



**HAL**  
open science

# Aux lisières de l'image de mode : la mannequin à l'épreuve de la visagété

Simon Petit

► **To cite this version:**

Simon Petit. Aux lisières de l'image de mode : la mannequin à l'épreuve de la visagété. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01415957

**HAL Id: dumas-01415957**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01415957>**

Submitted on 13 Dec 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.



Aux lisières de l'image de mode :  
la mannequin à l'épreuve de la visagété

Simon PETIT

Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne

UFR 04 Arts et sciences de l'art

Master 2 Arts de l'image et du vivant

Sous la direction de M. Christophe VIART

Année universitaire 2015-2016

## Remerciements

J'aimerais remercier les personnes qui, par leurs mots, leur aide et leur présence m'ont aidé et permis de réaliser ce projet de mémoire.

Je remercie Laura et Maryse Fort, pour leur soutien constant et leur confiance immuable. Herman Ozgan, pour son rayonnement, et la grâce de sa présence dans ma vie. Nadège Fournier pour la délicatesse et l'intelligence de son regard. Madison Ryckman pour sa vitalité et son énergie titanesque et chargée de bienveillance, Lala Andriarivony et Carla Alves pour leur sensibilité et la bienveillance dont elles font preuve aussi bien avec moi qu'avec les mannequins de leur agence.

Je remercie toutes les mannequins avec lesquelles j'ai pu travailler et qui ont permis de faire exister mon travail, et plus spécifiquement : Agnes Nieske Abma, Silke Linger, Mae Telkamp, Giedre Seks, Floor Van den Berg, Grace Rose Williams, Nadia Soma, Aleksandra dont le surnom est Misty, Olivia Mink, Kirin Dejonckheere, Clémentine Deraedt, Nastya Kolbasko, Diana Moskalets, Kotryna Lipkeviciute.

Je remercie Vincent Dulom, pour sa clairvoyance et sa générosité. Marion Laval-Jeantet pour sa perspicacité, son esprit critique, la beauté et la force de son engagement pour ses étudiants, et bien-sûr, je remercie Christophe Viart, pour la richesse et l'ouverture de son regard, ses précieux conseils et la finesse de sa présence et de ses analyses.

L'enjeu de ce mémoire sera, au jour d'approches pluridisciplinaires, de procéder à une analyse avec comme interrogation présente en filigrane :

Dans quelle mesure les mises en scène et la narration au sein des images de mode confèrent-elles aux mannequins une forme spectrale, se situant aux lisières de la matérialité de leur propre corps et de leur humanité ?

Si le visage du mannequin s'imposera comme une figure paradigmatique, le concept de visagété sera traité de façon isolée, au sein du portrait, puis dans sa confrontation avec la mort et l'absence.

Cette recherche se propose également d'étudier la mutation qu'a connue la notion de « visage » en confrontation avec la question de la sérialité – avec l'avènement des « visages égéries » - pour ensuite examiner dans quelle mesure le visage lisse, juvénile, et pur des images de mode semble s'ériger comme une sorte d'antithèse au visage monstrueux que pourrait laisser transparaître une perte d'humanité.

Ce mémoire traitera différentes problématiques liées à l'image de mode dans son rapport à la théâtralité, à la coexistence simultanée de la vacuité et de la profusion dans les limites qui la définissent, et sur la manière dont certains artistes, et certains de leurs travaux se sont réappropriés certaines images pour en modifier la teneur et la portée, et comment, de ce fait, les différents registres de l'image dans certaines œuvres semblent se soumettre à une forme de trouble et de tension.

Cette recherche reposera sur une confrontation du mannequin à l'immatérialisation de son corps. Nous tenterons, par l'image emblématique d'Inez Van Lamsweerde *Kirsten Star* de procéder à une description et une analyse du rapport que les mannequins entretiennent vis-à-vis de la notion de « virginité », pour terminer sur les différentes caractéristiques inhérentes à la voix et comment elle semble s'imposer - au même titre que le visage humain - comme la manifestation même de l'humanité.

Une étude de différents portraits, de certaines images de mode et de leur confrontation à des images purement artistiques, servira à éclairer aussi bien la recherche que ma démarche personnelle.

Mots clefs :

Mannequin – Humain -Visage -Visagété – Photographie - Image de mode -  
Photographie de mode – Spectralité – Fantôme – Promesse - Altérité –  
Immatérialisation – Virginité – Voix – Absence – Incarnation – Corps-matière – Chair –  
Inhumanité - Memento Mori – Sérialité – Individualité – Mode – Identité – Théâtralité -  
Promesse

## Table des matières

|  |     |
|--|-----|
| INTRODUCTION.....  | 5   |
| I. DU MASQUE À L'ÉPIDERME.....   | 11  |
| a. La visagéité comme signe d'humanité.....                                    | 11  |
| b. Le portrait comme Memento Mori .....  | 20  |
| c. Les visages à l'épreuve de l'illusion : de l'unicité à la sérialité.....    | 27  |
| d. Un visage sans chair, un visage sans heurt.....                             | 36  |
| II. L'IMAGE VOILÉE.....  | 49  |
| a. L'image comme vecteur de promesse : la théâtralité dans l'image de mode     | 51  |
| b. Entre absence et présence, vide et profusion.....                           | 55  |
| c. Déconstruire l'image de mode : enchevêtrements, distorsion, réappropriation | 63  |
| .....  | 63  |
| III. A LA RENCONTRE DES ANGES.....   | 72  |
| a. Aux lisières du corps matière : le mannequin comme archétype.....           | 73  |
| b. Emblème de l'entre-deux ou la (dé)consécration de la candeur.....           | 92  |
| c. Comme à l'écoute des voix oubliées.....                                     | 97  |
| CONCLUSION.....  | 102 |
| BIBLIOGRAPHIE.....   | 110 |
| INDEX DES ILLUSTRATIONS.....   | 115 |
| GLOSSAIRE DES MOTS-CLEFS.....  | 117 |

# Introduction

S'il est une évidence qui s'impose, c'est que la visagéité - c'est-à-dire le fait d'être doté d'un visage - renvoie inévitablement au genre humain. Il semble réunir toutes les caractéristiques même de l'humanité, tant d'un point de vue sémantique, que du point de vue de sa symbolique. Pour ces raisons, il semble s'ériger comme un véritable emblème. Ses spécificités sont multiples : premièrement, il semble être le lieu privilégié de toutes nos émotions. La colère s'y lit aussi bien que la tristesse ou la joie, et il est par ailleurs et sans commune mesure ce par quoi nous communiquons avec l'autre.

Il s'opère, d'autre part, une forme d'indissociabilité du visage et du langage - ce par quoi nous exprimons notre identité et notre singularité au delà des différents signes physiques que le visage revêt.

Partant de ce constat, il semble que la représentation du visage comporte, en terme d'enjeu et de portée, une valeur sans conteste. En se basant sur le critère de ressemblance, et de fidélité à l'égard du visage réel,<sup>1</sup> et conjuguant la présence à l'absence, le portrait se définirait en partie comme un moyen de pallier à la disparition de l'autre. Lui reconnaître cette charge, c'est nécessairement reconnaître également toute la gravité qu'il est susceptible de comporter, en plus d'être un vecteur par lequel l'humanité du visage s'exprimerait.

Cela reviendrait-il donc à dire que toutes les représentations de visage aurait, de loin ou de près à voir avec la mort, l'absence et la disparition ? Assurément que non.

Les images de visages font parties de nos vies de façon oppressante. Qu'il s'agisse des

---

1 Il convient cependant d'apporter à cette affirmation quelques nuances. Si le critère de ressemblance semble être un critère par lequel on peut traditionnellement juger la qualité et l'efficacité d'un portrait, il peut tout aussi bien pour diverses raisons, s'en affranchir. C'est le cas notamment des « portraits à destination publique, en particulier celui du politique [...]. L'oeuvre n'a plus pour mission d'imiter fidèlement le sujet – l'absence de séances de pose en témoigne parfois -, mais de proposer une effigie exemplaire, à charge pour le portraituré de ressembler à son portrait. » Pascal Dubus, *Qu'est-ce qu'un portrait ?*, l'Insolite, 2006, p. 35

images documentaires, purement informatives ou des images publicitaires, leur omniprésence se constate. Pas une seule journée ne passe sans que la vue ne se confronte à la représentation d'un visage. Peut-on dire pour autant dire que les visages croisés à la périphérie des rues, exposés sur des panneaux publicitaires, dans les magazines, et affichés sur les bus, portent en eux toute la complexité et toute la gravité que peut comporter par nature, le visage humain ?

De façon plus précise, s'il est bien une catégorie d'images dans lesquelles les visages sont omniprésents c'est sans conteste l'image de mode. Il semble néanmoins que le rapprochement avec le portrait, en tant que discipline pure, soit impraticable, moins par discrédit de la photographie de mode qu'au regard des différentes intentions qui motivent l'une et l'autre pratique. Car en effet, malgré toutes les nombreuses photographies de mode qui ont trouvé leur place – et à juste raison – dans le domaine de l'art, il reste cependant incontestable que dans une approche d'ensemble, les intentions qui guident la fabrication de la photographie de mode, c'est avant tout le commerce, la vente du vêtement et de son image. Dès lors, il semblerait que la mannequin en tant qu'individualité - bien que sa présence physique soit nécessaire - ne constitue pas le sujet de la photographie : elle sert de support à un récit, qui lui-même mettra en scène le vêtement. Par voie de conséquence, il semblerait que leur visage - qui habituellement, rappelons-le, semble être tenu au rang d'emblème et comme véhicule de l'humanité - soit réduit à une pure surface vierge, à un support sur lequel s'inscrirait une histoire.

S'il existe une quasi indissociabilité de la photographie de mode et de la mannequin, c'est bien parce-qu'il semble que ce soit par sa présence physique que la mise en scène du vêtement pourra s'effectuer.

Par ailleurs, la mise en scène en vigueur dans l'image de mode semble placer de l'extraordinaire là où il n'y en a pas. Elle contribue, en réalité, à transfigurer le statut de vêtement, le faisant passer du statut de « banal », et d'« ordinaire » à celui d'un objet « rare » et « recherché ».

Les mannequins, par des proportions qui avoisinent celles de la performance corporelle – par leur grandeur, leur maigreur, etc. -, contribuent à ancrer d'autant plus le vêtement dans son statut de bel et luxueux objet.

Mais de fait, par l'incarnation de stéréotypes - répondant à des tendances précises

propres à une époque donnée – se produit dès lors un gommage de leurs signes distinctifs, ceux-là même qui les rend singulières, individuelles, et proprement humaines.

Il semblerait dès lors, que l'image de mode - et considérons dans ce terme que l'image de mode englobe à la fois la photographie de mode, les défilés que les spots publicitaires – participe à conférer aux mannequins une apparence qui associerait étrangeté et artificialité, avec comme principal signe de cette inversion de l'incarnation, leur visage.

Nous verrons comment mon travail y répond, et comment d'autres artistes – à l'instar de Valérie Belin, Philippe Parreno ou encore Inez Van Lamsweerde – semblent confronter leurs œuvres à toutes les problématiques évoquées ci-dessus.

L'enjeu de ce mémoire sera, au jour d'approches pluridisciplinaires, de procéder à une analyse et un examen en trois temps avec comme interrogation présente en filigrane :

Dans quelle mesure, est-il question dans les images de mode d'une forme d'absence symbolique et dans quelle mesure les mises en scènes et la narration au sein des images de mode, confèrent-elles à la mannequin une forme spectrale, se situant aux lisières de la matérialité de son propre corps et de son humanité ?

Si le visage de la mannequin se posera comme une sorte de paradigme, il conviendra de pouvoir étudier le concept de visagité d'une part, et au sein du portrait d'autres part, puis dans sa confrontation avec la mort et l'absence. Par la suite, nous verrons de quelle manière le concept de visagité s'est heurté à la notion de la sérialité – avec l'avènement des « visages égéries » - et nous verrons ensuite dans quelle mesure le visage lisse, apparemment sans chair, semble s'ériger comme une sorte d'antithèse au visage monstrueux que pourrait laisser transparaître une perte d'humanité.

Historiquement, si l'image a toujours été source d'une confrontation entre iconoclastes et iconophiles et ce particulièrement concernant la représentation religieuse dans les différentes religions, il semblerait que les flux actuels favorisés par les nouvelles technologies et les réseaux sociaux fassent naître de nouvelles contradictions, et de



profonds paradoxes à plusieurs égards que Baudrillard soulève très justement :

« Comme les baroques, nous sommes des créateurs effrénés d'images, mais secrètement nous sommes des iconoclastes. Non pas de ceux qui détruisent les images, mais de ceux qui fabriquent une profusion d'images où il n'y a rien à voir. La plupart des images contemporaines, vidéo, peinture, arts plastiques, audiovisuel, les images de synthèse sont littéralement des images où il n'y a rien à voir, des images sans traces, sans ombre, sans conséquences. Tout ce qu'on pressent, c'est que derrière chacune d'elles quelque chose a disparu. Et elles ne sont que cela : la trace de quelque chose qui a disparu »<sup>2</sup>.

Parce-que l'image renvoie à un champ très vaste et protéiforme de recherches et de réflexions, aussi bien du point de vue de l'histoire de l'art, que du point de vue de l'histoire de la civilisation humaine, il conviendra que l'on établisse des cadres précis.

En ce qui nous concerne, nous étudierons principalement différentes problématiques liées à l'image de mode : son rapport à la théâtralité, la coexistence simultanée de la vacuité et de la profusion dans les limites qui la définissent - renvoyant du même coup à la citation de Baudrillard -, avant de nous pencher sur la manière dont certains artistes, et certains de leurs travaux se sont réappropriés certaines images pour en modifier la teneur et la portée. Nous verrons également, comment au sein de mon travail, les différents registres de l'image sont soumis à une forme de trouble et de tension, rendant confuses les limites entre l'image de mode et l'image documentaire.

Pour finir, la dernière partie reposera sur une confrontation de la mannequin à l'immatérialisation de son corps. Nous tenterons, par l'image emblématique d'Inez Van Lamsweerde *Kirsten Star* de procéder à une description et une analyse du rapport que les mannequins entretiennent vis-à-vis de la notion de « virginité », pour terminer sur les différentes caractéristiques inhérentes à la voix et comment, dans mon travail, cette dernière s'érige comme la manifestation même de l'humanité des mannequins.

---

<sup>2</sup> Jean Baudrillard, *La transparence du mal*, Paris, Galilée, 1990, p. 25

La totalité de mon travail artistique, et par extension de ma recherche, portera exclusivement sur le modèle féminin. Mon expérience de photographe m'a amené à travailler dans la mode, et à me spécialiser dans la réalisation d'images avec pour sujet, des mannequins féminins. La raison de cette orientation relève assurément d'un choix, et se trouve profondément en lien avec mon histoire personnelle et familiale, puisque j'ai grandi dans un environnement exclusivement composé de femmes.

Le fait de travailler avec ces mannequins prolongeait naturellement cet environnement, et m'a permis par ailleurs d'opérer des questionnements de fond sur le genre, ainsi que sur le sentiment de non-appartenance à un genre, comme cela a pu être mon cas dans le passé. J'ai souvent pensé de certaines images qu'elles étaient des autoportraits. Non parce-que je me retrouvais dans la figure de la mannequin, mais parce-que je me retrouvais dans la blancheur de leur peau juvénile, dans la fragilité de leur épiderme, dans le bleu limpide de leurs yeux, dans l'oscillation qu'elles opéraient entre présence et effacement, représentation et nudité. Une profonde nudité que Levinas exprime superbement : « La nudité de son visage se prolonge dans la nudité du corps qui a froid et qui a honte de sa nudité. L'existence καθ'αυτό<sup>3</sup> est, dans le monde, une misère. Il y a là entre moi et l'autre un rapport qui est au-delà de la rhétorique<sup>4</sup>. ».

Les mannequins que j'ai photographié étaient en grande partie des adolescentes, en moyenne âgées de 14 ans à 17 ans. La plupart étaient en pleine quête identitaire, en recherche d'elles-mêmes, de leur beauté qui ne relevait pas pour elles, de l'évidence.

Elles semblaient toutes se situer sur cette lisière inconfortable qui sépare l'enfance de l'âge adulte. Mon attrait pour cette activité de photographe de mode n'est pas né d'un désir d'atteindre ce monde irréel, fantasmatique de la mode, mais au contraire d'une volonté de comprendre ses codes, de les défaire, de rencontrer les jeunes filles plutôt que leur image. Probablement y avait-il un rapport fascinateur à l'égard de l'image, de ses pouvoirs de transformations, de métamorphoses. J'ai réalisé des images que je ne comprends toujours pas, je m'interroge toujours sur la notion de photogénie, qui demeure pour moi un mystère.

Mais il relève néanmoins de la certitude que mon engagement dans cette activité, et les

3 Traduction du grec : en soi

4 Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, Paris, Livre de poche, 2000, p. 73

moyens que j'ai déployé pour y parvenir sont nés d'un désir de parler d'une vulnérabilité de nature, parfaitement incarnée par ces jeunes filles qui habituellement, semblent tenir en marge toute forme de faiblesse, ainsi que cette pauvreté essentielle qui rend le lien à l'Autre puissant et nécessaire.

« Par-delà l'en soi et le pour soi du dévoilé, voici la nudité humaine, plus extérieure que le dehors du monde des paysages, des choses et des institutions, la nudité qui crie son étrangeté au monde, sa solitude, la mort dissimulée dans son être elle crie, dans l'apparaître, la honte de sa misère cachée, elle crie la mort dans l'âme ; la nudité humaine m'interpelle, elle interpelle le moi que je suis, elle m'interpelle de sa faiblesse, sans protection et sans défense, de nudité <sup>5</sup>[...] »

---

<sup>5</sup> *Idem*, p. 3

# I. Du Masque à l'épiderme

Si le visage a toujours été, en Occident et ailleurs, sujet à de nombreuses symbolisations, c'est d'une part parce-qu'il se situe sur la frontière qui distingue l'individuel de l'universel.

A la fois singulier par nature, il est, comme le reste de notre organisme, ce qui crée la ressemblance avec l'Autre. Il est à la fois ce qui individualise, nous dissocie et ce qui nous lie à l'Autre, par effet de projection, de transfert, d'analogie.

Il n'y a pas de visage sans humain, puisque le concept lui-même renvoie à une considération particulière à l'égard de l'humain. Si l'on ne nomme pas la face de l'animal ou de ce qui constitue la biosphère « visage », c'est bien parce-que cette dénomination semble comporter une dimension supplémentaire, une estime spécifique vis-à-vis de l'humain et de sa *face*.

Dans le mot « visage », il y a « humain » ; le concept même de visage a pu émerger conjointement à une considération spécifique de l'individu autonome à la Renaissance.

## ***a. La visagété comme signe d'humanité***

Le visage ne cesse d'être représenté, il n'a cessé de l'être sous des formes multiples et variées au fil des siècles et s'il fait l'objet de toutes ces figurations, c'est parce-qu'il bénéficie d'une aura particulière – celle propre à l'humain, à sa pensée, à ses émotions, à ses découvertes. En d'autres termes, le visage a toujours à voir avec l'incarnation et plus spécifiquement avec l'incarnation humaine.

Quand bien même l'objectif premier des icônes chrétiennes à partir du Nouveau Testament était de figurer le visage sacré au travers du visage christique - et non le

visage profane - il semble incontestable que sa représentation restait étroitement liée et dépendante des différentes représentations que l'humain se faisait de lui-même, du monde qui l'entourait et dans sa relation au sacré.

« À plus forte raison, le Nouveau Testament rend légitime la représentation, puisque Jésus est déjà ce médiateur entre ciel et terre, incarnation visible du divin, homme et Dieu à la fois. Lui-même se dit image fidèle de Dieu : « Qui m'a vu a vu le Père » ( Jean, XIV, 9)<sup>6</sup>. »

Les portraits de la Renaissance, et ceux des primitifs flamands en particulier, n'avaient pas pour seul motif de représenter les individus en eux-mêmes, de façon fragmentaire, mais bien de révéler par le grain de leur peau, par la gravité de leur expression et par la précision de leurs traits, une considération particulière pour l'humain, dans son sens le plus large.

« Mais, pour que le visage puisse conquérir la célébration à travers la magnificence du portrait renaissant, il aura fallu en, passer préalablement par un lent travail d'individualisation du corps par rapport au groupe<sup>7</sup>. »

Le réalisme des détails propre aux portraits de l'Europe du Nord qui atteste l'appartenance au genre humain, semble en réalité tout autant que les personnes peintes être le sujet de chaque peinture. Dès lors, si nous nous accordons à dire qu'il n'existe pas de visage sans individu, c'est parce-qu'il comporte tout ce qui attire à l'humanité : sa fragilité, sa précarité face au temps, l'empreinte des émotions qui s'inscrivent au fil des années. Derrière chaque visage, il y a une histoire singulière. Sur sa surface, on y lit le passage des jours, on y anticipe la mort, abstraite, mais omniprésente. L'épiderme du visage offre à autrui la capacité de lire les troubles passés, des froncements de sourcils aux différents reliefs sur le front, les rires et sourires qui reposent sur les plis qui ornent

---

6 Tzvetan, Todorov, *Éloge de l'individu, Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Seuil, 2004, p. 37

7 Dominique Baqué, *Visages, du masque grec à la greffe de visage*, Paris, Editions du Regard, 2007, p. 28

le regard.

Le visage offre la possibilité à l'oeil de se faire regard, à la fois parce-qu'il peut-être considéré comme étant à la source de toute forme de communication et à la fois parce-qu'il est un lieu de rapprochement et d'identification. La portée symbolique que comporte le visage est liée à l'humanité qu'il est susceptible de laisser transparaître, et donc à l'incarnation qui lui est inhérente.

« [...] nous croisons de partout des visages. Le visage est signature de notre humanité, il est le trait par lequel nous entrons dans le domaine de l'humanité, ou encore par lequel nous pouvons faire sortir de l'humanité un homme. “ Ferme ta gueule “. Retirant la parole, on transfigure le visage silencieux en celui de l'animal, l'or du silence se mute en chute ontologique<sup>8</sup>. ». Comme l'avance Philippe Boisnard, le visage et la manière dont il est lu et perçu, attestent notre humanité et témoignent de notre adhésion au genre humain tout comme, à l'inverse, l'exclusion d'une personne ou d'un groupe de personnes à celui-ci se paie d'un effacement et d'une forme d'anéantissement du visage. Si l'Histoire regorge d'exemples significatifs, le déni de l'humanité par la destruction du visage atteint son paroxysme durant la seconde guerre mondiale, comme le déclare Dominique Baqué lorsqu'elle évoque cette question : « Dans son humanité déchue, le Juif n'a plus face humaine, mais se voit assimilé par le pouvoir SS à un pou, un rat, une vermine, voire un microbe, une bactérie, un virus hautement contaminant.. Car dans l'espace clos du camps de concentration ou d'extermination, la négation absolue de l'humain en passe d'abord par celle du visage<sup>9</sup>. »

Réduire le visage au néant, c'est dès lors le rendre pure surface, l'exclure de toute considération humaine et procéder à une forme de désincarnation. Si cette question de l'incarnation me semble fondamentale à traiter, c'est qu'elle paraît être à l'origine de toute la portée symbolique que comporte le visage. Tout comme il n'existe pas d'humanité sans un visage qui le représente, il n'existe pas non plus de visage sans incarnation humaine. Percevoir un visage chez autrui c'est lui reconnaître l'humanité qui lui est intrinsèquement associée. « La nudité du visage est dénuement. Reconnaître autrui, c'est reconnaître une faim. Reconnaître Autrui c'est donner. Mais c'est donner au

---

8 Philippe Boisnard, *Frontières du visage ( analogique-numérique )*, L'Harmattan, 2015, p 13

9 Dominique Baqué, *Visages, du masque grec à la greffe de visage*, Paris, Editions du Regard, 2007, p 78

maître, au seigneur, à celui que l'on aborde comme « vous » dans une dimension de hauteur<sup>10</sup>. »

De surcroît, comme peut le soulever cette citation de Levinas, dans l'idée de reconnaissance il y a l'idée d'une considération particulière pour un individu en ce qu'il a d'unique, d'ontologiquement singulier. Reconnaître, c'est d'une certaine façon accorder de la valeur à une existence quelle qu'elle soit. Le regard de celui ou celle qui reconnaît, c'est celui qui accorde du crédit à une présence en ce qu'elle de singulier, et donc de respectable. Or, l'anonymisation en vigueur dans les camps d'extermination, la cruauté propre au gommage des différences, de la singularité de chaque visage, implique que « le visage doit devenir, neutre, gris, transparent, dépourvu de toute expression, proche de l'effacement, de la dilution, pour signifier qu'en effet, dans le corps cadavérisé du déporté, de l'humanité il ne reste plus le moindre vestige<sup>11</sup>. »

Ce cas très précis, au delà du sentiment d'horreur que son évocation suscite, soulève une autre question qui est celle du vis-à-vis, et de la rencontre dont le visage est à l'origine.

Car en effet, comme l'avance Levinas, « Le sens c'est le visage d'autrui et tout recours au mot se place déjà à l'intérieur du face à face originel du langage<sup>12</sup>. »

Neutraliser le visage dans la dimension humanisante qu'il peut comporter s'assimilerait dès lors à neutraliser toute possibilité d'échange et de rencontre avec autrui. Comme l'avance Sylvie Courtine-Denamy, « [...] si, vis, visus en latin, viso en italien. Gesicht en allemand, dérivé de sehen – le visage, est bien ce qu'on présente à la vue d'autrui et ce qui est vu, en un mot, le visible<sup>13</sup> [...]»

Cette remarque soulève avec justesse le fait qu'il existe dans chaque visage, une forme de rencontre en puissance.

Il y a dans la visagéité, le fait de percevoir autre chose qu'une face faite d'épiderme, de formes, de chair, et le fait d'y projeter ce qui serait susceptible de se rattacher à l'humanité. « Le visage, contre l'ontologie contemporaine, apporte une notion de vérité qui n'est pas le dévoilement d'un Neutre impersonnel, mais une expression l'étant perce

---

10 Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, op. cit., p. 73

11 Dominique Baqué, *Visages, du masque grec à la greffe de visage*, op. cit., p. 78

12 Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, op. cit., p. 227

13 Sylvie Courtine-Denamy, *Le visage en question, De l'image à l'éthique*, Éditions de la Différence, Paris, 2004, p. 11

toutes les enveloppes et généralités de l'être, pour étaler dans sa "forme" la totalité de son "contenu", pour supprimer, en fin de compte, la distinction de forme et de contenu<sup>14</sup>[...] ». Comme le soulève Levinas, il existe une forme d'indistinction entre la forme et son contenu. Il semble que néanmoins l'image fixe, elle, modifie profondément ce lien étroit qui unit la forme et son contenu.

Car en effet, si certains portraits peuvent avoir pour ambition de révéler l'essence du sujet, son intériorité, d'autres au contraire troublent véritablement le rapport de fidélité que le sujet peut avoir vis-à-vis de son image, et que le lien que le visage peut avoir à l'égard de sa représentation.

L'image fixe, figeant l'expression, peut amener le visage à une certaine opacité et confronte le regard à l'incapacité d'associer la forme et là encore, le contenu. C'est ce qui semble être en jeu dans le travail de Thomas Ruff, que nous étudierons de façon plus approfondie ultérieurement dans notre recherche.

Il semble qu'un lien étroit rattache le concept de visagéité à l'expression de l'humanité. Cette citation de Levinas, me paraît précisément révéler cette idée : « Le visage est une présence vivante, il est expression . La vie de l' expression consiste à défaire la forme où l'étant, s'exposant comme thème, se dissimule par là même. Le visage parle. La manifestation du visage est déjà discours. Celui qui se manifeste porte, selon le mot de Platon, secours à lui-même. Il défait à tout instant la forme qu'il offre<sup>15</sup>. »

En réalité, la visagéité ne semble exister qu'en grande partie dans son rapport à l'incarnation humaine et à son expression, mais également et surtout à la perception dont il fait l'objet. Le regard est à l'oeil, ce que le visage est à la face, c'est-à-dire le produit d'une considération spécifique de l'humain pour lui-même, et pour les signes qui le distinguent des autres vivants.

Dans les photographies de Thomas Ruff, si l'appartenance au genre humain des sujets est effectivement lisible, le visage en tant que lieu d'expression de cette humanité paraît lui, s'absenter de l'image en même temps que le regard.

---

14 Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, op. cit., p. 43

15 *Idem*, p. 61





Suzanne Opton, *Soldier : Birkholz - 353 Days in Iraq, 205 Days in Afghanistan*, 2005

Le travail de Suzanne Opton lui, semble se positionner à l'opposé de celui de Thomas Ruff, en créant un regard proprement humain dans la série de portraits qu'elle réalise avec les soldats américains. Cette série qui se compose de plusieurs portraits, donne à voir des visages posés sur des fonds aux couleurs douces, qui font écho sur la plupart des images aux couleurs des yeux de chaque soldat. Prenant une pose qui se révèle être aux antipodes de la posture héroïque que nous leur attribuons communément, leur tête se pose délicatement sur une surface horizontale recouverte d'un tissu finement nervuré. La peau de chaque soldat semble se prolonger dans ce tissu, laissant transparaître une fragilité extrême, une faiblesse qui atteindrait un seuil limite qui ne permettrait ni combat, ni protection, ni défense.

Si absence de lutte il y a dans ces portraits, c'est assurément en tant que soldat mais également - et c'est finalement ce qui se révèle être le plus percutant - en tant qu'être humain. Les soldats se dévoilent ici en tant que purs êtres (ill. 1 et 2)

Dans ces photographies transparaît en effet une forme de nudité, un état de grâce dans

lequel le souvenir de la guerre - ses cris, son sang, les douleurs physiques et morales qu'elle a pu engendrer - s'estompe dans la finesse des épidermes, dans la douceur des regards qui semblent contempler le néant. L'esthétique en jeu dans ces photographies n'est d'ailleurs pas sans rappeler les premiers portraits des primitifs flamands.

On reconnaît la maturité des traits, et pourtant une certaine tension naît du décalage entre leur apparence masculine et leur posture, entre leur titre de soldat et la fragilité de leur peau. Les cheveux des soldats, dont la finesse est soulignée par cet éclairage latéral, semblent les ré-ancrer dans l'enfance, dans un âge dans lequel l'innocence serait radicale<sup>16</sup>, renforçant d'autant plus cette tension initialement présente.



Suzanne Opton, *Soldier : Claxton - 120 Days in Afghanistan*, 2005

Sur les bordures de ces deux extrêmes se dévoile une condition profondément humaine, et si cette série de photographies fait naître une forme de trouble c'est aussi bien par la ressemblance que ces visages entretiennent avec les nôtres, que pour ce que le métier de soldat évoque. Suzanne Opton en épurant dans sa forme la plus gracieuse, et la plus

---

<sup>16</sup> Voir Edward Bond, « Notre époque n'est pas post-moderne, elle est posthume », *Manière de voir* #137, octobre - novembre 2014, p. 70

vulnérable ces visages de leurs appareils habituels, permet véritablement la rencontre entre le regardeur et les jeunes soldats.

En réalité, et malgré le titre qui comporte en fait une dimension relativement ironique, cette série ne montre ni des soldats ni des combattants, mais bel et bien des êtres humains soumis à la même misère et à la même nudité que nous face à notre condition commune. Une condition qui nous implique dans un inévitable face-à-face avec la mort, avec des questionnements insolubles sur l'existence, sur notre présence au monde et son sens. Aucune arme, aucune protection ne saurait changer le cours de cette destinée, et malgré toute la présomption qui peut découler d'un anthropocentrisme dont les manifestations se révèlent aussi polyvalentes que variées, notre condition est une condition mortelle.

Comme l'avance Dominique Baqué, « [...] il n'est pas de bouclier pour protéger mon visage : armes, parures ou artifices seront de peu d'effet. Comme l'on dit, « je n'y couperai pas ». Me voici à jamais exposée, et miroirs et reflets, au cas où, l'espace d'un instant, je viendrais à l'oublier, sont là pour me le rappeler. Justement comme un rappel à l'ordre<sup>17</sup>. »

Si le visage se dévoile comme étant l'emblème de notre humanité, c'est bien parce-qu'il transmet malgré toutes les apparences et tous les aspects qu'on peut lui attribuer, notre progressive et inévitable disparition. Le visage nu, dépourvu de toute forme d'illusion, force à l'humilité. Dominique Baqué parle des reflets comme étant des rappels à l'ordre, mais qu'en est-il des portraits ?

La manière de figurer le visage n'a cessé d'évoluer au fil des siècles, et si la nature profondément singulière d'un visage est incontestable, il semble impensable de figurer un visage isolément du visage du genre humain dans son acceptation la plus large et au regard de ce qu'il incarne. Dans un portrait d'un seul visage peut naître un regard porté sur l'humanité dans sa relation à la contemporanéité. Car en effet, si le portrait a toujours pour motif de résister à son absence totale et de pallier à la disparition<sup>18</sup>, il n'en

---

17 Dominique Baqué, *Visages, du masque grec à la greffe de visage*, op. cit., p. 9

18 Comme l'avance Sylvie Courtine-Denamy, « D'emblée, le départ, l'absence, qu'elle soit temporaire ou définitive, car la représentation du visage sera pendant longtemps un élément du rituel funéraire, est reconnu comme condition ou comme occasion de l'acte de figurer, comme la raison d'être du portrait. Indissociablement lié à la finitude de l'homme, le portrait est du même coup lié au désir de retenir l'objet du désir en partance, indissociable donc du besoin de perpétuer le souvenir de l'être cher » *Le visage en question, De l'image à l'éthique*, op. cit., p. 78

reste pas moins qu'il contient en lui la possibilité d'être un lieu de rencontre entre l'unique et le collectif, d'être finalement un point de convergence où concordent expressément le fragment et l'ensemble, et par lequel l'appartenance au genre humain est reconnue.

C'est finalement au sein de ces différentes interstices que se révèle toujours le désir par le biais du portrait de résister à une perte totale de l'autre ou de soi-même.

C'est notamment ce que le récit de la jeune fille de Corinthe rapportée par Pline L'Ancien<sup>19</sup> révèle, et si sa véridicité s'avère incertaine, il soulève néanmoins l'idée essentielle que la représentation de soi ou de l'autre manifeste une crainte d'oublier ou de se faire oublier, d'avoir à faire face à une disparition absolue de celles et ceux que l'on a aimé, et de regagner le domaine d'Hadès sans ne laisser aucune trace ni aucune empreinte de soi dans le monde sensible. « Indissociablement lié à la finitude de l'homme, le portrait est du même coup lié au désir de retenir l'objet du désir en partance, indissociable donc du besoin de perpétuer le souvenir de l'être cher, « l'image est la modalité spécifique de la présence ,par laquelle se manifeste l'absence de tout objet<sup>20</sup>. »

Cette remarque évoquée par Sylvie Courtine-Denamy, nous amène à confirmer que c'est naturellement que le portrait se charge d'une dimension incontestablement funéraire, et également d'une forme de gravité que Roland Barthes a su magnifiquement exprimé dans *La Chambre Claire*, lorsqu'il évoque la photographie du Jardin d'hiver de sa défunte mère, et de l'impossibilité de la retrouver au travers de la plupart des photographies qu'il a pu conserver d'elle.<sup>21</sup>

---

19 « Dibutades de Sicyone, potier de terre, fut le premier qui inventa, à Corinthe, l'art de faire des portraits avec cette même terre dont il se servait, grâce toutefois à sa fille : celle-ci, amoureuse d'un jeune homme qui partait pour un lointain voyage, renferma dans des lignes l'ombre de son visage projeté sur une muraille par la lumière d'une lampe; le père appliqua de l'argile sur ce trait, et en fit un modèle qu'il mit au feu avec ses autres poteries. On rapporte que ce premier type se conserva dans le Nymphaem jusqu'à la destruction de Corinthe par Mummius » Pline L'Ancien, *Histoire naturelle*, traduction de E. Littré, Paris, Firmin-Didot, 1860, vol. 2, p. 487

20 Sylvie Courtine-Denamy, *Le visage en question, De l'image à l'éthique*, op. cit., p. 12, 13

21 « [...] cette Photographie du Jardin d'Hiver était pour moi comme la dernière musique qu'écrivit Schumann avant de sombrer, ce premier Chant de l'Aube, qui s'accorde à la fois à l'être de ma mère et au chagrin que j'ai de sa mort ; je ne pourrais dire cet accord que par une suite infinie d'adjectifs ; j'en fais l'économie, persuadé cependant que cette photographie rassemblait tous les prédicats possibles dont se constituait l'être de ma mère, et dont, inversement, la suppression ou l'altération partielle m'avait renvoyé aux photos d'elle qui m'avaient laissé insatisfait. » p 110 Roland, Barthes. *La chambre claire, Note sur la Photographie*, Gallimard (1980)

## ***b. Le portrait comme Memento Mori***

Comme nous avons pu le faire remarquer précédemment, le portrait semble entretenir une relation très étroite avec l'absence. Mais au delà de la question de l'absence, peut-être serait-il plus juste de définir le portrait comme un moyen de retenir partiellement par l'image ce qui est voué à la mort. « Et s'il y a possibilité d'un destin commun des visages, c'est peut-être davantage dans le fait que chaque visage est aussi « visage-temps », ou encore memento mori : dans le progressif et inéluctable affaissement des chairs, dans la perte insidieuse du dessin de l'ovale et dans la biffure des rides se lit le travail de sape de la mort<sup>22</sup>. »

Comme peut l'affirmer Dominique Baqué, si chaque visage contient cette réalité en puissance qu'est la mort, cela reviendrait donc à considérer que chaque portrait, qu'il soit photographique, pictural ou autre, se poserait donc en témoin d'une existence et d'une individualité singulière. La réalisation d'un portrait s'assimilerait ainsi à une sorte de marquage. Marquer la toile, ou le papier photographique d'une présence dont l'évocation se fera inévitablement au passé.

Malgré cette réalité et toute la gravité qu'elle comporte, jamais le fait d'enregistrer le réel n'est apparu aussi naturel qu'à l'heure actuelle. La plupart des photographies, et spécifiquement les autoportraits sont avant tout placés sous le signe de la légèreté, et se caractérisent par une forme d'inconsistance rendant l'image non pas chargée de sens, d'une profondeur et d'une dimension quasiment philosophique, mais au contraire qui revêt une apparence tout à fait anecdotique.

Pourtant, nous serions tenter d'affirmer que la photographie s'avère particulièrement encline à traiter ce thème de la nostalgie, du passage du temps, de la disparition, etc. Premièrement, parce-que le facteur temps et la rapidité d'exécution des clichés favorise

---

<sup>22</sup> Dominique Baqué, *Visages, du masque grec à la greffe de visage*, *op. cit.*, p. 10

une forme de trouble vis-à-vis de ce qui appartient toujours-déjà au passé. Chaque photo est unique, comme chaque peinture l'est certes, mais avec cette dimension supplémentaire qu'est l'instantanéité, le figeage d'une scène, d'une expression, d'un mouvement de tête ou encore d'une pose. Chaque cliché bénéficie d'une aura particulière, ne serait-ce que parce-qu'une photo parlera toujours du passé, de ce qui a disparu, et de « ce qui a été<sup>23</sup>. »

Nombre d'artistes se sont penchés sur l'outil photographique pour enregistrer leur cheminement vers la mort.

C'est le cas de Roman Opalka, qui dans une série de clichés qu'il a réalisé sur des dizaines d'années, s'est représenté sur un mur blanc dans une posture identique tout le long de son œuvre en chemise blanche.

« Je me photographie chaque soir quand la nuit est tombée pour avoir toujours la même lumière au début je ne faisais pas attention à la chemise et j'ai vu qu'au lieu du vieillissement je n'avais fixé que différentes sortes de chemises alors j'ai désormais une chemise là derrière le chevalet<sup>24</sup> »

Si les portraits qu'a réalisés Roman Opalka révèlent de façon manifeste son vieillissement, sa progressive disparition de façon aussi poétique que saisissante, ils semblent également osciller entre différents statuts ; l'œuvre d'art et le pur document d'enregistrement – aspect renforcé par le cadrage et le point de vue typique des photographies d'identité – où le procédé très rigoureux confère à l'ensemble de l'œuvre une dimension quasi scientifique.

« ... ce que je nomme mon autoportrait, est composé de milliers de jours de travail. Chacun d'eux correspond au nombre et au moment précis où je me suis arrêté de peindre après une séance de travail.<sup>25</sup> »

---

23 Roland, Barthes. *La chambre claire, Note sur la Photographie, op. cit.*, pp 165-166

24 Bernard Noël, *Détails, Roman Opalka*, Paris, éd. Dis Voir, 1996, p. 87 ; dans les comptes-rendus d'interviews réalisées par Bernard Noël, il n'y a pas, à la demande de Roman Opalka, de ponctuation. Cité dans Pierrick Brient, *Opalka, l'infini*, Savoirs et clinique 2006 #7, p. 131, 136.

25 Site de Roman Opalka [consultation le 20 Avril 2016] Disponible sur :

<<http://www.opalka1965.com/fr/autoportraits.php?lang=fr>>

Cette série de photos semble être particulièrement significative de la manière dont la photographie, le portrait et l'auto-portrait peuvent se poser en véritables témoins d'une existence vouée inévitablement à sa propre disparition.

Sur ces photographies, il ne joue pas, ne pose pas, ne feint pas d'être joyeux ni triste. Il est simplement présent, laissant à découvert son visage et les rides qui s'y forment, le blanc de ses cheveux devenir quasiment indissociable du fond blanc devant lequel il est placé. « Lorsque nous regardons cette série de visages, nous le voyons, toujours avec la même expression, toujours selon le même plan, mais pris dans le flux de son vieillissement. Nous voyons à l'œuvre la temporalité de cette existence, en quel sens elle est dans la frontière d'une finitude, celle de la mort<sup>26</sup>. » Le visage d'Opalka, semble nous faire face de la même manière que nous font face les portraits de Fayoum. « Plus précieux, ils le sont parce que le regard peint est tout entier concentré sur cette vie qu'il sait qu'il va perdre un jour. En notre siècle, ils nous regardent, ces portraits du Fayoum, comme tous les disparus<sup>27</sup>. » Si les portraits de Fayoum étaient destinés avant tout à être enterrés avec les défunts, excluant dès lors à la base toute possibilité de face-à-face avec le monde des vivants, les portraits d'Opalka eux semblent prolonger sa présence en tant que vivant.

Comme l'avance Jean-Luc Nancy, « le portrait est fait pour garder l'image en l'absence de la personne, que cette absence soit un éloignement ou la mort. Il est la présence de l'absent, une présence in absentia qui n'est donc pas seulement chargée de la reproduction des traits, mais de présenter la présence en tant qu'absente : de l'évoquer (voire de l'invoquer), et aussi d'exposer, de manifester le retrait où se tient cette présence<sup>28</sup>. »

Le portrait n'existe ontologiquement que dans cette relation qu'il peut avoir à l'absence du sujet peint ou photographié. Que cette dimension soit consciemment prise en compte

---

26 Philippe Boisnard, *Frontières du visage ( analogique-numérique )*, L'Harmattan, 2015, p 60

27 John Berger, « Enigmatiques portraits du Fayoum », trad. par Michel Fuchs *Le Monde diplomatique*, Janvier 1999

28 Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Galilée, Paris, 2000, p 53, 54

ou non, le visage portraituré entretient toujours une relation, par anticipation, à son érosion et à sa disparition. Pourtant, comme l'avance John Berger, il semble que les différentes représentations des visages à l'heure actuelle éludent sans conteste cette question de la disparition, aussi bien par leur quantité qui favorisent une forme d'inattention, que par le rythme dans lequel ils se succèdent. « De plus, toutes ces images de visages sont traitées et sélectionnées de manière à nous apostropher aussi bruyamment que possible, si bien que l'appel de l'un de ces visages supplante et élimine l'appel précédent<sup>29</sup>. »

Ces visages, comme l'évoque John Berger, semblent s'exposer dans une sorte de présent absolu, dans lequel la relation à l'absence, bien qu'incontestable, prend une importance secondaire voire tout à fait mineure. Si le portrait en tant que memento mori requiert une attention particulière, c'est qu'elle intègre le regardeur au sein d'un jeu de confrontation face à notre propre condition. Or, les images des visages exhibées par les médias, qu'elles soient informatives ou publicitaires, interpellent davantage le regard dans une vitesse propre au consumérisme, que comme un biais par lequel il opèrerait une introspection. Et effectivement, s'il est assez aisé de constater que nous vivons entourés d'images de visages, il tombe également sous le sens que notre rapport à ces représentations ne se charge pas de la gravité qui est en jeu dans les memento mori. A cet égard, il semble que la photographie publicitaire constitue le paroxysme même de l'image dénuée de cette profondeur, et si les visages qui y sont présents restent effectivement des visages humains, ils semblent en réalité n'en être que des signes, des simulacres, où il n'y aurait ni individualité, ni représentation de l'inévitable usure causée par le passage du temps.

La photographie publicitaire, et considérons que la photographie de mode incarne globalement une de ses nombreuses formes, se situe aux antipodes du portrait tel que Jean-Luc Nancy l'entend, « [...] le portrait met la mort elle-même à l'œuvre : la mort à l'œuvre en pleine vie, en pleine figure et en plein regard<sup>30</sup>. »

---

29 John Berger, « Enigmatiques portraits du Fayoum », trad. par Michel Fuchs *Le Monde diplomatique*, Janvier 1999

30 Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Galilée, Paris, 2000, p 54





Travail personnel : Olya, 2013



Travail personnel: *Merilyn*, 2015

Il semblerait au contraire que tout ce qui attrait au temps, à la mortalité, et au vieillissement soit totalement évincé du visage des mannequins qui participent à l'élaboration de la photographie de mode. Cette réalité paraît bannie des images de mode, et si parfois ces mêmes images semblent prendre un aspect quelque peu fantomatique, mettant en scène des figures désincarnées dont les regards ne donneraient qu'une impression de vide, c'est moins parce-que le passage du temps fait pleinement parti des images et des corps que parce-que les figures semblent absentes à leur propre corps, donnant le sentiment d'une immobilité glaçante à la limite de l'inanimé.

Le corps qui vieillit, qui saigne, qui transpire, qui est doté d'une peau fine au travers de laquelle transparaissent les veines, est absent. Les substances du corps, qui sont les manifestations même de toute forme de vie humaine sont éclipsés dans l'image par un « sur-corps », semblable à ceux des dieux grecs que les Grecs avaient coutume de placer sous le signe de la kháris<sup>31</sup>, immortels, resplendissants et glorieux.

C'est en réalité le corps mourant qui est absent des images. Si la séduction de l'image de mode s'opère, c'est bien au détriment de la réalité de notre finitude.

Dans mon travail, je considère la retouche comme une forme de contre-dispositif. Je tente de révéler par l'outil qui normalement gomme le vivant dans la mode, le caractère organique et la fragilité de l'épiderme.

Je demande aux mannequins d'avoir le regard vide, il y a dès lors la coexistence du regard désincarné et de la texture très fine de la peau. Je tente, par la sensation d'une absence du mannequin à son propre corps malgré sa présence physique de symboliser un corps en attente passive d'un sens et d'un souffle proprement humain. Les modèles prennent dès lors l'apparence d'un être entre-deux. Entre vie et mort, absence et présence, incarnation et aliénation. Intériorité, émotion semble être mises en suspens, non pour construire une mise en scène esthétisante comme peut le faire l'image de mode, mais au contraire pour dévoiler ce qui est habituellement banni des photographies de mode : le corps éphémère. Le visage mortel se révèle dès lors dans sa réalité la plus nue et si la

---

31 « La pensée grecque antique oppose en effet le sous-corps, d'une part, et le sur-corps, le corps sublimé des dieux, la plénitude divine, d'autre part. Si le corps humain est péjoré, c'est parce-qu'il est éphémère : non seulement parce-qu'il est voué à la décrépitude et à la mort, mais de façon plus essentielle, parce-que les énergies vitales qu'il déploie, les forces physiques et psychiques qu'il met en œuvre, ne peuvent demeurer qu'un bref moment dans état de plénitude. » Dominique Baqué, *op. cit.*, p. 54

figure de la mannequin me semble être particulièrement intéressante à traiter, c'est avant tout parce-qu'elles sont des figures qui habituellement se situent aux antipodes de ce qui s'apparente au memento mori.

Dans un numéro d'Art Press, Dominique Baqué s'interrogeait sur le visage en tant que siège identitaire, ainsi que sur sa relation à l'indétermination de sa représentation suite aux traumatismes du XXe siècle : « Qu'est-ce qu'un visage, et davantage encore, qu'est-ce qu'un sujet, sinon une place manquante, une forme labile, sujette aux fluctuations, manipulable de surcroît par les nouvelles technologies de l'images<sup>32</sup> ? »

Si ce questionnement prend sens concernant le visage en règle générale, il fait naître une tension d'autant plus grande en relation avec le visage des mannequins.

Car en effet, la profession de mannequin implique un gommage du caractère individuel de chaque personne et si leur visage est effectivement présent, il n'est que le support de récits, le lieu d'une mise en scène dans lequel chaque existence individuelle est laissée pour compte. Dès lors existe une forme de trouble entre toute la portée symbolique que comporte de fait le visage, et la manière dont il est considéré et présenté comme pure surface au sein de l'image de mode.

### ***c. Les visages à l'épreuve de l'illusion : de l'unicité à la sérialité***

Comme nous avons pu l'évoquer précédemment, le visage, parce-qu'il est à la fois rencontre et rupture avec l'Autre, simultanément lieu d'isolement et de connexion avec l'altérité, de fermeture et d'ouverture au monde, semble pouvoir faire l'objet de nombreuses approches variées et contradictoires, particulièrement au jour des différentes mutations que ses représentations ont pu connaître au cours du 20e siècle.

L'essor des moyens de communication et les découvertes technologiques, ont permis une diffusion étendue et de façon généralisée de références culturelles, effet redoublé

---

32 Dominique Baqué, Régis Durand, « L'impossible Visage, Le visage comme énigme », *Art Press*, #317, Nov 2005, p. 46

par l'influence colossale qu'a pu avoir le cinéma hollywoodien sur les populations.

Certains visages sont dès lors devenus de véritables références communes. Symbolisant la beauté, la féminité/virilité, le bon goût, le luxe, etc, ils sont devenus des archétypes, des sortes de figures tutélaires du « glamour »<sup>33</sup>.

Le visage plus que jamais, est devenu le lieu privilégié d'une série de transformations, d'imitations, de corrections. Devenu modélisable, au même titre qu'un objet ou une création, il comporte en lui la possibilité de se voir projeté au rang des figures intemporelles, des archétypes de la beauté. « La photographie étend et multiplie l'image humaine au point d'en faire une marchandise produite en série. La photographie fait des stars et des idoles des éléments du domaine public. Ils deviennent des rêves que l'on peut se payer<sup>34</sup>. »

Si cette citation parle spécifiquement de « l'image humaine », il semble que cette prolifération d'images ait également des effets très concrets sur la conception du visage et à l'égard de sa représentation. Car effectivement, une star c'est avant tout un visage. Une sorte d'icône dotée d'une aura, comme peut l'évoquer Dominique Baqué lorsqu'elle examine l'esthétique en jeu des portraits Harcourt : « Emblématique à cet égard, le portrait de Marlene Dietrich : tout ici désigne l'aura de la star promue au rang de mythe. Nimbé, transfiguré d'un halo lumineux, le visage est parfaitement remodelé, réformé au point de se faire statue. Creusement des pommettes, perfection de l'arc des sourcils, il aurait la fixité du masque si l'inclinaison de la tête et la mélancolie du regard ne venaient nuancer la dureté des traits. La voilette, enfin, qui, grillageant finement le visage, promet et refuse, donne et soustrait, réintroduit subrepticement l'érotisme de Marlene<sup>35</sup>. »

Le visage contient des nouvelles potentialités - dont celle de pouvoir combiner son image à celle des personnalités notoires de l'époque - qui semblent se situer à la source du ton et des tendances d'une époque. Soumis à une forme de chosification, bénéficiant d'une autonomie complète à l'égard de l'individu, le visage entretiendra une certaine

---

33 Voir Serge Margel, *La société du spectral*, Lignes, 2012, pp. 24-31

34 Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Le Seuil, 1968, p 211. Cité par Tony Shafrazi, *Andy Warhol Portraits*, traduit de l'anglais par Jean-Yves Cotté, Paris Phaidon, 2007, p. 16

35 Dominique Baqué, *Visages, du masque grec à la greffe de visage*, op. cit., p. 57

dépendance à l'égard de la norme esthétique inspirée de ces vedettes. La beauté du visage se fabrique, semble se placer avant tout sous le signe de l'artifice, nourrissant de fait une certaine analogie avec le masque, comme l'explique précisément Edgar Morin : « En fait, la beauté archétypique de la star retrouve le hiératisme sacré du masque ; mais ce masque est devenu parfaitement adhérent, il s'est identifié au visage, confondu avec lui. Le maquillage de cinéma n'oppose pas un visage sacré au visage profane de la vie quotidienne; il élève la beauté quotidienne au niveau d'une beauté supérieure, radieuse, inaltérable<sup>36</sup>. »

Cette forme de standardisation généralisée se paie également d'un effacement inévitable des singularités. Parallèlement, s'instaure progressivement une certaine porosité entre le domaine du luxe, du cinéma, et de la mode. Particulièrement des années 30 à 60 et à partir des années 90, avec l'apparition sur la scène médiatique des « top-model » qui vont revitaliser la notion même de glamour, et dont l'image et la notoriété poussera à son degré le plus extrême, l'idée de rendre son visage « sur-personnalisé. »<sup>37</sup> La culture des égéries motivée par ce contexte, amènent les stars à associer leur visage à des marques prestigieuses, devenant ainsi des sortes d'emblèmes du luxe. Leur visage dès lors, n'est pas perçu pour ce qu'il est mais pour ce qu'il véhicule en terme de valeurs ; le prestige, le chic, la beauté, l'intemporalité. Devenant pur signe, il se confond à la marchandise, au produit en série ; notion qui a été comme nous le savons, une des plus grandes sources d'inspiration du travail d'Andy Warhol.

Loin des réalités de sa précarité, du caractère périssable de sa surface, qui le rend humain et vivant, il devient un produit, fusionne avec l'image, comme l'évoque Andy Warhol : « Les beautés en photo sont très différentes des beautés en personne. Il doit être difficile d'être mannequin, car on doit avoir envie d'être comme la photo de soi, et on ne peut jamais y ressembler. Et l'on commence donc à copier la photo. La photo apporte en général une nouvelle demi-dimension<sup>38</sup>. »

En réalité, ces visages ne révèlent jamais la mêmeté, mais toujours une forme d'altérité

---

<sup>36</sup> Edgar Morin, *Les Stars*, Seuil, 2015, p. 43

<sup>37</sup> *Idem*, p. 43

<sup>38</sup> Andy Warhol, *Ma philosophie de A à B et vice-versa*, Flammarion, 2007, p. 57

absolue puisqu'il engage tout un chacun à être dans un désir de ressemblance insatiable, laissant toujours la personne en proie à ces images, en périphérie d'une relation d'égal à égal. Si la surface du visage et l'image qui lui est associée ne renvoie à aucune réalité physique tangible, tel que le vieillissement, le flétrissement de la peau, la fragilité de sa surface, etc elle semble au même titre que l'idole, parler de l'absence.

Par ailleurs, si cette série de constatations me semble cruciale concernant les stars emblématiques du cinéma hollywoodien, il me semble d'autant plus capital de la mettre en perspective avec le traitement des visages des mannequins, actrices, stars à l'heure actuelle. Comme nous l'avons évoqué, la fascination dont a pu faire l'objet le visage de la star a été redoublé par le phénomène des années 90, à savoir l'émergence des « top-modèles » ; « Once the Hollywood star system produced the most famous faces in the world. Today it's the giant cosmetic companies, and the women who represent them are superstars in their own right<sup>39</sup>. ».

Si Shirley Lord, dans cette citation, évoque précisément l'attrait que pouvaient exercer les visages des mannequins, il semble aujourd'hui inconcevable d'examiner cette dimension isolément du caractère éphémère que comporte cette même attraction. Car en effet, si le facteur temps joue à l'heure actuelle un rôle déterminant, c'est parce-que tout se rythme à une cadence bien plus élevée ; saison après saison, les visages des mannequins sont placés sous le signe de la fugacité. Cette véritable succession de visages à laquelle nous assistons est dû, d'une part, au nombre de mannequins croissant d'année en année, et d'autre part à l'âge auquel les filles commencent leur carrière ( en moyenne entre 14 à 16 ans pour les agences de mannequin parisiennes )

Par ailleurs, si dans la réalité chaque visage comporte par nature des particularités, une singularité de fait, il n'en reste pas moins que chaque visage dans la mode doit s'inscrire dans un registre, adhérer à une forme de tendance générale. Le visage de ces jeunes filles ne retiendra l'attention que parce-qu'il répondra à des impératifs esthétiques ou des exigences du marché actuel, laissant la beauté finalement en marge de toute considération humaine et individuelle et excluant la dimension vivante, expressive

---

39 Traduction : « Autrefois, le star system hollywoodien produisait les visages les plus célèbres du monde. Aujourd'hui, ce sont les géants de la cosmétique, et les femmes qui les représentent qui sont, de plein droit, les stars les plus célèbres. » Shirley Lord « Beauty's 51.000.000 Babies » in *Vogue*, édition américaine, Mai 1992, p 264. Cité par Bärbel Sill, *Le Star System: Du Cinéma Hollywoodien Classique (1930-1960) à sa Renaissance dans les années 80*, Peter Lang GmbH, 2005, p. 194

qu'elle peut comporter et de laquelle elle peut découler. « On pourrait appeler " nihilisme de la beauté " cette conduite, commune à beaucoup de belles femmes, qui consiste à réduire sa propre beauté à une pure apparence, et à l'exhiber ensuite, avec une sorte de tristesse désenchantée, qui dément avec obstination toute idée laquelle la beauté pourrait signifier quoi que ce soit d'autre qu'elle-même<sup>40</sup>. »

Si cette citation me semble particulièrement pertinente en lien avec la beauté des mannequins, c'est précisément parce-que Agamben semble décrire très justement cette forme d'abattement que les mannequins peuvent parfois manifester, comme si les traits de leur visage avaient été touchés simultanément par la grâce et une forme de malédiction. Toujours circonscrit par l'image et la représentation, le visage de la mannequin semble être moins le fragment de l'être auquel on prête attention dans la profession, qu'un rouage parmi d'autres au sein d'un mécanisme incommensurable. « Ce désenchantement de la beauté, ce nihilisme spécial atteint son stade le plus avancé chez les mannequins et les top models, qui apprennent avant tout chose à annuler toute trace d'expression sur leur visage, de manière à ce que ce dernier devienne une pure valeur d'exposition et acquière par la même un charme particulier<sup>41</sup>. »

Bien que nous étudierons plus tard la question de la pureté, et l'aspect vierge que semble revêtir le visage du mannequin, cette citation relève néanmoins une notion phare sur laquelle j'aimerais m'attarder. Celle notamment du gommage de tout signe distinctif dans le visage des mannequins, qui impliquant par la même l'effacement de tout ce qui est, en réalité, propre à l'humain. Il y a l'expressivité bien-sûr, qui me semble être la manifestation même de notre humanité comme nous avons pu l'évoquer précédemment mais également les imperfections d'ordre purement physique - je parle des cernes, des aspérités, des veinules, etc. Le visage, passant par ce processus de quasi « virginisation » - par un épurement, une clarification aussi bien de l'épiderme que d'un point purement symbolique - paraît délesté à la fois de sa vitalité, mais bien plus encore de sa propre substance. Atteignant une forme de clarté idéale, il semble être le lieu où ne s'inscrit rien d'autre que l'illusion, et où le masque se fond dans le visage comme Edgar Morin a pu l'affirmer<sup>42</sup>. Entre une singularité de fait et de nature, et une forme d'annihilation de tout

---

40 Giorgio Agamben, *Nudités*, Traduit de l' Italien par Martin Rueff, Paris, Rivages, 2009, p. 142

41 *Idem*

42 Voir Edgar Morin, *Les Stars*, *op. cité*, p 43



trait distinctif, il semblerait que le visage, et plus spécifiquement le visage de la mannequin, soit sans conteste dominé par un profond paradoxe. C'est justement ce qui semble être en jeu dans le travail de Thomas Ruff. En opposition à une conception du visage comme « attestation de l'humanité de l'homme »<sup>43</sup>, certains artistes – à l'instar de Thomas Ruff, mais aussi Valérie Belin – considèrent au contraire le visage dans sa forme pure comme une surface qui ne laisserait rien transparaître. Dans les photographies de Thomas Ruff en effet, les visages ne sont pas porteurs d'humanité, ni d'expression, ils ne transmettent rien de ce que l'on attend communément d'un portrait. Ils sont simplement présentés comme des formes et nous mettent face à l'impossibilité de percevoir une forme d'intériorité.



Thomas Ruff, *Porträt (P. Stadtbaeumer)*, 1988, photographie couleur, 23.5 x 17.8 cm, Galerie David Zwirner

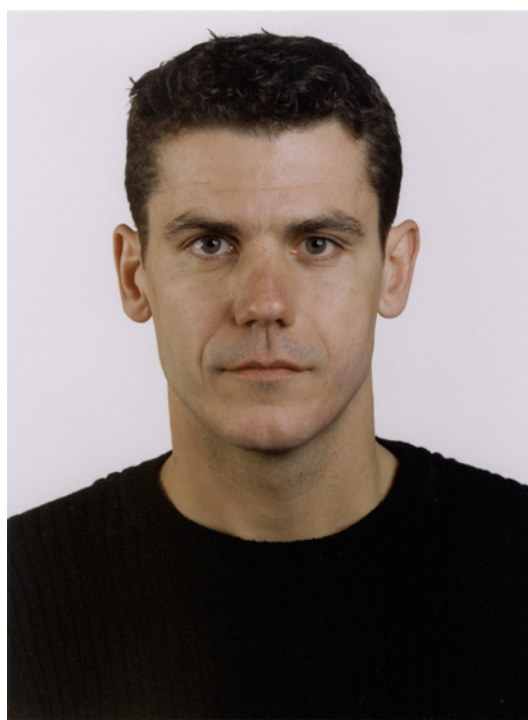
Comme l'explique Dominique Baqué, « [...] le visage est devenu face, les yeux ne pas

---

<sup>43</sup> Sylvie Courtine-Denamy, *Le visage en question, De l'image à l'éthique*, op. cit., p. 24

font regard, et le très faible marquage socio-culturel ne permet guère la reconnaissance identitaire. Ici, rien qu'une superficie sans profondeur, un dehors sans dedans, une extériorité dénuée de toute intériorité. Mise à mal sans appel des mythes de l'intériorité : il n'y a nulle profondeur à déchiffrer, nulle âme avec laquelle nouer quelque empathie. Rien derrière ce qui est montré, exhibé, sur un mode clinique<sup>44</sup>. »

Si les formats des photographies de Thomas Ruff accentuent d'autant plus le trouble initialement présent dans ses photographies, ils rappellent également - sans l'artifice qui leur est propre - ces visages que comportent les publicités urbaines. Le procédé par ailleurs mis en place, rappelant inévitablement les photographies d'identité – tant du point de l'éclairage que du point de vue du cadrage et de l'absence d'expression – contribue à injecter à l'image une forme de désordre ontologique. Ce jeu, qui participe à rendre l'image dérangement, confronte le regard. Il le met face à l'impossibilité de saisir ce qu'il serait susceptible d'attendre habituellement d'une image, d'un visage.



Thomas Ruff, *Portrait (A. Ruff)*, 2000,  
Photographie en couleur encadrée, 210 x  
165 cm, Galerie David Zwirner

---

44 Dominique Baqué, Régis Durand, L'impossible Visage, Le visage comme énigme, *Art Press*, n°317,

De façon analogue, j'aspire à ce que mes images créent cette forme de trouble, et qu'une relation d'attraction-répulsion puisse s'opérer dans le regard du spectateur.

Car en effet, si ces portraits de mannequins laissent transparaître tout ce qui attire à leur humanité, à leur fragilité, il semble incontestable que la référence au visage lisse qu'elles ont habituellement dans les photos de mode, restent présents à l'esprit de celui qui regarde. L'omniprésence des images de mode rend inévitablement ces visages familiers. Les défaire de leur contexte pour les ancrer dans le champ des arts-plastiques, c'est de toute évidence l'enjeu premier du travail d'Inez Van Lamsweerde sur lequel nous nous attarderons ultérieurement.

J'ai commencé à travailler les images de manière à révéler à la surface de l'épiderme, chaque pore, chaque aspérité et chaque relief. Ce contre-dispositif de retouche paraissait finalement soulever un double enjeu : celui de me positionner à l'encontre de la retouche dans l'image de mode en règle générale, visant davantage à gommer chaque signe de vie qu'à le rendre apparent. D'autre part, de mettre la retouche au service d'une perception consciente de la mort au sein même de la vie, celle qui transparait dans la finesse de la peau, et dans tous les signes de vulnérabilité qui rendent le vivant en règle générale, à la fois contraint par cette précarité et à la fois miraculeux dans sa persistance.

Cette conscience là, et le fait de m'axer sur cet aspect n'avait bien-sûr pas pour vocation unique de révéler le caractère macabre de toute chose, mais avant tout de révéler malgré cette réalité là présente au premier plan des images, le miracle déjà-présent de son existence en tant que vivant.

Il existe, dès lors, une forme de coexistence du souvenir des visages lisses - dans toutes les significations que ce terme revêt - avec la réalité de leur condition humaine.

Si habituellement, c'est le corps proprement humain qui s'absente de l'image de mode, éclipsé par une image idéalisée de lui-même, il s'agit là au contraire de rendre inexistant tout le jeu d'illusions habituellement de mise dans les photographies de mode.

Les portraits de Thomas Ruff, eux, n'accentuent pas les signes de fatigue – ce n'est de toute évidence pas l'enjeu dans son travail – mais suscitent le même rapport de gêne, et cette même opacité de l'image et du visage à laquelle la conscience et le regard doivent

faire face. Mais au delà de cette question, il me semble être nécessaire d'examiner précisément le rapport qu'entretiennent les sujets à la contemporanéité. Car en effet, comme l'avance Dominique Baqué concernant le visage présent dans les photographies de Thomas Ruff : « Il est aussi, d'une certaine façon, hors Histoire : même si, ici et là, une coupe de cheveux, l'amorce d'un t-shirt suscitent un ( faible ) ancrage historique, il est clair que ce n'est pas l'historicité du visage qui intéresse Ruff, mais, si j'ose dire, sa neutralisation en "face"<sup>45</sup>. »

Il semblerait que ce positionnement des figures vis-à-vis de l'Histoire soit également un point à considérer dans mon propre travail. Contrairement au travail de Thomas Ruff, je ne dirais pas que les visages que je photographie opèrent une forme de retranchement vis-à-vis de l'Histoire, mais au contraire qu'ils se ré-acheminent vers sa reconquête, par un ré-ancrage de leur corps, et du corps humain dans son acceptation aussi biologique que symbolique. Le temps de la photographie de mode, et des images de mode ( défilés, spots publicitaires, etc ) n'est pas un temps réel, il semble au contraire abstrait et imagé. Les mannequins ne sont que le support de ce récit, rendant leur présence dans un en-dehors du monde, à la fois symboliquement et à la fois d'un point de vue temporel.

Comment l'avance Véronique Bergen, « L'empire de la mode s'est bâti sur le concept, ou plus exactement sur l'idée de la Femme, sur l'idée de la Beauté frappée du sceau de l'éternité. La construction de son espace social et conceptuel passe par la production d'une icône du Beau, d'une épure idéalisée, coupée de ses adhérences temporelles, empiriques<sup>46</sup>. »

Mes photographies, au contraire, ré-ancrent le corps des mannequins dans un temps présent, avec toute la gravité que cela peut comporter, tant dans sa fugacité que dans la relation, par anticipation, qu'il entretient avec la mort. Il est moins question de les ancrer dans un temps abstrait, irréel que dans un temps au contraire, qui a prise avec le réel et qui, de fait, s'inscrit dans l'Histoire. Car en effet, un des signes de la mode - et par extension de la photographie de mode - c'est de n'avoir que des affinités très sélectives vis-à-vis de l'Histoire.

Il reste sans conteste que la relation que les mannequins entretiennent avec le temps est confronté à de nombreux paradoxes. Car si en effet, le métier de mannequin implique

45 Dominique Baqué, *Visages, du masque grec à la greffe de visage*, op. cit., p. 181

46 Véronique Bergen, *Le corps glorieux de la top-modèle*, Lignes, 2013, p. 19, 20

toujours une présence dans l'ici et le maintenant qui, comme l'exprime Agamben, se situe à la pointe de la tendance et de la contemporanéité, elles sont également toujours dans ce qui définit plus largement la mode c'est-à-dire « cette insaisissable frontière entre le "pas encore" et le "ne plus" »<sup>47</sup> Si cela est vrai pour les vêtements qu'elles portent et présentent, cela reste tout à fait valable également pour l'engouement que leur visage est susceptible de provoquer durant un temps limité.

#### ***d. Un visage sans chair, un visage sans heurt***

Parce-que le visage en lui-même semble se situer au croisement de l'individuel et de l'universel, la représentation d'un visage dès lors, entretiendrait une relation très étroite avec le visage que l'on pourrait attribuer au genre humain.

Cela reviendrait ainsi à considérer que dans la représentation d'un seul visage, transparaitrait également les maux engendrés par l'Histoire et les traumatismes passés.

S'il semble nécessaire bien-sûr de nuancer le propos, il convient également de pouvoir mettre en perspective cette idée avec les différentes mutations qu'a pu connaître la représentation du visage, aussi bien dans le champ des arts-plastiques, que dans des domaines aussi variés que celui de la mode.

Comme peut l'avancer Dominique Baqué, « c'est que, sans doute, l'art du 20e siècle a cessé de se donner le visage comme évidence. Soit pour le défigurer – du cubisme à Francis Bacon via l'expressionnisme allemand -, soit pour le conquérir, comme si la visagité n'allait plus de soi, mais se devait retrouver, se gagner au terme d'un difficile parcours<sup>48</sup>. » Cette citation nous amène nécessairement à nous questionner, non seulement sur les différentes manifestations de ces défigurations, mais aussi sur les potentialités que le portrait comporte à l'heure actuelle. J'aimerais commencer cet examen par une analyse de la série *Every One* de Sophie Ristelhueber qui me semble soulever des questionnements qui éclaireront sans doute notre recherche par la suite.

---

47 Giorgio Agamben, *Nudités*, *op. cit.*, p. 33

48 Dominique Baqué, Régis Durand, « L'impossible Visage, Le visage comme énigme », Art Press, n°317, Nov 2005, p. 43

La série est composée de 14 photographies noir et blanc, et date de 1994.

A titre emblématique, cette série en montrant des fragments individuels d'un seul et même visage, parle d'un visage universel.



Sophie Ristelhueber, *Every One # 8*, 1994, épreuve gélatino-argentique noir et blanc, montée sur plaque de fibre de bois, 270 x 180 cm, épreuve unique, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Centre Pompidou, Paris

Je m'axerai dans le cadre de cette analyse, spécifiquement sur une image, que j'ai eu la chance de voir et d'étudier physiquement. Chaque photographie de cette série est tirée à des dimensions très imposantes 180 x 270 cm ou 270 x 180 cm. Celle que j'ai pu voir au Centre Pompidou paraissait occuper la pièce entière, alors qu'elle n'occupait qu'un pan de mur. La photographie s'impose, non tant pour ses dimensions pour la tension émotionnelle qu'elle suscite. Le noir et blanc immobilise notre regard. Il rend les détails plus apparents, les cicatrices plus évidentes. Les noirs donnent l'effet de griffures sur le

tirage lui-même. La netteté relève et souligne les plis, la douceur des ridules tempèrent l'image. La lumière douce semble caresser la peau, révéler sa délicatesse et sa fragilité. La vue des fils noirs qui semblent encercler les plaies engendre un sentiment très vif. Il nous immerge dans la blessure, nous expose à la même douleur. Le sentiment éprouvé oscille entre une forme d'impuissance, et de l'empathie. Peut-être la culpabilité aussi, de ne pouvoir prendre sur soi la douleur de l'autre.

Si cette photographie montre davantage un fragment de visage, qu'un visage dans son entièreté, cela n'empêche d'aucune façon l'imagination de tisser des liens entre le sujet et moi-même, entre le visage d'Autrui et le mien.

Dans le cadre de la réception de l'œuvre, nous savons pertinemment que le temps de prise de vue s'inscrit dans le passé. Et pourtant, l'image nous ancre dans le présent, par sa frontalité, sa brutalité. A son contact, il est impossible que la perception ne soit qu'au service d'un jugement de goût. Il existe un sentiment d'alerte, moins parce-qu'il y a danger que parce-que nous sommes face à l'innommable, et indirectement à la monstruosité du visage humain. Comme l'avance Philippe Boisnard, « La monstruosité pose ainsi une question à l'humanité. Par l'entre-deux et son oscillation entre intérieur et extérieur, elle ouvre une dialectique mettant en jeu la notion d'humanité (morale/psychologique)<sup>49</sup>. ». Et c'est précisément cette question qui semble être en jeu dans cette photographie de Ristelhueber. L'attention ne se focalise pas seulement sur les propriétés esthétiques de l'œuvre, sur les effets sensoriels provoqués mais sur son impossibilité, aussi, à identifier clairement ce qu'il perçoit. Les dimensions imposantes, impliquent un regard qui est de l'ordre de la méditation. Le spectateur entretient un rapport d'autant plus direct avec l'œuvre elle-même. Il peut effectivement se déplacer, multiplier une infinité de points de vue pour avoir une perception plus claire. La peau photographiée semble vibrer, encore, laissant le regard osciller entre contemplation et effroi. Il se déplace le long de l'image. Je cherche le détail, le défaut qui me fera dire que c'est une photographie. C'est pourtant de la peau que je vois. Une peau qui palpète laissant les fils durement pénétrer sa surface. La blessure rend le visage profondément charnel, avec tout ce terme peut revêtir en signification.

---

<sup>49</sup>Philippe Boisnard, *Frontières du visage (analogique-numérique)*, op. cit., p. 43



Sophie Ristelhueber, *Eleven Blowups I*, 2006, 110 x 133 cm, Courtesy Galerie Jérôme Poggi, Paris

Quel type de regard l'artiste a-t-elle pu poser sur le sujet pour obtenir une telle intensité ? Comment cette photographie peut-elle me donner l'illusion d'un visage vivant alors qu'il s'agit d'une image ? Troublant les limites de l'image, ces questionnements sont inhérents à la contemplation de l'œuvre, et à la fois le spectateur n'est plus un simple visiteur, il est celui qui compatit. Qui, interdit, caresse des yeux les plaies pour tenter de les panser à la manière de la lumière présente dans ces images. Cette œuvre de Sophie Ristelhueber semble définitivement être un visage sur lequel une histoire est inscrite, véritable emblème du visage comme lieu de rencontre entre soi et autrui, sur lequel la douleur de l'humain et du vivant se sent par le regard. Ce n'est pas une douleur parmi d'autres qui est ici représentée. Mais une douleur globale et ce qui par elle, me lie aux autres. Ces fragments de visage semblent être l'empreinte d'un drame déjà produit, certes, mais il nous enracine dans le présent, glaçant, abrupt. C'est ce qui fait sans nul doute que l'œuvre est imprégnée d'autant de gravité. Par les plissements de la peau à certains endroits par la torsion des fils et le sentiment de déchirure qu'il provoque, le spectateur n'est pas seulement empli d'un sentiment contemplatif, d'un pur plaisir esthétique mais aussi et avant tout de terreur. Par cette oscillation du regard, l'admiration de l'œuvre sera aussi pressante que le sentiment d'épouvante qu'elle engendrera. Les visages, les corps et les paysages photographiés par Sophie





Travail personnel : *A corps perdu*, Vidéo en couleur, 1 minute 46 secondes, Téléviseur LCD, casque, 6 hauts-parleurs

Ristelhueber engendrent toujours ce paradoxe.

Nous ne sommes jamais face à une œuvre pure. La peau, la blessure de la terre même, se mêle à la mienne, et se fait visage par sa frontalité. La douceur du papier embrasse la dureté des ombres, semblable à une peau mutilée. Il n'y a pas d'unilatéralité dans la réception esthétique de l'œuvre. La perception s'avère grave et marquante pour le spectateur qu'il est lui aussi impliqué. Non par empathie à l'égard de la douleur virtuellement ressentie par le corps représenté, mais surtout parce-qu'il sait que les conflits dans le monde, les guerres et les blessés continuent d'exister. Ce sont les réalités du visage humain et de ses fragilités qui sont poussées à leur degré le plus extrême, amenant ainsi le spectateur à établir des liens avec la vulnérabilité de tout type de vivant. La mort embrasse ardemment la vie. C'est un jeu de va-et-vient incessant entre deux pôles qui s'unissent dans un même espace, celui de l'œuvre, du corps et du visage photographiés, et celui du spectateur. A l'encontre de toute la conception que l'on peut avoir de la vie dissociée de la mort, Sophie Ristelhueber les enlace, les rend indissociable dans un fragment de peau d'un seul et même visage.

« Comment créer, aborder les faits de société, conserver la colère qui est en moi sans tomber dans le militantisme ? Comment rendre hommage tout en faisant œuvre ? En parlant d'une souffrance qui existera pour toujours. C'est comme ça que j'envisage une création liée au monde existant<sup>50</sup>. ». Lorsque Sophie Ristelhueber parle de ses images de paysages, sur lesquels elle transpose des cratères de bombe, elle parle de métaphore de son propre corps<sup>51</sup>. Elle met sur un même pied d'égalité deux types de douleurs. Celle du territoire, et celle de son corps, du corps vivant. Cet aspect de son travail participe à considérer la blessure comme étant universelle, et de ce fait à unir tous les visages dans une seule déchirure.

---

50 Sophie Ristelhueber, Bruno Latour, David Allan Mellor, Thomas Schlessler, *Opérations*, Les Presses du Réel, 2009, p 290

51 Sophie Ristelhueber, Interview, Site du Jeu de Paume, [Consultation le 5 Mai 2016]  
<<http://www.jeudepaume.org/?page=galerievideos&sousmenu=&idVideo=8&debutListe=75>>

Comme le commencement d'une nouvelle prise de conscience et d'un nouveau rapport à l'autre, à son humanité et à son visage. Il y a dans les images de Sophie Ristelhueber, au delà du rapport empathique que cela suscite chez le spectateur, l'idée de représenter l'environnement comme une sorte de peau endommagée, et inversement. La tension très vive présente dans son travail engendre un sentiment de compassion et un questionnement qui me semble être inhérent à toute pratique artistique, et donc à ma propre pratique : comment faire face à l'inimaginable ? Comment à l'échelle de notre création, répondre à ce qui relève du drame, celui amenant à ne plus considérer la fragilité de l'humain d'une part, mais aussi et surtout du vivant plus globalement ?

Dans une installation vidéo, que j'ai intitulé *A corps perdu*, je tente de formuler, par un procédé d'enchevêtrement de différents registres – la présence du visage du mannequin, multiplicités de discours et bruitages urbains en arrière-fond sonore - l'antithèse même de l'image publicitaire animée. Celle-ci se caractérisant par l'enchaînement des images, une rapidité qui est telle que leur contenu échappe à la conscience, je souhaitais par ce procédé, inscrire l'émotion d'un instant t dans une durée, et surtout confronté un visage, habituellement mis en scène dans des environnements qui relève davantage de l'idéal que du réel. Un texte est récité par une voix rauque, sans genre. Peut-être est-ce la mannequin qui parle, peut-être sont-ce seulement des pensées récitées à voix haute.

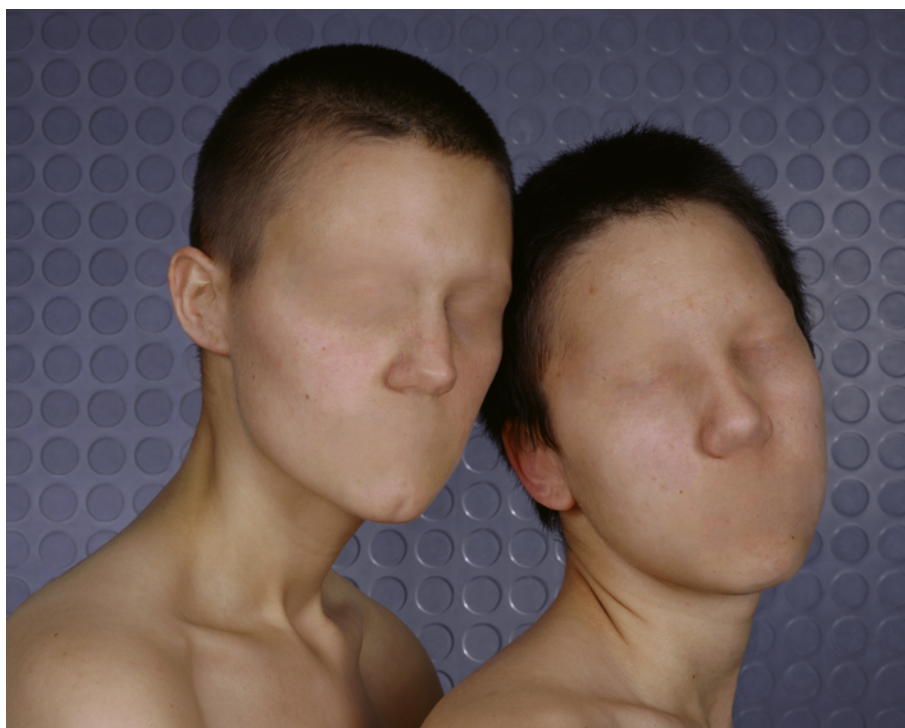
Dans l'installation, il était question de traduire l'impression d'un état de choc, d'effroi qui perdurerait dans le temps malgré le défilement sonore, le bruit, les flash visuels. Je souhaitais confronter deux types de temporalités différentes. Celle du flux global, qui se révèle être d'une violence sans égal par sa vitesse même, et celle qui au contraire relèverait davantage du corps végétal. Donnant ainsi la sensation d'un corps perdu car ne répondant plus aux sollicitations quotidiennes et continues – traduites par la multiplicité des sons diffusés dans la pièce. Sur deux minutes, il n'y a en réalité qu'un seul battement de cil. L'idée de distordre le temps initial de la vidéo contribue à injecter à l'image animée une forme de lourdeur, d'immobilisme.

Dans ma pratique, la présence du mannequin n'a pas pour unique objectif de questionner le rapport entre leur corps et leur image mais de parler aussi et avant tout d'une forme d'essoufflement à l'égard d'un mode de vie dans lequel l'apparence, le jeu prédomine la réalité des limites du corps.

En utilisant le stéréotype de beauté par excellence, habituellement présenté comme étant impérissable, hors d'atteinte, je souhaite parler - à mon échelle et aussi humblement que possible - d'une sorte d'épuisement du sens de l'image publicitaire et du mode de vie qui y est associé. Celui de la surabondance, de l'excès, et du règne des stéréotypes qui paraissent ne plus en être tant ils sont devenus présents dans nos vies.

Car en effet, si le motif premier de l'image de mode est toujours d'opérer une forme de séduction visuelle, elle semble se situer dans un rapport quasiment autistique à l'égard de son environnement. La retouche et les différentes mises en scène propres aux images de mode participent à gommer tout signe de fragilité, toute cicatrice, et semble contribuer, par extension, à représenter un visage placé sous le signe de la pureté, de la virginité absolue. Dans le visage des mannequins - de plus en plus jeunes - il n'y a pas de trace. Sans mémoire et sans histoire, et ils revêtissent une apparence princière, comme soustraits à tous les traumatismes passés. Leur visage devient une surface glacée sans aspérité duquel l'humain dans son acceptation large est absent, duquel toute forme de vie, d'expression, est exclue. Si l'on se situe dans l'approche consistant à associer le visage à l'humain, alors le visage des photographies de mode n'en est pas un.

Il est l'image du visage, sa copie dénaturée, sans profondeur et il semble que ce soit sans conteste, comme nous avons pu l'évoquer précédemment, une forme de représentation du fantasme d'une présence « en-dehors » du monde, dans une dimension dans laquelle il n'y aurait pas d'expérience douloureuse ou d'empreinte du passé.



Aziz et Cucher, *Pam And Kim*, Photographie couleur, 50 x 40cm, 1994-95



Aziz et Cucher, *Chris*, Photographie couleur, 50 x 40 cm, 1994-95

Dans les visages présents dans les photographies de mode, les défilés ou les publicités, il semble qu'il n'y ait pas de rapport de face-à-face vis-à-vis du monde, mais au contraire un rapport biaisé où le visage, dans toute la portée humaine qu'il comporte et dans toute sa profondeur est nié. Parlant des top-modèles, Véronique Bergen avance : « [...] leurs regards sont fermés à toute alterité. Leur beauté est tautologique, refermée sur elle-même. Afin de pouvoir se nourrir des regards qu'on lui porte, la beauté doit se faire aveugle, se fermer à ce qui n'est pas elle. Le seul voir des mannequins est une auto-vision, une auto-adresse par le détour de l'autre, jamais une hétérovision ouverte à cet autre<sup>52</sup>. »

Ce visage en apparence idéal ne semble renvoyer à aucune autre réalité qu' elle-même, dans un rapport de repli absolu, sans aucun lien avec ce qui attire au vivant, dans ce qu'il comporte de périssable et d'imparfait.

Si la série *Dystopia* d'Aziz et Cucher date de 1994-95, elle semble particulièrement symptomatique de la manière dont certains artistes se sont emparés de la question abordée précédemment, celle d'une relation autistique au monde et des différentes représentations qui peuvent en découler.

Cette série de portraits se caractérise avant tout par un gommage - ou un recouvrement - de ce qui habituellement rend la communication et le lien au monde possible. Ici, toutes les ouvertures qui permettent la perception de la réalité sont obstruées. Semble alors s'opérer une forme de retraite absolue, se manifestant par une exclusion de ce qui paraît être par nature, l'origine de la liaison au monde et à autrui. La peau qui habituellement fait écran au monde et servant de véritable interface fait là office de cellule, enveloppant de façon opaque chaque visage photographié. (ill. 10, 11)

« While the beginnings and ends of the body are, in lived experience, difficult to pinpoint, discourses and technologies of the body insist on the skin as an ideal, sealed boundary between inside and out<sup>53</sup>. »

---

52 Véronique Bergen, *Le corps glorieux de la top-modèle*, *op. cit.*, p. 85

53 Traduction : « Tandis que les limites de début et de fin du corps sont, dans l'expérience vécue, difficiles à cerner, les technologies du corps révèlent la peau comme un idéal condamnant la limite entre l'intérieur et l'extérieur ».

Site du Frauen Kunst Wissenschaft [Consultation le 2 Mai 2016]

Dès lors apparaissent une forme d'impénétrabilité et une insaisissabilité du visage, tant humainement que du point de vue de l'identité des individus photographiés. Ces transformations confèrent à ces figures une apparence monstrueuse et littéralement, le visage se fait surface. Certains signes distinctifs permettent de déceler un minimum d'informations sur les personnes : couleurs de peau, cheveux, genre etc mais tout ce qui est de l'ordre de l'expression est exclu de l'image. « Focusing on this epidermal hypertrophy, Dystopia presents a series of "portraits" in which the most expressive facial features, the head's communicative and sensory orifices - eyes, nostrils, mouths and ears - are blocked with skin. Again, against flat, nondescript backgrounds the figures appear in sterile, quasi-experimental environments<sup>54</sup>. »

Si cette série traite spécifiquement de la manière dont peuvent isoler les nouvelles technologies, on ne peut s'empêcher d'établir une analogie avec notre sujet ; la peau opaque et l'obstruction des yeux semblent être à ces visages ce que l'illusion de la clarté, de la pureté sont aux visages des mannequins. Dans les deux cas, et par des représentations quasiment opposées, ils semblent marquer une rupture nette avec le monde environnant, au contraire du visage photographié par Sophie Ristelhueber qui lui, fait corps avec sa réalité.

Comme une forme de contre-point à cette conception, certaines photographies de Toscani, elles, exhibent au contraire des visages qui se révèlent être aux antipodes du visage habituel des mannequins placés sous le signe de l'innocence et de la pureté.

Célèbre pour ses campagnes de publicité pour l'enseigne « United Colors of Benetton », Olivier Toscani choisira pour l'une de ses dernières campagnes des visages reconnus par la justice américaine comme étant officiellement coupables, et condamnés à mort.

« [...] la campagne dite des Sentenced to Death, ces hommes condamnés à mort aux

---

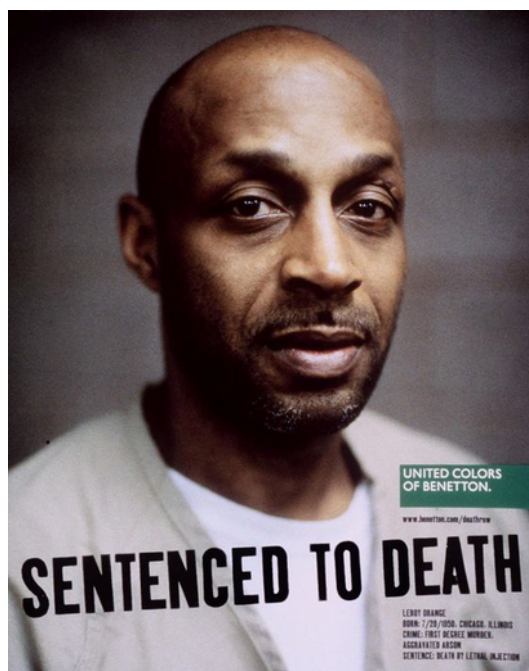
<<https://www.fkw-journal.de/index.php/fkw/article/viewFile/765/762>>

54 Traduction : « Se focalisant sur cette hypertrophie épidermique, Dystopia présente une série de « portraits » dans lesquels les traits du visage les plus expressifs, et les orifices les plus sensitifs et communicatifs – les yeux, narines, bouches et oreilles – sont obstrués par la peau. Situés contre des surfaces, des fonds indiscernables, les figures semblent apparaître dans des environnements aussi stériles que quasi-expérimentaux »

Site du Frauen Kunst Wissenschaft [Consultation le 2 Mai 2016]

<<https://www.fkw-journal.de/index.php/fkw/article/viewFile/765/762>>

Etats-Unis et attendant leur exécution prochaine dans les couloirs de la mort des prisons américaines. D'où l'affichage, dans les villes américaines mais aussi européennes, des visages cadrés en très gros plan — afin d'accentuer la tension dramatique — des condamnés à mort, avec pour légende explicative la déclinaison de leur identité, du crime qu'ils ont commis, du type de mort qui les attend<sup>55</sup>. »



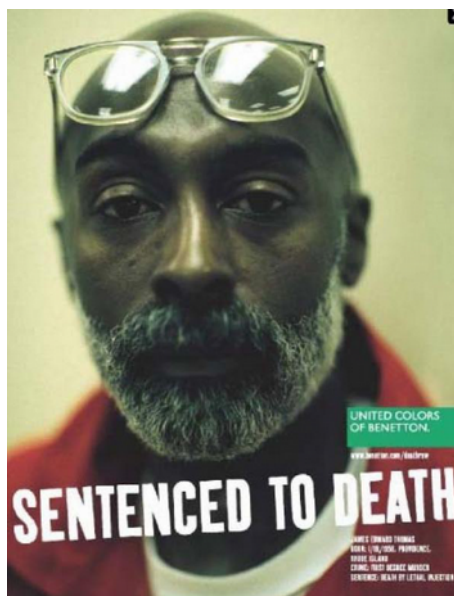
Olivier Toscani, *Sentenced to Death*,  
Campagne United Colors of Benetton,  
Juillet 2010

Concernant le procédé, il semblerait que son travail ait voulu bouleverser les codes traditionnels normalement en jeu dans la photographie de mode, dans laquelle les mannequins, jeunes, beaux, sont destinés à véhiculer une image séduisante de la marque. Dans cette série de photographies, le photographe décide d'user de la souffrance, et de la mort pour en faire – et c'est ce qui relève de l'innommable – une partie intégrante de l'appareil de vente. Si l'action en elle-même d'afficher ces images de façon isolée ou avec pour motif de réveiller les consciences me semble être en soi discutable - ne serait-ce que vis-à-vis des proches des accusés - le fait même que ces images puissent être utilisées à des fins commerciales relève d'une obscénité terrible. Si

55 Dominique Baqué, *Visages, du masque grec à la greffe de visage*, op. cit., p. 181



la subversion ici se constitue comme un véritable outil par lequel la marque souhaite se démarquer, impacter, il n'en reste pas moins que la mise en scène de tels événements en vue d'impulser les ventes met en lumière, aussi, la manière dont les visages peuvent également être considérés comme de purs objets dénués, là encore mais de façon brutale et fièrement exhibée, d'humanité et de respect.



Olivier Toscani, *Sentenced to Death*, Campagne United Colors of Benetton, Juillet 2010

Au delà de ce cas très précis, je dirais que l'image publicitaire entretient avec le visage un rapport de fuite, de cécité volontaire dans laquelle l'apparence délestée de toute forme d'impureté, de défaut devient la condition sinequanone à la fabrique de l'image.

Le choix des mannequins - plus jeunes, plus pâles, plus fines - semble aussi relever du même enjeu ; celui de figurer l'humain et son visage toujours plus vierge qu'il ne l'est. Si l'absence se manifeste, c'est aussi bien symboliquement – par l'artifice de la pureté – que comme le symptôme d'un refus de faire face.

Si cette image est séduisante, c'est parce-qu'elle relève de l'idéal, d'une illusion complète dans laquelle l'oeil se prend au jeu de la sainteté.

## II. L'image voilée

Si l'image a toujours été à l'origine de nombreux conflits, à la source de ruptures aussi bien intellectuelles que culturelles, il semblerait que loin d'avoir disparues, ces troubles perdurent aujourd'hui sous des aspects différents, en correspondance également avec certains caractères spécifiques de notre époque.

D'emblée, le rapport à l'instantanéité favorise une forme d'accélération de la transmission en règle générale, et il semble que l'image soit un des supports les plus universels permettant de fait, de ne pas subir les barrières que peuvent ériger les différentes langues. L'image permet la communication. Il semblerait dès lors que son enjeu soit, sans conteste, incommensurable.

Il serait impraticable de s'essayer à un historique précis et de se soumettre à un examen approfondi du régime actuel des images – même un mémoire dans son entièreté ne suffirait pas à saisir le concept dans son intégralité.

Nous tâcherons seulement de nous axer sur certaines spécificités de l'image de mode, notamment dans son lien à la théâtralité et à l'illusion qu'elle peut mettre en jeu dans la posture que présentent les mannequins, dans ses différentes mises en scène, etc.

Il semble néanmoins inconcevable d'étudier l'image de mode sans se référer à son contexte. Car en effet, si le motif de la photographie de mode reste toujours une forme de séduction visuelle, il est clair que le lien qu'elle entretient à la réalité qui l'entourne se charge d'une série de troubles.

Pour en revenir à l'image dans son acceptation large et au jour de l'usage contemporain qui en est fait, il semblerait que l'on assiste à une pluralité d'usages extrêmes. En effet, si l'on se penche sur l'image purement informative, on s'aperçoit qu'au delà de l'intention pure d'informer, s'établit un lien avec un désir malsain d'exhiber l'in-montrable.

La frontière qui sépare l'image purement informative de l'image obscène – en accord

avec la culture du choc<sup>56</sup> – devient de plus en plus poreuse. « [...] reste à savoir pourquoi des spectateurs, toujours plus nombreux, semble-t-il, consomment ces images abjectes, à l'extrême limite du regardable. Sans doute en raison de la part d'ombre irréductible, de la pulsion thanatique qui habite chaque sujet, et que Corinne Maier analyse en ces termes : " L'obscène est le fragment de nuit que nous portons en nous. Pour l'appivoiser, nous le manipulons sous la forme de jeu, un jeu d'aller-et-retour [...] avec la mort. En jetant un coup d'oeil à un spectacle obscène, nous faisons venir la mort jusqu'à nous, pour détourner le regard aussitôt et nous en débarrasser "<sup>57</sup>. ». Si cette citation parle spécifiquement du rapport étroit que l'image entretient avec une forme d'obscénité, d'autres images, révèlent au contraire les différentes problématiques auxquelles l'identité doit faire face. D'autres images encore nous glacent, et qui, dans un rapport cru à l'autre, exhibe le cauchemar, l'inhumanité.<sup>58</sup>

Comment recevoir ces images, comment se comporter vis-à-vis d'elle ? Dans ce contexte dans lequel la valeur de l'image semble aussi aléatoire qu'incertaine, quel est ce qui définit l'image de mode, et comment le regard y fait-il face ?

Comme nous l'avons dit précédemment, nous étudierons la théâtralité en jeu dans l'image de mode, mais aussi spécifiquement le statut trouble qui la caractérise dans sa relation à la réalité. Ensuite nous nous attacherons à examiner dans les limites qui la définissent, la manière dont le sentiment de profusion côtoie une forme de néant et la façon dont la présence physique des mannequins se mêle à une forme d'absence symbolique, et comme nous l'avons évoqué dans la partie précédente, à une forme d'absence comme symptôme.

Face à cette succession d'images auxquels nous sommes confrontés et à laquelle participe activement la photographie de mode, nous verrons comment, certains artistes - à l'instar d'Eponine Momenceau - se sont inspirés de la question des flux, de l'accélération, pour formuler une forme d'antithèse incarnée par leurs œuvres.

---

56 Voir Dominique Baqué, *Visages, Du masque grec à la greffe du visage*, op. cit., p. 146

57 Corinne Maier, *L'obscène, La Mort à l'Œuvre*, Versane, Encre Marine, 2004, p. 27, cité par Dominique Baqué, *Visages, Du masque grec à la greffe du visage*, op. cit., p. 147

58 Voir l'article par Danièle Cohn « L'évidence du cauchemar, la violence des images djihadistes » *Esprit* n°425, Juin 2016, pp. 68-75.

### **a. L'image comme vecteur de promesse : la théâtralité dans l'image de mode**

S'il est aisé de considérer que la photographie de mode est support de récits, c'est avant tout parce-qu'initialement le vêtement en lui-même peut aussi être considéré comme étant porteur d'un récit. Il est susceptible, conformément à la réalité ou non, de laisser transparaître notre classe sociale, notre humeur ou un message spécifique. A l'inverse, il peut être le moyen de jouer de son apparence, d'incarner - en aspect seulement - une autre identité. Le vêtement, à ce titre, semble s'ériger comme une sorte de peau secondaire. Comme l'avance Guillaume Erner, « [...] la mode est avant tout une manière de façonner son identité. Par l'apparence qu'il se donne, l'individu se situe par rapport aux autres comme par rapport à lui-même<sup>59</sup>. »

La tenue vestimentaire jouerait dès lors le rôle d'interface entre soi et le monde. Porteuse de sens et de signification, elle comporterait également la faculté de jouer de son image, d'incarner aussi bien des personnes avec qui on a le sentiment d'avoir des affinités culturelles, que des personnes semblant se situer aux antipodes de nous-même. De fait, le vêtement semble être finalement le fragment de ce qui pourrait s'assimiler à une forme de jeu théâtral. Si ce constat est indéniable concernant le vêtement, il semble qu'il soit d'autant plus valable en ce qui concerne les images de mode.

C'est en réalité par l'addition de plusieurs éléments - l'atmosphère, le stylisme, les poses de la mannequin, le mouvement – que se créera cette forme de théâtre en image.

Comme peut l'affirmer, à juste titre, Guillaume Erner, et qui confirme l'idée que l'image de mode entretient une relation de proximité avec la théâtralité : « Les thèmes des photographies dans les magazines convoquent des univers aux noms évocateurs : Madame Butterfly, Esprit des fifties, Muse, etc. Dans ces histoires, les images prennent le pas sur les mots et n'en laissent que plus de place à l'imagination. Effectivement, on peut les trouver naïves comme des fables pour adultes. Toutefois, cette simplicité leur permet de se transformer en écran sur lesquels projeter nos rêves et nos fantasmes ; ils

---

<sup>59</sup> Guillaume Erner, *Victimes de la mode ?*, La Découverte / Poche, Paris, 2004, p. 200

nous servent d'alphabet pour écrire nos propres histoires<sup>60</sup>. ».

Il est une évidence qui s'impose : les images de mode racontent des histoires et, par un subtil jeu d'apparence, sont également le lieu où semblent s'édifier des promesses en images. Opérant une forme de trompe l'oeil et construisant artificiellement le rêve, la caractéristique inhérente à la photographie de mode est avant toute chose, de produire l'illusion. Dans ce vaste agencement coordonné, les modèles occupent un rôle et une importance de premier rang. Car en effet, si l'on associe certains visages de célébrités, mannequins, à certains registres ou certains styles précis – à l'instar du visage de Monica Bellucci à une forme de sensualité, un mode de vie épicurien, etc. - la personne réelle derrière le visage apparent se révélera globalement en retrait vis-à-vis du personnage qu'elle incarnera, rejoignant l'idée d'une fusion du visage au masque, développée lors de la première partie.

Comme l'avance Richard Dyer, « Le phénomène de la star pose l'ensemble des questions inhérentes à la métaphore banale de la vie-comme-théâtre, du jeu de rôles, etc. Les stars produisent cet effet parce-que ce n'est pas tel ou tel personnage qu'elles ont construit ( travail traditionnel du comédien ) qui les rend intéressantes mais la construction / représentation / incarnation d'un "personnage" qui se confond avec elles-mêmes<sup>61</sup>. ». Dès lors se conjuguent dans une seule et même enveloppe corporelle, présence et absence. Présence du corps en tant qu'enveloppe, support, et absence de la personne qui l'incarne réellement puisque le jeu prédomine sur l'intériorité. L'image de mode, loin d'être dotée d'une valeur de véridicité, semble être avant tout un lieu de la sublimation, de l'esthétisation à tout prix. Cela explique en partie, de fait, la relation très spécifique et sélective qu'elle entretient à la réalité du monde et à l'Histoire.

Si certains photographes ont pris le parti de traiter des sujets de société très précis – à l'instar de la campagne de publicité photographiée par Steven Klein pour l'enseigne Dolce & Gabbana, représentant une scène de viol collectif – il est sans conteste que leurs différentes représentations se sont faites au prix d'une forme d'indécence.<sup>62</sup>

---

60 *Idem*, p. 219

61 Richard Dyer, *Le star System hollywoodien*, Traduit de l'anglais par Sylvestre Meininger, L'Harmattan, 2004, p. 17

62 Voir l'article du Monde [consultation le 6 Mai 2016] <[http://www.lemonde.fr/actualite-medias/article/2007/03/15/les-marques-de-mode-jouent-la-provocation-a-leurs-risques\\_883409\\_3236.html](http://www.lemonde.fr/actualite-medias/article/2007/03/15/les-marques-de-mode-jouent-la-provocation-a-leurs-risques_883409_3236.html)>

Certains sujets semblent incompatibles avec l'image de mode et c'est moins pour des raisons de principe que pour des raisons éthiques, liées en l'occurrence à l'esthétisation de la douleur humaine. L'image de mode, malgré des exceptions sur lesquelles il convient d'insister, reste la plupart du temps toujours dépendante de ses impératifs commerciaux et c'est finalement ce qui semble être une des limites les plus tenaces à sa liberté de création et artistique.

Par ailleurs, s'il est à un égard en particulier que la photographie de mode se confronte à une véritable contradiction, c'est au regard de la photographie en tant que discipline.

Par la fiabilité de l'appareil photo, par l'enregistrement du réel, la photographie semble toujours réputée pour retranscrire une forme d'objectivité, ce qui a été à l'origine des discordes concernant la légitimité et le statut artistique de la photographie dans ses débuts et durant le 20<sup>e</sup> siècle.

S'il semble superflu de considérer que par le cadrage, le choix du sujet, le point de vue, le propos, etc. la photographie s'élève dans le domaine des arts auprès des autres disciplines, cela permet cependant de soulever la question phare de la fidélité à la réalité que la photographie de mode elle, bouleverse dans ses fondements même.

A ce titre, j'aimerais évoquer une expérience à laquelle j'ai pu être confronté dans mon travail de photographe. En 2013, alors que je commençais à travailler dans le domaine de la mode en tant photographe, j'ai pu prendre en photo certaines mannequins de l'agence Elite, agence spécialement connue pour le concours qu'elle organise au travers du monde, et pour des différents produits dérivés. Face à cette structure colossale, je ne pouvais m'empêcher d'avoir un sentiment d'illégitimité et d'intimidation. Par ailleurs, si le nom de l'agence a toute son importance, c'est en réalité pour mettre en exergue le cœur de mon propos.

Je travaillais dans le lieu dans lequel je vivais, c'est à dire une chambre de bonne de 10m<sup>2</sup>, dans laquelle planait une odeur fort désagréable de canalisations.

J'avais aménagé mon studio de manière à ce que chaque cm<sup>2</sup> puisse être investi pleinement et conservais des grandes plaques de polystyrène de 2m50 sur 1m35 afin de pouvoir monter moi-même des décors, des faux coins de pièces. Dans les images que je produisais, tout était faux. Les filles semblaient être photographiées dans un studio alors

que j'étais dans le bac de douche de mon studio pour être en mesure de photographier leur buste entier.

Tout était fabriqué, et mes images étaient des mirages. Si j'ai toujours su avoir cette distance critique vis-à-vis de la photographie de mode, je pense que c'est avant tout pour les raisons évoquées ci-dessus ; l'image ne donne à voir qu'un fragment, et qui plus est, un fragment irréel.

On ne devinerait jamais en effet que les filles sur les images de mode ou sur les podiums ont pour la plupart 16 ans ou 17 ans. Là où le paradoxe est saisissant, c'est que si ces filles sont choisies pour leur jeune âge, on réclame incessamment et on s'enthousiasme lorsqu'elles paraissent plus âgées, participant de fait à une forme de non-sens global. En réalité, il semble que la promesse de l'image de mode ait avoir avec une forme de néant.

S'il y a effectivement dans chacune d'elle la promesse d'un mode de vie, d'une existence esthétisée, dans laquelle l'harmonie primerait sur le désordre, sur l'affliction, les traumatismes, et les craintes liées à l'avenir, il semble que coexistent dans ces images également une forme d'imperturbabilité et de vacuité.

Et ce sentiment est d'autant plus fort, lorsqu'on met en relation l'illusion opérante de l'image de mode avec tous les rouages de l'industrie vestimentaires que nous connaissons, à commencer par ceux d'une des plus grandes chaînes de magasins de prêt-à-porter : H&M.

Si H&M se pose comme un exemple incontournable, c'est parce-qu'ils possèdent une identité visuelle très forte ; leurs campagnes sont réalisées avec les mannequins les plus connues, ils développent la création d'une collection dite éthique et environnementale, etc. « Notre vision est que toutes les opérations doivent être réalisées de façon durable sur le plan économique, social et environnemental. Transformer cette vision en réalité nous permet de mener à bien nos activités avec moins de ressources. Cela nous permet également de contribuer à améliorer la vie des populations et des communautés dans le monde. Aujourd'hui, nous participons à divers projets et initiatives dans ce domaine<sup>63</sup>. »

L'image semble séduisante - aussi bien visuellement que dans son message - et pourtant,

---

<sup>63</sup> Site internet de H&M <<https://www.hm.com/ca/fr/customer-service/faq/our-responsibility>>

l'entreprise n'hésite pas par ailleurs à trouver de la main d'œuvre à moindre coût au Bangladesh, et récemment en Ethiopie, au détriment du développement du pays par le paiement d'impôts<sup>64</sup>. Si la promesse de la marque contribue à renvoyer une image d'elle-même irréprochable, éthique, portée sur l'avenir et sur l'Autre, force est de constater que les défis moraux que le géant semble vouloir relever se soldent par un véritable échec. L'image qu'ils se sont constitués apparaît malgré tout envoûtante, mais est le signe en réalité d'un profond malaise et d'un décalage saisissant entre le spectacle qu'ils montent de A à Z - des campagnes de pub au design de leurs magasins en passant par la musique hypnotisante qu'ils diffusent dans les rayons - à la réalité de leur business. Si le cas d'H&M reste bien-sûr un cas parmi bien d'autres chaînes ou maisons de couture, il permet cependant de révéler le profond désaccord qu'il peut y avoir entre toutes ces séries de simulacres et leur réalité, ainsi qu'une hypocrisie excessivement obscène.

Il serait abusif et tout à fait expéditif de décréter que l'impact des photographies de mode soit le même que les agissements des géants de l'industrie vestimentaire. Pourtant, en participant à la construction d'un monde artificiel mais désirable, la photographie de mode contribue à nourrir l'image de ce spectacle global dans lequel la surface possède un pouvoir d'envoûtement sans précédent.

### ***b. Entre absence et présence, vide et profusion***

« Derrière notre engouement pour la mode, on trouve cette ferveur suscitée par ce que nous avons de plus cher : nous-même. Le constat est désormais banal ; plus aucune utopie n'est susceptible de nous mobiliser collectivement. Comme le redoutait Tocqueville, la modernité a fabriqué un homme replié sur lui-même ; après avoir séparé l'homme de ses contemporains, " elle le ramène sans cesse vers lui seul et menace de le renfermer enfin tout entier dans la solitude de son propre cœur. "<sup>65</sup>. ».

64 Voir l'article « Le Monde selon H&M » sur le Monde.fr, [consultation le 6 Juin 2015] disponible sur : [http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/02/le-monde-selon-h-m\\_4429459\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/02/le-monde-selon-h-m_4429459_3246.html)

65 Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique, tome II, Œuvres complètes*, vol. 1, p. 106 Cité par Guillaume Erner, *Victimes de la mode ?*, La Découverte / Poche, 2004, Paris, p. 211



Guillaume Erner semble révéler synthétiquement les enjeux principaux de l'analyse qui va suivre, il conviendra cependant de mettre en perspective son contenu avec ce qui a pu être dit précédemment et les thèmes essentiels de la recherche.

Il semble que l'image de mode renferme au sein de ses limites la coexistence et la complémentarité de plusieurs extrêmes. Comme nous avons pu l'avancer précédemment, il semble que faire face à l'image de mode c'est également faire face au côtoiement du vide et du plein, à un corps oscillant entre incarnation et désincarnation de par le reflet idéal qu'il revêt. Le corps des mannequins dès lors devient medium, au détriment de leur identité ; « Leur retrait hors de la matière, hors de la chair, leur confère une apparence de zombies, une aura d'irréalité. L'idée en tant que simulacre est attestée par des mannequins à l'aspect spectral<sup>66</sup>. »

Le corps se pose comme support de récits, excluant par la même, tout ce qui attire à leur individualité. Car en effet, examiner la question du corps, c'est nécessairement étudier la façon dont il s'incarne dans le monde, et en venir progressivement à l'identité.

La mode dans notre société occidentale semble omniprésente, et ses images en constituent autant les porte-paroles que les gardiennes. Quand bien même nous ne nous intéresserions pas à la mode, la mode viendrait à nous ; les présentations de collections de prêt-à-porter et de haute-couture ont lieu deux fois par an, engendrant un nombre colossal de pièces vestimentaires, d'accessoires et c'est sans compter les défilés de demi-saisons, ainsi que les vêtements bon marché commercialisés par les chaînes de magasins.

Une telle profusion implique que la demande existe bel et bien. Il demeure un besoin chez le consommateur d'acheter des vêtements, de se faire un style, de se vêtir et de se créer par le vêtement. Si cela traduit un désir de conquête identitaire, il ne serait probablement pas excessif d'avancer, au vu du contexte actuel, que cela traduit surtout une forme de carence d'ordre existentiel.

Comme l'avance Guillaume Erner, « Dans ce contexte, on pourrait imaginer que le rapport à la mode trahisse l'anxiété de l'individu à " devenir lui même ". Dès lors, la relation aux tendances et aux marques observées au sein d'une société pourrait être fonction de l'amplitude de la crise anthropologique dans cette société<sup>67</sup>. »

<sup>66</sup> Véronique Bergen, *Le corps glorieux de la top-modèle*, op. cité, p. 67

<sup>67</sup> Guillaume Erner, *Victimes de la mode ?*, op. cité, p. 214

Ce qui semble dès lors motiver les ventes, ce serait un désir de réinvention de soi par le vêtement, un désir de nouveauté, de renaissance constante, et d'accomplissement identitaire. Dans la réalité des faits - et si l'on se réfère aux quantités de tissus produites pour fabriquer ces vêtements et aux déchets en masse provoqués par cet incessant renouvellement des looks – cette volonté de se trouver par le vêtement se fait au prix de la préservation des ressources et d'un ancrage de plus en plus profond dans un mode de vie individualiste qui semble finalement se clore sur lui-même.

Pourtant l'espoir d'une nouvelle identité semble toujours nourri : l'image de mode présente des possibilités d'existences nouvelles, de fictions qui côtoieraient la réalité, comme peut l'affirmer là encore, Guillaume Erner : « En se livrant à ce jeu social – se choisir un style, arborer des marques – l'individu satisfait l'un des besoins essentiels de l'être humain : raconter des histoires, à soi comme aux autres, être le narrateur dans certains cas, le lecteur dans d'autres<sup>68</sup>. ».

En définitive, l'effet produit relève davantage d'un état d'insatisfaction, inassouvissement de soi, que d'un véritable bénéfice. Les formes et les mondes artificiels, produits par la mode perdurent malgré un désenchantement global. Il semble, dès lors que l'image de mode produit l'illusion où tout est de l'ordre de la représentation, de la mise en scène fictive, qu'elle se situe sur les lisières très délicates de deux extrêmes : la matérialité et l'impalpable, l'illusion et la réalité, la vie et la mort, avec comme figure paradigmatique : la mannequin.

Comme le souligne cette citation de Véronique Bergen, la mannequin a davantage à voir avec la mort, dans cette forme de dématérialisation de son propre corps, que dans ce qui attire à la réalité physique de la mort ( putréfaction, etc. ) : « Rien n'est plus réel que l'irréel. Cette logique culmine dans la formule de Walter Benjamin : "rien de véritablement vivant n'est vraiment beau". Non que, par leur maigreur heroin chic, leur parade muette ou off show, leur côté destroy évoquent le régime de la mort, mais au sens où elles apparaissent à la façon de spectres<sup>69</sup>. »

En lien avec cette forme spectrale dont peut revêtir le corps de la mannequin, l'œuvre

---

68 *Idem*, p. 217

69 Walter Benjamin, *Fragments*, trad. De l'allemand par Christophe Jouaniane et Jean-François Poirier, Paris, PUF, 2001, p. 159 cité par Véronique Bergen, *Le corps glorieux de la top-modèle*, *op cit*, p. 68

intitulée *Anywhere out of the world* de Philippe Parreno met en scène un personnage de manga féminin, racheté à Kworks qui est une agence japonaise qui crée des profils de personnages de manga.

Cette œuvre est une installation vidéo en trois dimensions et met en image Ann Lee, ce personnage de manga qui au était au départ destiné à disparaître.

Le profil psychologique et l'image ont été rachetés à la fois par Parreno et Pierre Huyghe. Ce dernier la mettra également en scène dans une vidéo intitulée *2 minutes en dehors du temps*. Ce personnage, durant ces trois minutes, nous parle d'elle. De son parcours, de son statut, de sa disparition initialement planifiée. Elle adopte une posture qui nous interpelle, notamment par sa voix, son discours. Elle reste un personnage fictionnel mais ancré dans la réalité, car doté d'une conscience et d'un regard introspectif sur son propre sort. La réflexivité dont elle fait preuve lui donne une condition d'être humain. La lucidité dont elle fait preuve l'enracine dans un registre à la limite du cynisme, et donc proprement humain.



Philippe Parreno, Extrait de la vidéo *Anywhere out of the world*, 2000

« Some other characters had the... \\  
Some other characters had the possibility of becoming a hero. \\  
They had a long psychological description, a personal history, \\  
a material to produce a narration. \\  
They were really expensive when I was cheap. \\  
Designed to join any kind of story. \\  
but with no chance to survive any of them. »

L'expression « I was cheap » contribue fortement à nous renvoyer cette impression. La voix, pleine d'humanité dans son intonation ainsi que la richesse du vocabulaire rend notre perception confuse.

C'est une figure qui parle pour toutes les autres, qui comme elle, n'ont connu qu'un passage très bref au sein d'un manga. Elle évoque notamment la pauvreté de son profil, puis nous parle des portraits au contraire très fournis des dits héros du manga. Ann Lee est complexe par son ambivalence ; elle est un personnage de fiction conscient de son caractère irréel, virtuel. En vérité consciente de sa mort à venir. Elle se pose en témoin de son éphémérité et devient, le temps de cette vidéo, spectatrice de sa destinée. Cette œuvre interroge le rapport de la fiction, de son image et de sa représentation. Si Ann Lee n'avait effectivement pas été rachetée par Parreno et Pierre Huyghe, son personnage n'aurait existé que furtivement dans un passage de manga. La totalité de son histoire, de son profil auraient disparus, en même temps que son image.

En la rachetant, les artistes ont pu offrir à ce personnage une nouvelle existence dans le champ de l'art. Dans un interview réalisé dans le cadre d'un article dans Libération, Philippe Parreno évoque le fait qu'Ann Lee n'était devenu qu'un signe<sup>70</sup> :

« Ann Lee n'avait aucune destination, n'était qu'un pur signe, un logo. A partir de quel moment ce signe allait-il signifier quelque chose ? »

Ce travail se charge de lui redonner une existence virtuelle, à la fois toujours fictionnelle mais bien réelle dans son discours.

Entre la forme spectrale et la réincarnation, Ann Lee est à la fois passante et fugitive du

---

70 Interview réalisée par Annick Rovoire, Mise à jour le 7 Juillet 2001 [ Consultation le 14 Décembre 2015 ] Site internet de Libération <[http://www.liberation.fr/week-end/2001/07/07/produire-une-idee-a-partir-de-l-image\\_370920](http://www.liberation.fr/week-end/2001/07/07/produire-une-idee-a-partir-de-l-image_370920)>

monde. Dans la forme que lui donne Philippe Parreno, elle s'affranchit de son sort initial, parle de façon quasi humaine de son parcours, par l'usage d'une voix qui n'est pas la sienne mais celle d'une mannequin.

« Oh Yeah I forgot to tell you, the voice through which  
I'm talking to you now, was never my voice.  $\downarrow$   
I have no voice, Her name is Daniela.  $\downarrow$   
She is looking at me now.  $\downarrow$  She is a model. She is not used to speaking.  $\downarrow$   
She is an image like, just like me. »

Cette phrase révèle en effet toute la complexité du rapport à l'image et la représentation. L'analogie qui est faite avec le mannequin me semble être particulièrement riche de sens et de signification. Le mannequin, lui aussi, doit incessamment faire face à l'étau de sa représentation. Il ne s'agit pas d'incarner le corps simplement, purement mais bien de l'immerger sans cesse dans une forme de jeu. La réalité se confond dans la représentation. Le simulacre n'est plus perçu comme tel mais bien comme un fragment réel du monde. Reste qu'il ne repose sur rien d'autre qu'une image, et c'est cela qui semble être traité dans le travail de Parreno.

Il y a dans ce travail une forme de mélancolie, moins parce-qu'il s'agit d'un simulacre de fillette que parce-que sa lucidité, sa clairvoyance la rend humaine en dépit de son existence totalement abstraite. Cette fillette qui possède une voix adulte, crée une relation avec le spectateur en d'adressant à lui. Nous sommes pris dans la confiance, témoins de son histoire et de son état rendant le personnage attachant, et troublant par l'illusion de son existence. Elle semble en effet être réelle tant son discours est authentique. Le personnage qui était initialement voué à être oublié, possède à présent un aplomb dans le monde.

Il n'y a plus de rêve, seulement des prix, des rachats, et une existence fondée sur du commerce.

Tout comme les mannequins, qui au travers des séries photo dans lesquelles elles peuvent apparaître sensibles et incarnées, sont en fait associées à des profils type. Ces profils répondent à des exigences économiques, et les corps qu'elles mettent au service de l'image de mode, ne sont pas les leurs. Ce sont ceux des formes qu'elles incarnent,

des simulacres qu'elle crée par leurs poses, leur expression.

Il existe un schéma fictionnel dans lequel l'humain n'existe plus. La tension réside dans la présence réelle du corps physique, et son immersion totale dans la fiction.

Il est aisé de faire cette analogie de par la phrase qu'Ann Lee prononce à la fin

« I am no ghost, just a shell. »

De la même manière que la mannequin met au service de la représentation son propre corps, le personnage de manga met au service d'une forme d'incarnation sa propre image. Il existe une sorte de mise en abîme, dûe notamment à la création d'une fiction dans la fiction elle-même.

Ann Lee semble se réincarner sur des fondements qui s'effritent, à la lisière de plusieurs temporalités. Celle du passé, du temps de sa création, du présent qui la rend véritablement évanescence, oscillant entre renaissance et disparition préprogrammée.

Il est possible d'établir des analogies entre ce travail - malgré bien des différences dans les intentions - et certaines fictions, tel que le film *Her*<sup>71</sup>.

Dans tous les cas est mis en cause la notion d'icône, le rapport fascinateur que l'on peut avoir à l'image. Il y a en effet dans ce film, l'illusion d'une existence, un simulacre au sens où Baudrillard l'entend dans *Simulacre et Simulation* : « Telles seraient les phases successives de l'image :

- Elle est le reflet d'une réalité profonde
- Elle masque et dénature une réalité profonde
- elle masque l'absence de réalité profonde
- elle est sans rapport à quelque réalité que ce soit : elle est son propre simulacre pur<sup>72</sup>. »

Ann Lee a pour particularité de se situer à la lisière de deux de ces catégories. Elle est à la fois le reflet d'une réalité profonde, celle de la prédominance du profit, du système économique sur tout le reste. Et à la fois, elle masque le vide. Cela semble

---

71 Spike Jonz, *Her*, 2013, 126mn, 1 DVD

72 Jean Baudrillard, *Simulacre et Simulation*, Editions Galilee, Collection Débats, 1985, p. 17

particulièrement flagrant lorsqu'elle avance qu'elle n'est qu'une coquille, une forme creuse. Ce personnage a par ailleurs pour spécificité d'exister sous différentes formes, et non pas seulement sous une forme informatisée. Une enfant incarnait également Ann Lee lors de l'exposition au Palais de Tokyo.

Elle incarne en vérité une idée qui se déplace de forme en forme. Son existence n'est permise que grâce à des sortes d'incarnations qui se révèlent aussi passagères que précaires. En cela sa forme d'existence s'apparente à une forme de spectre, allant d'une image à une autre, d'un mode d'existence à un autre. Du virtuel au réel aussi, lorsqu'elle est incarnée par une fillette de 10 ans au Palais de Tokyo. Elle prend des formes malléable selon l'artiste qui l'emploie. A la fois un personnage fictionnel de par son image et son apparence, et à la fois une véritable personne à qui on aurait injecter artificiellement de l'humanité. L'immatérialité d'Ann Lee devient poétique. Elle nous parle de son existence fantomatique, de sa fugacité, comme si l'absence de corps la rendait pure, se situant aux lisières de la fiction et du monde réel et opérant des allers-retours entre ces deux dimensions.

De la même manière, chez la mannequin coexistent la présence physique mais l'absence symbolique à son propre corps, dans le gommage de leur expression et de leur identité. Même si elles tiennent un rôle de premier rang dans l'image, ce ne sont pas elles en tant que personne que nous recherchons mais leurs images, et les différentes incarnations auxquelles elles procèdent.

Il existe, dès lors, un statut très ambivalent où la présence se conjugue à l'absence, de la même manière que l'on garde des portraits de morts pour se souvenir d'eux, mais dans l'image de mode au contraire, la stratégie semble s'inverser.

Car effectivement, si les images et souvenirs nous amènent à nous remémorer l'être perdu, qui était auparavant présent, dans les images de mode au contraire, il n'est pas question de se souvenir, mais de donner l'illusion d'une présence qui n'a pas de référent réel. L'absence devient dès lors, à la fois un symbole et un symptôme.

Les visages ne sont pas là pour être vu mais pour qu'ils portent tel un voile, sur eux, leur propre image, comme peut l'avancer justement Véronique Bergen : « La présence au monde des top-modèles, nous l'avons vu, se caractérise par leur statut d'images. Leur affirmation d'un corps glorieux, d'un corps épiphanique, atteste qu'elles ne sont que pour

autant ce qu'elles apparaissent, que leur être est celui d'une image<sup>73</sup>. »

### ***c. Déconstruire l'image de mode : enchevêtrements, distorsion, réappropriation***

Si mon travail de photographie tend à faire naître une tension concernant les limites de l'image de mode, mon travail vidéo lui accentue d'autant plus les tensions qui peuvent se créer entre les différents registres de l'image en règle générale.

C'est le cas, notamment de l'œuvre *Misty, it's one of the world*, qui présente dans une vidéo, Alexandra âgée de 16 ans. Elle est mannequin depuis un an. C'est à la fois court et long si on le met en perspective de son jeune âge.

Par l'unique présence de sa voix, elle semble effectuer un monologue. Elle nous parle en anglais, puis en polonais. Les deux langues se fondent. Celle du métier devient inséparable de celle qui constitue son identité. Ici, la mannequin n'incarne personne d'autre qu'elle-même. C'est par sa présence exempte de jeu, que le dispositif habituel de l'image de mode s'inverse. Dans une forme de passivité, de lenteur extrême, la jeune fille se dévoile davantage par la parole que par l'image. Et si ce focus sur ce visage révélait un au-delà de tout ce qu'elle pourrait dire ; ses doutes de jeune fille, une quête d'identité, sa solitude, sa fragilité... Peut-être l'image de sa beauté ne ferait pas obstacle au regard ? Dans la lenteur du battement de ses paupières, elle semble se révéler. Par le ralenti extrême transparait la volonté de lui donner du temps, plus de temps encore, pour la regarder, la découvrir et la rencontrer.

Si le ralenti fait partie intégrante de mon travail vidéo, je dirais que c'est en réaction d'une part, à la culture de l'immédiateté qui caractérise notre société et qui, sans conteste, bouleverse également notre rapport à l'image. La vitesse en effet, qui investit aussi bien notre quotidien que le cadre privé, semble être un des facteurs qui interfère le plus dans la manière dont la conscience reçoit les images, et dont l'attention se soumet à elles. Le téléphone portable, internet, abolissent en partie la sensation physique de la

---

73 Véronique Bergen, *Le corps glorieux de la top-modèle*, op. cit, p. 121



distance, et le rapport au temps qui lui y est associé. Si ces moyens de communication ont profondément bouleversé notre rapport à l'espace et au temps, ils ont également et par extension contribué à modifier le rapport que l'on pouvait avoir aux images.

Certains artistes, comme Eponine Momencau, qui est une jeune artiste vidéaste, formule dans ses œuvres l'antithèse même du sentiment d'urgence. Son travail est doté d'une dimension temporelle qui résiste, avec douceur, au flux ambiant ; la lenteur, le déploiement du mouvement dans un temps pur, est particulièrement présent dans son œuvre vidéo *Waves become Wings*<sup>74</sup>. L'évocation visuelle aux peintures de la Renaissance confère aux corps et aux visages présentés de ces jeunes filles, un caractère sacré. Il y a une conscience, une attention visuelle exacerbée sur les détails de la peau. La lumière, très théâtrale met en évidence une douceur propre aux visages des modèles présents dans les œuvres des peintres florentins du 15<sup>e</sup> siècle. Appuyant cette idée, Eponine Momencau écrit : « Exploiter le potentiel esthétique et fictionnel d'une situation qui a une source documentaire et interroger la perception du spectateur par cette vision transformée et altérée volontairement par la cadence d'enregistrement. Jouer sur un décalage voire un anachronisme entre l'évocation des images et la réalité V de laquelle elles sont extraites<sup>75</sup>. ».

La photographie, par définition, immobilise le mouvement. Il est figé, détaché des milliers d'autres gestes qui ont permis sa captation. Si cela a pu avoir du sens avec mon travail photographique, c'est parce-que la sensation d'inertie ainsi obtenue, elle-même mise en exergue par la posture des modèles, s'accordait précisément avec mon désir de représenter l'état conscient d'une mort imminente. L'idée d'engourdissement imprégnait mes photographies. L'art vidéo permet quant à lui, de travailler sur le mouvement dans l'œuvre elle-même et de créer des possibles distorsions temporelles vis-à-vis de la réalité.

S'il me semblait que les distorsions au sein même de la vidéo faisaient particulièrement sens, c'est précisément aussi parce-que la relation que la mannequin possède vis-à-vis

---

74 2013, Vidéo couleur, sonore, 10 minutes 30 secondes Un extrait de cette vidéo est disponible via le lien suivant : <https://vimeo.com/77595158>

75 Site internet de l'artiste <http://www.eponinemomencau.com/index.php/films-videos/waves-become-wings/>

du temps, est une relation troublée.

Il me semble intéressant, à cet égard, de citer un article de Libération datant des années 2000 : « A fortiori dans une profession où les carrières sont très éphémères, car c'est une évidence, le corps des mannequins est leur seul outil, l'objectif d'une carrière consiste donc à engranger un maximum de revenus en un minimum de temps, ce temps leur pire ennemi qui doit être à tout prix capitalisé<sup>76</sup>. »

considérées comme étant vieilles à partir de 20 ans, comme l'évoque Véronique Bergen : « L'accentuation toujours plus radicale d'un marqueur de jeunesse éternelle, la promotion de lolitas de plus en plus jeunes ne traduit pas seulement l'obsession d'un élixir de jouvence, d'un figement/arrêt sur image en lequel le temps serait capté, mais aussi la volonté d'incarner le non-âge, d'un Intelligible césuré des devenirs sensibles<sup>77</sup>. » Des personnes sans âge, sans temps, ce sont bien ce que les mannequins semblent incarner, prises en même temps dans le flux accéléré propre à la mode.

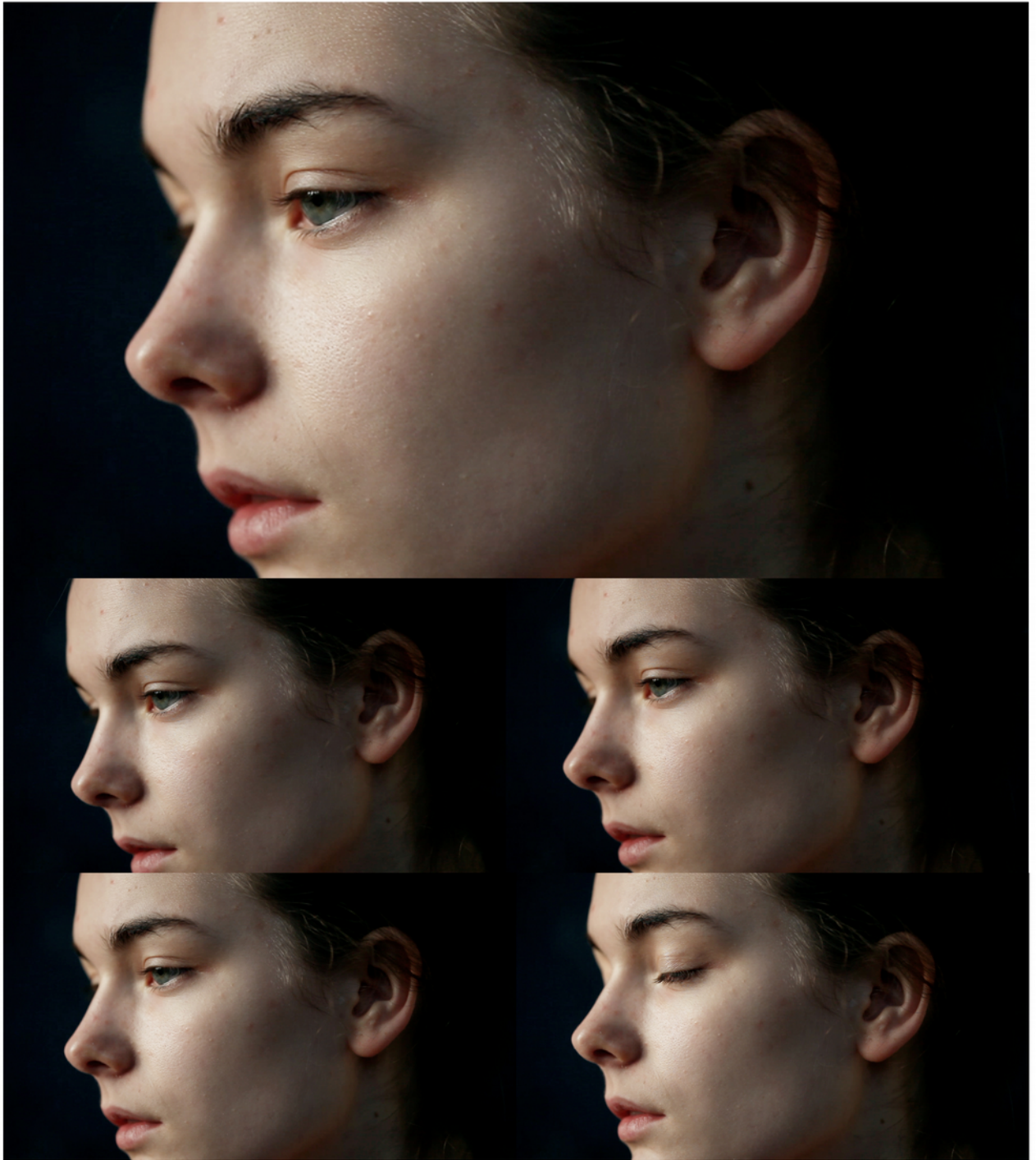
Dans la vidéo *I don't know what's gonna happen*, j'interroge Grace qui a 14 ans. Prête à travailler dans le marché de la mode, elle fait partie d'une agence reconnue à Paris.

Je l'interroge sur le rapport qu'elle a au temps, passé, présent et à venir, en tant que mannequin. La vidéo contient plusieurs prises de vues, pour la plupart des fragments de visage qui laissent apercevoir une peau juvénile, un visage enfantin et très androgyne. L'écran domine la salle de par sa hauteur, il rappelle les écrans publicitaires, mais n'en est pas un. Il laisse entrevoir une enfant qui semble ne plus en être une, du haut de son mètre 80. Une jeune fille au seuil de sa carrière, et de sa vie d'adulte qu'elle incarne déjà dans l'image de mode, comme la plupart des jeunes filles qui s'engagent dans une carrière de mannequin.

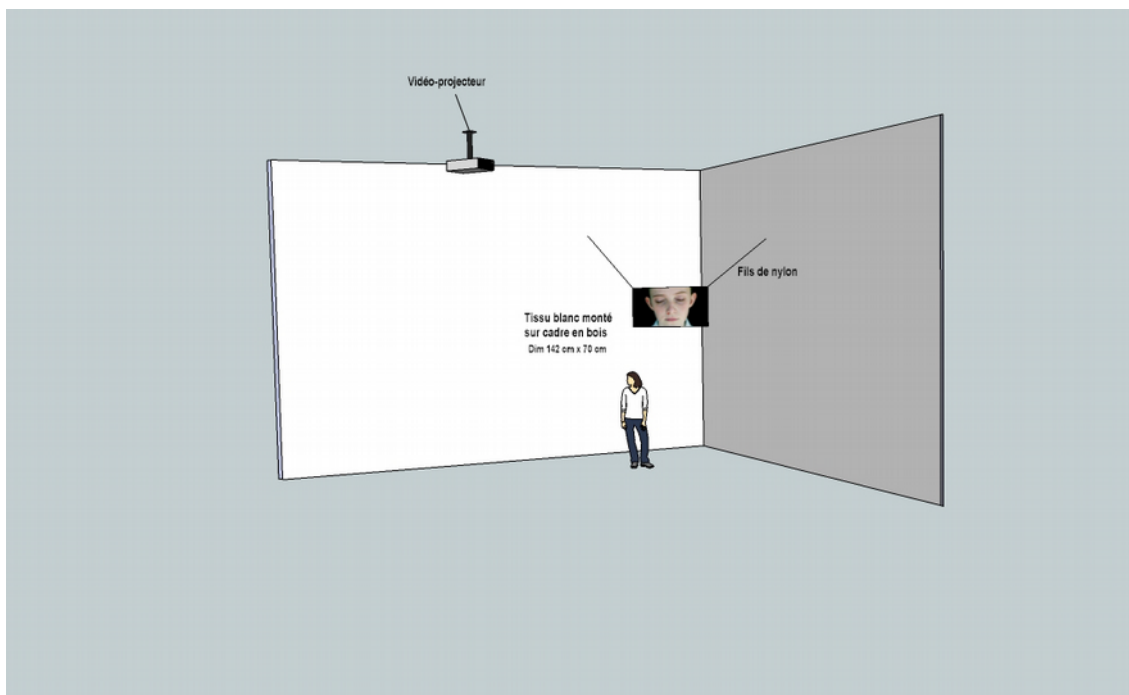
---

<sup>76</sup> Marie-Joëlle Gros, « Illusion Mannequin », article paru dans *Libération*, 27 Mars 2000

<sup>77</sup> Véronique Bergen, *Le corps glorieux de la top-modèle*, op. cit., p. 20



Travail personnel : Vidéogramme, *Misty, it's one of the world*, 2016, Vidéo couleur, 4mn06, téléviseur



Travail personnel : Simulation de présentation, *I don't know what's gonna happen*, 2016



Travail personnel : Exposition de l'Installation, *I don't know what's gonna happen*, 2016

Placées elles aussi sous le signe de l'éphémérité, dans l'enthousiasme qu'elles peuvent susciter dans un temps très limité, il me semblait que procéder à un ralentissement extrême de l'image faisait naître une tension qui faisait sens. Flirtant avec le documentaire, par le travail d'interview et le dialogue, ces travaux tendent à déconstruire les limites de l'image de mode pour les replacer, de façon sélective, dans celles du documentaire.

Si les moyens mis en œuvre par Vermibus me semblent être tout à fait différents de ceux en jeu dans mon travail, il me semble que son travail fait naître un certain nombre de tensions, notamment en ce qui concerne la réappropriation des images de mode à des fins artistiques. L'ensemble des œuvres de cet artiste, consiste à travailler des images publicitaires sélectionnées dans des villes, au préalable retirées de leur supports.

Par le biais d'acide, de dissolvant, Vermibus retravaille l'image. Si les images semblent brûlées, c'est bien parce-que, littéralement, elles sont rongées par l'acide.

« [...] l'image de papier glacé est un mirage : il suffit d'un peu d'acide pour révéler la non-réalité de ces images publicitaires qui inondent nos villes<sup>78</sup>. »

Loin des photographies lisses et froides des publicités, les visages deviennent marquées par des griffures, des formes, comme laissant apparaître une autre face d'une même réalité. Il existe dès lors une forme de brouillage de l'image initiale.

A ce qui était évoqué dans la partie précédente, peut-être les figures créées par Vermibus pourraient-elles servir d'emblème, comme des sortes de symboles d'une société consumériste à l'agonie. Une fois retravaillées, ces images sont replacées dans le contexte urbain laissant à tout un chacun la possibilité de pouvoir leur faire face.

---

78 Sophie Chassat, « La Barbe ne fait pas le philosophe... dissoudre l'image de mode, si ! », article paru sur Lemonde.fr, Mis à jour le 04.03.2014 <[http://www.lemonde.fr/mode/article/2014/03/04/la-barbe-ne-fait-pas-le-philosophe-dissoudre-l-image-de-mode-si\\_4377104\\_1383317.html#XRqf19qHBCc0lSko.99](http://www.lemonde.fr/mode/article/2014/03/04/la-barbe-ne-fait-pas-le-philosophe-dissoudre-l-image-de-mode-si_4377104_1383317.html#XRqf19qHBCc0lSko.99)>



*Vermibus, détail d'une affiche recrée par lui-même*

S'attachant à défigurer le visage des mannequins - déjà édité à outrance parfois - Vermibus semble exprimer pour ces figures autant d'hostilité que de répulsion. A l'image aseptisée, Vermibus répond par une peinture outrageusement violente, cauchemardesque, sans ambiguïté sur ses positions politiques. Il semblerait que les égéries de marques de luxe concentrent en elles toute la cruauté d'un système inégalitaire, mercantile et placé sous le signe de l'artifice. Face à son travail cependant, il semblerait que nous soyons davantage face une démarche de contestation politique que dans une démarche artistique mettant en œuvre un véritable propos - si toutefois je prends le risque de dissocier et hiérarchiser les deux.

Par une réappropriation, Vermibus semble rendre monstrueux non pas les mannequins en tant que personnes, mais ce qu'elles représentent – des figures renvoyant une beauté qui ne s'incarne que par la simulation, une non-adhérence au monde, et une forme de détachement complet vis-à-vis des différentes conséquences que peuvent engendrer un mode de vie aussi consumériste qu'il l'est à l'heure actuelle.

De façon analogue, je dirais que le support qu'est la télévision que j'utilise pour présenter mes vidéos vise à rappeler les supports de diffusion des images publicitaires.

L'écran n'est-il pas le lieu où semblent condensées toutes les publicités, et où l'image

semble soumise à un traitement particulièrement problématique ?

D'avantage que n'importe quel autre support, les écrans acheminent le regard d'un extrême à l'autre, sans cesse. De l'image informative, à la publicité, de la publicité aux images de massacre, des images de massacre aux selfies. Les téléphones, les téléviseurs, et les moniteurs restent sans conteste les supports qui communiquent le plus d'images. Par l'instantanéité dont ils font preuve, mais aussi par la quantité infinie d'images qu'ils contiennent.

Par cette réappropriation, dans mon travail et dans celui de Vermibus, je dirais qu'il est question de fusionner différents registres de l'image pour donner la sensation d'images dégénérées, déréglées dans leur essence, et qui semblent confrontées au caractère factice qu'elles comportent.

Dans une approche similaire mais par des moyens différents, certaines images de Steven Klein semblent être également évocatrices. Il y a dans ses images, une forme de trouble, par leur aspect filmique, elles communiquent l'atmosphère d'un univers qui semblent implorer. L'image est très composée ; chaque élément a sa place et cela provoque le sentiment de lieux dans lequel le chaos n'a pas sa place – en écho à un certain nombre de photographies de mode. Les femmes qu'il photographie semblent toujours être sur une forme de lisière ; celle de la conscience et de l'inconscience, celle de l'abattement ou de la folie, celle de la vie et de la mort cérébrale. Elles sont toujours habillées d'une manière très spécifique. L'attirail de Wonderwoman, ou le tablier typique ; leur tenue comporte et incarne le stéréotype. Mais le détail qui rend le stéréotype aussi dérangeant que troublant réside dans un regard qui s'absente, traduisant l'idée d'une absence à leur propre corps.

Ce regard évoque une désincarnation vis-à-vis des formes, et vis-à-vis du corps lui-même qui ne semble plus appartenir à ces femmes. Elles asservissent leur corps aux tâches qu'elles réalisent, de la même manière qu'elles sont asservies aux modèles culturels et aux stéréotypes auxquelles elles tentent de répondre. Ces images au-delà de sa maîtrise de la composition, de la gestion des couleurs, traduisent une démarche faisant naître des questionnements vis-à-vis de mon travail qui me semblent essentiels. Il y a une mise en scène de la réalité qui est telle qu'elle suscite une forme de tension,

l'équilibre présent dans la mise en forme des compositions est perturbé par le regard qui en est absent.

Il y a dans ces démarches d'artistes une forme de parallèle avec ce qui définit mon travail : une réappropriation d'un langage - celui de la mode - pour exprimer une forme de trouble vis-à-vis de l'image et de son contenu.



Steven Klein, *Home Work*, Vogue US, Décembre 2007



### III. A la rencontre des anges

Si le parallèle entre les mannequins et les anges peut sembler de prime abord nébuleux, il se manifeste pourtant dans un certain nombre de critères, d'idées, et de représentations purement visuelles.

A cet égard, nous tenterons par des approches variées et au jour de points de vue pluridisciplinaires, d'élucider cette approche. Nous avons tout au long de notre recherche pu relever et mettre en exergue la relation très ambivalente que les mannequins pouvaient avoir à leur propre corps.

Entre inversion de l'incarnation<sup>79</sup>, lien chargé de tension entre présence et absence, réel et irréel, il semble que celui-ci soit au cœur d'un paradoxe qui semble faire écho à ce qui a été dit dans la première partie concernant le visage humain : l'incarnation.

Car en effet, nous disions dans la première partie que la condition et l'origine du visage était toute entière contenue dans l'incarnation humaine. Ainsi naissait une tension entre cette conception et l'image du visage contenue dans l'imagerie publicitaire et plus spécifiquement dans l'image de mode, qui semblait au contraire du visage humain qui présente des aspérités, des imperfections, une histoire, ne laisser transparaître qu'une forme artificielle réduit à sa surface.

Loin de considérer que la figure angélique est elle aussi dotée d'un visage réduit à son image, il existe dans l'apparence corporelle que revêtent les mannequins – leur silhouette longiligne, une forme de corps sans genre, la grâce de leur démarche – une forme de ressemblance évidente avec les différentes représentations iconologiques des anges. Si la jeunesse, l'androgynie, l'aura conférée par leur apparence longiligne qui semble épurée de tout excès de matière sont les signes physiques les plus manifestes de cette ressemblance, il existe symboliquement des liens très denses entre la mannequin et l'ange, notamment dans cette forme d'extraction de la matière charnelle et corporelle qu'elle semble effectuer.

Ayant l'air de se détacher des réalités biologiques du corps, avec les signes de fragilité

---

79 « L'inversion de l'incarnation est une désincarnation : une chair qui se fait verbe photonique et pixellisé » Véronique Bergen, *Le corps glorieux de la top-modèle*, op. cit., p. 75

et les vacillements qu'il comporte, leur organisme semble également effectuer une forme d'exclusion de tout ce qui attire à la vicissitude, au pêché lié à l'instinct, à la chair en ce qu'elle comporte d'animal. C'est précisément sur ces thématiques que nous travaillerons lors de cette partie, pour finir sur un examen de la voix, en ce qu'elle comporte de typiquement humain, et en ce qui, dans mon travail avec les mannequins se révèle être le signe même d'un dévoilement.

### ***a. Aux lisières du corps matière : le mannequin comme archétype***

A l'heure actuelle, le rapport que la mannequin peut avoir à son propre corps semble être un cas extrême significatif du rapport que l'individu peut avoir vis-à-vis du sien. Telle une sorte d'apogée du corps-machine, les carrières des mannequins semblent se placer sous le signe de la performance, par leur maigreur, leur résistance, etc. « [...] ce qui est recherché aujourd'hui n'est plus tellement la santé, qui est un état d'équilibre organique, mais un rayonnement éphémère, hygiénique et publicitaire du corps – beaucoup plus une performance qu'un état idéal<sup>80</sup>. »

La citation de Jean Baudrillard révèle une forme de parallèle entre l'attrait que peut exercer la performance en elle-même et le principe auquel est soumis la carrière des mannequins. Au delà de cette question, le point sur lequel il convient d'insister porte précisément sur la relation que la mannequin entretient avec le corps dans sa matérialité – dénommé ici « le corps-matière ».

Par le corps-matière, ce qui est à entendre c'est le corps de chair, c'est-à-dire le corps animal soumis à des instincts, à la douleur physique, au plaisir mais aussi et surtout le corps dans sa finitude et dans l'aspect éphémère qui le définit.

Inévitablement, le fait de faire face à ces visages, c'est aussi faire face à la réalité de leur corps qu'elles semblent n'incarner qu'en périphérie, détaché de toute forme de ressenti et finalement, de vie. Car en effet, de ce principe de soustraction à la matière corporelle

---

80 Jean Baudrillard. *La transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, 1990, p. 31

découle symboliquement un principe de soustraction au monde<sup>81</sup>.

Les jeunes filles qui sont mannequins incarnent par leur corps même une volonté à toute épreuve, mais qui participent à une forme de désincarnation, au sens où leur présence à leur propre corps devient spectrale, à la limite de la fusion avec les formes numériques qui les projettent ici et là.

C'est face à ce constat que j'ai décidé d'entreprendre la série *Fashionable Faces*<sup>82</sup> que j'ai amorcé en 2015. Je souhaitais au contraire des autres photographies que j'avais produites jusqu'alors, que la limite visage lui-même et le fond soit imperceptible, dans une sorte de blancheur immaculée et aseptisée qui symboliserait la sphère numérique, sphère auxquelles l'image des mannequins semble intrinsèquement liées. En écho aux départements des « New Faces » qui sont, dans le jargon de la mode, les départements destinés à la carrière des jeunes filles qui débudent, le titre confère ici à la série une portée ironique. Le visage humain disparaissant, serait le visage à la mode.

Il y a dans cette fusion une forme de pureté poussée à son paroxysme, qui implique un déni du corps en ce qu'il a de plus charnel, mais qui, dans ce déni véhicule une forme de pouvoir et de toute puissance. Cette idée s'accorde avec celle évoquée par Claudia Pantellini et Peter Stohler : « c'est faire resurgir du coup toutes les visions utopiques d'un dépassement quasi divin de la matière et de la nature ( et de la féminité ) et d'une façonnabilité ou d'une altérabilité potentiellement infinies du corps humain<sup>83</sup> [...] »

Si l'évocation du travail et de la démarche de Tino Sehgal me semble pertinente, c'est à la fois pour la dimension immatérielle de ses œuvres, que pour la tension qui est suscitée par le protocole de sa démarche. Les différentes œuvres de Sehgal oscillent entre performance et happening. L'aspect immatériel de son travail découle de cette pratique, mais est aussi et surtout dû à l'interdiction de reproduire des images de ses œuvres, de les enregistrer, de prendre des notes par écrit, ne laissant que la possibilité au

---

81 Comme l'avance David Lebreton, « La matière du monde est une matière de chair [...] L'existence est d'abord une matière corporelle. » Ali Rebeih, *Le corps : ennemi intime ?*, Podcast, France Culture, 2014, 42mn.

Disponible sur <<http://www.franceculture.fr/emissions/du-cote-de-chez-soi/le-corps-ennemi-intime>>

82 Traduction : « Visages à la mode »

83 Claudia Pantellini et Peter Stohler, *Body Extensions*, Arnoldsche, 2004, p. 59

spectateur de les mémoriser uniquement. Par ailleurs, les ventes de ses œuvres excluent tout protocole écrit. Le transmission de l'œuvre se fait oralement.

Le travail de Tino Sehgal consiste à produire une œuvre à partir de rien, comme l'évoque Dorothea Von Hantelmann : « Sehgal's work has the character of an experiment at the heart of which lies the question of how to create something from nothing ; how to semantically create meaning and create economic value without producing a physical object. Conceived in order to formulate and circulate an idea of the object the product and the artifact that does not rely on what Sehgal calls "the transformation of material" he turns to traditional art forms like dance and singing, which generate meaning exclusively via the human body without necessitating, the production of a material object <sup>84</sup>. »

Comme il est évoqué dans cette citation, le travail de Sehgal existe sans forme matérielle, ni dans le temps de la représentation, ni dans son enregistrement puisqu'il est prohibé. L'oeuvre n'existe que dans le geste, dans le mouvement des performers, dans la voix.

En cela, mon travail, se distingue résolument de la démarche de Sehgal. La photographie implique la trace, l'empreinte. Numériquement d'une part, matériellement lorsque les photographies ou les vidéos sont présentées. Cependant, la confrontation de mon travail à celui de Tino Sehgal me permet de parvenir à une conscience particulière à l'égard de la présence et de l'absence. Car en effet, dans les images de la série *Fashionable Faces*, je pars d'une présence réelle pour produire une forme d'effacement, de dissolution dans une blancheur qui symboliserait un espace immaculé, et donnerait l'impression d'une disparition totale imminente.

Ces images aspirent à faire naître une tension entre une présence qui a été effective – celle de la mannequin – et son absence symbolique au sein même de l'image. La posture des mannequins dans l'image de mode implique que leur visage disparaît au sein de l'image qui les met en scène, elle les recouvre de signes artificiels, et placent finalement leur présence sous le signe de l'illusion, contribuant à les effacer aussi bien humainement qu'en tant qu'individu. Leur plein ancrage dans la sphère numérique, qui

84 Dorothea, Von Hantelmann. *How to do things with art: The meaning of art's performativity*. Ed. Karen Marta. 2006, p. 151

les diffuse et qui participe à la reproductibilité de l'image à des échelles incommensurables, participe à ce véritable trouble entre la présence et l'absence.

De façon parallèle, la série *Models II* réalisée par Valérie Belin semble à ce titre être une forme de réaction à ce phénomène. Composée de dix photographies en couleur, chacune d'elle est imprimée



Valérie Belin, *Modèles II ( Sans Titre )*, 2006, 125 x 100 cm, encre pigmentaire sur papier



*Travail personnel : Face # 1, Série Fashionable Faces, Impression jet d'encre sur papier baryté, 50 x 50 cm*

sur du papier aux dimensions imposantes. Les photographies sont des portraits, elles contiennent des visages qui semblent appartenir au même espace neutre, glaçant et sans relief. Une seule source d'éclairage laisse les figures se détacher du fond sombre. La lumière est disposée de façon latérale, de manière à ce que les ombres produites suivent les formes anguleuses des visages et en soulignent subtilement parfois les contours.

Une dynamique se crée entre la position de la lumière et la direction que prend le regard de chacun, une frontalité dérangeante apparaît. S'il est d'usage de définir le portrait comme étant le reflet psychologique du sujet, ces photographies ne sont des portraits que parce-qu'elles montrent une figure humaine, mais elles ne disent rien de l'intériorité des modèles. Elles ne parlent que de plastique, d'apparence et laissent la beauté vidée de sa substance, sans vie, sans humanité. La tension que contiennent ces images réside principalement dans l'ambivalence qu'elles véhiculent.



Valérie Belin, *Modèles II ( Sans Titre )*, 2006, 125 x 100 cm, encre pigmentaire sur papier

Le regard se déplace à la surface des peaux et des détails tels que les cils, l'iris, les reliefs des lèvres.

Nous cherchons l'humain derrière ces figures pâles, mais il en semble absent. L'expression est lointaine, comme tenue à distance du corps. L'énigme commence au moment où nous réalisons que ces visages sont réels. Nous opérons un aller-retour incessant entre ce qui semble être et ce qui est. Témoin de sa propre confusion, le regard oscille. Les mannequins sont montrés comme des enveloppes charnelles, inanimées. On se questionne sur leur incarnation. L'image semble tout montrer et pourtant porte en elle une énigme. Celle du sujet et de son image. De la réalité et du simulacre.

« Je pense que ce qui est plus important pour moi aujourd'hui c'est cette notion d'illusion et aussi de déplacement de l'organique vers le virtuel<sup>85</sup>. »

L'illusion est une notion investie dans la totalité du travail de Valérie Belin. Particulièrement dans la série *Mannequins* où elle photographie des mannequins de vitrine, inanimés. Nous croyons à l'incarnation de ces objets, parce-que notre perception nous y invite. Pourtant ils sont dénués de vie.

La série *Models II* en utilisant le procédé inverse, c'est-à-dire en faisant poser des sujets vivants tout en leur donnant l'apparence d'objets inanimés, est à mon sens plus dérangement. Elle nous met face à une sorte d'apathie où rien ne transparait. Les mannequins ont tous été trouvés dans les départements des « New Faces » d'agences de mannequins parisiennes. Pour ces jeunes personnes, la représentation est leur quotidien. Dans les images dans lesquels ils apparaissent, dans les personnages qu'ils incarnent, dans la manière qu'ils ont de se présenter lors des castings. Il n'y a pas de temps sans image dans la vie des mannequins. La tenue qu'ils portent doit les ancrer dans leur propre rôle. Dans la photographie de mode d'une part, mais aussi dans leur quotidien lorsqu'ils se présentent aux potentiels clients, lorsqu'ils se prennent en selfies pour continuer à vendre leur apparence sur Instagram. L'importance que prend Instagram

---

85 Valérie Belin, Interview, vidéo couleur, 1mn30 Site internet du centre Georges Pompidou <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cT5gny/r5yMRa>>



dans la carrière des mannequins est en effet sans égal depuis environ 3 ans. Certains mannequins sont recrutés uniquement via ce réseau social et des départements spécifiques se développent dans les agences de mannequin. Le scout ne parcourt plus les rues mais les profils Instagram de jeunes filles susceptibles d'intégrer l'agence.

Hannah Bennett, recrutée récemment dans une agence de mannequins, a été repérée sur Instagram : « As much as most girls still get scouted on the streets like the typical scouting story, I would say social media is an incredible new tool for agencies. I wasn't the first girl that IMG found on Instagram – there are actually about a dozen of us. They've now set up an account called We Love Your Genes especially for scouting<sup>86</sup>. »

Si globalement le réseau social a rendu le filtre entre le professionnel et le personnel beaucoup moins opaque, cet aspect est particulièrement manifeste dans la carrière des mannequins. La représentation doit être constante et il s'agit davantage de jouer son propre rôle que de se montrer tel que l'on est, c'est-à-dire faible, fragile, humain, limité. Le travail de Valérie Belin montre le mannequin dans sa nudité, dans sa non-représentation. Il n'y a pas de parure, juste un corps vide qui se situe en marge de ses ornements habituels. On pense aux peintures des primitifs flamands, dans l'équilibre qui existe entre les parties claires et celles plus ombrées. Dans la posture et le regard orienté à 45 degrés par rapport à l'objectif.

Ces regards parlent de néant, de désincarnation et ne laissent aux visages qu'une surface pure, sans vie, dans laquelle la froideur est telle que les premiers portraits de détenus de Bertillon semblent plus chaleureux encore.

La série des mannequins met face-à-face et simultanément la monstruosité et la beauté. Dans cette série, les traits des modèles semblent si parfaits qu'ils en deviennent irréels. Leur beauté varie ; elle est soit très sociale et accessible réunissant tous les traits idéaux

---

<sup>86</sup> Traduction : « Tandis que la plupart des filles sont toujours repérées dans les rues, comme une forme de repérage typique, je dirais que les réseaux sociaux sont un incroyable outils pour les agences. Je n'étais pas la première fille qu'IMG avait trouvé sur Instagram – il y en a en fait une douzaine. Ils ont maintenant monté un département We Love Your Genes spécialement pour le repérage » Hannah Bennett, Site internet [Consultation décembre 2015] <http://www.nouse.co.uk/2015/04/21/your-new-fashion-icon-hannah-bennett/>

des canons de l'époque. Soit au contraire plus atypique, dérangeante parce-qu'hors-norme. Dans tous les cas, les visages paraissent tenus à l'écart de toute forme d'impureté, faisant de l'espace qui les entoure un espace irréel, hors-du monde.

Comme le dit Valérie Belin, « C'est sans doute la même chose chez beaucoup d'artistes, cette espèce d'ambivalence entre la séduction et la monstruosité. Une œuvre n'est jamais univoque, elle est toujours ambivalente, sinon c'est une illustration<sup>87</sup>. ».

Malgré la présence des mannequins, ces photographies n'ont rien des photographies de mode. Elles en sont l'antithèse parce-que le fard et la mise en scène s'absentent, pour ne laisser en relief qu'une sorte de béance qui met en lumière l'inversion de l'incarnation<sup>88</sup>.

Les traits des mannequins attirent par leur perfection autant qu'ils dérangent.

Ils confèrent à l'image une présence troublante, et d'autant plus que les dimensions des photographies de Valérie Belin rappellent celles des affiches publicitaires. Cette série semble de façon aussi subtile qu'énigmatique dénoncer le gommage des différences dans la globalisation comme l'évoque Valérie Belin dans le cadre d'une exposition : « It's a work on the virtuality of portrait, the virtuality of life today, and the power of destruction of the globalization<sup>89</sup>. »

Cela nous amène à une question fondamentale, particulièrement au regard des caractéristiques de l'image de mode : Qu'est-ce qui nous est donné à voir dans une image ? Est-ce, comme l'évoquait Roland Barthes dans *La chambre claire*, « ce qui a été » ? Si la photographie est, comme l'évoque André Rouillé, un « Médiateur réputé impartial, elle sert à tisser de nouveaux liens entre l'ici et le lointain, l'accessible et l'inaccessible, le vu et le non-vu. »<sup>90</sup> comment définir la photographie de Valérie Belin ? Les images que produit Valérie Belin ont cette particularité de créer de la confusion, de jouer visuellement sur l'illusion, l'artifice et l'illusionnisme. Elles interrogent le concept

---

87 Nathalie Herschdorfer, Valérie Belin, sous la direction de Patrick Remy, Catalogue d'exposition, Illustrated Edition, 2007, p. 300

88 Véronique Bergen, *Le corps glorieux de la top-modèle*, op. cit., p. 75

89 Traduction : « C'est un travail sur la virtualité du portrait, la virtualité de la vie aujourd'hui, et le pouvoir de destruction de la globalisation. » Valérie Belin, interview, vidéo couleur 4mn26, Site internet Page youtube de Los Angeles review of books, <<https://www.youtube.com/watch?v=YMr7J2OPQ6s>>

90 André Rouillé, *La photographie, entre document et art contemporain*, Folio, 2005, p. 101

d e beauté, et le questionnent en mettant en scène, ou en isolant, des traits caractéristiques. Dans une série, elle photographie des bodybuilders huilés, souriants. Ils semblent tous répondre au même impératif esthétique, identiques dans leur démarche et dans les corps qu'ils habitent.

Dans une autre, elle superpose des mannequins coiffées à la mode des stars hollywoodiennes des années 50 sur des fonds de fleurs artificielles. Le regard semble aussi absent que dans la série *Models II*. Ces sujets semblent réunir toutes les caractéristiques du canon esthétique contemporain, et pourtant, ils semblent si désincarnés qu'il en deviennent effrayants.

Dans une photographie de mode, l'attention est focalisée sur la mise en scène, sur le jeu d'expression du modèle, sur le vêtement, la représentation. Mais finalement quelle en est l'essence ? L'image ne semble reposer que sur des formes creuses, sans substance véritable hormis un jeu d'apparence. L'artiste se sert des codes de l'image publicitaire pour les détourner. Elle gomme le défaut, équilibre les formes, sculpte les visages par une lumière parfaitement maîtrisée. L'image, par ses couleurs également, réunit en elle tout ce qui compose une photographie de mode. Et pourtant, elle mine de l'intérieur les fondements même de l'image de mode. Cette ambivalence me semble être ce qui fait du travail de Valérie Belin, une œuvre qui témoigne, en terme de ressenti, parfaitement de son époque qui se caractérise avant tout par ses paradoxes et ses contresens.

Revêtant une apparence caractérisée par une forme d'insensibilité, d'inexpression, le corps de la mannequin semble s'acheminer vers une dimension immatérielle.

« Dès lors que la seule chair qui importe est celle des étoffes, des tissus, celle des mannequins peut s'amenuiser et abandonner la matérialité aux habits. Dans leur offrande d'un CsO<sup>91</sup> en majesté et en glamour, les top-modèles se tiennent aux antipodes du CsO libérés par Francis Bacon. Leur chair ne descend pas, ne coule pas des os mais se subtilise jusqu'à l'apesanteur, jusqu'à devenir allégorique<sup>92</sup>. »

Il semblerait qu'au delà du corps incessamment en représentation des mannequins, se pose en vérité l'évidence d'un déni et un refoulement physiologique et biologique lié à la chair. Le corps des mannequins dans sa dimension charnelle semble totalement éclipsé

---

91 Corps sans Organe

92 Véronique Bergen, *Le corps glorieux de la top-modèle*, op. cit., p. 89

par un corps surpuissant, clair, qui en réalité paraît exclure tout signe de vie terrestre.<sup>93</sup> Apparaît ainsi le parallèle avec les anges de façon bien plus lisible. Le corps clair, lumineux et lisse semble aplanir les reliefs de la chair, et en réalité tout ce qui attire à la matière sensible. Par ailleurs, il existe une omniprésence des représentations relatives à ce corps aussi aérien qu'irréel, semblant être le véhicule d'une vision purifiée de l'humain, et de tout ce qui attire en réalité, au vivant. Proposant en effet l'idée d'un corps aseptisé, n'ayant pour seul trait commun avec le corps réel le nom, l'image de mode semble procéder à la consécration même de l'illusion, comme peut l'avancer Serge Margel : « 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<sup>94</sup>. »

Comme une sorte de contre-dispositif, le travail de Vanessa Beecroft lui, procède à une confrontation de cette image idéalisée du corps et de ses limites réelles. Si les performances de Vanessa Beecroft semblent prélever du champ de la mode une certaine esthétique - notamment par le nombre important de performers qui contribuent à donner une impression de mise en spectacle propre aux défilés de mode – elles révèlent surtout, en même temps qu'une forme de froideur, les vacillements du corps dans le temps. Au commencement de ses œuvres, les figures féminines possèdent un aplomb qui trouble le spectateur. Ce trouble est par ailleurs mis en exergue par la nudité – ou la quasi-nudité – des performeuses.

« Tout le monde semblait en attente, comme dans une représentation du Dernier Jour. Mais, à bien y regarder, ici aussi, les rôles étaient inversés : les filles en collant étaient les anges, implacables et sévères, que la tradition iconographique représente toujours vêtus de longs habits, tandis que les visiteurs — hésitants et emmitouflés comme ils l'étaient par cet hiver berlinois — incarnaient les ressuscités en attente du jugement, que

---

93 Notion qui n'est pas sans rappeler « le corps utopique » conceptualisé par Michel Foucault « Le prestige de l'utopie, la beauté, l'émerveillement de l'utopie, à quoi sont-ils dûs ? L'utopie c'est un lieu hors de tous les lieux. Mais c'est un lieu où j'aurai un corps sans corps. Un corps qui sera beau, limpide, transparent, lumineux, véloce, colossal dans sa puissance, infini dans sa durée, délié, invisible, protégé, toujours transfiguré. Il se peut bien que l'utopie première, celle qui est le plus indéterminable dans le cœur des hommes, ce soit précisément l'utopie d'un corps incorporel. » Michel Foucault, *Le corps utopique*, conférence radiophonique, 7 décembre 1966, France-Culture

94 Serge Margel, *La société du spectral*, op. cit., p. 43

même la tradition la plus bigote autorise à représenter dans leur plus grande nudité<sup>95</sup>. » Comme le soulève Agamben, la nudité en jeu dans les œuvres de Vanessa Beecroft semble totalement exclure toute la dimension érotique qu'elle peut habituellement comporter.



Vanessa Beecroft, *VB43*, Gagosian Gallery London, 2000

Les corps sont simplement présentés comme étant de pures surfaces, bien qu'une tension soit engendrée par la fatigue manifeste des différentes mannequins qui participent à ces œuvres. Oscillant dès lors entre réalité et un aspect à la fois hygiéniste et aseptisé, le corps dans les œuvres de Vanessa Beecroft semble tout à la fois incarner une chose et son contraire. C'est de toute évidence, ce qui confère à ses performances une telle tension, et qui provoque le sentiment de gêne chez celui qui lui fait face. La nudité, qui dans les performances de Vanessa Beecroft semble nous affronter et affronter le regard, semble du même coup s'engager dans une forme de résistance à l'égard de ce qui, dans la mode, est toujours placé sous le signe du pêché.

---

95 Giorgio Agamben, *Nudites*, *op. cit.*, p. 96



Vanessa Beecroft, *VB43*, Gagosian Gallery London, 2000

Car en effet, si la nudité comme le relève Agamben, semble toujours avoir une relation de cause à effet avec la honte<sup>96</sup>, il semble que cette idée directement héritée de la tradition judéo-chrétienne perdue également dans la culture occidentale et par extension dans le domaine de la mode. Parallèlement, il semble également qu'une nudité pure, insoumise au regard érotisant, soit également un des signes les plus manifeste de l'humanité. Or, le corps de la mode, est un corps sur-humain, au sens de ce qui dépasse l'humain. « Comme les anges sont les intermédiaires entre Dieu et les hommes, les mannequins assurent l'intercession entre le Beau et nous. Dotés d'une jeunesse éternelle ( « réelle dans le cas des anges, mythique, fantasmée dans le cas des top-modèles ), les uns et les autres échappent ( réellement/idéalement ) au châtement infligé à l'humain depuis le péché d'Adam et Eve, la honte de la nudité, la mortalité. Avec les anges, les mannequins partagent le privilège d'être les messagers, les envoyés de Dieu. »<sup>97</sup>

Semblant échapper dès lors au corps fait de chair – et de nudité - il semblerait finalement que le rapport que les mannequins entretiennent avec leur corps soit la manifestation même d'une discorde essentielle portant sur l'incarnation.<sup>98</sup>

<sup>96</sup> « Cette suprématie expressive du visage trouve sa confirmation mais aussi son point de faiblesse dans la rougeur incontrôlable qui atteste la honte face à la nudité. C'est peut-être pour cette raison que la revendication de la nudité semble avant tout remettre en question le primat du visage. » , *Idem*, p. 143

<sup>97</sup> Véronique Bergen, *Le corps glorieux de la top-modèle, op. cit.*, p. 53

<sup>98</sup> « Toute la distinction entre le corps et la chair, entre *corpus* et *caro* vient ici poser une question cruciale : qu'ont vu ceux qui ont vu ? Tertullien, dans le *De carne Christi*, s'exclame contre les docètes : « D'où vient le corps si la chair n'est pas corps ? » (Unde corpus si non caro corpus ?). Toute

Comme une forme de réponse au corps glorieux que semblent incarner les mannequins, la série de photographies qui s'intitule *Héroïnes* a été réalisée par Bettina Rheims en 2005. Le titre évoque clairement notre rapport aux icônes. Il renvoie à cette culture de l'image, au rapport que l'on entretient à toutes ces figures qui ont envahi la sphère médiatique et l'imaginaire collectif durant tout le 20<sup>e</sup> siècle, puis revivifié dans les années 90 par les top-modèles. Les vedettes de la mode, telles que Claudia Schiffer, Naomi Campbell, Cindy Crawford pour n'en citer que quelques unes, ont initié ce rapport d'envoûtement à l'égard de la figure de la mannequin. Le terme « Héroïne » rappelle cette adoration. Il renvoie également à toute l'iconologie des mythes antiques, des déesses olympiennes et de leur immortalité.

On s'imagine devoir se préparer à voir des images où les femmes sont présentées comme elles le sont quand on évoque leur nom, c'est-à-dire invincibles, pures, atemporelles. Pourtant la série les présente comme des humaines, au sens propre. Leur corps sont avachis, forment des plis dans le tissu qui les habille. Leurs robes sont défaites, prolongent par le tissu très délicat leur propre peau. Il existe une tension très vive entre ces noms et ce que l'on observe d'elles dans ces images, comme le souligne Catherine Millet : « Le spectateur est désorienté. Parce-qu'il aura plus ou moins, mais assez rapidement, reconnu dans toutes ces créatures des symboles de la beauté, il s'en voudra de laisser distraire son attention par les mille petits défauts qui compromettent leur perfection<sup>99</sup>. »

---

la question est là : sans corps il n'y a plus de visibilité pour la chair, donc d'incarnation. Le *unde* semble indiquer une relation de provenance. Le corps provient de la chair, qui tient à son tour de lui sa visibilité iconique. Dire cette provenance, c'est reconnaître l'origine charnelle du corps, autrement dit sa fondation dans l'image. Sans la chair, le corps n'est à son tour qu'une dépouille sans rédemption et c'est à elle qu'il doit sa résurrection. La bataille contre le docétisme est donc centrée sur l'articulation économique de la chair au corps puisque les docètes réduisent le corps à un simulacre et spiritualisent l'image jusqu'à lui offrir l'intelligibilité. » Marie-José Mondzain, *Le commerce des regards*, Seuil, 2009, p. 59

99 Catherine Millet, *Le corps exposé*, Editions Nouvelles Cecile Defaut, 2011, p. 34



Bettina Rheims, Milla Jovovitch, Série *Héroïnes*, 2005, Tirage argentique 157 x 125 cm ( 165 x 133 cm avec le cadre )

En vérité, on comprend que ces femmes sont des héroïnes non pour leur beauté, leur force, mais au contraire pour la faiblesse et la fragilité qu'elles revendiquent dans cette série. Leur peau est sans fard, et si fard il y a, ce n'est pas pour gommer le défaut mais pour le rendre luisant, lumineux.

Bettina Rheims dans cette série, propose un type de photographie qui fait face à la photographie de mode et revendique sa force par son authenticité. Ce travail révèle en image une forme d'humanité qui serait rendue à ces icônes. Comme abattues par le temps, par l'émerveillement dont elles ont été plus des victimes que des bénéficiaires, elles posent de façon à ne révéler que ce qui les rendrait aussi pures que des enfants.

Bettina Rheims joue sur cette ambivalence. Les poses ne sont pas effrontées, mais au



contraire donnent aux modèles des allures d'enfants qu'on retrouverait épuisés à la fin d'une journée usante.



Bettina Rheims, Laetitia Casta, Série *Héroïnes*, 2005,  
Tirage argentique 157 x 125 cm ( 165 x 133 cm  
encadré )

Il est intéressant par ailleurs de rappeler que les mannequins actuels tendent à ressembler à des enfants, non dans leur attitude mais dans leur silhouette filiforme, leur corps qui semble asexué, à la lisière du temps de l'enfance et de l'âge adulte. La plupart des mannequins à l'heure actuelle commencent leur carrière à 15 ans. Ce ne sont pas des femmes mais elles semblent l'être en image. Le processus est ici inversé. Toutes les mannequins qui posent pour Bettina Rheims sont des femmes mais posent comme des enfants. Les corps sont maladroits, semblent inexpérimentés.

Il existe un décalage entre la plastique des modèles et l'absence de représentation.

Comme Catherine Millet à nouveau l'évoque, « ces femmes dont le métier veut, pour la plupart, qu'elles endossent différentes identités, reprennent cette fois, devant l'objectif de Bettina Rheims, la leur<sup>100</sup>. »

En réalité, ce n'est pas seulement leur identité qu'elles révèlent mais aussi le caractère organique de leur propre corps et de ce fait, leur appartenance au genre humain.

On observe leurs rougeurs, les grains de beauté ; tout ce qui contribue à les définir comme des organismes vivants. Elles ne sont plus des créatures fantasmées, mais des organismes précaires, dont les limites biologiques et corporelles apparaissent subtilement. Le travail de mise en lumière de la peau, remarquable, contribue à révéler aussi la fragilité de leur enveloppe charnelle.

Bettina Rheims montre des corps qui semblent capituler, incapables de se maintenir, de se mouvoir dans les cadres qu'on leur impose habituellement et dans le rôle qu'on leur attribue. On y décèle certaines références de l'histoire de l'art telles que les sculptures de Rodin, ou encore les peintures d'Ingres. Géraldine Miquelot évoque, elle, que « Bettina Rheims traite la peau en s'inspirant de Lucian Freud ou Egon Schiele, et laisse apparaître des traces de sable, de petites écorchures, des rougeurs, des grains de beauté. »<sup>101</sup>

Les différentes inspirations picturales semblent évidentes. Ce travail se situe à contrario du fantasme d'un corps idéalisé, stéréotypé, qui se situerait à l'extrême lisière de la réalité et du fantomatique tant il semble vierge de toute marque.

Le décor brut, qui là encore nous rappelle le procédé du non-finito, met en valeur la couleur chair des peaux et du tissu qui les pare. Il s'accorde en terme de coloris à la couleur du rocher sur lequel reposent les modèles. Le rocher lui, contribue à renforcer l'analogie entre le modèle et la sculpture. Dans une interview donnée, Bettina dit : « Un décor avait été installé au studio avec, comme point de départ, une photo de l'atelier de Giacometti, mur et sol gris, des coulées de plâtre, couleur de craie. Et puis on a construit un gros caillou. Une sorte de socle qui tournerait à volonté pour que ces femmes-là ne

---

100Idem, p 35

101Géraldine Miquelot, Site internet de Paris Art [Consultation en Décembre 2015] <<http://www.paris-art.com/marche-art/carpets-stories/levy-jose/4880.html>>

touchent pas le sol, qu'elles jaillissent de la pierre ou qu'elles se fondent dedans<sup>102</sup>. »

Il y a dans tous les cas, l'idée de rendre ces femmes aussi pures que des sculptures, de les élever au rang de créations.

Dans une série plus récente intitulée *Just like a Woman*, Bettina Rheims fait poser plusieurs mannequins, dont Lara Stone qui est une des mannequins dont la carrière est une des plus remarquables depuis une dizaine d'années, seins nus et allongées sur un tissu qui semble être un drap de lit. Suivant le même procédé, les rougeurs des joues sont marquées, clairement visibles et confère au visage une dimension très érotique. Les femmes semblent être essoufflées, comme après l'amour. Dans cette série, il y a en jeu là encore cette sorte de focalisation sur l'humanité des mannequins, bien qu'il s'agisse d'une mise en scène plus manifeste que la série *Héroïnes*. Le titre clarifie l'intention, la rend plus lisible au sein même des images de la série. Je dirais que dans l'une et l'autre série, il est question de valoriser l'humanité dans ce qui habituellement est de l'ordre du fantasme, du produit.

En terme d'intention, je dirais que la série de photos que j'ai amorcé en 2013 se prête davantage à certaines analogies avec la série *Héroïnes* qu'avec la série *Just like a woman*. Bien que mon travail implique un rapport plus amer à l'égard de la figure de la mannequin, il y a dans les deux cas la même volonté de mettre en lumière une forme de fragilité.

Les mannequins sont, pour celles que j'ai pu photographier pour mon travail personnel, quasiment anonymes. Ce sont des jeunes filles âgées de 15 ans qui sont ce que l'on appelle des « New Faces », et donc en ce sens, inexpérimentées, encore adolescentes.

Je photographie ces filles à l'aube de ce qu'elles comptent entreprendre en terme de carrière. Bettina Rheims elle, photographie des femmes qui ont déjà à leur actif des années et des années d'expérience, de brillantes carrières dans la danse, la mode, etc.

Cette série de photos conjugue de façon simultanée plusieurs enjeux. Par la présence du vêtement, du mannequin, de la lumière très douce et esthétique, l'image réunit en elle tous les signes d'une photographie de mode, comme pour Valérie Belin.

<sup>102</sup>Bettina Rheims, Site internet de la galerie Jérôme de Noirmont, [Consultation en Mai 2016]  
<<http://www.noirmontartproduction.com/1994-2013/exposition-expo108.html>>



Bettina Rheims, Lara Stone, de *Just like a woman*, Paris, Janvier 2008

Les tensions résident en vérité dans les traces de sang que l'on retrouve par exemple sur le pied de Laetizia Venezia, couvert d'un petit pansement blanc, ou encore sur les plis de peau que l'on aperçoit sur le haut du sous-vêtement de Dita Von Teese, les veines boursouflées et colorées des mains. Il y a une forme de rupture, de déchirure entre ces détails et les photographies de mode habituelles. Le stéréotype n'en est plus un. Il devient mis à distance et en marge de ces images tandis que le corps, lui, semble complètement incarné et éprouvé.

## ***b. Emblème de l'entre-deux ou la (dé)consécration de la candeur***

Comme nous avons pu le dire précédemment, s'il est un point sur lequel il convient de se pencher, c'est sur le rapport que les mannequins entretiennent au temps, et plus spécifiquement sur la relation entre l'âge des mannequins - spécifiquement des très jeunes qui commencent leur carrière - et leur représentation au sein de l'image.

Car en effet, comme l'avance Véronique Bergen, « C'est le corps de la top-modèle, le corps du top-modèle qui emblématisent cette abstraction d'une Idée échappant à la loi de Chronos, déliée du circuit de la naissance, de la corruption, et de la mort<sup>103</sup>. »

Dès lors, les mannequins dans la représentation qu'elles renvoient d'elles-même, semblent bénéficier d'une sorte d'état de grâce les libérant de l'emprise du temps, de la chair, et du genre sexué. Car en effet, si l'on observe cette tendance depuis les années 90, l'androgynie semble être, aujourd'hui encore, un trait commun à la plupart des mannequins, indépendamment des différentes incarnations de stéréotypes qu'elles opèrent. De prime abord, la mannequin semble, de fait, se situer sur une lisière à de nombreux égards : entre deux sexes, entre retrait et hyper-présence, entre deux âges, et entre hyper-visibilité et anonymat.

Si le gommage auquel se soumet leur corps a trait aussi bien à l'identité qu'au genre, c'est sans conteste également qu'il participe à la construction imagée d'un corps qui possèdent de nombreuses ambivalences. Ce gommage fait naître un paradoxe sur lequel repose l'image de mode. Car en effet, simultanément au fait qu'elles peuvent être considérées comme étant des symboles de l'intemporalité, de l'androgynie etc, il semble néanmoins que les différentes représentations d'elles-même mettent en jeu deux extrêmes. Si dans certaines images, le genre est gommé, dans d'autres, il est sur-personnifié, placé au contraire sous le signe de l'exubérance.

A l'opposé de l'image d'un corps et d'une existence immaculés, se place, comme une sorte d'outrage porté à la décence, l'hyper-sexualisation.

Comme exemple emblématique, l'analyse de la photographie d'Inez Van Lamsweerde

---

<sup>103</sup>Véronique Bergen, *Le corps glorieux de la top-modèle*, op. cit., p. 20

*Kirsten Star*, s'impose d'elle-même. Cette photographie en couleur de dimensions imposantes, représente une fillette en plan rapproché et éclairée par une lumière claire de face, et aux tons rosés sur le dessus de sa chevelure. Ses yeux fermés, qui constituent une véritable intrigue au sein de l'image, focalise l'attention du regard. Laissant apparaître le blanc de l'oeil, les paupières rabaisées évoquent un état extatique et ajoutent à l'image une dimension aussi dérangement que touchante. La pâleur de l'enfant fait survenir dans l'image le souvenir des peaux peintes par les primitifs flamands. Entre pureté et sensualité, le visage se situe dans un entre-deux. Le regard oscille entre une perception pure d'un âge vierge de tout traumatisme et de tout heurt, et une forme de sensualité. Si l'on concède volontiers à l'aura rosée, une certaine forme de joliesse et un rayonnement de délicatesse et féminité, celle-ci fait également naître une vision quelque peu érotique.



Inez Van Lamsweerde, *Kirsten Star*, Epreuve couleur sur plexiglas, 100 x 87 cm

La grâce des traits, des détails, et la pâleur de la fillette côtoient avec proximité ce qui relève du scabreux et de l'indécence. Les lèvres maquillées, l'ambiguïté qui se manifeste dans le regard de la jeune fille, ancrent sa présence dans la sphère du délice et de la jouissance. C'est par une certaine perversion et une relation très marquée d'attraction-répulsion que l'image parvient à nous déranger. Si cette relation semble être au cœur du travail d'Inez Van Lamsweerde en règle générale, cette forme d'ambivalence semble se manifester également dans certains visages de mannequins actuels.

Si ces visages ont pu émerger, c'est comme l'avance Véronique Bergen, par contestation : « En réaction à l'ère des super-top-modèles sont apparus dès le milieu des années 1980 des mannequins un peu « alien ». [...] Par refus et contestation du glamour, de la société de consommation, le début des années 1990 a vu fleurir la mode grunge, sorte de néoréalisme rejetant les poses, le lisse<sup>104</sup> [...] » Entre idéal et étrangeté, archétype et déconstruction de l'archétype même de la mannequin, certaines beautés très particulières jouent des codes de la beauté par leurs traits, et par la provocation dont certaines savent faire preuve en assumant et en surjouant de leur singularité. Leurs visages jouent avec les limites, et particulièrement les limites temporelles qui séparent l'enfance de l'âge adulte. Pour cette raison, ils attirent autant qu'ils repoussent et inquiètent autant qu'ils séduisent. Par leur aspect très juvéniles, certains visages comportent en eux des malaises à plusieurs égards, et le principal concerne l'illusion de la coexistence de l'enfant et l'adulte sexualisé dans l'image rejoignant, de fait, l'idée phare de cette partie.

---

104Véronique Bergen, *Le corps glorieux de la top model*, op. cit., p. 49



Stella Lucia, Molly Bair, Série " *Be Witched* ", Mert Alas & Marcus Pigott, W Magazine, Mars 2015

Si ces visages ont pu émerger, c'est comme l'avance Véronique Bergen, par contestation. Et si l'on concède aujourd'hui volontiers à l'étrangeté une certaine valeur esthétique, c'est aussi parce-que les normes ont changé. Dire d'un visage qu'il est beau, ce ne serait donc plus exclusivement être attiré par lui, être séduit, mais ce serait y déceler quelque chose de mystérieux et d'obscur et de non-identifiable. Si ces visages « beau-laid » créent du fantasme, ils créent tout autant une forme de trouble du point de vue de leur perception. Ils participent à l'affirmation d'une beauté hors des cadres conventionnels, et en marge de la beauté classique et harmonieuse.

Les mannequins Molly Bair et Lindsey Winxson demeurent les figures les plus emblématiques de ce phénomène ; leurs traits leur conférant une apparence aux multiples facettes qui se situerait aux lisières du poupon, de la poupée, et de l'enfant espiègle, elles provoquent une forme de gêne, d'embarras du public, moins par l'aspect effronté de leurs poses que par les troubles – les mensurations, pour Molly Bair, qui avoisinent celles des personnes atteintes d'anorexie – qu'elles suscitent au sein de l'image de mode.





Lindsey Wixson, Santiago and Mauricio,  
*Projet Modoll*, Octobre 2015



Molly Bair, Santiago and Mauricio, *Video Clubland: Beauty and Subculture Through the Ages*, ID Magazine, Juillet 2015

Si l'apparition de ces visages à l'aspect aussi espiègle qu'enfantin - qui rappellent sans conteste certaines figures de poupées de porcelaine quelque peu effrayantes – reste relativement récente, il semble cependant révéler une forme de transition concernant les normes de la beauté classique. Car en effet, est-il encore concevable de se projeter dans un beau visage lisse qui semble immaculé, sans que n'apparaisse aucune ombre et aucun malaise au regard du contexte actuel ? Il semblerait que l'on tende, progressivement, dans le visage de la mode à déceler une forme lutte de l'harmonieux et de l'effroyable.

### ***c. Comme à l'écoute des voix oubliées***

Au même titre que chaque visage est singulier, chaque voix possède sa particularité, que ce soit du point de vue de sa tonalité que concernant la langue, le langage, sa musicalité etc.

Chacune se démarque par son unicité. Et à la fois chaque voix - dans l'usage du langage et la formulation de la pensée - fait de nous des humains, essentiellement, même s'il semble fondamental et déterminant de rajouter que l'autre versant qui caractérise notre humanité, c'est précisément l'écoute.

Cette indissociabilité de la parole et du visage est mise en évidence par ailleurs par Levinas : « La "vision" du visage ne se sépare pas de cette offre qu'est le langage. Voir le visage, c'est parler du monde<sup>105</sup>. »

Dès lors, une tension naît de ce constat et de sa mise en confrontation face à l'absence de parole de mise chez les mannequins, qui se conjugue à une omniprésence et une surexposition de leurs visages. Si certains visages sont – à l'instar de celui de Kate Moss - reconnaissables au premier coup d'oeil, donnant l'impression d'un sentiment de familiarité, reste que ces images reposent sur un paradoxe essentiel : celui de la concomitance de l'hyper-visibilité et de l'inconnu, puisque poser, défiler, etc. implique une forme d'effacement identitaire. Ce sont des visages toujours étrangers malgré le sentiment de familiarité qu'ils suscitent.

Ils font partis de nos vies, de nos souvenirs, et pourtant il ne sont reliés à aucune forme d'humanité. Ils ne sont que des visages qui semblent purement autonomes, sans attaches, flottants dans nos vies et créant de ce fait un parallèle avec les spectres, et là encore des sortes de présences fantomatiques. Spécifiquement chez la mannequin, sa surexposition en image s'accompagne également d'une absence de voix, comme peut l'évoquer Véronique Bergen : « Actrices fétiches de la mode, les top-modèles sont des sphynx muets. Leur hypervisibilité, leur surexposition se paie de leur mutisme dès lors que les interrogations qu'elles soulèvent ne passent plus par le corps de la voix mais par la voix

<sup>105</sup>Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, Paris, Livre de poche, 2000, p 190

de leur corps<sup>106</sup>. »

Mon travail de vidéo dès lors, engage les modèles dans une forme de reprise en possession de leur voix et du même coup dans ce qui les définit en tant qu'humaine, au sein même du cadre de l'image. Pour qu'elles me parlent d'elles, je leur pose des questions, qui, somme toute, peuvent paraître tout à fait banales. Je leur demande quelles sont leurs origines, ce qu'elles préfèrent ou ce qu'elles exècrent en tant que mannequin. L'objectif - dans ce cadre mais surtout en règle générale – est de demeurer dans une posture de réceptivité.

Si c'est la relation à l'altérité qui se joue dans l'écoute, force est de constater que la plupart des images auxquels participent les mannequins contribue en quelque sorte à muter leur statut de sujet à celui d'objet. Cette absence de parole chez les mannequins, s'explique par ailleurs par le gommage de leur identité qu'elles doivent, là encore, opérer. A titre emblématique, le défilé est initialement conçu pour présenter une collection de vêtements. L'identité de chacune des mannequins est en retrait vis-à-vis du vêtement, de son idée, et vis-à-vis de la marque, de son esprit et de son idéologie.

L'identité se définissant aussi et surtout dans la relation à autrui, et à l'environnement, les mannequins privées de paroles lors de la mises en représentation de leur corps et de leur image semblent être tenues symboliquement à l'écart de toute possibilité d'expression d'elles-mêmes et de toute prise de parole.

Dans mon travail, la voix semble s'autonomiser de l'image. L'image elle, se situe sur une frontière : celle de l'image de mode dans laquelle la mannequin est symboliquement absente à elle-même, le regard vidé d'expression et celle qui s'inscrirait davantage dans un registre documentaire, laissant à voir le sujet pour ce qu'il est, sans retouche.

La parole semble s'affranchir du visage et de l'enveloppe, comme une sorte de danse libre dans laquelle les mots s'émanciperaient de leur carcan habituel, celui de l'image.

Le décalage qui peut naître de cette alliance, de la parole libre et de l'image mise en suspens, engendre une forme de trouble. Par la lumière, par le visage juvénile de ces jeunes filles, on pense à ces visages que l'on a pu croiser sur des affiches, dans des magazines. Je souhaitais qu'ils paraissent ici désincarnés, comme dans une sorte d'attente et de sas dans lequel le visage se situerait sur l'extrême limite de sa mise en

---

106Véronique Bergen, *Le corps glorieux de la top-modèle*, op. cit., p. 16

représentation.

Pas totalement incarné, ni tout à fait masqué. Il y a dans chaque prise de vue, ce moment où chaque fille semble absente à elle-même. Elle regarde ailleurs, se montre sans filtre et le regard dans le vide. Ces instants révèlent ses traits d'enfants, la fragilité de son visage qui apparaît dans ses cernes, dans la délicatesse de son épiderme et dans chacun de ses cils. Je souhaitais que cette impression puisse être retranscrite dans un mouvement ralenti à l'extrême, dans laquelle toute cette humanité transparait, et en même temps qu'elle soit associée à une écoute, c'est à dire à une réception délibérée et volontaire de l'autre.

« Écouter, c'est tendre l'oreille – expression qui évoque une mobilité singulière, parmi les appareils sensoriels, du pavillon de l'oreille -, c'est une intensification et un souci, une curiosité ou une inquiétude. Chaque ordre sensoriel comporte ainsi sa nature simple et son état tendu, attentif ou anxieux : voir et regarder, sentir et humer ou flairer, goûter et déguster, toucher et tâter ou palper, entendre et écouter<sup>107</sup>. ». Comme ce que Jean-Luc Nancy évoque, il existe dans la relation que l'on entretient à autrui et au monde, un état « tendu » pour se référer précisément au terme qu'il a employé.

Si l'écoute est un élément déterminant dans mon travail, c'est aussi comme une sorte de contre-point au rapport que nous entretenons à la plupart des images de mode. Nous ne regardons pas la plupart des images de mode qui s'imposent à nous. Nous les voyons. Par extension, et de par le fait que ce ne sont pas les mannequins en tant que personnes qui sont présentes sur les images mais leur représentation, nous ne les regardons – ni même ne les voyons – dans une relation d'égal à égal. Elles semblent dès lors, toujours exclues de la relation à l'altérité.

Il existe dans la voix, une dimension profondément intime. Si la voix, est en effet, le biais par lequel je peux communiquer avec l'autre, elle laisse également transparaitre tout ce qui a trait à ma corporalité ; par le souffle qui laisse à entendre sous le coup de l'émotion, les battements du cœur ; par la sensualité que peut faire naître la vibration des cordes vocales ; par l'idée que la voix passe par l'intérieur du corps et de la bouche.

La voix, au même titre qu'un cri, que des pleurs, est inséparable de la dimension organique qu'elle contient. Cet aspect me semble être particulièrement crucial au regard

<sup>107</sup>Jean-Luc Nancy, *Être à l'écoute*, Septembre 2000, extrait de textes réunis par Peter Szendy, *L'écoute*, Paris, L'Harmattan – Ircam Centre Pompidou, 2000

de mon travail, et de l'utilisation qui en est faite. L'œuvre de Bruce Nauman *Anthro/Socio (Rinde Facing Camera)* dans laquelle la voix, sur-signifie sa présence par son omniscience.

En accord avec la pluralité des images de visages projetés, diffusés dans les téléviseurs, la présence ne se fait pas sur un mode qui la placerait sous le signe du quasi-effacement – comme cela peut être le cas dans mon travail - mais au contraire domine l'espace, le regard, l'ouïe et la conscience même du spectateur.

Par des ordres, ces visages s'adressent au spectateur « Feed Me, Help Me » « Eat Me, Hurt Me » comme des injonctions auxquelles se soumettre. Par le volume sonore, la pluralité des voix qui se mêlent, il n'y a pas de relation permise. La présence de l'autre se fait excès. « The repetition of the imperative inflections and the simplicity of the injunctions obsess us. The alterity of the piece forces contact upon us. Reach out or reject. [...] Get Out of My Mind, Get Out of This Room : the tone and rhythm make us enter the dance that rejects us. "Feed Mr. Help Me," calls the chant, "Eat Me, Hurt Me": it circulates inside us, to the point where our hearts beat to the pulse of the other's destruction<sup>108</sup>. »

Si cette pièce fait intervenir la voix, il semble que l'utilisation qui en est faite se trouve à l'antithèse même de celle qui en est faite dans mon travail. Car en effet, le visage de la mannequin se mouvant au ralenti, une certaine forme de quiétude en découle. La voix par ailleurs relève davantage du murmure, que d'une présence qui s'impose.

Dans une vidéos que j'ai réalisé, une jeune fille repose son visage sur son avant-bras, les yeux fermés. Seule sa respiration rythme avec douceur et régularité le mouvement de l'image.

La voix en est absente, mais la respiration, elle, résonne comme une sorte de rappel à la corporalité.

---

108Traduction : « La répétition des injonctions et leur simplicité nous obsèdent. L'altérité de la pièce force le contact sur nous. Tendre la main ou partir. [...] Sortez de mon esprit, sortez de cette pièce : la tonalité et le rythme nous intègrent dans une danse qui nous rejette. " Feed Me, Help Me " amènent au chant " Eat Me, Hurt Me " : il circule en nous, au point où notre cœur bat à la pulsation de la destruction de l'autre » Robert C. Morgan, *Bruce Nauman*. JHU Press, 2002, p. 182



*Travail personnel : Silke respirant, vidéo couleur, 2mn, 2016*

## Conclusion

Ne travaillant quasiment qu'exclusivement avec des femmes, il semble être une évidence que l'on ne pourrait faire fi de toutes les questions que mon travail et mes réflexions posent, qui ont trait au statut de la femme dans nos sociétés.

Cependant, cela n'a pas été ici notre quête et il semble également tomber sous le sens que mes privilèges en tant qu'homme ne me permettent pas de m'approprier la voix de toutes les femmes – c'est une des principales raisons pour lesquelles les inégalités perdurent de façon aussi problématique qu'à l'heure actuelle.

C'est cependant en tant qu'homme, qui a été amené à fabriquer des photographies de mode et à avoir plein ancrage dans la mode, que je peux me positionner. J'ai depuis maintenant plusieurs années, eu l'occasion d'être en contact avec des mannequins, de bénéficier d'une place de premier ordre pour poser des constats, pour parvenir à des observations quant à la manière dont les mannequins, au sein de l'image et en dehors de l'image, considèrent leur visage, et leur corps.

Malgré un certain recul qui m'est permis par mon activité artistique, je suis toujours confronté à un certain étonnement lorsque je rencontre chacune d'elle en personne.

Si les images de leur portfolio - lorsqu'elles ont en un - montrent une personne qui semble avoir les plein contrôles de son image, de son corps, de son visage, etc. la réalité semble en être tout autre.

Ce sont face à des adolescentes que nous sommes, et les agences de mannequin sont les premières à en être conscientes. Le métier de photographe de mode – du moins pour celui qui réalise les portfolios comme je le fais – consiste à leur fabriquer une image, à ancrer leur corps et leur visage dans des registres précis – ceux là même qui s'inscrivent dans une tendance actuelle, participant du même coup à un gommage de leurs singularités et ce qui les définit en tant que sujet humain. Faisant fi de cette apparence juvénile lorsque je fabrique ces images, mon travail personnel lui, la met au premier

plan.

Ce décalage entre la réalité et les images peuvent inévitablement nous engager dans des questions aussi bien philosophiques et sociologiques qu'artistiques, car elles nous renvoient par la même à la question du simulacre, à des interrogations sur la portée de l'image et sur sa nature, sur les différents régimes de représentations auxquels se confrontent les femmes, etc.

Bien qu'il existe à l'heure actuelle très peu de recul sur le monde de la mode – expliquant de fait, un nombre relativement réduit de références universitaires qui s'y réfèrent – il semble que sa place vis-à-vis de la contemporanéité ne peut qu'être à l'origine d'une attention toute particulière et susciter de fait, des propositions artistiques. Ce sujet de recherche, au delà des questions liées à l'image, à la représentation, a surtout fait naître des interrogations liées au visage.

S'il nous est aisé d'affirmer que la photographie de mode semble ne pas montrer de visage humain au sein de ses limites, c'est parce-qu'il semble que le visage présent dans les photographies de mode se situe aux antipodes de celui que nous pouvons considérer comme humain avec ce qu'il comporte d'inhérent à lui-même, c'est-à-dire une périssabilité, une histoire, des émotions, etc.

Il semble cependant impraticable de parler en mon nom pour tous les photographes de mode. Je n'ai pas cette présomption et il va de soi que cette analyse et ces observations se sont basées sur mes expériences, des perceptions qui m'ont été propres et s'inscrivant dans une démarche profondément personnelle.

Dans tous les cas, je dirais que c'est la relation à l'altérité qui a en été à la source.

Car en effet, nous avons pu constater que la mannequin, l'actrice, la star semblent toujours être tenue dans une posture paradigmatique d'altérité absolue.

Je dirais de ce fait, que mon but n'a pas été de rechercher à mettre en lumière une forme d'inaccessibilité, mais au contraire de révéler ce qui nous lie, tous, en tant qu'humain.

« Du Chat de Cheshire il ne reste que le sourire.



Du rêve il ne reste qu'une trace mnésique.  
De la molécule il ne reste que la trace électromagnétique.  
Du réel il ne reste que la réalité virtuelle.  
De l'autre il ne reste qu'une forme spectrale<sup>109</sup>. »

Forme spectrale que la mannequin, comme nous avons pu le révéler tout au long du mémoire, semble incarner précisément pour des raisons aussi diverses que variées.

Il y a quelques mois, j'avais photographié une jeune fille qui, à la signature du contrat, s'était engagée à perdre quelques kilos. Lors d'une conversation téléphonique que j'ai eue avec son agent, je me souviens de cette phrase « On va la mettre à la diet' ». J'ai été effaré de ce l'usage du « on ». Qui est ce « on », anonyme mais qui semble tout puissant ? Ayant une influence telle qu'il serait capable de déposséder cette fille de son propre corps ?

Un autre cas tout à fait typique me semble particulièrement emblématique dans cette vidéo d'Elite Model World<sup>110</sup>, qui a été réalisée pour diffuser la reconstruction de leur site web. Dans la vidéo, certains mots rythment la vidéo. Ils sont placardés au beau milieu de l'image, aussi nous laissent-ils supposer qu'ils doivent définir - avec une certaine autorité - l'état d'esprit de l'agence de mannequin. A la seconde 21, « ARMY » apparaît. Les filles à l'arrière plan marchent sur les podiums. Le corps de la mannequin est assimilé au corps combattant, et ce qui relève de l'effroi c'est que c'est une chose mise en relief par l'agence. L'armée, si elle désigne effectivement une forme de force, désigne également la mort, la blessure, mais aussi la déshumanisation de l'Autre par l'atteinte à sa vie et au visage humain. Reste que le parallèle est troublant. L'image d'adolescentes anorexiques sur les fronts de guerre d'autant plus.

Il semble que le régime de l'image propre au milieu de la mode entretienne un certain parallèle avec ce qui a trait au visage de Méduse dans la civilisation grecque – l'antivisage, l'inversion d'un visage doté de vie et de ce fait, proprement humain, que Levinas semble évoquer dans cette citation :

---

109 Jean Baudrillard, *L'Échange impossible*, Édit. Galilée, 1999, p. 59

110 Elite Model World, vidéo couleur, 0m34s, Page Youtube d'Elite Model World [Consultation Juin 2016] <<https://www.youtube.com/watch?v=TOt-XssjHGg>>

« Le visage mort devient forme, masque mortuaire, il se montre au lieu de laisser voir, mais précisément ainsi n'apparaît plus comme visage<sup>111</sup>. »

Et il semble que cela soit précisément une des spécificités du visage dans la mode. Il se montre.

Comme un contre-point à cette conception et à ce traitement du visage comme pure surface, je n'ai évidemment pas la prétention de révéler le vrai visage des mannequins. A mon sens, aucun portrait - bien que ce soit une de ces ambitions initiales -, ne peut révéler le mouvement de l'âme contenu dans un visage. C'est là son miracle et son drame.

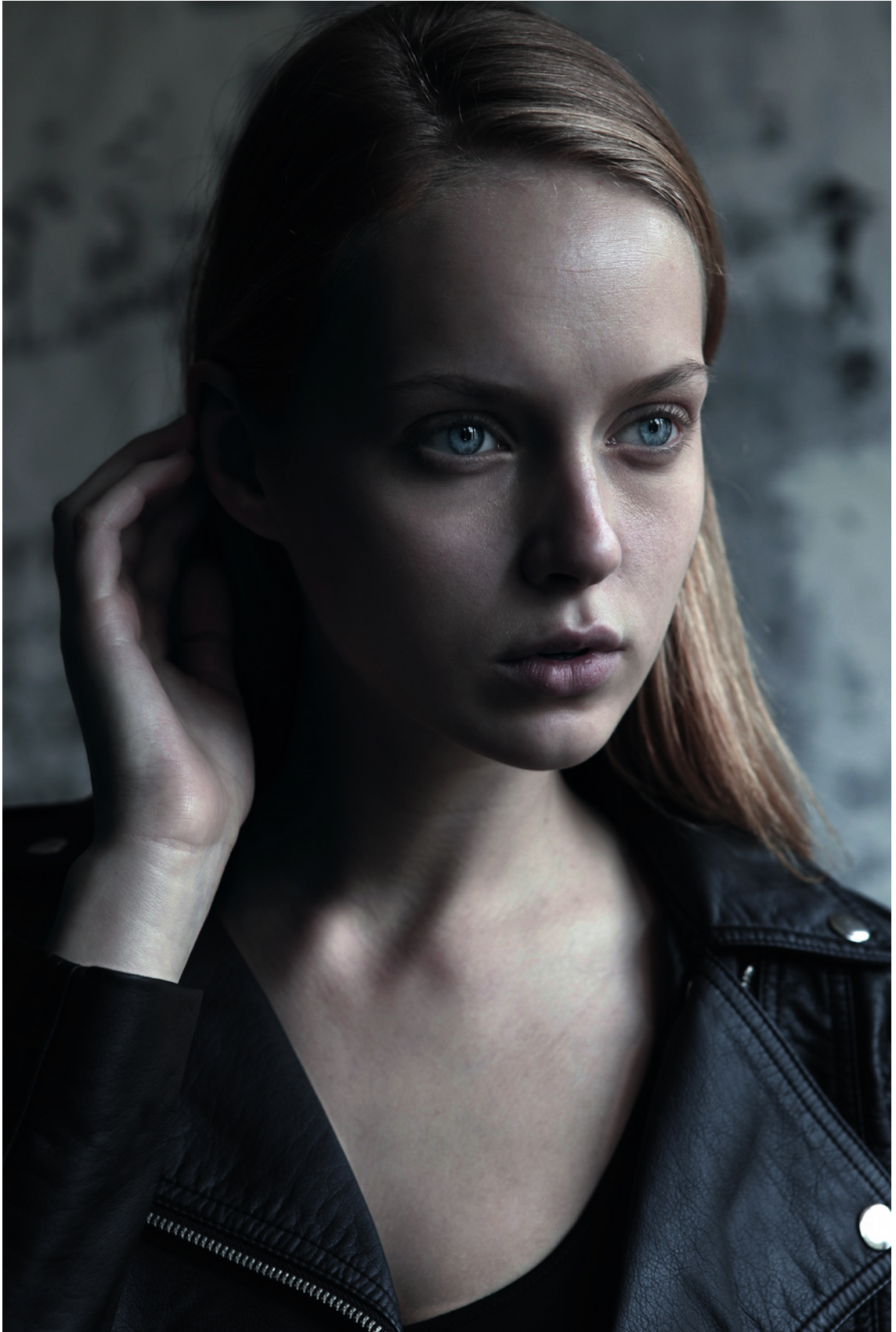
Cependant, je dirais que mes travaux et ma réflexion répondent à un besoin de rencontre de l'altérité comme une forme de nécessité, et prennent comme des figures emblématiques d'un Autre inaccessible et en marge de toute considération humaine, les mannequins. « [...] dans un paysage où plus rien n'est reconnaissable, hormis les nuages et, au milieu, dans un champ de forces traversé de tensions et d'explosions destructrices, le minuscule et fragile corps humain<sup>112</sup>. » A cette magnifique phrase de Walter Benjamin, serais-je tenté d'ajouter qu'il n'existe pas d'humain sans visage, et ce, dans son irréductible singularité et richesse.

Je dirais qu'au delà de cette question, le fait de faire face à ces visages habituellement surfaces répond à un besoin de mettre en lumière une fragilité qui nous est commune à tous. Le rapport éthique au visage, à son humanité, à ce qu'il symbolise, engendre un rapport éthique à autrui. Des liens se tissent, de fait, entre le Même et l'Autre.

---

<sup>111</sup> Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, Paris, Livre de poche, 2000, p. 293

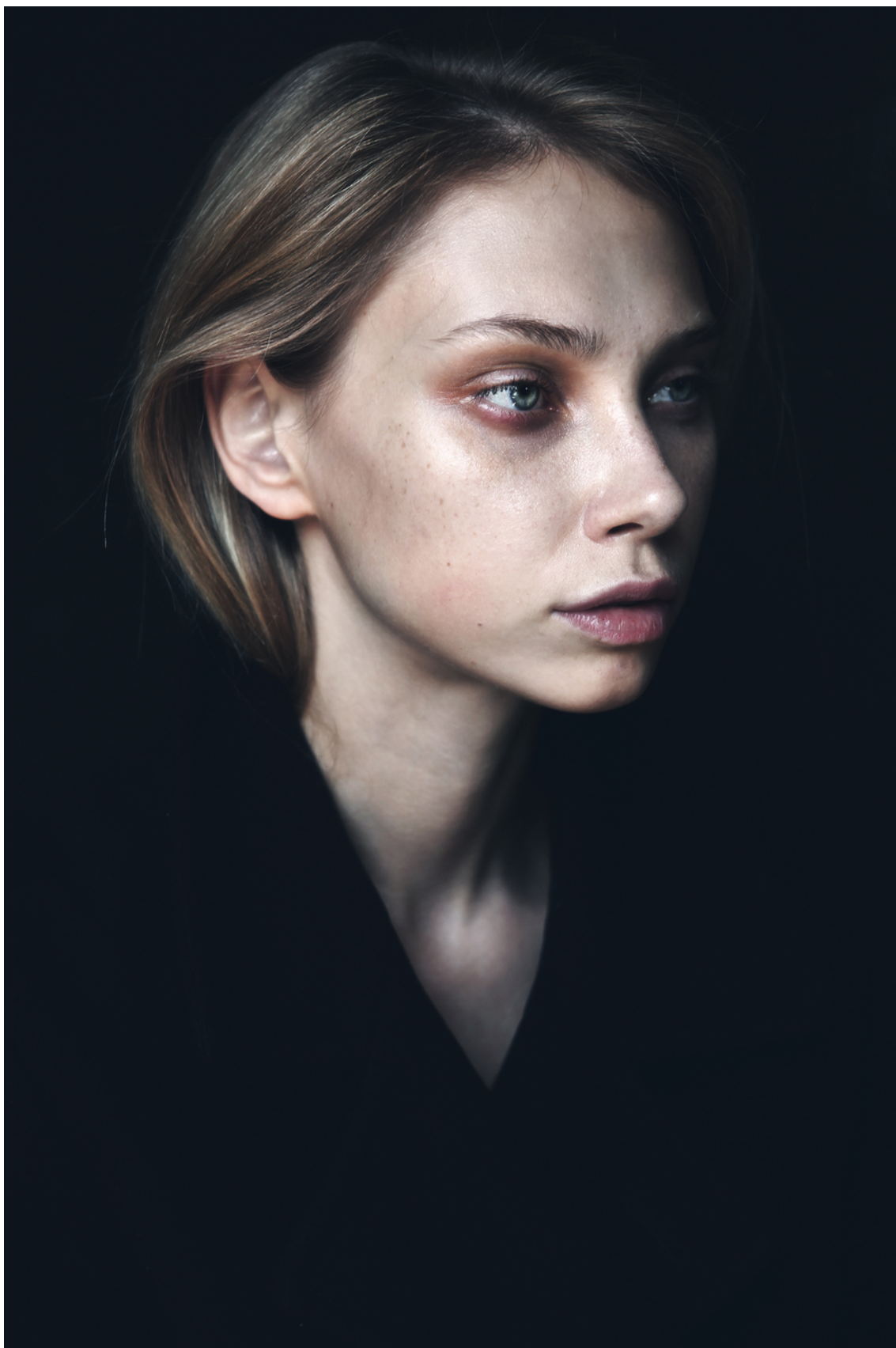
<sup>112</sup> Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », *Œuvres*, tome 2, Paris, Gallimard, 2000, p. 365.



*Travail personnel : Marilyn II, impression jet d'encre sur papier baryté, 50x75 cm,  
2014*



*Travail personnel : Alina, impression jet d'encre sur papier baryté, 50x75 cm, 2014*



*Travail personnel : Tanya, impression jet d'encre sur papier baryté, 50x75 cm, 2014*



*Travail personnel : Agnes, impression jet d'encre sur papier baryté, 50x75 cm, 2015*

# Bibliographie

## Ouvrages et articles de référence

### A

Giorgio Agamben, *Nudités*, Traduit de l' Italien par Martin Rueff, Paris, Rivages, 2009

### B

Baqué Dominique, *Visages, du masque grec à la greffe de visage*, Paris, Editions du Regard, 2007

Dominique Baqué, Régis Durand, « L'impossible Visage, Le visage comme énigme », *Art Press*, #317, Nov 2005

Barthes, Roland, *La chambre claire, Note sur la Photographie*, Gallimard, 1980,

Barthes Roland, *Mythologies*, Seuil, 1970

Barthes Roland, *Système de la mode*, Seuil, 1983

Baudrillard, Jean, *La transparence du mal*, Paris, Galilée, 1990 , p. 25

Baqué Dominique, *L'effroi du présent, Figure la violence*, Flammarion, Essais, 2009

Baudrillard, Jean, *L'Échange impossible*, Édit. Galilée, 1999

Baudrillard, Jean, *Simulacre et Simulation*, Editions Galilee, Collection Débats, 1985

Belting, Hans. *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, 2004

Benjamin, Walter, *Fragments*, trad. De l'allemand par Christophe Jouanienne et Jean-François Poirier, Paris, PUF, 2001

Benjamin, Walter, *Expérience et pauvreté* , Œuvres, tome 2, Paris, Gallimard, 2000

Bergen, Véronique, *Le corps glorieux de la top-modèle*, Lignes, 2013,

Berger, John,, « Enigmatiques portraits du Fayoum », trad. par Michel Fuchs *Le Monde diplomatique*, Janvier 1999

Bond, Edward, « Notre époque n'est pas post-moderne, elle est posthume », *Manière de voir* #137, octobre – novembre 2014

Boisnard, Philippe, *Frontières du visage ( analogique-numérique )*, L'Harmattan, 2015

Brient Patrick, *Opalka, l'infini*, Savoirs et clinique 2006 #7

### C

Cohn, Danièle, « L'évidence du cauchemar, la violence des images djihadistes » *Esprit* n°425, Juin 2016, pp. 68-75.

Courtine-Denamy, Sylvie, *Le visage en question, De l'image à l'éthique*, Éditions de la Différence, Paris, 2004

### D

Debray, Régis, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, Gallimard, 1995

Dubus, Pascale, *Qu'est-ce qu'un portrait?*, l'Insolite, 2006  
Durand Régis, Dominique Baqué, « L'impossible Visage, Le visage comme énigme », *Art Press*, #317, Nov 2005, p. 46  
Dyer Richard, *Le star System hollywoodien*, Traduit de l'anglais par Sylvestre Meininger, L'Harmattan, 2004

## E

Erner Guillaume, *Victimes de la mode ?*, La Découverte / Poche, Paris, 2004

## F

Fragile Terres d'empathie, Catalogue d'exposition 16 Mai 2009-16 Août 2009, Musée d'art moderne de Saint-Etienne, Skira Editore  
Freedberg, David, *Le Pouvoir des images*, Paris : Gérard Monfort, 1998

## G

Godard, Frédéric, *Penser la mode*, Editions du regard, 2011  
Gasparina, Gilles, *L'art contemporain et la mode*, Cercle d'art, 2007  
Gros Marie-Joëlle, « Illusion Mannequin », *Libération*, 27 Mars 2000

## H

Herschdorfer Nathalie, Valérie Belin, sous la direction de Patrick Remy, Catalogue d'exposition, Illustrated Edition, 2007

## L

Levinas, Emmanuel, *Totalité et Infini*, Paris, Livre de poche, 2000  
Lord, Shirley, « Beauty's 51.000.000 Babies » in *Vogue*, édition américaine, Mai 1992  
Lipovetsky Gilles, *Le Bonheur paradoxal, Essai sur la société d'hyperconsommation*, Gallimard, Folio Essais  
Le Breton, David, *L'Adieu au corps*, Métailié, Traversées, 1999  
Le Breton, David, *La peau et la trace*, Métailié, Traversées, 2013  
Leonelli Ludovic, *La séduction Baudrillard*, ENSBA, 2007

## M

Maier, Corinne, *L'obscène, La Mort à l'œuvre*, Versane, Encre Marine, 2004  
Margel Serge, *La société du spectral*, Lignes, 2012  
Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Le Seuil, 1968  
Mattéi Jean-François, *La puissance du simulacre*, François Bourrin, 2013  
Morgan, Robert C., *Bruce Nauman*, JHU Press, 2002  
Morin, Edgar, *Les Stars*, Seuil, 2015  
Catherine Millet, *Le corps exposé*, Editions Nouvelles Cecile Defaut, 2011

## N

Nancy, Jean-Luc, *Le regard du portrait*, Galilée, Paris, 2000, p 53, 54  
Nancy Jean-Luc, *Être à l'écoute*, Septembre 2000, extrait de textes réunis par Peter



Szendy, L'écoute, Paris, L'Harmattan – Ircam Centre Pompidou, 2000  
Noël, Bernard, *Détails, Roman Opalka*, Paris, éd. Dis Voir, 1996

## P

Pantellini, Claudia, Stohler, Peter, *Body Extensions*, Arnoldsche, 2004  
Pline L'Ancien, *Histoire naturelle*, traduction de E. Littré, Paris, Firmin-Didot, 1860, vol. 2

## R

Rouillé, André, *La photographie, entre document et art contemporain*, Folio, 2005  
Ristelhueber, Sophie, Bruno Latour, David Allan Mellor, Thomas Schlessler, Opérations, Les Presses du Réel, 2009

## S

Stohler, Peter, Pantellini, Claudia, *Body Extensions*, Arnoldsche, 2004, p. 59  
Sill, Bärbel, *Le Star System: Du Cinéma Hollywoodien Classique (1930-1960) à sa Renaissance dans les années 80*, Peter Lang GmbH, 2005  
Shafrazi, Tony, *Andy Warhol Portraits*, traduit de l'anglais par Jean- Yves Cotté, Paris Phaidon, 2007

## T

Todorov, Tzvetan, *Éloge de l'individu, Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Seuil, 2004  
de Tocqueville, Alexis, *De la démocratie en Amérique, tome II, Œuvres complètes*, vol. 1, 2004

## V

Vigarello Georges, *Histoire de la beauté, le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Seuil, 2004  
Von Hantelmann, Dorothea, *How to do things with art: The meaning of art's performativity*. Traduction par Jeremy Gaines et Michael Turnbull, Berlin, Editions Karen Marta, 2007.

## W

Warhol, Andy, *Ma philosophie de A à B et vice-versa*, Flammarion, 2007

## Sites internet

Belin, Valérie, Interview, vidéo couleur, 1mn30 Site internet du centre Georges Pompidou <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cT5gny/r5yMRa>>

Chassat, Sophie, « La Barbe ne fait pas le philosophe... dissoudre l'image de mode, si ! », Le Monde, Mars 2014 <<http://www.lemonde.fr/mode/article/2014/03/04/la-barbe-ne-fait-pas-le-philosophe-dissoudre-l-image-de-mode->

si\_4377104\_1383317.html#XRqfl9qHBCc0lSko.99>

Site du Jeu de Paume

<<http://www.jeudepaume.org/?page=galerievideos&sousmenu=&idVideo=8&debutListe=75>>

Site du Frauen Kunst Wissenschaft

<<https://www.fkw-journal.de/index.php/fkw/article/viewFile/765/762>>

Girard, Laurence, « Les marques jouent la provocation à leurs risques », Le Monde, Mars 2007 <[http://www.lemonde.fr/actualite-medias/article/2007/03/15/les-marques-de-mode-jouent-la-provocation-a-leurs-risques\\_883409\\_3236.html](http://www.lemonde.fr/actualite-medias/article/2007/03/15/les-marques-de-mode-jouent-la-provocation-a-leurs-risques_883409_3236.html)>

Site internet de H&M <<https://www.hm.com/ca/fr/customer-service/faq/our-responsibility>>

Site internet Page youtube de Los Angeles review of books

<<https://www.youtube.com/watch?v=YMr7J2OPQ6s>>

Moriot, Joël, « Le Monde selon H&M », Le Monde, Juin 2014

<[http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/02/le-monde-selon-h-m\\_4429459\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/02/le-monde-selon-h-m_4429459_3246.html)>

Site internet d'Eponine Momencau

<http://www.eponinemomencau.com/index.php/films-videos/waves-become-wings/>

Opalka, Roman <<http://www.opalka1965.com/fr/autoportraits.php?lang=fr>>

Rivoire, Annick, « Produire une idée à partir de l'image » *Libération*, Juillet 2001

<[http://www.liberation.fr/week-end/2001/07/07/produire-une-idee-a-partir-de-l-image\\_370920](http://www.liberation.fr/week-end/2001/07/07/produire-une-idee-a-partir-de-l-image_370920)>

Site internet Mode ( interview Hannah Bennett

<<http://www.nouse.co.uk/2015/04/21/your-new-fashion-icon-hannah-bennett/>>

Géraldine Miquelot, Site internet de Paris Art

<<http://www.paris-art.com/marche-art/carpets-stories/levy-jose/4880.html>>

Rheims, Bettina, Site internet de la galerie Jérôme de Noirmont,

<<http://www.noirmontartproduction.com/1994-2013/exposition-expo108.html>>

Elite Model World, vidéo couleur, 0m34s, Page Youtube d'Elite Model World

<<https://www.youtube.com/watch?v=TOt-XssjHGg>>

## Documents audiovisuels

Delmotte Benjamin, *Peut-on assimiler beaux-arts et arts-appliqués ?* IFM, 2013, podcast

Foucault, Michel, *Le corps utopique*, conférence radiophonique, 7 décembre 1966, France-Culture

Prigent Loic, *La mode des années 90*, Arte France TV

Rioux Christophe, *La fonction de l'art contemporain dans le luxe*, IFM, 2011, podcast

Rebeih Ali, *Le corps : ennemi intime ?*, Podcast, France Culture, 2014, 42mn,  
Disponible sur <<http://www.franceculture.fr/emissions/du-cote-de-chez-soi/le-corps-ennemi-intime>>

Spike Jonz, *Her*, 2013, 126mn, 1 DVD

## Index des illustrations

|  |    |
|--|----|
| Suzanne Opton, Soldier : Birkholz - 353 Days in Iraq, 205 Days in Afghanistan, 2005  | 16 |
| Suzanne Opton, Soldier : Claxton - 120 Days in Afghanistan, 2005.....  | 17 |
| Thomas Ruff, Porträt (A. Ruff), 2000, C-PrintFramed, 210 x 165 cm, Galerie David<br>Zwirner.....   | 32 |
| Thomas Ruff, Porträt (P. Stadtbaeumer), 1988, C-print, 23.5 x 17.8 cm, Galerie David<br>Zwirner.....   | 33 |
| Sophie Ristelhueber, Every One # 8, 1994, épreuve gélatino-argentique noir et blanc,<br>montée sur plaque de fibre de bois,270 x 180 cm, épreuve unique,Musée national d'art<br>moderne / Centre de création industrielle, Centre Pompidou, Paris..... | 37 |
| Sophie Ristelhueber, Eleven Blowups I, 2006110 x 133 cm Edition de 3 exCourtesy<br>Galerie Jérôme Poggi, Paris.....  | 39 |
| Aziz et Cucher, Pam And Kim, C-Print, 50 x 40cm, 1994-95.....  | 44 |
| Aziz et Cucher, Chris, C-Print, 50 x 40 cm, 1994-95.....   | 44 |
| Olivier Toscani, Sentenced to Death, Campagne United Colors of Benetton, Juillet 2010<br>.....   | 47 |
| Olivier Toscani, Sentenced to Death, Campagne United Colors of Benetton, Juillet 2010<br>.....   | 48 |
| Philippe Parreno, Extrait de la vidéo Anywhere out of the world, 2000 .....  | 58 |
| Vermibus, détail d'une affiche recréée par lui-même.....   | 69 |
| Steven Klein, "Home Work", Vogue US, Décembre 2007.....  | 71 |
| Valérie Belin, Modèles II ( Sans Titre ) 2006, 125 x 100 cm, encre pigmentaire sur<br>papier.....  | 77 |
| Valérie Belin, Modèles II ( Sans Titre ) 2006, 125 x 100 cm, encre pigmentaire sur<br>papier.....  | 78 |
| Vanessa Beecroft, VB43, Gagosian Gallery London, 2000.....   | 84 |
| Vanessa Beecroft, VB43, Gagosian Gallery London, 2000.....   | 85 |
| Bettina Rheims, Laetitia Casta, 2005, Tirage argentique 157 x 125 cm ( 165 x 133 cm<br>encadré ).....  | 87 |
| Bettina Rheims, Milla Jovovitch, 2005, Tirage argentique 157 x 125 cm ( 165 x 133 cm<br>avec le cadre ).....   | 88 |
| Bettina Rheims, Lara Stone, from Just like a woman, Paris, Janvier 2008.....   | 91 |
| Inez Van Lamsweerde, Kirsten Star, Epreuve couleur sur plexiglas, 100 x 87 cm.....   | 93 |
| Stella Lucia, Molly Bair, Série " Be Witched ", Mert Alas & Marcus Pigott, W<br>Magazine, Mars 2015.....   | 95 |
| Illustration 30: Lindsey Winxson, Santiago and Mauricio, Projet Modoll, Octobre 2015<br>.....  | 96 |
| Illustration 31: Molly Bair, Santiago and Mauricio, Video Clubland: Beauty and<br>Subculture Through the Ages, ID Magazine, Juillet 2015.....  | 96 |

## Travaux personnels :

|  |     |
|--|-----|
| <i>Olya</i> , impression jet d'encre sur papier baryté, 50x75 cm, 2013.....  | 22  |
| <i>Merilyn</i> , impression jet d'encre sur papier baryté, 50x75 cm, 2015.....                                     | 23  |
| <i>A corps perdu</i> , Vidéo en couleur, 2015.....   | 42  |
| Vidéogramme, <i>Misty, it's one of the world</i> , Vidéo couleur, 4mn06, téléviseur, 2016....                      | 66  |
| Simulation de présentation, <i>I don't know what's gonna happen</i> , 2016.....                                    | 67  |
| Exposition de l'Installation, <i>I don't know what's gonna happen</i> , 2016.....                                  | 67  |
| <i>Face # 1</i> , Série <i>Fashionable Faces</i> , Impression jet d'encre sur papier baryté, 50 x 50 cm, 2015..... | 76  |
| <i>Silke respirant</i> , vidéo couleur, 2mn, 2016  |     |
| <i>Merilyn II</i> , impression jet d'encre sur papier baryté, 50x75 cm, 2014.....                                  | 106 |
| <i>Alina</i> , impression jet d'encre sur papier baryté, 50x75 cm, 2014.....                                       | 107 |
| <i>Tanya</i> , impression jet d'encre sur papier baryté, 50x75 cm, 2014.....                                       | 108 |
| <i>Agnes</i> , impression jet d'encre sur papier baryté, 50x75 cm, 2015.....                                       | 109 |

## Glossaire des mots-clefs

Corps-matière : désigne le corps dans son acceptation charnelle, matérielle avec toutes les réalités biologiques, physiologiques qui en découlent.

Chair : désigne aussi bien la peau, les muscles, que tout ce qui serait susceptible de ressentir du plaisir, de la douleur par les sens. Dès lors, il semblerait que la condition humaine soit par nature, une condition corporelle et charnelle.

Fantôme : désigne une forme évanescence, qui n'a pas d'incarnation matérielle concrète.

Image de mode : désigne l'ensemble des images au sein du champ de la mode. Comprend aussi bien les représentations des mannequins sur les podiums, que dans les photographies de mode et les spot publicitaires.

Immatérialisation : caractère de ce qui est dénué de matière.

Incarnation : état de ce qui est incarné, qui possède une inscription matérielle et/ou corporelle dans le monde terrestre. Lors de notre recherche, nous étudierons dans quelle mesure le corps des mannequins, semble lui, être en proie à une forme d'inversion de l'incarnation.

Individualité : désigne une personne considérée indépendamment d'une collectivité ou une communauté. Identité : ensemble des traits ou caractéristiques qui déterminent une personne et permettent d'établir son individualité, son inscription au sein du genre humain. Nous étudierons la manière dont les mannequins, en gommant leur identité au sein de l'image de mode, sont amenées à être réifiées et absentes symboliquement des images.

Inhumanité : inversion de ce qui participerait à élever le genre humain à une faculté naturelle d'éprouver de la bienveillance, de la générosité, de la fraternité à l'égard de ses semblables et de la conscience de soi et de l'autre.

Mannequin : terme pouvant désigner aussi bien un objet qu'une personne. Initialement, figure qui représente le corps humain, destinée aussi bien à la conception de vêtements qu'à la représentation artistique. Aujourd'hui, ce terme peut désigner la personne sur laquelle le couturier essaie ses créations, participe à leur représentation au sein de défilés et de photographies de mode. A l'apparition de ce métier, les femmes exerçant la profession de mannequins étaient appelées les « sosies <sup>113</sup>».

<sup>113</sup> Voir p. 209 Galliera, Musée et G. Beaujard. *Showtime: Le Défilé de la Mode. Paris: Paris Musées*, 2006.

Masque : désigne aussi bien l'illusion qu'un visage peut opérer par le gommage d'émotions, de sentiments, etc. que l'objet, qui se caractérise par un recouvrement d'un visage, et que l'on porte à des occasions diverses. Il peut être à la fois utilisé dans un cadre festif, que lors de rituels religieux. Dans le cadre de notre travail de recherche, le terme « masque » sera associé au traitement des visages au sein des photographies de mode.

Memento Mori : locution latin signifiant « Souviens-toi que tu vas mourir », désigne également un genre de peintures consistant à révéler le caractère éphémère et périssable de l'existence humaine

Mode : désigne l'ensemble des styles et tendances vestimentaires à une époque donnée.

Photographie : désigne l'ensemble des techniques qui permettent d'obtenir des images sur une surface photosensible, et ayant pour modèle un fragment du monde sensible.

Photographie de mode : désigne l'ensemble des photographies qui ont trait aux vêtements et aux styles vestimentaires répondant aux tendances d'une époque. Elle a pour principale motif la vente et le commerce, bien que certaines de ses caractéristiques participent à rendre la frontière qui la distingue des arts-plastiques, beaucoup plus fluide que dans le cas d'une photographie purement publicitaire.

Portrait : représentation photographique, picturale, sculpturale, etc. d'une personne visant à décrire et à exprimer sa singularité, et son appartenance au genre humain. Traditionnellement, la qualité d'un portrait se juge sur un critère d'imitation, et de ressemblance. Cependant, ces critères semblent connaître des variations en fonction de la finalité du portrait.

Promesse : acte par lequel on s'engage à faire quelque chose. Selon Serge Margel, « Cette image transcendantale du glamour n'est rien de plus qu'une promesse, ni vraie ni fausse – une promesse qui ne promet rien d'autre, ni ne fait rien de plus, que de ne pas donner ce qu'elle promet. La magie de cette promesse, ce qui séduit et ensorcelle les yeux du spectateur, son charme, c'est qu'elle promet justement de ne pas donner ce qu'elle promet.<sup>114</sup> ». Si Serge Margel, parle spécifiquement de l'image glamour que pouvait renvoyer les actrices du cinéma hollywoodien, il semble que les caractéristiques évoquées ci-dessus puissent être appliquées également à celles de l'image de mode.

Registre documentaire : désigne l'ensemble des images, animées ou fixes, qui possèdent un caractère informatif et authentique sur la réalité d'une chose, d'une situation.

Sérialité : désigne ce qui est relatif à la production en masse, et destiné à une consommation à grande échelle. Implique l'idée de succession, et d'uniformité. Au sein de notre recherche, nous étudierons la manière dont le visage et son image ont pu y être confronté depuis l'apparition de la photographie, et l'omniprésence de la photographie publicitaire.

---

<sup>114</sup> Serge Margel, *La société du spectral*, op. cit., p. 32

Spectralité : désigne ce qui est relatif aux spectres, c'est-à-dire qui revêt une apparence irréaliste et fantomatique.

Théâtralité : dans notre recherche, désigne le caractère de ce qui revêt une apparence artificielle.

Virginité : désigne l'état de ce qui n'a pas été touché, altéré, ou corrompu. Désigne dans le cadre de notre recherche, la caractéristique commune à la plupart des visages et des corps des mannequins au sein de l'image de mode.

Visagité : la visagité possède un lien de principe à la notion d'humanité. Si le visage semble définir par nature la face humaine, il est en réalité le produit d'une considération de l'humain par lui-même. Le visage n'est pas naturel, mais culturel.

La visagité, c'est-à-dire le fait d'être doté d'un visage, renvoie à la fois à la manière dont une face humaine peut se faire visage – par l'humanité, ce qui la caractérise et par son expression – mais également à la perception dont elle fait l'objet. Il n'y a certes pas de visage sans humanité, mais il semble également que la visagité ne puisse émerger que par une perception qui le désignerait comme tel.

Voix : désigne l'ensemble des sons produits par la bouche, et permettant de formuler, par le langage, des idées, des sentiments, des émotions. A l'origine de la communication, la voix est indissociable du genre humain. Dans ce mémoire, la voix sera étudiée en vue de clarifier le rapport que la voix des mannequins entretient à l'image de mode, communément d'une part, et dans mon travail d'autre part.

## Sources

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales

<<http://www.cnrtl.fr>>

Galliera, Musée et G. Beaujard. *Showtime: Le Défilé de la Mode*. Paris: Paris Musées, 2006

Margel Serge, *La société du spectral*, Lignes, 2012

Souriau Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*. Paris, Puf, 1990

*Mannequin d'artiste, mannequin fétiche*, catalogue d'exposition, Bourdelle, Musée, et Jane Munro, Paris, 2015



## Index lexical

|                       |  |
|-----------------------|--|
| Absence.....          | 5, 7, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 26, 30, 33, 50, 52, 55, 61, 62, 70, 72, 88, 97, 98   |
| Agamben.....          | <b>31, 36, 84, 85</b>  |
| Apparence.....        | 7, 17, 20, 26, 31, 42, 43, 45, 46, 48, 51, 52, 56, 62, 72, 78, 79, 82, 95, 101   |
| Archétype.....        | 28, 73, 94   |
| Autre.....            | 5, 6, 14, 19, 20, 27, 30, 31, 34, 38, 42, 45, 50, 51, 55, 60, 62, 63, 68, 70, 82, 90, 97, 99, 100, 101, 103, 104   |
| Aziz et Cucher.....   | <b>45</b>  |
| Bacon.....            | <b>36, 82</b>  |
| Baqué.....            | <b>13, 18, 20, 27, 28, 32, 36</b>  |
| Baudrillard.....      | <b>8, 61, 73</b>   |
| Beauté.....           | 28, 29, 30, 31, 35, 43, 45, 63, 69, 78, 80, 82, 86, 87, 89, 94, 95, 96   |
| Beecroft.....         | <b>83, 84</b>  |
| Belin.....            | <b>7, 32, 33, 34, 35, 76, 79, 80, 81, 82, 90</b>   |
| Bergen.....           | <b>35, 45, 57, 62, 65, 92, 94, 95, 97</b>  |
| Chair.....            | 7, 20, 36, 56, 73, 82, 83, 85, 89, 92  |
| Communication.....    | 13, 27, 45, 49, 64   |
| Contemporanéité.....  | 18, 35, 36, 102  |
| Corinthe.....         | 19   |
| Corps.....            | 7, 8, 12, 14, 26, 34, 35, 39, 41, 42, 46, 52, 56, 57, 60, 61, 62, 64, 65, 70, 72, 73, 74, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 91, 92, 97, 98, 99, 101, 103, 104                                |
| Courtine-Denamy.....  | <b>14, 19</b>  |
| Défilés.....          | 7, 35, 45, 56, 83  |
| Désincarnation.....   | 13, 56, 70, 74, 80   |
| Disparition.....      | 5, 18, 19, 21, 22, 23, 58, 61  |
| Douleur.....          | 38, 39, 41, 53, 73   |
| Effacement.....       | 13, 14, 29, 31, 97, 100  |
| Égéries.....          | 7, 29, 69  |
| Épiderme.....         | 11, 12, 26, 34, 99   |
| Erner.....            | <b>51, 56, 57</b>  |
| Expression.....       | 12, 14, 21, 22, 31, 32, 33, 43, 46, 59, 61, 62, 79, 82, 98, 99   |
| Fayoum.....           | <b>22</b>  |
| Fragilité.....        | 12, 17, 26, 30, 34, 38, 63, 72, 87, 89, 90, 99, 104  |
| Fragment.....         | 19, 31, 38, 41, 50, 51, 54, 60   |
| Glamour.....          | 28, 29, 82, 94   |
| Gommage.....          | 7, 14, 27, 31, 45, 62, 81, 92, 98, 101   |
| Harcourt.....         | <b>28</b>  |
| Humain.....           | 5, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 23, 26, 28, 29, 30, 31, 34, 36, 38, 39, 41, 42, 43, 45, 46, 48, 53, 57, 58, 60, 61, 72, 73, 74, 78, 79, 80, 83, 85, 86, 89, 97, 98, 101, 102, 103, 104 |
| Humanité.....         | 5, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 18, 31, 32, 34, 38, 42, 48, 50, 59, 62, 78, 85, 87, 90, 97, 99, 104  |
| Hyper-visibilité..... | 97   |
| Identité.....         | 5, 21, 33, 46, 47, 50, 51, 54, 56, 57, 62, 63, 89, 92, 98  |

|   |  |
|---|--|
| Illusion.....   | 18, 27, 31, 39, 46, 48, 49, 52, 54, 57, 60, 61, 62, 79, 81, 83, 94 |
| Image. 5, 6, 7, 8, 12, 19, 20, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 78, 79, 81, 82, 83, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103 |  |
| Image de mode...6, 7, 8, 26, 27, 34, 43, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 60, 62, 63, 65, 68, 72, 81, 82, 83, 92, 95, 98   |  |
| Immatérialité.....  | 62   |
| Incarnation.....  | 6, 7, 11, 12, 13, 26, 52, 56, 61, 72, 79, 85                       |
| Individu.....   | 6, 7, 11, 12, 14, 20, 23, 27, 28, 30, 36, 37, 46, 51, 56, 57, 73   |
| Individualité.....  | 6, 20, 23, 56  |
| Individuel.....   | 7, 11, 27, 30, 36, 37  |
| Innocence.....  | 17, 46   |
| Instantanéité.....  | 21, 49, 70   |
| Intériorité.....  | 18, 26, 32, 33, 52, 78   |
| Klein.....  | <b>52, 70</b>  |
| Langage.....  | 5, 71, 97  |
| Levinas.....  | <b>14, 97, 103</b>   |
| Magazines.....  | 6, 51, 98  |
| Mannequin...6, 7, 8, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 69, 72, 73, 74, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 88, 90, 92, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104  |  |
| Masque.....   | 11, 28, 29, 31, 52, 61, 104  |
| Matérialité.....  | 7, 57, 62, 73, 82  |
| Memento mori.....   | 20, 23, 27   |
| Millet.....   | <b>86, 89</b>  |
| Miquelot.....   | <b>89</b>  |
| Mise en scène.....  | 6, 26, 27, 48, 57, 70, 81, 82, 90                                  |
| Mode 6, 7, 8, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 42, 43, 45, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 62, 63, 65, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 76, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104   |  |
| Modèles.....  | 30   |
| Momenceau.....  | <b>50, 64</b>  |
| Monstrueux.....   | 7, 69  |
| Mort.....5, 7, 12, 18, 20, 21, 22, 23, 26, 34, 35, 41, 46, 47, 50, 57, 59, 62, 64, 70, 85, 86, 103, 104   |  |
| Nancy.....  | <b>22, 23, 99</b>  |
| Nauman.....   | <b>100</b>   |
| New Faces.....  | 74, 79, 90   |
| Nudité.....   | 16, 18, 80, 83, 84, 85   |
| Opalka.....   | <b>21, 22</b>  |
| Opton.....  | <b>17</b>  |
| Organique.....  | 26, 73, 79, 89, 99   |
| Pantellini.....   | <b>74</b>  |
| Parole.....   | 13, 63, 97, 98   |
| Parreno.....  | <b>7, 58, 59, 60</b>   |

|   |  |
|---|--|
| Peau.....   | 12, 16, 17, 26, 30, 34, 38, 39, 41, 42, 45, 46, 51, 64, 65, 86, 87, 89, 91   |
| Performance.....  | 6, 73, 83, 84  |
| Photographie....  | 6, 7, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 26, 28, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 43, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 63, 64, 68, 70, 74, 76, 78, 79, 81, 82, 86, 87, 90, 91, 92, 93, 101, 102 |
| Pline L'Ancien.....   | <b>19</b>  |
| Portrait...5, 6, 12, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 28, 32, 34, 36, 45, 46, 59, 62, 78, 80, 81                                   |  |
| Précarité.....  | 12, 29, 34   |
| Présence 5, 6, 14, 18, 19, 20, 22, 26, 34, 35, 36, 42, 43, 50, 52, 55, 61, 62, 63, 72, 74, 81, 83, 90, 94, 97, 100                |  |
| Primitifs flamands.....   | 12, 17, 80, 93   |
| Profusion.....  | 8, 50, 55, 56  |
| Publicitaire.....   | 23, 42, 43, 48, 72, 73, 82   |
| Publicité.....  | 33, 45, 46, 52, 68, 69, 70   |
| Pureté.....   | 31, 43, 46, 74, 93   |
| Reconnaissance.....   | 14, 33   |
| Regard 6, 13, 14, 18, 22, 23, 26, 28, 33, 34, 37, 38, 39, 50, 53, 58, 70, 71, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 93, 94, 96, 98, 99, 100 |  |
| Renaissance.....  | 11, 12, 57, 61, 64   |
| Représentation. 5, 6, 12, 19, 23, 27, 28, 31, 36, 43, 46, 52, 57, 59, 60, 61, 72, 79, 80, 82, 83, 88, 92, 98, 99, 102             |  |
| Ressemblance.....   | 11, 17, 30, 72   |
| Retouche.....   | 26, 34, 43, 98   |
| Rheims.....   | <b>86, 87, 88, 89, 90</b>  |
| Ristelhueber.....   | <b>36, 38, 39, 41, 42, 46</b>  |
| Ruff.....   | <b>32, 33, 34, 35</b>  |
| Sérialité.....  | 7, 27  |
| Simulacre.....  | 23   |
| Singularité.....  | 5, 14, 29, 30, 31, 94, 101, 104  |
| Singulier.....  | 11, 14, 97   |
| Spectrale.....  | 7, 57, 74, 103   |
| Standardisation.....  | 29   |
| Stéréotypes.....  | 6, 43, 70, 92  |
| Substance.....  | 31, 78, 82   |
| Théâtralité.....  | 8, 49, 50, 51  |
| Top-modèle.....   | 30, 45, 62, 82, 85, 86, 94, 97   |
| Toscani.....  | <b>46</b>  |
| Trouble.....  | 8, 17, 21, 27, 33, 34, 50, 70, 71, 83, 95, 98  |
| Unique.....   | 14, 19, 21, 34, 42, 63   |
| Universel.....  | 11, 36, 37, 49   |
| Van Lamsweerde.....   | <b>3, 7, 34, 37, 92, 94</b>  |
| Vermibus.....   | <b>68, 69, 70</b>  |
| Vêtement.....   | 6, 36, 51, 56, 57, 82, 90, 91, 98  |
| Vieillesse.....   | 21, 22, 30   |
| Vierge.....   | 6, 31, 48, 89, 93  |
| Virginisation.....  | 31   |

|                      |  |
|----------------------|--|
| Visage.....          | 5, 6, 7, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 20, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 52, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 72, 73, 74, 78, 79, 80, 81, 82, 90, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104 |
| Visagété.....      | 5, 7, 11, 36   |
| Vivant.....          | 22, 26, 29, 34, 39, 41, 42, 45, 57, 83   |
| Voix.....            | 8, 42, 58, 59, 60, 63, 73, 97, 98, 99, 100, 101  |
| Vulnérabilité..... | 34, 41   |
| Warhol.....          | <b>29</b>  |