

Iconographie du genre : comment la pose en photographie est-elle dictée par une iconographie du genre ?

Marie Maeva

► **To cite this version:**

Marie Maeva. Iconographie du genre : comment la pose en photographie est-elle dictée par une iconographie du genre ?. Sciences de l'Homme et Société. 2017. dumas-01566418

HAL Id: dumas-01566418

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01566418>

Submitted on 21 Jul 2017

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.



Iconographie du genre.

*Comment la pose en photographie est-elle
dictée par une iconographie du genre ?*

Iconographie du genre.

*Comment la pose en photographie est-elle
dictée par une iconographie du genre ?*

Avant-propos : ma pratique artistique

Introduction

I – Poses et postures : entre construction sociale et héritage.

A – La beauté comme construction sociale (une histoire de George Vigarello)

B – Les figures récurrentes : poses et postures (exemples des figures de Jésus et de Vénus)

C – La pose et la posture dans la photographie de mode

II – Le genre : réappropriation et citation dans l'art contemporain

A – Définir ce qu'est le genre et ses enjeux

B – Réappropriation et citation de l'iconographie féminine ou masculine dans l'art contemporain

III – Dicter la pose : L'artiste et le modèle.

A – La relation entre l'artiste et son modèle : peinture et photographie

B – Paul Armand Gette : transgresser les interdits et construire une nouvelle relation

Avant-propos

Ma pratique artistique s'articule à travers les notions de représentation du corps, de citation, de réappropriation et de genre. Mes travaux sont des images numériques, soit fixes (de la photographie), soit en mouvement (de la vidéo).

Ils comportent toujours de la nudité. Je travaille avec des modèles amateurs que je trouve en postant des annonces sur les réseaux sociaux. Pour ces projets, je ne fais aucune sélection sur des critères physiques. Le seul critère est que les modèles acceptent de poser nu. Dans ma démarche, je souhaite laisser une certaine liberté aux modèles dans le choix des poses par exemple. J'ai une volonté de ne pas tout contrôler et de me laisser surprendre par mes modèles.

Pour mon premier projet, j'ai travaillé sur la question du genre à travers l'Histoire de l'Art et des images en général. Pour cette série, j'ai sélectionné des images issues du monde de l'art, mais aussi de la publicité et de la mode. J'ai ensuite reproduit ces images en photographie en inversant les figures masculines et féminines. Je me suis concentrée sur les poses des modèles ainsi que sur leurs attitudes. J'ai choisi de ne pas reproduire le décor des images d'origine, mais de photographier mes modèles sur fond noir afin de neutraliser les images. Je me suis intéressée à la question du genre dans l'art, car, globalement le corps féminin est beaucoup plus exposé dans les musées et les galeries que le corps masculin (notamment le corps dénudé). Les corps féminins et masculins ne

sont pas représentés de la même manière. Il existe des canons précis pour les deux genres et nous pouvons retrouver des récurrences dans ces représentations au cours de l'Histoire de l'Art. La figure de Vénus en est un exemple, nous la retrouvons chez Manet avec *Olympia* (1863) ou chez le sculpteur Canova avec la *Vénus Borghèse* (1808) et dans des dizaines d'autres représentations. Pour ce projet, il a été plus intéressant de reproduire des poses féminines avec un homme que de reproduire des poses masculines avec une femme, car les poses féminines sont plus codées et il existe plus de représentations. De plus, généralement les représentations du corps masculin sont plus statiques et neutres alors que dans les représentations féminines, les courbes et les formes du corps sont beaucoup plus mises en avant. Le résultat me semble plus flagrant dans ce sens et m'a obligé à chercher des hommes à photographier nu. Cette recherche a été difficile et m'a amené à m'intéresser plus sérieusement aux questions de représentation du genre. Photographier des hommes a été nouveau et très instructif pour moi.

De cette série de photographies, j'ai choisi de ne garder qu'une image. C'est une image qui représente un homme nu qui reprend une pose issue de la photographie de mode (elle-même inspirée d'une pose classique). L'image que j'ai reproduite est une photographie issue du calendrier Pirelli. C'est un calendrier publicitaire de la marque du même nom publié depuis les années 1960. De nombreux photographes de mode de renommée ont participé à ce calendrier (Annie Leibovitz et Terry Richardson pour ne citer qu'eux). Ce calendrier est spécialisé dans la beauté féminine et présente des photographies glamour, mais aussi d'autres plus osées. J'ai choisi de tirer ma photographie au format 30 x 42 cm en diasec.

L'impact visuel de cette image est tout d'abord produit par la nudité du modèle. C'est une nudité qui est totale et frontale. La nudité masculine a été représentée en art et notamment en photographie, mais elle reste cependant moins courante que la nudité féminine. En effet, même si les artistes se sont intéressés au nu masculin, les musées et galeries ont tendance à montrer plus facilement le nu féminin.

Le choix de représenter la nudité masculine peut, dans un premier temps interpeller le spectateur. Le fait que le modèle soit représenté de manière frontale et dans son entièreté peut accentuer ce trouble face à l'image, elle peut gêner le spectateur ou au contraire attiser sa curiosité. Le fond noir donne un aspect épuré et concentre le regard vers le modèle. C'est sa position qui pousse le spectateur à s'interroger sur des questions de genre et d'identité. C'est une pose qui est clairement féminine et qui rappelle la photographie de mode et la mode en général. Le spectateur comprend donc que mon intention est d'inverser les poses féminines et masculines et ainsi, de questionner le mode de

représentation des genres.

Le choix du modèle peut également surprendre le spectateur. En effet, c'est un homme, mais il porte les cheveux longs. Il peut faire penser à la représentation de Jésus Christ. La pose prise rappelle également la position du Christ sur la croix avec le corps en S, excepté pour la position des bras qui elle renvoie aux poses prises par les mannequins de mode. Ce choix du modèle amène donc un décalage et peut pousser le spectateur à se questionner sur la définition des genres ainsi que sur leur représentation. Les modes de représentations du corps sont tellement ancrés dans notre société qu'il est parfois difficile de voir ce qui relève de la construction iconographique et sociale. Ce que montre également cette image, c'est que la construction des représentations est ancienne. En effet, la pose du modèle reprend une pose de photographie de mode, qui elle-même reprend une pose issue de l'art grec. Cette façon de représenter le corps féminin (ici plus spécialement le bas du corps) était déjà présente dans la statuaire grecque : il s'agit du contrapposto. Le contrapposto est une façon de représenter le corps debout au repos. Le poids du corps se reporte sur une seule jambe, ce qui produit un déhanchement.

J'ai choisi de tirer mon image au format 30 x 42 cm en diasec. Le diasec permet de donner un peu de brillance à l'image et quelques reflets. La fixation du support permet de décoller l'image de quelques centimètres du mur afin de la mettre en valeur. J'ai choisi de ne pas encadrer mon image et de ne pas avoir de bordures. J'ai choisi un petit format qui rappelle les icônes religieuses (dans la tradition chrétienne, c'est une représentation de personnages saints, ce sont des images de vénération). Ce petit format oblige le spectateur à se rapprocher de l'image pour en voir les détails. La proximité avec le tirage est nécessaire pour entrer dans l'image.

Pour mon deuxième projet, j'ai travaillé en studio photo. J'ai choisi de mettre en place un protocole qui consiste à photographier un modèle habillé dans certaines positions puis à essayer de reproduire ces poses, mais cette fois-ci en étant nu. J'ai réalisé des photos en pied et des portraits cadrés à la taille. J'ai choisi de photographier mes modèles sur fond blanc, afin de neutraliser l'image et de concentrer le regard du spectateur sur le modèle et sa pose. J'ai mis en place ce protocole pour voir si des différences d'attitudes ou de gestuelles apparaissent entre les photographies habillées et nues, et ce, afin de questionner les rapports du modèle à son corps. J'ai réalisé ce protocole photographique avec plusieurs modèles afin de voir comment pouvaient réagir différentes personnes. Avec ce projet, je questionne le rapport à la nudité et tente de comprendre ce

qui se joue dans la photographie de nu.

Ce protocole photographique peut rappeler celui d'Helmut Newton. En effet, il a réalisé des clichés de plusieurs modèles habillés puis des clichés de ces mêmes modèles, mais cette fois-ci nues. Il cherchait, quant à lui une ressemblance quasiment mécanique entre les deux clichés. Il a abandonné ce dispositif qu'il trouvait trop difficile à réaliser. En effet, il travaillait en photographie argentique alors que je travaille au numérique et que je peux visualiser mon travail sur le moment.

J'ai choisi des modèles qui ont des rapports différents avec leurs corps. Je me suis intéressée à leur personnalité avant de les photographier pour essayer de comprendre pourquoi ils souhaitaient se mettre à nu. Je les ai également interrogés après afin de savoir ce qu'ils avaient ressenti en posant de cette manière. Mon projet n'est, pour autant pas une expérience scientifique qui viserait à obtenir des statistiques précises sur le rapport à la nudité. Je m'intéresse à des expériences individuelles et uniques. Je n'ai pas donné d'instructions sur la manière dont mes modèles devaient s'habiller, ni se coiffer ou se maquiller. Je les ai laissé venir comme ils sont dans la vie de tous les jours. La plupart se sont très peu maquillées et se sont laissé les cheveux détachés. Pour ce qui est de la postproduction, je n'ai que très peu retouché les clichés.

J'ai sélectionné trois diptyques donc six images, avec comme modèles Sophie et Elodie. J'ai imprimé ces photos en tirage jet d'encre sur papier photo au format 30 x 42 cm. J'ai disposé mes photos dans des caisses américaines blanches. Cela permet d'harmoniser la série et de créer un effet de douceur. Le rendu est peu contrasté. Les caisses américaines permettent de mettre en valeur les images en les encadrant et en les décollant du mur, mais contrairement au cadre il n'y a pas de vitres afin d'éviter tout reflet. Le choix du petit format permet de pouvoir visualiser toutes les images en même temps. Le spectateur doit se rapprocher des images afin de les visualiser correctement. En effet, les poses habillées et nues semblent similaires au premier regard. Le spectateur doit se rapprocher des images pour apercevoir les différences entre les deux poses.

L'impact visuel de cette série est tout d'abord produit par la nudité des modèles et par le jeu de voilé/dévoilé des corps. La nudité des modèles est peut-être moins gênante que pour mon premier projet, car il s'agit ici de modèles féminins. La nudité est frontale, pour autant elle est moins affirmée. En effet, pour les portraits cadrés à la taille, la poitrine est en partie cachée soit par les cheveux soit par les bras du modèle. Pour la photographie cadrée en pied, le corps est montré dans

son entièreté. Il est entièrement dévoilé. Le fond gris neutralise l'image et dirige le regard du spectateur directement vers le modèle. Il se concentre sur sa pose. Le spectateur entre dans le jeu du nu/habillé. Il peut se concentrer sur les détails et ainsi voir les différences qui apparaissent entre les deux photos. Lorsque je montre mes photos, il s'en suit souvent un « jeu des sept erreurs ». Sur la série avec mon premier modèle (Sophie) il me semble que des différences apparaissent dans la gestuelle et l'attitude du modèle. Quand je lui ai demandé ce qu'elle avait pensé de l'expérience, elle m'a dit qu'elle s'était sentie plus à l'aise nue qu'habillée et qu'elle avait l'impression d'avoir plus confiance en elle en étant nue. Les photos laissent apparaître qu'elle met ses formes plus en valeurs quand elle est nue, comme si le fait d'être nue induit le fait d'être plus sensuel. A l'inverse sur les photos habillées, elle a souvent le port de tête plus droit et le regard plus direct et soutenu. Pour ma séance avec Élodie, des différences apparaissent également dans son attitude. Elle semble avoir le regard beaucoup plus direct et droit sur les photos de nu. Elle semble plus affirmée et plus concentrée. Si des différences apparaissent assez clairement, il est difficile d'en comprendre parfaitement les raisons. En effet, cette expérience est individuelle et unique, elle engage le rapport du modèle à son propre corps, mais aussi le rapport entre le modèle et moi-même. Le spectateur est donc contraint à ne produire que des spéculations sur ces différences, il s'interroge et construit des hypothèses.

Le fait que mes modèles regardent dans l'objectif et donc le spectateur accroche ce dernier et produit une sorte d'invitation. Ce regard frontal permet au regardeur d'entrer plus facilement dans l'image. Ce regard l'invite également à se poser des questions sur le rapport à la nudité. Ce projet questionne la nudité qui est omniprésente dans notre société. Nous sommes habitués à voir des corps féminins dénudés dans toutes les circonstances : publicité, vidéoclip, télévision... Ces corps sont très souvent retouchés informatiquement (avec des logiciels tels que Photoshop) mais aussi chirurgicalement (opérations mammaires, liposuccions...). La vision du corps féminin est donc biaisée. Nous sommes habitués à courir après des corps qui semblent parfaits. Ici, le spectateur est laissé devant des images qui ne sont pas parfaites. Des petites imperfections apparaissent : des poils, des boutons, des cernes...

Mon troisième projet est une vidéo numérique. Elle dure 1 minute et est filmée verticalement. Je l'ai réalisée en studio sur fond blanc. Les 30 premières secondes de cette vidéo présentent une modèle qui est debout et nue. Elle cherche la pose. J'entre ensuite dans le cadre et commence à guider mon modèle en la touchant. Je prends ses bras et les place différemment. Je lui

bouge la tête, les jambes et la taille afin de lui faire prendre des poses. Dans ce projet, je questionne le rapport du photographe à son modèle. Je m'interroge sur la façon de donner la pose et de construire la pose de son modèle. Une des particularités de cette vidéo est mon apparition dans le cadre (donc l'apparition du photographe). La présence du photographe est directe dans ce projet contrairement à la tradition photographique qui ne fait apparaître le photographe qu'indirectement. Une autre particularité est la possibilité de guider mon modèle en la touchant au lieu de le faire avec les mots.

L'impact visuel de cette vidéo est produit par mon apparition dans le champ de vision. En effet, si le spectateur n'est pas étonné de voir un modèle prendre la pose, il peut l'être de voir le photographe intervenir directement dans le champ de vision. La personne qui réalise le projet est généralement cachée physiquement, elle n'apparaît que dans les choix faits. L'artiste est toujours présent dans son œuvre, mais il n'apparaît que très rarement physiquement. C'est donc le rapport du modèle et du photographe qui est questionné. Ici, le choix du modèle n'est pas anodin. J'ai volontairement choisit un modèle féminin qui a un peu près le même âge que moi. Cela induit un rapport quasiment égalitaire entre nous deux. Il n'y a pas de différence de sexe ni d'écart d'âge trop important qui pourrait induire un rapport inégalitaire. Pour autant le photographe a un rôle « dominant » puisqu'il choisit les poses et manie le corps de son modèle. La relation du modèle et du photographe est sujette à de nombreux fantasmes. C'est notamment le cas dans la photographie de mode, mais aussi la photographie de nu. En effet, certains photographes sont réputés pour avoir des relations intimes avec leurs modèles. C'est notamment le cas de Robert Mapplethorpe. Il a, par exemple eu une relation avec Patti Smith qui sera un de ses premiers modèles. La relation entre le photographe et sa muse est empreinte d'amour et d'admiration. De nombreux couples de photographes et de modèles se font connaître à la fin du 20ème siècle. Ces exemples tendent à construire certains clichés à propos de la nature des relations du photographe envers son modèle. Ces clichés sont ensuite déconstruits par d'autres artistes, notamment Paul-Armand Gette.

Si mon intervention dans la vidéo peut surprendre le spectateur, il est tout de suite rassuré par le fait que je sois une femme et du même âge que le modèle. La relation semble moins ambiguë et pose moins problème. Cette relation est moins gênante pour le spectateur. Le fait de me montrer dans cette vidéo, c'est également une façon de revendiquer mon statut de jeune photographe et de femme photographe. Malheureusement, le travail féminin dans l'art et dans la photographie est souvent sous-estimé voire négligé (même si la situation semble s'améliorer). C'était d'ailleurs le propos de l'exposition *Qui a peur des femmes photographes ? 1839 à 1919* présentée au Musée de l'Orangerie fin 2015.

Iconographie du genre.

*Comment la pose en photographie est-elle
dictée par une iconographie du genre ?*

Le corps humain au travers de l'Histoire de l'art et des images en général est soumis à des normes de représentations et des canons de beauté. Ces canons de beauté ont évolué au cours des siècles et diffèrent selon les cultures. Les modes de représentation ont également évolué. Au-delà des différences qui existent physiologiquement entre le corps de la femme et celui de l'homme, ils sont représentés de manière dissemblable. Les codes iconographiques s'appuient le plus souvent sur des figures historiques (des personnages tels que les rois ou les empereurs) ou iconiques (des figures mythologiques ou religieuses par exemple). Je vais ici me limiter à l'iconographie

occidentale en m'intéressant à certaines formes de représentation depuis l'Antiquité. A travers cette question de la représentation, c'est la question de la pose et de la posture du modèle qui apparaît. Qui dicte la pose ? Le modèle, l'artiste, la tradition ou la société ?

Figurer le corps induit également le rapport de l'Art à la nudité. Longtemps cantonnée à des thèmes mythologiques ou religieux, la nudité devient un thème en soi et pose problème. C'est *La Naissance de Vénus* (1484-1485) de Sandro Botticelli qui marque un premier tournant entre art sacré et art profane, mais cette préoccupation perdure jusqu'à 1863 et la création d'*Olympia* de Manet. Ces deux œuvres font scandale, car la volonté de représenter un corps féminin dans son individualité prend le pas sur l'argument mythologique. Le thème du corps voilé et dévoilé est récurrent dans l'Histoire de l'Art, tant dans les sujets abordés que dans la manière de les montrer (de nombreux tableaux ne sont pas exposés aux yeux du monde entier mais cachés derrière des rideaux ou accrochés dans des pièces privées). C'est le cas du très célèbre *Origine du monde* de Courbet, pour ne citer que lui.

Depuis la fin des années 1970, les artistes contemporains réemploient et réinterprètent ces images célèbres afin de se questionner sur les modes de représentation et sur notre identité culturelle commune. Des artistes contemporains se réapproprient des œuvres classiques et les parodient ou leur rendent hommage. Des artistes féministes utilisent l'iconographie classique pour brouiller la frontière entre féminin et masculin et questionner ainsi le genre. C'est le cas de Bettina Rheims et de Orlan.

Ma pratique artistique s'est développée autour de ces notions d'emprunt et de réappropriation. Je me suis demandé comment questionner les représentations du corps à travers la pose et la nudité en travaillant à partir de la tradition picturale occidentale. Je me suis intéressée à la représentation du corps en photographie, entre construction des stéréotypes et rôle du photographe. C'est donc l'iconographie du genre qui a conduit mes recherches.

L'iconographie est l'ensemble des représentations d'un même sujet ou d'un même thème dans les arts visuels. L'art utilise des stéréotypes visuels qui construisent un ensemble. Le genre est, contrairement au sexe ce qui définit le masculin et le féminin de manière non-biologique mais culturelle, sociale et économique. Le masculin et le féminin sont donc compris en dehors des attributs biologiques.

Pour questionner la construction du genre dans l'iconographie, je me suis focalisée sur la question de la pose et de la posture du corps. Nous allons donc voir comment la pose en photographie est dictée par une iconographie du genre. Qu'est-ce que la pose dit du genre ? En quoi la pose est une forme de construction sociale et de représentation du genre ?

Pour cela, je me suis demandé comment les représentations traditionnelles de la beauté et du genre

sont réinvesties dans l'art contemporain. J'ai décidé de travailler plastiquement avec des médiums actuels : la photographie numérique et la vidéo. Nous verrons donc comment s'est construite l'iconographie du corps humain (féminin et masculin). Puis nous verrons comment des artistes contemporains se réapproprient ces images afin de les critiquer ou de leur rendre hommage et nous verrons en quoi ces images sont liées à la question du genre. Pour finir, nous nous intéresserons à la relation traditionnelle qui se tisse entre l'artiste et son modèle et à la manière dont elle est remise en question, notamment par Paul-Armand Gette.

I – Poses et postures : entre construction sociale et héritage.

A – La beauté comme construction sociale (une histoire de George Vigarello)

Les normes et les canons de beauté ont évolué avec le temps. Nous pouvons le voir dans les tableaux et les représentations du corps qui existent, mais également dans les nombreux traités de beauté qui ont été rédigés au fil des siècles. L'historien Georges Vigarello (né en 1941 à Monaco), spécialiste de l'histoire de l'hygiène, de la santé et des pratiques et représentations corporelles s'est penché sur cette question dans son ouvrage *Histoire de la Beauté* (2004). Nous allons donc voir comment évoluent les représentations du corps. La beauté est-elle une construction sociale ? Comment ces représentations sont-elles liées aux évolutions sociales et culturelles ? En quoi diffèrent les représentations du corps féminin et du corps masculin ?

Pendant l'Antiquité grecque, l'image de la femme est une production masculine. Les représentations sont des allégories. Les femmes apparaissent sous les traits de nymphes, de déesses ou d'ondines. Les représentations sont spécialisées dans une fonction sociale. Les femmes humaines ne sont représentées dans leur individualité qu'à leur mort.

Galien¹ et Aristote² théorisent les corps selon les humeurs. Cette théorie peut être résumée en quelques phrases : sur le plan physiologique, la femme est pensée comme un homme à l'envers ou comme un mâle inachevé. Le masculin représente l'universel et la femme est pensée par rapport à l'homme. L'homme est chaud et sec et la femme est humide et froide (c'est pour cette raison que ses organes sont internes, car elle ne produit pas assez de chaleur pour les faire sortir). Le sec est

1 (médecin né en 129 et mort en 216)

2 (philosophe grec né en 384 avant JC et mort en 322 avant JC)

assimilé à l'intelligence alors que l'humide est assimilé à la déraison. La lune représente la femme qui est instable et frivole. Cela montre que la femme est naturellement plus faible ce qui semble justifier qu'elle occupe une place sociale subordonnée. La nature même de la femme la destine à l'économie domestique. Dans l'Antiquité romaine et jusqu'à la Renaissance la seule représentation de la femme autorisée est celle de la Madone. L'image de la femme est liée à celle de la Vierge à l'enfant.

Au Moyen-Age dans l'Occident Chrétien, le sens du péché change la sexualité. Les ecclésiastiques moralisent les rapports sexuels en introduisant des thèmes de pureté, comme la virginité et la vénération de la Sainte Vierge. Le fossé se creuse entre les hommes et les femmes ainsi qu'entre leur mode de représentation. Les différences s'instaurent et se pérennisent au Moyen-Age.

Au 15ème siècle, le corps gagne en épaisseur et en carnation. Les représentations du corps mettent de plus en plus en valeur les formes et les masses du corps³ tout en restant très statiques. Les travaux sur la beauté entraînent une distinction entre la beauté féminine et masculine. A l'époque moderne la beauté se définit au féminin. « La beauté valorise le genre féminin au point d'en apparaître comme l'achèvement. »⁴. Les différences entre le genre féminin et le genre masculin s'accroissent, cela passe notamment par leur rôle social : l'homme se définit comme étant voué à l'extérieur alors que la femme est cantonnée à l'intérieur. Cela conduit la femme à devoir préserver son apparence : elle doit protéger son visage pour que sa peau reste blanche et peu marquée. « Un partage, pourtant, se fait ici, orientant nettement, et pour longtemps, les genres vers deux qualités opposées : la force pour l'homme, la beauté pour la femme ; à l'un « le travail de la ville et des champs » à l'autre « le couvert de la maison ». Frontières décisives entre les rôles, frontières décisives entre les apparences »⁵. Les représentations sont donc dictées par les rôles sociaux de l'homme et de la femme.

Au 16ème siècle, la beauté du corps se veut idéale, elle est liée à l'absolue perfection de Dieu. Les parties hautes du corps sont donc privilégiées dans les représentations (le visage, le buste et les mains) car elles sont plus proches du divin. Le corps est divisé en deux : les parties supérieures et le bas qui sert de socle et de piédestal aux parties hautes. Il y a une hiérarchie dans la

3 (notamment avec le travail de Masaccio, peintre florentin né en 1401 et mort en 1428)

4 VIGARELLO, Georges, *Histoire de la Beauté*, 2004, page 27.

5 VIGARELLO, Georges, *Histoire de la Beauté*, 2004, page 29.

représentation du corps : du noble au moins noble. C'est également pour cette raison que les jupes des femmes sont évasées : elles servent à cacher les parties basses et à mettre en valeur le buste. La beauté étant liée à l'image divine, qui elle ne doit pas être retravaillée.

La beauté diffère également selon les niveaux sociaux. La villageoise est souvent assimilée à la lourdeur contrairement à la femme de la ville qui est assimilée à la légèreté. La beauté est liée à la morale. La beauté doit être lisse, le visage doit être serein et pur (blancheur, lignes peu marquées).

A la Renaissance, nous assistons à une augmentation de l'utilisation de cosmétiques même si l'idée que le naturel est plus beau est toujours présente. La beauté passe dans les gestes et comportements avec l'étiquette imposée. Peu à peu l'idée de l'individualité de la beauté apparaît. La beauté se réfère à elle-même, elle est libérée de l'ordre divin. *Le Printemps* de Botticelli (réalisé entre 1478 et 1482) offre un regard nouveau sur la femme, ce tableau se situe entre art profane et art sacré, il représente à la fois l'image de Marie et celle de Vénus. C'est la fin du monopole de l'image de la femme liée à la religion. La recherche de la beauté se personnalise. Nous assistons également à une augmentation du nombre de portraits commandés. Les portraits de femmes se développent. La femme n'est plus une allégorie, mais devient une femme réelle. Les peintres cherchent d'avantage à représenter la personne plutôt qu'un idéal de beauté : ils ne passent plus par des dessins préparatoires avec des lignes communes à tout le monde.

Au 19^{ème}, les silhouettes féminines et masculines changent. Pour les hommes, on parle de « buste droit, densifié, ceinture retenue et comprimée »⁶, cela se traduit par une vigueur du corps masculin dans les représentations. Le corps féminin, quant à lui, présente des épaules plus marquées, des hanches toujours noyées sous les vêtements et une poitrine soulignée. Cela se traduit par un retour de la tradition dans les vêtements avec des manches ballonnées et le retour de la robe avec panier. Il y a également un intérêt nouveau pour les muscles, les mouvements et leurs effets. Les représentations laissent apparaître la force et la tension, ce qui est lié à l'intérêt pour l'anatomie. La capitale Paris prend également une importance nouvelle, elle représente une forme d'effervescence. La Parisienne présente plus de souplesse et de légèreté que la femme de province. La beauté se veut active et dynamique. Les femmes revendiquent la volonté de pratiquer plus d'activités physiques (natation, escrime...) mais dans la loi et dans la pratique, elles sont toujours maintenues sous la domination du mari ou du père. La figure du dandy apparaît, elle propose une nouvelle forme de beauté masculine. La beauté de l'homme abandonne la rudesse pour une douceur et une fragilité. Les hommes partagent des critères de beauté avec les femmes : la grâce et la

6 VIGARELLO, Georges, *Histoire de la Beauté*, 2004, page 145

finesse. Les contours du corps sont de plus en plus visibles, les habits les laissent paraître. Les hanches apparaissent de plus en plus dans les représentations. Les pratiques d'embellissement du corps sont de plus en plus présentes, cela est dû en partie à l'émergence de la publicité dans les journaux ou sur des affiches. Les pratiques d'amincissement prennent également de l'importance, en effet les contours du corps ne sont plus cachés (cela est dû en partie au dévoilement du corps en été).

L'âge industriel propose des mœurs nouvelles. Nous assistons à l'exploration des émotions humaines. Les peintres néo-classiques et impressionnistes utilisent la féminité qui leur permet de trouver ces expressions. Les sentiments sont une source d'inspiration pour sortir des clivages traditionnels sur l'image de la femme. Leur intérêt pour les choses du quotidien les pousse à représenter une réalité légère (contrairement aux réalistes qui propose une vision plus dure) et à amorcer une désidérialisation du corps. Deux formes de représentations se font majoritaires : le portrait qui met en valeur l'expression du visage et la richesse des vêtements et le nu qui offre une figure lisse de la jeune femme dans une pose classique. Dans les années 1960 l'image de la garçonne brise les tabous entre les sexes. C'est notamment l'image de Jeanne Moreau dans le film *Jules et Jim* sorti en 1962. L'image publicitaire aux États-Unis offre la vision d'une femme conquérante, forte qui prête son visage à une marque. La pub offre une idéalisation et une sexualisation du corps féminin. Jusqu'à nos jours, l'image de la femme véhicule toujours un idéal, un fantasme sexuel et un symbole. La délimitation entre pornographie et érotisme est brouillée, ce qui conduit à toujours penser le corps comme un objet de désir.

George Vigarello dans son étude sur la Beauté montre que celle-ci est liée aux évolutions sociales et culturelles. Pour lui, il ne fait aucun doute que la Beauté est une construction. Les modes de représentation diffèrent d'un genre à l'autre, d'une classe sociale à l'autre et d'une époque à l'autre. Ces représentations dépendent également de la façon de se vêtir qui évolue aussi au fil du temps. Nous allons maintenant nous pencher sur la manière dont la nudité est représentée dans l'art. Comment ces représentations ont-elles évolué ?

Le Nu artistique est un genre qui consiste en la figuration du corps humain dans un état de nudité. Cette forme de représentation est fréquente dans l'Art Occidental depuis l'Antiquité. Jusqu'à la Renaissance, la nudité n'était justifiée dans la peinture que dans les thèmes de religion et de mythologie. A la Renaissance le corps nu peut apparaître comme sujet à part entière. Une esthétique nouvelle et une éthique humaniste le permettent. Le corps est également représenté dans un but

anatomique pour en comprendre le fonctionnement. L'art du nu est issu de la peinture classique. Des dessins de nu sont réalisés dans tous les ateliers d'artiste. C'est le seul endroit où le corps a le droit d'être dénudé (même pas chez le médecin). La morale du 19ème siècle est prégnante, la société bourgeoise se construit de manière prude. Le Nu est peu expressif. Les artistes s'intéressent plus au mouvement et au corps héroïque. On apprend à dessiner en copiant des statues antiques. Le corps nu est idéalisé à la manière grecque.

Le Nu en photographie est une pratique aussi ancienne que la photo elle-même. Les premiers nus académiques, érotiques et pornographiques datent de l'invention de la photo. Le Nu photographique est utilisé dans le domaine médical, mais aussi dans le domaine artistique. La photo, à ses débuts, est utilisée pour servir de modèle et être reproduite en peinture. Les élèves copient les photos de nu. Le Nu artistique en photographie ne diffère que très peu du Nu en peinture. En effet, la photo offre la même distance entre le photographe et le modèle qu'entre le peintre et son modèle. Certains photographes sont d'ailleurs peintre de formation. Le corps est montré sans incarnation, il est seulement représenté. La représentation doit sacrifier les détails inintéressants (comme les cicatrices ou les poils...) pour un dessin idéal. La photo devient un outil de travail pour les apprentis artistes, car elle facilite le jeu des volumes.

La photo qui est liée au commerce par certains aspects se lie avec le commerce érotique. Des images érotiques voient le jour sous forme d'images stéréoscopiques (qui donnent l'illusion du relief) avec notamment Auguste Belloc (né en 1800 et mort en 1867, qui est arrêté et dont la collection est détruite). A cette époque, on peut se procurer facilement ces images.

Emile Bayard publie à Paris à partir de 1902 une série mensuelle de fascicules intitulés *Le Nu Esthétique* où il met en scène des corps féminins et masculins dans de véritables tableaux photographiques.

Le Nu masculin est marginalisé, quelques photographes s'y intéressent comme Albert Londe ou Wilhelm von Gloeden. Dans les années 1930 et 1940, des photos d'athlètes fleurissent ainsi que des nus plus sophistiqués avec des photographes tels que Man Ray et Raymond Voinquel. Les corps apparaissent plus virils et musclés.

La volonté de représenter le corps dans sa nudité est ancienne et perdure en Occident, mais de nos jours, il semble que le corps nu féminin apparaisse plus fréquemment dans les médias et dans les musées. Le travail des Guerrillas Girl tend à prouver ce fait. C'est un groupe d'artistes fondé à New York en 1985. Ces artistes féministes travaillent sur la place des femmes et des personnes de

couleur dans le monde de l'art. Elles interviennent le plus souvent avec des campagnes d'affichage dans les rues des grandes villes. Ce groupe a donc été fondé à New York en 1985 en réponse à une exposition qui prenait place au Metropolitan Museum of Art de New York. Cette exposition prétendait présenter les grandes tendances de l'art contemporain. Elle été intitulée « An International Survey of Painting and Sculpture », ce qui peut être traduit par « Un aperçu international sur la peinture et la sculpture ». Cependant, cette grande rétrospective sur l'art contemporain ne présentait que 13 femmes sur 169 artistes exposés. Il résulte donc de ce manque de femmes exposées l'idée d'une discrimination à l'encontre des femmes propre au monde de l'art. L'objet d'étude de ces artistes est la place des femmes dans le monde de l'art. Elles enquêtent notamment sur la place des artistes féminines dans les musées et sur la place des représentations du corps féminin dans les institutions. Elles épluchent des données propres au monde de l'art. Les Guerrilla Girls ont réalisé leur plus célèbre affiche intitulée *Do women have to be naked to get into the Met. Museum ?* en allant directement récolter des données sur le terrain. En effet, elles sont allé compter elles-mêmes le nombre d'œuvres réalisées par des femmes dans la section art moderne du Metropolitan Museum ainsi que le nombre de corps féminins représentés. Elles en concluent ainsi qu'il y a dans ce musée moins de 4 % d'artistes féminines exposées alors que 76 % des nus exposés représentent des corps féminins. Elles nomment elles-mêmes cette méthode de collecte de données des « weenie counts ». Elles réactualisent ces affiches en fonction des années. Mais à quoi est dû cet état de fait ? Existe-t-il réellement plus de représentations du corps féminin ? Serait-ce plutôt les musées et les médias actuels qui choisissent de montrer ces corps féminins au détriment des corps masculins ?

Dans son analyse George Vigarello questionne les représentations masculines et féminines. Cependant, il s'attarde particulièrement sur les représentations du corps féminin considérant que ce dernier est le foyer de la beauté. L'exposition *Masculin/Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours* qui a eu lieu au Musée d'Orsay du 24 septembre 2013 au 12 janvier 2014 tente de montrer que le corps masculin était majoritairement représenté avant le 19ème siècle. C'est une exposition qui regroupe des œuvres de différentes époques et différentes techniques. Le 19ème siècle érige le corps féminin en absolu et en objet de désir. Or, depuis la Renaissance le corps masculin a la primauté sur le corps féminin. L'homme est perçu comme l'être universel, son corps est la norme du genre humain. Son corps est plus structuré et musculeux. Les artistes trouvent dans le nu masculin un « moi idéal ». Jusqu'au milieu du 20ème siècle, l'organe sexuel est caché. Au 17ème siècle, les artistes passent par des formations d'excellence comme l'Académie Royale puis l'Académie des Beaux-Arts en France (et jusqu'au 20ème siècle) où ils apprennent à maîtriser le nu masculin. Les

modèles vivants sont uniquement masculins pour des raisons de mœurs, mais aussi parce que l'homme est l'archétype du canon humain. Le corps idéalisé n'est pas celui de l'homme du quotidien. Les artistes produisent une synthèse idéale du corps humain sans se perdre dans les méandres de l'individu. Le Nu Héroïque est une manière de représenter les demi-dieux de l'Antiquité grecque. Il s'agit de représenter l'enveloppe corporelle la plus parfaite. L'anatomie doit correspondre à la vertu du héros, sa nudité semble normale.

Au 19^{ème} siècle, le regard sur le corps masculin se fait plus médical et hygiéniste. L'éducation physique et les gymnases se développent. La figure du sportif prend beaucoup d'importance. Avec le culturisme, le corps devient un objet à façonner. L'athlète personnifie la force brute de la nation. Il y a également un renouvellement de la peinture religieuse. Avant, le personnage biblique est idéalisé puis il y a la volonté de le représenter dans la cruelle vérité de sa condition physique. Les contorsions du corps expriment des tourments plus psychologiques. Cela traduit aussi les enjeux de pouvoir entre l'homme et la femme. Le corps nu et avilissant peut être de nature à remettre en cause la virilité et la domination masculine.

Le masculin connaît une crise au 20^{ème} siècle avec le renouvellement du statut du héros et la diversification de ses caractéristiques physiques. C'est le cas avec les représentations des stars du 20^{ème} siècle ou des couturiers (comme Yves Saint Laurent) qui ne collent pas aux codes de figurations classiques (comme d'avoir une musculature développée) mais le pouvoir évocateur de la nudité perdure. Avec l'esthétique réaliste, la représentation du corps masculin est bousculée. Le corps est dépourvu de l'idéalisation recherchée, il apparaît dans toute la vérité de sa nature. Le dévoilement du corps porte atteinte à la pudeur, la figure du corps masculin paraît encore plus obscène (que le corps féminin) dans une société où règne la domination masculine. Le corps masculin dans sa fragilité et sa vérité choque la société. Les artistes se tournent donc vers des modèles féminins. Il y a un paradoxe entre une représentation artistique qui tend vers le naturalisme et une partie de la société qui n'accepte pas cette vision de l'homme nu montré dans sa fragilité. Le nu masculin se fait plus rare proportionnellement à ce que prolifèrent les figures féminines. Il ne disparaît pas pour autant. Il reste important dans des études scientifiques par exemple. Pour les artistes, il ne s'agit plus d'aboutir à un corps idéal, mais de rester fidèle aux caractéristiques du modèle.

Jusqu'au 21^{ème} siècle, les artistes ont la volonté de représenter leurs tourments existentiels. Ces représentations dépassent le réalisme pour accéder à une introspection. La sensualité et

l'érotisation assumée considérées comme propre au corps féminin porte un coup à la virilité traditionnelle du corps masculin. Mais ce coup n'est pas fatal. La libéralisation des pratiques sexuelles pousse les artistes à investir leurs questionnements sur le corps masculin. Le modèle est souvent identifié, signe de l'affirmation d'une identité. Nous pouvons le voir dans l'œuvre de Pierre et Gilles par exemple qui ont notamment photographié Stromae, Jean-Paul Gaultier, mais aussi Marilyn Manson. Ce qui les intéresse ce n'est pas l'homme dans sa généralité, mais des hommes qui sont clairement identifiés. L'Homme n'est plus figuré dans son universalité, mais dans son individualité. Cela est caractéristique d'une société capitaliste qui se tourne de plus en plus vers l'individualisme et l'hyper-individualisme. La représentation d'une personne n'implique que cette personne et ne convoque pas tous les individus de sexe masculin.

Cette étude de l'ouvrage de George Vigarello et de l'histoire des représentations du corps en général nous permet donc de voir que la beauté est une construction sociale qui diffère selon les époques. La beauté change et évolue. La construction des représentations est liée à la société. Le statut social des individus implique des représentations du corps dissemblables. La scission sociale entre les genres féminin et masculin induit aussi des manières de montrer le corps distinctes. Dans ces représentations, nous pouvons observer des poses et postures très différentes selon les époques, les genres et les statuts sociaux. Le corps est soumis à des canons de beauté précis. Nous pouvons retrouver ces canons de beauté dans l'Art (dans les peintures ou sculptures par exemple). Les représentations du corps se cantonnent pendant longtemps à des figurations de personnages mythologiques ou religieux. Ces représentations sont également soumises à des ensembles de règles.

B – Les figures récurrentes : poses et postures (exemples des figures de Jésus et de Vénus)

Nous allons donc nous intéresser à des figures récurrentes de l'Histoire de l'Art. En effet, certaines figures sont présentes tout au long de l'Histoire de l'Art. Elles font l'objet de relectures et de réappropriations et se basent sur des textes classiques et traditionnels. Ces derniers étant souvent des textes religieux ou littéraires, ces représentations sont parfois dictées par des institutions. C'est le cas, par exemple dans l'iconographie chrétienne. Au 6ème siècle, Grégoire le Grand voit dans l'image une fonction pédagogique et mémorielle alors que plusieurs crises iconoclastes frappent le monde chrétien. Le deuxième concile de Nicée de 787 décrète qu'une vénération mesurée des

images est licite et fixe ainsi les modalités de l'iconographie chrétienne. Nous allons donc nous intéresser à deux figures très présentes dans l'Histoire de l'Art : celle de Vénus et celle de Jésus Christ. Comment ces représentations traversent-elles le temps ? Quelles sont les modifications apportées et comment interviennent-elles ? Comment la société et les institutions construisent-elles les représentations ?

Vénus est la déesse romaine de l'amour, de la séduction et de la beauté dans la mythologie romaine. Son équivalent grec est Aphrodite. C'est la fille de Gaia et d'Ouranos. Elle serait née à la suite de la chute, dans la mer (Gaia) des organes génitaux de son père (qui est émasculé par son fils Cronos). L'épisode de sa naissance est un des plus représentés dans l'art. Nous le retrouvons par exemple dans la très célèbre *Naissance de Vénus* par Sandro Botticelli en 1485.

Vénus selon la légende romaine fut mariée de force au dieu du feu Vulcain. Junon ayant vu toutes les œuvres de son fils le fit revenir sur l'Olympe et lui offrit Vénus en mariage. La déesse de la beauté, qui a donc été paradoxalement mariée à ce dieu laid, va se plaindre à son père Jupiter qui lance sa colère sur Junon, sans toutefois libérer sa fille de cette union. De là va débuter une longue succession d'amants dont les trois plus connus sont Mars, Anchise et Adonis. Les amours de Vénus et du mortel Anchise donnent naissance au héros troyen Énée. Vénus est considérée comme une déesse de la fertilité, de la végétation et, plus tard, comme déesse de l'amour, par corrélation avec la déesse Aphrodite. Cette assimilation vient tout droit des origines de la guerre de Troie. Éris, déesse de la discorde, par frustration mit en jeu une pomme (à la plus belle) entre Héra, Aphrodite et Athéna et demanda au Prince Pâris de choisir laquelle de ces trois déesses méritait cette pomme. Chacune des déesses lui promit une chose, Aphrodite lui promit l'amour de la plus belle des femmes : Hélène, ce que le Prince accepta. À partir de ce moment-là, une guerre éclata entre les cités grecques (sous le commandement d'Agamemnon) protégées par Héra et Troie protégée par Aphrodite. C'est également à ce moment-là que se fit la confusion entre Vénus et Aphrodite, car c'est lors de son départ pour le Latium qu'Énée emmène avec lui la légende de la déesse en Italie et que la déesse de la beauté devient Vénus.

Vénus est célébrée pour plusieurs raisons : c'est une déesse protectrice de la chasteté féminine, la libératrice de Rome et une déesse de la maternité et du foyer (en tant que mère d'Énée). D'abord représentée comme un symbole de fertilité, Vénus devient celui de la sexualité et de la féminité durant l'Antiquité gréco-romaine. Durant la Renaissance occidentale, c'est la Vénus déesse de l'amour qui est privilégiée et qui est parfois traitée en corrélation avec la figure chrétienne de Marie à la différence que Vénus fait partie des figures que l'on peut montrer nues sans scandale (puisque c'est une figure antique). Figure de la fertilité, de la sexualité et de l'amour Vénus est donc un

symbole de la féminité par excellence. De plus, un de ses attributs principaux est le miroir, qui est devenu le symbole de la femme ♀. Elle est considérée pendant longtemps comme l'icône synthétique de la beauté féminine. La figure de Vénus a inspiré des artistes qui ont illustré des épisodes de sa vie, mais elle est aussi un prétexte à la représentation du nu féminin idéal.

Nous pouvons recenser plusieurs types de représentations de Vénus : la Vénus Céleste, la Vénus Genitrix, la Vénus pandemia (populaire), la Vénus Victrix, la Vénus à sa toilette, la Vénus Marine, mais aussi la Vénus endormie (liste non-exhaustive)⁷. Nous nous arrêterons ici sur un type de Vénus très souvent représenté : la Vénus endormie.

La Vénus endormie est une représentation de Vénus allongée. Elle apparaît à partir de la Renaissance (avant cette époque, Vénus est principalement représentée debout). Elle a beaucoup été reprise du 16ème siècle au 19ème. Elle est le symbole de la beauté, mais introduit également une connotation érotique. On la retrouve par exemple chez Giorgione avec la *Vénus endormie* en 1509, chez Titien avec la *Vénus d'Urbain* en 1534, chez Francisco de Goya avec la *Maja Desnuda* (1797 – 1800) et la *Maja Vestida* (1800 - 1803) mais aussi chez Manet avec *Olympia* en 1863. Vénus est le plus souvent allongée sur un lit, la tête et le buste rehaussés par des oreillers. Elle est souvent posée sur un drap, son corps est donc souligné par des effets de drapé. Son visage est tourné vers le regardeur, mais est parfois baissé (*La Vénus d'Urbain*). Ses yeux peuvent être fermés pour symboliser le repos, mais aussi ouverts et tournés vers le spectateur (ce regard peut être perçu comme une invitation et donner un caractère plus érotique). Les jambes de la Vénus sont fermées et sa main est bien souvent posée sur son sexe (comme pour le cacher, ce qui donne un aspect pudique à cette figure). Les formes de la Vénus sont marquées, ses hanches et sa taille sont soulignées (*Vénus à son miroir* de Vélasquez, 1650). Sa poitrine est mise en avant, son bras droit est souvent derrière sa tête (*Vénus endormie*, Giorgione) ou lui sert d'appui (*Olympia*, Manet). La figure de la Vénus endormie symbolise donc la beauté charnelle de la femme en soulignant ses formes et ses courbes. Cette figure est un prétexte à la représentation de la beauté féminine idéale. C'est un support formel pour la recherche du beau idéal. C'est un moyen pour les peintres de figurer un idéal féminin qu'ils désirent. Vénus n'est plus un mythe, mais une femme de chair qui séduit.

L'œuvre *Olympia* de Manet (1863) est une œuvre de rupture qui a considérablement marqué l'Histoire de l'Art. C'est une huile sur toile de 130,5 cm sur 191 cm. Ce tableau a créé le scandale au

⁷ AGHION, Irène, *Héros et dieux de l'Antiquité*, 1994, page 296

Salon de 1865. Au premier plan, nous pouvons voir une jeune femme entièrement nue. Elle est semi-allongée sur un lit. Elle ne porte qu'un collier ras du cou, un bracelet au bras droit, une fleur dans les cheveux et des mules. Sa main gauche cache son sexe. Son regard est tourné vers le regardeur et est très direct ce qui lui donne l'air d'avoir beaucoup d'assurance. La manière de peindre le corps ne rend compte que de très peu de détails que ce soit sur les traits ou la matière du corps. Le décor qui entoure cette jeune femme est fait de draps, d'un oreiller et de tapisseries et de rideaux verts. Au second plan se tient une femme noire qui apporte un bouquet de fleurs à la femme du premier plan. La jeune femme s'appuie sur son bras droit ce qui lui permet d'être dans une posture assez droite et donc de dévoiler sa poitrine et son ventre. Un chat noir est présent au bout du lit. Sa queue est dressée, il peut être l'allégorie de l'homme. Ce qui différencie *Olympia* des autres *Vénus*, c'est d'abord sa morphologie, en effet, elle apparaît plus mince et plus proportionnée que dans les autres versions. Ses hanches et son ventre sont plus fins. Son regard fait scandale, car il est très direct vers le spectateur, la jeune femme semble inviter le spectateur plutôt que d'être surprise par sa présence. Ce tableau s'inspire directement de la *Vénus d'Urbain* de Titien, les proportions et la pose sont les mêmes. Manet tente de s'inscrire dans la suite des maîtres du passé comme Titien ou Goya.

Le scandale produit par ce tableau est dû au fait que les spectateurs ont assimilé cette jeune femme à une prostituée ou à une courtisane. En effet, sa parure de bijoux ainsi que la femme de chambre qui apporte un bouquet (qui évoque la venue de son client) laissent penser que cette jeune femme est une fille de joie. De plus, le titre *Olympia* est le surnom donné aux courtisanes à cette époque. C'est donc cela qui fait scandale, la *Vénus* n'est plus une figure mythologique, elle devient une prostituée. Le sujet de la *Vénus* s'inscrit dans la tradition du nu féminin qui trouve sa légitimité sous le couvert de la mythologie, de l'allégorie ou du symbole, Manet peint une prostituée et la met en scène comme telle. A cette époque le nu n'est admissible que s'il est situé dans un espace exotique ou s'il renvoie à un autre temps, ici le modèle de Manet est identifié et individualisée : il s'agit de Victorine Meurent. C'est aussi la manière dont est traité le tableau qui choque. En effet, le nu est traité de manière trop réaliste, il n'est pas idéalisé. Il n'y a pas assez de modelés et les aplats cernés de noir choquent. Les couleurs froides accentuent la dureté des aplats et rendent le corps féminin trop lumineux et clair par rapport au décor. La nudité est ainsi mise en avant et donnée au spectateur.

La figuration de la *Vénus* a donc bel et bien évolué au fil du temps. La façon de représenter le corps a été modifiée : chez Manet, il n'est plus idéalisé, c'est pourquoi ce tableau marque une

rupture avec la tradition. La pose semble avoir très peu évolué pourtant ces évolutions sont très significatives : la posture de la femme est plus assurée, son port de tête et son regard sont beaucoup plus soutenus, son corps se fait plus droit et plus présent. Et puis Vénus a évolué socialement : elle passe du statut de déesse mythologique à celui de courtisane.

L'iconographie religieuse passe par la figure de Jésus Christ. L'autorisation de représenter des personnages bibliques est prononcée lors du concile de Nicée II en 787. Ce concile affirme la nécessité de vénérer les images religieuses. L'Église impose cependant un ensemble de règles à respecter dans la figuration des personnages bibliques. Cela induit donc des récurrences très significatives dans les représentations de la figure de Jésus Christ que nous allons voir. L'iconographie christique s'appuie sur les évangiles qui évoquent différemment certains épisodes de la vie de Jésus Christ et n'en dressent aucun portrait physique. Seule la symbolique de ses actes est mise en avant. Ce manque de portraits et de détails physiques laisse beaucoup de place pour l'imagination des artistes.

Les différents épisodes de sa vie sont représentés : la nativité, l'enfance, l'arrivée à Jérusalem, la passion, le chemin de croix ou encore la résurrection. Nous allons nous intéresser à l'épisode de la crucifixion et à trois postures du Christ : souffrant, résigné et victorieux.

La crucifixion présente le Christ sur la croix entouré de Marie, Jean, Marie-Madeleine et des soldats, sur le Mont Golgotha, elle concerne l'iconographie christologique du Christ seul sur la croix, on parle alors de : « crucifix peint » ou de « croix peinte ».

La figure du Christ triomphant présente le Christ comme détaché des souffrances de la croix. Il est représenté comme une personnalité divine. Il vainc la souffrance et apparaît serein. Il est présenté la tête relevée, les yeux ouverts et le corps droit (exemple du *Crucifix de Fucecchio* de Berlinghiero Berlinghieri, 1230 – 1235). Du sang peut s'écouler de ses plaies. Ce type de représentations est surtout présent au Moyen Age.

Le Christ Résigné présente sur son corps des déformations dues aux sévices infligés. Son visage est saisi par la mort, il est tourné et ses yeux sont fermés. Son corps est affaissé et des plaies

sanglantes apparaissent sur les mains et les pieds (exemple du *Crucifix de l'école de Lucques*, vers 1350). Cette figure apparaît surtout dans la peinture byzantine à la « manière grecque »

La figure du Christ souffrant suit les préceptes franciscains d'humanisation des personnages divins. Ainsi, le Christ souffre comme tout homme, il n'est pas sur-humain comme pourrait le laisser penser les représentations du Christ triomphant. Sa tête est baissée sur son épaule, les yeux sont soit fermés soit absents. Des marques de douleur apparaissent sur son visage, les plaies sur son corps saignent (mains, pieds, flancs). Son corps est tordu par la douleur et par son propre poids (cela le rapproche encore plus de n'importe quel homme). Les muscles et les côtes sont apparents (ce qui traduit l'intérêt des peintres pour la reproduction la plus précise possible du corps). Ce mode de représentation est initié par les primitifs italiens à la pré-renaissance.

Les représentations évoluent au fil du temps, elles sont liées à des questions religieuses et sociales (les représentations répondent par exemple au besoin de montrer le Christ dans son humanité), mais elles se rattachent aussi à des questions esthétiques (désir de représenter le corps nu et de représenter l'anatomie). Dans certains cas, la posture du corps représentée évolue peu en soi, mais le moindre petit changement est détectable. La main d'une représentation à une autre peut bouger de quelques centimètres, l'inclinaison du visage peut légèrement varier. Mais ces petits changements induisent des significations très différentes. Le ressenti peut être très dissemblable avec très peu de variations.

C – La pose et la posture dans la photographie de mode

La photographie de mode est un genre photographique consacré aux vêtements et aux styles vestimentaires portés par des mannequins. Son sujet principal est le vêtement, mais ces vêtements sont mis en valeur par le corps humain. La photographie de mode existe depuis le début de la photographie, mais ce genre était quelque peu négligé au profit de l'illustration. La Castiglione (de son vrai nom Virginia Oldoini) est considérée comme le 1^{er} mannequin de mode et Pierre-Louis Pierson est considéré comme le 1^{er} photographe de mode. Ils ont collaboré durant quarante ans et nous ont laissé des centaines de clichés. En 1856, ce dernier sort un livre contenant 288 photos de La Castiglione qui se met en scène dans différentes postures. Il y a une véritable mise en scène et un

souci du détail. La Castiglione se montre et se donne une image en se parant de ses plus beaux vêtements. Cette comtesse apparaît pendant plusieurs années à la cour de France où les apparences ont une grande importance. Son sens de l'apparat se retrouve sur les photographies au point où plusieurs chercheurs se sont demandés si ce n'était pas elle qui dictait les séances de pose.

Inséparable de son moyen de diffusion, l'histoire de la photographie de mode est liée à celles des magazines de mode, dans lesquels elle apparaît au début du XXème siècle. Deux courants se différencient : la photographie de portrait prise en studio et la photographie prise dans la rue. Les photographies de studio sont marquées par l'Art Nouveau et par l'illustration. Les décors sont souvent surchargés et les poses très statiques. La photographie de mode connaît une nouvelle émergence en 1911 avec des photos réalisées par Edward Steichen publiées dans la revue *Art et Décoration*. Ces photographies sont considérées comme les premières photographies de mode modernes, car elles s'éloignent de la simple illustration du sujet. Le vêtement doit toujours être montré et décrit précisément, mais une recherche esthétique et artistique se greffe au besoin commercial.

Après la guerre, dans les années 1930, la photo de mode connaît un élan important. De nombreux magazines féminins sont créés. Des comédiennes ou des femmes du monde posent pour les photographes afin de donner une image aux marques et de capter l'attention des lecteurs. Petit à petit, la photo de mode entre dans le domaine de l'art avec des photographes comme Horst P. Horst, Cecil Beaton ou Man Ray. Une vision plus moderne de la femme est véhiculée. Elle apparaît plus libre et plus forte. La femme prend le pas sur le vêtement porté.

A la fin de la Seconde Guerre mondiale, Paris retrouve sa place de capitale de la mode. Des couturiers très influents émergent tels que Christian Dior ou Yves Saint Laurent. Ces derniers sont entourés des meilleurs photographes comme Henri Cartier Bresson ou Guy Bourdin.

Dans les années 1960, on assiste à une révolution du prêt-à-porter. Il n'y a plus seulement la haute couture qui est photographiée, mais aussi des vêtements beaucoup plus accessibles. Cette époque est aussi marquée par une révolution des mœurs et un besoin de liberté croissant. Depuis cette décennie, l'importance des photographes de mode ne fait qu'augmenter. Ils accèdent même au statut de star tout comme leurs modèles. L'importance des directeurs artistiques augmente pour les marques. Dans les années 2000, des stars viennent prêter leur image aux grandes marques comme

Madona, Beyonce ou Lady GaGa.

La photographie de mode comme la photographie en général restent très proche de la peinture et de la sculpture à leurs débuts. La photo et la peinture s'inspirent et s'influencent mutuellement que ce soit dans les sujets ou dans la manière de les représenter. Les thèmes restent classiques. La volonté de représenter le corps est très présente que ce soit de manière esthétique ou de manière anatomique (la photo est liée pendant un certain temps au monde médical avec Duchenne de Boulogne ou John Jabez Edwin Mayall par exemple). Le besoin et la volonté communs de la photographie de mode et de la peinture de figurer le corps les poussent à s'influencer mutuellement. Comment s'influencent-ils ? Quelles sont leurs références communes ?

La figure de Vénus ou de l'Odalisque (c'est une esclave vierge qui pouvait atteindre le statut de concubine dans les sérails ottomans ou qui était au service du harem du sultan) restent prépondérante quand il s'agit de représenter le corps de manière esthétique (car le buste est mis en avant et les jambes sont allongées, le corps est montré dans son entièreté). Cette pose permet également de donner de la contenance au corps. C'est une pose sensuelle, la femme semble se donner à voir au regardeur. Ce thème qui a été épuisé en peinture est repris par la photographie avec des photographes tels que Louis-Camille d'Olivier ou Man Ray (qui a photographié Kiki de Montparnasse dans cette posture). Ce sont tous les deux des photographes de mode. Kiki de Montparnasse est également photographiée en odalisque par le photographe Julian Mandel en 1920. C'est donc un thème et une posture du corps qui perdurent pendant plusieurs siècles. Les hanches du modèle sont mises en avant par sa position semi-allongée. Le ventre et la poitrine sont souvent dévoilés face à l'appareil. Les jambes sont posées l'une sur l'autre pour un effet longiligne. Cette position est typiquement féminine dans son caractère esthétique (car on ne voit jamais les hommes poser de cette façon) mais aussi dans son caractère social (car il s'agit de la figuration d'une prostituée). Le rôle social détermine donc d'une certaine façon la figuration du corps.

Nous avons déjà vu l'importance de cette figure dans la peinture. La filiation dans la photographie est assez évidente. Cette posture est un prétexte à la représentation d'un idéal de beauté féminin qui perdure depuis des siècles.

Le contrapposto est un autre exemple de l'importante de la réutilisation des poses dans l'art depuis l'Antiquité. C'est une posture debout qui induit un déhanchement. Cette posture est présente dans la statuaire grecque dans les représentations féminines et masculines. Elle est également très

présente dans la photographie de mode. Elle permet aux artistes de produire du mouvement dans une posture debout pour que le corps paraisse plus vivant. Elle est induite par la démarche naturelle de l'Homme qui se déhanche lorsqu'il fait un pas.

La statuaire grecque et la photographie de mode ont le même objectif qui est de mettre en valeur le corps en l'idéalisant. Les artistes s'inspirent de la démarche naturelle de l'Homme, mais d'une manière à ce que la musculature et les membres du corps soient à leur avantage. Avec 2000 ans d'écart la statuaire grecque continue à influencer le mode de représentation de la beauté dans notre société. Le modèle reste le même et la volonté d'idéaliser le corps perdure malgré des tentatives d'autres artistes de faire tomber ces codes et ces diktats.

II – Le genre : réappropriation et citation dans l'art contemporain

A – Définir ce qu'est le genre et ses enjeux

Le genre est un concept utilisé en sciences sociales pour désigner les différences non-biologiques entre les hommes et les femmes. Par conséquent, il se distingue du « sexe » qui lui est un attribut biologique et physique. Le sexe fait donc référence aux différences biologiques entre les hommes et les femmes. Le genre fait référence aux différences sociales, psychologiques, mentales et économiques.

Le genre est un concept récent. Les études de genre sont apparues dans les années 1950 aux États-Unis. A partir des années 1970, les études de genre sont beaucoup utilisées dans les milieux féministes afin de démontrer que l'homme n'est pas naturellement supérieur à la femme, mais que les inégalités sont issues de facteurs sociaux, culturels et économiques. Les sociologues qui s'intéressent au genre se posent également la question du désir et donc de l'hétérosexualité et de l'homosexualité. Ce que les études de genre démontrent, c'est que la division entre homme et femme n'est pas seulement liée aux différences biologiques qui existent entre les corps féminins ou masculins. Cette division de la société en deux catégories repose sur les différences culturelles et sociales. Le sexe est donc naturel et biologique alors que le genre est une construction sociale. La manière de se coiffer, de s'habiller, de prendre soin de son corps diffère d'un genre à l'autre. Le rôle social est différent du sexe, il ne serait donc pas déterminé par la biologie et pourrait prendre une

autre forme. Consciemment ou inconsciemment la société s'organise selon le paradigme des « choses des hommes » et des « choses des femmes ». Comme le disait Simone de Beauvoir « on ne naît pas femme, on le devient ». Selon elle, il n'y a pas de destin biologique qui fait d'une femme une femme. L'individu féminin naît avec un sexe féminin, mais cela ne fait pas d'elle une femme, c'est la construction sociale qui fait de cet individu une femme. C'est la civilisation et l'éducation qui orientent les enfants dans un rôle masculin ou féminin. Le fait d'habiller les petites filles avec du rose ou les petits garçons avec du bleu, de faire jouer les filles avec des Barbies et les garçons avec des Action Man, mais aussi de couper les cheveux des garçons et de laisser pousser ceux des filles, les oriente vers leur futur rôle social. Dès la naissance, les rôles sociaux sont déterminés pour chacun des sexes, ils se construisent dans les rapports à la société et dans les rapports aux autres. Ce déterminisme des rôles sociaux engendre une hiérarchie des genres. En effet, en Occident, nous vivons dans une société patriarcale qui a pendant longtemps donné des privilèges au sexe masculin. La femme passait de l'autorité du père à celle du mari. Dans la société occidentale, les tâches réalisées par les femmes sont dévalorisées. Elles sont cantonnées à l'intérieur et au foyer. Les tâches féminines sont vues comme répétitives et non productives (les tâches ménagères et domestiques par exemple) alors que celles des hommes sont productives et créent du surplus. C'est donc cette construction sociale des genres qui est remise en question à partir de la seconde moitié du 20ème siècle. On tente de déconstruire cette société fondée sur une hiérarchie des genres. Cette construction passe bien évidemment par les images. Comme nous avons pu le voir avec *Histoire de la Beauté* les représentations des corps féminins et masculins sont des constructions. Nous ne les montrons pas de la même façon.

Quand on considère le genre comme une construction sociale, se pose la question du déterminisme et du libre-arbitre. La théorie du déterminisme considère que la construction du genre est déterminée par la société et la culture, ce qui exclut la capacité individuelle d'agir et la possibilité de toute transformation. Le libre-arbitre inclut, quant à lui la possibilité d'agir et de choisir pour l'individu. Le déterminisme s'inscrit dans les corps anatomiquement différenciés, dans ce cas le destin, ce n'est pas la biologie, mais la culture. Pour Simone de Beauvoir, la construction du genre est un acte variable et volontaire. Pourtant, on devient une femme sous l'obligation culturelle de le devenir, la contrainte ne vient pas du sexe, mais de la culture. Mais celle qui devient femme n'est pas nécessairement de sexe féminin. Dans ces différentes théories, le corps est vu comme un simple véhicule auquel on attache un ensemble de significations culturelles. Pour Simone de Beauvoir, le Sujet est toujours masculin, c'est l'universel qui se différencie d'un Autre féminin (qui est incarné et immanent). Le féminin est pensé par rapport au masculin. Elle

revendique le droit des femmes à devenir de véritables sujets existentiels et à être incluses dans l'universalité abstraite. Le sujet masculin est désincarné (il n'a pas de corps). C'est un sujet abstrait, car il nie l'incarnation (son propre corps) qui le marque socialement. Il projette cette incarnation déniée et dénigrée sur la sphère féminine. Il assigne le corps au féminin. Le corps et la femme sont dans un rapport de réciprocité tel que la femme se réduit à son corps et que le corps masculin est totalement nié. C'est l'instrument incorporel d'une liberté prétendument absolue. Cette négation du corps masculin peut-elle être liée au déclin de la représentation du corps masculin que nous avons abordée plus tôt ? Dans la société comme dans les images, le corps masculin est nié alors que le corps féminin est montré à l'excès.

En sociologie, l'identité de genre se réfère au genre pour lequel une personne ressent un profond sentiment d'appartenance. Comme nous l'avons déjà vu le genre n'est pas le sexe. Le genre peut être attribué de différentes manières à un individu. Il y a tout d'abord la façon dont la personne se perçoit et parle d'elle-même. Ensuite, il y a le genre par lequel les autres parlent de nous (et qui est véhiculé par les indicateurs sociaux, c'est-à-dire les vêtements, la coiffure ou la démarche par exemple). Le genre légal qui définit l'état civil peut différer du genre vécu et ressenti par la personne. L'identité est conférée dès la naissance, voire avant (grâce aux échographies qui déterminent le sexe). Cette identité peut être différente de celle ressentie. L'identité de genre n'est pas seulement féminine ou masculine. Une personne peut avoir une transidentité (c'est-à-dire s'identifier à un autre genre que celui attribué à la naissance), être agendre (ne pas avoir d'identité de genre) ou queer (mot anglais qui signifie « étrange » et qui regroupe les personnes non hétéronormées). L'identité de genre est distincte de l'orientation sexuelle. Quand l'identité de genre est masculine, mais que les organes génitaux sont féminins ou inversement, l'individu peut vivre une dysphorie de genre (c'est-à-dire vivre une grande insatisfaction causée par son expérience de vie en tant qu'homme ou femme sans les organes génitaux de son identité de genre). La personne concernée peut avoir recours à une hormonosubstitution et à une chirurgie de résignation sexuelle (pour changer de sexe). Le genre social est attribué à la naissance par rapport au sexe. Un individu possédant un pénis est un « mâle », un individu possédant un vagin est une « femelle ». La société attendra de lui qu'il se comporte d'une certaine manière par rapport à son genre (c'est le comportement de genre). Les sociétés assignent un rôle aux individus considérés comme mâle ou comme femelle. Il y a des personnes qui ont des combinaisons de chromosomes, d'hormones et d'organes reproducteurs qui n'entrent pas dans les définitions traditionnelles d'homme et de femme.

L'art, tout comme la sociologie s'intéresse aux individus qui ne se reconnaissent pas dans les

définitions du genre ou dans les normes des relations entre les hommes et les femmes. Au tournant du XIX^{ème} siècle, une réflexion sur les caractères propres aux deux sexes apparaît, les amours bisexuels de Jupiter et Apollon sont représentés. La relation entre Apollon et Hyacinthe est représentée par Alexandre Ivanov en 1834. Les deux hommes apparaissent sous des traits humains (hyacinthe étant effectivement un mortel et Apollon ne se métamorphose pas) mais la pâleur du corps d'Apollon ainsi que sa toge dorée et sa couronne lui donnent un aspect immortel et presque irréel. Ce tableau montre donc les amours entre un dieu et un mortel. L'homosexualité est représentée dans un aspect mythologique et non pas réaliste. Mais cette image est tout de même une avancée, car dans l'antiquité les amours homosexuels sont plutôt représentés sous une forme métamorphosée. L'amour entre Ganymède et Jupiter est très figuré durant l'Antiquité, mais ne pose pas problème puisque Jupiter est métamorphosé en aigle.

L'intérêt pour les personnes qui ne correspondent pas à la définition des genres est grandissant en Occident depuis le XX^{ème} siècle. Ces représentations proposent un questionnement sur le genre et l'identité. Nous allons donc voir comment le trouble du genre permet et pousse à représenter le corps d'une autre manière. Comment le questionnement sur le corps oblige-t-il à utiliser des codes de représentations du corps différents ? Comment la posture et la posture sont-elles remises en question pour appuyer ces nouvelles formes de figurations ?

Le film américo-britannico-allemand *The Danish Girl* réalisé par Tom Hooper et sortie en 2015 a pour sujet la dysphorie de genre. Ce film est inspiré de l'ouvrage éponyme de David Ebershoff, qui s'est lui-même inspiré d'une histoire vraie. Il raconte la vie de l'artiste danoise Lili Elbe/Einar Wegener, né en 1882 à Vejle. C'est la première personne à avoir subi une opération pour changer de sexe. Ce film retrace son histoire d'amour avec Gerda Wegener. Ils se marient en 1904. Gerda est une peintre portraitiste. Einar commence à se travestir pour lui servir de modèle. Il pose vêtu d'une robe dans des poses de danseuse classique. C'est assez courant dans l'Histoire de l'Art qu'un modèle féminin endosse le rôle d'un homme et inversement. Einar se transforme petit à petit en Lili que Gerda présente comme la cousine d'Einar en public. En 1930, Einar part en Allemagne pour subir une série d'opérations. La première a lieu à Berlin sous la supervision du sexologue Magnus Hirschfeld, elle consiste à lui retirer les testicules. La seconde a lieu à Dresde, son pénis lui est retiré par Kurt Warnekros et des ovaires sont transplantés. Les ovaires sont ensuite retirés lors de deux autres interventions. La cinquième opération consiste en la transplantation d'un utérus qui aurait permis à Lili de donner la vie. Son identité change officiellement et Einar devient Lili Elbe. Malheureusement, elle décède 3 mois plus tard à cause d'un rejet de sa greffe de l'utérus.

Ce film m'a beaucoup touché, car il décrit avec beaucoup de délicatesse la souffrance d'une personne atteinte de dysphorie de genre. Il montre l'incapacité à s'identifier au sexe attribué à la naissance. Le personnage principal oscille entre le genre féminin et le genre masculin et essaye d'échapper à ce qu'il est (ou ce qu'il est obligé d'être). Il est perdu entre lutte et culpabilité. Ce film montre très bien la volonté de s'identifier au genre féminin : d'en porter les vêtements, d'adopter la démarche et la manière de parler. Nous pouvons le voir notamment dans la scène où il imite les gestes d'une fille de joie à travers une vitre (elle montre le peu de distance entre cette femme et la femme qui vit en lui). Ce qui m'intéresse également, c'est la manière dont Einar est représenté par sa femme au travers de ses portraits ainsi que la manière dont il adopte des postures et des poses féminines. Cet homme reproduit les codes de représentations du genre féminin. Il se met dans la peau d'une femme en reproduisant ce qui appartient culturellement au genre féminin. Ce film est également sublimé par une esthétique très soignée que ce soit pour les décors et pour les costumes. La manière de filmer est très picturale comme pour créer une mise en abîme avec les tableaux réalisés par les deux protagonistes. Ce film engagé est une ode à la différence et à la tolérance. Ici, l'identité et l'identité de genre sont questionnées pour autant les codes de représentations ne sont pas bouleversés mais seulement transposés d'une femme à un homme. L'homme s'approprie les attributs culturels féminins. Les poses et postures sont empruntées aux figurations du genre féminin.

Le genre et sa remise en question sont des thèmes récurrents depuis les années 1960 (et notamment depuis la Révolution Sexuelle). Les populations LGBT tentent de briser le tabou et de trouver leur place dans la société. La date que les gays considèrent comme un tournant en la matière est celle des émeutes de Stonewall qui ont commencé le 27 juin 1969 et duré quelques jours. Affrontant la police venue faire une descente dans un bar gay de Greenwich Village, des homosexuels, des travestis, des transgenres et des transsexuelles new-yorkais ont, pour la première fois, défié le pouvoir, les autorités et la société en général pour s'affirmer. Dans la foulée, plusieurs mouvements se créent pour fédérer cette nouvelle fierté homosexuelle. Le Gay Liberation Front naît aux États-Unis en 1969. En 1971, en France, influencé par le gauchisme post-soixante-huitard, naît le Front homosexuel d'action révolutionnaire. Deux des artistes photographes les plus influentes de cette période sont, bien sûr, Nan Goldin et Bettina Rheims. La première choisit comme objet d'étude le monde qui l'entoure. Et ce monde c'est celui de la contre-culture des années 1970. Elle choisit de photographier ses amis et ses proches dans la vie de tous les jours, dévoilant une partie de son intimité. Elle fréquente le milieu LGBT et underground, elle fait elle-même partie de ce monde (elle le côtoie directement). Elle a donc une place de témoin privilégié. La seconde vient d'un milieu

privilegié et commence par une carrière de mannequin. Elle se tourne ensuite vers la photographie et s'intéresse au corps humain dans sa beauté et sa diversité. Ses sujets de prédilections sont les femmes, les strip-teaseuses et les transgenres. Elle les met en scène et les transforme en icône. Ces deux photographes sont des femmes, elles ont presque le même âge et les mêmes sujets de prédilections pourtant, elles nous proposent des images très différentes. Nous allons les comparer pour tenter de comprendre en quoi elles se questionnent sur le genre et sa représentation. Entre photographies mises en scène et photographies prises sur le vif comment la pose et les codes du genre sont-ils remis en question ?

Nan Goldin est une photographe américaine née en 1953. Son œuvre tient du journal intime photographique, mais peut aussi être rapprochée de la photographie sociale. Elle commence sa carrière en photographiant sa famille et ses amis. Durant son adolescence, elle est marquée par le suicide de sa sœur (qu'elle raconte dans son ouvrage *Sœurs, Saintes et Sibylles*) elle décide ensuite de quitter son domicile familial. Elle s'intéresse au mouvement LGBT et côtoie des homosexuels, lesbiennes et trans genres, qui deviennent un de ses objets d'étude. Elle se rapproche également du milieu des drag-queen qu'elle photographie abondamment. Son objet d'étude est le monde qui l'entoure, mais elle se focalise principalement sur le milieu underground et marginalisé des drag-queens et trans genres. Les thèmes récurrents dans ses photographies sont la fête, la drogue, le sexe et la mort. Elle regroupe ses photographies sous la forme d'un diaporama intitulé *The Ballad of Sexual Dependancy*. Elle présente ainsi l'envers du décor de la société américaine et ses bas-fonds de cette société. Elle offre une possibilité d'expression à des personnes qui sont marginalisées et parfois exclues de cette société puritaine. Elle a un contact privilégié avec les acteurs qu'elle photographie puisqu'ils sont ses amis et qu'elle vit avec eux. Elle se met donc à la place de son sujet d'étude. Elle a une place de témoin privilégié par rapport à celui-ci. Sa pratique photographique se rapproche de la photographie sociale et du photojournalisme dans la démarche, cependant, puisqu'elle appartient elle-même au monde qu'elle photographie, on considère ses photographies comme intimistes. Elle laisse le spectateur entrer dans son monde. Elle questionne ainsi l'identité et offre le reflet d'une génération qui n'était à l'époque que très peu représentée médiatiquement.

Bettina Rheims est une photographe française. Elle est née en 1952 à Neuilly-sur-Seine. Elle démarre sa carrière photographique en travaillant sur des strip-teaseuses et des acrobates. Ce travail révèle son intérêt pour le corps féminin. En parallèle de sa pratique artistique, elle réalise des clichés pour des magazines de mode et s'intéresse à des femmes célèbres (Madonna, Dita Von

Teese, Rose McGowan...). Très tôt la question du genre apparaît dans sa carrière. En 1989 et 1990, elle photographie sa série *Modern Lovers*, composée de 60 portraits de jeunes personnes, qui questionne l'androgynie et la sexualité. En 1994, elle réalise sa série *Kim* qui met en scène l'artiste et danseuse transsexuelle Kim Harlow. Le projet de Bettina Rheims qui m'intéresse particulièrement est sa série *Gender Studies* qu'elle a entreprise en 2011. Son objet d'étude est la question du genre à travers la transsexualité. Ce projet prend la forme de l'enquête, et plus particulièrement de l'enquête qualitative (comme on la conçoit en sociologie). Elle passe ainsi par l'observation et par la rencontre de transsexuels pour réaliser son travail artistique. Comme son nom l'indique, cette série porte sur l'étude de genre (« *Gender studies* »). Bettina Rheims importe donc une des méthodes de travail des Sciences Humaines et Sociales dans le champ de l'art. Pour cette série Bettina Rheims a mis en place un processus. Elle a commencé par ouvrir un compte Facebook sur lequel elle a publié une annonce en demandant aux gens qui se sentent différents de la contacter. Elle organise ensuite une sorte de casting par Skype. Elle discute ainsi avec de jeunes transsexuels du monde entier et noue un contact avec eux. La rencontre se fait grâce aux nouvelles technologies de la communication et aux réseaux sociaux. Elle choisit une trentaine de transsexuels de différentes nationalités qu'elle invite à son studio photographique de Paris. Elle endosse donc la figure de l'artiste-chercheur qui est en contact direct avec son objet d'étude. Elle réalise des portraits de ces jeunes personnes sur fond blanc.

C'est un travail épuré, presque minimaliste qui met en valeur le corps de ces modèles et l'ambiguïté qui résulte de l'observation de ces corps. La frontière entre féminin et masculin est brouillée. Il est impossible de savoir de quel sexe est la personne photographiée en ne regardant que l'image (peut-être est-il tout simplement impossible de définir le sexe de ces personnes). Seuls les titres des clichés nous renseignent sur le sexe du modèle. En effet, les titres sont constitués du prénom du modèle, de l'initiale de son nom de famille ainsi que du lieu et de la date de la séance photo (c'est-à-dire à Paris en juin 2011). Les modèles ne sont vêtus que de brides et de lambeaux de vêtements blancs (ce qui brouille encore plus le rapport entre féminin et masculin). Ces vêtements, qui ont été réalisés par le designer textile Jean Colonna sont neutres et ne nous renseignent pas sur le sexe de la personne photographiée. Cela laisse planer une ambiguïté.

Il ne s'agit pas de photographies documentaires. Bettina Rheims n'est pas une photojournaliste, mais elle apporte une visée documentaire à ces clichés. Elle mélange l'enquête à une prise de vue sensible et stylisée (qui peut se rapprocher de son travail de photographe de mode).

Pour cette série Bettina Rheims a travaillé avec Frédéric Sanchez, qui est un artiste sonore. Il a réalisé une piste audio qui regroupe les témoignages des modèles photographiés. Ces enregistrements présentent des témoignages dans la langue maternelle des modèles. Ces photographies et bande-sonores ont été exposées à la Maison Européenne de la Photographie. L'association des photographies et de la bande-sonore place le spectateur dans un environnement et le fait entrer dans un univers et dans l'histoire des modèles. L'enregistrement sonore donne la possibilité pour les personnes photographiées de s'exprimer avec leurs propres mots. Cette question du son donne la possibilité d'avoir un témoignage direct et de rendre visibles ces transsexuels. Cette série permet de rendre visibles ces acteurs sociaux et leurs témoignages en passant par le champ de l'art.

Au travers de sa démarche artistique Bettina Rheims procède en définissant un objet de recherche (les transsexuels pour la série *Gender Studies*). Elle cherche ensuite une problématique liée à son objet d'étude et hiérarchise ses questionnements (Comment rendre visible des acteurs sociaux qui sont traditionnellement cachés ? Comment leur rendre une partie de leur dignité ?). Elle met en forme son objet d'étude pour qu'il puisse être exposé et compris par le public (des portraits épurés et une bande-sonore pour les *Gender Studies*).

Le mode de représentation du genre et du trouble du genre est très différent chez ces deux artistes. C'est cet aspect de leur travail qui m'a intéressé. Nan Goldin est proche du documentaire ou du reportage, elle photographie un milieu dont elle fait partie. Elle montre ces personnes dans leur milieu quotidien. Un de ses lieux de prédilection est les loges où ces personnes se maquillent ou se transforment. Les personnes photographiées ne posent pas, elles sont prises sur le vif, c'est ce qui donne cet aspect très intimiste aux photographies. Les scènes sont prises, soit en extérieur soit dans des lieux qu'on peut distinguer et qui créent de la narration : l'intérieur d'un taxi, d'une chambre, d'une salle de bains...

Les photographies ne sont pas forcément parfaites d'un point de vue technique : l'important n'est pas le cadrage, la mise au point ni la netteté, mais le sujet et ce que Nan Goldin en dit. L'esthétique de l'image laisse la place aux protagonistes. Nan Goldin leur permet de sortir de l'ombre. Les images sont donc spontanées, il n'y a pas de poses dictées, mais des mouvements naturels. Les corps photographiés, souvent partiellement nus, laissent planer le doute sur le sexe et le genre du protagoniste. L'ambiguïté intervient aussi par les choix des vêtements et du maquillage.

Ce que Nan Goldin veut montrer ce n'est, justement pas des individus de genre féminin ou masculin, mais leur ambiguïté et leur volonté de brouiller les frontières entre les genres : les sujets oscillent entre du maquillage, vêtements féminins, de longues chevelures et des traits de visage clairement masculins. Les protagonistes ont des attitudes et gestuelles féminines, mais des corps masculins. C'est cette gestuelle qui est importante, car elle n'est pas factice, les personnages se montrent dans l'image qu'ils se donnent à eux-mêmes. Ils brouillent consciemment le rapport entre féminin et masculin, ce qui est appuyé par le traitement photographique de Nan Goldin. Certaines personnes se montrent à l'appareil photo avec un regard frontal, presque perdu, ni la joie ni la tristesse ne peuvent y être distinguées dans ce regard qui nous laisse un constat amer. Les chromies sombres et la faible luminosité donnent un aspect morose à l'image. Les costumes à paillettes et les maquillages colorés ne suffisent pas à redonner un éclat de joie dans ces prises de vue.

Contrairement à Nan Goldin, Bettina Rheims donne beaucoup d'importance à l'esthétique et à la technique. Ce qui tranche en premier lieu avec Nan Goldin, c'est que les photos de Bettina Rheims sont très posées. Elles sont réalisées en studio, sur un fond neutre. La série *Modern Lovers* est en noir et blanc alors que *Gender Studies* est en couleurs. Bettina ne laisse rien au hasard. Les modèles sont maquillés et coiffés. Leurs tenues (ou brides de tenues) sont savamment choisies pour laisser apparaître des parties du corps. La lumière est très travaillée et les photos sont « propres » techniquement parlant. Ce qui est intéressant, c'est que certains corps sont en pleine transformation, ce qui accentue le trouble. Les vêtements, le maquillage et la coiffure ne nous renseignent ni sur le sexe ni sur le genre. Les poses sont très travaillées et dictées par la photographe. Elles sont également pensées pour que les photos fonctionnent en série. Il y a un réel choix dans les poses, contrairement au travail de Nan Goldin. Ces photographies sont des mises en scène. Ces postures sont dictées, mais elles sont travaillées pour n'être ni strictement féminines ni strictement masculines. Elles restent assez neutres : des épaules voûtées, des mains posées sur des genoux, mais pas de déhanchement ni de poitrine ou pectoraux mis en avant. Malgré des postures travaillées, on sent une volonté de rupture avec les poses classiques même si la manière de faire reste classique. Les photographies sont lumineuses, le fond et les vêtements sont blancs, ce qui donne une impression de pureté et de fraîcheur qui rompt avec le traitement sombre de Nan Goldin.

Alexandre Giraud, plus connue sous le nom de Kim Harlow est une mannequin, chanteuse et danseuse du Lido. Elle est connue dans les années 1980 dans la vie artistique et noctambule parisienne. Considérée comme l'une des plus belles femmes de Paris, Kim est en réalité née dans un

corps masculin. Elle se fait opérer tôt et subit une trentaine d'opérations, elle écrit à ce sujet « J'étais prête à vivre vraiment le pire pour pouvoir vivre ma vérité ». Nan Goldin et Bettina Rheims se sont intéressées à cette figure. Fidèles à leur style, elles ont traité ce personnage de manières très différentes. Comment ces deux artistes donnent-elles à voir deux facettes d'une même personne ? Et comment ces images conduisent à construire un personnage et son souvenir ?

Les images de Nan Goldin présentent Kim Harlow dans son costume de scène, plutôt osé. Elle ne porte qu'un collier et un bas de perles. Elle se trouve dans ce qui semble être une loge. Nous pouvons voir un bureau derrière elle, sur lequel se trouve quelques objets. Il y a une étagère à sa droite, une fenêtre derrière elle ainsi que des photos collées au mur. Kim est face à l'objectif de Nan, elle le regarde et le défi. Ses mains, ornées de bagues cachent sa poitrine. Son visage est maquillé et elle porte des boucles d'oreille. La lumière met plus en valeur le corps de Kim plutôt que son visage qui est légèrement dans la pénombre. En effet, il semble que la lumière soit celle de la pièce et qu'il n'y ait pas d'autres sources ajoutées. Le fond de l'image montre qu'il n'y a pas de volonté de contrôle extrême de l'image. Nan et Kim nous laissent pénétrer dans leur vie quotidienne et leur intimité. Malgré un tirage assez sombre, le regard poignant de Kim donne l'image d'une femme qui s'assume et qui peut être désirable sexuellement.

Chez Bettina Rheims c'est la mise en scène qui est le maître-mot des portraits de Kim. Ces trois portraits m'ont intéressée car ils présentent cette femme dans des aspects différents. Du côté des points communs, il y a, bien évidemment le noir et blanc, le cadrage à la taille, le regard face à l'objectif et le décor haussmannien. Malgré cela nous pouvons nous demander comment Bettina Rheims parvient à en donner trois images différentes.

La première image présente Kim assise dans un fauteuil. Elle porte une tenue assez osée : des sous-vêtements noirs avec des bas noirs et des gants noirs. Elle porte aussi un collier de perles. Ses cheveux sont détachés et couvrent une partie de son visage. Ses bras sont croisés sur ses jambes qui le sont également. Sa poitrine est mise en valeur, car son soutien-gorge est décolleté. Dans son regard, nous pouvons apercevoir de la confiance en soi. La pose met en valeur ses courbes féminines et le fait qu'elle s'assume sexuellement.

La deuxième image propose une vision très différente de Kim. Elle est torse nu et ne porte que, ce qui semble être une serviette enroulée à sa taille. Ses cheveux sont plaqués en arrière. Son maquillage des yeux est très prononcé et coule comme si elle avait pleuré. Elle se passe les mains

dans les cheveux comme pour se lamenter. Ses bras cachent sa poitrine qui cette fois-ci n'est pas du tout mise en valeur. Ce portrait semble montrer le revers du premier portrait : un être sensible se cache derrière la femme désirable. Kim semble meurtrie et victime de sa propre image. Son regard est poignant mais, transpire la défiance.

Sur ce dernier portrait, Kim est assise dans un fauteuil. Elle est tournée de trois-quarts. Dans cette image elle joue à redevenir Alexandre. Elle porte des vêtements masculins (un costume noir et une chemise blanche) et une coiffure masculine (avec une raie sur le côté et les cheveux très plaqués). Elle ne semble pas porter de maquillage (en tout cas pas de maquillage de fantaisie). Sa pose est élégante. Son bras droit est posé sur l'accoudoir du fauteuil et elle tient dans sa main une cigarette. Son bras gauche est posé sur sa taille. La pose est travaillée pour que Kim apparaisse de manière masculine. Son regard est droit. Cette image met en scène le travestissement, qui est un élément important de la vie de Kim. Elle nous questionne sur l'identité et l'identité de genre. C'est l'histoire de Kim qui donne du sens à cette image.

Ce qu'il faut absolument noter, c'est que par rapport aux photographies de Nan Goldin, ces images sont des mises en scène. Ce sont donc trois visions différentes de Kim qui ont voulu être montrées par Kim elle-même et par Bettina Rheims. Ses trois photographies sont liées et proposent une sorte de narration du personnage. Elles nous renseignent sur le rapport que Kim entretient avec son corps : un corps qui a connu une transformation, qui est aujourd'hui devenu féminin et sexuellement désirable, mais qui cache un côté plus sombre. Les poses sont très importantes, car elles appuient le propos de Bettina Rheims et la narration. L'intimité de Nan Goldin et la mise en scène de Bettina Rheims s'opposent et se complètent pour donner une image entière de cette femme. Le fait qu'elle soit transsexuelle change forcément les codes de représentation du genre. En regardant ces images, on se questionne sur le genre et ses modalités de représentation. Les poses sont travaillées de manières différentes : elles sont soit exagérées pour accentuer la féminité ou masculinité, soit neutralisées pour signifier l'appartenance à aucun des deux genres. Le trouble du genre permet donc à ces deux photographes de se questionner sur les normes de représentations des genres et de les remettre en question.

B – Réappropriation et citation de l'iconographie féminine ou masculine dans l'art contemporain

Un des pôles de création de l'Art Contemporain consiste à se réapproprier et à citer des œuvres antérieures. La citation est emblématique des années 1980. Ces réalisations peuvent être un hommage, mais aussi un moyen de critiquer l'œuvre en question ou la société. La réappropriation d'œuvres figurant le corps humain peut aussi être un moyen de questionner le genre. Les artistes utilisent des poses récurrentes pour nous renvoyer à des œuvres antiques. La pose devient un signe et un code directement identifiable. Comment les poses sont-elles réutilisées pour nous renvoyer à des œuvres classiques ? Pourquoi les artistes veulent-ils nous renvoyer à ces périodes ? Comment la pose devient-elle un signe ?

Une des œuvres la plus emblématique de la figuration du corps féminin est *l'Origine du Monde* de Gustave Courbet (1866). C'est une huile sur toile de 46cm sur 55cm. Ce tableau représente un corps féminin allongé sur le dos. Le cadrage ne sélectionne qu'une partie du corps de la femme : son tronc, c'est-à-dire son sexe, son ventre et le haut de ses jambes. Le corps est enveloppé dans un drap blanc qui laisse entrevoir une partie de la poitrine du modèle. Le cadrage est tel que le regard se fixe entre les jambes de la jeune femme qui sont écartées d'une manière qui semble non naturelle. Sa jambe gauche semble désarticulée. Le fait qu'aucun visage ne soit représenté ne permet pas d'identifier le modèle. Ce n'est donc pas le corps d'une femme en particulier, mais c'est un corps de femme en général. Par le titre « l'Origine du Monde » on peut penser que c'est le corps d'une mère qui est représenté et que c'est une allégorie de la naissance. Certaines hypothèses portent sur le ventre de la femme qui, légèrement bombé, pourrait contenir la vie. Ce tableau choque car il représente le corps féminin dans toute sa vérité. Il est débarrassé de ses artifices. Ce qui diffère entre le tableau de Courbet et les nus mythologiques, c'est que Courbet montre la femme dans sa vérité et ne cherche pas à cacher l'aspect érotique de l'image sous un prétexte de figuration d'un épisode mythologique. Il montre le corps féminin d'une manière crue : auparavant, le sexe était caché ou simplifié et les poils n'étaient pas autant mis en avant. Il n'y a aucune idéalisation du corps dans cette représentation. Il est montré dans sa vérité. Ce tableau depuis sa réalisation en 1866 a très souvent été caché. Ce n'est que depuis son entrée au Musée d'Orsay en 1995 qu'il est exposé aux yeux du monde entier.

Le versant masculin de cette œuvre est *l'Origine de la Guerre* d'Orlan (1989). Cette photographie représente un phallus en érection entre des jambes écartées. Orlan s'amuse ici à travestir le célèbre tableau de Courbet. Elle reprend les dimensions exactes du tableau de Courbet ainsi que le même encadrement afin de réaliser le pendant parfait de cette œuvre emblématique. Elle en parle comme de « l'autre versant de l'humanité et l'autre versant de l'art de l'origine du monde ».⁸ Orlan étant une artiste féministe et qui s'est penchée sur la question du corps, le titre de *l'Origine de la Guerre* n'est pas anodin et laisse apparaître une dimension critique. Les hommes seraient à l'origine de la guerre et cette guerre serait dictée par leur phallus. Orlan utilise la réappropriation pour critiquer et dénoncer une société sexiste et patriarcale. Elle reprend le tableau de Courbet dans sa totalité (les dimensions, la pose et la chromie) mais change le sexe du modèle pour dénoncer des aspects de la société occidentale de la fin du XXème siècle. Orlan le dit elle-même : « C'est, bien sûr, une position féministe. Quand j'ai fait cette œuvre j'ai voulu voir ce qu'il se passait sur un homme quand on faisait comme on a fait avec cette femme, en lui coupant la tête, les bras, et les jambes pour qu'il ne reste plus qu'un ventre, qu'un sexe et donc j'ai fait la même chose avec un homme en l'intitulant un peu différemment »⁹. C'est aussi une œuvre provocante, qui pousse le regardeur à s'interroger sur la question du genre. Pour elle, les problèmes de société se traduisent dans les corps et peuvent être traités à partir de ces mêmes corps « J'ai toujours essayé de dérégler les choses et de pointer des problèmes sociaux, politiques et religieux qui s'impriment dans les chairs »¹⁰. Il y a une volonté très claire de faire passer un message au travers du corps. Le corps devient un support de revendication. La réappropriation sert à remettre en cause le passé et notre héritage culturel. Sur ce versant masculin, le modèle est identifié. A ce sujet, Orlan dit : « La personne qui pose et qui ne se cache pas, c'est la queue du diable parce que c'est la queue de Jean-Christophe Bouvet qui jouait Satan avec Depardieu »¹¹. Ce n'est peut-être qu'une vision individuelle de l'homme.

La pose et la réappropriation sont donc des moyens pour se questionner sur notre société et la remettre en question. L'artiste se réfère à des œuvres antérieures afin d'effectuer une relecture de l'Histoire et de se questionner sur notre identité culturelle. Il veut nous rappeler une autre période et la mettre en objet de comparaison par rapport à notre époque.

8 Citation issue d'une interview issue de l'exposition Masculin /Masculin de 2013

9 Citation issue d'une interview issue de l'exposition Masculin /Masculin de 2013

10 Citation issue d'une interview issue de l'exposition Masculin /Masculin de 2013

11 Citation issue d'une interview issue de l'exposition Masculin /Masculin de 2013

La société dans laquelle nous vivons est imprégnée par les difficultés liées à la religion. Les religions entraînent des guerres et de la violence (notamment liées aux trois grandes religions monothéistes : christianisme, islam et judaïsme). La question de la religion est très importante dans notre société, c'est pour cette raison que beaucoup d'artistes travaillent dessus. L'islam interdit la vénération des images, il n'y a donc que très peu d'images liées à cette religion. Cependant, la religion chrétienne accepte les images à des fins pédagogiques. L'iconographie religieuse a été prépondérante jusqu'au Moyen-Age. Les artistes contemporains s'emparent très souvent de ces images pour les questionner et les remettre en question. Leurs travaux passent très souvent par la réappropriation d'images célèbres et par l'emprunt de certaines figures (exemple de Jésus Christ). La réappropriation d'images chrétiennes est donc plus présente dans l'art contemporain que la représentation d'images mythologiques.

La Cène de Léonard de Vinci (1495 – 1498) est une des œuvres occidentales les plus célèbres au monde et fait l'objet d'énormément d'hommage que ce soit en photographie (David LaChapelle), au cinéma (dans le film *99 francs*), en peinture (par Salvador Dali), à la télévision (dans les *Simpson*, épisode *Le Jugement Dernier*) ou dans la publicité (par Marithé Girbaud). Cette peinture représente le dernier repas de Jésus Christ. Il est entouré de ses douze apôtres. En 2006, une campagne publicitaire de Marithé et François Girbaud fait scandale, en effet celle-ci reprend l'iconographie du dernier repas du Christ mais en remplaçant les apôtres par des femmes. Cette campagne publicitaire pour une marque de chaussures a provoqué les foudres d'associations catholiques qui lui ont fait un procès. Deux aspects dérangent dans cette image : premièrement le fait que *La Cène* soit réutilisée à des fins commerciales, ce qui constitue pour certains un blasphème, et deuxièmement bien sûr le fait que ce soit des femmes. Malgré le caractère commercial, il y a une vraie réflexion derrière le fait de représenter un des chefs d'œuvre de l'histoire de l'Art en remplaçant les hommes par des femmes. Cela met en lumière l'absence de ces dernières ou leur faible importance dans la Bible (les créateurs sont des hommes alors que les femmes sont cantonnées au rôle de mère ou de servante) et dans l'iconographie chrétienne. Que ce soit dans le but de provoquer, de faire rire ou de rendre hommage *La Cène* renaît sous de multiples formes. Malgré que le décor ou la chromie changent du tout au tout, la composition et les poses sont tellement codés et ancrés dans notre culture que *La Cène* est forcément reconnaissable.

La Cène de Léonard de Vinci a également été reprise par la photographe Bettina Rheims dans le cadre de sa série *I.N.R.I.* (1999). Ce travail est une relecture de l'iconographie chrétienne, elle passe par le médium photographique et met en scène les figures bibliques dans le monde moderne. Ces photographies sont associées avec des textes de Serge Branly dans l'ouvrage *I.N.R.I.*

C'est un dialogue entre images et textes sur la vie du Christ qui passe par des récits de sa vie : l'Annonciation, le Jugement Dernier, la Crucifixion. Bettina Rheims et Serge Branly se posent eux-mêmes la question : « Comment représenter Jésus aujourd'hui, à l'aube du XXI ème siècle ? Comment illustrer sa vie, ses actions, son enseignement avec les moyens actuels, dans le monde qui nous est familier, de façon à les placer dans un rapport d'immédiateté, c'est-à-dire paradoxalement, pour leur donner un aspect intemporel en accord avec le mot des Évangiles : « Je suis avec vous pour toujours, jusqu'à la fin du monde » ? »¹².

Le travail de Robert Wilson m'a également intéressé. C'est un metteur en scène et plasticien américain. Il a beaucoup travaillé la vidéo. Il réalise depuis plusieurs années des portraits vidéos très travaillés. En 2013, il expose certains de ces portraits au Musée du Louvre. Pour cette série de portraits vidéos, il met en scène Lady Gaga dans divers tableaux célèbres : *Portrait de mademoiselle Caroline Rivière* d'Ingres (1806), *La Tête de Saint Jean-Baptiste* de Solario (1507), *Marat Assassiné* de Jacques-Louis David (1793). Ces portraits vidéos sont statiques, seule la lumière varie (elle augmente progressivement jusqu'à dévoiler toute l'image puis ne bouge plus). Ces vidéos sont accompagnées par des bandes-sons. Pour la réinterprétation de *Marat Assassiné*, le visiteur entend la voix de Lady Gaga qui répète frénétiquement des vers du Marquis de Sade.

Dans ces travaux de réappropriations, la pose et la posture deviennent des signes. Ce sont des stéréotypes visuels qui renvoient directement à toute une tradition. L'artiste anglais Victor Burgin a travaillé sur cette question de signe et de schématisation. Il veut comprendre la signification des images et comment elles interagissent avec les discours idéologiques, politiques, socioculturels et sexuels.

Le point de départ pour cette série est un tableau peint en 1940 par l'artiste américain Edward Hopper, dont Burgin a emprunté le titre et certains détails, visibles dans la photographie. Il met en abîme l'image d'Hopper avec sa propre image. Cette scène montre un patron et sa secrétaire dans un intérieur de bureau. Selon Burgin, cette scène est une « mise en scène contemporaine du conflit entre le désir et la loi », c'est-à-dire de l'érotisme latent dans la relation patriarcal du supérieur à sa subordonnée. Burgin associe aux différentes interprétations photographiées du tableau de Hopper des pictogrammes et des plages de couleurs faisant référence aux « couleurs officielles du système international de signalisation ». Il y a donc trois images en une et trois

12 BRANLY, Serge et RHEIMS, Bettina, I.N.R.I, 1999, page 11.

manières de représenter une même scène. Il y transforme surtout le rôle de la femme, passant « de l'objet de curiosité à un sujet de curiosité, du montrer au savoir ». En perturbant la représentation de la femme active, il l'adapte à son époque. Burgin réutilise une image de Hooper pour renvoyer à la période de cet artiste, mais il modifie les rapports entre les personnages pour donner une nouvelle signification. Il produit une troisième version avec des pictogrammes et des schémas qui présentent une scène dénuée de toutes significations.

Ces œuvres contemporaines montrent l'intérêt des artistes pour l'iconographie religieuse et traditionnelle. Ces artistes utilisent des médias modernes (la photographie, la vidéo, le cinéma) pour mettre en scène des images issues du monde de l'art. Ils réinterprètent ces images en les fixant dans la modernité (que ce soit par le médium utilisé ou par des anachronismes). C'est également sur cette question de la réinterprétation des figures et des poses que mon travail artistique s'enracine. Les poses et les postures sont perçues comme des signes, voire deviennent des signes tellement elles sont codées et ancrées dans notre culture. L'utilisation de ces poses n'est pas anodine, car elles transportent avec elles et peut-être malgré elles des significations que le regardeur ne peut pas ignorer. Les poses et les représentations sont tellement codifiées que le décalage et le détournement peuvent poser problème et créer des polémiques. On peut clairement voir que ce pôle de création présente une volonté de détourner les codes et les canons afin d'amener le spectateur à se questionner sur ces codes. Les œuvres réinterprètent des codes iconographiques au profit d'une relecture des lois du genre dans le cas d'Orlan et Marithé Girbaud.

III – Dicter la pose : L'artiste et le modèle.

A – La relation entre l'artiste et son modèle : peinture et photographie

Dans la peinture et la photographie le corps est omniprésent. Il est là, vêtu ou dévêtu. Ses métamorphoses sont illimitées, elles le révèlent et le cachent. Le corps attire et effraie l'artiste. L'œuvre s'alimente de ses désirs : celui de l'autre, son modèle, la femme nue qui pose devant lui et son désir narcissique. Le corps de l'œuvre est extrait du corps propre, vécu et fantasmé de son créateur : c'est le prototype inévitable qui le guidera probablement dans le choix de ses modèles. L'artiste est à la recherche d'un corps idéal autour duquel l'imaginaire vient se cristalliser. Ce corps

métaphorique constitue un territoire de libertés. Le créateur peut investir ce territoire pour inventer ses figures idéales et modifier ce corps à sa guise. Les limites des formes ne sont fixées que par celles de l'imaginaire.

L'artiste fait donc appel à des modèles vivants. Les Beaux-Arts et les écoles d'art en utilisent encore de nos jours. Les arts y font appel dans le domaine du dessin, de la photo, de la peinture ou de la sculpture. Habillé ou nu, le modèle prend des poses et permet ainsi à l'artiste d'apprendre l'anatomie et de respecter la morphologie, les proportions et les volumes du corps humain. La figure du modèle varie selon les époques et les contextes : le modèle peut être face à un seul artiste ou face à une classe. Il est donc difficile de parler de « la relation entre l'artiste et son modèle » tellement ces relations peuvent être diverses et créer des fantasmes. Pouvons-nous définir la nature de la relation de l'artiste et de son modèle ? Le rapport de l'artiste à son modèle est-il un rapport de domination ? Existe-t-il une forme de hiérarchie entre ces deux protagonistes ?

Le modèle vivant est depuis toujours utilisé dans la figuration du corps humain. Son utilisation remonte à la naissance de la peinture. C'est ce qui est relaté par Pline dans son ouvrage *Histoire Naturelle*. Ce mythe est raconté de manières différentes au fil du temps et connaît des transformations. En voici une version : « Le potier Butadès de Sicyone (Dibutade) découvrit le premier l'art de modeler des portraits avec de l'argile ; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père fit un relief avec de l'argile appliquée dessus et le mit à durcir au feu avec le reste de ses objets faits avec de la terre. ». Plusieurs choses sont à retenir de ce mythe. Premièrement, le modèle vivant est directement présent dans le processus de création. C'est sa silhouette qui sert à tracer les contours du relief. Pour que l'image du jeune homme soit la plus précise possible, sa présence est exigée. Le modèle vivant est donc nécessaire à la création de la peinture. Deuxièmement, le lien qui unit le modèle à l'artiste (que je considère ici comme étant la fille de Dibutade) est celui de l'amour. C'est l'amour qui pousse la jeune femme à s'intéresser à l'image de son bien-aimé. C'est la volonté du souvenir qui la pousse à fixer cette image pour y transférer son amour. C'est ce lien entre le modèle et l'artiste qui m'intéresse, car il est très souvent mêlé par du désir et de l'admiration. Le troisième élément qui m'a intéressée, c'est que l'artiste dans ce mythe apparaît presque sous des traits féminins. En effet, c'est la fille de Dibutade qui crée la première image. Mais la figure paternelle prend le relais et vient appuyer cette création comme pour lui donner plus de crédibilité. Serait-ce parce qu'à cette époque, la femme ne pouvait pas avoir le rôle d'artiste ? En effet, dans

l'Histoire de l'Art et depuis l'Antiquité, l'homme a le rôle de l'artiste et la femme celui du modèle. La figure de Dibutade semble intervenir pour ne pas bousculer cette hiérarchie de l'artiste sur le modèle et de l'homme sur la femme.

Ce n'est d'ailleurs pas le seul mythe qui relate l'existence de modèles vivants durant l'Antiquité. Pline décrit l'histoire d'Apelle, le peintre officiel et exclusif d'Alexandre le Grand. Apelle est chargé par le roi de peindre sa favorite, Campaspe. Il doit la peindre nue pour révéler toute sa beauté. Tant sa beauté est grande, il finit par tomber amoureux d'elle. Alexandre s'en aperçoit et décide de céder sa favorite au peintre pour montrer son honneur et son courage de vaincre ses plaisirs et désirs. Une fois encore, le lien qui unit l'artiste et sa poseuse est celui de l'amour (pas forcément réciproque en l'occurrence). L'artiste semble ensorcelé par la femme qui est devant lui et qui se dévoile à lui. Le pouvoir du modèle sur l'artiste est très puissant. Pour autant la relation entre les deux protagonistes est-elle toujours basée sur du désir et de l'amour ?

Dans l'enseignement (c'est-à-dire à l'Académie¹³), le répertoire de poses est souvent pris sur des œuvres classiques (comme la statuaire antique par exemple), perpétuant ainsi la tradition. Le professeur peut dicter des poses, mais le modèle en propose aussi fréquemment. Certaines poses sont pensées pour être tenues longtemps alors que d'autres, plus complexes, ne sont tenues que quelques secondes pour de rapides croquis. L'Académie base son enseignement sur l'étude du modèle vivant. Les hommes posent les trois premières semaines du mois et les femmes la dernière. Les poses sont dictées par le maître et sont classiques. Les actes sexuels sont interdits avec les modèles pour ne pas se détourner de la peinture et perdre la raison. Ainsi, le désir pour la modèle augmente et se traduit de manière plastique. L'Académie fixe jusqu'au stéréotype les modalités de poses pour que les élèves ne laissent pas libre cours à leurs fantasmes. Rembrandt, qui donne des cours à l'Académie a une attitude dictatoriale envers ses modèles. Il leur dicte des poses complexes et n'accepte pas qu'elles se mêlent à la pose.

Ces récurrences des poses classiques s'expliquent également par l'existence de manuels, qui tentent d'expliquer ce qui fait une bonne ou une mauvaise pose. C'est le cas du *Dictionnaire des Arts du Dessin* de Jean-Baptiste-Bon Boutard (1828) qui catégorise les postures et fait ainsi une distinction entre les « belles poses » et les « poses savantes ». Les « belles poses » sont une partie essentielle de la statuaire, elles doivent être naturelles et elles présentent de beaux et grands

13 L'Académie royale de peinture et de sculpture est une institution d'État chargée de réguler et d'enseigner la peinture et la sculpture en France. Cette académie a vu le jour le 20 janvier 1648.

développements de la figure. Ce dictionnaire en donne quelques exemples : « Antinous du Belvédère, gladiateur combattant, Vénus du Capitole ». Les « poses savantes » sont définies comme des raccourcis d'une exécution difficile qui exigent de la part du dessinateur une connaissance approfondie des lois et effets de la perspective. Le corps est montré dans son aspect le plus complexe et ce n'est plus sa grandeur qui est recherchée. L'auteur nous renseigne également sur les « poses académiques » qui reprennent des caractéristiques des deux premières catégories. Il s'agit de la recherche de beaux développements et d'attitudes difficiles à rendre et parfois désordonnées. Ces poses sont utilisées à l'académie pour la leçon des élèves.

Le corps humain est appréhendé de manière très précise par les artistes et les élèves. Les leçons données à l'académie contribuent à ancrer dans les codes une certaine représentation du corps. Des récurrences apparaissent donc entre les maîtres et leurs élèves et entre les générations.

L'artiste et le modèle forment un duo sacré. Leur relation n'est pas celle de l'esclave et du maître. Le modèle est « vivant », car il fait partie de la création. Il aide l'artiste à ne pas faire tout le temps les mêmes poses. Il peut prendre ses propres poses et suggérer des idées. Il permet également d'éviter à l'artiste de s'éloigner de la nature. Au 19^{ème} siècle, certaines modèles reconnues (telles que Victorine Meurant, la muse de Manet et Madame Carré) ont également une pratique artistique. Elles gagnent leur vie en posant, car elles n'arrivent pas à vivre de leur art. Poser leur permet d'apprendre le métier d'artiste.

Les récits de modèles vivants restent assez rares et la vie dans les ateliers d'artiste reste parfois un mystère. Cependant, en 1900 Crauk rédige la biographie du modèle Dubosc (1797 – 1877) intitulée *Soixante Ans dans les ateliers d'artiste*. Il parle d'un modèle d'un temps révolu, qui avait la religion des artistes et de leurs ouvrages. Il été un véritable collaborateur et un bon soldat sachant obéir et se dévouer. Cet ouvrage m'a intéressé car il s'agit d'un modèle masculin qui pose pour des artistes masculins, leur relation exclut donc les rapports charnels. Il vient d'un milieu social pauvre. Il commence à poser à 7 ans, car sa mère manque d'argent. Il est fidèle à certains peintres et pose très fréquemment pour eux. Dans cette biographie, on comprend qu'il ressent beaucoup de fierté de poser pour ces artistes. Il a beaucoup d'admiration pour ces artistes, mais ne partage pas leur intimité. Il a plutôt tendance à s'isoler et à se concentrer sur lui-même. Son rôle de modèle est un travail à part entière. Ses rapports avec les artistes sont strictement professionnels.

La relation de l'artiste et de son modèle est pendant longtemps liée à celle de Pygmalion et Galatée. Cet épisode des *Métamorphoses* d'Ovide ancre pendant longtemps une certaine vision de la

hiérarchie et des rapports qui existent entre un artiste et son modèle. Cet épisode mythologique a pour personnage principal Pygmalion, un sculpteur de Chypre descendant d'Athéna et d'Héphaïstos. Révolté contre le mariage à cause de la conduite répréhensible des Propétides (femmes de Chypre) dont il est chaque jour témoin, il se voue au célibat. Il passe tout son temps à s'occuper de ses sculptures. Parmi toutes ses œuvres, la statue à laquelle il consacre tout son génie représente une femme. Jour après jour, il travaille à cette statue d'ivoire qui devenait de plus en plus belle. Il finit par tomber amoureux d'elle. Il lui offre des cadeaux, des robes, des fleurs multicolores, des bagues bref, tout ce qui peut plaire à une belle jeune femme aimée. Il lui arrive même de l'embrasser et il pense qu'elle lui rend ses baisers qui demeurent pourtant glacés. Il est tellement amoureux que lors de la fête dédiée à Aphrodite, il adresse les plus ferventes prières à la déesse. Qui comprend qu'il ne désire pas une femme, mais qu'il veut sa statue, elle décide de lui donner vie. Ayant nié la divinité d'Aphrodite, les Propétides sont punies par la déesse qui allume dans leur cœur le feu de l'impudicité. Ayant fini par perdre toute honte, elles sont insensiblement changées en ivoire. L'amour qui lie Pygmalion à son ouvrage est tellement fort qu'il lui donne vie. L'artiste admire son modèle, mais aussi son ouvrage et devient ainsi prisonnier de sa créature en tombant amoureux d'elle. Il donne corps à l'œuvre, il confère à une image mentale une existence concrète. Il modèle, anime, insuffle la vie à des formes imaginaires. Le modèle est à la fois muse et maîtresse. Nous pouvons retrouver ce type de relations dans de nombreux écrits ou liaisons épistémologiques d'artiste. C'est notamment le cas de Degas, Toulouse-Lautrec et Giacometti qui fréquentent des maisons closes dans lesquelles ils trouvent leurs modèles. La poseuse est à la frontière entre la muse et la maîtresse.

Toulouse-Lautrec et Degas choisissent de travailler avec des prostituées, car ils recherchent un naturel qu'ils ne trouvent pas chez les modèles professionnelles. Dans l'atelier de Rodin, les modèles sont nombreux et sont nus toute la journée afin de laisser l'artiste se familiariser avec l'anatomie et les mouvements naturels des muscles. Il refuse les poses classiques et tente de déchiffrer l'expression des sentiments sur toutes les parties du corps. Les modèles sont sollicités pour poser et se livrer avec naturel. Il s'arrange ainsi pour regarder ses modèles lorsqu'ils ne se sentent pas observés. Ces mouvements contiennent une puissance d'expression qui ne sont pas représentés habituellement. Il affirme ainsi « *Quelquefois, chez un modèle, on ne croit rien trouver, puis tout à coup, un peu de nature se montre, une bande de chair apparaît et ce lambeau de vérité donne une vérité tout entière et permet de s'élever d'un bond jusqu'au principe absolu des choses* ». Le modèle ne pose pas de manière classique, il se montre à l'artiste dans son naturel et sa vérité.

C'est le cas également de Toulouse-Lautrec qui déteste les modèles professionnels et leurs poses convenues. Il recrute dans les maisons closes et part même en séjour dans ces lieux afin de travailler. Ces femmes sont habituées à vivre peu vêtues. Elles sont peu pudiques et se dévoilent donc sans réticence. Il les observe dans leur routine : pendant leur préparation, l'attente des clients, les examens médicaux... Il se nourrit de leur façon de marcher, de se tenir et de leurs attitudes. Cet univers particulier a alimenté une large part de son travail artistique.

La relation avec le modèle peut dégénérer. Certains modèles sont soumises aux peintres. Benvenuto Cellini nous informe de ses attitudes dans ses *Mémoires*. Il écrit ainsi « *Je faisais venir chez moi la Catherine et je la dessinais. Je lui donnais vingt sous par jour. Comme il fallait qu'elle posât nue, elle exigeait en premier lieu que je lui remisse son argent d'avance, et en second lieu, une excellente collation ; mais en troisième lieu, pour me venger, je couchais avec elle, et je me moquais d'elle, de son mari et des terribles cornes que je faisais à celui-ci. Enfin, en quatrième lieu, je la forçais de poser durant des heures entières dans les attitudes les plus fatigantes, ce qui lui déplaisait autant que cela me divertissait.* » Il finit par la congédier après l'avoir battue et couverte d'écorchures afin qu'elle ne puisse plus travailler. Cette attitude brutale et autoritaire contribue à forger l'image de l'artiste dictateur face à la poseuse soumise. Les abus sexuels et les violences expliquent en partie pourquoi les modèles viennent souvent d'un milieu social défavorisé et sont obligées de continuer se métier pour vivre.

Dans l'ouvrage *Soixante Ans dans les ateliers d'artiste* Crauck dépeint une autre forme de relation avec l'exemple de Marguerite Mayer, le modèle préféré du peintre Prud'hon. Cette dernière apprend dans les années 1820 que Prud'hon veut se séparer d'elle. Cet abandon est au-dessus de ses forces. La relation qu'elle entretient avec ce peintre est trop importante à ses yeux et vitale qu'elle décide de se suicider en se tranchant la gorge. Il finit *Une famille dans la désolation* et peint *l'Âme délivrée* en sa mémoire. Le lien qui unit ces deux protagonistes conduit la femme à la mort, témoignant ainsi de l'importance et de la puissance de cette relation. Cette relation peut être très profonde et pousser à des actes irréparables.

Il est très difficile de généraliser et de définir précisément le lien entre l'artiste et son modèle. Ces liens sont très divers et sont basés sur des désirs et des ambitions différents. Le lien qui unit le modèle à l'artiste peut rester strictement professionnel ou dans le cas de cours, strictement pédagogiques alors que d'autres relations seront conduites par du désir, de l'amour, de l'amitié ou de l'admiration. Bien que l'amour conduise une grande part des relations artistiques, nous ne pouvons

pas généraliser ce lien. Cependant, le lien qui uni les deux protagonistes a une influence sur la manière dont l'artiste va représenter son modèle et sur sa façon de dicter (ou non) la pose. Certains artistes préfèrent rester dans la tradition et s'en tenir à des poses classiques et dictées. D'autres tentent de modifier ces rapports afin de donner à voir une représentation du corps la plus fidèle et vraie possible. Ces différentes formes de rapports perdurent de nos jours : entre les écoles qui font intervenir des modèles vivants et dictent des poses, le monde de la mode qui s'inspire des représentations traditionnelles et les artistes plasticiens qui tentent de bouleverser et de transgresser les codes.

B – Paul Armand Gette : transgresser les interdits et construire une nouvelle relation

Paul-Armand Gette est un photographe, vidéaste, sculpteur et écrivain français. Il est né en 1927 et a suivi une formation d'ingénieur chimiste. Il vient donc du monde de la science auquel il emprunte certains procédés qu'il tente de réintégrer dans le monde de l'art. On peut dégager plusieurs grands thèmes de sa pratique : la mythologie, la botanique, les femmes et la lisière (c'est-à-dire la limite entre deux domaines, deux milieux comme la science et l'art par exemple). J'ai eu l'occasion de rencontrer Paul-Armand Gette et de m'entretenir avec lui sur sa pratique artistique en novembre 2016. J'ai également rencontré une de ses modèles (Gabriela Lakatos) en décembre 2016.

Ce qui m'intéresse dans sa pratique artistique, ce sont ses travaux sur les femmes et plus particulièrement sur la question de l'intime et du rapport entre le modèle et l'artiste. Son œuvre qui m'intéresse particulièrement s'intitule *Le Toucher du Modèle*. Nous allons tout d'abord voir en quoi consiste sa démarche photographique en général.

Paul-Armand Gette choisit de travailler uniquement avec des modèles amateurs pour éviter les modèles professionnels, qui selon lui, ont des attitudes et gestuelles stéréotypées. De plus, les modèles professionnels sont souvent sous contrat, ce qui ne leur donne pas une pleine liberté. Ces contrats peuvent, par exemple stipuler que le photographe n'a le droit que de leur donner des ordres oraux et ne peut avoir aucun contact physique. Il n'a pas de critère physique particulier dans le choix de ses modèles, ni de critère d'âge ni de sexe (même s'il a majoritairement photographié des jeunes femmes). Il a, en effet, photographié environ 200 femmes et uniquement 8 hommes. Et il a

principalement photographié des jeunes femmes de 20 à 30 ans. Mais il ne refuse personne, il laisse les modèles venir à lui et ces modèles sont souvent des jeunes femmes. Il accepte toute personne qui veut poser pour lui. Il commence sa carrière en photographiant des jeunes filles de son entourage, qui ont parfois continué à poser pour lui durant plusieurs années (parfois 20 ou 30 ans) et il développe donc une vraie relation d'amitié avec ces personnes. Puis il continue en photographiant des modèles qui sont souvent des personnes qui s'intéressent à l'art, à la philosophie ou aux mêmes questions que lui sur le corps et l'intime. Il a remarqué que le peu de fois où des modèles qui ne s'intéressaient pas à l'art se sont présentées à lui, ces personnes ont fini par faire marche-arrière. Ses modèles ne sont pas payés pour éviter toute forme de contrainte et d'obligation du modèle vis-à-vis du photographe. Il lui donne la liberté de choisir sa tenue ainsi que le lieu de la séance photo et de ramener ou non des accessoires. Il se contente simplement d'accepter leurs propositions ou de suggérer d'autres choses et de donner des indications vagues. Il énonce un thème et laisse le modèle lui suggérer des idées. Les modèles ont une pleine liberté dans le choix des poses. En effet, il considère que la personne qu'il photographie est autant artiste que lui et est également un créateur. Le seul choix qu'il se réserve se trouve dans le cadrage et le point de vue de la photographie. Il leur montre ensuite les photos et ils ont le choix de les accepter ou non. Par sa démarche, il cherche à proposer une forme de relation entre le photographe et le modèle autre que la relation traditionnelle du modèle vivant. Il développe sa pratique autour de la notion de « liberté du modèle ».

Il a entamé sa série *Le Toucher du Modèle* en 1983 et il la continue jusqu'à maintenant. Ces photographies représentent le plus souvent des femmes nues. Pour cette série, il demande l'autorisation à ses modèles de les toucher et leur demande à quel endroit il peut le faire (généralement, ce sont les mains, mais ça peut aussi être les cuisses ou la poitrine). Il prend les premières séries au Polaroid. Ce sont la plupart du temps des photographies couleurs. Mais il en réalise aussi certaines en numérique et en noir et blanc.

Sur ces photographies, on peut voir des fragments de corps humain sur lesquels il appose sa main. Il touche d'une main le modèle et photographie avec son autre main. Le fait de toucher la personne qu'il photographie induit une proximité physique de l'artiste par rapport à son modèle qui entraîne un cadrage serré. Il ne capture que des fragments du corps et de l'épiderme. Il n'a pas de volonté de maîtriser parfaitement son médium, la mise au point est parfois inexistante ou n'est pas faite sur un endroit précis. Les clichés peuvent être flous.

Ces photos sont présentées en diptyque ou triptyque. Il prend plusieurs photographies du

moment, qu'il numérote de façon chronologique. Ces photos sont présentées dans des ouvrages et sont associées avec un texte qui raconte la séance photo, la relation avec le modèle ou une anecdote en lien avec la séance photo. Il associe ces photos avec des photos de vêtements ou du lieu qui ne montrent rien de précis à part une part de l'intimité du modèle et un fragment du moment passé.

Il continue cette série depuis 1983, qui fait partie intégrante de sa pratique et démarche artistique. Il reprend cette idée du toucher pour d'autres séries et d'autres thèmes. Sur cette question de la liberté du modèle, il dit dans un entretien pour le magazine Maze en mai 2013 *« Je suis passionné par ce sujet alors que peu de personnes s'y intéressent. Les réponses furent surprenantes et évasives (il fait ici référence au moment où il demande aux modèles s'il peut les toucher) tant il semble que l'idée de modèle soit liée à une subordination à la volonté des artistes. Pourtant depuis longtemps, je n'étais pas satisfait par cette chosification de la personne acceptant d'être modèle, que ce soit par plaisir ou par nécessité. »*

On peut donc voir que ce que Paul-Armand Gette questionne dans sa pratique artistique, ce sont les rapports de pouvoir entre l'artiste et son modèle. Il cherche à créer un lien physique avec elles. En cela, il joue également avec les idées reçues et les sous-entendus liés à la relation entre le photographe et le modèle. Son œuvre transgresse les codes du travail en atelier.

Il présente une volonté de rupture avec l'idée de l'artiste-créateur tout-puissant, qui donne des ordres et auquel le modèle est en quelque sorte « soumis ». Il veut laisser s'exprimer l'intériorité du modèle, son intimité, sa personnalité et son libre-arbitre. Il a donc la possibilité de montrer ce qu'il veut. Il questionne ainsi les limites du modèle dans ce qu'il veut et peut faire. Ce projet témoigne de la difficulté du rôle de modèle : en effet, les modèles ont tendance à se plaire dans une attitude de passivité et de subordination aux ordres. La liberté qu'il leur offre leur demande de faire preuve de beaucoup de confiance en soi et d'accepter l'idée d'être l'égal de l'artiste et de prendre part à la création (ce qui n'est pas répandu dans le monde de l'art). Il n'attend rien de précis de son modèle : ni gestuelle ni attitude imposée ou souhaitée, mais il attend simplement qu'il utilise sa liberté afin de montrer de lui ce qu'il veut. Au sujet de l'égalité entre l'artiste et son modèle, il déclare dans un entretien pour le magazine Maze : *« Par exemple Sophie est venue il y a deux semaines avec un ensemble vert qui lui plaît beaucoup et elle avait envie que nous fassions des photographies. Je pense que le « nous » qu'elle a employé est très important. Elle n'a pas dit « que je fasse », où le « je » m'aurait désigné, mais bien « nous » (elle et moi). Dans les cas où j'ai demandé à une personne si elle voulait bien être Artémis par exemple, le projet est alors entre ses*

mains et peut devenir tout autre que ce que j'avais imaginé. » On voit ainsi qu'il place le modèle comme un partenaire dans le processus de création.

Depuis le début de ce projet, Paul-Armand Gette cherche un terme efficace pour qualifier ses modèles. Il s'est récemment arrêté sur le terme de « modèle-désirant ». Il s'agit de montrer que le modèle est actif et a un rôle clé dans le processus de création.

Sur ses photographies, il masque souvent l'identité et le visage du modèle en ne photographiant que des fragments de son corps, cependant, il nous montre son intimité profonde. Cela passe par le fait qu'il peut réaliser les photos au domicile du modèle et très souvent les photos sont réalisées dans une chambre. La plupart du temps, les modèles posent allongés sur un lit. Même s'il cache parfois les visages de ses modèles, elles ne sont pas anonymes pour autant, leurs prénoms apparaissent très fréquemment dans les titres des photographies ou dans des textes qui y sont associés. Ce qui montre l'intérêt pour la personne et pas seulement pour son corps.

Ses photographies convoquent 3 regards différents : celui du modèle (qui montre ce qu'il veut montrer), celui du photographe (qui choisit de capturer une image qui n'est pas forcément ce que le modèle pensait montrer) et celui du spectateur (qui voit et interprète les images à travers le filtre de sa culture et de ses connaissances). Le spectateur prend part à un moment passé entre un photographe et son modèle, ce qui lui fait endosser le rôle de voyeur. Mais ce voyeurisme est accepté comme est accepté le geste du photographe envers le modèle. C'est pour cette raison que ses photographies ont posé problème et ont fait scandale. Elles peuvent provoquer un malaise chez le spectateur qui devient une partie intégrante de l'œuvre. Il est invité à rentrer dans l'œuvre tout comme le bras de Paul-Armand Gette entre dans le cadre photographique. Ce malaise est provoqué également par l'idée de surprendre un moment intime entre deux personnes : l'artiste et le modèle.

Ces photos invitent le spectateur à se questionner sur la relation que Paul-Armand Gette peut entretenir avec son modèle : si c'est une relation amoureuse, sexuelle ou simplement amicale ou artistique. Ces photographies renvoient également au franchissement des limites imposées par le monde de l'art. En effet, nous sommes habitués à l'injonction « ne pas toucher » qu'on retrouve dans tous les musées. L'art privilégie le regard sur le toucher. Il existe un interdit moral et un interdit artistique de toucher (que ce soit le modèle ou l'œuvre). C'est cette contrainte imposée par le monde de l'art que Paul Armand Gette essaye de renverser. Il pose l'idée du contenu tactile de la visibilité. Cela renvoie au concept d'« haptique » emprunté à Alois Riegl. Ce concept peut être défini comme la science du toucher. Ses photographies peuvent rappeler le travail de Marcel Duchamp avec son œuvre *Prière de Toucher*. C'est une œuvre réalisée en 1947. Cette œuvre a été réalisée pour

l'exposition *Le Surréalisme en 1947*. C'est la couverture du catalogue de cette exposition. Il s'agit d'un sein en mousse collé sur le carton de la couverture, au dos de laquelle on peut lire la phrase « prière de toucher », qui contredit l'idée traditionnelle selon laquelle on ne doit pas toucher les œuvres d'art. Cette œuvre revalorise le sens du toucher par rapport à celui de la vue (qui est traditionnellement invoqué dans le rapport entre l'œuvre d'art et le spectateur). Chez Marcel Duchamp, l'idée est également de sortir des pratiques académiques et des codes imposés par le milieu de l'art comme le fait Paul-Armand Gette.

Ce qui peut gêner quand on se retrouve devant l'œuvre de Paul-Armand Gette c'est le fait que ce soit un homme, qui plus est âgé, qui photographie et touche des jeunes femmes. Beaucoup de ses détracteurs ont dit de lui qu'il était un pédophile et qu'il traumatisait ses modèles. Le fait que ce soit un homme peut induire pour certaines personnes la possibilité d'une domination de la part de Paul-Armand Gette et d'une soumission de son modèle. Les rapports traditionnels du modèle et de l'artiste sont basés sur les rapports entre les hommes et les femmes dans la société. Même si le modèle tend à s'effacer, la société occidentale dans laquelle nous vivons a longtemps été patriarcale. L'homme est souvent considéré comme supérieur à la femme tout comme l'artiste a un rôle dominant sur son modèle. Ce sont justement ces rapports que Paul-Armand Gette questionne et tente de renverser.

Cette étude nous a donc permis de voir que la question de la pose dans l'art est liée aux questions du genre. En effet, nous avons démontré que la beauté est une construction sociale. Grâce aux recherches de George Vigarello, nous pouvons voir que la représentation de la beauté évolue selon les périodes et les endroits. Les canons de beauté se sont modifiés au fil du temps et sont liés aux changements sociaux. Le statut social des individus induit également des représentations du corps différentes. Cela se retrouve dans l'Histoire de la peinture. Il existe des récurrences dans les représentations, notamment au niveau des poses. Certaines figures sont très typées comme celles de Vénus et de Jésus. Ces représentations sont très présentes dans l'Histoire de la peinture même si on peut noter des différences et des variations au fil du temps. Des différences très marquées apparaissent entre les représentations du corps masculin et du corps féminin. Après avoir étudié beaucoup d'images issues de la peinture et de la photographie (notamment de la photographie de mode), il apparaît que le corps féminin est beaucoup représenté. Le corps masculin est souvent

représenté de manière assez stable. Il y a peu de mouvement, le corps est droit. La musculature est mise en avant. Le corps féminin est quant à lui représenté d'une toute autre manière. Il apparaît d'une façon beaucoup plus sensuelle. Les courbes féminines sont mises en avant. Les hanches prennent une place importante dans l'image. Le corps est rarement droit mais plutôt courbé. Ces différences de représentation sont donc construites, tout comme le statut et le rôle de l'homme et de la femme dans la société. Depuis les années 1950, des études sur le genre ont fait leur apparition (dont l'ouvrage *Trouble dans le genre* de Judith Butler). La construction patriarcale de la société est remise en question. En parallèle, la manière de représenter le corps dans l'art (notamment dans la photographie) est aussi remise en question par les artistes eux-mêmes. Il y a une volonté de rupture avec les modes de représentations traditionnels. Il y a également une volonté chez certains artistes de montrer des individus qui ne sont pas montrés habituellement (par exemple, les transgenres et les travestis) alors que justement certains sociologues tentent de prouver qu'il existe plus de deux genres et que le genre n'est pas le sexe. La représentation de ces individus transgenres amène les artistes à se questionner sur les codes de monstration du corps puisque le corps qu'ils ont sous les yeux n'est ni strictement féminin ni strictement masculin. D'autres artistes veulent modifier leur relation au modèle afin de changer la hiérarchie de l'artiste sur le modèle. Il y a la volonté de laisser le modèle s'exprimer et de ne pas lui dicter une pose précise. C'est le cas de Paul-Armand Gette avec qui j'ai pu m'entretenir. Ma pratique plastique s'articule autour de ces notions de genre et de réappropriation. Je tente de brouiller les représentations du corps afin de questionner le genre. Ma pratique plastique et mes recherches se sont nourries entre elles. Ce travail a été comme un cheminement, j'ai commencé à m'intéresser à la nudité dans la photographie et cela m'a amenée à travailler sur la question de la pose et du genre.

Bibliographie

Ouvrages sur la Photographie

BARTHES, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Éditions Gallimard, Collection Cahiers du Cinéma, 1980, 200 pages.

BENJAMIN, Walter, *Petite histoire de la photographie*, Éditions Allia, Collection Petite Coll, Paris, 2014, 63 pages.

BENJAMIN, Walter, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Éditions Allia, Collection Petite Coll, Paris, 2011, 96 pages.

DUBOIS, Philippe, *L'acte Photographique et autres essais*, Éditions Nathan, Collection Nathan-Université, Paris, 1990, 301 pages.

MONNEYRON, Frédéric, *La photographie de mode Un art souverain*, Éditions Puf, Collection Perspectives Critiques, Paris, Avril 2010, 212 pages.

Museum Ludwig Cologne, *La Photographie du 20^e siècle*, Éditions Taschen, 2014, 760 pages.

RICE, Mark, *Histoire de la Photographie : de 1839 à nos jours*, Éditions Taschen, Collection George Eastman, 2005, 766 pages.

SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, Éditions Christian Bourgois, Collection Titres, 2008, 280 pages.

Ouvrages sur la représentation du corps

AGHION, Irène, BARBILLON, Claire, LISSARRAGUE, François, *Héros et dieux de l'Antiquité : guide iconographique*, Éditions Flammarion, Collection Tout l'Art. Encyclopédie, Paris, 1994, 316 pages.

BOREL, France, *Le modèle ou l'artiste séduit*, Éditions Skira, Collection Les illusions de la réalité, Paris, 2008, 199 pages.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre*, Éditions La Découverte, Collection La Découverte Poche, Paris, 2006, 281 pages.

ECO, Umberto, *Histoire de la Beauté*, Éditions Flammarion, Paris, 2004, 438 pages.

ECO, Umberto, *Histoire de la Laideur*, Éditions Flammarion, Paris, 2007, 453 pages.

TISSERON, Serge, *L'intimité Surexposée*, Éditions Ramsay, Paris, 2001, 179 pages.

VIGARELLO, Georges, *Histoire de la Beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Éditions du Seuil, Collection Points Histoire Paris, 2007, 336 pages.

VIGARELLO, Georges, *Vogue Paris : en beauté 1920-2007* (exposition de la Bibliothèque Nationale Française 12 juin – 2 septembre 2007), Éditions Ramsay, Paris, 2007, 207 pages.
Catalogue d'exposition *Masculin/Masculin : l'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, exposition, Paris, Musée d'Orsay, 24 septembre 2013 – 2 janvier 2014, Éditions Flammarion, Paris, 2013, 300 pages.

Monographies d'artistes

BONNEFOY, Françoise, *Richard Avedon, Photographies 1946 – 2004*, Éditions du Jeu de Paume, 2008, 191 pages.

CALLE, Sophie, *Douleur Exquise*, Éditions Actes Sud, Collection Photographie, Paris, 2003, 264 pages.

GOLDIN, Nan, *Soeurs, Saintes et Sibylles*, Éditions Du regard, Collection Arts Plastiques, 2005, 140 pages.

HARRISSON, Martin, *David Bailey : ailleurs : archive des années 1970*, Éditions Thames & Hudson, Paris, 2003, 259 pages.

NEWTON, Helmut, *Autoportrait*, Éditions Robert Laffont, Collection Broché, Paris, 2004, 300 pages.

NEWTON, Helmut, *Helmut Newton*, Éditions Actes Sud, Collection Photo Poche, avril 2004, 212 pages.

RHEIMS, Bettina et BRANLY, Serge, *I.N.R.I.*, Éditions Albin Michel, Paris, 1999, 216 pages.