Université Paris Nanterre
200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

UQO UNIVERSITÉ DU QUÉBEC EN OUTAOUAIS

Membre de l'université Paris Lumières
École doctorale 395 : Espaces, Temps, Cultures
Histoire des arts et des représentations

Membre de l'École multidisciplinaire de l'Image.

Jessica Ragazzini

La survivance du vivant en photographie :
La confusion photographique entre le corps et l'objet du mannequin à la figuration numérique anthropomorphe.

Thèse présentée et soutenue publiquement le 19 septembre 2023.
en vue de l'obtention du doctorat de Histoire de l'art de l'Université Paris Nanterre et du doctorat sur mesure en histoire et étude des arts, pratiques artistiques au XXe siècle de l'Université du Québec en Outaouais,
sous la direction de M. Thierry Dufrêne (Université Paris Nanterre)
et de Mme Mélanie Boucher (Université du Québec en Outaouais)

Jury :

Rapporteur :	Monsieur Maxime Coulombe	Professeur, Université Laval
Rapporteur :	Monsieur Fabrice Flahutez	Professeur, Université de Saint-Étienne
Membre du jury :	Monsieur Pavel Pavlov	Professeur, Université du Québec en Outaouais
Membre du jury :	Madame Chiara Palermo	Maîtresse de conférences, Université Sorbonne nouvelle
Membre du jury :	Monsieur Thierry Dufrêne	Professeur, Université Paris Nanterre
Membre du jury :	Madame Mélanie Boucher	Professeure, Université du Québec en Outaouais

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC EN OUTAOUAIS
UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE

LA SURVIVANCE DU VIVANT EN PHOTOGRAPHIE : LA CONFUSION PHOTOGRAPHIQUE ENTRE LE CORPS ET L'OBJET DU MANNEQUIN À LA FIGURATION NUMÉRIQUE ANTHROPOMORPHE.

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
AU DOCTORAT SUR MESURE EN HISTOIRE ET ÉTUDE DES ARTS,
PRATIQUES ARTISTIQUES AU XXE SIÈCLE.
ET AU DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
JESSICA RAGAZZINI

SEPTEMBRE 2023

REMERCIEMENTS

Cette thèse n'aurait pu être concrétisée sans le soutien sans faille de la professeure Mélanie Boucher et du professeur Thierry Dufrêne. Ma profonde gratitude leur est adressée pour m'avoir fait tant évoluer. J'espère que cet écrit rendra justice à nos stimulants échanges. Tout spécialement, je dois à la professeure Boucher la profondeur de mes réflexions et ses nombreuses relectures. Je fus sincèrement touchée par sa confiance, son humanité et son regard critique. Les conversations avec le professeur Dufrêne au sujet des objets anthropomorphes m'ont grandement inspirée. Je remercie de tout cœur la professeur Chiara Palermo pour nos échanges autour des enjeux féministes et « merleau-pontiens ». Je suis très reconnaissante au professeur Maxime Coulombe qui a nourri mon travail d'analyses du posthumanisme. Je remercie également le professeur Éric Langlois pour m'avoir aidée à acquérir des connaissances sur les technologies de l'image; et Rémi Labrusse pour ses conseils avisés. Un grand merci à Fabrice Flahutez et à Pavel Pavlov d'avoir accepté de siéger dans ce jury; je suis heureuse de leur soumettre le fruit de mes réflexions entourant les simulacres et la photographies aux XXe et XXIe siècles, dont ils sont spécialistes. Cette thèse fut grandement stimulée par les collaborations entreprises avec Juliette Bessette, Quentin Petit Dit Duhal, Nicolas Ballet et Jérémie Roussel. Les différents postes que j'ai eu la chance d'occuper à la Galerie UQO, sous la direction et avec l'amitié de Marie-Hélène Leblanc m'ont permis d'ouvrir mes perspectives en regard de l'art actuel, je l'en remercie chaleureusement. Les yeux de lynx de Ginette Jubinville et d'Ali Khoury furent un incroyable travail en cherchant la moindre petite erreur qui se serait égarée au cours de la rédaction, merci à eux. Cette thèse a bénéficié du soutien des bibliothèques de l'Université du Québec en Outaouais, de l'Université Paris Nanterre,

de l'Université Grenoble-Alpes, de la Fondation Helmut Newton, du musée des sciences de Grenoble ainsi que d'une bourse de la fondation de l'Université du Québec en Outaouais. Le doctorat est toujours marqué par les doutes et les joies du milieu académique. Je ne serais jamais allée si loin sans le soutien sans faille de ma famille et de mes ami·es. Aucun mot ne pourrait être assez fort pour leur témoigner avec justesse mon infinie gratitude, principalement vers ma mère, mon frère et mes grands-parents, pour leur amour et leur dévouement inconditionnel. Un immense merci à Maxime pour sa bienveillance et ses encouragements; je remercie également Jessica M. et A, Camille, Gabrielle, Dominic, Jean-François, Kevin, Albain, Christophe, Flo, Élodie, Rémy, Coralie, ma marraine, mon père, Laetitia, les Wallaeys, les Dufossé, les Garnier. Merci à toutes les personnes auxquelles l'entièreté de cette thèse rend hommage. Vous avez influencé mon écrit. Je remercie aussi le service administratif de mes deux universités.

DÉDICACE

À ma directrice, à mon directeur,
à ma famille, à mes ami·es.

AVANT-PROPOS

Chaque doctorant·e souhaite que sa thèse soit la plus parfaite possible, et qu'elle révolutionne à son échelle. Malgré un labeur acharné, la réalisation finale est toujours une épreuve qui rappelle à l'humilité. Cette rédaction est le résultat d'un long travail de sélection d'études de cas, d'analyses, de recherches. Comme la plupart des travaux universitaires réalisés durant les premiers temps de la pandémie de la COVID-19, son élaboration fut particulièrement complexe, tributaire des vagues de fermetures et des réouvertures des institutions, des universités, des musées, des bibliothèques, autant au Québec qu'en France, qu'en Allemagne où une partie de l'étude aurait dû être réalisée directement au sein des archives de la Fondation Helmut Newton.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS vi

LISTE DES FIGURES xiii

RÉSUMÉ xxii

ABSTRACT xxiv

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I SIMULACRE ET SIMULATION DU VIVANT 35

1.1 Le dualisme cartésien 37

1.1.1 Le corps et l'objet 37

1.1.2 L'anthropomorphisme 39

1.2 Donner vie à l'artificiel 41

1.2.1 De la statue à l'être de chair 41

1.2.2 L'animation du mannequin 55

1.3 La fétichisation du vivant 63

1.3.1 Quand le corps se fait œuvre 63

1.3.2 Penser le corps comme un objet 71

1.4 Automate et androïde : l'inquiétant rêve de l'humanisation de la technique 79

1.4.1 L'automate et l'inquiétante étrangeté : la question de la fiction 79
1.4.2 *Eidolon,* double et l'acte d'image schématique 89

CHAPITRE II LA PHOTOGRAPHIE POUR UN ÊTRE NOUVEAU 96

2.1 La photographie des Révolutions à la Guerre 97

2.1.1 De la science à la science-fiction photographique 97
2.1.2 Photographie et corps futuriste 105
2.1.3 La question de la réification en temps de guerre 112

2.2 La femme comme objet photographique surréaliste 121

2.2.1 La photographie de mode des années 1920 121
2.2.2 La photographie du corps médicalisé 128
2.2.3 Fétichisme photographique de la femme de cire à la femme disloquée 135

CHAPITRE III LE CORPS COMME SUJET ET LE CORPS COMME OBJET : DEUX ESPOIRS D'UN FUTUR MEILLEUR 145

3.1 Le corps merleau-pontien au-delà du dualisme cartésien 147

3.1.1 L'esthétique de la chair : entre le corps et l'objet 147
3.1.2 Représenter le corps-chair 151

3.2 Recréer le corps pour devenir le futur 158

3.2.1 Cybernétique et corps 158
3.2.2 La mode de l'ère spatiale : le corps durant la guerre froide 175

CHAPITRE IV HELMUT NEWTON, L'ODE AU CORPS OU LA FASCINATION MORBIDE POUR L'OBJET? 186

4.1 Photographier un corps et un mannequin, un acte politique? 188

4.1.1 La réactualisation du mannequin de vitrine photographié 188

4.1.1.1 La femme-mannequin 193

4.1.1.2 La fiction photographique 200

4.1.2 Entre le féminisme et le machisme 204

4.1.2.1 La femme-idole 205

4.1.2.2 La femme-poupée 212

4.1.2.3 La femme déjoueuse du genre 213

4.2 La fiction photographique aux limites du vivant 216

4.2.1 Du simulacre à la femme monstrueuse 216

4.2.2 L'érotisme macabre 220

4.2.3 L'érotisme de la femme prothétisée selon Newton 227

Chapitre 5 L'IMMOBILITÉ PHOTOGRAPHIQUE DU CORPS À LA MANIÈRE DE CINDY SHERMAN 236

5.1 Devenir autre par l'immobilité photographique 238

5.1.1 Se costumer et s'immobiliser : de la représentation de soi à celle de l'autre 238
5.1.2 Le contexte de la monstration du corps....245
5.1.3 Le miroir et l'écran : la mise en abîme du double....250

5.2 Arrêter le corps....252

5.2.1 L'investigation de la peau pour affirmer l'artificialité de l'acte photographique....252
5.2.2 Mettre en scène l'immobilité....256

5.3 Ébranler le corps humain vivant....263

5.3.1 La photographie pour éprouver la vulnérabilité humaine....263

5.3.1.1 Sherman entre performance et photographie....263

5.3.1.2 Simuler le cadavre....267

5.3.2 Des enjeux technologiques photographiques et corporels....270

5.3.2.1 Le corps sans organes....270

5.3.2.2 Les féminins, les mannequins, les cyborgs....276

5.3.2.3 Quand l'horreur transforme le corps en objet....283

5.3.3 Des alternatives au corps....296

5.3.3.1 Quand le corps se fait peinture....296

5.3.3.2 La popularité du corps réifié dans l'image 303

CHAPITRE VI NICK KNIGHT : RÉINVENTER LE CORPS ET RÉINVENTER LA PHOTOGRAPHIE 312

6.1 Nick Knight et aux limites de l'humain 314

6.1.1 La manipulation photographique du vivant 314

6.1.1.1 Resculpter le vivant par le clair-obscur 314

6.1.1.2 Le mouvement du vivant 319

6.1.2 La réification et subjectivation pour des beautés alternatives 323

6.2 SHOWstudio et la photographie 333

6.2.1 SHOWstudio : le corps sous tous ses angles 333

6.2.2 Le vivant et l'image diffusée : l'hypermédiatisation de l'an 2000 340

6.2.3 La transparence de l'image 347

6.2.3.1 Le 11 septembre 2001 : la faille de la transparence 347

6.2.3.2 La photographie entre soi et l'autre 356

6.2.3.3 La transparence par l'image et le texte 360

6.2.4 L'anthropomorphisme revisité 363

CHAPITRE VII LA PERSISTANCE DU VIVANT : LA SYNTHÈSE 369

7.1 Le vivant et le médium photographique 370

7.1.1 Le charnel et la matière 370
7.1.2 Le mouvement dans la réification 373
7.1.3 La survie dans l'immobilité 376

7.2 Les manipulations du vivant 380

7.2.1 Esthétique d'instabilité et investissements politiques 380
7.2.2 La survivance du vivant au-delà de la mort du sujet 385

CONCLUSION 388

BIBLIOGRAPHIE 406

LISTE DES FIGURES

Figure ..... Page

Fig. 1 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la rose* (1230-1280), *Pygmalion sculptant Galatée*, enluminure, Oxford Bibliothèque Bodléienne. 42

Fig. 2 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la rose* (1230-1280), *Pygmalion donne à la statue un gage d'amour*, enluminure, Oxford Bibliothèque Bodléienne..... 42

Fig. 3 Piero di Cosimo, *Histoire de Prométhée,* vers 1515, huile sur bois, 68x120cm, Musée des beaux-arts de Strasbourg 45

Fig. 4 Piero di Cosimo, *Histoire de Prométhée*, vers 1515, huile sur bois, 58x120cm, Alte Pinakothek, Münich 45

Fig. 5 *Laocoon et ses fils*, vers 40 avant Jésus Christ 53

Fig. 6 *l'Apollon du Belvédère,* deuxième moitié du IVe siècle avant Jésus Christ 53

Fig. 7 Clemente Susini*, La Vénus des médecins*, 1781-1782..... 56

Fig. 8 Joseph Albrier, *L'intérieur de l'atelier de peinture,* 1827..... 58

Fig. 9 John Ferguson Weir, *Son modèle préféré,* vers 1886 58

Fig. 10 Wilhelm Trübner, *Dans l'atelier,* 1888 58

Fig. 11 Étienne-Maurice Falconet, *Pygmalion et Galatée*, 1763, Musée du Louvre..... 74

Fig. 12 Duchenne de Boulogne, *Le mécanisme de la physionomie humaine, ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques,* 1862 98

Fig. 13 Hippolyte Bayard, *Autoportrait en noyé*, 1840 100

Fig. 14 Fortunato Depero, *Autoportrait photographique au poing futuriste,* 1915 108

Fig. 15 Leni Riefenstahl, *Olympia Fest Der Volker*, 1936, 7"08 117

Fig. 16 Man Ray, *Robe Poiret au pavillon de l'Élégance,* 1925, exposition des arts décoratifs . 123

Fig. 17 Man Ray, *Photographie de mode au Pavillon de l'Élégance*, 1925, exposition des arts décoratifs 123

Fig. 18 Costume réalisé par Pablo Picasso pour le ballet *Parade* de la compagnie Ballets russes, 18 mai 1917, Théâtre du Châtelet, Paris 125

Fig. 19 Oskar Schlemmer, *Triadisches Ballett,* 1922, costume 125

Fig. 20 Salvador Dalì, *Le phénomène de l'extase*, 1933 134

Fig. 21 Hans Bellmer, *La poupée,* 1935-1936, Objet articulé (avec éléments de 1933-1934), additions et réfections en 1945 et 1970-1971 137

Fig. 22 Hans Bellmer, *La poupée ou Autoportrait avec la poupée*, *Minotaure*, numéro 6, hiver 1935, p. 30 138

Fig. 23 Man Ray, *Érotique voilée - Meret Oppenheim*, 1933 140

Fig. 24 Man Ray, *Mannequin de Marcel Duchamp dans la rue aux lèvres,* 1938, photographie réalisée à l'exposition internationale du surréalisme, Paris, Galerie des beaux-arts, argentique, 20,2 x 15cm 142

Fig. 25 Man Ray, *Mannequin de Henry,* 1938, photographie réalisée à l'exposition internationale du surréalisme, Paris, Galerie des beaux-arts, argentique, 20,2 x 15cm 142

Fig. 26 Józef Szajna, *Nasze życiorysy,* 1943-1945 151

Fig. 27 Francis Bacon, *Head I*, 1948.....151

Fig. 28 Antonin Artaud, *Les corps de terre*, 03 mai 1946 154

Fig. 29 Jackson Pollock, *Number 26 A, Black and White*, 1948, peinture glycérophtalique sur toile, 205 x 121,7 cm.....169

Fig. 30 Nicolas Schöffer, *CYSP 1,* danseuse du corps de ballet de Maurice Béjard, 1956, Marseille 169

Fig. 31 Richard Avedon, *Harper's Bazaard*, avril 1965 180

Fig. 32 Alice Edeling, *sans titre,* tunique et bottes en métal, fin des années 1960.....182

Fig. 33 David Bailey, *sans titre,* 1968, *Vogue UK*.....182

Fig. 34 Peter Knapp, *Suzanne Schön pour Courrèges*, 1969-1970.....182

Fig. 35 Helmut Newton, *Twiggy as a "victor in the space race" wearing glitter stockings by Mary Quant,* 1966, *Vogue Magazine*.....189

Fig. 36 Helmut Newton, *Queen,* Willie Van Rooy, mars 1968, *British Vogue* 193

Fig. 37 Helmut Newton, *Models, mannequins and a man in the woods*, mars 1968, *Vogue UK* 195

Fig. 38 Helmut Newton, *Sie Kommen*, Paris, 1981, *Vogue*.....196

Fig. 39 Helmut Newton, *The two Violettas*, 1991.....198

Fig. 40 Helmut Newton, *Sans titre,* 1978, *Vogue Paris,* p. 226-227 200

Fig. 41 Helmut Newton, *Sans titre,* 1978, *Vogue Paris*, p. 222-223 200

Fig. 42 Helmut Newton, *Dangerous Legs, Woman doing handstand, Bordighera*, 1996, *Vogue* 203

Fig. 43 Helmut Newton, *Sans titre,* 1969, *Elle Paris*.....205

Fig. 44 Helmut Newton, *After Velazquez, in my Apartment,* 1981, *Vogue France* 206

Fig. 45 Helmut Newton, *sans* titre *[au singe],* 1973, *Marie Claire*.....209

Fig. 46 Helmut Newton, *Sans titre [à la femme-poupée],* 1973, *Marie Claire* 212

Fig. 47 Helmut Newton, *Domestic Nude 'IB' in my kitchen,* Chateau Marmont, Hollywood, 1992 213

Fig. 48 Helmut Newton, *Bauwelt,* 1987.....213

Fig. 49 Helmut Newton, *Big Nude XV, Raquel, Nice,* 1993 216

Fig. 50 Helmut Newton, *Big Nude, Verina*, *Nice,* 1993.....216

Fig. 51 Catalogue *Christel,* Hindsgaul Mannequins, archive de Pablo García Calvente.....218

Fig. 52 Catalogue *Plump & Pretty*, Adel Rootstein, archive de Pablo García Calvente 218

Fig. 53 Helmut Newton, *La Hollandaise*, *Monte Carlo*, 1994.....219

Fig. 54 Helmut Newton, *L'Allemande*, *Berlin,* 1994 219

Fig. 55 William Klein, *« Le festin » ou « Cannibal Feast » de Meret Oppenheim, [E.R.O.S.],* 1959, exposition inteRnatiOnale du Surréalisme, Paris, Galerie Daniel Cordier 223

Fig. 56 Helmut Newton, *Eri Ishida, Nice,* 1992 224

Fig. 57 Helmut Newton, *Naples, Italie,* 1990 224

Fig. 58 Helmut Newton, *High & Mighty,* février 1995, *Vogue US*.....230

Fig. 59 Helmut Newton, *High & Mighty*, février 1995, *Vogue US*.....230

Fig. 60 Helmut Newton, *Johanna*, novembre 1995, *Vogue* US.....232

Fig. 61 Helmut Newton, *Johanna,* novembre 1995, *Vogue* US.....232

Fig. 62 Cindy Sherman, *A Cindy Book*, 1964-1975.....238

Fig. 63 Cindy Sherman, *Doll Clothes*, 1975, court-métrage.....239

Fig. 64 Cindy Sherman, *Cover Girls (Mademoiselle),* 1975.....243

Fig. 65 Cindy Sherman, *Untitled#479*, 1975.....252

Fig. 66 Cindy Sherman, *Untilted* (détail issu de la série *Bus Riders I*), 1976.....258

Fig. 67 Cindy Sherman, *Untitled Film Still#36*, 1979.....260

Fig. 68 Cindy Sherman, *Air Shutter Release Fashions*, 1975.....263

Fig. 69 Cindy Sherman, *Untitled#153*, 1985.....267

Fig. 70 Cindy Sherman, *Untitled#140*, (série *Fairy Tales*), 1985.....286

Fig. 71 Cindy Sherman, *Untitled#167*, (série *Disaster*)*,* 1986.....287

Fig. 72 Cindy Sherman, *Untitled#169*, (série *Disaster*)*,* 1987.....287

Fig. 73 Cindy Sherman*, Untitled#177*, 1987.....288

Fig. 74 Cindy Sherman, *Untitled#264*, 1992.....294

Fig. 75 Cindy Sherman, *Untitled#216,* 1989.....296

Fig. 76 Cindy Sherman, *Untitled#424*, 2004.....308

Fig. 77 Nick Knight, *Stephen Jones*, 1985, *i-D Magazine*.....315

Fig. 78 Nick Knight, *Julie Burchill,* 1985, *i-D Magazine*.....316

Fig. 79 Nick Knight, *Red Bustle*, 1986, Yohji Yamamoto.....317

Fig. 80 Nick Knight, *Spinning Hats, Kirsten Owen*, 1987, Yohji Yamamoto.....319

Fig. 81 Nick Knight, *Sans titre [Glamour is back],* Linda Evangelista, 1993, *Vogue* 321

Fig. 82 Nick Knight, *Devon Aoki, Alexander McQueen,* 1997, *Visionnaire 20* 323

Fig. 83 Nick Knight, *Sophie Dahl*, 1997, *i-D magazine* 325

Fig. 84 Nick Knight, *Aimee Mullins*, 1998, *Dazed&Condused* 326

Fig. 85 Nick Knight, *Aimee Mullins*, 1998, *Dazed&Condused* 326

Fig. 86 Nick Knight, *WAR,* 1997, *Big Magazine* 329

Fig. 87 Vanessa Beecroft, *VB61,* performance, *Still Death! Darfur Still Deaf!,* 2007, Pescheria di Realto, Venise, Italie 331

Fig. 88 Nick Knight, *The Bridegroom Stripped Bare, Alexander McQueen,* série *Transformer,* 2002 336

Fig. 89 Nick Knight, *The Bridegroom Stripped Bare, Alexander McQueen,* série *Transformer,* 2002 336

Fig. 90 Nick Knight, *Mickey Hicks*, série *Doll*, 2000 342

Fig. 91 Nick Knight, *Mickey Hicks*, série *Doll*, 2000 342

Fig. 92 Nick Knight, *Crushed Car*, octobre 2001, *W Magazine*.....353

Fig. 93 Nick Knight, *Black, Alexander McQueen,* 2015.....358

Fig. 94 Cindy Sherman, *Sans titre [Selfie! No filter, hahaha],* série *Tapisserie,* 12 mai 2017 ...361

Fig. 95 Nick Knight, *AI* [1], Sara Grace Wallerstedt, AI, Mario Klingemann, 2017 364

Fig. 96 Nick Knight, *AI* [2], Sara Grace Wallerstedt, AI, Mario Klingemann, 2017 364

Fig. 97 Cindy Sherman, *Untitled [Vanity Mirror],* 2020.....367

RÉSUMÉ

Depuis une dizaine d'années, de prestigieux prix en portrait photographique sont remportés par des images qui représentent des robots. Ces désignations ont de quoi surprendre puisque les prix de ces concours sont censés être décernés pour la représentation d'un être humain. Le robot étant un objet, la photographie proposée aurait dû entrer dans la catégorie de la nature morte et être disqualifiée du concours. Au-delà de la remise en question des catégories photographiques, les lauréats donnent ainsi des pistes qui permettent de mieux cerner la perception actuelle du corps humain, si proche des objets inanimés. Une certaine « survivance du vivant » (Aby Warburg, 2015, [2003]; Didi-Huberman, 2002, p. 191) semble resurgir de ces photographies, malgré les tentatives de réification et les vains essais d'humanisation. Les résonnances à d'autres types d'images du passé font également émerger la survivance. Le fantasme de l'animation est présent dans la production artistique depuis l'Antiquité (Ovide, le mythe de Pygmalion) et dans le langage courant depuis 1906, lorsque le terme « mannequin » ne désigna plus seulement l'objet anthropomorphe, mais également la jeune femme élégante vêtue selon la mode de son époque. Le photographe de mode Helmut Newton s'approprie l'évolution de cette définition qu'il décline en fonction des imaginaires sensuels que l'association du corps à l'objet convoque. Le déploiement des technologies portant sur la modification du vivant de ces dernières décennies (chirurgie esthétique, clonage…) s'est accompagné d'un regain d'intérêt pour la corporéité transformée et pour de nouveaux enjeux pour la confusion. Si, dans les arts, le corps performé réifie le vivant par son inquiétante immobilité face aux publics libres de leurs mouvements, la photographie dont fait usage l'artiste Cindy Sherman va plus loin encore en proposant une image inerte qui semble d'une élasticité totale. La

représentation du visage semble dotée d'une telle malléabilité, qu'il n'apparait plus que comme une enveloppe humaine vide de subjectivité. La généralisation et le développement des outils numériques ont facilité l'étirement des limites de la représentation humaine. Le photographe Nick Knight s'est concentré sur la persistance de l'impression de vie qui perdure malgré ses transformations à la limite de l'abstraction. À chaque époque, la confusion entre le corps et l'objet fut stimulée par différents enjeux sociaux et politiques, qui entrent parfois en contradiction, mettant en lumière les singularités et les variations de représentations ambiguës entre humanisation et réification. Au prisme des constantes et ruptures inhérentes aux confusions entre le corps et l'objet, cette thèse explore les manières dont le vivant continue de surgir de la pratique de Helmut Newton, de Cindy Sherman et de Nick Knight dans le but de comprendre l'impact de l'inerte sur la représentation et la conception du corps vivant. Ainsi, l'objectif est de démontrer que la photographie est productrice d'un rapport singulier au vivant vis-à-vis de l'individu organique expérimenté dans la vie quotidienne. Celui généré par la photographie est également différent du corps performé ou du corps mouvant dans la vidéo.

Mots clés : mode; art; photographie; inerte; mannequin; corps; vivant; survivance

ABSTRACT

For the past decade, prestigious portrait photography awards have been won by images that depict robots. These designations are surprising since these competitions are supposed to be awarded for the representation of a human being. The robot being an object, the proposed photograph should have entered the category of still life and been disqualified from the contest. The fantasy of animation has been present in artistic production since antiquity (Ovid, the myth of Pygmalion) and in everyday language since 1906, when the term "mannequin" no longer referred only to the anthropomorphic object, but also to the elegant young woman dressed according to the fashion of her time. The fashion photographer Helmut Newton appropriates the evolution of this definition which he declines according to the sensual imaginaries that the association of the body with the object summons. The deployment of technologies concerning the modification of the living in recent decades (cosmetic surgery, cloning...) has been accompanied by a renewed interest and new issues for the confusion. If, in the arts, the performed body reifies the living by its disturbing immobility in front of the spectators free of their movements, the photography used by the artist Cindy Sherman goes even further by offering an inert image which seems of a total elasticity. The representation of the face seems to be endowed with such malleability, that it appears only as a human envelope empty of subjectivity. The generalization and development of digital tools have facilitated the stretching of the limits of human representation. Photographer Nick Knight has focused on the persistence of the impression of life that endures despite its transformations to the limit of abstraction. In each era, the confusion between the body and the object has been appropriated by different social and political issues, which sometimes contradict each other, highlighting the singularities and variations of

ambiguous representations between humanization and reification. Through the lens of the constants and ruptures inherent in the confusions between body and object, this dissertation explores the ways in which the living is undermined by photographic reification, focusing on the practice of Helmut Newton, Cindy Sherman and Nick Knight in order to understand the impact of the inert on the representation and conception of the living body. Thus, the objective is to demonstrate to show that photography produces a singular relationship to the living vis-à-vis the organic individual experienced in daily life. The one generated by photography is also different from the performed body or the moving body in video.

Keywords: fashion; art; photography; inert; mannequin; body; living

INTRODUCTION

En 2017, le prestigieux prix du portait *Taylor Wessing* fut attribué à Maija Tammi pour la photographie d'un robot humanoïde. Cette désignation a de quoi surprendre puisque ce prix est censé être décerné pour la représentation d'un être humain. Le robot étant un objet, la photographie proposée n'aurait normalement pas dû pouvoir ni concourir, ni se qualifier au concours. En comparaison, les photographies de la catégorie nature morte du prix Life Framer 2019, proposées par Barbara Vandendriessche, Kate Miller, Alessandro Casagrande et Andrea Altemüller représentaient des personnes, alors qu'elles auraient dû être considérées comme des portraits. Ces surprenantes nominations vont au-delà de la remise en question des catégories photographiques dans le domaine des arts; elles participent à une remise en question internationale et transdisciplinaire des frontières du vivant et du non-vivant. En effet, elles renseignent sur la perception de la représentation du corps humain dont les limites avec l'objet inerte semblent s'estomper. À cet égard, l'image du corps est assimilable à un objet, alors que l'inerte est, quant à lui, assimilable au vivant. Aujourd'hui, l'étude de ces photographies, de leurs contextes de création et de réception est d'une importance considérable. Dans la photographie de mode, des phénomènes similaires s'opèrent; pour la sortie de son 400e numéro, l'édition britannique du magazine *Styliste* choisissait de présenter l'humanoïde Sophia en tant que nouvelle égérie, à la manière d'une humaine alors que les précédentes publications mettaient parfois en avant les modèles vivant·es comme des créations artificielles. Dans ces cas spécifiques, la photographie est un médium de convergence entre le vivant et le non-vivant.

L'inspection de l'histoire de la philosophie du corps et de l'histoire de l'art pose des balises théoriques qui permettent de réfléchir sur la confusion entre le corps et l'objet

dans ses continuités et mutations afin de percevoir les spécifiés des représentations de l'époque contemporaine. Ayant traversé les siècles, le mythe antique de Pygmalion raconte l'histoire d'un sculpteur tombant éperdument amoureux de sa création inerte, l'intervention de la déesse Aphrodite permettant à la statue de prendre vie. L'opposition entre l'inanimé et le mouvement de la respiration, entre l'inerte et le vivant, entre l'objet et le corps se déploient au sein des études platoniciennes qui considèrent le corps comme une substance distincte de celle de l'esprit; plus tard, le christianisme s'approprie ces théories et sacralise le corps humain dont la forme aurait été créée à l'image de Dieu. Au XVIIe siècle, l'humaniste René Descartes reprend ce dualisme qui oppose le corps et l'esprit. Cependant, le philosophe compare la chair à une machine organique conduite par un esprit. Les trois cas — les recherches platoniciennes, la pensée chrétienne et les théories cartésiennes — peuvent être appréhendés comme des évolutions du mythe de Pygmalion. En parallèle, ce dernier fut modifié au fil des représentations principalement théâtrales et picturales. Depuis la fin du XIXe siècle, et plus particulièrement après 1839[1], la photographie joue un rôle majeur dans la synthèse entre l'art et la technologie (Gabriella Giannachi, 2018, p. 2), elle propose un nouveau regard sur l'humain allant au-delà de la vision humaniste. En effet, lorsque les photographes en élaborent la composition, choisissent l'éclairage, contrôlent le contraste et mettent en scène le·la modèle vivant·e, ils et elles se retrouvent maîtres et maîtresses de créer une image au sujet parfaitement identifiable ou de provoquer le

[1] En 1839, le procédé du daguerréotype inventé par Louis Jacques Mandé Daguerre et présenté officiellement à l'Académie française des sciences par le physicien et astronome François Arago.

doute quant à la nature vivante ou non de la personne qui pose. L'ambiguïté est d'autant plus étrange que l'image photographique paraît, aujourd'hui encore, être une copie fidèle de qui a posé devant l'objectif. Ce qui était sans aucun doute vivant ou inerte avant la réalisation de l'image, devient inclassable.

Outre le médium photographique, au XXe siècle, la confusion entre l'inanimé et le vivant dépasse la question artistique et scientifique en entrant dans la culture populaire. Depuis au moins 1906 (Frances Keyzer, 1906, p. 327), la mode utilise le terme de mannequin autant pour parler de l'objet simulant le corps que pour désigner des personnes défilant sur les podiums et prenant la pose. L'ambiguïté du mot mannequin est à mettre en lien avec l'objectivation proposée par les tableaux vivants, dont le divertissement populaire puis artistique de l'immobilisation du corps rappelle l'inertie des modèles posant (Susan Sontag, 1993 [1973], p. 123). Le milieu de l'art utilise le terme de « modèle » pour parler de personnes s'immobilisant devant l'objectif ou la toile de l'artiste pour peindre un prototype inerte. Toujours sous l'autorité du dualisme platonicien puis chrétien et cartésien, les différents mouvements de l'entre-deux-guerres et de l'après-Seconde Guerre, tels que le Bauhaus, Dada, le Futurisme et le Surréalisme, ont vu dans la technique la possibilité de réinventer l'humain par l'entreprise de la technologie (Giannachi, 2004, p. 1-2). Après les ravages de la Seconde Guerre mondiale qui a instauré la vision d'une machine destructrice et meurtrière, l'art et la philosophie restaurent l'image de la technique vis-à-vis du corps. Les hypothèses du philosophe Maurice Merleau-Ponty réfutent les théories cartésiennes; la sensibilité de la chair nécessite de considérer le corps comme faisant intégralement partie de l'être humain : il n'est pas une machine animée par une âme (Merleau-Ponty, 2014, [1945]). Dans les années 1950, la cybernétique du mathématicien Norbert Wiener s'insère dans tous les domaines des sociétés occidentales (Wiener, 2014, [1950]; 2014, [1965]); elle

est un retour au dualisme, mais qui envisage la réification humaine comme une aspiration positive. Elle participe à un mouvement de simplification du monde par l'entremise de calculs, d'informations et de données communicationnelles. En effet, la machine fait désormais partie du quotidien des populations occidentales (Juliette Bessette, 2018, p. 4). Dix ans après, les scientifiques Manfred Clynes et Nathan Kline théorisent un nouvel être humain capable de survivre dans l'espace sans combinaison spatiale. Cette nouvelle humanité serait celle des cyborgs (*Cybernetic Organism*, Clynes, Kline, 1960). Le développement des technologies informatiques, les avancées de la chirurgie, de la médecine et de la robotique permettent d'envisager de nouvelles possibilités pour lutter contre les faiblesses du corps et d'aller même plus loin en augmentant ses capacités (Hugues Marchal, 1999) ou en le recomposant[2] (Nicolas Guirimand, 2005; Catherine Desprats-Péquignot, 2007). En parallèle, les médias ne cessent de mettre l'accent sur la représentation imagée du corps qui est devenue omniprésente dans les sociétés occidentales (Jeffrey Deitch, 1992) tout particulièrement via la photographie de mode (Vannina Micheli-Rechtman, 2005). Considérant l'étroitesse des liens photographiques qui unissent l'être vivant à l'objet inerte, la perspective posthumaniste considère la confusion entre ces deux éléments comme une manière de dépasser le dualisme promu par l'humanisme[3] (Roland Gori,

[2] À ce sujet, on pense notamment à l'art charnel dont certain·es artistes tel·les que ORLAN ont ensuite revendiqué le fait d'être des artistes posthumanistes (Marchal, 1999; Coulombe, 2009; …)

[3] En 1999, le philosophe Peter Sloterdijk accorde une reconnaissance au terme « Posthumaniste » lors d'un colloque portant sur la fin de l'humanisme et la pensée de Martin Heidegger (à ce sujet, lire Besnier, 2009, *Demain les posthumains : le futur a-t-il encore besoin de nous?,* Paris : Hachette). Il a ensuite développé son idée dans son ouvrage *Règles pour le parc humain* en 2000.

2018; Donna Haraway, 1985[4]; Peter Sloterdijk, 2000; Katherine Hayles, 1999). Dans leur rapport pour le Sénat de France, Alain Claeys et Jean-Sébastien Vialatte relèvent qu'« elles [les idéologies posthumanistes] affirment que l'humanité devra s'élargir aux non-humains (cyborgs, clones, robots, tous les objets intelligents), l'espèce humaine perdant son privilège au profit d'individus inédits, façonnés par les technologies. » (Sébastien Vialatte, 2012). Les rapporteurs du Sénat de France considèrent donc que la définition de l'humanité devrait également concerner des objets inertes artificiels; cela impliquerait donc d'envisager la structure de ces objets comme étant semblable à celle de l'organisme. Il y a plus d'un siècle désormais, le psychanalyste Sigmund Freud décrivait l'angoisse pouvant être ressentie face à des objets qui semblent familièrement vivants, mais sans l'être pour autant. Cette crainte est alors nommée « inquiétante étrangeté » (*Das Unheimliche,* Sigmund Freud, 1933, [1919]). Le roboticien japonais Masahiro Mori reprend cette analyse en 1970, et l'applique à ses recherches au milieu de la robotique anthropomorphe. Il établit un graphique dans lequel il dessine une courbe montrant que plus un objet sera similaire à un être humain plus il deviendra acceptable, jusqu'à arriver à un certain point où le mimétisme serait si grand que la personne deviendrait particulièrement sensible aux imperfections du robot ou de

[4] Le *Manifeste Cyborg* fut publié pour la première fois sous le titre « A Cyborg Manifesto : Science, Technology, and Socialist-Feminism in the 1980's » en 1985 dans le numéro 80 de la revue *Socialist Review* (p. 65-108). Cependant, c'est lors de sa réédition au sein de l'anthologie des textes de Donna Haraway *Simians, Cyborgs and Women, The Reinvention of Nature* (Routledge, New York) sortie en 1991 que le *Manifeste Cyborg* connut une grande popularité. En 2007, il est intégré à l'anthologie de textes traduits en français et réunis par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan dans *Manifeste Cyborg et autres essais. Sciences – fiction – féminismes*.

l'automate. Ces distinctions paraîtront alors si monstrueuses et déviantes du·de la modèle vivant·e, que l'humain finira par rejeter le simulacre.

En photographie, l'objet et le corps vivant sont apparemment sur un seuil d'égalité : les deux sont immortalisés et immobilisés dans le rectangle de l'image. Pourtant, la majeure partie du temps, le corps et l'objet sont aisément identifiables comme étant de deux natures distinctes. Alors, comment cette distinction peut-elle être si évidente? À l'inverse, comment les photographes parviennent-ils et elles à faire en sorte que les limites entre le vivant et l'inerte soient ébranlées? Le médium fait exploser l'unité corporelle en proposant de figurer le corps comme modifiable, transformable, malléable, multipliable tout en jouant avec les attentes d'adéquation de l'image au réel tangible. Le corps imagé finit par être une simple surface de travail, un objet comme les autres, adaptable aux besoins. Le statut ambigu des photographies est aujourd'hui — plus que jamais — un sujet d'intérêt majeur touchant toutes les sphères de notre quotidien (André Gunthert, 2015; Horst Bredekamp, 2015; Audrey Larochelle, 2013; Christine Buci-Glucksmann, 2002; Edmond Couchot, 1998). La photographie semble pouvoir faire une scission entre notre vie sensible et notre « vie pixélisée ». Pour Vincent Duché (2017), la société actuelle accorde une importance particulière à l'image, autant à travers l'emploi du numérique que dans son mode de contrôle — la vidéosurveillance. Ainsi, le visage et le portait sont considérés comme étant le support d'une identité civile et sociale pouvant aussi être mensongère. Dans son article « Comment la photographie a inventé l'identité. Des pouvoirs du portrait » (2011), l'artiste Stéphanie Solinas rappelle que seulement quinze ans après la naissance officielle de la photographie, la photocarte de visite est brevetée. Elle conduira à la carte d'identité, du criminel dans un premier temps, puis sera généralisée à la population entière par la suite. Malgré l'écart qu'il peut y avoir entre le tangible et sa

reproduction photographique, la photographie est, encore aujourd'hui, comprise comme une simple impression du visage biologique[5].

En effet, le médium photographique est le plus enclin à remettre en question les limites qui séparent l'humain de l'inerte par le fait qu'il est une image au statut particulier : il est considéré comme une preuve de réalité, malgré son potentiel à représenter l'imaginaire et l'illusoire (Delphine Gleizes, Denis Reynaud, 2017). Si le corps performé réifie le vivant par son inquiétante immobilité face aux spectateurs·trices libres de leurs mouvements (Mélanie Boucher, 2015, p. 85), la photographie chosifie d'autant plus en proposant une image inerte dont le schéma corporel semble d'une élasticité totale, modelable et sculptable. Cette image, qu'elle soit analogique ou numérique[6], n'apparaît plus comme une capture visuelle, mais comme une création artistique, brouillant les frontières entre la réalité du corps biologique et sa fiction par la mise en scène ou le travail post-photographique. Aussi fantasque qu'elle puisse paraître, la photographie reste créée à partir d'une appréhension visuelle d'une certaine réalité choisie par le photographe. L'appareil interprète ensuite les données et les traduit à l'artiste.

Pour Susan Kismaric et Eva Respini dans leur article « Fashioning Fiction in Photography Since 1990 » (dans Eugenie Shinkle, 2008), la photographie de mode et celle d'art emploient deux narrativités interdépendantes qui permettent aux deux

[5] Il s'agit du principe sur lequel repose notamment la vidéosurveillance.

[6] Le travail de modification d'image existe bien entendu depuis la création même de la photographie. Le numérique n'a fait que le rendre bien plus rapide et simple.

domaines de s'influencer l'un l'autre (Kismaric et Respini, 2008, p. 30). Une union que Kismaric et Respini décrivent comme étant particulièrement fertile depuis les années 1990. En effet, l'étude iconographique nous permet de constater la récurrence de certaines thématiques, par exemple la fétichisation du corps, mais employée de manière différente dans les deux domaines. Si la mode, par exemple, se sert de la confusion du corps à l'objet pour présenter un entre-deux érotisé et désirable sur un plan sexuel, le corps objet-sujet est davantage utilisé pour présenter la morbidité de la fin du XXe siècle ou encore pour critiquer les corps objectivés de la photographie de mode. Cependant, leur narrativité peut être similaire : la mise en scène de la fiction donne l'impression d'une scène réelle malgré des dispositifs artificiels. L'internet de l'an 2000, provoque la sensation que l'internaute peut se trouver au plus près des séances des prises de vue photographiques durant lesquelles les corps sont immobilisés. Dans cette fiction, le corps photographié sous tous ses angles devient un objet de consommation visuelle en direct. Ainsi, la confusion du corps à l'objet témoigne des rapports complexes aux photographies et au corps au sein de la société occidentale actuelle.

Problématique

Dans cette thèse, le mot « con-fusion » est utilisé pour définir à la fois la fusion et la confrontation que les photographes opèrent entre le sujet humain et l'objet anthropomorphe. Le choix de ce terme se justifie par l'union qu'il permet de faire entre deux notions *a priori* opposées entre le vivant et l'inerte. Il permet ainsi de qualifier des images dont il est presque impossible de savoir s'il s'agit de portraits ou de natures mortes. Interrogée au prisme de l'étude en art, de son histoire et de celle de la pensée, cette recherche mettra en exergue les manières par lesquelles la photographie produit

cette confusion. Dans le cadre de la représentation, le corps est employé en tant que métonymie visuelle afin de traiter l'humain vivant avec sa chair sensible en opposition à l'inanimé. Le traitement proposé par les photographes influence l'identification de la forme représentée, que celle-ci soit inerte ou vivante. Le mot « corps » sera utilisé pour désigner l'organique, le sensible, l'éprouvant, le respirant et l'animé malgré la fixité de l'image. Relatif autant à la biologie qu'à la philosophie, ce corps est dans un mouvement perpétuel. Le terme « objet » sera quant à lui choisi pour désigner tout artefact non-vivant, inerte et insensible.

L'analyse de cette thèse est née des similarités apparentes entre le vivant et l'inanimé au sein d'une même photographie. L'étude interroge leurs liens et cherche à nuancer leurs ressemblances. Autrement dit, la rédaction de cette thèse problématise les rapports à la subjectivité au sein de la représentation fixe à travers l'histoire en mettant en second plan la question des techniques photographiques. La réflexion émerge d'un travail en histoire et en théorie de l'art avant tout. Bien que pertinentes, les techniques photographiques utilisées par les photographes ne seront pas analysées en profondeur. L'étude se veut théorique, mise en lien avec l'histoire des formes et des pensées, et non un manuel technique qui permet la confusion entre le corps et l'objet. La photographie a renforcé la proximité visuelle entre le sujet et l'objet, donnant à l'un et à l'autre la même immobilité. Durant les dernières décennies, les technologies de l'image marquent une redéfinition de la notion de représentation du corps dans les pratiques artistiques et médiatiques (Isabelle Choinière, Enrico Pitozzi, Andrea Davidson, 2019, p. 1). Deux types de photographies en particulier, à savoir celle d'art et celle de mode, peuvent être communément étudiés pour trois raisons principales : le développement historique similaire des sujets représentés (histoire); leurs rapports comparables au corps et à l'objet anthropomorphe (sujet); l'intérêt complémentaire des tensions de la

mise en scène et de la narrativité créées qui atténuent les frontières entre le réel et l'imaginaire (la représentation). À travers les siècles et décennies, les enjeux politiques, sociaux, philosophiques et artistiques associés à la réification et à l'humanisation se sont modifiés, passant de l'idéalisation du corps-objet à sa critique. Ainsi, au prisme des constantes et des ruptures inhérentes aux confusions entre le corps et l'objet, comment le vivant est-il mis à mal par la réification photographique, et plus précisément, comment cela se traduit-il dans la pratique de Helmut Newton, de Cindy Sherman et de Nick Knight; et enfin, comment cette mise à mal permet-elle de générer une survivance du vivant?

Trois hypothèses sont émises pour répondre à cette problématique. Premièrement, si la confusion entre le corps et l'objet est particulièrement ancienne, la popularisation des féminismes des années 1960 a sans doute provoqué des singularités par rapport aux représentations traitant le corps féminin comme un objet. L'impact de leur perspective critique est certainement majeur. Deuxièmement, l'étude historique devrait permettre de faire ressortir des spécificités et des constantes iconographiques visibles dans la confusion entre le corps et l'objet. Enfin, la dernière hypothèse se rapporte au médium choisi. La photographie, en tant qu'image immobile produite mécaniquement, devrait se démarquer des autres médiums artistiques : elle permet aux photographes de troubler l'horizon d'attente sociale des personnes qui la considèrent comme une copie conforme de la réalité.

De même, trois objectifs sont poursuivis. Pour commencer, il s'agit d'identifier les principaux facteurs de l'intérêt contemporain pour l'actualisation de la confusion entre le corps et l'objet malgré son ancienneté grâce à l'étude de trois photographes. Ce premier but mène ensuite à un second, qui est celui d'inscrire l'actualité de la pratique artistique et théorique dans l'histoire des représentations du vivant. Pour finir, le choix

d'étudier la confusion dans le cas spécifique de la photographie vise à discerner les particularités du médium photographique vis-à-vis d'autres formes artistiques, tout particulièrement en regard de la vidéo et de la performance. Par le mouvement, la vidéo donne l'impression de vie à l'objet et l'immobilité performée *in presencia* provoque la sensation d'un corps inerte (Boucher, 2015, p. 85).

L'originalité de cette thèse consiste à réfléchir à l'association des technologies artistiques (la photographie) avec les objets anthropomorphes (mannequin, robot) dans l'objectif de comprendre leur impact sur la représentation du vivant. L'entremise d'une perspective historique en étude des arts s'inscrit dans une analyse plus large de la « délimitation » entre la représentation du corps et celle de l'objet (Bernard Andrieu, 2005, p. 224), mais également entre l'art contemporain et la photographie de mode. L'ambition multidisciplinaire permettra de soulever la complexité que la société occidentale contemporaine entretient avec la photographie, et avec la représentation du corps comme chair sensible plus particulièrement. La réactualisation du mythe de Pygmalion ne sera pas considérée de manière littérale, mais davantage comme une évocation permettant de traiter des fantasmes qui continuent d'entourer la création d'images en tant que rêve d'animation ou que désir de réification. De plus, cette thèse s'intéressera à l'étude de photographies de Helmut Newton, de Cindy Sherman et de Nick Knight, au-delà des images les plus connues de leur corpus, élaborant des comparaisons inédites qui parviendront à rendre compte de diverses facettes de la survivance du vivant dans leurs photographies.

Approche méthodologique

Cette thèse prend son origine dans le catalogue d'exposition *Mannequin d'artiste, mannequin fétiche* présenté au Musée Bourdelle en 2015. Le sujet portait sur le statut ambigu de ces objets anthropomorphes. D'abord utilisés en tant qu'outils artistiques en tant qu'imitations du vivant, dès le XIXe siècle et principalement au siècle suivant, les mannequins acquièrent le statut de sujet artistique à part entière, soumis aux mains des artistes. Les premières explorations qui résultèrent de l'étude de ce catalogue furent présentées au sein d'un mémoire déposé à l'Université Grenoble-Alpes en 2017. Après plusieurs mois d'échange avec la professeure Mélanie Boucher, spécialisée dans la réification du vivant dans la pratique du tableau vivant, et avec le professeur Thierry Dufrêne dont les travaux sur la poupée entrèrent en écho avec le contenu du mémoire, les recherches doctorales démarrèrent sous leur direction. En parallèle de ce parcours doctoral, un master en philosophie fut amorcé.

La méthodologie de cette thèse sera élaborée en trois temps. Par ailleurs, la structure de son écriture en reprendra les trois étapes. Un travail préparatoire sera réalisé en compilant un dossier et un tableau Excel qui permet de souligner l'actualité du sujet en répertoriant plus de 400 artistes et créateur·trices de mode s'étant intéressé·es à la confusion entre le vivant et l'inerte. S'inscrivant avant tout au sein de la recherche en histoire, il s'agira d'abord de s'intéresser à l'évolution historique de la question de la survivance du vivant au sein des objets anthropomorphes et de la réification de l'humain dans les représentations en général, puis plus spécifiquement au sein de l'histoire de la photographie afin d'analyser comment celle-ci s'approprie l'ancienneté de la confusion entre le corps et l'objet. Ce travail sera réalisé à partir du répertoire d'artistes élaboré durant l'étude préparatoire sous la forme du tableau Excel, précédemment expliqué. Dans un second temps, trois photographes dont le travail est à la fois canonique et singulier, à savoir Helmut Newton, Cindy Sherman et Nick

Knight, sont analysés dans une étude comparative à partir du tableau Excel. Enfin, un troisième temps sera consacré à une élaboration théorique inédite par rapport à l'examen chronologique et aux recherches entreprises sur ces trois études de cas, dans le but de générer une réflexion pouvant s'appliquer au-delà des trois photographes identifié·es. Des études amorcées en philosophie en parallèle de cette thèse, permettront de donner une appréciation transdisciplinaire de la représentation du vivant, dans le but d'éclairer le rapport au corps sous différents angles théoriques et artistiques, en fonction des siècles.

La structure de l'écrit de la thèse sera divisée en trois parties : historique regroupant les trois premiers chapitres, comparatif concernant les chapitres quatre à six, et théorique permettant ainsi au dernier chapitre d'être une synthèse des propos et un dépassement des études de cas.

Historique :

L'étude historique commencera en revisitant les deux questions qui ont guidé la conception de l'exposition *Mannequin fétiche, mannequin d'artiste* (2015), à savoir quels rôles furent attribués au mannequin dans l'art selon les siècles et pour quelles raisons ces figures anthropomorphes continuent de fasciner au XXIe siècle, autant dans le domaine artistique que dans la culture populaire. À partir de ces deux questions et des résultats présentés par le Musée Bourdelle, une généalogie plus large de la confusion entre le corps et l'objet en art et en philosophie sera construite notamment grâce à des lectures dirigées entreprises durant le parcours doctoral. Une bibliographie théorique sera constituée à travers l'exploration des bibliothèques physiques et numériques de l'Université du Québec en Outaouais, de l'Université Paris Nanterre, de l'Université Grenoble-Alpes et du prêt entre bibliothèques facilitant les recherches

d'un pays à l'autre. Les différentes bibliothèques de musées telles que celle du musée du Quai Branly-Jacques Chirac pour ses fonds portant sur les objets anthropomorphes, et du Musée des beaux-arts du Canada dont le vaste corpus sur le tableau vivant, permettront une investigation théorique complémentaire mise en lien avec les œuvres et artefacts présentés par les institutions. Les études philosophiques qui concernent à la fois le médium photographique et le vivant seront étudiées en vis-à-vis avec l'histoire de l'art.

Comparatif :

Un dossier compilera les créateurs·trices de photographie d'art et de mode dont la pratique fut recensée au cours des recherches théoriques, qui s'intéressent – ou se sont intéressé·es – à la confusion entre le corps et l'objet. Croisant les médiums artistiques, les styles, les représentations iconographiques, les œuvres seront comparées plastiquement les unes aux autres grâce à un tableau Excel. Ce système permettra de regrouper les œuvres et artistes et d'en faire prévaloir certain·es, pour leur caractère exceptionnel ou exemplaire en reposant sur une analyse comparative entre les photographes, les œuvres et les écrits théoriques.

Théorique :

Ce troisième temps sera consacré à l'actualité des colloques, des publications, des expositions et de la profusion des pratiques artistiques qui seront mises en dialogue. L'élaboration théorique qui en résultera permettra d'ouvrir l'étude doctorale à l'application de ses conclusions au-delà de ses études de cas.

Les représentations de la confusion entre le corps et l'objet anthropomorphe sont identifiables depuis le mythe ovidien de Pygmalion : pour quelles raisons continuent-

elles à éveiller les passions? Comme si le vivant continuait d'échapper à toutes les tentatives artistiques de le rendre inerte, sa figuration est ambigüe. Il se développe dans deux types de représentations du corps : la première en tant qu'être de chair, et la seconde en tant que création artificielle produite par la main humaine. Au premier abord, ces représentations semblent contradictoires, mais l'étude des œuvres et images témoigne d'une fusion en même temps qu'une confrontation entre le corps et l'objet. La survivance du vivant apparaît de cette relation oxymorique.

Analyser la confusion nécessite d'abord de laisser de côté l'*a priori* négatif lors de l'association corps-objet rattachée aux combats politiques afin de rester ouvert·es aux différentes manières dont les photographes l'ont travaillée. L'appréhension féministe est envisagée comme une hypothèse directionnelle possible, tout en considérant également d'autres formes d'appropriations politiques et esthétiques. Par ailleurs, les corps féminins et masculins seront envisagés dans la réification anthropomorphique dont le genre est bien souvent visible de manière binaire. L'anthropomorphisme ne provoque pas *nécessairemen*t la confusion entre l'inerte artificiel et le vivant biologique; il semble tout de même la *faciliter*. Reprenant la définition donnée par l'*Encyclopædia universalis,* Denis Vidal remarque que la notion d'anthropomorphisme a rapidement évolué dans les consciences.

> Au sens usuel et étroit, le terme « anthropomorphisme » définit le procédé erroné et illégitime par lequel une pensée insuffisamment critique attribue à des objets situés hors du domaine humain – objets naturels ou objets divins – des prédicats empruntés à la détermination du domaine humain, à des fins explicatives ou simplement représentatives. Concept essentiellement critique, sa fonction est de dénoncer une erreur d'un type particulier, sorte de vice inhérent à la nature humaine, propension de

> l'homme à se représenter sous forme humaine tout ce qui n'est pas lui, soit comme effet d'une simple projection, soit sous une forme conceptuellement élaborée et presque doctrinale. (« Anthropomorphisme » *Encyclopædia universalis*, dans Vidal, 2012, p. 554)

Autrement dit, une figure anthropomorphe était jusqu'à récemment comprise dans une vision évolutionniste; elle était un objet « primitif » au sens sociologique du terme[7], elle évoquait un certain animisme. Suivant ce raisonnement, des études du début du XXe siècle considèrent que l'enfant « anthropomorphise » son milieu jusqu'à ses cinq ans. Dans *Art et Illusion* (1960), Ernest Gombrich étudie le caractère illusionniste d'une œuvre d'art. Selon lui, si l'on prend l'exemple d'une statue, celle-ci peut être perçue de deux manières : soit pour ce qu'elle représente, une statue de femme; soit comme étant un objet d'art, et plus exactement une statue en ivoire datant de l'Antiquité représentant une femme. Le regard serait conditionné par un contexte particulier, par une situation, mais aussi par le regard subjectif de celui qui réalise l'analyse de l'objet. Aux yeux d'un enfant, la statue peut sembler vivante[8]. Il faudra attendre les années 1980 pour que la vision que les chercheur·euses ont de l'artefact anthropomorphe commence à changer. Au-delà de la sphère universitaire, l'anthropomorphisme se déploie principalement dans l'industrie du jouet, de l'art et de la science-fiction, comme on peut le voir dans des films tels que *Metropolis* (Fritz Lang, 1927); dans le milieu

[7] Comme le rappelle cependant Vidal, il s'agit cependant d'un point de vue controversé.

[8] Dans notre cas, la personne qui regarde est adulte. La reconnaissance de la nature même de l'objet est d'autant plus ambiguë qu'elle se déroule à l'intérieur même du simulacre qu'est l'image photographique.

scientifique, c'est davantage la robotique qui s'y intéresse à partir des années 1990 (Grimaud, Vidal, 2012).

L'anthropomorphisme est constamment repris dans l'iconographie contemporaine. L'humain est le point de départ biologique à partir duquel de nouveaux imaginaires de la condition humaine sont proposés[9]. Comme le souligne le chercheur Alexandre Moatti, l'approche historique d'un sujet contemporain risque un anachronisme peu pertinent. Néanmoins, la question de la confusion entre le corps et l'objet est d'une actualité si omniprésente dans la culture populaire, artistique, philosophique et vestimentaire, que son sens paraît de plus en plus obscur. Dans leur article sur les frontières de l'humain, Emmanuel Grimaud et Denis Vidal critiquent la manière dont les chercheurs retracent l'histoire de la robotique actuelle présentée comme l'héritière des récits portant sur l'anthropomorphisme.

> Beaucoup d'ouvrages de robotique rattachent ainsi la volonté de créer un robot « social » à l'un des rêves les plus anciens et les plus constants de l'humanité. La mythologie grecque (Héphaïstos, Pygmalion) ou la tradition juive (avec le mythe du Golem) se trouvent généralement mobilisées à cet effet; ainsi que la pensée mécaniste du XVIIe siècle, la philosophie des Lumières du XVIIIe siècle ou encore l'idéologie romantique du XIXe siècle. Pour les périodes plus récentes, l'accent est mis, à juste titre

[9] Les imaginaires analysés dans cette thèse sont essentiellement européens et américains, conformément aux nationalités des études de cas. Ils sont abordés essentiellement selon une perspective singulière, relative à chaque photographie traitée afin d'élaborer une posture plus nuancée qu'une généralisation globalisante de leur pratique.

> d'ailleurs, sur le rôle joué par le corpus gigantesque de la science-fiction (littérature, théâtre ou cinéma), qui met en scène des robots. […] Enfin, après une ou deux autres étapes variant d'un auteur à l'autre, on en arrive aux « choses sérieuses » : la machine universelle de Turing, la cybernétique et, finalement, les développements de la robotique au cours des dernières décennies, combinaison synergique d'électronique, de programmation informatique et de mécanique. (Grimaud, Vidal, 2012).

Pour les auteurs, le problème ne relève pas de la pertinence de ces évènements et récits « mais [de] la vision d'ensemble qui sert à les organiser » (Grimaud, Vidal, 2012). En effet, l'histoire des objets anthropomorphes est souvent présentée selon une perspective progressiste qui aboutirait à un futur partagé entre les robots et l'humanité, faisant de la science-fiction un récit anticipatif visionnaire. La pertinence de cette ligne du temps se trouve ailleurs[10], nous la démontrons ici en quatre temps.

Premièrement, étudier l'histoire de la thématique de la confusion entre le corps et l'objet anthropomorphe – et non pas seulement de la robotique – permet de contextualiser certains aspects souvent considérés comme étant novateurs. Cette mise en perspective est une invitation à penser l'actualité autrement au vu des recherches transdisciplinaires menant à une appréhension plus précise des doubles inertes du corps (mannequin d'artistes et de vitrine, robot anthropomorphe, etc.). Dans une thématique

[10] Il n'est pas question de réaliser une étude complète sur la thématique du double ou encore de retracer une histoire stérile de celle-ci comme Grimaud et Vidal le critiquent.

aussi précise que la nôtre, c'est-à-dire penser le double d'abord en tant qu'objet à part entière confondu au corps, puis à l'inverse, envisager le corps confondu avec l'objet, et enfin d'étudier ces sujets/objets en tant que choses photographiques, il est nécessaire de présenter une analyse portant sur les différentes clefs historiques qui nourrissent la production artistique actuelle. Grâce à l'examen des actualisations du passé produites par les artistes et le milieu de la mode, l'objectif est de mettre de l'avant des perspectives souvent négligées par rapport aux répliques du corps.

Deuxièmement, la photographie étant un simulacre – elle est elle-même une reproduction mécanique du monde tangible – ce médium s'inscrit donc lui-même dans la thématique du double. Mettre en relation son histoire vis-à-vis de celle de l'histoire des dédoublements du corps permet de comprendre l'étroitesse des rapports entre le médium et la confusion qu'il représente entre le corps et l'objet. L'historique relève aussi la particularité de la photographie par rapport aux autres médiums artistiques.

Troisièmement, souligner les récurrences de certains schémas et la singularité d'autres à travers les arts et la mode permet d'en saisir l'actualisation, que ce soit au niveau du sujet de l'image, de la mise en scène, des techniques de représentation, etc. En analysant les différentes manières d'élaborer la confusion entre le corps et l'objet, il est possible de considérer le vivant tantôt comme attaqué par les photographes, tantôt comme recherché grâce aux mises en scène, aux lumières et aux couleurs, aux angles de prise de vue. D'une décennie à l'autre, les aspirations politiques, philosophiques et artistiques s'influencent mutuellement, engendrant des schémas représentationnels dans lesquels le vivant apparaît dans l'humanisation de l'inerte ou dans la réification des corps.

Quatrièmement, le double anthropomorphe et la photographie nous renseignent également sur le rapport au corps à travers l'histoire et l'actualité. La confusion ne peut se réaliser que si l'être humain est capable de projeter sa propre condition d'être vivant dans un objet. L'exposition *Persona : étrangement humain* (2016, Musée du Quai Branly-Jacques Chirac), mettait en avant le statut particulier de certains objets considérés comme étant imprégnés de vie par des individus ou des communautés. La recherche de cette thèse se situe proche de celle sur l'objet (*Thing Theory*), selon la définition apportée par la chercheure Dominique Allard lors de son analyse sur le basculement poétique opéré entre l'objet, le vivant et l'inerte par l'animation, le faisant devenir un entre-deux, une *chose vivante* :

> Les études récentes de la *Thing Theory* participent au renouvellement de l'imaginaire de l'objet animé. Au contraire de la pensée animiste, cette théorie accorde la primordialité aux rapports dialogiques entre l'objet et celui qui le perçoit. Or, dans la conjoncture du « tournant matériel » de la culture visuelle, la primauté de l'objet quotidien dans les pratiques artistiques actuelles représente un intérêt particulier. C'est en ce sens que je propose ici de repenser un objet récurrent de ces pratiques, la chaise, à la lumière des théories sur « la chose ». (Dominique Allard, 2012, p. 5)

Cette impression de vie peut aller jusqu'à l'humanisation (Grimaud, 2016). En se questionnant sur la nature de l'objet exposé, le visiteur ou la visiteuse interroge les frontières qui séparent l'être vivant de l'objet; *a fortiori*, les valeurs habituellement acquises de ce qu'est l'humanité sont remises en cause. Dans la vidéo promotionnelle de l'exposition présentée par le Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, la commissaire Anne-Christine Taylor-Descola expliquait « […] il y a un effet de reflux ou plutôt de retour de la présence des non-humains, donc les frontières de l'humain sont en train de

bouger pas mal. Les mêmes questions se posent pour les cyborgs, le monde de ce point de vue-ci est en train de se repeupler de présence. » (Musée du quai Branly-Jacques Chirac, 2016, 1'46''1'57). Durant l'Antiquité, le mythe de Pygmalion incarne le fantasme d'une sculpture qui prend vie, abattant ainsi les distinctions entre humain et non-humain. Pour l'historien et critique d'art Victor I. Stoichita, il s'agit de la première fondation de l'histoire du simulacre (2008, p. 11); pour l'historien Horst Bredekamp, ce mythe est la représentation d'un acte d'image schématique [11] poussée à son paroxysme à travers l'évocation de « l'artefact venant constituer la norme à l'aune de laquelle doit se montrer le corps vivant » (Bredekamp, 2015, p. 133).

Dans cette thèse, la chair humaine théorisée par le philosophe Maurice Merleau-Ponty sera employée afin d'aborder les rapports au corps dans les œuvres de Helmut Newton, Cindy Sherman et Nick Knight et, plus largement, dans la photographie contemporaine. La chair est comprise en tant que carnation du sensible interagissant avec le monde autant par le toucher que par sa faculté à ressentir l'environnement qui lui est externe (Merleau-Ponty, 2014, [1964], p. 351-352). La définition résumée donnée par Julie Perrin[12] des postures des philosophes Merleau-Ponty, Gilles Deleuze et Félix Guattari permettra de penser le corps dans ses enjeux esthétique et politique. En effet,

[11] L'acte d'image schématique correspond au fait de prendre pour sujet une figure qui évoque le corps humain de manière schématique, mais en lui inculquant l'impression de vie. (Bredekamp, 2015, chapitre 3)

[12] Julie Perrin s'intéresse spécifiquement aux recherches entreprises par Michel Bernard sur la question de la corporéité dans le cas particulier de la danse. Cet art s'éloignant du sujet de cette thèse écarte donc les recherche de Bernard au profit des philosophes cités.

> Le corps n'est plus considéré comme une réalité close et intime, référée à une essence; il ne peut non plus être réduit à sa réalité biologique. La corporéité se pense comme une ouverture, comme un carrefour d'influences et de relations; elle est le reflet de notre culture de notre imaginaire, de nos pratiques et d'une organisation sociale et politique. Le terme « corporéité », à connotation plus plastique, entend traduire une réalité mouvante, mobile instable, faite de réseaux d'intensité et de forces. (Julie Perrin, 2006, p. 101-102)

Dans l'image – qu'elle soit peinte, sculpturale, littéraire, photographique ou autre – la corporéité confondue à l'artefact est autant une représentation qu'un concept, et « remettre un concept dans sa filiation historique peut permettre, parmi d'autres moyens, de dégonfler son aura contemporaine, en même temps qu'éclairer son utilisation tous azimuts. » (Alexandre Moatti, 2020, p. 7). Elle matérialise, s'inspire et influence les réflexions philosophiques et scientifiques. Au-delà de la question de l'augmentation de l'être humain, la confusion entre le corps et l'objet est chargée de l'histoire du rapport au corps, et surtout du rapport au corps féminin. « Le corps est le site du pouvoir » (Maxime Coulombe, 2009, p. 49), sa figuration cristallise l'instrumentalisation politique du vivant qui prend effet tantôt dans la représentation binaire d'un homme-objet en tant que genre masculin comme une arme de guerre, selon la perspective futuriste; tantôt d'une femme-objet en tant que genre féminin comme idole de désir libidineux exhibé par les surréalistes et par la mode, d'autrefois encore comme territoire d'émancipation des femmes par rapport à une vision sexiste. À ce titre, les explorations de Donna Haraway entre science et fiction, métissage politique, anthropologique, biologique et philosophique sont utilisées autour de l'image du cyborg qui lui permet d'illustrer une variation de figures féminines entre culture et

nature (Haraway, 2007 [1985; 1991]). En 2009, le professeur en histoire de l'art et sociologie Maxime Coulombe publie sa thèse de doctorat sous le titre *Imaginer le posthumain. Sociologie de l'art et archéologie d'un vertige*. Il identifie le corps comme le défi suprême d'une représentation artistique posthumaniste qui tente de dépasser le paradigme d'un humanisme héritier de la Renaissance. À travers l'étude des œuvres de ORLAN, de Aziz et Cucher, de Stelarc, de Natasha Vita-More, d'Arthur Elsenaar et de Stahl Stenslie, Coulombe propose une étude de la « mise à mort de la chair » (Coulombe, 2009, p. 209) afin de prendre le contrôle d'une existence dont la forme est imposée à la naissance, mais que l'art et la technologie permettent d'altérer; il analyse ainsi que :

> L'éloignement premier, la distanciation que suppose la mise en image, permet de souhaiter, dans un second temps, un retour cette fois maîtrisé, domestiqué, de la part existentielle de l'[être humain]. […] Pourtant, l'image est une forme figée, maîtrisée, forgée à même les espoirs du sujet elle dissout l'altérité plutôt qu'elle ne s'offre comme moyen de s'y frotter. (Coulombe, 2009, p. 209)

Cette image-surface (Coulombe, 2009, p. 210) se fait incarnation des rêves, des fantasmes, des espoirs, des révoltes et des peurs qui mettent le vivant au défi. La confusion entre le corps et l'objet est une menace pour le vivant qui doit ressurgir face à la menace de la réification totale, dans laquelle l'inertie et la mort rôdent. Comme l'ont notamment théorisé les chercheuses Donna Harraway (Haraway, 2007, [1985; 1991], p. 175-182) et Susan Sontag (Sontag, 1993, [1973], p. 28), la pratique photographique qui immobilise éternellement le sujet impose une morbidité plus grande encore. En s'intéressant à la rémanence du vivant lors de la confusion entre le corps et l'objet, cette thèse de doctorat a pour objectif de donner une vision

complémentaire aux analyses développées autour du médium photographique. Les trois objectifs, à savoir comprendre l'intérêt contemporain pour l'actualisation de la confusion, inscrire l'actualité de la pratique artistique et théorique et discerner les particularités du médium photographique vis-à-vis d'autres formes artistiques, permettront ainsi d'apporter un nouvel éclairage sur l'histoire de l'image du corps à une époque où la corporéité semble de plus en plus dissolue dans une appréhension numérique étirant et transformant ses considérations sensibles. La dichotomie image/chair semble alors revenir au dualisme cartésien esprit/corps.

Cadre théorique

Le cadre théorique de cette thèse convoque l'interdisciplinarité à partir de deux domaines théoriques principaux, l'histoire de l'art et la philosophie. Il se divise en quatre grandes catégories n'étant pas exclusives : les ouvrages portant sur le médium photographique analogique et numérique; ceux concernant les simulacres anthropomorphes et ceux portant sur le corps humain. L'histoire de l'art et celle de la philosophie du corps présentent à la fois les spécificités et les continuités de l'iconographie contemporaine de la confusion entre le corps et l'objet, et celles du médium photographique. L'évolution actuelle de la confusion entre le corps et l'objet met en exergue l'ambiguïté de la représentation du corps sous l'influence majeure des féminismes qui s'y opposent et, depuis les années 1980, sous des pensées posthumanistes qui le revendiquent.

1. **Les ouvrages portant sur la photographie analogique et numérique**

La photographie comme simulacre sera étudiée dans le sens développé par Jean Baudrillard (*Simulacre et simulation*, 1981, première partie essentiellement). Elle sera également envisagée comme acte d'image substitutif dans la perspective développée par le théoricien Horst Bredekamp, (2015, p. 170) en mettant en avant l'écart entre l'horizon d'attente portée à la reproduction mécanique du réel, et l'élaboration d'une image fictive par les photographes. La photographie permettra de remettre en cause la conception du corps humain en tant qu'entité stable. Délié de notre corps physique, biologique, le corps photographique se présentera comme une entité élastique, transformable et malléable dont l'omniprésence du numérique renforce pourtant le réalisme. À l'inverse, l'étude iconographique nous permettra de considérer également l'incarnation du sujet dans l'objet inerte. Les études des philosophes Donna Haraway (2007), [1985; 1991] et de Susan Sontag (1993), [1973]) portant sur la réification des personnes photographiées par les photographes seront analysées et confrontées à la pratique des trois études de cas. Les études les plus récentes portant sur le photographe de mode Helmut Newton, tel que l'ouvrage éponyme de Dominique Baqué (2019) permettra le développement d'une recherche actuelle orientée vers les confusions qu'il effectue entre les modèles vivants·es et les mannequins de vitrine. La lecture des récents catalogues d'exposition consacrés à l'artiste Cindy Sherman permettra de réaliser une analyse approfondie inédite portant sur l'évolution de son emploi des mannequins à usage médical, vis-à-vis de ses tableaux vivants photographiques. Ils seront mis en lien avec des études plus anciennes réalisées à partir de corpus des deux photographes. La pratique de Nick Knight sera quant à elle considérée par la lecture de ses catalogues d'exposition, mais surtout, principalement par la consultation régulière du site web Showstudio.com, sur lequel le photographe publie régulièrement des articles, des entrevues et des images laissant apparaitre ses techniques de prises de vue et de modification. Une étude originale sera proposée à partir de la pratique de Knight

qui n'a été que peu théorisée jusqu'à présent, malgré sa pertinence en regard de l'histoire de la photographie de mode, du nombre de ses expositions et des qualités de ses créations.

2. Les ouvrages portant sur le corps humain

Le corps humain sera réfléchi dans son rapport à l'image. Pour ce faire, les postures de trois philosophes seront essentiellement utilisées, à savoir celle de René Descartes, Maurice Merleau-Ponty et Byung-Chul Han. Parfois contradictoires, parfois complémentaires, leurs apports structureront la thèse en se servant de leurs réflexions comme angle d'appréciation de la représentation du vivant. Les pensées philosophiques de l'humaniste René Descartes qui propose une distinction entre les substances corporelles et celles de l'esprit, ainsi que le chiasme du philosophe Maurice Merleau-Ponty qui justifiait une adéquation entre le corps et la pensée seront mises en lien avec les productions artistiques. Le concept de la transparence dans les sociétés occidentales contemporaines de Byung-Chul Han (2017), sera également appliqué aux œuvres photographiques actuelles et à leurs représentations du corps. L'ouvrage sera une clef de lecture privilégiée pour envisager essentiellement la production de Nick Knight dont la temporalité distincte entre le moment où l'on regarde la photographie, et celui de la pose du·de la modèle, semble s'effacer afin que les regardeur·euses se sentent au plus près du vivant. De multiples ouvrages traitant de l'animation des objets dans les arts – tel que l'ouvrage du professeur Kenneth Gross, *The Dream of the moving statues* (2006) – et sur l'objectivation du corps notamment dans le tableau vivant – comme les publications de la professeure Mélanie Boucher (2009; 2012; 2015; 2016), la thèse de Carole Halimi (2011), seront ajoutés. Ils permettront de retracer une théorie de la confusion entre le corps et l'objet dans divers médiums artistiques afin de soulever les constances récupérées par la photographie et de mettre en relief ses singularités. Dans

un mouvement réciproque, la réification et l'humanisation conduiront à s'interroger sur deux mouvements philosophiques qui s'y consacrent actuellement : les féminismes et les posthumanismes. Les traités engagés politiquement qui unissent les réflexions sur le genre, le corps et l'objet par l'entremise de la technologie, comme les actualisations du *Manifeste Cyborg* de la théoricienne Donna J. Haraway (1984; 1991) sont mis en perspective avec les théories et pratiques artistiques. Les différents ouvrages du professeur Maxime Coulombe (2006; 2009; 2012) serviront pour l'étude terminologique et iconographique. Dans sa thèse de doctorat (2006), Coulombe a analysé la posthumanité comme étant « à cheval entre réalité et fiction » (p. 34) dans le sens où la redéfinition de l'humanisme traditionnel est – pour reprendre les mots de Coulombe – *imminente* tout en restant future.

3. Les ouvrages portant sur le simulacre anthropomorphe

Le corps confondu à l'objet implique une réflexion sur le simulacre anthropomorphe qui analyse dans un premier temps le corps copié pour ensuite penser ce double particulier qu'est le simulacre comme influençant le corps biologique qui a servi de modèle. L'acte de l'image schématique théorisé par Horst Bredekamp (2015) sera appliqué aux productions artistiques dont l'identification de l'inerte ou du vivant est ambigüe. Les textes primaires, pouvant remonter à l'Antiquité (mythe ovidien de Pygmalion), permettront d'analyser la conception d'un corps structuré, organisé et réglé semblable au mécanisme de l'automate (René Descartes, 1637; 1647). Ce dualisme corps/esprit fait basculer l'enveloppe biologique du côté de l'objectivation plus que de la subjectivation. En effet, la pensée dualiste a développé l'imaginaire d'un corps qui, s'alliant à l'objet, pourrait dépasser les limites de la biologie. La conception de cette union serait motivée par les écrits autant scientifiques (Julien Offray de La Mettrie, 1748; Guillaume Benjamin Duchenne de Boulogne, 1862; Sigmund Freud,

1919; Carlo Severi, 2017) que de fiction (E.T.A. Hoffmann, 1817; Mary Shelley, 1818; Prosper Mérimée, 1837; Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, 1886; Isaac Asimov, 1950; …).

4. Les ouvrages portant sur la survivance et l'acte d'image

Dans cette thèse, le principe de survivance sera appliqué au vivant face à la menace de la réification qui tente de l'effacer. Le terme d'abord théorisé par Edward Burnett Tylor en 1871 dans son ouvrage *Primitive Culture : Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, désignerait les traces du passé, l'héritage des siècles antérieurs que l'on parvient encore à identifier dans des objets ou dans des civilisations actuelles (Edward Burnett Tylor, 1920, [deuxième édition, 1873], p. 104). Dans le cas de l'objet anthropomorphe, la survivance est ce qui rappelle la forme de chair en tant que modèle original ayant servi à la confection de la représentation artistique. Dans *L'image survivante* (2002), Georges Didi-Huberman se base sur les différents écrits d'Aby Warburg (*Le rituel du serpent* et *L'atlas mnémosyne*, principalement) pour définir la survivance ainsi « Je pourrai dire qu'il y a un reste de vie seulement quand je pourrai dire que cela peut encore bouger, de quelque façon que ce soit. Toute problématique de la survivance passe, phénoménologiquement parlant, par un problème de mouvement organique. » (Didi-Huberman, 2002, p. 191). Bien que le mot « survivance » ne reflète pas totalement la complexité des réflexions d'Aby Warburg et que celui-ci peut mener à de nombreux débats stimulants, cette traduction semble être la plus pertinente pour qualifier le vivant qui est menacé d'être anéanti dans la pratique des trois études de cas. La conférence *Le rituel du serpent* dispensée par Aby Warburg ouvre la réflexion au sujet de la survivance d'une vie démonique au sein d'objets anthropomorphes. Il s'interroge sur l'origine des poupées comme objets porteurs d'une inquiétante étrangeté mystique (Warburg, 2015, [1923], p. 81). Malgré

l'influence sur l'Occident des religions monothéistes qui condamnent l'idolâtrie (Warburg, 2015, [1923], p. 108-110), les objets anthropomorphes, les rituels, les superstitions perdurent. L'éducation, la science et la technologie ont certes permis de rationaliser les anxiétés, mais certains symboles continuent d'être présents dans les pratiques sociales et culturelles actuelles à travers d'autres formes. Warburg a privilégié l'exemple du serpent présent dans les danses *humiskatcina* des villages Hopi qu'il retrouve dans les représentations de l'Antiquité grecque, puis dans les écrits chrétiens. Enfin, Warburg réutilise l'analogie de la crainte hopi de la foudre qu'incarne le serpent, pour considérer le fil éclectique comme une survivance figurale moderne de l'animal et de ce qu'il symbolise. Il conclut ainsi « […] la civilisation de l'âge mécanique détruit-elle ce que la connaissance de la nature, née du mythe, avait péniblement construit, l'espace de contemplation [*Andachtsraum*] qui est devenu l'espace de pensée [*Denkstraum*] » (Warburg, 2015, [1923], p. 119). Cette thèse de doctorat appliquera cela au-delà de l'exemple du serpent et tentera de prouver que la survivance du vivant perdure au sein des sociétés occidentales à travers la représentation photographique, soulevant avec lui de nouvelles problématiques philosophiques, sociales et politiques. Par le travail du·de la photographe, une trace de vie sur le point de se mouvoir semble persister dans l'objet. Inversement, lorsque les photographes tentent de neutraliser la vie en l'immobilisant par l'image, la survivance émergerait d'une impossibilité à atteindre la réification totale. La survivance ne doit pas être perçue dans un état évolutif. Elle témoigne seulement d'un état originel persistant (Didi-Huberman, 2002, p. 65). En cela, la logique chronologique est ébranlée, notamment par les dispositifs photographiques qui enregistrent le mouvement et l'énergie du vivant selon une temporalité figée. La photosensibilité est captée, puis transférée sur l'image (Didi-Huberman, 2002, p. 122).

En 2007, l'historien de l'art et philosophe Horst Bredekamp reprend les théories développées notamment par Aby Warburg et Didi-Huberman lors d'une présentation pour les conférences Adorno. S'en suit alors la rédaction de l'ouvrage *Théorie de l'acte d'image* (*Theorie des Bildakts* (2010)) publié en France en 2015. Les outils méthodologies et conceptuels dégagés par l'auteur sont utilisés dans sa profondeur multidisciplinaire qui analyse les représentations plus en tant qu'image qu'en tant qu'œuvre. Ce faisant, l'histoire de l'art, la philosophie, la sociologie, les études littéraires, sont convoquées pour étudier les images comme des actes, capables d'agir et de parler en leur propre nom ou en celui d'individus. Bredekamp réalise alors une typologie d'actes d'image : la première catégorie d'actes d'image porte le nom d'actes d'image schématique; généralement anthropomorphe, elle regroupe les tableaux vivants, les mannequins et automates. La seconde concerne les actes d'image substitutifs qui remplacent le vivant par la représentation, telles que la photographie ou le *Saint Suaire* dont l'image semble être traversée par la vie qui anime le corps vivant. Ces actes d'image peuvent mener des communautés à les célébrer ou à les condamner comme des idoles. Enfin, la dernière catégorie est nommée « acte d'image intrinsèque », qui relève d'un croisement opéré entre la personne qui contemple l'image, et cette dernière. S'appuyant sur les écrits du philosophe Maurice Merleau-Ponty (entre autres *Le visible et l'invisible* (1964), *L'œil et l'esprit* (1960) et *Phénoménologie de la perception* (1945)), Bredekamp explique que les images regardent elles-mêmes les individus et agissent sur eux, leur faisant éprouver l'affection ou la répulsion. Dans cette thèse, il s'agira essentiellement d'employer les deux premiers actes d'image, en considérant l'amont warburgien tout en appuyant sur l'apport essentiel des études de Merleau-Ponty dans celles-ci. En effet, le chiasme est essentiel autant dans le dernier acte, que dans l'acte d'image substitutif et schématique

dans lequel la survivance du vivant est à comprendre tant dans les yeux du·de la regardeur·euse que dans la représentation elle-même.

Résumé des chapitres

Cette thèse se divise en sept chapitres pouvant être découpée en trois parties. La première concerne l'étude historique du sujet, elle comprend les trois premiers chapitres, tandis que la deuxième est dédiée aux études de cas. Enfin, la dernière partie, limitée au dernier chapitre, permettra d'étendre la réflexion au-delà des études de cas. Les chapitres I, III et V débuteront par le contexte philosophique lié au corps qui dirige l'analyse des confusions entre le corps et l'objet et guidera la lecture des sections suivantes.

Le premier chapitre « Simulacre et simulation du vivant » dresse un panorama historique du double de l'être humain à la fois du côté de la philosophie du corps et de la création d'objets anthropomorphes. Le dualisme cartésien permet de populariser l'idée d'un corps-objet soumis à l'esprit, ce qui le rend assimilable au corps de pierre de la statue humanisée pour Pygmalion, dans le mythe ovidien. Les objets anthropomorphes tels que le mannequin d'artiste et l'automate semblent également pourvus de vie, alors que des pratiques corporelles populaires comme le tableau vivant réifient l'être humain. Ce faisant, le vivant se fait écarter de la chair pour se révéler dans les artéfacts. Le deuxième chapitre « La photographie pour un être nouveau » est consacré au cas spécifique de la photographie depuis sa création en 1839 jusqu'au Surréalisme. Il y est question de l'appropriation de la confusion désormais orientée vers l'avenir de l'humanité. D'une part, les futuristes font du corps-objet une matière pour

envisager un nouvel être humain politiquement engagé; d'autre part, il est un fétiche érotique développé par les artistes futuristes. Le troisième chapitre « Le corps comme sujet et le corps comme objet : deux espoirs d'un futur meilleur » se consacrera à l'appréhension du corps comme une chair sensible selon les théories du philosophe Maurice Merleau-Ponty. Elles seront mises en vis-à-vis de l'élaboration d'une science cybernétique qui cherche à codifier le monde et le corps pour mieux les contrôler à une époque où la guerre froide est palpable. Débutant une partie réservée aux études de cas, le quatrième chapitre « Helmut Newton, l'ode au corps ou la fascination morbide pour l'objet? » sera l'occasion de développer une réflexion autour de la pratique du photographe de mode Helmut Newton. L'analyse s'inscrit dans la continuité des recherches postdoctorales *Dolls, photography and the late Lacan. Doubles Beyond the Uncanny,* de Rosalinda Quintieri (2021) qui traite de la confusion entre le corps et l'objet dans la photographie artistique. Cette thèse complètera la perspective de la sémiotique et la psychanalyse de Quintieri, par l'ajout d'une réflexion qui mêle l'histoire de l'art et celle de la philosophie du corps en regard de la photographie d'art et de mode. La confusion entre le corps et l'objet que le photographe Helmut Newton propose, sera d'abord envisagée selon une perspective politique, puis en tant que sujet d'un univers fictif participant à la popularité d'une imagerie du monstrueux et du corps-cyborg. La pratique de l'artiste Cindy Sherman en tant qu'artiste femme qui fait de son propre corps un objet sera abordée dans le cinquième chapitre intitulé « L'immobilité photographique du corps à la manière de Cindy Sherman ». Dans un premier temps, la malléabilité de son reflet sera étudiée en tant que tableau vivant; il s'agira ensuite de mettre en lien l'élasticité et l'immobilité du corps photographié avec l'image des mannequins humanisés par l'artiste. Le sixième chapitre « Nick Knight : réinventer le corps et réinventer la photographie » sera consacré à la troisième étude de cas, à savoir la photographie de mode de Nick Knight. L'ébranlement de l'humanité des corps par

le traitement photographique sera analysé dans un premier temps, le second sera davantage réservé à l'impact de la monstration du corps par le web sur la confusion entre le corps et l'objet. Il prendra aussi en considération l'impression d'une manifestation du vivant à travers l'univers virtuel. Le dernier chapitre intitulé « La persistance du vivant : la synthèse » permettra d'effectuer une synthèse et de constater des éléments récurrents dans la production des trois photographes. Enfin, il amorcera une ouverture de la réflexion sur la pratique artistique actuelle en proposant la survivance du vivant comme étant un état latent entre l'inerte et le vivant. Elle serait spécifique au médium photographique, notamment lorsque l'artiste utilise l'intelligence artificielle.

CHAPITRE I

SIMULACRE ET SIMULATION DU VIVANT

Résumé

Dans ce chapitre, un panorama historique du double corporel est dressé. L'apport de la perspective historique permet de prendre du recul face à la confusion actuelle entre le corps et l'objet. La représentation photographique contemporaine mélange quatre types d'images, à savoir : deux types d'images littéraires, celles des mythes de Pygmalion, de Prométhée et du Golem; et les images fictionnelles comme *L'homme au sable* (1818), *Frankenstein ou le Prométhée enchaîné* (1819), ...). À celles-ci, deux types d'images artistiques s'ajoutent, comme les créations anthropomorphes (la statue, le mannequin, l'automate ...) et le tableau vivant en tant qu'image performée. Chacun de ces types d'images participe implicitement à la survivance du vivant en photographie. L'étude historique des représentations qui opèrent la confusion entre le vivant et l'inerte permettra de dessiner les traits d'une standardisation du thème de la confusion entre le corps et l'objet. Dans un premier temps, du côté de la pensée cartésienne et l'objet qui s'anime, la statue devient un corps dans le mythe de Pygmalion; ensuite, le mannequin d'artiste et l'automate provoquent la sensation d'être eux aussi pourvus de vie pendant que le corps se réifie dans le tableau vivant. Durant la révolution industrielle, le désir de produire artificiellement la vie s'incarne dans l'image de l'androïde jusqu'à la fin du XXe siècle. Ces corpus d'images seront réutilisés dans les chapitres suivants afin de

démontrer en quoi la représentation photographique contemporaine s'inscrit dans la continuité de cette production visuelle. Il sera question par la même occasion de souligner les spécificités de l'époque contemporaine, en relevant les continuités et les ruptures avec la tradition.

1.1 Le dualisme cartésien

1.1.1 Le corps et l'objet

La confusion photographique proposée puise sa source dans la représentation artistique, influencée par les considérations philosophiques qui se déploient depuis l'Antiquité. Le corps est une matière concrète et tangible, au même titre que les autres objets. S'interroger sur la confusion entre le corporel et l'inerte nécessite d'établir leurs distinctions et leurs ressemblances. Dans son étude sur la *Philosophie du corps*, la philosophe Michela Marzano a repéré que le poète Homère faisait du corps l'instrument par lequel les personnages de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* parvenaient à accomplir des exploits qui leur permettaient de devenir des héros (Marzano, 2013, p. 12). Le poète n'emploie aucun terme spécifique pour qualifier le corps qui serait séparé de l'âme. Mis à part quelques situations exceptionnelles du corps spectral aux Enferts, l'un serait uni à l'autre selon une influence mutuelle (Sylvie Galhac, 2017, p. 81-94). Cependant dans l'école Pythagorienne, le corps est interprété comme une substance propice à la corruption qu'il faut soumettre afin d'atteindre une certaine pureté de l'âme (Marzano, 2013, p. 13). Par le philosophe grec Socrate, Platon définit vers 383-382 av. Jésus-Christ., que l'âme comme ce qui « est très semblable à ce qui est divin, immortel, intelligible, simple, indissoluble, toujours le même; et toujours semblable à lui-même » (Platon, 1903, [vers 383-382 av. Jésus-Christ], p. 238) en opposition au corps qui lui

renvoie à l'humain et à sa mortalité inévitable. Dans le dialogue *Cratyle*[13] qui porte sur la nature des mots, les pantomimes et les *schèmata* que Platon décrit sont des enchaînements de mouvements stéréotypés qui mettent en avant l'aspect mécanique (Mélanie Boucher, Ersy Contogouris, 2019, p. 13). La question de la confusion entre le corps et l'objet hérite également du dualisme que la pensée occidentale associe au philosophe, mathématicien et physicien René Descartes. Dans son ouvrage *Méditations métaphysiques* (1647, [1641]), il réfléchit à la connaissance du monde qui passerait d'abord par la considération de la certitude (médiation première) de sa propre existence (méditation seconde), puis de celle de Dieu (méditation troisième), de l'essence des choses (médiation quatre et méditation cinquième) et de leur existence (méditation sixième). Si la propre existence d'un être humain peut être attestée par le fait même qu'il pense exister (« je suis, j'existe », Descartes, (1647, [1641], p. 28), prouver la présence du corps serait une entreprise bien plus délicate, selon le philosophe. La deuxième méditation invite à imaginer que le corps est peut-être un songe (1647, [1641], p. 30) ou une illusion (1647, [1641], p. 31). Cette distinction prouverait la nécessité de distinguer le corps et l'esprit. L'esprit, en tant qu'âme de l'être, serait immortelle de sa nature, contrairement au corps qui est périssable (1647, [1641], p. 17). En séparant le corps compris dans sa matérialité, de l'esprit qui est envisagé en tant que substance immatérielle. L'un interagissant avec l'autre, le lien entre les deux est purement causal[14].

---

[13] *Cratyle* fut écrit par Platon entre le Ve et le IVe siècle av. Jésus-Christ.

[14] Comme l'explique Richard Schechner (1977), l'histoire de la performance théâtrale et sa pratique témoignent aussi que l'interraction du corps et de l'esprit dépendante également de l'époque ou du style jeu qu'utilise

Les dualismes platoniciens et cartésiens influencent considérablement la pensée occidentale jusqu'à la phénoménologie merleau-pontienne. Ils agissent à titre de piliers théoriques et trouvent la concrétisation de leurs aspirations, questionnements et contractions dans la création artistique. Si le corps est un objet, force est de constater sa singularité vis-à-vis des autres. Représenter le corps est une manière de le dédoubler artificiellement en le privant de son âme. Par l'entremise de l'objet anthropomorphe, la confusion entre le corps et l'objet devient plus déroutante encore qu'avec d'autres formes[15].

1.1.2 L'anthropomorphisme

Les dualismes qui opposent le corps et l'esprit, définissent ce premier comme un objet animé par l'âme[16]. Si cette âme semble encore bien mystérieuse au temps de Descartes, il serait plus facile d'attester de son existence que de celle du corps. La pensée même en est la preuve. Le corps serait un élément parasite dont il faut parvenir à neutraliser les sens pour accéder à l'exercice d'une pensée pure (Descartes, 1647, [1641] p. 39). Le

---

l'acteur·trice. En effet, le corps peut être tantôt utilisé selon une reproduction de mouvement quasi-automatique et très contrôlé (p.14-20), ou se laisser aller à l'inprovisation conciente (p.13)

[15] L'anthropomorphisme n'est pas une nécessité pour créer une confusion entre le corps et l'objet; néanmoins elle est susceptible de la faciliter.

[16] Dans *Passions de l'âme*, Descartes présente la glande pinéale comme un organe qui permet la jonction entre l'âme immatérielle et le corporel. Malgré les problèmes d'une telle interprétation notamment sur l'union de deux substances que le philosophe traite comme totalement distinctes, les interprétations cartésiennes sont les plus répondues durant plusieurs siècles.

corps et son organisme répondraient à une logique mécanique similaire à celle d'un automate. L'âme serait la spécificité de l'humanité. Si elle est écartée, le corps humain est comme celui des autres espèces animales, un automate mécanique[17]. Bien que cette thèse soit controversée, son influence se fait ressentir jusqu'au XXIe siècle.

Le corps est une machine organique dans lequel la vie (l'âme pour Descartes, la psyché pour Platon) permet d'en animer les rouages. L'ensemble qu'ils forment permet de distinguer l'être humain des autres objets ou animaux. La pensée platonicienne d'abord, et cartésienne ensuite, peuvent être mise en relation avec les créations anthropomorphes des artistes. Dans cette thèse, l'anthropomorphisme est défini avant tout comme étant la somme des formes artificielles qui reprend la morphologie humaine. L'anthropomorphisme peut être réalisé autant à travers des formes schématiques que par l'entremise de créations hyperréalistes. Le regardeur ou la regardeuse de l'image artistique réalise une l'analogie visuelle en prêtant à l'objet des apparences humaines. Lorsque les impressions qui émanent de ces objets dépassent leur statut de copies inertes, nous parlons de confusion entre le corps humain vivant et l'objet. Dans ce cas-ci, l'artiste met en tension la forme de sa création avec la forme corporelle, les caractères émotionnels et les comportements humains. Bien que majoritairement immobiles, les images artistiques qui sont ici traitées suggèrent une animation similaire au corps vivant qui est constamment meut par sa respiration. Depuis l'Antiquité, le souci de la mimèsis nécessite de s'interroger sur les limites de la

[17] En 1748, La Mettrie approfondie la comparaison du vivant avec la machine dans *l'Homme-machine*. Cependant, le philosophe s'oppose aux théories de Descartes en expliquant qu'il n'y a pas d'âme qui régit le corps. Seul le cerveau et le système neurologique ordonnent au reste du corps.

ressemblance entre le corps humain et l'objet anthropomorphe. Les artistes doivent-ils se contenter de donner l'illusion que l'artefact est vivant, ou pourraient-ils parvenir à leur insuffler la vie?

1.2 Donner vie à l'artificiel

1.2.1 De la statue à l'être de chair

Le mythe de Pygmalion est l'un des fondements occidentaux principaux de l'histoire de l'animation de l'inerte[18]. La version du mythe de Pygmalion proposée par le poète grecque Ovide[19], commence ainsi :

> Témoin de leurs fureurs criminelles, et révolté des vices sans nombre qui dégradent le cœur des femmes, Pygmalion vivait libre, sans épouse, et

[18] La filiation entre l'art contemporain et les mythes, telle qu'elle est présentée dans cette thèse, fut influencée par l'ouvrage de Fabrice Flahutez et de Thierry Dufrêne (dir.) *Art et mythe* (2011). Le mythe nous intéresse car « […] il place l'âge d'or dans un futur à inventer et non dans un passé originel et perdu, il est aussi une recomposition d'agencements qui tentent d'exprimer au plus près et au plus juste une certaine humanité. » (Flahutez et Dufrêne, 2011, p. 11-12). Le fantasme de la transformation de la figure anthropomorphe est une projection dans le futur idéal qui permet de mettre en lumière des enjeux humains actuels.

[19] Il existe plusieurs versions, certaines sont plus anciennes que celle d'Ovide. Elles possèdent différentes variantes. Pygmalion était notamment présenté comme le roi de Chypre ou encore la statue qu'il aurait conçue aurait eu les traits de Vénus (Stoichita, 2008, p. 20-21). Dans la version d'Ovide, l'anonymat du sculpteur et celui de l'œuvre ont sans doute favorisé l'aspect intemporel du mythe dans lequel tout un chacun peut aisément se projeter. Elle est aujourd'hui la version la plus populaire.

> longtemps sa couche demeura solitaire. (Ovide, *Les Métamorphoes*, X, 243-297, dans Stoichita, 2008, p. 299)

Pour s'occuper, Pygmalion se met à sculpter. Au fur et à mesure, presque malgré lui, son œuvre prend des traits féminins. Il tombe éperdument amoureux de la statue qu'il vient de créer. Fou de désir pour elle, Pygmalion essaie par tous les moyens d'émouvoir la pierre : il l'habille, la couvre de présents, la touche et tente même de lui faire partager sa couche. Mais l'œuvre reste inerte. Pygmalion désespéré se rend au temple d'Aphrodite et la supplie d'animer sa création. Touchée par la puissance de cette passion impossible, la déesse donne vie à la statue.

Fig. 1 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la rose* (1230-1280), *Pygmalion sculptant Galatée*, enluminure, Oxford Bibliothèque Bodléienne.

Fig. 2 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la rose* (1230-1280), *Pygmalion donne à la statue un gage d'amour*, enluminure, Oxford Bibliothèque Bodléienne.

Les siècles suivants, le récit ovidien fut développé, réécrit, recomposé, modifié, et surtout adapté aux différents médiums et courants artistiques[20]. Dans le contexte

[20] Aujourd'hui, le mythe de Pygmalion continue d'influencer les artistes, tout en étant teinté par l'histoire de ses transformations.

médiéval[21], ses variantes sont intégrées dans le *Roman de la Rose* (1230-1280) réalisé par Guillaume de Lorris qui rédigea la première partie de l'ouvrage; puis, par Jean de Meun qui en poursuivit la rédaction (fig. 1 et fig. 2). Pygmalion est généralement présenté comme un sculpteur professionnel d'immense talent qui tombe amoureux de son œuvre. Il tente à plusieurs reprises de l'étreindre, mais elle reste inanimée. Selon le rituel antique, Pygmalion se rend au temple de Vénus et retire son vœu de chasteté, dans l'espoir de pouvoir enlacer le corps vivant de sa bien-aimée. De retour chez lui, les descriptions du comportement du sculpteur sont plus importantes que dans la version ovidienne (Stoichita, 2008, p. 46). Le sens haptique est devancé par le visuel et provoque l'envie de toucher l'œuvre. Stoichita ajoute :

> Le corps désiré est ainsi avant tout optiquement éclatant et visuellement attrayant. Cela fait partie intégrale de la notion d'éros qui traverse tout le texte. Il n'y a donc pas à s'étonner qu'une bonne partie des quelques trois cents manuscrits du *Roman de la Rose* soient pourvus d'une riche enluminure. Si un texte se prêtait à l'illustration, c'est bien celui-ci. (Stoichita, 2008, p. 47)

[21] *Le Roman de la Rose* eu également plusieurs versions et illustrateurs différents. Ces multiples adaptations nécessitent des analyses nuancées qui ne sont pas nécessaires à notre propos. Dans certaines adaptations, le sculpteur anime sa création lui-même en chantant. L'intérêt du XIIIe siècle pour la musique troubadour prend le pas sur l'empathie qui a conduit Aphrodite à donner vie à l'œuvre (Victor I. Stoichita, 2008, p. 83-84). Victor I. Stoichita en propose une étude dans *L'effet Pygmalion pour une anthropologie historique des simulacres* (2008), p. 41-88.

Le Roman de la Rose fut grandement critiqué pour son obscénité et sa vulgarité par plusieurs auteur·es, dont l'érudite Christine de Pisan[22]. Elle réalise sa propre version en rédigeant *l'Épître d'Othea* en 1401. L'analyse de l'historien de l'art Victor I. Stoichita s'inscrit dans un nouveau regard porté sur le roman courtois à l'époque médiévale dans lequel la femme n'est plus seulement vue comme une idole, mais, aussi, comme un objet de consommation[23]. Pour la médiéviste Catherine Léglu, les illustrateurs du *Roman de la Rose*, qui représentaient un Pygmalion les mains jointes à genoux devant l'œuvre, ou du moins devant l'*ymage* féminine témoigne d'un « clivage entre l'image sacrée et l'image-simulacre », fruit du fantasme érotique. (Léglu, 2014, p. 5) :

> Le Pygmalion des *Métamorphoses* d'Ovide [...] n'a aucunement l'intention d'aimer une autre; la statue-poupée insensible est en elle-même l'objet de son désir, et il la pare afin de servir son amour (X, 248-69). Vénus ne lui donne vie que quand Pygmalion prie la déesse de lui accorder une épouse qui ressemble à sa statue, tout en souhaitant en secret épouser l'objet et non un substitut humain (X, 270-79). Les mythographes et autres commentateurs du Moyen Âge ont proposé plusieurs façons de lire

[22] Christine de Pisan est parfois considérée par comme une l'une des premières pré-féministes (De Pisan, 2014 – édition critiquée par Andrea Valentini, p. 113-138)

[23] Depuis la fin des années 1990, la vision de la femme dans le discours médiéval a changé notamment grâce aux analyses de W. Burgwinkle, dans (1997) *Love for Sale : Materialist Readings of the Troubadour Razo Corpus, (The New Middle Ages),* Garland Reference Library of the Humanities, vol. 2067, New York, Garland. Plus récemment encore, l'ouvrage de F. Fajardo-Acosta, (2010) *Courtly Seductions, Modern Subjectivities : Troubadour Literature and the Medieval Construction of the Modern World,* Tempe, Ariz., Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, et surtout l'article de Catherine Léglu, (2014), « Façonner sa dame : amour et idolâtrie », *Revue des langues romanes*, TOME CXVIII, n°2 qui résume parfaitement ce changement d'appréhension du corps féminin dans les études récentes sur le roman courtois.

> l'histoire, allant de l'*exemplum* de la concupiscence à un remède aux troubles conjugaux. Quand la statue dont parle Jean de Meun, prend la parole, elle répond plutôt à la cour que lui a faite son créateur. Elle annonce à son « Douz amis » (v. 21156) qu'elle est devenue la dame courtoise qui répond enfin aux prières de son amoureux : « Sui vostre amie » (v. 2134530). (Léglu, 2014, p. 6)

L'étude de Léglu sur le mythe ovidien et sa réinterprétation médiévale met en évidence l'évolution de l'appréhension du féminin dans la représentation fictionnelle. Chez Ovide, l'objet prend vie grâce aux faveurs de la divinité, alors que chez Jean de Meun, c'est la persévérance amoureuse de Pygmalion qui finit par émouvoir l'objet de son désir.

Fig. 3 Piero di Cosimo, *Histoire de Prométhée,* vers 1515, huile sur bois, 68x120cm, Musée des beaux-arts de Strasbourg

Fig. 4 Piero di Cosimo, *Histoire de Prométhée*, vers 1515, huile sur bois, 58x120cm, Alte Pinakothek, Münich

Le mythe de Pygmalion tel que précédemment énoncé est délaissé à la Renaissance. Néanmoins, le thème de l'animation de la création inerte perdure à travers d'autres histoires et représentations. Le *Livre I, 7, 1-2* de Pseudo-Apollodore dans lequel est rédigé le mythe de Prométhée, le remplace en quelque sorte. Dans celui-ci, Prométhée crée l'être vivant en mélangeant de l'eau et de la terre, auquel il donne ensuite le feu.

Cette histoire trouve ses échos dans l'animation de l'humain par le Dieu des judéo-chrétien[24] – la *Genèse* raconte en effet que Dieu a insufflé la vie à la glaise qu'il venait de modeler à son image. Dans le diptyque de *Histoire de Prométhée* (1515), Piero di Cosimo montre les moments marquant de la vie de Prométhée (fig. 3 et fig. 4). Dans le tableau de Strasbourg (fig. 3), Prométhée est en train de finir de modéliser l'humain sur un piédestal à la gauche de la composition. La création est ensuite placée au centre de la composition du tableau de l'Alte Pinakothek (fig. 4), à la manière d'une statue triomphante. La musculature, l'esthétisme du corps et sa position sur le piédestal correspondent aux idéaux de beauté de l'époque moderne (Stoichita, 2008, p. 121). Pour Victor I. Stoichita, l'animation de l'humain est figurée dans le tableau de l'Alte Pinakothek par le geste de la main tournée vers le ciel, par le fait que l'humain cette fois placé au centre de l'image tienne tout seul sur son piédestal et, surtout, par la gamme chromatique choisie.

> Chez Piero di Cosimo, la métaphore de l'étincelle, voire de la chaleur vitale, se marie au chromatisme chaud, à travers lequel l'incarnat pictural contribue à l'animation d'une statue métamorphosée, comme sous les yeux du[·de la] spectateur[·trice], en être humain. Prométhée est considéré ici en même temps en tant que sculpteur prodigieux et en tant que peintre merveilleux capable de réchauffer — dans la peinture — le simulacre sculptural. Les historiens de l'art ont discerné dans le Prométhée de Piero

[24] La création chrétienne de l'humanité est comparable à celle présente dans le mythe de Prométhée, ce qui pourrait expliquer sans doute pourquoi ce mythe-ci est plus populaire que le mythe de Pygmalion à une époque où la chrétienté est particulièrement puissante en Europe occidentale.

> son autoportrait symbolique. Il peut être considéré aussi comme l'emblème de tout artiste, de tout créateur de la Renaissance. (Stoichita, 2008, p,124)

Par cette stratégie picturale, il exécute une mise en abîme dans laquelle Prométhée devient l'allégorie de l'artiste lui-même qui rêve de pouvoir donner vie à ses œuvres. En comparaison, dans le mythe ovidien de Pygmalion, la vie a été accordée par la déesse Aphrodite qui n'a pas façonné elle-même la statue, contrairement à Prométhée et au Dieu judéo-chrétien, dont le geste sculptural provoque la vie, faisant d'eux les premiers artistes de « l'Histoire ». Par ailleurs, malgré leurs différences, le mythe de Prométhée est parfois mélangé à celui de Pygmalion dans la création artistique (Anne Geisler-Szmulewicz, 1999, p. 76).

Durant la Renaissance, un autre mythe de l'animation se développe, cette fois davantage dans la littérature que dans les arts picturaux : le Golem[25], cette chose d'argile que le Dieu judéo-chrétien aurait formé. Alors que son histoire se fait plus discrète dans les siècles suivants, autour de 1580 (André Neher, 1987, p. 10) le Golem revient dans les intérêts artistiques à travers la légende du rabbin Maharal de Prague[26].

---

[25]Le mot golem apparait sous le terme « Galmi » dans le *Livre des Psaumes* (139 :16), puis dans certaines traductions du *Talmud* (*Sanhedrin 38b*).

[26] Simultanément, le mythe de Faust arrive également. Malgré leurs ressemblances, les deux histoires présentent des différences significatives. Alors que Faust se rapproche davantage de Pygmalion dans le sens où son histoire est un drame personnel et individuel, le mythe du rabbin est collectif. Aussi, le dénouement de l'histoire du Golem parait davantage intéressant pour notre sujet : le Golem se révolte contre son maître qui est conduit à le détruire, alors que Faust finit par mourir, et Méphistophélès lui prend son âme (Andé Neher, 1987, p. 30). Dans la condition contemporaine que cet historique nous permet de comprendre, la peur est davantage celle de l'objet anthropomorphe qui finit par se rebeller selon l'exemple du golem, et que l'être humain doit tuer pour reprendre le contrôle.

> Le rabbin Judah Loew ben Bezalel, [...] sculpta de la glaise à l'image d'un homme et traça sur son front Emeth (aleph, mem, tav, (אמת « vérité » : la première lettre, aleph (א), est essentielle puisque meth (מת) signifie mort.) Certaines versions évoquent plutôt un parchemin porteur du mot sacré et placé dans la bouche du mannequin de glèbe : il s'agit toujours d'animer la créature par le verbe. Le Golem, créature faite à l'image de la création d'Adam par Dieu, est fabriqué par un être humain et pose la question tacite de la ressemblance. [...] La création du Golem n'est point gratuite et répond au désir du rabbin de disposer d'une créature pour défendre sa communauté d'attaques antisémites. [...] Il appartient à la communauté juive sans être un homme véritable, né d'une union sexuelle et circoncis : d'emblée adulte, fort et intelligent sans avoir rien appris, il n'est point adopté par son créateur qui ne l'aime ni ne l'éduque. [...] Ni homme ni chose, ni juif, ni gentil, ni animal ni objet, le Golem est un monstre, un simulacre d'être humain sans place véritable au sein de la création aussi est-il réputé monstrueux. [...] Un vendredi soir, le rabbin oublie de désactiver sa créature qui, laissée péniblement seule et n'étant point soumise au Chabbat, détruit tout ce qui l'environne au point de contraindre son créateur à le détruire en lui retirant l'aleph. La légende dit que le Golem, réduit à l'état de glaise inerte, gît toujours avec d'anciens manuscrits dans une pièce retirée de la nouvelle-vieille synagogue de Prague. (Brigitte Munier, 2012, p. 221-222)

L'histoire du Golem et celle de la Galatée sont deux revers d'une même médaille. Autour du thème de l'animation de l'inerte, les deux schémas narratifs dévoilent le bonheur que Pygmalion connait grâce à sa statue vivante, alors que le rabbin est obligé

de détruire sa créature. Ces deux récits témoignent des difficultés de définir les limites de la création qui oscille entre l'inerte et le vivant. D'un côté, la statue Galatée s'attèle à devenir humaine par la sensation physique que Pygmalion souhaite lui procurer. De l'autre, le Golem ne trouve guère sa place, il n'est ni considéré comme un être humain, ni totalement comme un objet. Même si Galatée devient vivante, elle ne sera jamais complètement *humaine* (Georges Didi-Huberman, 1985, p. 75-77). Selon le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman, toute la tension réside dans cet état d'incertitude entre le vivant et l'inerte qui attise le désir jusqu'à l'obsession morbide. En effet, les histoires présentent les plaisirs et dangers que la vie artificielle pourrait engendrer. Ensemble, ils participent à l'élaboration d'une image ambigüe entre ce qui relève du corps et de l'objet, autant dans la littérature, que dans la philosophie et au sein des arts.

Au XVIIe siècle, le mythe de Pygmalion est de nouveau une source d'inspiration privilégiée. Il se transforme et prend des allures de récit philosophique dans lequel le personnage de Pygmalion est vu comme un épicurien, correspondant aux idéaux de plaisirs charnels de l'époque (Joseph Lloyd Carr, 1960, p. 239). William Shakespeare associe l'animation de la statue à un acte magique dans le dénouement du *Conte d'hiver* (paru en 1623) dans lequel la statue d'Hermione prend vie. Comme dans certaines variantes du *Roman de la Rose*, l'histoire de Shakespeare apporte un changement dans la présentation de l'animation : l'œuvre se meut par la trame musicale. Pygmalion est adapté à l'opéra-ballet par La Motte en 1700 et par Ballot de Savot 48 ans après (Joseph Lloyd Carr, 1960, p. 241). Au cours du XVIIIe siècle, le mythe se diffuse dans toutes les sphères artistiques de l'époque. Pour donner vie à la statue, le corps se réifie d'abord autant dans les théâtres, les opéras, les ballets, les pantomimes, les caricatures, les spectacles de marionnettes, la sculpture, que dans la peinture (Joseph Lloyd Carr, 1960,

p. 242-243). Alors que Pygmalion devient la personnification des artistes (au sens large du terme), sa statue devient, quant à elle, l'incarnation de la beauté et la preuve de la puissance magique du talent artistique, capable d'animer l'inerte par la création du beau (Joseph Lloyd Carr, 1960, p. 244).

Comme l'écrit l'historien de l'art Horst Bredekamp (2015, p. 133), le mythe de Pygmalion est particulièrement présent dans les pensées des Lumières. Au cours du XVIIIe et du XIXe siècle, les artistes créent une image précise de leur statut professionnel et de leur art (Geisler-Szmulewicz, 1999, p. 13). Si le nom de la statue vivante ne semble pas avoir d'importance avant les années 1740, les décennies suivantes l'ont maintes fois nommée et renommée (Meyer Reinhold, 1971, p. 316-319). Le nom de Galatée (ou, du moins Galatea) se fixe en 1741 sous la plume de Thémiseul de Saint-Hyacinthe de Cordonnier (Reinhold, 1971, p. 317), puis en 1762 sous celle de Rousseau. Dans le mythe de Pygmalion, Ovide insistait sur la bonté divine qui accorda l'humanisation de la statue (Geisler-Szmulewicz, 1999, p. 32). Rousseau, quant à lui, préfère modifier le récit original pour célébrer le talent artistique en général (Frédéric Chappey dans Dotal et Dratwicki, 2006, p. 5), se rapprochant ainsi du mythe de Prométhée et de la conception judéo-chrétienne de la vie. Aphrodite disparaît et Pygmalion devient un artiste dont l'ingéniosité et la dextérité en font l'équivalence d'un dieu.

En 1754, Étienne Bonnot de Condillac publie *Le Traité des sensations* (1984, [1754]). Il étudie alors la manière dont nous connaissons notre monde grâce à nos sens. En réalisant une comparaison allégorique avec la statue, il fait imaginer au lecteur qu'il possède un corps inerte, il est une statue. Au fur et à mesure, il acquiert la connaissance

du monde par ses sens[27] et s'anime doucement grâce à elle. Le sculpteur et la statue sont anonymes dans l'écrit de Condillac.

> La statue apprend à connaitre son corps, et à se reconnaitre dans toutes les parties qui le composent; parce qu'aussitôt qu'elle porte la main sur une d'elles, le même être sentant se répond en quelque sorte de l'une à l'autre : c'est moi. Qu'elle continue de se toucher, partout la sensation de solidité représentera deux choses qui s'excluent et qui en même temps sont contiguës, et partout aussi le même être sentant se répondra de l'une à l'autre : c'est moi, c'est moi encore! (Condillac, 1984, [1754], p. 91)

Presque dix années après, les mêmes mots sont présents sous la plume de Jean-Jacques Rousseau (*Pygmalion,* 1762)[28]. Il les retranscrit dans le registre théâtral. Le passage du texte philosophique à la mise en scène donne un aspect naïf à la statue qui agit comme un enfant, découvrant le monde par le toucher en réalisant une distinction entre elle et l'autre. Condillac s'intéresse seulement à la distinction entre le vivant et l'inerte, Rousseau propose en plus une réflexion sur le devenir, Galathée comprend sa

[27] Anne Geisler-Szmulewicz relève ainsi que, d'une façon similaire, Ovide insistait sur l'importance du touché qui permettait d'aider à vivifier la statue : « L'illusion de vie qu'offrait la statue avant la prière de Pygmalion et la vraie vie qui circule dans les veines sont en étroite relation et Vénus ne serait donc pas la seule responsable du prodige. Pygmalion, devenu l'instrument de la divinité, l'aiderait dans cette tâche. Momentanément investi d'un pouvoir extraordinaire, il aurait ainsi donné vie à l'œuvre née de ses mains. Cependant, la soumission à la divinité est indispensable à la réalisation de l'œuvre devenue parfaite, c'est-à-dire vivante. Pygmalion participe au processus de l'animation, en l'accompagnant, plutôt qu'en le provoquant. » (Geisler-Szmulewicz, 1999, p. 34)

[28] La pièce est présentée pour la première fois en 1770 (Rousseau JJ. [1961], *Pygmalion* dans *Œuvres complètes*. Tome II).

subjectivité vis-à-vis de la matière inerte dont elle est issue, elle comprend qu'elle a évolué, qu'elle s'est transformée.

GALATHÉE se touche et dit.

Moi.

PYGMALION transporte.

Moi!

GALATHÉE se touchant encore.

C’est moi.

PYGMALION.
Ravissante illusion qui passe jusqu’à mes oreilles, ah! N’abandonne jamais mes sens…

GALATHÉE, fait quelques pas & touche un marbre.

Ce n’est plus moi.

[…]

GALATHÉE avec un soupir.

Ah! encore moi. (Rousseau, 2012, [1762])

Dans les deux textes, la statue transformée découvre le monde par le tactile, autant en se touchant elle-même qu'en touchant ce qui l'entoure. Dans le texte de Condillac et dans celui de Rousseau, la statue prenant vie quitte sa condition d'objet pour devenir une unité charnelle qui influence le monde autant qu'elle est influencée par lui. Entre l'objet insensible et le vivant qui interagit avec lui, l'imaginaire de la transition se développe.

Fig. 5 *Laocoon et ses fils*, vers 40 avant Jésus Christ

Fig. 6 *l'Apollon du Belvédère,* deuxième moitié du IVe siècle avant Jésus Christ

Dans son ouvrage *Histoire de l'art chez les anciens* (1764, [1766]), Johanne Joachim Winckelmann ne réalise pas moins de trois descriptions différentes du *Laocoon* (fig. 5) (Élisabeth Décultot, 2003, p. 145) dans lesquelles il reconnait que le sculpteur était un « philosophe » capable « d'insuffl[er] à ses figures artistiques [...] une âme »[29]. Selon lui, cette âme surpasserait les formes de la nature par sa noblesse. L'ingéniosité serait due au juste milieu entre la mesure et le sublime qui émane du *Laocoon.* Plus

[29] J. J. Winckelmann, *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahle-rey und Bildhauer-Kunst* (d'après le texte de la première édition de 1755, p. 43), cette référence fut trouvée dans Élisabeth Décultot, 2003, p. 146.

précisément, l'impression de vie serait incarnée par la bouche de l'homme qui ne crie pas malgré ses souffrances (Élisabeth Décultot, 2003, p. 147). Winckelmann a sans doute participé au développement du mythe de Pygmalion au XVIIIe siècle. Dans son livre, il prône le réemploi des mythes et allégories du passé. Le mythe de Pygmalion serait une représentation du génie artistique (Winckelmann, 1781, p. 50). De manière semblable à son analyse du Laocoon, Winckelmann compare longuement *l'Apollon du Belvédère* (deuxième moitié du IVe siècle av. Jésus-Christ.) (fig. 6) à la Galatée.

> À la vue de cette merveille de l'art, j'oublie la terre, je m'élève au-dessus des gens, et mon esprit prend aisément une disposition surnaturelle propre à en juger avec dignité. Ma poitrine s'élève avec respect comme celle des Prophètes, je me sens transporté à Délos et dans les bois de la Lycie qu'Apollon honorait de sa présence : car cette statue semble s'animer comme la Beauté de Pygmalion, et prendre la vie et du mouvement à mesure qu'on la contemple plus attentivement. (Winckelmann, 1766, vol. 2, p. 287)

La question du genre masculin ou féminin n'a donc ici aucune importance. Ce qui est primordial, en revanche, pour atteindre la beauté adulée par Winckelmann, est que l'œuvre en question crée une sensation de vie. Figée dans le moment prégnant, le statue donne la sensation d'être sur le point de se mouvoir. Nu, *l'Apollon du Belvédère* appuie son poids sur sa jambe droite, s'apprêtant à lever la pointe du pied gauche, pendant que ses bras laissent imaginer un mouvant arrêté, mimant une marche figée pour l'éternité. La posture en chiasme est renforcée par le mouvement de la chevelure abondante. L'apport de Winckelmann dans la thématique de la confusion entre l'inerte et le vivant, est sa démonstration qui consiste en une description de deux objets concrets, la statue du Laocoon et surtout celle du Belvédère qu'il pose en vis-à-vis avec la Galatée de

Pygmalion, de manière explicite. *L'Apollon du Belvédère* est considéré dans l'impact émotifs qu'il produit, tout comme Galatée est envisagée selon les sentiments de son créateur. Ce n'est donc plus l'imaginaire activé par le mythe ou la narration littéraire qui est sollicitée, mais bien les émotions éprouvées face à deux objets tangibles.

1.2.2 L'animation du mannequin

Le catalogue de l'exposition *Mannequin d'artiste, mannequin fétiche* (2015) dirigé par Jane Munro s'ouvre sur ces mots : « Malgré la pléthore d'effigies humaines et autres avatars qui peuplent notre existence contemporaine, le mannequin reste un objet de fascination tout autant que de trouble. » (Munro, 2015, p. 10). Autant que le mannequin intrigue et passionne, il dérange et effraie. De la même manière que la statue pouvait attiser les émois, le mannequin est un objet anthropomorphe, se trouvant constamment aux côtés des artistes depuis des siècles. Servant de modèle pour simuler le corps humain qui pose, il prend vie sous le pinceau des peintres et les ciseaux des sculpteurs et sculptrices[30].

Le mannequin est par son étymologie même, *mannekijn* en néerlandais, une copie de l'être humain. À l'origine conçu en petite taille, il est utilisé pour aider le peintre à la représentation d'une attitude. Il peut également être employé par un couturier ou une couturière à la réalisation d'un vêtement (Alain Rey et Josette Rey-Debove, 2007). Le

[30] Malgré son omniprésence dans les sociétés, le mannequin n'a été que peu étudié jusqu'à présent. En 2015, le musée Bourdelle propose une exposition sur l'évolution du rôle du mannequin, qui devient un objet d'inspiration en lui-même au fil des siècles.

mannequin peut être de taille et de forme variée, selon les besoins. Outre le domaine artistique, les mannequins de cire sont également employés dans le milieu médical. Là encore, malgré l'utilité précise de ces objets, un grand souci est accordé à l'aspect esthétique; comme s'il était important que ces mannequins soient désirables, coquettement parés. Leur allure tranche avec leur fonction première, d'étude anatomique.

Fig. 7 Clemente Susini*, La Vénus des médecins*,
1781-1782

La *Vénus des médecins* (fig. 7), créée par Clemente Susini en 1781-1782, est un mannequin de cire pour apprendre l'anatomie féminine. Elle est maquillée, ses yeux sont en verre, ses cheveux et sa pilosité pubienne sont de vrais poils, et elle est parée de bijoux. Son visage au yeux mi-clos et à la bouche entre-ouverte, rappelle l'expression d'extase de *Sainte-Thérèse* réalisée par Le Bernin (1647-1652). Allongée sur le dos, son ventre et sa cage thoracique peuvent être ouverts, ce qui lui valut le surnom de *La Sventrata* [l'éventrée] (Didi-Huberman, 2013, [1999], p. 106). Georges Didi-Huberman en fait une héroïde sadienne :

> Clemente Susini aura bien fait de son modèle anatomique un chef-d'œuvre de la sculpture - je n'ose dire de la statuaire - en général. Il perpétue, fût-ce

> de façon extrêmement gênante une tradition du nu féminin qu'il pousse au-delà des limites jusqu'alors imaginées : l'échelle naturelle, la pose générale, la « chaleur » intrinsèque de la cire, son admirable modelé, la texture de la peau, le coloris « vivant » (qui vient du « dedans », la cire étant teintée dans la masse, et donc appelle un fantasme de l'animation), l'étrange familiarité de la soie, des perles, du divan de velours, des cheveux, de la toison... Tout cela, sans conteste, fait de la *Vénus des médecins* une effigie à désirer toucher. (Didi-Huberman, 2013, [1999], p. 106)

Entre outil médical et prouesse artistique, ce mannequin de cire attise les émois. La Vénus pourrait être confondue à un corps entre l'endormissement et le plaisir avec sa chevelure sur la soie, son corps étendu, sa tête penchée sur l'arrière et ses yeux brillants entrouverts. Pour Didi-Huberman, « l'aspect de montage-démontage que revêt la statue anatomique, après nous avoir stupéfié et, peut-être, soulevé le cœur, finit par susciter quelque chose comme une admiration topologique devant le vivant. » (Didi-Huberman, 2013, [1999], p. 108).

Malgré leur anthropomorphisme, tous les mannequins n'inspirent pas la confusion, ni ne suscitent l'émoi. Selon E. J. J. Barillet qui réalise en 1809 une investigation pour connaitre l'évolution des mannequins, il faudra néanmoins attendre le XIXe siècle pour que soient fabriqués des mannequins qui correspondent à « une parfaite imitation de la nature » (Barillet, 1809, p. 14). Pour cela, le créateur ne devait pas seulement réaliser une figure vaguement anthropomorphe, mais se plonger dans l'anatomie profonde du corps humain et en répliquer la musculature et la charpente osseuse, en créant un mécanisme pour les articulations (Barillet, 1809, p. 14). Pour Barillet, le mannequin est un objet qui ne possède pas les qualités du vivant, mais son caractère inerte permet une immobilité totale s'il est bien construit. Son inertie est utile pour les artistes et son

achat, s'il est très onéreux, permet en revanche de grandes économies sur le long terme. L'artiste n'est plus obligé·e de payer son·sa modèle vivant·e et n'est plus soumis·e aux aléas d'un être humain qui est souffrant ou qui n'est plus capable de tenir la pose (Barillet, 1809, p. 20).

Afin de contribuer à donner l'impression de vie, cinq étapes sont nécessaires à la réalisation du mannequin : d'abord, il s'agit d'acheter un mannequin de qualité; ensuite, de lui donner une pose adéquate; puis, de l'habiller; ensuite, de l'esquisser; enfin, de reprendre cette esquisse afin de lui insuffler la vie par le talent de l'artiste-même, qui doit s'assurer que l'objet de base n'est plus reconnaissable. Par le pinceau, il doit être transformé en une véritable personne, vivante, semblant avoir été figée par l'acte artistique. M. Watelet note dans *l'Encyclopédie méthodique* (1782) qu'en s'attardant sur la représentation du mannequin et de son drapé, le peintre risquait de « détruire l'unité d'imitation » (Barillet, 1809, p. 19).

Fig. 8 Joseph Albrier, *L'intérieur de l'atelier de peinture,* 1827

Fig. 9 John Ferguson Weir, *Son modèle préféré,* vers 1886

Fig. 10 Wilhelm Trübner, *Dans l'atelier,* 1888

Le Musée Bourdelle expose en 2015 dans « Mannequin fétiche, mannequin d'artiste » les tableaux *L'intérieur de l'atelier de peinture* (1827) (fig. 8), de Joseph Albrier, *Son modèle préféré* (vers 1886) (fig. 9), de John Ferguson Weir, et *Dans l'atelier* (1888) (fig. 10), de Wilhelm Trübner. Ces œuvres cristallisent trois manières canoniques de figurent la confusion entre l'être humain vivant avec le mannequin d'artiste en peinture. *L'intérieur de l'atelier de peinture* représente un atelier ordonné, dans lequel les œuvres d'Albrier sont accrochées sur le mur du fond avec des plâtres. Sur la cheminée

allumée, des reproductions de statuaires antiques reposent. Au centre de celles-ci, le buste du poète aveugle Homère est le seul à fixer le·e regardeur·deuse. De part et d'autre de la composition, deux figures principales sont installées. La première, à droite, est une femme assise, un livre sur les genoux. Son corps est tourné vers le centre de l'œuvre tandis que son regard nous échappe. Lui faisant pendant, à gauche, un mannequin de la taille d'un enfant est lui aussi assis, tourné vers une fenêtre que le·la regardeur·deuse devine par la lumière qui en émane. L'espace et les objets qui séparent le·la modèle vivant·e de l'inerte sont interprétés par la commissaire Jane Munro comme une invitation à réfléchir sur ce qui les distingue l'un de l'autre (Munro, 2015, p. 132). La grande distance qui les sépare peut faire songer à une dualité ou à une complémentarité qui engendre l'inspiration poétique (l'évocation à Homère) et artistique (les œuvres aux murs). Si Homère n'est pas l'auteur du mythe de Pygmalion, ce sont toutefois dans ses récits qu'on trouve de premières évocations de la Gorgone Méduse, qui réifie les corps.

Dans l'œuvre *Son modèle préféré* (vers 1886), le mannequin est confronté au modèle vivant[31] par le contact physique. Le décor qui les entoure, est également une manière d'incarner la thématique du double. Le peintre présente le modèle avec les bras tendus tirant le mannequin. Sa tête et celle de l'objet, sont tournées vers le·la regardeur·euse. Des portraits sont déposés à leurs pieds, renvoyant là encore à une mise en abyme du double peint. Enfin, une immense toile dressée à l'arrière-plan figure une femme en

[31] Plusieurs auteur·es – dont Jane Munro (2015, p. 132-133) – pensent que même s'il ne s'agit pas d'un autoportrait au sens strict du terme, le·la modèle vivant·e est censé·e représenter l'artiste. Cette supposition pourrait mener à des analyses supplémentaires quant à la signification du tableau.

train de se contempler dans un miroir, objet du quotidien à travers lequel notre image se dédouble. Ce jeu sur le thème de la confusion entre le corps et l'objet transforme le titre en énigme : lequel du modèle vivant ou de l'inerte est le *préféré du peintre*?

Wilhelm Trübner a réalisé *Dans l'atelier* (1888), une œuvre dans laquelle la modèle vivante tient une pose particulièrement rigide, assise bien droite avec un regard vide, pendant que le peintre l'observe. Au fond de la pièce, un mannequin de bois sans vêtement d'aucune sorte donne au contraire la sensation du mouvement. La tête tournée vers le haut, les bras pliés, il est dans une position dynamique. Les doigts ne sont pas totalement dépliés, contrairement à ceux de la jeune femme. Les jambes abordent un semblant de *contrapposto*. Le·a regardeur·deuse peut même « se demander si le[la] modèle est aussi vivant[e] qu'il[elle] semble l'être » (Bredekamp, 2015, p. 103). Un décalage important s'opère ainsi entre le corps vivant, immobile, et le corps inerte, qui semble se mouvoir. Ces trois tableaux présentent différentes manières d'aborder la confusion entre le corps avec le mannequin d'artiste : le premier comme rivaux, le second comme complémentaires, et le dernier, comme s'influençant l'un et l'autre. Dans cette dernière œuvre, le mannequin adopte des codes théâtraux du mouvement corporel, pendant que le corps de la jeune femme parait étrangement statique.

Au-delà des représentations picturales, le mannequin du XIXe siècle et du début du XXe siècle est omniprésent dans la société. Il interpelle tant les artistes que les passants qui le rencontrent dans les boutiques de vêtements. Dans *Croquis parisiens,* l'auteur Joris-Karl Huysmans raconte l'évolution de ses sentiments face à une boutique de mannequins. Dans celle-ci, il compare le magasin,

> […] tout d'abord à une morgue où des torses de cadavres décapités seraient debout; mais bientôt l'horreur de ces corps amputés s'efface et de

> suggestives réflexions vous viennent, car ce charme subsidiaire de la femme, la gorge, s'étale fidèlement reproduit par les parfaits couturiers qui ont bâti ces bustes. […] Combien supérieurs aux mornes statues des Vénus, ces mannequins si vivants des couturiers; combien plus insinuants ces bustes capitonnés dont la vue évoque de longues rêveries […] (Huysmans, 1905, p. 129)

Au début du XXe siècle, le mannequin de vitrine inspire ainsi à la rêverie, mais une rêverie, comme le dit Huysmans plus loin, libertine (Huysmans, 1905, p. 129). Certains artistes souffrant de solitude n'hésitent pas à prendre leurs mannequins en guise de compagnie nocturne (Munro, 2015, p. 147-149). L'amalgame entre le vivant et l'inerte est si important en ce début de siècle qu'il transparait jusque dans le vocabulaire. En 1906, Frances Keyzer publie dans le magazine anglais *The Bystander*, que le terme « mannequin » ne se réfère plus uniquement à l'objet anthropomorphe, mais désigne aussi la jeune femme élégante, vêtue selon la mode de son temps :

> Un mannequin est une jeune femme belle, admirablement proportionnée, dont la mission est de revêtir les dernières créations de son employeur et de leur donner la grâce que seules permettent des formes parfaites. Sa grammaire peut être exécrable et son caractère plus exécrable encore, mais, qu'elle soit originaire de l'aristocratie faubourg Saint Germain ou du populaire faubourg Montmartre, elle doit posséder le chic de la Parisienne. (Keyzer, 1906, p. 327)

Le langage de la mode a totalement aboli la distinction entre le corps vivant et l'objet inerte. L'un étant devenu synonyme de l'autre. Si l'on s'en réfère à la définition de Keyzer, la femme-mannequin est la représentation d'une certaine perfection comme le

fut Galatée aux yeux de Pygmalion. Pour l'auteur, étendre la définition du mot à la femme élégante est une manière de la valoriser. Le corps de la jeune femme devient l'élément le plus important pour déterminer si elle mérite le qualificatif de « mannequin », et cela peu importe sa personnalité ou ses qualités intellectuelles. Le mythe de Pygmalion est alors renversé. Alors que le sculpteur rêvait que sa sculpture parfaite prenne vie, Keyzer réifie l'élégance parfaite du corps vivant. Ce revirement peut être retracé depuis le mythe antique de Pygmalion dont la popularité s'est vue remplacée par cette du mythe de Prométhée à la Renaissance. Contrairement à Galatée, la création vivante du Titan n'est pas liée à un désir amoureux; cette fois, il est question de la création de toute l'humanité. Jusqu'à ce que le mythe du Golem arrive au-devant de la scène artistique vers 1580, l'animation de l'inerte était encore majoritairement un privilège divin. Le Rabbin qui donne un semblant de vie au Golem ouvre à de nouvelles aspirations. En 1762, Rousseau réécrit alors l'histoire de Pygmalion, cette fois-ci l'artiste n'a plus besoin des pouvoirs de Vénus, son talent seul suffit à insuffler la vie. Ces aspirations littéraires se concrétisent lorsque l'historien de l'art, Winckelmann compare l'Apollon du Belvédère à Galatée en vantant les capacités de l'artiste à faire éprouver l'impression que l'œuvre est sur le point de se mouvoir, figée dans son instant prégnant. Cette fascination se concrétise également dans les sculptures de cires employées pour des études médicales. Le réalisme et l'esthétique sensuelle des objets dénotent de leur fonction première. Dans l'intimité des ateliers de sculpteurs et des peintres, le réalisme n'est pas une nécessité pour susciter la confusion avec le vivant. Le mannequin d'artiste est un compagnon silencieux. Le rapport intime qui se lie entre l'objet et l'artiste se retrouve dans les toiles qui confrontent l'objet avec les modèles vivant·es. Malgré les sentiments et envies que suscitent ces objets anthropomorphes, ils restent inertes. Ils sont des outils de travail, n’ayant pas la noblesse du statut de modèle vivant·e qui se professionnalise au XIXe siècle (Munro, 2015, p. 131). Éternels

rivaux, mais également complices, l'objet et le corps se fréquentent dans l'atelier et au-delà de ses murs (Munro, 2015, p. 131). Finalement, la réification du vivant et l'humanisation de l'inerte qu'évoquent les extensions des définitions des mots « mannequin » et « modèle » pourraient être perçues comme des tentations du langage de reconnaitre la confusion dans la vie quotidienne. L'objet peut être considéré comme une chose vivante, et le corps comme une chose inerte.

1.3 La fétichisation du vivant

1.3.1 Quand le corps se fait œuvre

Dans son ouvrage *Le mythe de Pygmalion au XIXe siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Anne Geisler-Szmulewicz souligne la créativité des auteurs et artistes dans la réinterprétation du mythe de Pygmalion qui transforment la statue de Galatée en un mannequin. Leur fascination pour les figures de cire et de bois semble concorder avec l'intérêt pour un art du corps théâtralisé qui repose sur le principe de l'immobilité, dans le tableau vivant (Bernard Vouilloux dans Christine Buignet et Arnaud Rykner, 2012, p. 93). Un retour à la fin du XVIIIe siècle permet de cerner l'évolution qui a mené à cette réification. Dans un mouvement inverse, le mannequin tend de plus en plus vers l'animation et le corps humain se fige pour devenir l'œuvre d'art.

Le tableau vivant performe une œuvre d'art par les corps des interprètes qui s'immobilisent durant plusieurs secondes à plusieurs heures. Selon le dictionnaire Littré, le tableau vivant est constitué de « [...] groupes de personnages vivants, représentant, par leur attitude et leur costume, des tableaux plus ou moins célèbres, des

sujets historiques, etc. ». Les origines de cette pratique remontent au moins depuis l'époque médiévale – voire pour certains auteurs depuis l'Antiquité (Bredekamp, 2015, p. 95). Il serait le genre d'objectivation corporelle le plus abouti (Boucher, 2019, p. 184). L'origine du tableau vivant est à la croisée de multiples arts[32] et de la question du corps comme dispositif[33]. L'immobilité transforme le corps en œuvre, alors que mouvement inévitable du vivant suggère le manque dans l'idéal de la composition. Comme dans un effet miroir, le·a spectateur·trice est amené·e à s'arrêter pour admirer ces corps qu'il objectifie doublement par son regard. Dans le cas du théâtre, les applaudissements vivifient les corps. Ils peuvent signifier que les spectateurs·trices accordent aux acteurs de terminer le spectacle. Mais les applaudissements peuvent aussi être la conséquence du comportement des interprètes : le corps de l'acteur ne pouvant rester indéfiniment immobile, un spasme, une pulsation, une respiration trop forte finit par le trahir. Alors, la représentation se termine, et le·a spectateur·trice applaudit. En d'autres termes, la spécificité du tableau vivant réside essentiellement, du moins au théâtre, dans la suspension des mouvements d'un corps vivant qui parait prêt à s'animer[34]; alors que des corps qui « feraient tapisseries » tireraient le vivant du côté du décor inerte.

[32] Le tableau vivant est une pratique que l'on peut retrouver notamment dans le théâtre, l'art performatif, la photographie, la danse …

[33] Expression est tirée de l'article de Bernard Vouilloux, « Le tableau vivant, entre genre et dispositif » (p. 91-103) in Buignet C. et Rykner A. (2012) *Entre code et corps, tableau vivant et photographie mise en scène*, Pau : Presses Universitaires de Pau et des pays de l'Adour.

[34] Au sujet de l'histoire du tableau vivant dans les arts, lire Ramos J., Pouy L., (Dir), (2014) *Le Tableau vivant ou l'image performée*, Paris : Mare & Martin; Institut national d'histoire de l'art.

Par exemple, dans la pièce *L'Anti-Pygmalion ou l'amour Prométhée* de François-Martin Poultier d'Elmotte (1780), le mythe est renversé : Galatée est une nymphe printanière indifférente aux hommes. Pour se venger, Amour [35] la fait tomber amoureuse d'une statue. Le charme dépassant ses espérances, Amour décide finalement de rendre la statue vivante, et la nomme Lisis[36]. Galatée et Lisis se marient, bien que Galatée trouvât « tant de douceurs dans l'indifférence » (Poultier d'Elmotte, 1780, p. 14). L'originalité de l'œuvre va plus loin encore dans la dernière page, quand un chœur de femmes s'adresse au public :

> […] Nous sommes des statues que vos bontés échauffent, que vos applaudissements animent et vivifient. Puissiez-vous aimer longtemps votre ouvrage! Puissiez-vous, en suivant l'exemple de ces deux amants, imiter aussi leur constance et leur fidélité! Nous n'exigeons pas des serments. Vos applaudissements sont pour nous une assurance plus forte que les serments les plus solennels. (Poultier d'Elmotte, 1780, p. 16)

Outre le fait que cette adresse d'inspiration sans doute shakespearienne permet d'investir l'aspect fictif de la pièce pour éviter les jugements trop sévèvres des spectateur·trices; cette citation exemplifie l'analogie entre le comédien et de la comédienne qui vivent par la reconnaissance du public et de la statue qui prend grâce

[35] Amour est le nom du personnage qui remplace Vénus.

[36] Alors que Galatée est interprétée par une femme, Mlle. Julie Minard; la statue masculine, Lisis est également jouée par une femme, Mlle. Henriette Paulin.

à l'attirance que lui porte Galatée et aux pouvoirs de l'Amour[37]. La pratique du tableau vivant généralise cette métaphore du corps-sculpture explicitée par le discours du chœur. Cependant, une distinction doit être précisée : au théâtre, les applaudissements récompensent le jeu des comédiens et comédiennes; dans le contexte du tableau vivant, les spectateurs·trices viennent voir des corps réifiés et leurs applaudissements félicitent l'immobilité.

Divertissement populaire devenu pratique artistique, le corps objectivé du tableau vivant est étroitement lié aux *Attitudes d'Emma* qui figurent corporellement le mythe de Pygmalion, au théâtre et, plus spécifiquement, dans les monodrames. Dans les soirées mondaines de la fin du XVIIIe siècle, Emma Hart Hamilton[38] (née Amy Lyon en 1765) reprend corporellement les *Attitudes* des œuvres d'art, de la littérature, de la mythologie et de la bible qu'elle a savamment apprises (Ersy Contogouris, 2018, p. 67). Son corps s'immobilise au milieu des convives en adoptant des poses inspirées par l'art statuaire. À la manière de Galatée, Lady Hamilton se figeait d'abord, selon son catalogue d'œuvres, pour ensuite reprendre vie. Le corps balançant publiquement entre la sensation de vie et d'inerte, provoquait chez les amateurs divers fantasmes et sentiments d'admiration[39]. Si certains de ses contemporains reprochaient à Emma

[37] Cette animation des comédiens-statues par les applaudissements des visiteurs est à mettre à relation avec les performances tableaux vivants que l'on trouve dans l'art contemporain.

[38] Née Amy Lyon en 1765, l'ouvrage d'Ersy Contogouris *Emma Hamilton and Late Eighteenth-Century European Art. Agency, Performance, and Representation*, publié aux éditions Routledge en 2018, retrace son histoire.

[39] Les Attitudes continuent d'inspirer les artistes contemporains qui les chargent de revendications sociales et politiques actuelles (Ersy Contogouris, 2018, p. 66-67).

Hamilton l'exhibition de sa personne, d'autres s'en émerveillaient (Vouilloux, 2002, p. 39-52).

Cette pratique du corps-statue exercée dans les *Attitudes,* puis dans les tableaux vivants gagne en popularité, pendant que d'autres types de mises en scène groupant les corps se développent également. L'impression d'être face à un tableau de chair est évidente autant dans la réinterprétation de l'histoire de l'art qui inspire les poses, que dans les mises en scènes qui créées des images corporelles en elles-mêmes. Par ailleurs, cette sensation de *tableau* est l'essence même du théâtre de la première moitié du XIXe siècle. Pour Denis Diderot, dans *Paradoxe sur le comédien* (1830), le bon jeu du comédien implique de sortir de l'imitation *académique* pour en revenir à l'imitation de la nature (Diderot, 1930, p. 16), des fait et gestes expérimentés au quotidien. Diderot recommande d'oublier le·a spectateur·trice, de se concentrer sur le jeu, il prône ainsi la séparation par l'imagination d'un *quatrième mur*. Michael Fried qualifie ce type de représentation comme d'un « anti-théâtre » (Fried, 2007, [1998], p. 142-143) qui formerait un moment prégnant de la représentation fictionnelle. Placés généralement en début de pièce ou d'un acte, cette mise en scène forme un tableau-stase qui sert à « [...] la mise en place d'une atmosphère générale, d'un cadre pour l'action. » (Pierre Frantz, 1998, p. 157). Il se distingue ainsi du tableau-comble qui « [...] organise la plupart du temps l'ensemble des personnages autour d'une pantomime centrale, souvent silencieuse, qui manifeste un comble du pathétique ou un comble du sublime. » (Frantz, 1998, p. 167). Les tableaux vivants sont quant à eux un moment asynchrone dans lequel la finalité demeure suspensive. L'immobilité est maintenue en donnant la sensation à la scène de devenir une image, ce tableau se distingue du reste de la pièce.

De la même manière que le comédien est critiqué lorsqu'il répète tel un automate des gestes appris par cœur (Diderot, 2015, [1830] p. 18), dans *Essais sur la peinture* (1795),

Diderot s'attaque au peintre qui représente avec trop de rigidité ses modèles dans le tableau. Il lui reproche de « mannequiner » le corps (Diderot, 1795, p. 7). Face à un artiste qui ne sait plus reproduire la nature humaine, le·la modèle semble devenir un objet inerte. Diderot souhaite que il·elle donne l'impression d'être suspendu·e dans le temps, prêt à bouger à tout instant, sans pour autant être objectivé. Le tableau vivant serait à cet égard un outil de choix, en étant un discours corporel muet qui signifie le moment prégnant. Durant le XVIIe et le XVIIIe siècle, la peinture de genre, qui représente la scène du quotidien, se développe considérablement dans cette volonté de vouloir capter la « vie »[40]. À ce titre, le tableau devient *vivant*, comme si les personnages, la scène et le décor vivaient dans un monde parallèle; le cadre de la composition serait la porte d'entrée pour le·a regardeur·euse. C'est donc à la peinture de genre, que le tableau vivant est apparenté (Laurence Marie, 1999, p. 17), par le souci accordé à la représentation scène reconnaissable, possible et rationnelle[41]. Comme énoncé précédemment, la vue prend une importance capitale dans le théâtre du XVIIIe siècle. Le toucher devient un sens au cœur de nouveaux paradigmes artistiques qui permettent d'envisager la confusion entre le corps et l'objet.

[40] Pour le critique, si la peinture de genre est moins appréciée que celle d'histoire, elle en est tout autant empreinte de vie et de réalisme, voire davantage encore que sa rivale. En décrivant les peintures de genres qu'il analyse, Diderot propose de véritablement entrer dans l'œuvre par le biais de la narration (Diderot, (1821) *Œuvres de Diderot*, Tome II, Salon de 1767, à propos des *Sevreuses de Greuze*, p. 392).

[41] Les représentations de la peinture d'histoire peuvent souvent être bien trop éloignées de la réalité, à titre d'exemple, si l'on omet le dispositif expographique et sa portée politique, nous pouvons penser aux soldats nus de *l'intervention des Sabines* de Jacques Louis David (1799) qui sont bien éloignés de la réalité d'un champ de bataille.

Dans plusieurs écrits (*Le Salon de 1767*; *Lettre sur les sourds et muets*, 1751; *Discours de la poésie dramatique,* 1758), Diderot s'inspire de la conception de *tableau* afin de présenter l'importance du *geste* (donc du corps) dans le théâtre et la peinture. Par cette entreprise, il bouscule les conventions du théâtre qui jusqu'au XVIIIe siècle font prévaloir le discours sur l'interprétation corporelle. Par l'énergie qu'il contient, le tableau va au-delà des frontières qui séparent habituellement le théâtre de l'art pictural.

> […] un lien profond, consubstantiel, se fait jour entre théâtre et peinture […] : pour cet héritier de la philosophie matérialiste et sensualiste, le mot « tableau », avant de désigner des œuvres de peintres, définit un moment privilégié du spectacle théâtral, dont la fonction dramatique et scénique est de transmettre des sensations et de la matière intelligible. Dans l'esthétique dramatique de Diderot, le tableau est quelque chose de paradoxalement statique qui devient l'acmé du spectacle, en d'autres termes, un « tout » organique en formation. (Inès Guégo-Rivalan, 2014, p. 340)

Le XIXe siècle est une période faste pour le tableau vivant et l'esthétique qu'il convoque. Divers ouvrages sur la prestation mondaine sont publiés. Après dix ans de recherche, James H. Head sort en 1860 son ouvrage sur le tableau vivant à l'occasion de l'Act of Congress tenu un an auparavant. Dans la préface, il affirme que l'art devrait sortir de l'atelier de l'artiste afin d'embellir chaque foyer et d'élever chaque esprit.

> Une image parfaite sera reconnue et appréciée à chaque fois qu'elle sera exposée. En définitive, la nature reste la nature, et le germe du sentiment poétique se manifeste de la même manière partout où il peut être montré.
>
> La délimitation du naturel et du poétique, sa réalisation sur la toile, sur le papier ou dans l'image vivante, tend à améliorer l'esprit, à assimiler le réel

> à l'idéal, à conformer le goût à la norme la plus noble, à inonder le cœur de pensées pures et saintes et à orner la forme extérieure de grâces surpassant celles des Muses. (James H. Head, 2006, [1860], p. 9)[42]

L'introduction rappelle la popularité européenne du tableau vivant, elle donne quelques clefs de vocabulaire à employer et des techniques dramaturgiques pour l'élaboration[43]. Au XIXe siècle, le tableau vivant n'est plus un plaisir en marge, mais une pratique spécifique de plus en plus codée qui nécessite des techniques spécifiques. Toujours plus versatile (Boucher, 2019, p. 193), le tableau vivant marque les sociétés de siècle en siècle[44], nourrissant à la fois l'art[45] et les différentes théories sur le corps humain

---

[42] Cette traduction est personnelle, voici le texte original : « A perfect picture will be recognized and appreciated whenever displayed, or by whomsoever produced. In fine, nature is still nature, and the germ of poetical feeling is similar in its manifestation wherever it may chance to be shown. The delineation of the natural and poetical, its realization upon canvas, or upon paper, or in the living picture, tends to improve the mind, assimilates the real with the ideal, conforms taste to the noblest standard, overflows the heart with pure and holy thoughts, and adorns the exterior form with graces surpassing those of the Muses. » (Head, 2006, [1860], p. 9)

[43] On y trouve notamment des schémas, le nombre de personnages nécessaire, le nombre d'assistants, l'emploi des décors et costumes… (Head, 2006, [1906], p. 13-25). Sous la forme de chapitres thématiques (Head, 2006, [1860], p. 25-259), une liste des différents thèmes qui peuvent être réalisés en tableaux est proposée : cette structure comprend des extraits de textes (généralement issus de la Bible, de la mythologie grecque et de l'histoire), ainsi que des notes explicatives utiles à la réalisation (personnages, costumes, décors, pauses…). Les notes et explications (Head, 2006, [1860], p. 396-403) contiennent les enjeux techniques pour réaliser des présentations qui nécessitent du feu, de la pluie, de la brume, le bruit d'une bataille…

[44] Au-delà même de la sphère artistique, le tableau vivant peut être aussi envisagé sous la perspective de l'histoire et de la psychologie. L'ouvrage *Affinités électives* de Johann Wolfgang von Goethe participa grandement à la reconnaissance du tableau vivant comme étant une pratique artistique à part entière (Boucher, 2019, p. 184-185). Selon Caroline van Eck, les tableaux des *Affinités électives* joués en Allemagne furent une sorte de catharsis psychique qui permit de faire ressortir la terreur que les Allemands vécurent lors des invasions françaises, mais sans s'en sentir victime pour autant (Van Eck, 2014, dans Ramos et Pouy, p. 175). La figuration corporelle donne l'impression de maitriser la situation. Ainsi, le corps aurait la capacité de figurer des problématiques contemporaines et de permettre la guérison de certains traumatisme grâce à la refiguration dans un contexte maîtrisé et esthétique. En revisitant un fait historique, le tableau vivant permet au·à la spectateur·trice de s'approprier la scène.

[45] Dans son article « L'art performatif marche dans les traces de la peinture. Le cas de Vanessa Beecroft. » (2012), Mélanie Boucher note que la peinture continue d'influencer la pratique contemporaine de deux manières, par l'intérêt

qui en envisage l'objectivation[46]. Les pratiques corporelles mentionnées permettent de montrer les changements de paradigmes artistiques qui réifient le corps alors que les représentations des objets anthropomorphes tendent à les humaniser. Le tableau vivant évolue au croisement des arts vivants et des arts visuels. S'il peut être la reprise littérale d'attitudes corporelles visibles dans des œuvres picturales ou sculpturales, il peut également donner l'impression de *faire tableau* par une scène suspendue dans le temps et l'espace.

1.3.2 Penser le corps comme un objet

La pratique du tableau vivant hérite à la fois d'une tradition artistique et philosophique qui représentent et pense la confusion entre le corps et l'objet. Les écrits du philosophe René Descartes réactualisent le dualisme qui sépare le corps de l'esprit, faisant du premier un objet automatique. Avant lui, le philosophe Aristote comparait l'esclave à un objet dont la raison est d'éviter les contraintes et efforts corporels aux citoyens (Barthélémy-Saint-Hilaire, 1874, chapitre 2). Aristote notait dans *Politique,* que « d'abord, l'être vivant est composé d'une âme et d'un corps, faits naturellement l'une

porté au médium et à celui de son sujet (Boucher, 2012, p. 48). Si l'article se borne historiquement de 1960 à 2000; la pratique actuelle du tableau vivant que la chercheure étudie aujourd'hui montre une continuité de cette influence.

[46] En effet, depuis plus de vingt-cinq ans, le tableau vivant est réinvesti dans l'art contemporain, les sujets s'approprient les effets picturaux notamment grâce à leur corps, à leur immobilité, à la mise en scène, aux décors, à l'harmonisation des couleurs et des lumières (Boucher, 2012, p. 48). Néanmoins, le développement de la photographie est l'un des tournants majeurs pour les tableaux vivants. Le principe d'une immobilité éphémère est alors remplacé par une réification éternelle.

pour commander, l'autre pour obéir. » (Aristote, *Politique*, (1874), [IVe siècle avant Jésus Christ], chapitre 1, paragraphe 10). Le corps serait donc toujours soumis à l'autorité suprême de l'âme. Si cet équilibre s'inverse ou se dérègle, l'homme n'est qu'un animal ou un esclave (Aristote, *Politique*, (1874), [IVe siècle avant Jésus Christ], chapitre 2, paragraphe 13). Les écrits de René Descartes ont participé à un renouveau de cette idée et à sa diffusion dans la société occidentale du XVIIe siècle.

La première partie de cette thèse a mis en avant l'ascendant majeur des théories dualistes jusqu'au XXe siècle. La philosophie permet d'analyser l'évolution des créations artistiques qui d'une part tente de rapprocher l'inerte du vivant, et d'autre part, réifie le corps pour le confondre à l'objet inerte. Pour René Descartes, dans *Méditations Métaphysiques* (1641), le corps serait une sorte d'automate animé seulement par l'âme humaine. L'un serait lié à l'autre par un organe que Descartes identifie comme étant la glande pinéale. Selon lui, elle permettrait de faire siéger l'âme dans le corps (Descartes, 1664, p. 76). De son côté, le philosophe allemand Gottfried Wilhelm Leibniz ajoute que « chaque corps organique d'un vivant est une espèce de machine divine, ou d'automate naturel, qui surpasse infiniment tous les automates artificiels » (Leibniz, 2008, [1714], p. 814). L'humain est perçu comme une chose anthropomorphe automatique, mais contrairement aux choses artificielles, l'humain serait d'ordre naturel ou divin. Sa supériorité proviendrait du fait qu'elle n'a pas été créé de main humaine.

En 1748, les théories de Descartes trouvent écho dans l'ouvrage *L'homme-machine* écrit par le médecin et philosophe Julien Offray de La Mettrie. Si La Mettrie réutilise l'image d'un corps-objet mécanique, il critique néanmoins les approches précédentes, qui présentent l'âme et le corps comme deux substances séparées et bien distinctes (La Mettrie, 2010, [1748], p. 144). L'expérience et l'observation sont, selon lui, deux

méthodologies scientifiques qui doivent prévaloir sur l'*a priori* (La Mettrie, 2010, [1748], p. 148); nos agissements sont essentiellement mécaniques et dynamiques, ils répondent à des besoins. Quelques années plus tard, après la théorie mécaniste de La Mettrie, Denis Diderot interroge à son tour de la dichotomie entre le corps et l'esprit. L'histoire philosophique montre les changements de paradigme qui ont amené le penseur à ne plus seulement réfléchir le théâtre et la peinture. Les tableaux vivants théâtraux proposés par Diderot (*Le Salon de 1767*; *Lettre sur les sourds et muets*, 1751; *Discours de la poésie dramatique,* 1758), évoquent les théories cartésiennes qui envisagent la réification du corps. À son tour, Diderot actualise les recherches de Descartes dans *Entretien avec d'Alembert et Diderot*[47]. Il explique qu'il existe finalement peu de différences entre l'homme et la statue : « On fait du marbre avec de la chair et de la chair avec du marbre. » (Diderot, dans *Œuvres complètes*, (1875-1877), p. 105). La distinction entre les deux viendrait du type de sensation, active chez l'homme et inerte chez la statue qui renverrait également à ce qu'il désigne comme étant la force vive et la force morte (Diderot, dans *Œuvres complètes*, 1875-1877, p. 106). La consistante physique de l'humain et de la statue sont évidemment distinctes, l'un possède de la chair, des muscles, des nerfs, des organes, de la peau, des eaux, du sang… et l'autre n'est constitué que de sel, de mortier, de pierre. Pourtant, la statue peut être détruite, broyée, mélangée à de la terre, et devenir un engrais qui deviendra ensuite un végétal. Elle passe ainsi de l'objet inerte à une plante vivante et sensible

[47] L'ouvrage paru en 1769 est consultable dans Diderot, D., (1875-1877), *Œuvres complètes*, Paris : Garnier, repéré sur : http://fr.wikisource.org/wiki/Œuvres_complètes_de_Diderot

(Diderot, dans *Œuvres complètes*, 1875-1877, p. 108-109). La plante deviendra ensuite de la nourriture pour l'humain.

Fig. 11 Étienne-Maurice Falconet,
Pygmalion et Galatée, 1763, Musée
du Louvre

Olivier Asselin émet l'hypothèse que la statue prise en exemple par Diderot pourrait être *Pygmalion et Galatée*, présentée par Étienne-Maurice Falconet au Salon de 1763 (fig. 11). Il s'agirait « d'un choix emblématique » (Asselin, 2006, p. 19). Cette œuvre est composée d'un Pygmalion, à genoux qui contemple Galatée en train de s'animer sur son socle. Un petit amour est derrière elle, rappelant la présence d'Aphrodite. Dans son compte rendu *Salon de 1763*, Diderot s'exclamait à propos de la beauté de l'œuvre :

> Quelles mains! quelle mollesse de chair! Non, ce n'est pas du marbre; appuyez-y votre doigt, et la matière qui a perdu sa dureté cédera à votre impression […] Ô Falconet! comment as-tu fait pour mettre dans un morceau de pierre blanche la surprise, la joie, l'amour fondus ensemble? […] Le faire du groupe entier est admirable. C'est une matière une dont le statuaire a tiré trois sortes de chairs différentes. Celles de la statue ne sont

> point celles de l'enfant, ni celles-ci les chairs du Pygmalion. (Diderot, 1763, p. 222-223)

Diderot s'imagine une histoire à partir de l'œuvre de Falconet. Elle s'animerait. D'abord Pygmalion s'approcherait de la statue et la toucherait, puis il attendrait qu'elle prenne vie (Diderot, 1763, p. 223).

> En privilégiant le moment tactile du récit, Diderot, quant à lui, se trouve à rêver […], d'un autre rapport à l'objet, qui soit moins purement visuel et plus largement tactile. L'usage qui est fait de cette même sculpture dans *Le rêve de d'Alembert* indique sans doute l'horizon de ce nouveau rapport esthétique tactile : ici, la sculpture n'est plus une représentation, mais une matière, elle est non plus vue, mais touchée, puis non seulement touchée, mais pulvérisée et incorporée. Le sujet et l'objet se trouvent à fusionner, en une seule chair vivante, en un *humus*, qui ira se perdre un jour lui aussi dans cet immense océan de matière qu'est le monde. (Asselin, 2006, p. 22-23)

Le corps est autant sentant que senti, c'est par ce double échange qu'il est réellement vivant. En étant désormais considérée comme une matière et non plus seulement comme une représentation, la statue devient potentiellement sensible. En la touchant, l'être l'incorpore tout comme il s'incorpore à elle. Comme dans le tableau vivant, la transformation de la statue imaginée par Diderot sous-tend une dichotomie entre l'aspect visuel qui laisse suggérer qu'à tout moment la scène va se mouvoir et l'envie de toucher ces corps pour s'assurer de leur nature inerte ou vivante.

En 1839, la photographie est présentée à l'Académie des Sciences. Le milieu médical l'utilise comme outil médical qui créée une mise en scène du corps pathologique, et

plus particulièrement, du corps hystérique. Ce dernier est perçu par certains médecins tels que le neurologue français Jean-Martin Charcot comme étant une enveloppe sans âme. Le résonnement cartésien semble alors se justifier par la pratique médicale. De la même manière que le corps hypnotisé ou cataleptique, le corps hystérique peut rester dans la même position des heures durant tel un mannequin. Dans le catalogue de l'exposition *Mannequin d'artiste, mannequin fétiche* (2015), le parallèle est fait entre la figure de l'artiste-scientifique qui anime l'objet et celle du médecin qui réifie la chair hystérique. L'un associé à l'autre cultivent l'espoir de créer une chose située entre l'inerte et le vivant, tel un roman de science-fiction :

> En s'offrant comme outils d'investigation médicale, la femme hystérique, fictive ou feinte- devenait son propre substitut. Le sens du visuel de Charcot et ses références à l'art permirent non seulement au corps hystérique d'être considéré comme un objet d'art à part entière, mais encore d'établir une correspondance entre la recherche médicale et l'acte créatif. Par un processus de réification, le mannequin de l'artiste devint parfaitement représentatif du corps féminin en tant qu'artefact dépersonnalisé. Des avancées dans la recherche neurologique sur l'hystérie permirent d'envisager le mannequin comme une forme de substitut humain dont l'activité était suspendue, mais qui était prêt, à l'instar du sujet cataleptique, à être transformé par l'artiste, ou opérateur, en un « être impulsif et actif ». Il semblerait possible d'insuffler à cette figure apparemment inerte- rappelons-nous de l'Hadaly de l'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam - non seulement un semblant de vie mécanique, mais aussi une « nouvelle âme », fût-elle perturbée, criminelle et moralement subversive. Ainsi, le corps

> hystérique renouvelait-il la relation du mannequin avec l'artiste et élargissait-il sa dimension métaphorique. (Murno, 2015, p. 129).

Le corps pathologique est alors perçu en ce XIXe siècle comme étant un automate que la photographie permet d'étudier. Ce corps correspond à une société qui s'industrialise et machinise autant l'inerte que le vivant. Un autre type d'automate vivant est également en vogue. Importé des États-Unis vers 1850, le spiritisme moderne bouleverse la science et la création. Le médium spiritiste établit des liens entre le monde terrestre et le monde des esprits défunts. Il a la capacité de devenir le pantin d'une intelligence étrangère contrairement au somnambule qui n'est qu'un être vidé de lui-même. Allan Kardec est l'un des théoriciens principaux de cette doctrine philosophique et scientifique. Dans le *Livre des médiums ou Guide des médiums et des évocateurs* (1861), il qualifie les personnes capables de laisser leur corps aux volontés d'un esprit de « médium mécanique » (Kardec, 1863, [1861], p. 214). En 1880, Pierre Janet[48] annonce le concept de « l'automatisme psychologique » (cité par Alexandra Bacopoulos-Viau, dans Gérard Audinet, Jérôme Godeau (dir), 2012, p. 122-123). La personne hypnotisée ne serait pas un automate de réflexe mais un être qui est soumis à plusieurs états inconscients. Janet réalise des expériences sur des femmes hystériques – qu'il qualifie de « statues vivantes ». Son objectif est de montrer que le sujet somnambulique ou cataleptique a des sensations et possède une forme de conscience. Il initie ainsi l'écriture automatique et la suggestion verbale pour amener ses patientes à exprimer une partie autre de leur conscience. Pour lui, l'inconscient joue un rôle

[48] Il est le neveu du philosophe spiritualiste Paul Janet.

déterminant lors des traumatismes psychiques (Marianne Kédia, 2009, p. 487-496). Dans son écrit *De Charcot à Charlot : Mises en scène du corps pathologique* publié aux États-Unis en 2001 et en France en 2013, Rae Beth Gordon rappelle que la gestuelle dans les spectacles populaires et le cinéma de 1898 à 1913, fut inspirée par les recherches médicales et psychiatriques.

> Il s'agit d'un moment culturel en France où l'imprégnation de la culture générale par le savoir psychiatrique fut exceptionnelle. Si l'hystérie est devenue un phénomène de société, c'est grâce à la presse bourgeoise et populaire, surtout à partir des de 1878 (par exemple, dans *Le Figaro*, Le *Monde illustré*, *La Nature*, le *Petit Journal*, *le Petit Parisien*). Les chanteurs et comiques y voient une mine d'or à exploiter, et le public s'avère être très friand des exhibitions d'hystéro-épilepsie mimées sur les planches. Une nouvelle esthétique voit ainsi le jour, faisant de la pathologie nerveuse un synonyme de modernité. (Gordon, 2013, p. 14)

Faisant du corps l'objet de leurs déductions et expérimentations, les philosophes et médecins ont procédé à une réification qui fut déployée dans les représentations fictionnelles. Au fil des siècles, les pensées platoniciennes ont pris davantage d'ampleur dans le raisonnement de Descartes. Ce dernier propose d'envisager un dualisme dans lequel le corps est appréhendé comme un objet automatique, animé par une âme. Malgré les différents problèmes théoriques et pratiques de ce dualisme, l'influence de Descartes se fait ressentir autant dans l'histoire de la philosophie, dans l'histoire de l'art et dans l'histoire des sciences médicales. Le XIXe siècle se clôture sur un réel souci de promouvoir la recherche qui lui donne davantage de popularité. Chaque semaine, des médecins sont invités à rédiger des articles de vulgarisation pour la presse. Plusieurs romans célèbres tels que *Les Morticoles* de Léon Daudet (1894) et *Hystériques*

d'Armand Dubarry (1897) sont d'ailleurs inspirés de ces articles (Gordon, 2013, p. 18). La diffusion grand public va servir à l'élaboration d'une science-fiction qui interprète la confusion cartésienne d'un corps-objet et d'un objet qui pourrait potentiellement prendre vie.

1.4 Automate et androïde : l'inquiétant rêve de l'humanisation de la technique

1.4.1 L'automate et l'inquiétante étrangeté : la question de la fiction

Germaine de Staël publie en 1811 *Le Mannequin*, une comédie dont l'histoire raconte la manière dont une femme promise à un homme qu'elle n'aime pas se débrouille pour que celui-ci tombe amoureux d'un mannequin peint par son amant. Elle le fait passer pour sa cousine. L'écrit inspira sans doute Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (Olivier Rey, 2002, p. 16) qui présente en 1816 les *Contes nocturnes* (*Nachtstücke*). L'un d'eux a fait – et fait encore – couler beaucoup d'encre : *Le marchand de sable*[49]. Il s'agit de l'histoire de Nathanaël, un jeune homme qui échange épistolairement avec sa bien-aimée Clara de ses souvenirs d'enfance, avec un avocat prénommé Coppelius qui l'aura violemment marqué. Des années plus tard, il croise un opticien nommé Coppola, qu'il pense être Coppelius, auquel il achète une longue-vue et auquel il se lie en tombant amoureux de sa fille présumée. Mais Olympia, qui reste assise de longues heures les

[49] Le titre original est *Der Sandmann,* il est également traduit sous le titre *L'homme de sable.*

yeux figés à jouer du piano, est un automate. Il tombe dans la folie en le découvrant, et il finit par se suicider.

Dans *Le marchand de sable,* le charme de l'objet fait perdre la notion de la réalité à Nathanaël qui le pense vivant. Au-delà du caractère misogyne qui peut être attribué à bien des écrits qui objectivisent le corps de la femme en rendant l'objet inanimé plus désirable que l'être de chair et d'âme[50], les écrits du XIXe siècle actualisent les thèmes du mythe de Pygmalion en ne créant plus une vie à partir du marbre ou de l'ivoire, mais à partir de la technologie mécanique, prise au sens large du terme[51]. Dans *le marchand de sable,* tout est rattaché à la technique de l'époque : outils optiques, piano et automate. La technique se lie au vivant sous la forme d'une prothèse visuelle et va jusqu'à se confondre avec lui dans l'automate pour Nathanaël. Pour Karl Marx et Friedrich Engels, « La révolution industrielle commence dès que les machines sont employées là où, de tout temps, le résultat final exigeait un travail humain » (K. Marx et F. Engels, *Ausgewählte Briefe*, 1934, p. 118 et p. 707 dans l'ouvrage de Benjamin, *Paris, Capitale du XIXe siècle*, 1997, [1939]). La révolution industrielle influence autant le travail que le rapport au corps lui-même.

Un an après *Le marchand de sable*, Mary Shelley imagine *Frankenstein ou le Prométhée moderne*. L'impact de ce roman, devenu un classique, semble dépasser le

[50] L'andréide (ou androïde) d'Auguste de Villiers de L'Isle-Adam (1886) dans *l'Ève future* est l'une des héritières à la fois de Galatée et d'Olympia.

[51] Olivier Rey relève que Spallanzani et Coppola sont tous les deux des Italiens, une nationalité justifiée par le fait que les premiers automates furent conçus en Italie, par Léonard de Vinci (Rey 2002, p. 26).

cadre de la fiction littéraire en cette époque, de révolution industrielle et d'évolution en matière de recherche médicale. Le corps vivant n'est plus issu de la nature, il peut être une reconstruction bricolée de corps morts, d'humains et d'animaux mis en commun. À cette chose morcelée et ré-assemblée, la technique et la technologie donnent vie. Chez Shelley, le savoir scientifique du docteur Frankenstein a remplacé le souffle de Dieu, comme le talent de Pygmalion a remplacé Vénus au fil du temps. Dans la littérature, la création artificielle dans laquelle les protagonistes cherchent désespérément la vie, mène toutefois trop souvent à la folie.

En 1906, le psychiatre allemand Ernst Jentsch publie *À propos de la psychologie de l'inquiétante étrangeté* (*Zur Psychologie des Unheimlichen)*, une étude qui consiste à appréhender la notion de l'incertitude intellectuelle face à une chose que l'on peine à définir comme inerte ou vivante. L'année du décès de Jentsch, en 1919 (Le Maléfan, 1998, p. 52), Sigmund Freud publie pour sa part *L'inquiétante étrangeté*, qui critique Jentsch, pour son analyse limitée de l'inquiétante étrangeté :

> Le mot allemand « unheimlich » est manifestement l'opposé de « heimlich, heimisch, vertraut » (ternies signifiant intime, « de la maison », familier), et on pourrait en conclure que quelque chose est effrayant justement parce que pas connu, pas familier. Mais, bien entendu, n'est pas effrayant tout ce qui est nouveau, tout ce qui n'est pas familier; le rapport ne saurait être inversé. Tout ce que l'on peut dire, c'est que ce qui est nouveau devient facilement effrayant et étrangement inquiétant; telle chose nouvelle est effrayante, toutes ne le sont certes pas. Il faut, à la chose nouvelle et non familière, quelque chose en plus pour lui donner le caractère de l'inquiétante étrangeté. (Freud, 1933 [1919], p. 9).

Les deux auteurs se réfèrent au conte d'Hoffmann (Le Maléfan, 1998, p. 53) pour identifier le motif de l'inquiétante étrangeté qui mène Nathanaël à son funeste destin. Jentsch s'intéresse à l'inquiétante étrangeté que Nathanaël vit par rapport à l'automate dont il est tombé amoureux. La perspective de Jentsch permet de considérer l'importance de l'objet et des dispositifs plastiques dans lesquels se confondent corps et objets. Pour Jentsch, l'inquiétante étrangeté se place dans les objets représentés, tout particulièrement dans l'automate (Dufrêne, T., Grimaud, E., 2016). Cependant, pour Freud, l'inquiétante étrangeté ne se limite pas à l'automate, ni au rôle de la technique. C'est tout le récit d'Hoffmann qui parvient à faire ressentir l'inconfort, et plus particulièrement l'exploration de la mise en danger de la vue (Freud, 1933, [1919], p. 21). Freud et Jentsch s'accordent à identifier l'inquiétante étrangeté comme genre dans lequel« [...] l'on doute qu'un être en apparence animé ne soit vivant, et, inversement, qu'un objet sans vie ne soit en quelque sorte animé » (Freud reprenant les mots de Jentsch, 1933, [1919], p. 17), le doute apparait autant, et de la même manière face à un mannequin de cire, une poupée, un automate, que face à des personnes humaines épileptiques, car elles éveillent chez « le[a] spectateur[·trice] l'impression de processus automatiques, mécaniques […] » (Freud, 1933, [1919], p. 17).

Mélanie Boucher identifie que Freud s'intéresse à l'inquiétante étrangeté suscitée chez le lecteur ou la lectrice. Freud considère les mécanismes littéraires exploités par Hoffmann qui ont pour objectif de susciter ce sentiment particulier chez celui qui lit (Boucher, 2019, p.185). Ce sentiment dérangeant est davantage provoqué par *le marchand de sable* lui-même qui menace la vue de Nathanaël, c'est d'ailleurs lui qu'Hoffmann met de l'avant dans le titre de son récit (Freud, 1933, [1919], p. 18). Freud associe davantage l'inquiétante étrangeté à un complexe infantile refoulée qui

fait surface lorsqu'il est stimulé[52]. En effet, si l'on se place du côté du lecteur ou de la lectrice, le sentiment d'inquiétante étrangeté est lié à l'automate, mais il renvoie surtout au traumatisme de Nathanaël dont l'origine provient de sa rencontre avec ce marchand au sable qui le fait basculer dans la folie. Cependant, comme le mentionne Freud plus loin (Freud 1933, [1919], p. 24), l'inquiétante étrangeté ne provoque pas spécialement un sentiment de peur. L'enfant qui pense que sa poupée est vivante n'est pas nécessairement effrayé par celle-ci. L'inquiétante étrangeté serait l'apparition d'un sentiment refoulé qui « faisant vaciller nos repères, nous plonge dans l'inquiétude et le malaise » (Rey, 2002, p. 4). L'appréhension freudienne est pertinente pour comprendre les stratégies sémiotiques à destination du·de la regardeur·euse : la lunette que Nathanaël utilise pour découvrir Olympia et le sable lancé dans les yeux que Coppelius seraient directement liés à une pulsion scopique (Freud, 1933 [1919], p. 21).

Par ailleurs, le philosophe Régis Debray note dans *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident* que « vivre, pour un ancien Grec ce n'est pas, comme pour nous, respirer, mais voir, et mourir, perdre la vue. Nous disons « son dernier soupir », mais eux « son dernier regard ». Pire que castrer son ennemi, lui crever les yeux. Œdipe,

[52] Cette histoire rapidement contée ne laisse subsister aucun doute : le sentiment de l'inquiétante étrangeté est inhérent à la personne de l'homme au sable, par conséquent à l'idée d'être privé des yeux, et une incertitude intellectuelle dans le sens où l'entend Jentsch n'a rien à voir ici. Le doute relatif au fait qu'une chose soit animée ou non, qui était de mise dans le cas de la poupée Olympia, n'entre pas en ligne de compte dans cet exemple plus significatif d'inquiétante étrangeté. Le conteur, il est vrai, fait naître en nous, au début, une sorte d'incertitude en ce sens que, non sans intention, il ne nous laisse pas deviner s'il compte nous introduire dans la vie réelle, ou bien dans un monde fantastique de son intention. […] La conclusion du conte montre bien que l'opticien Coppola est réellement l'avocat Coppélius et par conséquent aussi l'homme au sable. Il n'est plus question ici d'incertitude intellectuelle : nous savons maintenant qu'on n'a pas mis en scène ici les imaginations fantaisistes d'un dément, derrière lesquelles, nous, dans notre supériorité intellectuelle, nous pouvons reconnaître le sain état des choses, et l'impression d'inquiétante étrangeté n'en est pas le moins du monde diminué. (Freud, 1933, [1919], p. 20-21)

mort vivant. » (Debray, 1992, p. 19). Lacan analyse le rapport à la vue, et plus précisément la pulsion scopique liée à l'inquiétante étrangeté[53] (Jacques Adam, 2011, p. 203). Dans le contexte artistique, cette pulsion scopique[54] (pulsion sexuelle liée à la vue, dans laquelle un individu transforme autrui en objet de plaisir par son regard), peut être transposée au médium photographique qui objective le corps de son·sa modèle.

> La photographie est peut-être l'unique exercice de la vision dans lequel le corps peut être capté en totalité et comme un tout, précisément parce qu'il est capté immobile : c'est pourquoi la photographie, presque dès son invention, a été le mode favori de l'image pornographique, et pourquoi, comme le suggère Roland Barthes, elle a une affinité particulière avec la mort. Le regard photographique ne peut voir le corps dans son entier que parce qu'il le tue : on se rappelle la cohérence ultime à laquelle la présence physique d'Emma Bovary ne parvient qu'à l'état de cadavre; la scène de *Thérèse Raquin* où Laurent voit les corps des jeunes femmes à la Morgue et regarde une élégante jeune femme contemplant le corps d'un homme,

[53] Comme l'explique Jacques Adam, pour Lacan, l'inquiétante étrangeté se manifeste par « Le regard capturé favorisant cette méconnaissance du désirant derrière l'objet désiré, c'est quand le sujet se voit comme désiré qu'il croit lui-même désirer (l'expérience du double dans le miroir illustre bien cela), mais ce qu'il ne voit pas, c'est que ce que l'Autre veut lui arracher, c'est son regard…et son désir (c'est toute l'histoire de *L'homme de sable*, de la femme-automate désirée et aux yeux arrachés). Privé de son regard et de son désir, c'est alors pour le sujet la déconstruction de l'imaginaire qui le faisait se croire désirant, et c'est la rencontre avec le réel de l'angoisse. » (Adam, 2011, p. 203)

[54] La pulsion scopique est théorisée par Freud dans *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), par Laplanche et Pontalis dans le *Vocabulaire de la Psychanalyse* (1967), puis popularisé par Lacan *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, lors du séminaire XI (1964) et dans *L'objet de la psychanalyse* (1966). Généralement, elle est rattachée au stade miroir de l'enfance et à l'adolescence, cependant, les théories semblent également pouvoir s'appliquer aux domaines des arts, et plus particulièrement au médium photographique.

> confirme une certaine ambition de la prose réaliste d'immobiliser les corps dans son champ visuel. (Peter Brooks, 1993, p. 29)

Cette pulsion entraine une mise à mort visuelle. Pour Pascal Le Maléfan*, L'inquiétante étrangeté* (Le Maléfan, 1998, p. 54) doit être lu en parallèle d'*Au-delà du principe de plaisir*, que publie Freud un an plus tard en 1920. Dans les chapitres V et VI de ce deuxième ouvrage, il développe l'un des thèmes centraux de l'inquiétante étrangeté, à savoir la vie comme détour vers la mort, cette dernière imposerait donc un retour vers la matière inanimée (Freud, 2002, [1920], p. 36). Il écrit :

> Cette fin [la mort] doit plutôt être représentée par un état ancien, un état de départ que la vie a jadis abandonné et vers lequel elle tend à retourner par tous les détours de l'évolution. Si nous admettons, comme un fait expérimental ne souffrant aucune exception, que tout ce qui vit retourne à l'état inorganique, meurt pour des raisons internes, nous pouvons dire : la fin vers laquelle tend toute vie est la mort; et inversement. Le non-vivant est antérieur au vivant. (Freud, 2002, [1920], p. 36)

Le Maléfan interprète le lien entre la vie et l'inerte que réalise Freud, comme un intérêt personnel qui dépasse l'analyse psychanalytique pure.

> N'est-ce pas ce que matérialisent automates, poupées, statuettes et marionnettes, ces objets crépusculaires habités du presque-là-de-la-mort et lieux d'énonciation d'une langue « nourrie de la connaissance de la mort »? Comment l'Homme Freud n'y aurait-il pas été sensible, lui qui aimait à

> s'entourer de figurines antiques qu'il palpait amoureusement,[55] mais aussi qu'il pouvait détruire dans un acte propitiatoire[56]? N'avait-il pas non plus esquissé un modèle théorique pour comprendre le transfert à l'œuvre dans ce type de rapport aux objets? (Le Maléfan, 1998, p. 54)

La question du double permet de saisir la mort comme une source d'inquiétude étrange. Elle rappelle les origines de l'être, avant la vie. Ce *double* peut être un sosie que l'on rencontre dans la rue ou, encore, son propre reflet dans le miroir[57]. Il n'effraie pas spécialement, mais provoque un malaise. Passé l'état du narcissisme primaire, l'individu souhaite être unique, mais il est limité par ses capacités visuelles qui l'empêchent de se voir entièrement (Nathalie Martinière, 2008, p. 6).

Le Maléfan résume ainsi la position de Freud, de Jentsch et de Jacques Lacan qui s'est notamment intéressé au stade miroir dans la reconnaissance du corps dans son ouvrage *Propos sur la causalité psychique* sortie en 1946 :

> […] On peut remarquer que l'inquiétante étrangeté des personnages de cire, des poupées et des automates est à mettre en relation avec le premier temps du stade du miroir, alors que le phénomène du double serait plutôt à corréler au second temps. L'affect qui surgit face à ces formes fixes *fige* le sujet en

[55] Le Maléfan ajoute en note la référence suivante : Flem., L., (1981) *L'homme Freud. Une biographie intellectuelle*, Paris : Seuil, p. 43

[56] Le Maléfan ajoute en note la référence suivante : Gay, P., (1991) [1988] *Freud, une vie*, Paris : Hachette-pluriel, Tome 2, p. 129

[57] Il s'agit là de deux exemples inspirés d'anecdotes de Freud que Le Maléfan relate (1998, p. 57).

> même temps qu'il produit un sentiment proche de l'effroi. Tout se passe comme si en ces circonstances il y avait parcours *à rebours* du moment jubilatoire, soit une désaliénation, un désinvestissement libidinal du corps par la surprise de la perception d'une forme fixe : ce qui paraissait animé et capable de captation se révèle foncièrement inanimé. Au fondement de l'angoisse se trouverait donc un changement de signification, qui peut aussi bien aller dans le sens inverse, comme le signale Jentsch : l'inanimé peut devenir animé. […]. Le retour en question concernerait ainsi le refoulement originaire, soit ce qui instaure le passage de l'inhumain à l'humain par arrimage au symbolique. Or il est nécessaire d'ajouter que le destin de ce refoulé originaire tel qu'il est perçu dans l'inquiétante étrangeté de l'animé/inanimé, est une manifestation du réel qui, chez la plupart des individus, laisse seulement si l'on peut dire une impression désagréable […] (Le Maléfan, 1998, p. 60-61)

Dans la conclusion de *L'inquiétante étrangeté*, Freud reconnait que ce sentiment particulier est en réalité produit par un contexte particulier, qu'était amené à recréer de mille et une façon l'univers de la fiction (Freud, 1933, [1919], p. 42). Or, c'est bien ce rôle essentiel de la fiction qui semble être déterminant pour l'analyse d'une œuvre qui joue sur l'ambiguïté du vivant et l'inerte. Car, comme le souligne Le Maléfan (1998, p. 62), les théories développées par les auteurs ne sont jamais dénuées de contexte artistique.

Les doubles, comprenant les automates et les robots, peuvent également engendrer l'ambiguïté par le fait qu'ils sont mobiles. Au XIXe siècle, les philosophies machinistes sont d'ailleurs particulièrement populaires (Simon Schaffer, 1994, p. 203-227). Le philosophe et médecin français Gabriel Naudé serait sans doute le premier à avoir

inventé et utilisé le terme « androïde » pour désigner un automate, semblable à un homme (Jessica Riskin, 2018, p. 298). En 1925, il publie un ouvrage pour s'opposer aux pratiques ésotériques. Il raconte qu'au XIIIe siècle, le philosophe Albert le Grand aurait créé un homme artificiel en bronze. À son tour, au XVe siècle, le commentateur Alfonso de Madrigal (célèbre sous le nom d'El Tostado) aurait expliqué que la fameuse réplique d'Albert le Grand était en réalité un automate capable de répondre de manière intelligente et réfléchie aux questions qu'on lui posait. Naudé ne croit pas en la possibilité de créer un homme : une machine dépourvue de muscles et de chair ne pouvait avoir des capacités humaines, c'est pour cela qu'il choisit le terme d'androïde pour la nommer.

> « Mais le premier androïde réel de la nouvelle variété expérimentale de la philosophie, pour laquelle les archives historiques contiennent de riches informations – « androïde » au sens profond du terme de Naudé, un assemblage fonctionnel de « pièces nécessaires » et d'instruments en forme d'homme – a été exposé le 3 février 1738.[58] » (Riskin, 2018, p. 301)

Cet androïde en question est un automate musical sous la forme d'un faune jouant de la flute qui réalise des tâches bien plus complexes que la plupart des machines de son temps, il est le fruit du travail de l'ingénieur Jacques Vaucanson (Riskin, 2018, p. 303). Jacques Vaucanson est reconnu pour ses automates. Il présente en 1739 un *Canard*

[58] Traduction personnelle de « But the first actual android of the new, experimental-philosophical variety for which the historical record contains rich information "android" in Naudé's root sense, a working human-shaped assemblage of "necessary parts" and instruments—went on display on February 3, 1738. » (Riskin, 2018, p. 301)

automatique qui simule la digestion et la défécation. Contrairement à ses précédents objets, le *Canard* possède un mécanisme visible qui montre la ressemblance avec un canard vivant, autant qu'il démontre les techniques qui permettent cette similarité. À la découverte de ce travail, le Roi de France pense lui confier un projet dans lequel les automates fonctionneraient à partir de sang (Stéphanie Rouanet dans Chantal Spillemaecker, 2010, p. 23-25). Dans *De la nature de l'Homme* (1736), Voltaire parle de Vaucanson comme d'un nouveau Prométhée « semblant, de la nature imitant les ressorts, prendre le feu des cieux pour animer les corps »[59]. En 1741, il se saisit de cette opportunité et présente son ambitieux projet à l'Académie des Beaux-arts de Lyon. En plus de construire un automate qui fonctionnerait grâce à du sang, son objet serait également capable d'imiter la respiration. Le caoutchouc, nouvelle découverte de ce siècle, serait propice à cette simulation de la vie humaine. Ce projet qui expose une fascination troublante pour les doubles n'aboutira jamais.

1.4.2 *Eidolon,* double et l'acte d'image schématique

Comme Nathalie Martinière l'explique dans son ouvrage *Figures du double* (2008), le double fut davantage analysé en littérature. Son histoire y est vaste et ses interprétations le sont peut-être même davantage (p. 17-35). Le double qui nous intéresse est celui dont la forme inerte anthropomorphe est confondue avec le vivant. Ses traits peuvent

[59] Voltaire, (1877), [1736], « De la nature de l'homme », 1736, dans *Œuvres complètes*, vol.IX, Paris : Garnier, citation trouvée dans Bernard Roukhomovsky dans Spillemaecker, Chantal, 2010, p. 230

être relativement schématiques et néanmoins provoquer un sentiment familier étrange, qui permet d'identifier l'objet comme étant une personne.

En 1914, Otto Rank publie « Der Doppelgänger », une étude sur le double dans la revue *Imago : Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* dirigée par Sigmud Freud[60]. Cette première étude donnera suite à plusieurs articles, jusqu'à la publication sous le titre anglais de *The Double : A Psychoanalystic Study* en 1971[61], synthèse de son investigation. Cet ouvrage traite de différentes représentations du double dans la littérature, analysées du point de vue de la psychanalyse. Rank en déduit notamment divers motifs (le reflet dans le miroir, l'ombre, le portrait) qui seraient des doubles physiques qui prennent une forme indépendante du moi[62] (Rank, 1971, p. 20). Les contes présentent un double ressemblant avec le personnage principal jusque dans les moindres détails, une ressemblance qui semble avoir été « volée dans le miroir » (*stolen from the mirro* selon les mots d'Hoffmann, repris de Rank). Ce double fonctionne à l'opposé du héros et, généralement, une relation destructrice se crée, allant jusqu'à la mort d'un des protagonistes ou d'un personnage féminin qui était en relation avec l'un d'eux (Rank, 1971, p. 33). La thématique du double est alors étroitement liée à la mort et au thème du fantôme (ce double immatériel entre le vivant

[60] Otto Rank, « Der Doppelgänger » dans *Imago : Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, ed. Sigmund Freud. Leipzig, Vienna, et Zürich : Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1914, Vol. Ill, p. 97-164.

[61] Les premières pages (vii-ix) de la préface de l'ouvrage *The Double, A Psychoanalytic Study* d'Otto Rank (1971) font un historique de la recherche.

[62] En parallèle d'autres types de doubles liés notamment à la conscience peuvent être étudié mais ne relèvent pas de cette thèse.

et le mort) (Rank, 1971, p. 62). Rank met en lien ses analyses avec les recherches anthropologiques réalisées par James George Frazer dans lesquelles l'anthropologue explique que certaines civilisations voient en la photographie un risque pour leur vie. Le double photographique donne l'impression d'avoir une incidence directe sur la personne. Ainsi, en détruisant la photographie, on risquerait la destruction de l'individu (Rank, 1971, p. 65). Lorsque cet artéfact est appréhendé comme étant une *chose* vivante, il peut être interprété comme un *eidolon (εἴδωλον)*, terme grec qui renvoie à un simulacre imprégné d'une sorte de vie. Rank conclut son ouvrage en expliquant que cet *eidolon* fait face au narcissisme primitif de la personne humaine qui résiste à la menace. La résistance se manifeste assez clairement par les réactions dans lesquelles le narcissisme inquiet s'affirme avec une intensité accrue. Elle prend la forme d'amour-propre pathologique comme dans les mythes de Narcisse[63] ou comme dans le *Portrait de Dorian Grey* d'Oscar Wilde (1890), à travers la forme défensive de la peur pathologique de soi-même, qui conduit souvent à la folie paranoïaque et apparait personnifiée dans l'ombre, l'image-miroir, le double physique, le double psychique ou de manière plus générale à travers l'*eidolon*[64]. D'autre part, dans les mêmes phénomènes de défense, l'individu peut vouloir s'affirmer. Alors le double devient un

[63] Le mythe de Narcisse est notamment présent dans le Livre III des *Métamorphoses* d'Ovide.

[64] Un grand nombre de roman traite de cette thématique, sans citer une nouvelle fois ceux étudiés précédemment, nous pouvons ajouter *L'étrange cas du docteur Jekyll et de M. Hyde* de Robert Louis Stevenson (1886) ou encore, dans la littérature contemporaine, *C'est le cœur qui lâche en dernier* de Margaret Atwood (2015).

rival dans l'amour sexuel. Enfin, nous pouvons ajouter que la création du double peut également développer une attirance sexuelle envers la créature ainsi créée[65].

Ces doubles sont détenteurs d'une certaine forme de vie, à un degré plus ou moins important dont les crises iconoclastes témoignent. Ces impressions de vie des doubles peuvent engendrer des réactions violentes[66]. Avec moins d'intensité, sans doute, l'exemple des Musées Grévin et Madame Tussauds démontrent l'intérêt pour les *eidolons*, qui remplacent dans ces deux institutions des personnages ou des personnalités célèbres. Le narcissisme s'y accomplit dans la proximité que les visiteurs arrivent à entretenir avec les simulacres de cire. Dans ces musées d'amusement, les visiteurs multiplient les poses comme s'ils étaient au côté de leurs idoles. Photographiés aux côtés des statue de cire, ils se muent eux aussi en des compositions inertes (Denis Vidal, 2012, p. 62-63). La fréquentation élevée de ces musées de cire montre que le sentiment « inquiétant » que peut provoquer la copie du vivant est relative (Vidal, dans Dufrêne, Thierry, Huthwohl Joël, 2014, p. 126).

Horst Bredekamp appelle les « images schématiques » ces doubles du corps que sont les figures de cires, ainsi que les automates, et que l'on perçoit à titre de choses

---

[65] À cet égard, le film *La piel que habito* réalisé par Pedro Almodovar sorti en 2011 et inspiré de la nouvelle *Véra* écrite par Auguste de Villiers de L'Isle-Adam (dans les *Contes cruels*, 1874) présente parfaitement la tension entre l'attrait sexuel et de la morbidité qui réside dans la création d'un double. Le chirurgien plastique tombe en amour avec sa créature, un jeune homme totalement transformé pour devenir la femme, parfaite aux yeux de son créateur.

[66] Durant l'époque médiévale, les oppositions entre iconophiles et iconoclastes furent particulièrement violentes. Durant la Révolution française, la destruction des images rappelant la monarchie et le pouvoir religieux furent grandement détruites. En 2001, les trois Bouddhas de Bâmiyân furent excavés de leur emplacement d'origine en Afghanistan pour être détruits sous prétexte qu'ils représentaient des êtres humains, ce qui est interdit dans la doctrine islamique.

vivantes. Ces images schématiques auraient une puissance d'agir, à faire *acte d'image* :

> [Qui] se rapporte à ce retour de la signification du *schema*, de la figure, en tant que fondement corporel qui permet aux humains de reconnaître les autres, eux-mêmes et le monde, et de se comporter dans cet environnement. [L'image schématique] englobe les images qui parviennent à servir de modèles parce qu'elles deviennent vivantes ou parce qu'elles simulent la vie. (Bredekamp, 2015, p. 94)

L'acte d'image favorise ainsi une appréhension anthropomorphique du monde. « L'image parle et, ce faisant, exige une réaction de celui qui s'approche » (Bredekamp, 2015, p. 13). Sa puissance d'agir implique une réaction de celui qui la contemple. Contrairement à d'autres types d'images étudiées par Bredekamp, celle-ci n'est pas seulement perçue comme vivante, elle le serait véritablement. Elle serait schématique au sens platonique du terme *schèmata*[67]. Elle correspondrait autant les objets anthropomorphes que les tableaux vivants, autant les corps de cire que leur photographie, faisant ainsi converger l'un vers l'autre le corps vivant et le corps inerte (Boucher, 2019, p. 184). Ce corps, inerte, serait une sorte d'objet-personne (Carlo Severi, 2017) que l'on étudie non plus par rapport à l'humain, mais *comme* un humain. Les artistes s'intéressent à ce potentiel ambigu qui unit le vivant à l'inerte; à cette

[67] Comme l'écrit Bernard Suzanne dans « De la couleur avant toute chose. Les schèmas invisibles du Ménon » (2008), le mot schèma se heurte au français dont le mot « schéma » est pourtant issu.

confusion résultant de l'impossibilité à distinguer la nature exacte de ce qui est regardé. Les frontières s'abattent entre les images, le corps dans le tableau vivant se fige, alors que le mannequin semble s'animer. La science-fiction littéraire a donné vie à des images fictionnelles qui prolongent celles des mythes. Les créatures d'Hoffmann et Shelley et les systèmes littéraires de leurs récits provoquent une sensation à la fois inquiétante et familière qui pousse le lecteur ou la lectrice dans l'incertitude déroutante à savoir si ces êtres doivent être considérés comme vivants, inertes ou morts. En parallèle de la fiction, les automates se popularisent, poussant à s'interroger sur les similitudes et distinctions entre le mécanisme artificiel et le mécanisme biologique. Au-delà de la question scientifique, les frontières entre le corps et ses doubles s'effacent. L'artefact peut être considéré comme une menace lorsqu'on lui reconnait une puissance d'agir, de faire acte d'image.

La démonstration de ce chapitre nous permet d'appréhender la question de la robotique comme étant l'héritière de la tradition artistique et philosophique du double, qui renvoie à chacun des types de manifestations précédemment observés. Le mythe de Pygmalion est devenu une image inspiratrice qui cristallise le schéma de l'objet devenant chair. Les créations artificielles telles que le mannequin, l'automate et l'androïde sont les allégories pygmalionniennes qui rendent tangible le désir de vie à partir de l'inerte. À l'extrême opposé, le corps du tableau vivant se réifie, convergeant alors vers une abolition des frontières entre ce qui est perçu comme l'animé et l'inanimé. La fascination pour l'ambiguïté de ces choses s'est développée depuis l'Antiquité à travers les récits, les fictions, et les créations. Ce chapitre historique a permis d'analyser des objets et histoires qui ont participé activement au développement des questionnements relatives à la confusion entre l'inerte et le vivant au cours des siècles.

Maintenant, une réflexion sur le cas précis de la représentation photographique s'impose. En tant que médium, que peut-elle apporter ou retirer à cette confusion

CHAPITRE II

LA PHOTOGRAPHIE POUR UN ÊTRE NOUVEAU

La photographie oscille entre le réel et le fictif, notamment lorsqu'elle représente la confusion entre le corps et l'objet. En retraçant d'abord l'histoire du médium photographique, il s'agira dans ce chapitre de comprendre comment son utilisation (miroir du réel dans un premier temps et figuration fictive dans un second) parvient à créer la représentation d'une chose qui confondrait le corps et l'inerte dans une image plausible. Apparaissant sous l'impulsion des deux grandes guerres, deux types de représentations d'un nouvel être humain seront ensuite appréhendées. Alors que les futuristes voient en l'homme au genre masculin, une machine de guerre, les surréalistes pensent la femme comme une machine fantasmée féminine. Ces deux visions genrées donnent lieu à la dualité d'un imaginaire que le posthumaniste tente dès les années 80 d'unir en une seule image et que les féminismes tendront d’éliminer. Ainsi, ce chapitre a pour objectif de montrer en quoi la photographie est un médium capable de faire survenir le vivant dans deux représentations genrées aux objectifs bien distincts, en s'appuyant à la fois sur l'histoire de son utilisation et les imageries qu'elle a produites.

2.1 La photographie des Révolutions à la Guerre

2.1.1 De la science à la science-fiction photographique

Le 18 août 1839, la photographie est officiellement présentée, non pas à l'Académie des Beaux-arts, mais à l'Académie des sciences (Jean-Louis Marignier, 1999, p. 74). Le choix du lieu est significatif, la photographie est perçue comme un outil scientifique, capable d'être une parfaite copie du réel tangible parce qu'elle est un médium mécanique. N'étant donc pas le fruit de la main humaine, elle devrait comporter moins d'erreurs de mimèsis et être plus objective qu'une représentation peinte. La société du XIXe siècle est toujours sous la gouvernance de la pensée dualiste cartésienne, la photographie est perçue comme un appareil répondant aux préoccupations mécaniques qui influencent autant les questionnements relatifs au corps humain, qu'à la société en général. L'officialisation de la photographie en 1839 arrive en pleine Révolution industrielle européenne : avec elle apparaissent, en outre, le premier chemin de fer à vapeur (1821), la machine à coudre à fil continu (1829), le téléphone (1876) et l'automobile personnelle (1890). Dans cette industrialisation massive du quotidien et des sphères professionnelles, les mannequins d'artistes devraient devenir inutiles, puisque la photographie est désormais capable de capturer l'image d'un corps humain en quelques minutes. L'artiste n'a théoriquement plus besoin de cet objet pour ses études préparatoires. L'étude de Pierre Wat sur les photographies d'ateliers réalisées à la fin du XIXe siècle, témoigne pourtant de la permanence de cet objet au côté des artistes (Wat, 2013). Le temps de pose particulièrement long pour produire une photographie engendrait des images troubles et imprécises à cause des micromouvements des modèles, ce qui a sans doute retardé l'obsolescence du

mannequin. La technique photographique demande de la patience, autant au photographe qu'aux modèles qui doivent devenir de marbre pendant de longues minutes. Certaines circonstances environnementales, comme les lieux sombres, ont d'ailleurs obligé les photographes à recourir à des mannequins. Néanmoins, comme dans la peinture, ces objets ne sont pas photographiés pour eux-mêmes, l'objectif du photographe est de donner l'impression qu'ils sont des modèles vivants. Dans *Quand j'étais photographe* (1900, p. 127), Félix Tournachon, dit Nadar, reconnaît avoir recours à des mannequins pour, selon ses mots, « animer » ses photographies de catacombes parisiennes, car l'exposition lumineuse contraignante nécessite de rester immobile pendant dix-huit minutes (Benjamin, 1997, [1939], p. 687). Il semble paradoxal de considérer des mannequins comme étant, selon les mots de Nadar, capable d'« animer » la photographie. Le mannequin et le·la modèle vivant·e sont complémentaires l'un·e de l'autre[68].

Fig. 12 Duchenne de Boulogne, *Le mécanisme de la physionomie humaine, ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques,* 1862

[68] Le chapitre 1 a justement permis de dresser l'importance d'avoir dans les ateliers autant des modèles vivant·es que des objets anthropomorphiques inertes. Le rêve artistique de la création qui prend vie peut être un écho à cette confusion entre le corps et l'objet représentés dans les toiles et sculptures.

Alors que le mannequin peut servir à donner l'impression du vivant, le corps humain peut devenir une sorte d'objet inanimé, stéréotypé par le médium photographique. Pour les études physiognomoniques, la photographie est une archive des expériences réalisées, elle permet d'étudier et de normaliser les types physiques. Particulièrement populaire durant le XIXe siècle, la photographie est dans ce cas précis l'héritière des têtes d'expression de Charles Lebrun (XVIIe siècle) qui cherchait à catégoriser chaque passion par rapport aux mimiques du visage. En photographiant, par exemple, ses expériences d'électrostimulation sur le faisceau musculaire vivant, le neurologue Guillaume Duchenne de Boulogne tente de montrer que la grimace de douleur de la statue du *Laocoon* est « fausse » (fig. 12). Pour défendre son point, il réalise vers 1854-1856 des séries photographiques des examens morphologiques de la douleur (Michel Poivert, dans Ramos, 2014, p. 223). Allant plus loin encore dans cette volonté de coder le visage à l'aide du médium photographique, Cesare Lombroso publie en 1887 *L'homme criminel : criminel-né, fou moral, épileptique : étude anthropologique et médico-légal*[69]. Dans cette recherche, le criminologue souhaite établir un portrait physique type de chaque catégorie de personnes criminelles. La photographie permet de cataloguer leur visage. Elle objectivise les personnes, les réduisant à leur morphologie. Lombroso analyse leur physique comme des objets aux traits significatifs révélateur de leur criminalité. Prolongeant ces recherches, Alphonse Bertillon met au point un système d'identification comprenant des mesures anthropométriques et des photographies afin de reconnaître toute personne ayant été en garde à vue (Giorgio

[69] Le titre de l'ouvrage est seulement au masculin.

Agamben, 2012, [2009], p. 70-79) et Francis Galton travaillait sur les empreintes digitales qui étaient destinées à pouvoir identifier des criminels sans erreurs[70]. Comme la photographie, ces images donnent la sensation de transformer directement la personne en une représentation[71]. À partir de 1920, le Bertillonnage (portrait inventé par Bertillon) se diffuse dans le monde entier. Pour la première fois, l'identité n'est plus le masque social mais un caractère physique biologique indépendant de tout trait de personnalité ou de toute condition sociale. L'empreinte digitale intègre petit à petit la carte Bertillon, qui devient obligatoire dans le monde entier.

S'il est possible de voir dans l'image photographique un corps qui parvient à être un objet normé pour les chercheurs précédemment énoncés, son caractère vivant ne lui est pas retiré pour autant. Le corps est à la fois sujet et objet. Est-il possible de renverser le procédé pour donner l'impression qu'un artéfact est lui aussi un entre-deux, entre objet et sujet? Si la photographie est seulement un médium scientifique, alors l'interrogation peut d'abord paraître surprenante. Parallèlement aux recherches scientifiques, la photographie se propage dans la sphère artistique qui va autant considérer la possibilité d'objectiver qu'humaniser grâce son potentiel fictionnel.

Fig. 13 Hippolyte Bayard, *Autoportrait en noyé*, 1840

[70] Cette empreinte est réalisée par le transfert de l'encre posée sur les doigts du suspect, posés sur du papier blanc.

[71] Horst Bredekamp les qualifie d'*"images vraies* (Bredekamp, 2015, p. 170).

La première œuvre – et tableau vivant photographique – qui mis en avant les aspects trompeurs de cette représentation est *l'Autoportrait en noyé d'Hippolyte Bayard* (1840) (fig. 13). À en croire le texte inscrit à l'endos de l'image, Hippolyte Bayard, l'un des inventeurs des procédés photographiques, n'aurait injustement pas eu la même reconnaissance que celle portée à Louis Daguerre. Pour cette raison, il se serait suicidé en octobre 1840. La photographie est envoyée à la presse (Gwendoline Koudinoff, 2020, p. 3-4). Elle n'est pas le fruit d'un tiers, mais autoportrait que Bayard bien vivant, a lui-même réalisé. En mettant sur pied ce stratagème, en écrivant les raisons de son acte et en diffusant lui-même les raisons de ce fictionnel suicide (Pauli, 2006, p. 13), Bayard reste à l'Histoire comme étant le premier à prouver les capacités fictionnelles de la photographie (Buignet, Rykner, 2012, p. 13) et à s'en être servi pour en faire un instrument artistique, publicitaire et politique. « L'image mentale [est] elle-même une photographie » définissait Sartre en 1936 dans *L'imagination* (Michel Provost, dans Ramos, 2014, p. 228) et, en tant que telle, l'image mentale peut être soumise aux altérations. Elle ne connait aucune limite aux modifications que l'on peut lui faire. Elle se crée à partir de la réalité tangible, pour ensuite se dématérialiser dans notre conscience et devenir simultanément malléable. L'image photographique fonctionne de la même manière. À partir du tangible, le photographe la travaille à sa guise.

Le terme science-fiction apparait en 1851 dans l'ouvrage *A Little Earnest Book Upon A Great Old Subject* de William Wilson, soit près de 10 ans après la présentation du processus photographique à l'Académie des sciences. Il est un médium considéré comme scientifique, il atteste de la réalité. Cette considération occulte toute une utilisation du médium qui est également capable de figurer la fiction. Les recherches étudiées au cours de cette thèse attestent de la réserve à employer le terme « science-

fiction » pour la qualifier. En effet, la photographie est critiquée pour son manque de « naturel », de « vrai », elle est alors considérée comme étant une pratique mensongère et théâtrale. Elle laisse croire une action spontanée alors qu'elle est travaillée et répétée tel un comédien qui travaille sa pièce (Régis Debray, 1992, p. 286). Entre science et fiction, réel et imaginaire, la photographie est peu à peu considérée non plus seulement comme une preuve, un outil scientifique, mais également comme étant une pratique artistique. Contrairement à la campagne de publicité que l'entreprise Kodak annonce en 1888, il ne suffit pas seulement d'« appuyer sur le bouton » pour faire de *la photographie* (Debray, 1992, p. 287). Si appuyer sur le bouton sert à capturer l'emprunte lumineuse sur le négatif, la photographie requiert toujours une mise en scène, des structures, des points de vue, des compositions... en résumé, des choix, qui la font davantage tendre vers la construction fictionnelle que vers la spontanéité objective simple.

Avant même que le numérique bouscule les consciences, le potentiel fictionnel de la photographie est investi par les artistes pour figurer les fantasmes de la science-fiction, au même titre que les œuvres littéraires et cinématographiques. Cette mécanisation de la pratique artistique se contextualise dans une mécanisation de la société en général. En publiant en 1816 *Le marchand de sable*, Hoffmann s'inscrit dans une révolution industrielle nouvelle qui va considérablement influencer la manière de vivre et de créer de l'époque. Avec elle, la science-fiction voit le jour (Éric Dufour, 2011, p. 6), elle se présente comme un récit fictif d'anticipation de ce que pourrait promettre la science de demain. Les recherches sur la mécanique et sur les sciences se développent considérablement; indirectement, elles conduisent à appréhender la mollesse et la fragilité du corps biologique comme pouvant être améliorées, voire totalement transformées. Ces investigations de l'imaginaire rêvent également de produire la vie

artificiellement grâce aux avancées scientifiques. L'artefact prend les traits d'une figure féminine, fantasme de la création vivante depuis Pygmalion.

> [La femme artificielle], qui peuple la littérature, le cinéma, l'art, la culture populaire des époques industrielles et postindustrielles, est celle par laquelle a pu s'articuler la relation entre l'art et la technologie – le corps artificiel venant répondre à la question posée à l'art, dans la modernité, par la reproductibilité mécanique. Il y a en effet une proximité structurelle entre le corps artificiel et l'image photographique : tous deux sont le fruit d'un processus mécanique et se présentent comme des duplicatas susceptibles de rivaliser avec l'original. (Giovanna Zapperi, 2009b, p. 19)

La Révolution industrielle du XIXe siècle est fortement marquée par le fantasme de produire une créature humaine artificielle grâce aux technologies actuelles et futures. Plusieurs de ses ouvrages tels que l'*Ève Future* de Villiers de L'Isle Adam (1886) sont imprégnés d'une certaine misogynie (Munro, 2015, p. 152) dans laquelle la femme artificielle, créée de la main de l'homme masculin serait esthétiquement et/ou intellectuellement supérieure à la femme biologique, elle-même née d'un autre corps féminin. Au XIXe siècle, la réinvention du corps féminin s'inscrit dans un désir de reproduction plus large du vivant. Et le roman de l'*Ève future* témoigne de cette fascination. Les premiers chapitres font explicitement référence aux impacts de la photographie et du phonographe, brevetés en 1877 par l'ingénieur américain Thomas Edison. Villiers de l'Isle Adam souligne également dans le roman l'attrait de son époque pour les automates et androïdes, ou comme l'auteur les nomme lui-même pour les « andréides ». La seconde partie du premier livre reprend le conte d'Ernst Theodor Adameus Hoffmann *Le marchand de sable* issu des *Contes nocturnes* (1816). Dans son introduction à l'œuvre de Villiers, Pierre Citron écrit dans l'édition de 1979 (l'Âge de

l'homme) que l'andréide de *l'Ève future* se distingue des autres créatures artificielles issues des diverses œuvres de science-fiction; elle n'est nullement caricaturale ou monstrueuse[72]. Cette machine est même intellectuellement supérieure à la jeune femme qui lui sert de modèle, qui est un exemple d'idiotie. Comme Giovanna Zapperi le constate, le corps fantasmé de la femme mécanique apparait à la même époque que la photographie; de même, des similitudes structurelles sont présentes entre cette créature et le médium photographique (Zapperi, 2009b, p. 19-20). *L'Ève future* semble préfigurer le personnage de Faustine imaginé par Adolfo Bioy Casares dans *l'Invention de Morel* (1940). La jeune femme n'est plus qu'une projection holographique diffusée en boucle sur une île déserte. L'invention de Morel tue chaque personne dont elle en enregistre la représentation enregistre [73] pour ensuite en diffuser éternellement « l'image vivante » (Dufrêne, 2017, p. 11). En effet, de la même manière que la photographie, cette image produite artificiellement, s'appréhende dans un rapport analogique avec la réalité tangible, l'artefact est comparé au corps biologique. Au-delà même de la littérature, le sentiment de toute puissance que confère la duplication de l'humain par la technique peut s'avérer inquiétant, les contemporains redoutent une industrialisation trop massive qui pourrait faire perdre des emplois là où l'automate

[72] Citron met en opposition l'andréide de *l'Ève future* avec la vision du robot dans le film *Métropolis* qui verra le jour près de 40 ans plus tard.

[73] Morel espérait que sa machine permette non pas de créer la vie, mais de la transformer en un simulacre qui garantirait l'éternité tout en restant vivant (Adolfo Bioy Casares dans Dufrêne, 2017, p. 193). Cependant, l'image de Morel reste insatisfaisante, il faudrait en créer une nouvelle version. Cette figuration inédite parviendrait à faire en sorte que les images puissant accéder aux pensées et aux des sensations, tant visuelles, qu'auditives, que tactiles, qu'olfactives, que gustatives (Casares dans Dufrêne, 2017, p. 217).

pourrait remplacer l'humain, là où le photographe pourrait remplacer le peintre. L'industrialisation s'inscrit dans ce que Friedrich Nietzsche annonce, en 1883 avec *Ainsi parla Zarathoustra*, comme étant la mort de Dieu, le triomphe d'une foi envers une industrialisation aveuglée par ses promesses, au détriment des religions (Nietzsche, 2018, [1883] p. 99).

2.1.2 Photographie et corps futuriste

Comme le relève Nathalie Martinière, le XXe siècle s'ouvre avec un rapport à l'humain en pleine mutation (Martinière, 2008, chapitre 2). La politique et l'économie sont fragiles dans une Europe qui connaitra quelques années plus tard les retombées de la Première, puis de la Seconde guerre mondiale. Dans cette société changeante, l'humain tout entier est questionné. La perspective humaniste développée par les Lumières est altérée, l'art joue un rôle majeur dans l'exploration du corps que la société doit ré-apprivoiser.

Les artistes et philosophes s'interrogent sur le rapport corps-machine. Filippo Tommaso Marinetti est l'un d'eux (Giovanni Lista, 2015b, p. 70). En 1909, il publie deux pièces, *Le Roi Bombance* et *Les Poupées électriques* (rédigées en 1905). Cette dernière réfère à *l'Ève future* et à l'imaginaire qui entoure la figure de l'automate. Marinetti réinvestit le thème de l'histoire d'amour entre automates et humains. Par un jeu de dédoublement de la figure humaine, les deux pièces présentent l'être aimé comme un jouet mécanique (Giovanni Lista, 2015b, p. 69). La figure de l'automate est interrogée en miroir de celle de l'être humain. En rédigeant ses pièces, Marinetti confronte le biologique avec l'artificiel, en se demandant comment repenser le corps avec ses muscles, sa chair, son sang, sa fébrilité face à l'automobile qui vient le protéger, augmenter sa vitesse et sa puissance. L'Italie de Marinetti est également celle

de l'Humanisme et de la tradition artistique de la Renaissance dans laquelle l'image de l'humanité est centrale. En effet, pour l'historien et critique d'art italien Giovanni Lista « ce n'est qu'en Italie que pouvait se manifester une telle image de l'automate, saisie par Marinetti dans une relation dialectique de fascination et d'angoisse avec la nature humaine » (Lista, 2015b, p. 71). Les artistes de la Renaissance ont effectivement révolutionné la représentation du corps en trois dimensions par des études anatomiques particulièrement précises qui mettaient l'humain au centre de l'art européen. L'Italie du XXe siècle réactualise l'image du corps humaniste de la Renaissance par rapport aux avancées technologiques qui en bousculent la conception.

En 1909, Marinetti publie le *Manifeste du futurisme*. Il invite à repenser l'humanité en confrontant le lecteur à l'époque technique dans laquelle il vit. Il s'agit de réfléchir en question de vitesse, de régénération, de technique, de force... En quelques mots, le futurisme a vocation à réinventer l'être. Giovanni Lista relève que

> En définitive, la signification profonde du futurisme va bien au-delà d'une pensée utopique qui exalte la machine et le progrès technologique […] le futurisme préconisera ainsi une esthétique de l'éphémère [...] privilégiant en outre le manifeste qui incarne le moment dionysiaque de l'art, exprime le projet et la volonté de l'artiste, concrétise sa puissance créatrice à l'état pur avant qu'elle n'ait à se confronter avec le réel, à passer sous les Fourches Caudines de la matière, de son opacité et de son déterminisme physique. (Lista, 2015b, p. 94)

Les futuristes divisent les médiums en deux catégories, les médiums chauds et froids (Lista, 2008, p. 12). Les chauds sont ceux qui transmettent de la vitesse, de la vibration, de l'énergie. Les médiums froids provoquent une vision statique, dépourvue de vie,

l'aspect mécanique est inerte. Le tableau vivant, même s'il est corporel, serait une pratique immobilité et donc froide. Aux yeux de Marinetti, le cinéma et la photographie sont également des médiums froids. Pour lui, le corps photographié est à l'état de cadavre, d'objet, de chair inerte. La théorisation critique de la photographie par Marinetti peut sembler paradoxale : alors qu'il valorise la modernité et la machine, le futuriste ne voit en elle que la réification qu'elle provoque, « en somme, pour les futuristes, l'appareil photographique est doté du regard de la Méduse : son travail est celui de la mort qui pétrifie la vie. » (Lista, 2008, p. 168).

Marinetti exerce une grande autorité sur le futurisme. Certains membres du mouvement choisissent nonobstant de se présenter comme des photographes futuristes. Ils proposent ainsi des esthétiques qui ont pour objectif de « réchauffer » la photographie et d'en faire un médium de la vie (Lista, 2008, p. 12 et p. 17-18). Deux types de photographies sont principalement développées : le photo-dynamisme inventé par Anton Giulio Bragaglia et la photo-performance. Le premier est la représentation des corps en mouvement, provoquant un rendu flou et lumineux des formes corporelles. Ce n'est pas le corps à proprement parlé qui est le sujet, mais le mouvement qu'il est en train d'accomplir. Giovanni Lista décrit le photo-dynamisme en ces mots :

> Le photo-dynamisme, compris comme captation du flux énergétique qui transcende la matière, conduit à la dissolution de toute forme intelligible de la réalité. Les images les plus audacieuses des frères Bragaglia n'enregistrent que des ombres et des stries lumineuses qui témoignent du mouvement en train de se faire uniquement en tant que force en devenir. En dépouillant et en dématérialisant toute forme, le photo-dynamisme se rapproche de l'abstraction. (Lista, 2017, p. 58)

Fig. 14 Fortunato Depero, *Autoportrait photographique au poing futuriste,* 1915

La photo-performance quant à elle, est une image ludique, théâtralisée mais qui dégage une énergie vitaliste subversive. En 1915, les photographes Fortunato Depero et Giacomo Balla présentent la photo-performance (Lista, 2012b, p. 97). Un exemple, de photo-performance, est *Autoportrait photographique au poing futuriste* de Fotunato Depero (1915) (fig. 14). L'artiste a le regard tourné vers le bas de l'image. Il s'apprête à frapper quelque chose ou quelqu'un qui se situe dans l'hors-champ. Malgré l'immobilité de l'image, le dynamisme est présent dans la composition diagonale, l'émotion sur le visage (sourcils froncés, bouche ouverte) donne la vitalité et l'énergie, les cheveux en bataille provoquent du mouvement; enfin, la violence du geste, le coup de poing est la provocation futuriste esthétique finale. L'objectif, dans ce deuxième type de photos, est d'incarner la puissance vitaliste en surpassant l'immobilité du médium. Elle est d'incarner par l'action l'art et la vie. Elle a simultanément un rôle social, corporel et politique[74].

[74] En détruisant ce qui sépare l'art de la vie, le futuriste réalise le programme du *Manifeste*, il est l'art. Les premiers mots de Marinetti pour identifier cette forme d'art est « art-action » qui insiste ainsi sur l'aspect dynamique de la performance – mais non spécifiquement de la photographie. Pour Marinetti, cet art-action se concrétise parfois de manière violente lors de « soirées futuristes », lors des divers évènements, lors des cris au mégaphone dans les rues italiennes, lors des présentations théâtrales qui brisent le quatrième mur pour répondre directement aux spectateur·trices (Lista, 2012b, p. 93). Parfois, des incitations virulentes choquent la population, comme ce fut le

Le programme futuriste ne remet pas seulement en question la pertinence de la photographie. Il aspire à la création d'un être nouveau que les médiums artistiques doivent générer. Penser cet être nouveau[75] n'est pas une spécificité du futurisme. La fin du XIXe siècle a vu émerger plusieurs tentatives de penser une alternative à l'être imaginé par l'humanisme (Iveta Slavkova, 2020, p. 26). L'être nouveau de la Révolution française reprend les représentations chrétiennes en les adaptant au contexte actuel. Ainsi, *La mort de Marat* (1793-1794) peinte par Jacques-Louis David rappellera le Christ mort descendu de la croix (Slavkova, 2020, p. 28). Cette appropriation permet de laïciser une tradition tout en réinvestissant l'iconographie. De manière contradictoire, l'être nouveau du futurisme s'inspire, de l'histoire de l'art pour mieux l'adapter et la tourner vers la modernité. Le futurisme interprète l'industrialisation de la société, du corps et la violence de la guerre comme une possibilité de créer un être nouveau susceptible de mieux correspondre à son temps. À cet égard, le peintre français Fernand Léger est l'une des sources d'inspiration du futurisme italien, ses œuvres aux formes cubiques confondant l'être et la machine. Dans le *Manifeste du futurisme* de 1909, Marinetti inscrit d'ailleurs le besoin de voir

cas de l'appel lancé pour aller incendier les musées. Ces manifestations sont également une manière de ne plus enfermer l'art dans un lieu physique et élitiste mais de le partager, de le faire vivre et de le placer au cœur de la vie sociale et politique de la ville.

[75] Cette formule est choisie afin de plus d'inclusivité, elle comprend ainsi autant les hommes que les femmes. Elle remplace le terme « Homme nouveau » populaire dans la littérature ex : Éric Michaud, (1997), Fabriques de l'homme nouvau : de Léger à Mondrian, Paris : «Éditions Carré; Iveta Slavkova, (2020) *Réparer l'homme. La crise de l'humanisme et l'Homme nouveau des Avant-gardes autour de la Grande Guerre (1909-1929)*, Paris : Presses Du Réel. L'être nouveau imaginé par les artistes est essentiellement un être masculin, mais la représentation de la femme nouvelle est également à prendre en compte. Dans la science-fiction, l'imaginaire de la femme cyborg, entre-autres, figure parfaitement les nouvelles préoccupations du XXe siècle.

autrement l'humain. Son corps vivant ne semble pas correspondre à l'idéal qu'il se fait de la société du XXe siècle. Iveta Slavkova résume la position des futuristes en ces mots :

> Historiquement, l'humanisme désigne le phénomène socioculturel qui apparaît en Occident à la Renaissance. [...] Tous ont foi en la dignité de l'homme et croient en la supériorité de l'âme sur le corps et en la suprématie de la raison/l'esprit sur la chair; tous sont persuadés de la perfectibilité grâce à l'éducation et à la culture; tous considèrent que l'homme est apte à atteindre la perfection par la contemplation et par l'action, et qu'il peut dompter sa nature animale par la force spirituelle.
>
> L'humanisme est anthropocentriste : l'homme est au centre de l'univers et il est supérieur aux autres créatures. [...] Pic de la Mirandole, comme tous les humanistes, pense que l'homme n'est pas véritablement un humain accompli à la naissance : il le devient par l'acquisition progressive de son humanitas (notion empruntée à Scipion le Jeune et à Cicéron pour qui l'humanitas est ce qui distingue l'homme — celui qui est digne d'être ainsi appelé — des animaux, des barbares et des vulgaires). (Slavkova, 2020, p. 17)

Ils repèrent un décalage entre les pensées utopiques et irréalistes de l'humaniste et la réalité qu'ils vivent. Même si les artistes futuristes prônent l'intérêt des nouvelles technologies de leur époque, la notion de progrès positif et naïf ordonné par un Dieu suprême n'est plus d'actualité. Un humanisme athée s'est certes développé afin de promouvoir des productions scientifiques sans influence de la chrétienté, il en reste que l'humain est perçu comme la mesure de toute chose. Les futuristes tentent de

reconnaître en l'être non seulement son intelligence, mais aussi ses instincts, ses énergies, son dynamisme. Ces considérations nouvelles de l'être s'apparentent à l'impression d'un progrès technique rapide qui s'insère dans la société. Le progrès est ambivalent, menant autant à la force et à la puissance qu'à la destruction et à la souffrance. Dans les ruines cubistes du conflit moderne industriel, qui défit la représentation traditionnelle, l'artiste Fernand Léger voit les germes d'un nouvel humanisme et la matrice d'un être nouveau à l'apparence mécanique dont la puissance ordonnatrice, exprimée par des gestes disciplinés, est rendue visible grâce à l'art moderne. Iveta Slavkova voit dans sa pratique la figuration d'un être nouveau qui doit mener à une nouvelle organisation de la société (Slavkova, 2020, p. 32). Il est une manière d'en catalyser le dynamisme d'une société en plein développement industriel. Elle ajoute que l'art de Léger ne recherche pas à être élitiste, ses représentations de l'être nouveau puisent notamment leurs inspirations dans l'image du travailleur, « cette association du soldat et de l'ouvrier mettant en avant le potentiel démocratique de la guerre, est fréquente à l'époque. [...] Cumulant le travail minutieux de millions de « bons ouvrier », la guerre devient un « ouvrage » simple, sensé, constructif » (Slavkova, 2020, p. 32)

Le travailleur et la volonté d'une culture tournée vers la modernité en refusant le passé, sont deux notions au cœur du futurisme qui promeut un art vivant pour tous. Ainsi, l'automobile est aux yeux de Marinetti, plus belle que la *Victoire de Samothrace* par sa vitesse, ses formes industrielles, la violence qu'elle inspire et son accessibilité (Marinetti, *Le Manifeste du Futurisme*, dans Lista, 1973, p. 87) puisque l'œuvre est un vestige d'art antique enfermé entre les murs d'un musée. Les machines, anthropomorphes ou non, donnent la sensation de se rapprocher davantage du corps humain et de la vie dont elles sont imprégnées. L'être nouveau qui se mêlerait à la

machine n'est donc pas à comprendre comme une déshumanisation machiniste, mais comme une volonté de remettre en question la notion du « moi » unifié (Slavkova, 2020, p. 249).

> Une position qui rapproche le futurisme de dada ou du surréalisme, deux avant-gardes particulièrement investies dans la déconstruction du sujet. Mais quoique tenté par l'éclatement, l'Homme nouveau futuriste se recentre dans son « moi », dans la puissance de son corps unifié et hiérarchisé, dominé par la tête - donc par l'esprit. Esquivant la menace de l'altérité n'assumant pas la monstruosité que la « végétalisation-métallisation-pétrification » entraînerait, il se réfugie dans la perfection virile à l'antique, même quand il est mutilé de guerre. (Slavkova, 2020, p. 249)

Le futurisme souhaite une déconstruction du « moi » qui fusionnerait avec la machine, mais sans porter pour autant atteinte à son unicité. Le corps futuriste est toujours dominé par l'esprit malgré les expérimentations et modifications corporelles. La réification est alors limitée, la représentation de cet être doit impérativement se trouver entre le sujet actif et l'objet artificiel. C'est en cela que le futurisme emprunte des codes à l'imagerie antique mais aussi à la technique et à l'actualité du XXe siècle. Il ne s'agit pas alors de nier ou de rejeter l'humanisme, mais de l'amener plus loin.

2.1.3 La question de la réification en temps de guerre.

Le démantèlement du corps est adopté autant par les artistes futuristes et les dadaïstes que par les surréalistes, et même au-delà des frontières italiennes. Pour le philosophe Nikolaj Berdjaev, la présence du futurisme en Allemagne peut être appréhendée à la lumière des raisons qui ont provoqué la Première Guerre mondiale :

> La guerre mondiale actuelle a été déclenchée par l'Allemagne comme une guerre futuriste. De l'art, le futurisme est passé dans la vie et a donné dans la vie des résultats plus grandioses que dans l'art. Les procédés militaires futuristes ont été imposés par l'Allemagne au monde entier. La guerre actuelle est une guerre des machines. Elle est en grande partie le résultat du pouvoir grandissant de la machine sur la vie humaine. Cette guerre industrielle où la machine remplace l'homme. La puissance militaire de l'Allemagne qui menace aujourd'hui le monde entier, c'est avant tout, une puissance industrielle, mécanique, technique. Des futuristes du genre de Marinetti auraient pu découvrir dans la guerre actuelle une nouvelle « magnificence du monde, une beauté de la vitesse ». Le militarisme futuriste ne tient pas aux grandes valeurs du monde ancien, de la beauté ancienne, de la culture ancienne (Nikolai Berdjaev, (1918), Кризис искусства, Moskva : Leman i Saxarov, p. 22, dans Luba Jurgenson, (2016), p. 236)

En effet, le futurisme de Marinetti perçoit dans la guerre la possibilité d'accéder à une humanité meilleure grâce au renouveau. Elle matérialise les espoirs de changements sociaux profond, comme ceux du passé qui ont permis d'unifier l'Italie au XIXe siècle.

> L'être nouveau de cette politique doit être l'automate perfectionné, capable de vivre en harmonie avec son âge industriel. À cet égard, les combattants mutilés et amputés, « raccommodés » avec des pièces mécaniques, inaugurent la « race » mécanique améliorée du futur, comme l'écrit en 1922 le futuriste Fortunato Depero. Les figures machinistes de Léger personnifient donc un Homme nouveau qui, né dans les ruines de la Grande Guerre, prolonge la foi humaniste dans l'ascension humaine vers des

> horizons meilleurs. De ce fait, des artistes avant-gardistes radicaux rejoignent les visées de la propagande dont l'esthétique et les buts demeurent toutefois très différents des leurs. Tous deux élaborent en tous cas un discours qui justifie la guerre et en minimise l'horreur. (Stevkova, 2020, p. 33-34)

Peu importe le pays, l'humanisme promu durant la Première Guerre mondiale n'exclut pas la violence si celle-ci participe au développement de la Nation. L'ennemi est perçu comme étant dépourvu d'humanité. Iveta Slavkova explique « ainsi, paradoxalement, tuer signifie œuvrer au nom de l'humanisme, c'est-à-dire purifier l'humanité des hommes indignes, personnifiés par l'ennemi national, mais aussi par les traitres de la Nation tels que les déserteurs. » (Slavkova, 2020, p. 102). Étonnamment, l'humanisme est déclaré dans plusieurs pays comme « une possibilité de sortir de la crise » (Slavkova, 2020, p. 85). En France et en Italie, les valeurs d'un humanisme prônant des principes antiques vont être privilégiées alors que l'Allemagne, qui refuse le modèle latin, choisit la glorification d'un humanisme antique mélangeant le grec et le germanique et dans lequel l'homme (en tant qu'identité masculine virile, forte, combative et guerrière) est déployé dans l'iconographie. Cet être nouveau s'accorde avec les représentations machiniques qui se multiplient dans toute l'Europe depuis la révolution industrielle.

> À l'instar de l'humanisme qui l'engendre, L'Homme nouveau de cette époque est un concept anhistorique tissé de contradictions. À travers lui, on peut tout justifier – le meurtre et la bienveillance, la construction rationnelle et la destruction insensée, la guerre et la paix, la domination de la France sur l'Allemagne ou l'inverse. L'Homme nouveau efface, sublime, sacrifie les hommes au nom d'un idéal totalisant qui est l'aboutissement de

> l'histoire et de l'humanité. Cet avenir parfait n'est comparable qu'à l'harmonie que les Anciens seuls avaient su créer. [...] Débordant de virilité, pur comme la blancheur du marbre, l'Homme nouveau se doit de ressembler à une statue antique. (Slavkova, 2020, p. 106)

Sous cette optique, l'être nouveau du XXe siècle devient un nouveau Pygmalion, qui réinvestit la tradition du tableau vivant. Bien qu'il soit classé parmi les médiums froids de Marinetti, le tableau vivant se fraye une place parmi les futuristes en tant que figuration de l'être nouveau inspiré d'une tradition transposée au XXe siècle. Pour mieux comprendre en quoi, un léger retour sur l'histoire et sur le passage du tableau vivant au mannequin est nécessaire.

Alors que le tableau vivant connait un regain d'intérêt[76] à la fin du XIXe siècle (Rykner, 2012, p. 18), certains critiques attaquent le caractère réel du corps mis en scène dans la composition. Une note de l'écrivain Maurice Maeterlinck, commentée par Arnaud Ryckner, l'exemplifie : « [...] le tableau vivant est une perversion de l'art parce qu'il met du vivant sur scène, et rend cette vie artificielle précisément en l'important dans un milieu factice; de même le théâtre est le contraire de l'art parce qu'il veut faire croire au réel là où tout est nécessairement artifice [...] » (Rykner, 2012, p. 19). Certains

[76] Dans la note 33 de son article « De la Croix à la scène, disposer du sacré » (2013), Rykner inscrit ceci : « Sans doute inspiré par les représentations du Musée Bonnefois, le journaliste du Gaulois du 23 octobre 1894 fait explicitement le rapprochement, entre les spectacles de tableaux vivants de l'Eldorado et des Folies-Bergère et la Passion d'Oberammergau : « C'est le Palace-Theatre de Londres qui a inauguré ce genre sur la scène, bien que, sur un autre théâtre et avec d'autres sujets, on eût vu des tableaux vivants attirer des visiteurs de l'Europe entière, nous parlons d'Oberammergau, où la Passion nous montrait les plus célèbres tableaux religieux de Rubens et d'autres grands artistes. » » (Rykner, 2013, p. 14)

dramaturges tels que Maeterlinck décident donc de remplacer les comédiens par des mannequins de cire, des automates, des robots (Rykner, 2012, p. 27). Le vivant immobile est progressivement écarté de la scène au profit de l'objet animé. Cet imaginaire de la machine qui parvient à réifier ou à s'animer contribue à une perte d'intérêt pour le tableau vivant. Toutefois, avec le futurisme, la machine seule ne suffit plus. Le corps doit s'y allier, sans être totalement objectivé, ce qui réintroduit en quelque sorte le tableau vivant. Car il correspond à cet entre-deux, qui oscille entre la statue à la vie, entre la machine à la chair.

Si conceptuellement, le futurisme s'est intéressé indirectement à la pratique du tableau vivant, son investissement concret est rare. Plusieurs facteurs peuvent expliquer l'atténuation du tableau vivant dans la pratique dans les sphères artistiques des deux Guerres, en outre la popularité grandissante du cinéma des années 1920 qui provoque un désintérêt pour les pratiques théâtrales et fictionnelles. Une hypothèse supplémentaire peut être ici proposée afin de comprendre un comprendre plus précisément le désintérêt pour les pratiques qui investissement l'immobilité. En ces temps incertains, le dynamisme et le mouvant sont synonymes de vie alors que les corps statiques évoquent la mort qu'il faut fuir. Durant la Première Guerre mondiale, l'excitation des corps toujours en mouvement sur le champ de bataille sont des corps vivants. Le corps à l'arrêt est mort ou est celui qui imite le cadavre pour ne pas périr à son tour. L'immobilité du tableau vivant est réinvestie par la photographie en s'adaptant au contexte de violence de son époque. En effet, une esthétique se crée à partir de la morbidité que le tableau vivant inspire. Face aux progrès de la technologie et à la brutalité de la guerre, le corps semble obsolète. Il est dépourvu d'utilité, il condamne à la douleur et est mortel. Dans ce contexte, sa représentation - qu'elle soit une image photographique ou peinte - est d'abord un exutoire. Elle réifie le corps pour l'éternité

en arrêtant son mouvement. Alors que le corps dans un tableau vivant théâtral va se mettre à se mouvoir d'un instant à l'autre, le tableau photographique suspend la vie. De surcroît, cette image qui convoque la morbidité et l'éternité du corps figé, est un substitut. En tant que simulacre, elle permet la catharsis vis-à-vis de la corporéité, « comme il y a des mots qui blessent, tuent, enthousiasment, soulagent, etc., il y a des images qui donnent la nausée, la chair de poule, qui font frémir » (Debray, 1992, p. 115). Elle permet de matérialiser les violences et les souffrances directement sur sa représentation. En même temps que l'artiste s'approprie ses propres états d'âme par l'élaboration de cette image, le·a regardeur·euse qui la contemplent sont eux aussi troublés. L'image atteint sans jamais heurter l'unité du corps biologique, chère aux futuristes.

Fig. 15 Leni Riefenstahl, *Olympia Fest Der Volker*, 1936, 7"08

Sous le régime nazi, le tableau vivant se transforme encore pour correspondre à l'idéal d'un être nouveau spécifique. Comme le corps se situe dans un entre-deux pour les futuristes, le corps pour le nazisme est également problématique. Le régime nazi a tenté de faire disparaitre une partie de l'humanité par le corps : torture, travaux forcés, maltraitance, famine, jusqu'à l'extermination par le meurtre. D'un côté, le régime

condamne toutes les spécificités corporelles qui ne correspondent pas à son idéal : le juif est reconnaissable par la circoncision; le corps handicapé impose une vision qui ne correspond pas à celle du régime; le corps homosexuel dont l'amour physiquement n'est pas non plus dans les standards de l'époque... De l'autre, les corps qui répondent à cet idéal expriment l'obsession du contrôle et de la perfection : le salut hitlérien, la culture pour le sport et la santé, la docilité, et le corps engagé dans la guerre... La culture nazie passe par l'incarnation d'un être nouveau, non pas seulement par la représentation artistique, mais par la société même. L'être nouveau possède un corps novateur et sculpté sur mesure.

Cet être nouveau est présenté au monde entier lors des Jeux olympiques en 1936. Le film documentaire en deux parties réalisées par Leni Riefenstahl, *Olympia Fest Der Volker*[77], est une œuvre de propagande extrêmement précise faisant du peuple allemand l'héritier même des cultures antiques. Le tableau vivant prend vie. En effet, dans un fondu enchaîné (Riefenstahl, 1936, 7"08), le *Discobole* (attribué à Myron, Ve siècle avant J.-C.) s'anime, devenant un athlète allemand bien vivant (fig. 15). Un tableau vivant sert à faire un lien visuel explicite pour le·la regardeur·euse, et place le corps nazi dans le prolongement direct des représentations antiques[78]. Les photographies des

[77] Tourné en 1936, le film est sorti en 1938 en Allemagne. Le film est également paru en France (1938) et aux États-Unis en 1940. Certaines séquences de prises de vue ont été réalisées lors des Jeux Olympiques, d'autres ont été reconstituées après l'évènement avec les gagnants afin que Riefenstahl ait pleinement accès à tous les angles de vues qu'elle souhaitait avoir.

[78] Dans ses *Mémoires*, Riefenstahl se défend tout de même de cette association, elle précise que son but était de glorifier l'être humain de manière générale : « J'ai tourné Olympia comme une célébration de tous les athlètes et un rejet de la théorie de la supériorité de la race aryenne. » (Riefenstahl, 1987, dans Mélodie Simard-Houde, (2017) « Les Jeux Olympiques de Berlin vus par la photographie de presse », *Belphégor*, numéro 15-1, p. 10)

journalistes internationaux subissent la censure, seules les images conforment aux idéaux nazis ont droit de servir d'éléments d'informations et de communication[79]. L'importance si grande qu'Hitler accorde à la mise en scène des corps conduit à une uniformisation des photographies, légales et clandestines (Mélodie Simard-Houde, 2017, p. 6).

Malgré cette censure, le médium photographique a participé à changer la représentation de la guerre[80]. Sa figuration n'était plus réalisée à postériori dans des ateliers, elle était prise sur le vif par les soldats et leurs proches, refusant ainsi l'héroïsme et l'idéalisation du champ de bataille au profit d'une brutalité traumatisante (Moreau Defarges, 2013, p. 29). En outre, le 16 aout 1914, *Le Miroir* décide de récompenser d'un cachet financier élevé les photographes amateurs qui proposeront les images les plus sensationnelles du front. Montages, retouches, mises en scène et autres stratagèmes étaient employés afin de donner l'impression à la population d'être au plus près de l'action (Beurier, 2007, p. 20 et 67). Le 14 février 1915, *Le Miroir* publie une photographie de corps gisants devant une foule; l'image est légendée comme étant le témoignage « [des] cimes des hordes allemandes en Pologne ». Or cette photographie a été prise en 1905 (Stevkova, 2020, p. 48), ce qui interroge l'exactitude de l'image. L'important, pour la publication,

[79] Dans les camps, les médecins réalisent différentes expérimentations sur les êtres humains. Les photographies médicales falsifiées, modifiées, sorties de leurs contextes, sont utilisées à titre de témoignages pour assoir la supériorité du peuple allemand. Les avocats s'en servent aussi comme preuves des atrocités commises par les médecins en charge des études dans les camps lors du procès des Médecins (1946-1947).

[80] Malgré le rôle crucial, peu d'études actuelles ont été réalisées sur l'importance des revues d'images de la Première guerre mondiale. L'ouvrage sans doute le plus complet sur la revue *Le Miroir* est Images et violence 1914-1918. *Quand Le Miroir racontait la Grande Guerre* réalisé par Joëlle Beurier en 2007 (Paris : Édition Nouveau monde).

semble être la spectacularisation et le sensationnalisme liés aux corps meurtris. Ce type de photographies avec des corps désarticulés, qui se multiplient dans le tissu culturel européen et même par-delà ses frontières, familiarise au corps brutalisé et immobile. Au corps qui contraste avec le corps statuaire, promu par l'idéal hitlérien.

En somme, la photographie a été reconnue comme un outil de transposition du réel avant d'être appréciée pour son potentiel fictionnel. Dès ses origines, toutefois, elle a mis en tension le corps vivant et sa réification. Adaptée au registre photographique, l'immobilité du tableau vivant est apparue comme une manière de figurer l'entre-deux. Malgré ce potentiel, les artistes futuristes furent hésitants à se saisir de ce médium. Diverses réalisations ont pourtant montré son intérêt puisqu'il permet une réification jamais totale. Dans le contexte de la guerre, l'immobilité de la photographie réfère paradoxalement à l'idéal du guerrier stoïque et au corps décimé. Dans les deux cas, la photographie représente essentiellement le corps masculin-soldat, qu'il soit vivant ou mort. Signifiant l'importance du masculin pour le futurisme, Marinetti publie en 1909 *Mafarka le futuriste*. Cet ouvrage est un hymne à un stéréotype du masculin fort, plein de vie, qui est transformé et perfectionné. À l'image d'un Pygmalion créateur, le héros de Marinetti n'aurait plus besoin de la femme pour la procréation (Slavkova, 2020, p. 179). Il serait autosuffisant pour perpétuer l'humanité de l'être nouveau.

2.2 La femme comme objet photographique surréaliste

2.2.1 La photographie de mode des années 1920

Comme s'il s'agissait d'une réponse à cet homme de fer, les surréalistes et proches du mouvement ont préféré cultiver le fantasme de la femme-objet essentiellement féminin. Cette femme-objet a le pouvoir, et la fonction d'émouvoir ceux qui la regardent. Cette muse inerte puise sans doute sa source dans le romantisme allemand (Georges Bloess, 2020, p. 10), et plus particulièrement dans les nombreuses évocations des auteurs romantiques tels que Novalis, Achim von Arnim, Joseph von Eichendorff ou Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (Marie Claire Hoock-Demarle, dans Bloess, 2020, p. 27). Les mouvances romantiques sont nées des Révolutions européennes; d'une manière comparable, le surréalisme est issu de la Première Guerre mondiale, comme si les violences conduisaient à explorer l'imaginaire du corps féminin. Malgré des points communs historiques et thématiques, les auteurs romantiques ne sont pas tous égaux dans leur manière de traiter de ces différents sujets. Le père du surréalisme André Breton n'hésite cependant pas à les mélanger (Hoock-Demarle, dans Bloess, 2020, p. 29) pour faire du mouvement surréaliste l'hériter, ou pour plutôt être la *queue* de ces romantismes[81]. Cette généalogie arrangée permet de comprendre comment le corps-

[81] « À l'heure où les pouvoirs publics, en France, s'apprêtent à célébrer grotesquement, par des fêtes, le centenaire du romantisme, nous disons, nous, que ce romantisme, dont nous voulons bien, historiquement, passer aujourd'hui

objet féminin que l'on retrouvait au XIXe siècle sous la forme de l'automate ou de l'androïde s'est traduite dans le surréalisme. Alors que l'essentiel des fantasmes de la femme-objet du XIXe siècle se déployait dans les romans ou poèmes, le surréalisme l'a matérialisé avec de véritables mannequins de vitrine qu'il met concrètement en scène ou qu'il évoque dans ses photographies. Le corps féminin et l'objet sont confondus l'un à l'autre essentiellement dans trois types : la photographie de mode se sert de la confusion afin de présenter ces créations vestimentaires, la photographie du corps médicalisé confond les mouvements automatiques de l'hystérique et de la somnambule aux objets mécaniques et la photographie fétichiste du corps érotisé matérialise les fantasmes surréalistes d'une femme-poupée.

La photographie de mode confond le corps féminin au mannequin-présentoir. Avec l'industrialisation qui permet la création de mannequins stéréotypés pour présenter des vêtements créés à la chaîne, le milieu de la mode n'a plus besoin des modèles vivant·es pour vendre ses vêtements[82]. Le corps est employé pour la haute couture, alors que le mannequin de vitrine incarne une nouvelle société : celle de la production sérielle et du prêt-à-porter. L'activité des modèles vivant·es dans la mode s'est développée en même temps que la pratique photographique fut exploitée par les magazines et catalogues

---

pour la queue, mais alors la queue tellement préhensile, de par son essence même en 1930 [...] » Breton, A., (1929), « Second manifeste du surréalisme », *La Révolution Surréaliste*, numéro 12, p. 9

[82] Aujourd'hui, la forme du mannequin de vitrine est idéalisée tout en correspondant au principe anatomique relativement réaliste avec, en moyenne, un tour de poitrine de 84 centimètres, un tour de taille de 60 centimètres, et un tour de hanche de 84 centimètres. Les mesures ont été collectées sur divers mannequins de vitrine lors de la rédaction de cette thèse et du mémoire qui l'a précédé.

(Lucile Charliac, Brigitte Lemonnier, 2009, p. 24). Paris voit apparaître les premières présentations de vêtements portés par des modèles vivant·es de la maison Worth and Bobergh, tandis que Londres propose les premiers défilés de mode avec la fin du XIXe siècle (Florence Brachet-Champsaur, 2006, p. 98). En 1922, le photographe surréaliste Man Ray rencontre le couturier Paul Poiret, qui cherche à renouveler l'image de la mode et de la femme et l'engage (Paméla Grimaud dans Xavier Ray, Claude Miglietti, 2019, p. 55). Poiret et Man Ray se mettent d'accord pour représenter les vêtements portés, autant sur des modèles vivant·es que sur des mannequins de vitrine. Comme l'explique Claude Miglietti, « l'iconographie du mannequin et du corps de la femme fétichisée nous renvoie à la porosité qui existe entre photographies commerciales et artistiques. » (Claude Miglietti, dans Xavier Ray, Claude Miglietti, 2019, p. 22)

Fig. 16 Man Ray, *Robe Poiret au pavillon de l'Élégance,* 1925, exposition des arts décoratifs

Fig. 17 Man Ray, *Photographie de mode au Pavillon de l'Élégance*, 1925, exposition des arts décoratifs

Dans le cadre de l'exposition des Arts décoratifs de 1925, Man Ray photographie une robe de Poiret blanche à motif triangulaire noir sur un mannequin de vitrine (fig. 16). L'objet est posé en bas des escaliers du pavillon de l'Élégance. Le mannequin est clairement identifiable. Tournée de trois quarts, sa main droite indique l'étage supérieur vers lequel l'objet semble se diriger. Le dynamisme de l'image est rendu par le bras gauche plié comme si le mannequin s'apprêtait à monter les marches, l'escalier et la rampe forment deux demi-cercles sur l'image. La robe est mise en valeur par un jeu de contrastes dans lequel l'escalier est plongé dans l'obscurité. À l'intérieur des motifs triangulaires de la robe, des formes rappellent celles de la rampe en fer forgé. Durant cette même exposition, Man Ray réalise une photographie surprenante (fig. 17) : vêtu d'une robe de soirée longue, un corps de profil dévoile la courbe de son dos et la précision du chignon qui retient parfaitement ses cheveux. Le regard s'échappe. À l'arrière-plan, le visage d'un mannequin lui fait face. La composition donne l'impression que Man Ray a photographié la jeune femme de dos se contemplant dans un miroir, pendant que des personnes discutent derrière elle. Ce dos nu est-il celui d'une femme, ou d'un mannequin? En réalité, la salle se prolonge, il n'y a aucun miroir et le dos nu est celui d'un mannequin de vitrine, à en juger par la jointure des doigts. Le doute était pourtant présent.

> Pour le surréalisme, comme pour la mode, le mannequin symbolise la femme en tant qu'objet, construit et manipulé, violant les frontières de ce

> qui est vivant et de ce qui ne l'est pas. Il visait à rompre avec les vêtements traditionnels et le corps modelé[83]. (Garcia Ma Sueli, 2010, p. 4)

Imprégné sans doute d'une certaine misogynie dans l'association du corps féminin à l'objet anthropomorphe, le Bauhaus va quant à lui, choisir une autre forme d'objectivation. L'École du Bauhaus redessine la figure humaine – homme et femme, elle en réifiant ses parties dans leur schéma géométrique. Par des carrés, des rectangles, des lignes symétriques... le Bauhaus déconstruit et reconstruit l'être nouveau selon des formes nouvelles, pour un renouveau de l'humanité d'après-guerre. Cet être est normé selon une esthétique des formes géométriques pures.

Fig. 18 Costume réalisé par Pablo Picasso pour le ballet *Parade* de la compagnie Ballets russes, 18 mai 1917, Théâtre du Châtelet, Paris

Fig. 19 Oskar Schlemmer, *Triadisches Ballett,* 1922, costume

[83] Cette traduction est personnelle, voici le texte original : « Para o Surrealismo, assim como para a moda, o manequim simbolizava a mulher como objeto, construída e manipulada, violando as fronteiras do que era vivo e do que não era. Objetivavam romper com as vestimentas tradicionais, e o corpo modelado. Apesar da misoginia implícita em boa parte da produção surrealista, é exatamente no trabalho de Schiaparelli que se dissolve tal característica, na construção de elementos que se tornam mais significativos e complexos quando participam da construção da indumentária feminina e sua receptividade com o ornamento. » (Garcia Ma Sueli, 2010, p. 4)

Ces formes sont reprises par les couturiers qui augmentent et géométrisent essentiellement le haut du corps (Sabourin-Harwood, 2018, p. 50-51), tout en libérant les mouvements des jambes, notamment par le port de la minijupe. En 1917, l'artiste Pablo Picasso scénographie *Parade*, un ballet dirigé par Serge Diaghilev, pour la compagnie des Ballets russes [84]. Picasso propose des objets et des costumes inédits jusqu'alors qui s'inspirent de ses peintures cubiques (fig. 18). Dans son sillon, le ballet *Triadisches Ballett* de 1922 réalisé par Oskar Schlemmer, expérimente sur scène diverses structures de la mini-jupe [85] (fig. 19). Bouleversant les codes traditionnels du ballet, Oskar Schlemmer conçoit une œuvre qui utilise le corps du danseur comme pantomime et le transforme en un automate, soumis à la musique et sculpté par les formes vestimentaires qui le transforment en l'être du futur. Schlemmer donne une vision joyeuse de l'être technique, malgré le contexte d'après-guerre. Cette automatisation du corps dans le ballet s'inscrit dans une réflexion plus large du mouvement dans les arts qui sévit depuis plusieurs décennies[86]. En effet, les recherches sur la photographie, la chronophotographie et le cinéma conduisent à une étude du

[84] À la suite à plusieurs projets de ballet collaboratifs, Jean Cocteau propose à Diaghilev l'œuvre révolutionnaire *Parade* qui réunit la chorégraphie de Léonide Massine, la musique d'Erik Satie et les objets conçus par Picasso. Le titre évoque les présentations dans les foires qui visent à inspirer la légèreté. L'insertion de machines, les costumes disproportionnés et les gestes inédits de la danse ont provoqué l'hostilité de la critique.

[85] Par la suite, le *Triadisches Ballett* est répété et reproduit sous la forme d'un film de 30 minutes par Bavaria Atelier GmbH en 1970, une nouvelle musique y est ajoutée.

[86] Ces recherches, bien que statiques, sont également visibles dans les œuvres surréalistes comme les deux versions du *Nu descendant l'escalier* de Marcel Duchamp.

mouvement humain comparée à celui de l'automate (Emmanuel Guigon, Georges Sebbag, 2013, p. 81).

En 1931, l'artiste Joan Miò travaille à la réalisation de construction en bois et de costumes qui seront exposés à la Galerie Pierre à Paris, et qui ont vocation d'être présentés lors du ballet organisé par son ami Georges Antheil, bien qu'ils ne furent finalement pas portés. Au tournant des annés 1930, Mirò et le sculpteur Alberto Giacometti partagent des intérêts communs pour des créations qui évoqueraient des analogies et de métaphores libres relative à l'humain, en dehors de toute logique biologique. Le professeur Thierry Dufrêne remarque qu'actuellement, aucun mot en français parvient à présenter convenablement la teneur de ses œuvres, il propose le terme « entification » pour qualifier les œuvres qui mettent en tension « la création fantastiques, des choses, des choses tangibles tirées de la réalité, et la projection d'une image de Soi, souvent mise à mal par un équilibre absurde. » (Dufrêne, 2016, p. 49, dans Robert Lubar Messeri). Dans son article « Entification », il ajoute conclue

> Mais de quel mot dispose-t-on pour dire qu'avec des choses, l'artiste dispose d'un être nouveau, à moins que ce ne soit « ça » qui dispose de lui? L'anglais a un mot, « entification », qui vient du latin *ens* pour l'« action de donner une existence objective à quelque chose » et d'un verbe d'action, « entify ». Rien de tel en français, qui a pourtant le mot *entité*. Entifier? « Entification », donc. (Dufrêne, 2022, n.p. dans Laurence Bertrand Dorléc)

Cette entification permettrait de comprendre l'impact ses figures presque inqualifiables et qui agissent de manière activent sur l'imaginaire des personnes qui les contemples.

Le corps est soumis aux rêves et aux fantasmes, tout en semblant avoir un certain pouvoir actif, dont le ballet permettrait de lui donner chair et mouvements.

2.2.2 La photographie du corps médicalisé

Davantage cette fois dans le domaine médical que dans la mode, André Breton et Louis Aragon reconnaissent l'intérêt artistique des comportements et mouvements convulsifs de l'hystérique. L'immobilité intrinsèquement liée la pratique du tableau vivant est réinvestie dans les codes médicaux tout en empruntant la mise en scène théâtrale[87]. Le chapitre précédent à mis en lumière l'étude du psychanalyste Sigmund Freud intitulée *L'inquiétante étrangeté* (1933 [1919]). Dans celle-ci il étudie les sentiments ressentis par le lecteur de *L'Homme au Sable* (Boucher, 2019, p. 185). Sortant de la fiction, Freud retranscrit ses observations littéraires à ses recherches[88] qui portent sur les sources de l'angoisse (Freud, 1933 [1919], p. 8). L'inquiétante étrangeté serait à comprendre notamment du côté des observateurs qui regardent le corps pathologique – féminins :

> L'impression étrangement inquiétante que provoquent l'épilepsie ou la folie a la même origine. Le profane y voit la manifestation de forces qu'il ne soupçonnait pas chez son prochain, mais dont il peut pressentir

[87] Ce qui sera ensuite ré-exploité dans le tableau vivant de l'art contemporain (Boucher, 2019, p. 193-194)

[88] Mais, le psychanalyste tient à avertir, l'inquiétante étrangeté de la vie réelle et celle de la fiction poétique sont différentes : « [...] dans la fiction bien des choses ne sont pas étrangement inquiétantes qui le seraient si elles se passaient dans la vie, et que, dans la fiction, il existe bien des moyens de provoquer des effets d'inquiétante étrangeté qui, dans la vie, n'existent pas. » (Freud, 1933 [1919], p. 40).

> obscurément l'existence dans les recoins les plus reculés de sa propre personnalité. (Freud, 1933 [1919], p. 34)

Pour les surréalistes, l'art peut provoquer le même balancement incertain entre la fiction et la réalité. La vue serait la porte d'entrée pour comprendre ce sentiment à la fois familier et étrange (Freud, 1933 [1919], p. 21). L'incertitude visuelle consiste ici à savoir si la personne observée est vivante ou non. Le premier chapitre de cette thèse a montré qu'avant Freud, le psychanalyste Ernst Jentsch parcourait le même roman, mais en s'intéressant davantage aux sentiments du personnage Nathanaël lorsqu'il découvre que celle qu'il aime est un automate. Croisant les interprétations de Freud et de Jentsch, les surréalistes jouent avec le double sens, avec le doute de la reconnaissance intellectuelle (théorie de Jentsch) et les perceptions relatives aux émotions refoulées qui se concrétisent par la menace visuelle (théorie freudienne).

Cette application des recherches médicales au registre artistique se fait par l'investissement du modèle féminin. En effet, la femme incarne l'hystérique[89] qui, selon Breton et Aragon, serait une muse sensuelle, séduisante et mystique : « Gloire, avons-nous dit, Aragon et moi, à l'hystérie et à son cortège de femmes jeunes et nues glissant

[89] Au tournant du XXe siècle, d'autres recherches que celles sur l'hystérie portent également sur l'automatisation du corps. L'inconscient est perçu comme une faculté créatrice qui peut être distinguée notamment dans le domaine de l'écriture. Ces positions sont défendues par Théodore Flournoy; William James; Sandor Ferenczi ou encore Sigmund Freud. Par l'écriture automatique, Breton tente d'explorer en profondeur les possibilités de l'inconscient : « Placé à l'avant-plan du modernisme psychologique et littéraire, captant l'imaginaire de l'entre-deux-guerres, ce langage de l'inconscient porte les traces d'un voyage « au fond de l'inconnu » dont seule subsiste la faculté créatrice dans ce qu'elle recèle de merveilleux » (Bacopoulos-Viau, dans Audinet, Godeau (dir), 2012, p. 125).

le long des toits. Le problème de la femme est, au monde, tout ce qu'il y a de merveilleux et de trouble », note-t-il dans le *Second manifeste du surréalisme* (Breton, 1928, p. 14). La femme hystérique est réifiée, déliée de sa conscience. Le principe surréaliste repose sur l'automatisme et les pouvoirs du psychique (Alexandra Bacopoulos-Viau, dans Gérard Audinet, Jérôme Godeau (dir), 2012, p. 120). Pour ce faire, le corps doit se libérer du conscient. André Breton, étudiant en médecine devenu poète, se rapproprie des théories scientifiques de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle. Lorsque l'Europe s'industrialise et que les pays s'affrontent dans une course à l'innovation, le corps s'automatise à la manière d'une machine[90].

> Incarnant la cadence frénétique de cette modernité, ce corps moderne se secoue et se contorsionne sous le regard médical. Les patients deviennent ainsi, eux aussi, des machines. Vers le milieu du siècle, physiologistes et médecins se penchent avec un intérêt nouveau sur ces êtres contractés qui, placés au centre du discours clinique comme de véritables symboles de l'air du temps, en scandent le rythme. (Bacopoulos-Viau, dans Audinet, Godeau (dir), 2012, p. 120-121)

Le mouvement automatique du corps bien spécifique, il se trouve à la rencontre du corps et de l'objet. En effet, il est irréfléchi et programmé. Dans le cas de l'objet

[90] À ce sujet, les ouvrages suivants sont pertinents : Michel Foucault, *Les anormaux. Cours au Collège de France*, 1974-1975, Paris Gallimard, p. 146-154; Michel Foucault, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris : Presses universitaires de France, 1963; Jacqueline Carroy, *hypnose, suggestion et psychologie. L'invention de sujets*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 156-163

technique, les rouages s'enclenchent de manière causale à partir d'un évènement précis, une fois le mécanisme activé, le mouvement automatique se meut seul[91]. Dans le cas du vivant, le mouvement corporel automatique est un réflexe inconscient et non voulu du système nerveux que l'on retrouve dans le corps hypnotisé, somnambule ou encore hystérique. En 1882, le neurologue français et professeur d'anatomie pathologique, Jean-Martin Charcot parvient à légitimer l'hypnose comme méthode médicale à l'Académie des sciences (Bacopoulos-Viau, dans Audinet, Godeau (dir), 2012, p. 121). Comme le qualifie Alexandra Bacopoulos-Viau, l'Hôpital-école de la Salpêtrière à Paris devient alors une véritable « maison de poupée » dans laquelle les patientes[92] sont des automates livrées aux mains des médecins.

En 1928, André Breton et Louis Aragon publient ensemble « Le Cinquantenaire de l'Hystérie (1878-1928) » dans *La Révolution surréaliste* (Breton, 1928, p. 20-22). Le texte s'ouvre ainsi « Nous, surréalistes, tenons à célébrer ici le cinquantenaire de l'hystérie, la plus grande découverte poétique de la fin du XIXe siècle [...] » (Breton, 1928, p. 20). À travers un très bref historique, les poètes rappellent les différentes manières dont les femmes hystériques furent traitées au fur et à mesure des siècles par la médecine. Le regard artistique des deux surréalistes est fasciné par « la crise d'hystérie [qui] prend forme aux dépens de l'hystérie même, avec son aura superbe, ses

[91] Les objets peuvent se mouvoir de manière programmée, sans qu'une personne humaine n'ait besoin d'intervenir dans son cycle de fonctionnement. À ce titre, nous pouvons mentionner certaines machines sur les lignes de montage industriel.

[92] Ce sont le plus souvent des femmes qui servent d'objets d'expériences médicales en ce temps (Bacopoulos-Viau, dans Audinet, Godeau (dir), 2012, p. 122).

quatre périodes dont la troisième nous retient à l'égal des tableaux vivants les plus expressifs et les plus purs, sa résolution toute simple dans la vie normale. » (Breton, 1928, p. 22). Les quatre périodes réfèrent aux stades analysés par l'artiste-médecin Paul Richer. Dirigé par Charcot, Richer est reconnu comme étant un artiste dans le milieu médical. Directeur de l'atelier de moulage de l'hôpital, il maitrise également le dessin, la gravure, la sculpture, la photographie et la chronophotographie (Greta Plaitano, 2019, p. 52). Dans ses ouvrages, l'image et le texte sont intrinsèquement liés, permettant, pour l'une des premières fois, d'aller au-delà de la simple illustration. Cette qualité lui permet de figurer les prodromes des quatre périodes de l'hystérie, à savoir l'épileptoïde, le clownisme, l'attitude passionnelle et le délire (Plaitano, 2019, p. 53). Georges Didi-Huberman note dans *Invention de l'hystérie*. *Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrie* (1982), que la photographie permet une diffusion de l'image des malades par-delà les murs de l'hôpital. Pour l'auteur, les attitudes figées des corps relèvent d'une mise en scène importante de la part des scientifiques, comme Richer et Charcot, dont l'objectif est de « faire tableau » (Didi-Huberman, 1982, p. 194-195). La chercheure en histoire de l'art Alessandra Mascia s'interroge : « ces photographies sont-elles le produit d'un processus créatif? Si les médecins les ont réalisées, altérant la vérité clinique, pouvons-nous définir cette manipulation comme une opération artistique? Et Charcot peut-il être considéré comme un artiste? » (Mascia, 2018, p. 178). Par la thématique du corps féminin-objet mis en scène dans la photographie, les frontières entre la médecine et l'art cèdent.

> L'image d'une femme raide comme une statue et suspendue entre deux chaises est très célèbre. La photo, prise durant une séance d'hypnose, remonte à 1879. L'épisode est particulièrement photogénique, comme l'observe Charcot : « Le sujet se trouve transformé en une sorte de statue

> expressive, modèle immobile représentant avec une vérité saisissante des expressions les plus variées et dont les artistes pourraient assurément tirer le plus grand parti ». Et il ajoute : « L'immobilité de ces attitudes (cataleptiques) […] est éminemment favorable à la reproduction photographique » (Charcot 1890, IX, 443). En affirmant, une fois de plus, la primauté de l'image, Charcot encourage les artistes à utiliser la statue expressive, le modèle immobile. Le corps de l'hystérique est en attente de définition, il dépend du regard de l'autre, de son examen et de son verdict. Les hommes, les médecins, sont les spectateurs[·trices] de cette création, mais la création et le créateur se confondent dans le voyeurisme de ce jeu [...]. (Mascia, 2018, p. 185)

À l'envers du corps naturel, libre de ses pulsions, de ses émotions, de ses passions, et effrois, Breton voit dans le corps de la jeune hystérique, la beauté convulsive qu'il cherche[93]. Aidé par le photographe Man Ray, il découvre le potentiel du corps mouvementé que la photographie contraint à l'immobilité. Photographier le corps pendant une crise hystérique permet de prendre possession du mouvement, du corps et de l'être en le réifiant entièrement. La photographie en prend le contrôle, elle arrête le

[93] Dans son article « l'Éros, force de négation : Merleau-Ponty et le surréalisme » (2015, p. 167-178), la maîtresse de conférence Chiara Palermo a mis en évidence que l'érotisme surréaliste basé sur un rapport ontologique à la chair, est conforme à l'analyse qu'en a fait le philosophe Maurice Merleau-Ponty. Pour Parlermo, les notions de hasard et de mouvement sont nécessaires à l'émergence de l'érotisme charnel.

mouvement frénétique pour toujours dans une pose révulsée, tordue, pleine de spams figés.

Fig. 20 Salvador Dalì, *Le phénomène de l'extase*, 1933

Les recherches dans les collections d'objets laissés par le psychiatre Gaston Ferdière ont mis au jour un grand nombre de poupées anonymes et de montages photographiques constitués d'images désassemblées et rassemblées (Dufrêne, 2014, p. 58). Pour Thierry Dufrêne, cette pratique est à mettre en relation avec son activité en tant que psychiatre qui étudiait les bienfaits de l'art thérapie. Des créations similaires se retrouvent du côté des artistes, l'œuvre *Le Phénomène de l'extase* (1933) (fig. 20) de Salvador Dalì est une association de photographies pornographiques, de portraits de femmes et de photographies réalisées par le criminologue Alphonse Bertillon. Comme le souligne Alexandra Mascia, ces images ressemblent également à des photographies prises par Richer et aux études de Charcot (Mascia, 2018, p. 181). À ces portraits sont mêlés des fragments d'oreilles et des photographies de sculptures. La femme muse des surréalistes abolie les frontières entre la science et la créativité par l'hystérie parfois érotique, parfois morbide. Son corps est fragmenté, tantôt vivant, tantôt inerte. Dans certaines images sélectionnées par Dalì, les corps hystériques pétrifiés par le médium photographique semblent sur le point de se mouvoir. Elles possèdent l'esthétique de

tableaux vivants photographiques, dans laquelle les corps figurent un moment prégnant de leurs mouvements automatiques pathologiques. À ces corps de chair, Dalì choisit d'associer des simulacres de pierre. Le lien visuel atteste d'une confusion entre les deux. Statue de pierre, mannequin d'artiste ou automate, ces figures féminines sont soumises aux mains des artistes surréalistes.

2.2.3 Fétichisme photographique de la femme de cire à la femme disloquée

La réification du corps pathologique réinvestie dans l'art est également synonyme d'un fétichisme et d'un érotisme affirmé. Dalì a associé aux morceaux de corps hystériques des photographies de sculptures et des images pornographiques (fig. 20). Entre la réalité de la maladie, la fiction de la pornographie et du simulacre de pierre, la femme est un fantasme qui possède un pied dans la réalité et l'autre dans l'imaginaire. Dalì brouille les pistes. Le mannequin — au sens large du terme — et le corps féminin sont poétisés par les surréalistes « en tant qu'obscur objet du désir » (François Baudot, 2002, p. 7). Comme Hoffmann créait un doute qui conduisait le lecteur à se demander au début de l'histoire si ce qu'il lie est une biographie ou un nouveau fantastique (Freud, 1933, [1919], p. 21), la femme surréaliste est le sujet principal de cette incertitude. Selon les propos de l'historienne de l'art Alyce Mahon, les femmes de cire incarnent un certain idéal de la femme surréaliste « La Vénus du XXe siècle n'est pas un nu rose voluptueux, entouré de chérubins au milieu de la nature, mais une créature en cire rigide, aux proportions idéales et au visage anguleux, que seule une machine peut produire. » (Alyce Mahon, dans Munro, 2015, p. 191). Comme l'Homme futuriste est un savant mélange entre l'objectivation et l'humanisation, la femme surréaliste l'est également. L'un comme l'autre peut être amélioré, transformé, repéré et disloqué.

Dans la préface des *Contes Bizarres* d'Achim von Arnim rédigée par André Breton, les personnages féminins du récit sont confondus avec des femmes réelles (Marie-Claire Hoock-Demarle, dans Bloess et Gabriel 2020, p. 33-34). Cette technique littéraire est également utilisée par Breton pour présenter l'héroïne de *Nadja* (1928). Pour la représenter, Breton souhaite publier une photographie d'une statue de cire présentée au Musée Grévin de Paris, dont les droits lui seront finalement refusés. Breton n'est pas déstabilisé pour autant, il invite le lecteur à se rendre au Musée afin de voir la statue. Il décrit l'emplacement et « l'adorable leurre qu'est, au musée Grévin, cette femme feignant de se dérober dans l'ombre pour attacher sa jarretelle et qui dans sa pose immuable, est la seule statue que je sache à avoir des yeux : ceux mêmes de la provocation » (Breton, 1998 [1928], p. 152). En 1963, il publie dans la réédition de *Nadja* des photographies qui, selon Guigon Emmanuel et Sebbag Georges, ne semblent pas être celles d'une statue de cire (Emmanuel Guigon, Georges Sebbag, 2013, p. 79). Pour quelle raison Breton aurait-il choisi de remplacer la statue à jarretelle par une personne vivante? La distinction entre les deux est-elle si mince? Les questions restent ici sans réponse. Car le musée Grévin expose des statues de cire dont l'apparence se veut volontairement trompeuse.

À partir de la toute fin des années 20, les simulacres anthropomorphes deviennent des objets théoriques. À cet effet, l'historien de l'art allemand Max von Boehn publie plusieurs ouvrages l'histoire de la poupée[94]. *Puppen und Puppenspiele* (1929) est l'un

[94] Boehn est également l'auteur de plusieurs ouvrages sur la mode et l'art.

des premiers projets ambitieux sur le sujet[95]. Objectivée lorsqu'elle est démontée et subjectivée lorsqu'elle est remontée, la poupée est une petite Galatée qui prend vie entre les mains. Cependant, son caractère démontable la ramène perpétuellement vers la mort et l'inertie. Comme Benjamin le note, dans cette analyse de la poupée se lit en transparence une analyse du corps sensible et du corps politique (Benjamin, 1930). Les poupées de Bellmer sont une variation anatomique, voire une anti-anatomie (Jonathan Mendes Tavares, 2018, p. 78) pouvant être qualifiée d'érotisme métamorphique (Matesco, 2009, p. 39 dans Mendez Tavares, 2018, p. 78).

Fig. 21 Hans Bellmer, *La poupée,* 1935-1936,
Objet articulé (avec éléments de 1933-1934),
additions et réfections en 1945 et 1970-1971

L'artiste allemand Hans Bellmer réalise son œuvre *La Poupée* (1935-1936) (fig. 21) lors de l'arrivée du régime nazi au pouvoir. Elle est une forme sculpturale féminine seulement vêtue d'un raz de cou, de chaussettes et de souliers. Ses articulations évoquent un assemblage de poupées, d'automates, de mannequins de petite taille dont les formes corporelles sont mélangées. Bellmer réactive la thématique du corps-objet

[95]Cette publication lui vaut les éloges du philosophe et historien de l'art Walter Benjamin en 1930. Il commente le texte de Max von Boehn dans son article « Lob der Puppe. Kritische Glossen zu Max v. Boehns « Puppen und Puppenspiele » » consultable via http://www.textlog.de/benjamin-kritik-puppe-puppen-puppenspiele.html

en réaction à la montée du nazisme qui qualifiera ses productions d'art dégénéré. À la fois inquiétant et fascinant, le démembrement permet de prendre position face au fascisme (Munro, 2015, p. 212) et fait explicitement référence aux corps mutilés durant les guerres. Il possède une fonction esthétique, métaphorique et politique (Emmanuel Guigon, Georges Sebbag, 2013, p. 91-96). Le mélange entre l'anthropomorphisme désarticulé et l'érotisme macabre dérange. L'œuvre de Bellmer est connue en France par les textes et les photographies publiées dans la revue *Le Minotaure* en décembre 1936, puis dans *les Cahiers d'art* en 1938. Le titre se précise alors *Poupée : variations sur le montage d'une mineure articulée*

Fig. 22 Hans Bellmer, *La poupée ou Autoportrait avec la poupée*, *Minotaure*, numéro 6, hiver 1935, p. 30

La poupée de Bellmer est à la fois inerte et vivante : inerte lorsqu'il s'agit d'une sculpture; vivante lorsqu'elle se révèle dans la photographie. En effet, la mise en scène et le traitement photographique particulièrement exigeant de Bellmer, permettent de jouer sur la dichotomie du vivant et de l'inerte. Les plans peuvent être larges, offrant la vie de sculpture dans son environnement; ils peuvent aussi être en contraste avec la chair du photographe, comme dans *La poupée ou Autoportrait avec la poupée* (fig. 22); ou encore, un cadrage photographique serré sur le visage de la poupée sans yeux peut s'avérer effrayant. À cet égard, le professeur Fabrice Flahutez constate que

> La poupée photographiée (1935) a le plus souvent un regard intentionnel qui lui confère la particularité de se situer à la frontière du vivant et du non

> vivant. Si l'objet semble regarder, c'est que l'observateur peut être vu. Une relation s'établit immédiatement entre l'objet photographié et le regardeur qui induit un malaise, un *Unheimliche*. (Flahutez, 2010, p.173)

Dans les images de 1935 publiées dans le *Minotaure* (fig. 22), Bellmer crée une chose en noir et blanc dont la texture rappelle la chair. Ses membres disloqués laissent place à un imaginaire sans frontières. Dans son carnet de notes, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, Bellmer étudie le corps comme une anatomie du désir. Dans sa réflexion sur la violence dans la performance artistique, la professeure Édith-Anne Pageot écrit que

> Les poupées de Bellmer ne furent jamais exposées en tant que sculpture. Chacune d'elles servait plutôt à explorer des assemblages variés que l'artiste photographiait. Aussi, en 1934, Bellmer publie un document intitulé *Die Pupppe* dans lequel il rassemble une série de photographies, sortes de tableaux vivants, un peu comme des performances, qui témoignent de son obsession à reconfigurer des narrations complexes. (Édith-Anne Pageot, 2004, p. 33)

À la manière d'un tableau vivant, le corps qui est toutefois ici de plastique semble être sur le point de se mouvoir (fig. 21). Bellmer présente souvent ce corps nu, ou partiellement vêtu, de manière à accentuer encore ce sentiment étrange qui oblige l'oscillation entre l'inerte et le vivant. Les souliers et les chaussettes évoquent des jambes de jeune fille. Le regard remonte jusqu'aux articulations prononcées, puis aux jointures incongrues avec d'autres membres.

> C’est l’activité du désir qui lui permet d’accéder à ces métamorphoses. L’expérience créatrice de Hans Bellmer est une fabrique de désirs; il veut construire une fille artificielle aux possibilités anatomiques ravivant les désirs. L’intégrité du corps est menacée. (Sylvie Rouquette, 2006, p. 21)

Dans l'analyse de l'œuvre de Bellmer (fig. 22), Jean Brun décrit l'artiste comme un Pygmalion qui chercherait à abattre les frontières psychiques qui séparent le Toi du Moi[96]. La relation entre les états mentaux et le corps-automate est déjà présente depuis plusieurs années. La recherche médicale qui intéresse Bellmer s'extériorise comme une fameuse beauté convulsive chère à Breton (Breton, (1998) [1928], p. 161). Cette esthétisation d'un corps disloqué et remonté dans le désordre ouvre la voie à l'imaginaire.

Fig. 23 Man Ray, *Érotique voilée - Meret Oppenheim*, 1933

Du côté du corps vivant cette fois, l'objectivation renvoie aussi à l'idéal de la femme robotique. Confondue à l'objet machinique populaire, l'image photographique propose une liaison dans laquelle le corps est un cadavre exquis visuel. Oxymore parfois total,

[96] Cette analyse est notamment proposée par Jean Brun dans « Désir et réalité dans L'œuvre de Hans Bellmer », cité par Sylvie Rouquette dans son article intitulé « Hans Bellmer, la femme et la poupée » publié dans Les *Cahier Jungiens de psychanalyse*, numéro 117, p. 21 en 2006.

ses membres peuvent remplacer ou se mélanger avec ceux de mannequins, poupées, automates, robots ou même avec des rouages d'une machine. Le corps peut aussi devenir l'excroissance poétique de ces objets artificiels comme l'est celui de Meret Oppenheim dans *Érotique Voilée* de Man Ray (fig. 23). Les rouages de l'industrie prolongent les ombres des parties intimes du modèle. La jeune femme au corps immaculé possède un collier raz de cou qui rappelle la forme des rouages sur lesquels elle s'appuie et, aussi, la poupée de Bellmer (fig. 21). Le regard tourné vers la machine industrielle, son bras gauche est recouvert d'enduit la structure de fer se confond au corps qui se livre à elle. Entre les mécanismes de la machine et les mécanismes du corps, quelle différence? Entre le sang et l'enduit, quelle différence y a-t-il encore? Par cette photographie, Man Ray prolonge les réflexions que le Roi de France avait partagées avec le créateur d'automate Vaucanson au XVIIIe siècle. L'automatisation investie par les surréalistes va plus loin encore dans la matérialisation de l'imaginaire, cet imaginaire de l'être nouveau, et spécifiquement de la femme démontable. Cette dernière est un cadavre exquis composé tant de collages verbaux, de photographies, de dessins... Dans les photomontages, elle est souvent représentée sans tête, et dont « le collage temporel [est d'une] durée hasardée » (Guigon, Sebbag, 2013, p. 97). « Qu'est-ce qu'un objet surréaliste? » se demandent Emmanuel Guigon et Georges Sebbag, « C'est l'objet disloqué d'un corps démembré. *La Poupée* de Hans Bellmer en est le parfait exemple. » (Guigon, Sebbag, 2013, p. 100).

> Les surréalistes n'ont eu qu'à ramasser, à regrouper ces choses éparses et disloquées, ces *membra disjecta* du corps individuel ou social. Il n'est plus question de sculpter le corps humain ni d'allégoriser le corps social. On pénètre dans un bloc opératoire où l'on procède à des sections, ablations et amputations, à des greffes, prothèses et adjonctions. Il ne subsiste de

> l’anatomie que la charpente d’une potence. Les organes ont déserté l’organisme. (Guigon, Sebbag, 2013, p. 105)

Le corps féminin surréaliste est une création composite inspirée à la fois de l'histoire de l'art et de l'actualité des recherches artistiques et médicales. Alors que certains membres du surréalisme ont côtoyé le domaine médical en tant qu'infirmiers, d'autres en furent les patients. La figure féminine disloquée incarne à la fois les fantasmes érotiques et les questionnements face aux traumatismes de guerre, aux avancées techniques et scientifiques. Les surréalistes réorganisent le corps, le fantasme et le traumatisme en modifiant l'ordre des organes et en perturbant l'organisme humain tout entier. Pourtant, le regard fuyant ou le détail des chaussettes, des chaussures et des bijoux, suggèrent que là encore, la réification n'est pas totale. La confusion entre le vivant et l'inerte persiste. Le corps est morcelé, puis réassemblé pour mieux correspondre à une réalité émotionnelle qui ne se comprend réellement que par les sentiments éprouvés par le·la regardeur·euse, de la même manière que les stratégies littéraires d'Hoffmann font éprouver l'inquiétante étrangeté au lecteur.

Fig. 24 Man Ray, *Mannequin de Marcel Duchamp dans la rue aux lèvres,* 1938, photographie réalisée à l'exposition internationale du surréalisme, Paris, Galerie des beaux-arts, argentique, 20,2 x 15cm

Fig. 25 Man Ray, *Mannequin de Henry,* 1938, photographie réalisée à l'exposition internationale du surréalisme, Paris, Galerie des beaux-arts, argentique, 20,2 x 15cm

En 1938, l'artiste Marcel Duchamp assure la scénographie et l'expographie de *l'Exposition internationale du surréalisme* (fig. 24 et 25). Durant cette première présentation du groupe, seize artistes s'emparent de mannequins manufacturés afin de les transformer. L'exposition affiche la nouvelle place du mannequin de vitrine comme sujet à part entière qui ne serait plus seulement un outil de travail[97]. À l'aube de la Seconde Guerre mondiale, le corps, qu'il soit masculin ou féminin, se pense et se représente au prisme de la réification. Si les futuristes ne la souhaitent jamais totale, les surréalistes tentent d'humaniser l'objet inerte. Les mannequins de l'exposition de 1938, tout comme la poupée de Bellmer (fig. 21), se rapprochent par leurs allures, et leurs minimes vêtements, du vivant. La confusion entre l'animé et l'inanimé opère. Le choix de la tenue masculine du simulacre féminin (fig. 24) et l'augmentation des formes érotiques (fig. 25) du corps féminin engendrent une fétichisation du féminin qui s'incarne dans ces mannequins inertes.

Par la section historique du médium photographique, ce second chapitre a mis en évidence que la photographie a participé à un tournant historique et médiumnique de la confusion entre le corps et l'objet. La photographie fut d'abord considérée comme une captation objective et parfaitement mimétique du réel visuel; par la suite, les artistes s'en sont servis comme médium fictionnel. Dans le même temps, elle entraine

[97] Plusieurs hypothèses peuvent être émises sur le choix de cette figure anthropomorphe. D'un point de vue purement pratique, la forme standardisée et inerte met les artistes sur un même pied d'égalité. Il leur permet laisser libre cours à leurs inspirations. La seconde hypothèse est que l'intérêt démontable de ce simulacre permettait de mettre presque sous une forme d'installation les recherches photographiques, sculpturales et théoriques explorées autour de l'image du corps. Les photographies de mode et d'études médicales se rejoignent sur la thématique du corps-objet.

une modification du rôle du simulacre anthropomorphe et de l'appréciation du corps humain. Stimulée par l'industrialisation de la société et des conflits mondiaux qui s'en suivent, moins d'un siècle après son invention, la photographie participe à une nouvelle approche du corps qui réagit par rapport à sa perception humaniste. Les futuristes, bien qu'hésitants, l'utilisent pour réinventer un être nouveau masculin, qui se rapproche de la machine de guerre. L'immobilité qu'elle impose oblige les artistes à être créatifs, autant à l'égard de la composition que du sujet choisi. L'immobilité est investie pour diffuser un idéal corporel du nazisme et, dans le même temps, elle permet de représenter la fatalité de la guerre que les journaux diffusent. Dans les deux cas, il s'agit de mettre en scène la masculinité vivante confondue à l'inerte. Les surréalistes, de leur côté, pensent la femme comme une machine fantasmée. La photographie renouvelle la vision de celle-ci à travers trois types de représentations : la photographie de mode, la photographie médicale et la photographie fétichiste du corps érotisé. Malgré leurs oppositions, le futurisme et le surréalisme partagent la volonté de ne jamais tomber dans une objectivation totale du corps ou dans une humanisation totale de l'objet. L'intérêt réside dans la confusion qui ne permet jamais l'identification affirmée de ce que le·la regardeur·euse est en train de voir. Ainsi, ces deux imaginaires réinventent le corps d'un être nouveau, en marge de l'humanisme des Lumières.

CHAPITRE III

LE CORPS COMME SUJET ET LE CORPS COMME OBJET : DEUX ESPOIRS D'UN FUTUR MEILLEUR

Résumé

Ce troisième chapitre a pour objectif de montrer les changements philosophiques qui ont conduit à repenser et refigurer le corps dans les arts et dans la mode. La période étudiée s'étend de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à la fin des années 1970. Les hypothèses du philosophe Maurice Merleau-Ponty réfutent l'idée d'un corps-automate distinct de l'esprit qui l'anime. Cette conception est en rupture avec les théories dualistes de Descartes, elle s'inscrit dans de nouvelles mouvances intellectuelles. En considérant l'âme et le corps comme un ensemble uni dans une chair sentante et sentie qui peut s'étendre par l'entremise d'objets qui lui sont externes, elle met en évidence la complexité d'une interaction des capacités sensorielles. Le corps-chair merleau-pontien qui *est-au-monde* par ses sens est instable. Dans les mêmes années, le mathématicien Norbert Wiener participe à l'élaboration d'une cybernétique qui traduit la volonté de maîtriser le monde, et le corps. Ses recherches considèrent une simplification du corporel par la codification, dans le but qu'il devienne une donnée communicationnelle, malléable et transformable comme le programme d'un ordinateur. Avec une telle conception du vivant réifié et contrôlé, l'avenir semble plus sécurisant et maîtrisé. Contrairement au corps merleau-pontien, qui abolit les frontières entre le corps et

l'objet en proposant un entre-deux, le corps cybernétique s'épanouit dans la réification. La machine, l'automate et, plus tard, le cyborg, deviennent des références pour comparer et comprendre l'humain. Après que la Seconde Guerre mondiale ait engendré une grande peur vis-à-vis des technologies militaires, la philosophie et l'art des années 1960 participent à restaurer une image positive de la technique. Les recherches artistiques et vestimentaires s'approprient ces changements de paradigmes pour modifier la représentation du corps. La culture, les arts et, plus particulièrement la mode s'ouvrent aux rêves de la jeunesse qui voit dans la technologie la possibilité de construire un monde différent de celui des deux guerres mondiales. La photographie participe à créer et à diffuser cette nouvelle vision d'un être nouveau, qui se déploie entre le rêve de la conquête spatiale et dans les fantasmes des libertés sexuelles.

3.1 Le corps merleau-pontien au-delà du dualisme cartésien

3.1.1 L'esthétique de la chair : entre le corps et l'objet

En 1945, le philosophe français Maurice Merleau-Ponty publie sa thèse *Phénoménologie de la perception*. Dans celle-ci, il s'oppose aux théories dualistes développées depuis René Descartes, qui pensaient le corps et l'esprit comme deux entités distinctes. Le corps était considéré comme un objet inerte, animé par l'esprit. Merleau-Ponty réfute l'ascendant de l'un sur l'autre; il envisage l'union du corps et de l'esprit et insiste sur l'importance de considérer l'être humain en relation constante avec le contexte dans lequel il évolue. Cet être participe au monde qui l'entoure, autant que ce monde l'influence, de cette manière cet individu charnel *est-au-monde* (Merleau-Ponty, 2015, [2003] p. 133, « Trois notes sur l'inconscient freudien ») par ses sens, son langage et sa pensée. Merleau-Ponty ne pense pas le corps comme un prolongement de l'esprit[98]. Pour lui, la sensibilité de la chair serait la preuve que les réactions corporelles sont également les réactions de l'esprit. Les capacités sensorielles distinguent l'être de chair d'un objet inerte. Si une main gauche touche une main droite, leur contact forme

[98] Dans *L'œil et l'esprit*, Maurice Merleau-Ponty emploie une métaphore dans laquelle il présente le philosophe autrichien Edmund Husserl comme un cartésien qui pense le corps comme un simple « dehors » de l'esprit (Merleau-Ponty, 2006, p. 29). Il se base sur l'écrit *Méditations cartésiennes*. Cependant, le professeur de l'Université d'Ottawa Denis Courville a relevé une certaine ambiguïté autour du concept de corps chez Husserl, qui laisserait envisager le corps à la fois comme une sorte de mannequin inerte, mais aussi comme une chair sensible. Dans ce cas « le projet philosophique de Husserl consiste à la fois à maintenir et à brouiller la distinction entre l'esprit et le corps afin d'assurer le sens objectif du monde. » (Denis Courville, 2009, p. 63)

un chiasme dans lequel les deux mains sont à la fois senties l'une par l'autre, et sentant l'une et l'autre (Merleau-Ponty, 2014, [1945], p. 351-352). La chair se fait incarnation de l'être grâce à sa sensibilité : la réification du corps est ainsi réfutée. Ce corps éprouvé et éprouvant s'inscrit dans son rapport tactile, visuel, dans l'expérimentation qu'il fait du monde par sa motricité dans l'espace et le temps. Plutôt que d'utiliser le terme de schéma corporel, Merleau-Ponty parle de « corps propre » (Merleau-Ponty, 2014, [1945], p. 80) pour désigner le corps qui *est-au-monde* et

> Pour exprimer que l'unité spatiale et temporelle, l'unité intersensorielle ou l'unité sensori-motrice du corps est pour ainsi dire de droit, qu'elle ne se limite pas aux contenus effectivement ou fortuitement associés dans le cours de notre expérience, qu'elle les précède d'une certaine manière et rend justement possible leur association. (Merleau-Ponty, 2014, [1945], p. 115-116)

Le corps propre considère à la fois la matérialité biologique et la conscience corporelle liée à la sensation. Merleau-Ponty confronte sa théorie du corps propre à la réalité d'une guerre qui termine. Il s'interroge sur l'aspect perceptif des corps mutilés. Parfois, les individus ressentent encore leurs membres amputés. D'autres fois, la personne souffrant de lésions neuronales peut subir elle aussi un syndrome de membre fantôme alors que tous ses membres sont en place. La corporéité est ainsi restructurée lorsqu'elle ressent des organes absents ou qu'elle ne ressent plus certains pourtant bien présents. Cette restructure défie à la fois la médecine, la psychologie et les philosophies du corps de jusqu'alors. Pour Merleau-Ponty, ces exemples permettent de confirmer que « l'union de l'âme et du corps n'est pas scellée par un décret arbitraire entre deux termes

extérieurs, l'un objet, l'autre sujet. Elle s'accomplit à chaque instant dans le mouvement de l'existence. » (Merleau-Ponty, 2014, [1945], p. 229).

Une autre particularité que met au jour la philosophie merleau-pontienne est l'acceptation des objets extérieurs au corps, qui peuvent ainsi être considérés comme ses excroissances (Merleau-Ponty, 2014, [1945], p. 347). Toujours dans sa thèse de 1945, soit l'année même où termine la Seconde Guerre mondiale, Merleau-Ponty envisage la prothèse comme une extension des sensations. La personne non-voyante se sert de son bâton pour voir le monde. Grâce au bâton, elle recompose l'environnement et participe à son développement[99]. L'extrémité du bâton est une sorte de toucher à distance; autrement dit, il est une excroissance des sens. Là encore, le dualisme cartésien échoue alors face à la logique du corps vécu au quotidien et étudié par les biologistes que Merleau-Ponty met en exergue. Le premier chapitre de cette thèse a montré que Descartes pensait le corps comme un objet animé par une âme; cependant il ne considérait pas pour autant l'intégration d'objets extérieurs comme faisant partie du schéma de la corporéité. La pensée de Merleau-Ponty se distingue des philosophies précédentes en considérant l'objet comme une extension des sens et de l'être.

[99] De surcroît, après sa mort, divers écrits sont retrouvés et publiés en 1964 dans le *Le visible et l'invisible*. Il écrit : « [...] en même temps que sentie du dedans, ma main est aussi accessible du dehors, tangible elle-même, par exemple, pour mon autre main, (...) elle prend place parmi les choses qu'elle touche, est en un sens l'une d'elles, ouvre enfin sur un être tangible dont elle fait aussi partie. Par ce recroisement en elle du touchant et du tangible, ses mouvements propres s'incorporent à l'univers qu'ils interrogent, sont reportés sur la même carte que lui : les deux systèmes s'appliquent l'un sur l'autre, comme les deux moitiés d'une orange. » (Merleau-Ponty, 1964, p. 176)

> Les pressions sur la main et le bâton ne sont plus données, le bâton n'est plus un objet que l'aveugle percevrait, mais un instrument *avec* lequel il perçoit. [...] Nous disposons avec le regard d'un instrument naturel comparable au bâton de l'aveugle. Le regard obtient plus ou moins des choses selon la manière dont il les interroge, dont il glisse ou appuie sur elles. Apprendre à voir les couleurs, c'est acquérir un certain style de vision, un nouvel usage du corps propre, c'est enrichir et réorganiser le schéma corporel. Système de puissances motrices ou de puissances perceptives, notre corps n'est pas objet pour un « je pense » : c'est un ensemble de significations vécues qui va vers son équilibre. Parfois se forme un nouveau nœud de significations : nos mouvements anciens s'intègrent à une nouvelle entité motrice, les premières données de la vue à une nouvelle entité sensorielle, nos pouvoirs naturels rejoignent soudain une signification plus riche qui n'était jusque-là qu'indiquée dans notre champ perceptif ou pratique, ne s'annonçait dans notre expérience que par un certain manque, et dont l'avènement réorganise soudain notre équilibre et comble notre attente aveugle. (Merleau-Ponty, 2014, [1945], p. 385-386)

Sans limiter le corps à son apparence biologique et organique, Merleau-Ponty considère qu'il ne possède pas une forme fixe. Elle peut se modifier au fil du temps, des mouvements et des expérimentations. En s'adaptant à son environnement, le corps peut redéfinir le rôle de ses membres, de ses organes, ou encore étendre son état de sujet en s'intégrant des objets. Dans des sociétés qui doivent peu à peu apprendre à composer avec les blessés des conflits mondiaux, les théories de Merleau-Ponty ont un impact majeur.

3.1.2 Représenter le corps-chair

Dans la représentation artistique, les propositions de Merleau-Ponty se traduisent par la figuration d'un corps-chair qui explore la sensation[100]. Les artistes ne s'attardent plus à la représentation d'une matérialité biologique, ils cherchent à mettre au jour l'intériorité des sensations. La mimèsis visuelle idéalisée par des principes moraux ou religieux est délaissée.

Fig. 26 Józef Szajna, *Nasze życiorysy,* 1943-1945

Fig. 27 Francis Bacon, *Head I*, 1948

Le corps merleau-pontien que les artistes tentent de représenter se confronte à une représentation traumatique dans laquelle le corps et l'être disparaissent. En effet, deux figurations du corporel aisément identifiables apparaissent au lendemain de la Seconde Guerre. Bien qu'elles ne soient pas les seules à traiter des violences faites au corps, elles sont néanmoins emblématiques d'un changement de paradigme mimétique de l'humain. D'abord, il y a le corps décharné réduit à l'état d'objet, comme ceux produits

[100] Cette réflexion fut amorcée en 2017 sous l'impulsion d'un master en philosophie à l'Université de Grenoble-Alpes, intitulé *Perdre et prendre corps : le corps et la prothèse dans la conception de l'art posthumaniste de Natasha Vita*-More, sous la direction de Chiara Palermo.

par l'artiste polonais Józef Szajna. Dans son oeuvre *Nasze życiorysy*[101] (fig. 26) réalisée entre 1943 et 1945, il réduit l'histoire professionnelle des prisonniers des camps de concentration à leur empreinte digitale. Les corps sont des lignes schématiques faisant référence non pas à leur chair ni à leur corporéité, mais elles renvoient aux vêtements portés par les prisonniers des camps. Tous sont normés, structurés, stéréotypés et répétés sans aucune individualité. Seules les lignes de leur empreinte de doigt qui représente leur tête sont la marque de personnalités diverses. Ces êtres humains sont mis à distance et cette transformation du corps en un objet est poursuivie tout le long de la carrière de l'artiste. Ensuite, un second type de représentation du corps se déploie dans l'art à la même période, elle incarne davantage les théories merleau-pontiennes sur la chair. Ces formes-ci cherchent à mettre en exergue la spécificité d'une chair éprouvée et éprouvante. L'intériorité émotionnelle et la sensibilité sont au cœur de cette corporéité figurée. Dans l'œuvre de 1948 *Head 1* (fig. 27), le peintre Francis Bacon représente une personne constituée de contours vaguement anthropomorphes. L'arrière-plan est sombre et structuré par ce qui ressemble aux barreaux d'un lit d'hôpital. Des bordures peu nettes s'en détachent, elles renferment des aplats de couleurs qui évoquent une peau claire ombragée et des morceaux organiques. La personne qui regarde l'œuvre peut reconnaître une tête avec une oreille droite et une bouche presque animale en train de pousser un cri. Ces fragments corporels ne respectent pas l'organisation biologique naturelle. Elles sont agencées selon des ressentis émotionnels et physiques. Cette représentation-ci figure le corps-chair

[101] *Nasze życiorysy* signifie nos curriculums vitae en français.

merleau-pontien, il ne correspond plus à l'emplacement naturellement biologique des organes : le corps-chair se pense et se représente selon le ressenti, la sensation, l'intériorité et l'extériorité par lesquels il est au monde. En refusant la mimèsis visuelle par rapport au corps biologique, Bacon élabore le portrait d'une chair sensible, sentante et sentie, dont la forme et les états sensoriels sont unis. En abolissant les frontières matérielles qui devraient permettre au visage de se distinguer de l'arrière-plan, Bacon montre un monde qui pénètre le corps, autant que le corps pénètre le monde. Par ailleurs, selon Merleau-Ponty le XXe siècle est celui qui « [...] a restauré et approfondi la question de la chair, c'est-à-dire du corps animé » (Merleau-Ponty, 2016, [1960], p. 434). Dans ce tableau, Bacon incarne cette figuration approfondie d'un corps-chair dynamique. Malgré le manque de réalisme visuel vis-à-vis du corps biologique, le portrait de Bacon peut sembler vivant par la puissance du cri figuré et par l'évanouissement progressif de l'être dans le monde. En présentant la chair merleau-pontienne, les artistes présentent un corps vivant, contrairement à la représentation du corps-objet aliéné qui en retirait le vivant.

Dans son ouvrage *L'œil et l'esprit* (2016, [1964]), Merleau-Ponty identifie la complexité de l'appareil visuel humain. L'œil et la vision ne sont pas seulement des données mentales ou corporelles, ils sont les deux à la fois. La complémentarité du physique et du mental permet d'aboutir à une nouvelle appréhension de l'être humain grâce à la création artistique. L'œuvre d'art existe d'un point de vue certes sensible, physique, mais également dans la tête de la personne qui la regarde. Tout comme le toucher est une action dans sa réciprocité sensible, le regard n'est pas à sens unique. Le regardant voit, se voit et est vu. Merleau-Ponty repère que l'œil n'est pas qu'un simple organe sensible à la lumière, il est une *chair* au même titre que la peau (Merleau-Ponty, 2016, [1964], p. 17). Dans ce sens, il éprouve et est éprouvé par ce qu'il voit.

Dans la photographie, l'image agit comme un récepteur qui retourne le regard de celui qui la contemple. Deux étapes sont alors à comprendre. Premièrement, un corps photographié se voit transformé en une image. De cette manière, il devrait ne plus être considéré comme un corps étant donné que sa réification le prive de sa sensibilité corporelle. Deuxièmement, en devenant un élément de la composition photographique dans son entièreté, le statut du corps est lui-même transformé. Il n'est plus le sujet principal de l'image, il devient un élément parmi d'autres, au sein de l'unité de l'image. Il compose désormais « la texture imaginaire du réel » (Merleau-Ponty, 2016, [1964], p. 12). Le corps photographié est l'équivalent du reflet insaisissable dans le miroir. « Il [le miroir] est l'instrument d'une universelle magie qui change les choses en spectacle, les spectacles en choses, moi en autrui et autrui en moi. » (Merleau-Ponty, 2016, [1964], p. 16). La photographie, et plus particulièrement l'autoportrait, est cette matérialisation du dédoublement corporel qui permet une « vision totale ou absolue » (Merleau-Ponty, 2016, [1964], p. 17). De la même manière que les systèmes littéraires influençaient le lecteur et la lectrice de *L'homme au sable* d'Hoffman en déclenchant chez eux des sentiments inquiétants, les systèmes photographiques qui régissent l'image du corps influencent la personne qui regarde l'image en déclenchant des émotions chez elle. L'image du corps semble dotée d'une possibilité de réciprocité de la vue.

Fig. 28 Antonin Artaud, *Les corps de terre*,
03 mai 1946

Un an après que Merleau-Ponty ait exposé ses théories sur l'unité qui assemble le corps et l'esprit, celles-ci sont mises au défi par le poète et artiste Antonin Artaud. En pensant le corps comme une chair éprouvante et éprouvée, Merleau-Ponty met en mot ce que la création artistique met en image. Il reconnaît des potentiels sensoriels au-delà du schéma corporel biologique et considère le pouvoir réfléchissant des œuvres d'art, qui ouvrent vers d'autres possibilités des sens via l'imaginaire. Elles permettent de voir l'intériorité vécue par la personne représentée et, par un jeu de miroir, celle du·de la regardeur·euse. Plongeant à corps perdu dans cette pensée grâce aux sens, Antonin Artaud propose une remise en question de la structure corporelle de Merleau-Ponty en se focalisant sur sa sensorialité et sa sensibilité. Durant son internement à l'hôpital psychiatrique de Rodez, il dessine une série dans laquelle son autoportrait se transforme au fil des réalisations en une sorte de créature composite. Dans l'autoportrait daté du 3 mai 1946, intitulé *Les corps de terre* (fig. 28), Artaud déstructure le corps humain en se focalisant essentiellement sur les mains qui prennent différentes formes, selon différents styles picturaux. À l'extrême droite du côté supérieur du dessin, il est possible de reconnaître deux corps divisés en deux au niveau du buste. Chaque membre est représenté sous la forme d'un trait. Seules la tête et les mains sont clairement identifiables. Dans les sociétés occidentales, les mains et la bouche sont favorisées pour communiquer verbalement et corporellement. La forme globale des corps représentés pourrait évoquer les branches d'un télégraphe que le poète avait sans doute vu dans les villes françaises. Les êtres sont recomposés dans un ordre non organique, mais selon la prédominance des sens et du ressenti. Ils peuvent communiquer par les gestes et la parole. Leurs formes simplifiées et télégraphiques encouragent une interprétation du corps communicationnel. Il encode les informations (les sensations et les sentiments) reçues par la chair afin de les transmettre à une autre chair, qui lui est externe.

Ces deux transformations, celle des sensations en informations et du corps en une *chose*[102] communicationnelle, sont amplifiées lors de sa performance radiophonique exécutée en 1947. Artaud vient de sortir de l'asile. Encore souffrant et fragile, il enregistre une émission de radio intitulée *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (2003 [1948]), qui sera diffusée de façon posthume en 1948[103]. Selon Artaud « il n'y a rien de plus inutile qu'un organe » (Artaud, 2003, [1948], p. 61). L'être humain est une construction mal agencée et cette mauvaise organisation biologique, nommée organisme, est responsable de sa souffrance. Ainsi il faut :

> [...] passer une fois de plus, mais la dernière sur la table d'autopsie pour lui refaire son anatomie.
>
> Je dis, pour lui refaire son anatomie.
>
> L'homme est malade parce qu'il est mal construit.
>
> Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement,
>
> dieu, et avec dieu

---

[102] Le terme « chose » est ici choisi pour définir un entre-deux qui n'est ni tout à fait un corps vivant, ni tout à fait un objet inerte.

[103] Au sujet de l'influence qu'a eue Antonin Artaud sur la pratique expérimentale de la radiophonie, le mémoire de maîtrise de Marc-Alexandre Reinhardt est particulièrement pertinent (2010, p. 138-151)

ses organes.

Car liez-moi si vous le voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe.

Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté.

Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette, et cet envers sera son véritable endroit. (Artaud, 2003, [1948], p. 61)

Refaire son anatomie consisterait à transformer le rapport au corporel pour bouleverser l'ordre de chaque organe. Le corps deviendrait un tout recréé par la volonté humaine et non imposé par la logique biologique – ou divine. Pour Artaud, la matérialité et la fonction d'un organe participent à une réification du corps qui empêche la subjectivité empirique totale. Comme les rouages d'un automate, les organes ont chacun une fonction précise. En retirer ne serait-ce qu'un seul dérèglerait le corps entier, et même pourrait le rendre totalement dysfonctionnel. L'organisme est donc une prison fragile pour l'être.

Les deux Guerres mondiales ont prouvé la faiblesse de la chair et de son organisme face à la technologie militaire. Leurs ravages imposent de repenser l'humanité, en premier lieu son corps. Chez Artaud, ces traumatismes de guerre sont mélangés aux concepts de la chair merleau-pontienne et aux études psychiatriques au sujet des impacts de la psyché sur le corps. Il n'est pas anodin que Merleau-Ponty et Artaud fussent deux grands amateurs d'art. Le premier était un connaisseur essentiellement de

peinture moderniste, auquel son ouvrage *L'œil et l'Esprit* (1964) est en grande partie dédié. L'autre est un proche des surréalistes. Dans ses compositions, Artaud représente un corps bouleversé par ses sens et impose une redéfinition de l'organisme. À ses yeux, l'organisme biologique a perdu sa pertinence et doit être restructuré selon l'intériorité émotionnelle. Comme Artaud le fait dans ses dessins, le corps doit être simplifié et cette schématisation doit servir à une meilleure communication entre les humains et le monde qui les entoure. Lors de sa performance radiophonique, Artaud réduit le corps non plus seulement à ses paroles, mais aussi à ses sons. Il donnait à entendre l'intérieur du corps comme une communication inédite (Marc-Antoine Reinhardt, 2010, p. 141). Sans doute, ses dessins et ses performances radiophoniques lui furent inspirés par les recherches cybernétiques qui émergent dans les mêmes années.

3.2 Recréer le corps pour devenir le futur

3.2.1 Cybernétique et corps

Après la Première Guerre mondiale, une partie de la mouvance artistique européenne s'exile aux États-Unis, faisant de ce pays une nouvelle capitale des avant-gardes. L'Amérique s'entoure aussi des chercheur·euses émergent·es pour devenir l'un des territoires des avancées technologiques et techniques. Le mathématicien Norbert Wiener intègre le Massachusetts Institutes of Technology (Norbert Wiener, 2014, [1965], p. 56). Il participe à l'élaboration d'un groupe d'étude qui a pour objectif de créer une collaboration transdisciplinaire, qui permettrait aux chercheur·euses de se nourrir des compétences des uns et des autres, tout en proposant une vision complémentaire des travaux de chacun et chacune (Norbert Wiener, 2014, [1965], p.

58). Lors de la Seconde Guerre mondiale, ce projet collaboratif fut adapté à l'effort de guerre. Face aux prouesses de l'aviation allemande, les États-Unis et l'Angleterre s'allient, et créent un système informatique afin d'atteindre l'ennemi. Nommé *AA Predictor*, ce système militaire proposé par Wiener et son équipe repose sur un principe de rétroaction. Il envoie un premier tir qui permettrait d'anticiper le mouvement à venir de l'avion étranger, grâce à la rétroaction engendrée à sa suite (Norbert Wiener, 2014, [1965], p. 61-64). Cette étude considère les comportements de l'avion et ceux du pilote comme formant un ensemble. Comme le remarque la professeure en sociologie Céline Lafontaine, la confusion entre le corps biologique et la machine est déjà présente lors de la Première Guerre.

> Aussi abstraite qu'elle puisse paraître, cette déshumanisation de l'ennemi correspond à la fusion opérationnelle liant le pilote à son engin. Du point de vue de l'*AA Predictor,* nulle frontière ne subsiste en effet entre le pilote et la machine, ils sont tous deux les composantes d'un seul et même système. Cette vision mi-humaine, mi-machine de l'ennemi sera au cœur de la pensée cybernétique. Déjà dans « Comportement, intention et théologie », parus durant la guerre, Wiener et ses collègues assimilaient le comportement humain à la rétroaction, c'est-à-dire à un dispositif servomécanique. Après la guerre, cette nouvelle figure de l'ennemi transformera le visage de l'être humain. (Céline Lafontaine, 2004, p. 34-35).

Outre la question scientifique, cette confusion s'inscrit dans la lignée des recherches artistiques et politiques de l'être nouveau des futuristes italiens. À travers l'image du pilote, les artistes voient une conquête possible du ciel (Slavkova, 2020, p. 116-117 et

Giovanni Lista, 1995, p. 100). En effet, « les futuristes désirent et vénèrent le futur en tant qu'espace infini des possibilités créatrices de l'homme, espace dont le symbole le plus explicite est le ciel illimité désormais conquis par l'homme volant ou par l'aviateur. » (Slavkova, 2020, p. 243). La cybernétique de Wiener n'est pas une idéalisation de l'avion, mais l'intérêt qu'elle lui porte rejoint l'ambition futuriste. Au-delà de la question militaire et artistique, le pilote symbolise l'association de l'homme à la machine et stimule l'imaginaire.

C'est dans ce contexte utopique de la première moitié du XXe siècle que Norbert Wiener est chargé d'évaluer la manière dont se déplacent les avions du camp adverse en ajustant leurs tirs. Le mathématicien et cryptologue Alan Turing se consacre pour sa part aux décryptages des communications allemandes, tandis que le physicien et mathématicien John Von Neumann se dédie à l'amélioration de la bombe nucléaire (Maxime Coulombe, 2009, p. 34). Perçues dans un premier temps comme un exploit scientifique et militaire, les conséquences de cette ingénierie finissent par horrifier. Les chercheur·euses prennent conscience que le progrès technologique peut être utilisé à mauvais escient. C’est ainsi qu’au lendemain de la Seconde Guerre, le groupe tente de restituer la confiance et la vision positive de l'avancement technologique cybernétique. Dès 1946, les chercheur·euses se réunissent lors des conférences Macy. La première a pour titre *Feedback Mechanisms and Circular Causal Biological and Social Systems*. Elle inscrit la cybernétique comme une étude systémique des mécanismes du vivant, de la machine et de la société (Céline Lafontaine, 2004, p. 38). Cette conférence marque la naissance officielle de la cybernétique.

> Son message [de la cybernétique] était simple et possédait des vertus post-traumatiques; suffisamment général, il avait valeur universelle. La

> cybernétique offrait de nouvelles possibilités de transparences et d'efficacité, pierres d'assises d'un monde plus clair, plus efficace, plus organisé. Elle était relayée par la technique qui offrait un ensemble de produits qui concrétisaient le projet communicationnel (télévision, développement de l'ordinateur, etc.) et médiatisaient cette nouvelle proposition (Coulombe, 2009, p. 35).

Comparativement à la première cybernétique de Norbert Wiener[104], qui est une science de la communication et de l'information transdisciplinaire adoptant une approche phénoménologique des échanges naturels et artificiels afin d'en comprendre les mécanismes, celle qui ressort des conférences Macy (vers 1950-1953) s'adonne à la création d'une méthode voulue universelle et applicable à toutes les sciences. Elle contribue à les envisager comme un remède aux blessures de guerre et comme une solution pour s'orienter vers une vie meilleure. Les réactions des chercheur·euses à la Seconde Guerre catalysent ainsi des tendances préexistantes (présentation de Ronan Le Roux, dans Norbert Wiener, 2014 [1964], p. 17). Entre utopie et réalité, elle imagine dans ses écrits la personne humaine non plus en termes de vivant, de charnel, d'informatique, ou de robotique. Elle l'envisage comme un être d'informations (Coulombe, 2009, p. 37), faisant ainsi écho aux expérimentations radiophoniques d'Antonin Artaud. Pour Henri-Pierre Jeudy « avec la cybernétique, la conception du corps-machine disparaît, elle est remplacée par l'idée du corps comme ensemble de

[104]Wiener expliquait ne pas avoir eu connaissance des utilisations passées du mot (Wiener, 2014, [1950], p. 220).

systèmes organisés » (Jeudy, 1998, p. 146) et c'est en cela qu'elle diffère des corps sans organe d'Artaud (Artaud, 2003, [1948], p. 61). La cybernétique simplifie au maximum les choses afin de créer un codage précis et organisé. Grâce à lui, la communication peut se réaliser sans être parasitée par des détails. Combinée à l'ordinateur, cette simplification permet de savants calculs de grande vitesse suivant une logique de communication interne. Par l'entreprise de la figure du pilote d'avion, le cyborg est ainsi, pour la première fois, conceptualisé. La sociologue Céline Lafontaine identifie cette réification du vivant qui prend les traits du cyborg à l'imaginaire de la guerre. En effet,

> malgré son apparente nouveauté, le concept de cyborg est un pur produit de l'imaginaire militaire. Avant même la naissance officielle de la cybernétique, l'expérience de la guerre façonne un nouveau rapport humain-machine. Si ceci transparaît clairement dans le projet *AA Predictor* on aurait tort de croire que la vision de Wiener restait marginale et isolée. Pilote, marine ou fantassin, le soldat devient au cours de la Seconde Guerre mondiale, le premier modèle du cyborg. Enserré dans une lourde artillerie technique, son corps fait ni plus ni moins partie de l'armement. Ainsi dans *Psychology for the Fighting Man*, un pamphlet publié en 1943 par le National Research Council, on apprend que l'œil humain « is the most important military instrument that the armed forces possess ». Cette représentation du corps comme arme comme dispositif de combat est au centre des recherches militaires en matière de psychologie et de communication. (Lafontaine, 2004, p. 35)

Le corps est donc perçu de deux manières. Il est une entité à schématiser comme un objet (le cyborg) et à simplifier comme une information (la communication). Des deux côtés, la chair merleau-pontienne est écartée, au profit d'un retour au dualisme cartésien. Le corps cybernétique serait une possibilité de réactualiser leur concept en l'adaptant aux avancées sociétales et aux technologiques du XXe siècle[105] et « en ce sens, l'humanisme proclamé de Wiener et de ses collègues était déjà un posthumanisme » (Lafontaine, 2004, p. 86). Norbert Wiener participe alors à établir un « humanisme informationnel » par la cybernétique (Lafontaine, 2004, p. 86). La réification proposée se concrétise par le financement massif de l'informatique et de l'ordinateur qu'il compare au fonctionnement humain. Cependant, contrairement au corps-sans-organe d'Artaud, le corps communicationnel de la cybernétique n'est pas pourvu d'un réagencement des organes incité par la sensation. Wiener est un fervent défenseur de l'organisation, il réfute toutes théories sur l'intériorité humaine (Coulombe, 2009, p. 36-37). L'organisation mécanique humaine prend le pas sur les sentiments et les sensations qui ne sont, aux yeux de Wiener, d'aucune importance.

> Le refus de l'intérieur est la fascination hypnotique et maladive de la cybernétique. Pour elle, plus fondamentale est la question des *rapports* : ceux des hommes, ceux des objets. N'est-ce pas ces *rapports* qui permettent de déterminer ce que sont ces objets, qui sont ces gens? De la sorte, même

[105] Découlant également de la Seconde Guerre Mondiale, le structuralisme scientifique voit la cybernétique comme une manière de déconstruire l'humain, se réclamant ainsi d'un anti-humanisme contrairement à Wiener (Lafontaine, 2004, p. 86).

> le matériau, l'incarnation de ces êtres et de ces choses, compte beaucoup moins que leur capacité de relation. L'objet n'a de valeur – scientifique, intellectuelle, mais peut-être aussi morale – qu'en fonction de la complexité de ses rapports, et, en second lieu, en fonction de sa faculté à les gérer. Chemin faisant, c'est à l'inutilité de la distinction entre l'homme et les objets qu'en vient la cybernétique. *Être charnel, marmoréen* ou informatique : la distinction importe peu puisque nous sommes maintenant tous des êtres d'*information*. (Coulombe, 2009, p. 37)

Plus que par la radiophonie, l'être d'information atteint son paroxysme dans les biosciences qui identifient le codage génétique comme un prototype du vivant. Sa découverte en 1961 est perçue comme une manière de faire entrer le corps dans la cybernétique. S'il y a codage, il y a possibilité de modification, de multiplication et de simplification (Coulombe, 2009, p. 43). Si la théorie semble plausible, la pratique a néanmoins des difficultés à se concrétiser. L'une est que le corps n'est pas qu'une surface. Il est aussi sentant, pensant, réfléchissant et expressif. Il est un tout opaque et charnel alors que l'information codée est fluide, multipliable, rapide et possède une capacité d'ubiquité étrangère au corps. L'historien de l'art et sociologue Maxime Coulombe explique la difficulté de la cybernétique à saisir le corps :

> Son opacité et sa lenteur nous mettent sur la piste : l'incompatibilité entre le corps et la cybernétique naît de ce que le corps existentiel, celui qui perçoit et est perçu, celui qui éprouve et fait éprouver, n'existe qu'en contexte. Il n'est jamais abstrait, simplifié, formalisé. Le corps est inséparable de la situation dans laquelle il prend place, du sujet qui l'anime, de l'action qu'il produit. « Je suis mon corps », écrivait Merleau-Ponty

> (Merleau-Ponty, 1945, p.175); la nature d'être-au-monde du corps n'a d'égal que celle du sujet dont il est inséparable. Le projet d'abandonner le corps ou plus exactement de dépasser la nature humaine pour se faire pleinement information se heurte non pas à un objet, mais à la nature même de l'homme. Nous sommes dans un corps à corps avec le monde : non seulement je perçois ce fruit sur ma table de travail, mais, de la même manière, ce fruit participe à l'élaboration de ma vision. L'être n'est pas en retrait, observant l'univers d'un surplomb, comme une raison abstraite flottant au-dessus du monde réifié. (Coulombe, 2009, p. 45)

Le corps participe activement au monde qui lui est extérieur autant que le monde l'influence à son tour. La cybernétique a de la difficulté à parvenir à le simplifier tout en rendant justice à sa complexité. Dans *La nature. Notes de cours du Collège de France,* publiées de façon posthume en 1968, Merleau-Ponty reconnaît la pertinence que la cybernétique donne au statut de l'information (Merleau-Ponty, 1995, [1968], p. 219). Il explique que la machine fut le départ de la cybernétique. Les théories se sont ensuite généralisées au vivant et non l'inverse (Merleau-Ponty, 1995, [1968], p. 210). Malgré cette chronologie, les théories cybernétiques peuvent correspondre autant au vivant qu'à l'inerte. À titre d'exemple, prenons la crédibilité accordée à l'évaluation du quotient intellectuel : elle est une manière de réifier l'intelligence humaine afin de la normaliser[106]. La simplification du vivant et la comparaison avec la machine sont

[106] Les tests d'évaluation du quotient intellectuel s'inspirent de logique mathématique qui s'apparente davantage aux systèmes d'évaluation formelles des machines. « Qu'on songe seulement à la définition du quotient intellectuel (QI)

jugées par Merleau-Ponty comme étant des théories bien trop matérialistes et idéalistes (Merleau-Ponty, 1995, [1968], p. 212). En effet, le corps vivant est soumis à des aléas et des imprévus qui ne trouvent aucun écho dans l'artificialité proposée par la cybernétique.

> L'acquisition d'une habitude vraie pour le vivant, c'est l'incorporation d'une forme susceptible de se transformer. La machine, elle, exécute un montage prévu pour un nombre fini de cas. La marge d'imprévu de la machine est très mesurée. La machine fonctionne, l'animal vit, c'est-à-dire qu'il restructure son monde et son corps. La fonction de la machine a un sens, mais ce sens est transcendant, il est dans l'esprit du constructeur, alors que dans l'appareil il n'y a que la trace du sens : la machine ne comporte que du proche en proche. (Merleau-Ponty, 1995, [1968], p. 215)

L'être-au-monde que Merleau-Ponty définit, est le résumé du nœud de la cybernétique : l'être humain en tant que sujet de chair sentie et sentant qui participe au monde autant que le monde l'influence. La cybernétique ne doit pas penser la machine qu'elle crée comme une possibilité de dépasser la chair humaine, car comme le rappelle Merleau-

---

: n'est-il pas l'évaluation de la capacité à simplifier des problèmes (trouver les règles mathématiques qui les organisent), combiner des éléments entre eux (ajouter le membre manquant à une suite, en fonction de la règle qui les organise) en un temps donné? Et, à un deuxième degré, l'idée de simplifier l'intelligence à un nombre et de le comparer à la moyenne, qui structure le principe même de l'évaluation du quotient intellectuel, n'est-elle pas marquée par l'utilisation de règles analogues à celles de la cybernétique? Comprenons qu'à l'efficacité première du paradigme, le succès a rapidement gagné un champ d'application de plus en plus large. Et cette vague n'a pu que renverser l'homme. » (Coulombe, 2009, p. 41). Aujourd'hui, nombreux tests inspirés de la machine, sont transférés pour évaluer le vivant, sans prendre en compte l'importance des paramètres charnels ou sensibles.

Ponty, sans humain pour continuer à les développer, les automates et les machines finiraient par disparaitre à leur tour (Merleau-Ponty, 1995, [1968], p. 217). Même si l'on considérerait un jour que la conscience pourrait être synthétisée, il n'en reste pas moins que les capacités sensorielles qui régissent le corps ne seront jamais copiables artificiellement (Merleau-Ponty, 1995, [1968], p. 218). Finalement, pour Merleau-Ponty, l'intérêt de la cybernétique est de faire ressortir les particularités du vivant, et cela malgré elle.

> Elle nous invite à découvrir une animalité dans le sujet, un appareil à organiser des perspectives. Le sujet que nous trouvons comme résidu doit être défini par un emplacement physique ou culturel à partir duquel nous avons des perspectives par écart. [...] C'est là, au fond, ce que cherche la cybernétique, et c'est ce qui explique sa curiosité pour les automates. Si l'on s'intéresse aux automates, c'est qu'on assiste là à l'articulation du corps et des objets. On a l'impression d'un corps qui manie les objets, de la constitution de la conduite du corps qui répond à la situation. D'ailleurs au XVIIe siècle, il y avait coïncidence de l'intérêt pour l'automate et pour la perspective. Ce qui frappait en celle-ci comme dans l'automate, c'était qu'elle donnait l'illusion de la réalité. Mais, dans cet intérêt, il y a une mauvaise foi. On s'amuse à faire naitre un phénomène de vie, et on nie que ce phénomène renvoie à un phénomène authentique, alors qu'il n'intéresse que dans la mesure où il est l'imitation de la vie. (Merleau-Ponty, 1995, [1968], p. 219)

La cybernétique, quant à elle, s'oppose également aux propos d'Artaud qui luttait contre l'organisme. Elle s'exprime « en tant que philosophie en acte » (Coulombe, 2009, p.

47) et souhaite gouverner le corps – selon sa première définition en grec ancien[107]. Face aux défis de la corporéité qu'elle peine à dépasser, elle s'oriente vers des recherches sur l'artificialité comme une sorte de *concession* (Coulombe, 2009, p. 47) qui lui permet d'étudier le corps humain tout en le réifiant par la simplification mécanique. Les amateur·es, chercheur·euses et artistes qui s'intéressent à la cybernétique voient en elle la possibilité de redéfinir l'espèce. Si l'être humain est alors capable d'être transformé en une information numérique et mécanique, il est alors envisageable de le recréer artificiellement afin d'en faire une version améliorée autant d'un point de vue physique qu'intellectuelle. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, Jacques Lacan publie dans *Propos sur la causalité psychique* (1946) ses inquiétudes par rapport aux recherches portant sur le vivant. Selon lui, certaines menacent l'humanité; la généralisation du double artificiel pourrait devenir un fantasme vers lequel la science tendrait dangereusement jusqu'à suggérer l'idéal du corps automatisé à l'échelle d'une civilisation entière (Lacan 1966 [1946], p. 192 dans Jacques Adam, 2011, p. 208). En effet, la cybernétique souhaite perfectionner le vivant afin de créer un monde nouveau dans lequel la communication et l'information seraient les données garantes d'une redéfinition totale de l'humanisme. Pour cela, l'ordinateur, qui est supérieur à l'humain en termes de rapidité, de traitement d'information, de mémoire et réaction, sert d'outil principal.

[107] La cybernétique trouverait son origine étymologique dans le mot grec *κυβερνητική,* il renverrait aux termes « gouvernail », « pilote », « gouverner » ou encore à la conduite d'un bateau.

Fig. 29 Jackson Pollock, *Number 26 A, Black and White*, 1948, peinture glycérophtalique sur toile, 205 x 121,7 cm

Fig. 30 Nicolas Schöffer, *CYSP 1,* danseuse du corps de ballet de Maurice Béjard, 1956, Marseille

Les théories de Wiener ne remettent pas seulement en question le corporel, elles proposent une refonte des sociétés. Les révolutions industrielles ont conduit les sociétés à se défaire en grande partie du travail manuel au profil de l'industrie, peu à peu elles se sont insérées dans toutes les sphères de la vie quotidienne. De manière semblable, Wiener propose une nouvelle révolution dans laquelle l'information codée transformerait à son tour les sociétés.

La cybernétique trouve un écho dans la sphère artistique, en se traduisant essentiellement de deux manières en ce qui a trait au corps. Dans un premier temps, ce sont d'abord les peintres qui s'adaptèrent à la technologie en revisitant le corps et le médium pictural (Lafontaine, 2003). La cybernétique se trouve dans les recherches sur l'action de pratique de la peinture en transformant les gestes de l'artiste. En 1912, soit avant même que la cybernétique se popularise, Marcel Duchamp a annoncé la mort de la peinture par rapport à l'industrie, mais « cette constatation du dépassement de la peinture par l'esthétique industrielle va servir de tremplin à l'affirmation d'une nouvelle conception de l'art. Si pour Duchamp la peinture est morte et enterrée, l'art de son côté est encore bien vivant. » (Lafontaine, 2003). Dans une analyse portant sur les corps dans les dispositifs interactifs, la chercheuse Sophie Lavaud-Forest relève que

depuis qu'en 1905 Albert Einstein popularise la théorie de la relativité en présentant l'universalité de la vitesse de la lumière et l'espace-temps comme étant un tout uni, la science bouscule les principes de l'art. La représentation ne dépend plus d'une perspective qui se limiterait au visuel, elle se développe en fonction de relations dynamiques dans un espace-temps, en fonction des personnes et des situations (Sophie Lavaud-Forest, 2006, p. 75). Lavaud-Forest ajoute que :

> dans l'art ou dans la vraie vie, des réseaux d'informations complètent ou parfois remplacent la perception des apparences. Pour piloter son avion, le pilote ne s'en réfère pas à ce qu'il voit depuis son cockpit. Son cerveau traite les informations qui s'affichent sur ses écrans ou les commandes qu'il reçoit de la tour de contrôle. En art, creusant la brèche ouverte par Marcel Duchamp (farouchement contre le pouvoir de la rétine) les vidéoartistes ont construit un art entièrement basé sur les théories de l'information versus un art de la perception, même si leurs images gardent un pouvoir visuel puissant. (Lavaud-Forest, 2006, p. 76).

Ces recherches sont déjà visibles dans les recherches des mouvements corporels et dans la forme des vêtements du ballet de Picasso (1917) et de celui du *Triadisches Ballett* de Oskar Schlemmer (1922), mais leur importance est renforcée par la cybernétique. En effet, les artistes comprennent davantage que « l'espace ne peut plus être considéré comme une entité tridimensionnelle statique, mais comme un assemblage de points qui se réfèrent les uns aux autres. » (Lavaud-Forest, 2006, p. 76). À la fin des années 1940 et surtout lors des années 1950, le peintre Jackson Pollock cherche à libérer ses mouvements traditionnels de peintre qui manie son pinceau. Outre son inspiration des gestes des pratiques spirituelles des peuples autochtones d'Amérique, les mouvements

automatiques des bras et des mains de Pollock dans les action-painting sont une manière de codifier et de retranscrire les mouvements corporels par le dripping, les taches, les lignes et les courbes. Dans ce système pictural qui est constitué de points ou de lignes, l'espace hiérarchique est aboli au profit d'un flux dynamique d'énergie corporel (Lavaud-Forest, 2006, p. 76). Ceux-ci s'affirment dans l'abstraction et dans les coulées dynamiques laissées sur la toile. Les actions corporelles sont alors des outils. Lavaud-Forest repère que plusieurs œuvres de ces années-ci comme celles de John Cage et de Merce Cunningham, laissent voir de nouveaux systèmes de mouvements artistiques qui transforment le médium et l'espace scénique.

> Les sons, les mots, les mouvements, les couleurs, les lumières interagissent entre eux et avec l'environnement scénique laissant de nouvelles entités autonomes apparaître, explorant des territoires vierges d'où émergent des comportements imprévisibles, autonomes, inédits. [...] La chorégraphie s'étale en mouvements de vagues à la manière des toiles du peintre américain Jackson Pollock recouvertes par les entrelacs de ses drippings. (Lavaud-Forest, 2006, p. 76-77).

Leurs amplitudes sont visibles jusqu'en dehors des dimensions de la toile de *Number 26 A, Black and White* (fig. 29). La codification de l'activité corporelle en une trace de peinture concerne autant l'aspect physique et matériel du corps que la psyché de l'artiste, passionné par les travaux du psychanalyste Gustav Jung (Judith Wolfe, 1972, p. 65-73). L'art conjugue la cybernétique à l'expression mentale qui lui échappe.

Cette première manière discrète d'intégrer la cybernétique aux mouvements corporels des artistes est à mettre en parallèle avec celle des autres artistes qui revendiquent ouvertement son application. Dans les années 1950, les industries culturelles emploient

les moyens de communication développés par la cybernétique, pour proposer une standardisation du corps[108]. Encodée pour être diffusée par les ondes télévisuelles, la cybernétique développe une diffusion rapide et nouvelle du corps qui entre dans la culture populaire. Actualisant et prolongeant les pensées des Lumières, la cybernétique de Wiener semble porter l'espoir d'un nouveau Gutenberg. L'ère informationnelle semble s'ouvrir, et avec elle le corps doit retrouver sa juste place. L'artiste britannique Roy Ascott est l'un des premiers à affirmer l'intégration de la cybernétique aux arts. Il interroge l'évolution des médias et leurs influences[109]. Rapidement, de nombreux·ses autres créateur·trices lui emboitent le pas, tel que Nicolas Schöffer et Nam June Paik (Edmond Couchot, Norbert Hillaire, 2003, p. 32). Nicolas Schöffer propose des œuvres qui obligent le public à être dépendant de la technologie pour les admirer, jusqu'à donner la sensation d'y être emprisonné (Paul Ardenne, 2001, p. 175). Cette participation du public à l'œuvre devient ce qui est rapidement qualifié d'art interactif. Le 8 août 1956, à la *Cité radieuse* de Le Corbusier, la performance interactive robotique de Schöffer *CYSP 1* (fig. 30) est activée par des danseuses du ballet de Maurice Béjart. Sur une composition musicale de Pierre Henry, l'installation se meut. Elle est constituée

[108] Pour Wiener, cette surexploitation des communications par les industries culturelles et les mass media est réellement problématique. En utilisant à l'excès les technologies communicationnelles, elles finissent par en appauvrir le sens (Wiener, 2014, [1950], p. 159). Wiener espérait pouvoir coder le corps dans toute sa complexité, mais ces industries le simplifient tant qu'il finit par devenir un objet formaté et schématique. Les politiques peuvent bien aisément l'utiliser en supprimant l'intérêt discursif et philosophique de son image. Ce mauvais usage de la cybernétique risque alors d'encourager les régimes totalitaires et de tendre vers une dystopie contre laquelle les essais de sciences fictions mettent en garde (introduction de Ronan Le Roux, dans Wiener, 2014, [1950], p. 31).

[109] En plus de ses création artistiques, Roy Ascott a publié plus de 28 essais portant sur la cybernétique et l'art entre 1964 à 2000. Une grande partie est consultable dans l'ouvrage *Telematic Embrace. Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness* (2003).

d'un socle sur lequel reposent des panneaux munis de cellules photo-électriques et d'un microphone permettant de saisir la variation des contrastes de lumière et de son auxquels l'œuvre réagit. En 1956, le journaliste Gérard Cottin écrit dans le magazine de vulgarisation français *Science et Vie*, que l'« œuvre du sculpteur Nicolas Schöffer et des ingénieurs de la société Philips, cette machine, unique en son genre, inaugure une nouvelle étape dans l'histoire de l'art et des techniques. » (Gérard Cottin, 1956, p. 63). Gérard Cottin compare l'installation à la statue du Commandeur de la pièce de Molière *Dom Juan ou le Festin de Pierre* (1665). Les deux ont en commun la surprise qu'elle provoque chez le·la regardeur·euse : l'objet prend étrangement vie. L'œuvre sera-t-elle aussi marquante que le note le journaliste? Si celle-ci est tombée dans un certain anonymat, le pas entre la création artistique inerte et l'objet animé[110] est franchi. Désormais, le public est amené à interagir avec l'objet qui lui répond. Dans cette interaction, l'œuvre et le public adoptent tous deux un rôle actif de coparticipant. Après avoir rejoint le groupe artistique Fluxus, l'artiste coréen Nam June Paik devient l'un des premiers à appliquer la cybernétique à l'art vidéo. En 1963, il présente à la Galerie Parnass en Allemagne, une œuvre composée de treize téléviseurs. À l'aide d'aimants, l'artiste modifie, transforme, tord les images. De cette manière, l'artiste lui aussi propose un nouveau statut à l'œuvre, au public, mais également à l'image télévisuelle. Celle-ci s'immisce dans les foyers depuis plusieurs années; en la retravaillant, Paik

[110] L'animation de l'objet peut se faire grâce à l'interaction avec un être humain ou par un système automatisé.

change le lien qu'elle entretient avec le·la regardeur·euse en faisant d'elle le médium d'un art vidéo et télévisuel.

Dans les années 1960, le très médiatisé John F. Kennedy, le plus jeune Président des États-Unis, incarne les désirs de cette nouvelle génération. Au-delà de la question de sa médiatisation et de l'engouement vestimentaire qu'engendre son épouse, prisée par les magazines de mode, Kennedy est aussi le visage de la conquête spatiale. Le monde entier est rivé sur les lancements des fusées exploratrices russes, pendant que les États-Unis retiennent leur souffle lorsqu'en 1961, John F. Kennedy annonce qu'avant la fin des années 60, un Américain aura mis le pied sur la lune[111]. Les capacités techniques semblent permettre à l'être humain ce qui, hier encore, était inenvisageable, la conquête de l'espace parait imminente. L'exploration astronomique et les recherches sur le nucléaire ouvrent la voie à des spéculations sur le futur de l'être humain. En 1960, les scientifiques Manfred Clynes et Nathan Kline cherchent à concevoir un être modifié, qui pourrait survivre dans l'espace grâce à des organes artificiels. Ils caressent l'espoir de créer un être plus performant que les combinaisons spatiales. Dans leur article « Cyborgs and Space » (1960), ils définissent le cyborg comme un *Cybernetic Organism* (Clynes, Kline, 1960; Pavitt, 2008, p. 82). En d'autres mots, ils procèdent à une confusion entre le corps vivant et l'objet inerte grâce aux sciences. Cette créature encore imaginaire engendre autant d'utopies que de dystopies. De plus, les cicatrices

[111] Discours du Président américain John Fitzgerald Kennedy prononcé le 12 septembre 1962 à l'Université Rice à Houston, le discours est répertorié sous le titre « Rice Stadium Moon Speech », repéré sur : http://er.jsc.nasa.gov/seh/ricetalk.htm

laissées par la Seconde Guerre mondiale sont toujours présentes. La crainte est encore vive face à l'emploi des nouvelles technologies militaires par les dirigeants politiques. Ce cyborg pourrait autant mener vers un progrès de l'humanité, qu'engendrer de nouvelles guerres. L'analogie possible entre le projet du cyborg et la création de l'arme atomique quelques décennies auparavant ravive les craintes par rapport aux technologies. Le sociologue Guillaume Grandazzi explique que lors de ses premiers temps, l'énergie atomique est elle aussi perçue comme un exploit scientifique. La destruction de la ville d'Hiroshima et les plus de 100 000 personnes décédées[112] en quelques secondes ne déclenchent pas une horreur immédiate (Grandazzi, 2013, p. 147). La photographie sert de témoin et de média entre le Japon et le reste du monde, diffusant massivement les images des conséquences des technologies militaires. Elle participe à l'élaboration d'une vision négative des recherches scientifiques et techniques. Paradoxalement, c'est aussi elle qui participe à la reconstruction de leur image positive dans les années 1960.

3.2.2 La mode de l'ère spatiale : le corps durant la guerre froide

De même que la télévision, la photographie de mode a participé à une large diffusion d'une nouvelle vision positive de la technologique, qui s'accompagne d'un renouvellement de l'appréciation du corps qui résulte des croisements entre les arts, les

[112] Contrairement à ce qui est communément annoncé, cette explosion et la seconde qui suivra trois jours après à Nagasaki, ont concrétisé le fantasme de puissance technique tout en révélant l'horreur des villes détruites et des pertes humaines, conséquence de l'utilisation militaire des recherches scientifiques sur l'énergie atomique.

philosophies et les sciences. Il est à cet égard d'autant plus regrettable de constater le peu de recherches universitaires francophones considérant l'impact de la photographie de mode sur les transformations du rapport au corps. Les quelques essais récents, qui se singularisent, seront convoqués dans cette partie. Durant les guerres, la machine militaire est employée pour terrasser l'ennemi. Synonyme de mise à mort, elle est pourtant appréhendée par l'art et par la mode comme une manière de créer un futur rempli de promesses, dans lequel les gens seraient épanouis grâce à la technologie et aux machines. Après la Seconde Guerre, les perspectives utopiques promues par la mode entrent peu à peu dans les foyers. Dans les années cinquante et soixante, la machine et l'industrie sont désormais omniprésentes (Juliette Bessette, 2018, p. 2). Déjà en 1925, le fondateur du Bauhaus, l'architecte et designer Walter Gropius explique dans son ouvrage *Die Neue Architektur und das Bauhau* que la machine est perçue comme un moyen moderne de conception, que les artistes s'accordent avec elle[113]. À cette époque, l'essor de la représentation du mannequin de vitrine et des photographies qui mélangent corps et industrie témoignent de l'engouement pour réinventer un être nouveau. En 1938, le magazine *Vogue* britannique demande aux stylistes de prévoir par la vidéo ce que sera la mode de l'an 2000[114].

---

[113] Ce propos répertorié par Juliette Bessette (2018, p. 2) puise sa source dans Gropius, Walter, (1965) [1925], *The New Architecture and the Bauhaus*, Cambridge : MIT Press, p. 75

[114] La vidéo est disponible en accès libre sur YouTube sous le titre *Clothing Of The Future - Clothing in The Year 2000*, http://www.youtube.com/watch?v=U9eAiy0IGBI&feature=emb_title

L'hypothèse suivante peut être relevée : en pleine époque de tension socio-économique européenne, la mode permet de sortir du quotidien, en imaginant une vision positive de l'avenir. La cybernétique s'est généralisée dans les différents domaines des sociétés. La doctorante Juliette Bessette décrit l'importance de cette période charnière dans laquelle le monde est rythmé par les découvertes en aviation, en astronautique, en téléphonie, en informatique et en nucléaire. Au niveau politique, la fin de la Seconde Guerre a scindé le monde occidental en deux : d'un côté l'Union soviétique, et de l'autre les États-Unis d'Amérique[115]. Les deux adversaires s'affrontent dans une course à l'armement qui produit un climat d'anxiété. Les populations craignent d'entrer dans une troisième guerre mondiale. Mais celle que l'on nomme guerre froide diffère des précédentes, par d'autres types d'actions militaires indirectes (comme la construction du mur de Berlin en 1961, la crise des missiles à Cuba un an après) ou, encore, le développement de l'armement nucléaire. Par ailleurs, c'est au regard de sa couverture médiatique que cette guerre se distingue le plus des précédentes la rendant si spectaculaire. Alors que sur terre l'armement militaire pour vaincre d'autres pays effraie, la conquête spatiale stimule l'espoir d'un futur dans lequel l'humanité pourra se réinventer. Elle tend à prouver la nécessité des recherches cybernétiques qui permettent de tels exploits. La

[115] Winston Churchill parle d'un « rideau de fer » qui sépare l'U. R. S. S des États Unis lors de son discours du 5 mai 1946 (archive de la BBC disponible à partir de ce lien : http://1d4vws37vmp124vlehygoxxd-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/1946/03/1946-03-05_BBC_Winston_Churchill_The_Sinews_Of_Peace.mp3). Ce « rideau » est concrétisé en 1961 par la construction du mur qui sépare la ville de Berlin en deux.

science-fiction se saisit de cette dichotomie, en l'appliquant aux angoisses et aux balbutiements de la guerre froide[116].

Les jeunes générations voient en elle la perspective d'un futur où le monde pourrait vivre dans la paix et la sérénité grâce aux avancées technologiques (Jane Pavitt, 2008, p. 8). Ces tensions politiques sont récupérées par la sphère artistique et vestimentaire (Pavitt, 2008, p. 8) qui apprivoise le climat de peur permanent et induisent la sensation d'entrer dans une nouvelle phase de la modernité. Pour la première fois de l'histoire, la mode cible le groupe précis des jeunes plutôt que leurs parents (Daniel Delis Hill, 2004, p. 118). La grande médiatisation du couple Kennedy influence grandement l'industrie du vêtement. En parallèle de ces changements sociaux et vestimentaires, la professeure et commissaire d'exposition Janet Pavitt met en évidence une filiation entre la science-fiction et les avancées technologiques. Suivant son explication, le contexte de la guerre froide fut propice à concrétiser les fantasmes littéraires et cinématographiques.

> La science de la guerre froide a offert les moyens d'imaginer le corps du futur comme une version technologique enchantée du soi humain. L'image de l'homme envahi par la technologie ou muté par la science est depuis longtemps à la base des fantasmes de science-fiction, issus de précurseurs tels que le roman *Frankenstein* de Mary Shelley (1818) et le film *Metropolis* de Fritz Lang (1926-7). Dans les années 1960, la course à

[116] La guerre froide est divisée entre l'espoir d'un renouveau qui s'incarne dans la mode spatiale, les angoisses liées aux recherches atomiques et les tensions politiques entre les pays.

> l'espace a fourni l'image d'un corps et d'une technologie en contact intime, où les limites entre la fonction humaine et la fonction mécanique sont devenues le sujet d'exploration de nombreux designers, exprimés sous la forme de vêtements et de bâtiments[117]. (Janet Pavitt, 2008, p. 80)

Le corps serait un terrain d'essais, d'explorations et d'améliorations. Les États-Unis et l'URSS s'engagent dans une compétition dans laquelle le corps est le point de départ. L'objectif étant de trouver le moyen de le rendre plus performant, sur terre et dans l'espace, dans les arts, dans la mode et dans la science. La vision judéo-chrétienne qui propose l'être humain conçu à l'image de l'être parfait par excellence, est mise à mal. Le corps des années 1960 est perçu comme un objet que l'on peut transformer, et surtout que l'on se doit d'améliorer. Ce changement de paradigme est induit par les recherches cybernétiques (Pavitt, 2008, p. 82) qui proposent d'étudier le corps afin d'améliorer ses performances. Dans les créations artistiques et vestimentaires, l'image de la technique est célébrée comme une façon de revoir l'emprise sociale et politique exercée sur le corps. Après la confrontation des États-Unis et de l'URSS qui s'affrontent indirectement pour savoir laquelle des deux nations sera capable d'envoyer, la première, un homme dans l'espace, le second défi est d'envoyer une femme (Vettel-Becker, 2020, p. 84).

[117] Cette traduction est la mienne, voici le texte original : « Cold War science offered the means by which the future body could be imagined as an enchanted technological version of the human self. The image of man invaded by technology or mutated by science has long been the basis of science-fiction fantasies, stemming from precursors such as Mary Shelley's novel *Frankenstein* (1818) and Fritz Lang's film *Metropolis* (1926-7). By the 1960s the Space Race provided the image of body and technology brought into intimate contact, where the boundaries between human and mechanical function became the subject of exploration for many designers, expressed in terms both clothes and buildings. » (Janet Pavitt, 2008, p. 80)

Cette compétition s'enracine dans des enjeux sociaux. Lorsqu'en 1963, l'astronaute russe Valentine Tereshkova est la première à aller dans l'espace, l'URSS clame sa modernité par rapport au statut féminin dans la société, la femme se serait affranchie du patriarcat (Vettel-Becker, 2020, p. 96). Son exploit désormais permet d'envisager la conquête de l'espace de manière égalitaire, la femme autant que l'homme sont capables de s'y rendre. Le voyage spatial féminin n'est plus une fiction, mais bien une réalité qui semble à la portée de chacune.

Fig. 31 Richard Avedon, *Harper's Bazaard*, avril 1965

C'est d'abord dans le milieu de la mode que la technique est particulièrement explorée et diffusée, faisant la réputation des maisons de couturiers tels que André Courrèges, Pierre Cardin et Paco Rabanne (Elizabeth Way, 2017, p. 136). Au début des années 1960, les tenues vestimentaires contrastent particulièrement avec celles des décennies précédentes. Le prêt-à-porter révolutionne les pratiques, la mode n'est plus synonyme de sur-mesure. Elle concerne désormais une nouvelle classe socioéconomique, celle de la jeunesse qui se place en opposition avec la mode de ses parents (Kamilla do Espirito Santo Carneiro; Eduardo Henrique Silva; Tascyla Mara Corrêa; Rodrigo Bessa; Sem Cadastro, 2017, p. 5). Transformant le marché de la mode, le prêt-à-porter implique de nouvelles formes, de nouvelles matières et de nouvelles inspirations économiques et

abordables. Pour la première fois, la mode est démocratisée (do Espirito Santo Carneiro; Silva; Corrêa; Bessa; Cadastro, 2017, p. 5). L'actualité davantage médiatisée qu'auparavant se fait tissu : la conquête spatiale se traduit dans le vêtement autant chez le couturier Pierre Cardin qui présente sa ligne *Cosmonaute* en 1962, que dans les créations d'André Courrèges qui la met à l'honneur en 1964 dans sa collection *Moon Girl*. Alors qu'elle vient de réaliser l'un des plus grands exploits au monde, Valentine Tereshkova en tant que femme – et non pas en tant qu'astronaute – est perçue de manière relativement négative dans la société américaine aux valeurs traditionnalistes de l'époque. Le physique de Tereshkova est dépeint comme n'étant plus tout à fait celui d'une femme (Vettel-Becker, 2020, p. 97-98). Les magazines américains s'empressent à remettre de l'avant l'importance de l'apparence esthétique, notamment avec la photographie de Richard Avedon publiée dans *Harper's Bazaard*, en avril 1965 (fig. 31). Loin du réalisme de la vie d'astronaute, le photographe représente une femme astronaute au visage extrêmement maquillé. Si elle veut continuer à avoir des aspirations professionnelles à l'égal des hommes, elle doit néanmoins tâcher de rester toujours élégante et apprêtée.

En 1972, les tenues de la période *Cosmos* de Pierre Cardin font l'ouverture des Jeux olympiques de Munich[118]. De son côté, Courrèges, qui fut pilote durant la guerre, est lui aussi fasciné par les possibilités fantasmagoriques que propose l'espace (Alexandra

[118] Cette information est issue du site internet du Musée Pierre Cardin à Paris, dont Renée Taponier est la conservatrice, pour plus d'informations : http://pierrecardin.com/musee

Sabourin-Harwood, 2018, p. 11). Les couturier·ères et cinéastes s'influencent les uns et les autres[119], nous retrouvons notamment les structures vestimentaires de Courrèges dans le film *2001 : l'Odyssée de l'espace* (Sabourin-Harwood, 2018, p. 115-116).

Fig. 32 Alice Edeling, *sans titre,* tunique et bottes en métal, fin des années 1960

Fig. 33 David Bailey, *sans titre,* 1968, *Vogue UK*

Fig. 34 Peter Knapp, *Suzanne Schön pour Courrèges*, 1969-1970

Les formes du corps humain et du vêtement sont radicalement transformées par rapport aux années précédentes. Les tenues sculptent le corps en un rectangle dont les bras et les jambes sortent (fig. 32), donnant une allure rigide et volumineuse au corps féminin. En poursuivant les inspirations amorcées par les costumes du Bauhaus (Janet Pavitt, 2008, p. 54; Sabourin-Harwood, 2018, p. 50-51), les nuances argentées à la fois sobres et voyantes contribuent au développement de vêtements inédits (fig. 33). Appelée la mode « futuriste » en français, malgré son anachronisme vis-à-vis des artistes futuristes,

[119] L'arrivée d'objets électroniques dans les foyers participe à une popularisation des objets techniques. Alors que le cosmonaute Youri Gagarine et l'astronaute Neil Armstrong sont les premiers à mettre le pied sur la lune, les films de science-fiction se multiplient : *Space-Men* en 1960 dirigé par Antonio Margheriti en Italie; *Invasion of the Neptune Men* en 1961 dirigé par Koji Ota au Japon; *Man in Outer Space* dirigé en 1962 par le Tchécoslovaque Oldřich Lipský; *The Creation of the Humanoids* dirigé par l'américain Wesley Barry en 1962; mais surtout, *2001 : l'Odyssée de l'espace* dirigé par l'américain Stanley Kubrick[119].

le terme anglais « Space Age Fashion » est également utilisé pour qualifier cette mode vestimentaire.

Afin d'éviter la confusion avec le futurisme, cette mode est identifiée dans cette thèse comme celle de l'ère spatiale. Inspirée par l'imagerie populaire, la mode de l'ère spatiale entre en écho avec le Pop Art, l'art cinétique et des films de science-fiction en tant que « vecteur de modernité » (Moussafir, 2016, p. 14). Dans son mémoire de master, Gabrielle Moussafir repère trois aspects pour l'identifier. Premièrement, les aspects matériels qui sont relativement simples et épurés : une gamme chromatique généralement argentée, dorée, blanche ou rouge, ce à quoi s'ajoutent des matières inspirées de l'industrie telles que le vinyle et le plastique. Deuxièmement, les aspects formels du vêtement, essentiellement constitué de combinaison intégrale ou à l'inverse de tenues féminines très dénudées (le visage peut être protégé d'une visière et les couvre-chefs ressemblent davantage à des casques qu'à des chapeaux). Troisièmement, les aspects scénographiques primeraient dans la photographie de mode. Les vêtements sont mis de l'avant dans des décors divers, les modèles peuvent flotter sur fond noir ou doré, les corps peuvent imiter la rigidité du robot, les modèles figurés des mouvements dynamiques, libérés de la gravité. De plus, ces images sont souvent accompagnées de courtes phrases narratives qui renforcent l'aspect fictif de l'image, comme dans un roman-photo (Moussafir, 2016, p. 27).

La mode de l'ère spatiale oscille entre l'érotisme d'un corps dont la peau est mise à nu et les revendications d’un corps qui assume sa présence. Par le port des vêtements, la femme peut prétendre aux aspirations professionnelles de l'homme. Les formes issues de l'industrie aérospatiale soutiennent la volonté d'une égalité des chances entre les sexes. En s'habillant avec ces tenues, la femme s'inscrit dans la modernité. Elle est

indépendante, elle rêve de conquérir l'espace, et non pas d'être réduite aux confins du foyer. Dans la photographie de la tenue de la designer Alice Edeling (fig. 32), par exemple, le modèle s'affranchit de sa condition socio-économique réelle pour devenir l'incarnation du cyborg du film *Métropolis* (1927). En témoignent ses vêtements ainsi que sa posture droite et rigide. La contreplongée provoque une impression de domination, le·la regardeur·euse est soumis·e à la femme-objet qui le·la surplombe. La mode de l'ère spatiale est, tout compte fait, un style vestimentaire engagé et féministe. Malgré le caractère innovant de cette mode, une fois que l'être humain a mis le pied sur la lune, l'optimisme envers le futur régresse peu à peu, et la mode de l'ère spatiale tombe peu à peu dans l'oubli.

Ce troisième chapitre permit de signifier les changements philosophiques qui ont conduit à repenser et à refigurer le corps dans les arts et dans la mode. Le philosophe Maurice Merleau-Ponty a avancé l'hypothèse d'un corps-chair qui abolit les conceptions d'un dualisme cartésien : le corps est à la fois une chair sentante et une chair sentie dont les limites peuvent s'étendre par l'entremise d'objets qui lui sont externes. Le corps-chair merleau-pontien qui *est-au-monde* par ses sens est instable. À son inverse, dans une volonté de contrôler le monde et le corps humain, le mathématicien Norbert Wiener contribue à élaborer les principes cybernétiques. En simplifiant le corporel par la codification, le corps devient une donnée communicationnelle, malléable et transformable comme le programme d'un ordinateur. Avec une telle conception du vivant réifié et contrôlé, l'avenir semble plus sécurisant et maîtrisé. La machine, l'automate et, plus tard, le cyborg, deviennent des références pour comparer et comprendre l'humain. Dans les années 1960 la philosophie et l'art participent à restaurer une image positive de la technique que les deux guerres mondiales avaient ébranlées. Les recherches artistiques et vestimentaires s'approprient

ces changements de paradigmes pour modifier la représentation du corps. La culture, les arts et, plus particulièrement la mode s'ouvrent aux rêves de la jeunesse qui voit dans la technologie la possibilité de construire un monde différent de celui des deux guerres mondiales. Malgré les menaces de la guerre froide[120], la mode présente une vision optimiste du monde futur (Garner, 2003, p. 95 et p. 97). Bien que cette mode vestimentaire ne dure qu'une dizaine d'années, tombant dans l'oubli au fur et à mesure des déceptions politiques et sociales qui assombrissent les utopies du début des années 1960, son influence se fait sentir, comme nous le verrons, jusqu'aux années 2000[121]. Son impact sera significatif dans la photographie de mode, ainsi que dans les arts visuels[122]. La photographie de mode promeut un nouvel érotisme qui repose sur la représentation d'une femme affirmée dont le vêtement ne fait pas que cacher, mais dévoile aussi la peau nue (fig. 34). Le corps se présente autant comme un objet de désir, que comme un sujet vivant, doué d'une personnalité forte.

[120] Le Space Age Fashion s'inscrit dans la période de l'Âge atomique qui pourrait se diviser en deux périodes : du projet Manhattan en 1942 jusqu'aux explosions atomiques à Hiroshima et Nagasaki, puis du début de la Guerre froide jusqu'à la signature du traité d'interdiction d'essais nucléaires en 1996.

[121] Tout le mémoire de Gabrielle Moussafir traite justement de l'héritage de la mode de l'ère spatiale.

[122] Outre la photographie de mode, la mode de l'ère spatiale s'introduit dans toutes les sphères photographiques en l'espace de quelques années. Les photographes publicitaires, eux aussi jouent avec les possibilités marketing de la mode de l'ère spatiale. Le nettoyant *Lestoil* choisit en 1968 de mettre en scène son produit avec des femmes qui revêtent des costumes inspirés par divers couturiers comme Cardin, Courrèges. Le but est de présenter le produit comme capable de nettoyer toute trace, même celle des pieds d'un extraterrestre.

CHAPITRE IV

HELMUT NEWTON, L'ODE AU CORPS OU LA FASCINATION MORBIDE POUR L'OBJET?

Résumé

Le chapitre suivant a pour sujet la pratique du photographe Helmut Newton, et plus particulièrement la période qui s'étend des années 1960 aux années 1990. Durant celle-ci, Helmut Newton ébranle la traditionnelle photographie de mode en se passionnant pour la représentation du corps des modèles, plutôt qu'à leurs vêtements. Ses « obsessions photographiques » le mènent à considérer les ressemblances et les écarts entre ses modèles et les mannequins de vitrine qui peuplent le milieu de la mode. Il interroge les spécificités photographiques qui permettent d'identifier la nature animée ou inerte des corps et des objets qu'il se plait à confronter. Avant que Newton publie ce genre de représentation dans les magazines, la réification consistait à retirer la sensibilité de la chair, de l'abaisser en lui retirant son humanité. Ses photographies lui permettent d'aller moins vers la soumission du vivant envers l'inerte et davantage vers la confusion des deux, afin d'élargir la considération de la définition de ce qu'est un « sujet », selon une perspective qui croiserait à la fois les notions merleau-pontiennes, arthaudiennes et cybernétiques. Loin d'être linéaire, l'approche de Newton se fraie paradoxalement deux chemins : l'un vers les enjeux féministes et l'autre, vers une

nouvelle forme de machisme, liée aux enjeux de réification du corps féminin. Le photographe parvient éventuellement à aller au-delà de ces considérations politiques pour se consacrer à la fiction photographique que la réduction, la confrontation et la confusion permettent de créer.

4.1 Photographier un corps et un mannequin, un acte politique?

4.1.1 La réactualisation du mannequin de vitrine photographié

Né en 1920 et décédé en 2004, Helmut Newton est l'un des photographes de mode les plus renommés de son temps[123]. Il est considéré par la chercheuse Maria Gulia Dondero comme « l'un des pères [...] du métadiscours de la photographie de mode » (Dondero, 2014, p. 4). Principalement célèbre pour ses nus féminins qu'il donne à voir de manière sensuelle, sa réputation oscille entre deux extrêmes. Parfois, il est considéré comme un photographe machiste, voire misogyne; d'autres fois, il est plutôt admiré en tant que photographe féministe. Sa carrière est divisée entre l'univers de la mode et celui de l'érotisme, entre le magazine *Vogue* et le magazine *Playboy*, pour lesquels il travaille. Il croise les styles de leurs mises en scène et leurs esthétismes. La popularité de Newton commence principalement durant les années 1960, période essentiellement tournée vers la mode de l'ère spatiale. Dans un premier temps, ses images s'inscrivent dans l'engouement médiatique pour les créations du couturier André Courrèges. Par la suite, Helmut Newton intègre *Vogue Paris*, la branche française de la revue[124] qui gagne alors

[123] Il inaugure et développe un genre photographique autoréflexif qui présente une esthétique des coulisses des défilés de mode, des miroirs, de l'art, mais aussi qui laisse voir les techniques de prises de vue pour elles-mêmes (Dondero, 2014, p. 4).

[124] L'intégration de *Vogue Paris* se fait après une période difficile pour le photographe. L'univers qui mêle l'érotisme à la mode n'est pas toujours perçu d'un bon œil. De surcroît, Newton souffre de problèmes de santé qui lui font éprouver les limites de son propre corps (Helmut Newton, 2004 [2002], p. 171-172). Ces réserves sur sa pratique

une réputation internationale. Pour Newton, les années 1960 à 1970 furent « un âge d'or de la créativité » (Newton, 2004, [2002], p. 180).

Fig. 35 Helmut Newton, *Twiggy as a "victor in the space race" wearing glitter stockings by Mary Quant,* 1966, *Vogue Magazine*

En 1966, il met en scène la modèle Lesley Hornby plus connue sous le nom de Twiggy Lawson, portant une robe courte dont le tissu suggère un matériel semi-rigide, brillant et des chaussures plates, une tenue vestimentaire typique de cette période (fig. 35). Newton représente une domination de la modèle féminine sur la personne qui la regarde, en la photographiant en pied et en contre-plongée. Lawson regarde au loin, au-dessus du photographe – et donc de la personne qui la contemple –, avec une expression faciale déterminée et puissante. Son corps appuyé sur l'arrière-plan provoque des plis, donnant la sensation qu'elle irradie d'énergie. Telle une image de science-fiction, Newton la donne à voir comme une femme artificielle, rayonnante de pouvoir. De surcroît, son corps est si grand qu'il semble avoir de la difficulté à tenir dans le cadre

photographique et sa santé fragile vont avoir un impact significatif sur la morbidité qui peut être ressentie face à ses images qui confondent le corps vivant et l'objet inerte (Baqué, 2019, p. 271-276).

de la photographie. À la fin des années 1960, l'image de la femme puissante est populaire.

La décennie suivante est un tournant dans la pratique du photographe et dans l'histoire de la photographie de mode. C'est alors que Newton rend les vêtements secondaires, et qu'il met de l'avant le corps de ses modèles. De cette manière, il idéalise un présent alternatif plutôt que le futur hypothétique prôné par la photographie de l'ère spatiale[125]. Dans ce présent-ci, il imagine un corps-objet féminin dans lequel l'humanité se confondrait à l'artificiel. Le verbe « confusion » est choisi pour traiter autant d'une confrontation entre le mannequin inerte et le corps, que pour signifier la fusion des deux qui s'opère en photographie. D'abord, la confrontation est une opposition, ensuite, la tension devient une union dans laquelle le corps et l'objet sont indissociables. Les photographies de Newton peuvent être regroupées en deux catégories. La première figure un érotisme traditionnel dans lequel le corps féminin est un objet sans humanité, au lieu d'être représenté dans une confusion avec l'inerte, ce qui n'impliquerait aucune forme de soumission. Dans la deuxième partie de sa pratique, il opère la procédure inverse lorsqu'il représente une humanisation des objets anthropomorphes en créant des situations dans lesquelles ils semblent éprouver des sensations physiques et des émotions. La chair et l'artificiel sont régulièrement mis en dialogue.

[125] La vision optimiste du futur qui était exalté dans la mode de l'ère spatiale, s'est doucement assombrie au fur et à mesure des déceptions politiques des jeunes générations.

Durant les mêmes années, l'art de la performance est de plus en plus présent dans la sphère artistique. La chair est devenue autant une œuvre qu'un médium, elle quitte sa spécificité merleau-pontienne pour devenir une surface artistique, un objet d'art impassible, déconnecté de son rapport au sensible. Son immobilité participe à la mise en exergue de l'obsolescence de la dichotomie datant de l'humanisme, qui tendait à vouloir séparer ce qui relève du vivant et de l'inerte. Le corps-œuvre est exposé dans les galeries, dans les espaces publics et plus rarement dans les musées, ce qui sera d'autant plus courant à partir des années 1970 avec le tableau vivant performatif. L'art sort des institutions, fusionnant avec le tissu socio-économique de la société. La professeure Michelle E. Bloom repère qu'à cette époque, les musées de cire entrent pour leur part dans une nouvelle phase de popularité (Bloom, 2003, p. 34-35). Ils se présentent comme des lieux populaires dans lesquels la distinction entre l'illusion et la réalité est volontairement abolie; les mannequins de cire semblent être des personnes vivantes sur le point de se mouvoir. C'est dans ce contexte qu'Helmut Newton commence à considérer sérieusement le potentiel de la confusion entre le corps et le simulacre, qui se situe entre la réification totale et l'humanisation radicale. Pour élaborer ses mises en scène et ses photographies, Newton s'inspire autant de la pratique performative et de l'humanisation des statues de cire. La représentation photographique de l'immobilité pourrait mettre sur un seuil d'égalité l'objet inerte et le corps vivant.

Newton est fasciné par l'idée du double et par la porosité des frontières qui séparent l'imaginaire du réel. Tout au long de sa vie, il explore ces considérations en exploitant les thèmes du mannequin, du miroir, du corps médicalisé et de la télévision. Mannequins, miroirs et corps furent également traités par les artistes surréalistes, et notamment par les photographes Man Ray et Hans Bellmer. En réinterprétant leurs photographies, Newton les modernise et actualise, par le fait même, le mythe de

Pygmalion. Il innove également, en représentant un idéal de femme artificielle indépendante qui n'est plus systématiquement soumise au désir masculin. Comme la mode de l'ère spatiale l'avait suggéré, les femmes sont en pleine émancipation et les images qui les figurent se complexifient[126]. Les mouvements sociaux s'accompagnent d'un nouvel érotisme, celui des femmes aux ambitions carriéristes. Elles sont montrées libres dans leurs choix professionnels, politiques, sociaux et sexuels. L'exhibitionnisme des corps est même devenu un facteur clé dans leurs choix de garde-robe (Daniel Delis Hill, 2004, p. 111). Il est perçu comme une manière d'assumer son existence et sa corporéité. Cette monstration est toutefois à double tranchant; elle est tout autant libératrice qu'elle est soumise au regard machiste, voyant dans le corps-objet une source d'excitation sexuelle. En endossant la provocation, Newton joue avec cette ambiguïté des pôles. En insistant sur cette ambivalence photographique, il interroge les spécificités de la représentation du corps humain. Merleau-Ponty, Artaud et Wiener se sont indirectement affrontés pour définir les particularités et les similitudes qu'entretiennent le vivant et l'inerte; Newton, pour sa part, tente d'abolir les frontières qui séparent le vivant de l'objet, ce qui pose minimalement deux questions : comment le genre influence-t-il la question de l'humanisation ou de la déshumanisation? En quoi

[126] La mode des années 1970 est divisée entre divers styles vestimentaires qui s'adaptent à une clientèle – essentiellement féminine – qui se singularise par les multiples facettes de sa vie. Les transformations sociales donnent accès à la pilule contraceptive et par la suite, à l'avortement. Progressivement dans les différents pays occidentaux, l'égalité sociale et politique entre les sexes est fortement réclamée. La représentation de la féminité est plus complexe, la femme n'est plus seulement une femme au foyer, elle peut être une étudiante ou une femme de carrière le jour, et une reine du disco la nuit.

la fiction photographique permet-elle d'investir les frontières qui séparent le vivant de l'inerte?

4.1.1.1 La femme-mannequin

Investiguer la représentation des mannequins en tant que simulacres permet de faire ressortir, en creux, les spécificités des corps vivants photographiés. Les mannequins de vitrine sont des prototypes créés par la mode sous l'impulsion de la société de consommation (Pablo García Calvente, 2018, p. 2). Au début du XXe siècle, la collaboration entre la maison Poiret et le photographe Man Ray (fig. 16 et fig. 17) témoigne d'une volonté de donner à voir les mannequins de vitrine comme des modèles vivants. Pour reprendre les mots du professeur Pablo García Calvente, ces mannequins sont représentés comme s'il s'agissait d'une étape de l'évolution de la beauté humaine elle-même (García Calvente, 2018, p. 2). Loin d'être une forme figée dans le temps, les galbes de ces simulacres s'adaptent au fil des décennies, selon les idéaux corporels que la mode choisit de mettre de l'avant.

Fig. 36 Helmut Newton, *Queen,* Willie Van Rooy, mars 1968, *British Vogue*

Avec *Queen*, Helmut Newton photographie pour la première fois en 1968 la célèbre modèle Willy Van Rooy accompagnée d'un mannequin de vitrine à son image (fig. 36). Une fois photographié, le corps ne semble guère différent de son simulacre. Contrairement à ce qu'avance Pablo García Calvente, leur beauté est équivalente. Van Rooy représente un certain idéal esthétique de l'époque, si bien que son corps et son visage vont devenir l'archétype des mannequins de vitrine. L'objet possède son apparence et ses mensurations. Dans *Queen*, la relation visuelle entre la modèle et le mannequin est redoublée par le rapport tactile et corporel; Van Rooy s'approche, touche le mannequin, imite sa posture, porte les mêmes vêtements, et le scrute avec insistance. Elle semble intriguée et fascinée par sa copie conforme. Les deux photographies qui composent *Queen* ressemblent à une mise en image des répliques que Rousseau faisait prononcer à Galathée[127]. Dans son adaptation de *Pygmalion*, Galatée comprend peu à peu sa subjectivité en découvrant le monde qui l'entoure. Grâce à ses sens, elle parvient à se distinguer de la matière inerte qu'elle n'est plus, de la matière vivante qu'elle est devenue (Rousseau, 2012, [1762]). Dans la photographie de Newton, Van Rooy semble également chercher à comprendre ce qui différencie son double inerte d'elle-même. Le récit visuel se poursuit.

[127] « GALATHÉE se touche et dit. Moi. [...] GALATHÉE se touchant encore. C'est moi. […] GALATHÉE, fait quelques pas & touche un marbre. Ce n'est plus moi. » (Rousseau, 2012, [1762]) L'écriture du prénom respecte ici celle choisie par Rousseau.

Fig. 37 Helmut Newton, *Models, mannequins and a man in the woods*, mars 1968, *Vogue UK*

Newton produit une série pour l'édition anglaise du magazine *Vogue*, pour lequel il réalise notamment une double page titrée *Models, mannequins and a man in the woods* (fig. 37). À l'extrême gauche de l'image, une femme chapeautée et vêtue d'un manteau et de bottes hautes jusqu'aux genoux porte une tenue semblable à celle d'une officière. Sa main droite est posée sur sa taille pendant que son index gauche pointe vers la droite de la photographie. Son immobilité mannequinée semble brisée par un seul élément : le bras, qui donne l'ordre. Elle indique à l'homme ainsi qu'à l'autre femme habillée comme elle, la direction vers laquelle ils doivent se diriger. Les protagonistes portent d'étranges mannequins de vitrine, qui sont aussi vêtus en officière, avec aussi les mains aux hanches. Cette scène se passe dans une forêt, au milieu de dizaines d'arbres identiques. Jouant avec l'esthétique de la science-fiction des années 1960 dans cette photographie, Newton met en scène des objets anthropomorphes qui semblent se multiplier et prendre vie. L'esthétique corporelle et objectale est sensiblement la même. Seul le mouvement du bras – tendu de la première femme – et le regard – tourné vers l'arrière de la seconde – sont les éléments qui distinguent les corps féminins humanisés de leurs doubles. Le corps masculin est traité bien différemment. L'homme est le seul vêtu de couleur claire et dont les yeux sont cachés par des lunettes. Alors que les deux femmes ont l'air relativement jeunes à l'instar des mannequins, son visage à lui présente les traces de l'âge. Il est vieillissant, alors que les femmes-mannequins semblent être intemporelles. De la même manière que le Pygmalion de Rousseau, Newton adopte ici la posture d'un artiste tout puissant, capable de donner et de prendre la vie de ses modèles.

Fig. 38 Helmut Newton, *Sie Kommen*, Paris, 1981, *Vogue*

Les modèles de Helmut Newton sont des corps-fétiches, au sens psychanalytique. Elles sont des objets provocants et satisfaisant les désirs sexuels, mais également des sujets ou objets dotés de pouvoirs extraordinaires; ils inspirent une admiration exagérée (Katarina Pantović, 2017, p. 90). En donnant à voir la femme comme une idole, une poupée ou un mannequin, Newton réinterprète le concept de la femme-objet qui fut publié en 1906 sous la plume de Keyzer, dans sa définition du mot « mannequin » comme désignant aussi la femme vivante. Dans le diptyque *Sie Kommen*[128] (dont la traduction française signifie *elles arrivent*), par exemple (fig. 38), Newton présente son goût pour le « chic de la Parisienne » (Keyzer, 1906, p. 327). Si Keyzer avait connu les photographies de Newton, sans doute aurait-il qualifié les femmes de *Sie Kommen* « d'admirablement proportionnées », comme dans sa description des mannequins vivants (Keyzer, 1906, p. 327). Le photographe illustre ici l'évolution du mot « mannequin », qui réfère d'abord à l'objet, puis au corps vivant. La photographie de gauche présente quatre femmes vêtues – de robes, de pantalons, de chapeaux, de manteaux et chaussées de talons hauts. Toutes ont un pied levé, provoquant un léger *contrapposto* qui suggère un mouvement de marche immobilisé par le geste photographique. Néanmoins, leur buste est droit et statique, ce qui affirme l'artificialité de l'image – elles ne font que simuler le mouvement. Dans l'image de droite, elles

[128] La structure de *Sie Kommen* est un hommage au dytique de Goya *La Maja vestida* et *La Maja desnuda* (vers 1800-1803).

adoptent la même posture que dans la précédente. Mais cette fois-ci leur corps est dénudé – seuls persistent les talons hauts à leurs pieds, « les modèles endossent leur nudité exactement comme dans la [l'image] précédente elles endossent leurs vêtements. » (Giorgio Agamben, 2019, [2009], p. 113). Outre la performance physique des modèles qui fut nécessaire pour réaliser une telle image et la complexité photographique d'effectuer la même prise de vue, les femmes semblent devenir des objets inertes qui peuvent être habillés et déshabillés au gré d'autrui. Leur stoïcisme évoque la statue Galatée que Pygmalion tente d'émouvoir, autant en l'attrapant qu'en lui retirant ses vêtements. L'œil qui remarque d'abord les similitudes entre les deux images, recherche rapidement ce qui les distingue, dans l'espoir de rétablir la différence visuelle entre le vivant imparfait et en perpétuel mouvement et l'inerte totalement immobile et impassible. Deux ans après la publication de *Sie Kommen* dans la revue *Vogue*, Newton transpose son diptyque au sein de son ouvrage nommé *Big Nude.* L'ordre de succession gauche/droite des deux images est alors inversé (Agamben, 2019, [2009], p. 113). Pour Giorgio Agamben, l'interchangeabilité du vêtu/dévétu et dévétu/vêtu ainsi que le regard impassible des modèles renforcent l'impression que ces femmes ne sont, au même titre que les personnes qui composent les tableaux vivants de l'artiste performeuse Vanessa Beecroft, jamais réellement nues. Les corps des modèles ne paraissent pas être vivants, de ce fait, ils semblent n'avoir aucune intimité à être dévoilée. Les lecteur·trices habillé·es, feuilletant le magazine ou le catalogue, auraient pu être en position de domination sur les corps nus (Agamben, 2019, [2009], p. 83), mais la mise à distance engendrée par la réification conduit finalement à ce que la subjectivité des femmes posant soit constamment dissimulée sous des idéologies esthétiques propres au travail de modèle vivant.

Fig. 39 Helmut Newton, *The two Violettas*, 1991

Dans la photographie *The two Violettas* (fig. 39), Newton met en scène un mannequin de vitrine dont les formes anthropomorphes et la pilosité pubienne copient celles d'un corps féminin. Dans une pose similaire, le vivant redouble la posture du corps inerte. Newton utilise ici une redondance qui fut déjà explorée par le peintre Yves Klein lorsqu'il invitait ses modèles à réaliser des empreintes de leur corps avec de la peinture, puis à prendre la pose à côté de leurs *Anthropométries* (1960). Dans la photographie de Newton, le corps original et son double se tiennent debout, la Violetta Sanchez de chair est légèrement en retrait derrière le mannequin. Sur la pointe des pieds, les deux entre-ouvrent légèrement leurs jambes, permettant à la fois de souligner leur musculature et l'arrondi des formes corporelles. Cette posture asymétrique leur donne une allure dynamique. Les galbes des deltoïdes, des triceps et des biceps sont soulignés, tandis que les bustes légèrement cambrés donnent à voir la rondeur de la poitrine, surtout celle du mannequin inerte. Newton met ici en place un jeu qui sollicite le regard qui contemple l'image. Il incite à la fois à confronter la chair et le plastique, tout en créant une fusion entre les deux. Pour ce faire, il laisse le socle de verre visible, marqueur de l'artificialité. Dans un entretien pour la compagnie télévisuelle *France 2*, la modèle Violetta Sanchez explique que lorsque le photographe découvre le mannequin qu'elle

possède chez elle, qui fut conçu par la maison londonienne d'Adel Rootstein[129] (Baqué, 2019, p. 243), il insiste pour la photographier avec (Perreau, 2018, 9'30). Le mannequin est déjà à l'image de la jeune femme. Cependant, Helmut Newton demande que l'on ajoute un simulacre de poil pubien à l'objet (Perreau, 2018, 9'36). Par ce détail, la similitude est renforcée. L'objet est fétichisé. Newton photographie et met en scène le mannequin afin de créer une version bonifiée de Sanchez : il pousse d'abord la ressemblance globale à l'extrême en mettant en valeur les hanches plus larges chez le mannequin, sa taille plus marquée et sa poitrine nettement plus développée que celles de la jeune femme. Finalement, la comparaison visuelle entre l'inerte et le vivant n'est plus une réduction du sujet à l'état d'objet, elle est ici une revendication de la supériorité du mannequin. La photographie permet de répondre à la première question de ce chapitre, à savoir comment le genre influence-t-il la question de l'humanisation ou de la déshumanisation? Le mannequin n'est pas confondu au vivant, il lui est confronté et il remporte l'affrontement. Le vivant, et plus spécifiquement la femme semble visiblement inférieure au mannequin. En photographiant l'objet comme étant plus sensuel que le corps réel, Newton n'est plus seulement un Pygmalion, il est un Edisson provocateur qui crée une créature artificielle surpassant le vivant, comme dans le roman *Ève future* (1886). Là encore, la conception de Newton fait écho à la manière dont travaillait Yves Klein : l'artiste se fait dirigeant, organisateur et contemplateur

[129] La maison Rootstein est renommée depuis les années 1950 pour ses confections de mannequins de vitrine. Elle s'est adaptée selon les modes corporelles des différentes décennies en prenant régulièrement pour exemple des personnes réelles. Ses photographies commerciales jouent régulièrement avec le thème de la confusion entre l'inerte et le vivant, les mannequins étant souvent photographiés comme des personnes vivantes.

d’une métamorphose de la chair en objet produite grâce au dédoublement du modèle. Dans la photographie comme dans le tableau, les reproductions façonnées donnent l'impression qu'elles vont se mettre à se mouvoir, tout en restant immobiles, plaçant la personne qui contemple l’image dans une éternelle attente.

4.1.1.2 La fiction photographique

Fig. 40 Helmut Newton, *Sans titre,* 1978, *Vogue Paris,* p. 226-227

Fig. 41 Helmut Newton, *Sans titre,* 1978, *Vogue Paris*, p. 222-223

La série photographique d'Helmut Newton réalisée pour le magazine de mode *Vogue Paris* sorti en mars 1978 (fig. 40 et fig. 41), permet de répondre à la seconde interrogation : en quoi la fiction photographique permet-elle d’investir les frontières qui séparent le vivant de l’inerte? En mars 1978, Newton signe plusieurs doubles pages du *Vogue Paris* dans lesquelles un mannequin de vitrine est considéré comme étant une femme vivante aux yeux des hommes qui l'accompagnent. Telle une fiction photographique romancée, Newton présente le mannequin, tantôt comme étant une femme séduisante, tantôt comme étant une *chose* à l'identification incertaine. L'immobilité de l'image permet de stimuler l'imaginaire narratif qui crée une histoire.

L'ambiguïté est levée lorsque la lectrice[130] du magazine remarque que la main du mannequin se décroche quand le jeune homme souhaite allumer sa cigarette[131]. L'acte du toucher semble être impossible entre le vivant et l'inerte, le contact de la peau avec la matière artificielle brise la confusion, ramène chacun à sa condition[132]. Dans *The Dream of the Moving Statue*, Kenneth Gross constate que le toucher physique attesterait d'un moment de vérité, il serait une épreuve, un moment traumatique, un seuil à franchir (Gross, (2006), [1992], p. 84-85). Comme une relecture de la tradition picturale d'un *Noli Me Tangere* (Baqué, 2019, p. 119), cette série imagine un toucher systématiquement briseur de l'illusion, qui laisse des stigmates et qui impose l'inertie du mannequin – contrairement à la photographie de Willie Van Rooy, dans laquelle elle est confrontée à son propre visage (fig. 36). Cette impossibilité tactile relève d'un humour dont la lectrice se voit être la complice. Il faut attendre que le mannequin de vitrine soit photographié seul, en pleine nuit, sur l'un des ponts de Paris, pour que les lectorats puissent être troublés[133]. Dans les deux images de la double page 222-223 (fig. 41), le visage souriant est fortement maquillé, comme celui d'une femme mondaine. L'objet est debout sur l'une des rambardes du pont[134]. Il est vêtu d'un blanc qui le fait

---

[130] *Vogue* vise principalement une clientèle féminine, bien qu'une version à destination de lectorats masculins est créée en 1973 (Bardelot, 2001, p. 168).

[131] Le titre de l'article accompagnant l'image est « Le mystère noir en spencer et dentelle, la candeur blanche en crêpe de chine ouvragé ».

[132] Pour rappel, le toucher est déjà exploré dans sa photographie *Queen*, représentant Willie Van Rooy avec son mannequin, éditée dans l'édition de *Vogue* britannique en mars 1968 (fig. 35).

[133] Titre de l'article accompagnant l'image : « Garden-party nocturne ou ensemble jour-nuit ».

[134] En 1974, le designer Cyril Peck fonde Hindsgaul Mannequins, une confection de mannequin de vitrine qui prend pour modèle des personnes en chair et en os pour créer des simulacres dans le but qu'ils aient l'air le plus réaliste et

ressortir de la composition nocturne. Sa position située sur la ligne de fuite participe au dynamisme à l'image. Placé dans une position d'équilibriste, il risque de tomber dans la Seine. Le vent souffle dans le tissu du vêtement. Donnant l'impression d'un tableau vivant, l'instant semble suspendu au moment même où le mannequin s'apprête à se mouvoir; soit pour chuter, soit pour se rattraper, révélant dans cet équilibre précaire qu'il est vivant. L'immobilité de la photographie est permanente, mais la construction de ces mises en scène, l'emploi des lumières et l'orientation du point de vue qui détermine le cadrage de l'image participent à créer une fiction narrative dans laquelle l'objet inerte prend vie.

En confrontant, et en distinguant le vivant et l'inanimé, Newton déclare le pouvoir du photographe. D'un côté, il peut souligner les similitudes entre le mannequin de vitrine et le corps féminin, comme dans sa photographie *Models, mannequins and a man in the woods* (fig. 37); de l'autre, il peut sculpter le simulacre dont les formes pourraient supplanter celles du corps vivant à l'instar de *The two Violettas* (fig. 39). Mais, dans tous les cas, ces images et fantasmes ne sont possibles que grâce au médium photographique. Dans un jeu complice avec les lectorats, Newton créé des scènes absurdes dans lesquelles les protagonistes ne se rendent pas compte de la nature artificielle de l'objet qu'ils tentent de toucher. Brisant la fiction, l'image dévoile alors

naturel possible. Le professeur Pablo García Calvente a repéré que la série de Newton a pour sujet un mannequin Hindsgaul de la série nommée *Christel*. Les photographies promotionnelles des objets auraient été réalisées par le photographe Ole Bjørk qui a fait le choix de les représenter en extérieurs, habillés, donnant l'impression de personnes vivantes (García Calvente, 2018, p. 6).

la distinction entre l'inerte et le vivant telles les images des pages 226-227 publiées dans le magazine *Vogue Paris* sorti en mars 1978 (fig. 40). À l'inverse, celles des pages 222-223 (fig. 41) créent une fiction visuelle dans laquelle l'immobilité de la scène donne l'impression d'un mouvement vivant à l'arrêt qui piège le regard.

Fig. 42 Helmut Newton, *Dangerous Legs, Woman doing handstand, Bordighera*, 1996, *Vogue*

En 1996, Helmut Newton livre à *Vogue* la photographie d'un chemin de fer de Bordighera, au-dessus duquel une femme est en train de faire l'arbre droit, prête à dévoiler ses dessous et à tomber sur la voie ferrée (fig. 42) intitulée *Dangerous Legs, Woman doing handstand.* Cette photographie représente le danger imminent pour le modèle qui risque sa vie à chaque seconde, et l'érotisme d'une jupe elle aussi sur le point de choir. La situation est particulièrement théâtralisée, elle joue sur l'intrigue du drame qui va se passer, et de la situation burlesque de cette pose peu commune, dans un lieu inapproprié. La pose téméraire rappelle celles des mannequins des photographies publiées dans *Vogue Paris* en 1978 (fig. 41) où les objets accrochés à la rambarde risquent de tomber dans la Seine. Par ailleurs, un œil particulièrement attentif verra sur l'image de *Dangerous Legs* (fig. 42) une toute légère marque de jointure sur l'épaule, indiquant que là encore, Newton cherche à faire passer un mannequin pour un corps vivant. Une nouvelle fois, la tension de la pose qui simule un moment prégnant avant la chute et l'immobilité parfaite de l'objet malgré l'impression que les vêtements sont en train de descendre tend à considérer la photographie comme un tableau vivant

non vivant. L'humanité réside dans la crainte de voir la figure anthropomorphe, habillée comme une humaine, s'écraser sur la voie et se faire percuter par le train. La mort rôdant renforce l'impression de vie; mis dans une autre situation, la réception de l'objet photographié n'engendrerait pas nécessairement la confusion.

4.1.2 Entre le féminisme et le machisme

La multiplicité des photographies dans laquelle Helmut Newton confond le corps vivant avec l'objet inerte a conduit certain·es critiques à interpréter ses images de deux manières drastiquement opposées. L'humanisation et la réification qu'il propose sont toujours imprégnées d'un érotisme cru. Ses photographies sont systématiquement ambiguës, donnant l'occasion de les percevoir comme étant adressées indirectement à un regard masculin ou, à l'inverse, comme étant destinées à des lectorats féminins, invités à s'identifier à une femme qui assume pleinement sa sexualité. Dans son analyse des images des magazines portant sur la mode spatiale « Where No Woman Has Gone Before » (2020), la professeure Patricia Vettel-Becker repère des connotations sexuelles et genrées photographiées par des hommes, et qui auraient pour objectif d'influencer le comportement des lectrices afin qu'elles se présentent disponibles et apprêtées pour leur époux. Vettel-Becker identifie un certain phallocentrisme qui serait inhérent à l'image de mode et non pas spécifique à la pratique de Newton (Vettel-Becker, 2020, p. 87). Celle-ci est à double tranchant. D'un côté, les images représentent des femmes qui entretiennent de nouvelles aspirations professionnelles; la mode les érige comme des idoles dominantes. De l'autre côté, à l'opposé, ces femmes peuvent être interprétées comme étant des « poupées » soumises au désir scopique masculin. Les sections suivantes traitent de la manière dont Helmut Newton représente ces deux conceptions antinomiques, à savoir la représentation de la femme-idole et de la femme-

poupée, pour finalement proposer une troisième voie qui s'écarte de la question stéréotypée du genre.

4.1.2.1 La femme-idole

Fig. 43 Helmut Newton*, Sans titre,*
1969, *Elle Paris*

Dans une série de photographies publiées dans le magazine *Elle Paris* en 1969 (fig. 43), Helmut Newton anticipe le film d'horreur de science-fiction *Videodrom*[135] du réalisateur David Cronenberg, qui sortira seulement en 1983. Il réinterprète les œuvres de l'artiste coréen Nam June Paik dans lesquelles l'artiste superpose des télévisions les unes sur les autres en démultipliant l'image. Dans sa photographie publiée pour *Elle Paris,* le photographe met en relation le bras d'un homme en train d'allumer la cigarette de l'image télévisuelle représentant une femme. L'écran semble ne pas être un obstacle, mais plutôt une ouverture sur une autre dimension. Newton et Nam June Paik sont tous

[135] *Videodrome* est l'histoire de Max Renn, directeur d'une chaîne télévisuelle dont la spécialité est la diffusion de la pornographie et de film violent. Une nuit, un de ses employés lui présente une étrange série brésilienne de sévices sexuels du nom de *Videodrome*. Cependant, son visionnage entraine des hallucinations et des déformations physiques chez le visionneur.

deux fascinés par les écrans. La multiplication et la répétition des images créent une boucle temporaire qui peut jouer sans fin dans les salons familiaux. Dans sa photographie Newton superpose deux fois la même scène : la première est une prise de vue éloignée diffusée sur une petite télévision, et la seconde est un gros plan de la jeune femme à la cigarette diffusée sur un écran plus large. Newton brise la temporalité télévisuelle par une interaction entre la flamme du briquet et la cigarette. Il crée une narrativité dans laquelle la première télévision est l'étape antérieure au mouvement produit par la personne hors champ. La femme-idole est ici une femme-écran qui possède le pouvoir de se démultiplier ou celui de contrôler le temps, et de rendre la main masculine à son service.

Fig. 44 Helmut Newton, *After Velazquez, in my Apartment,* 1981, *Vogue France*

Dans l'ouvrage collectif *Miroir, appareils et autres dispositifs* (2021) la professeure Soko Phay-Vakalis définit le miroir comme étant :

> [...] un élément technique (au sens de Simondon) des prothèses de la vision, lesquelles prolongent et amplifient les capacités humaines, à l'exemple des instruments optiques (microscope, télescope). Il s'intègre également dans un « dispositif » pris dans le sens qu'a donné Foucault dans *Surveiller et punir,* c'est-à-dire ce qui a la capacité de relier corps, savoir et pouvoir, à l'instar du miroir convexe et des caméras vidéos de surveillance. Par ailleurs, le miroir participe aux inventions des appareils modernes ayant comme fond commun la perspective, soit comme élément essentiel du dispositif comme celui de Brunelleschi, soit comme modèle projectif ou réflexif, comme la *camera obscura*, la photographie, le cinéma, la vidéo, voire la cure analytique. (Soko Phay-Vakalis, 2021, p. 13)

En tant que prothèse de la vision, les écrans-miroirs newtoniens sont placés de manière à donner accès à une vision inédite du sujet représenté. Dans la photographie *After Velazquez, in my Apartment* (fig. 44), publiée dans *Vogue France* en 1981, l'écran diffuse le visage de la femme posant de dos. À la manière de *La Venus del espejo* du peintre Diego Velazquez (réalisée entre 1647 et 1651), Newton photographie une femme nue, allongée de dos en train de contempler son propre reflet. La photographie de Newton entre en résonnance avec l'œuvre de Nam June Paik *Reclining Buddha* produite quelques années plus tard en 1994. Dans cette dernière, un magnétoscope sert de support à deux moniteurs TV qui diffusent en deux parties l'image d'une femme nue adoptant la posture d'un Buddha semi-allongé, vêtue de rouge, dont le geste est semblable à l'œuvre de Velazquez – de face cette fois – ou à l'*Olympia* (1863) d'Edouard Manet. Helmut Newton et Paik mettent tous deux l'accent sur une nudité lascive et ennuyée véhiculée par la technologie. Si Paik l'associe à la spiritualité orientale et la culture occidentale par l'entremise du corps blanc et de la chevelure

blonde de la jeune femme allongée[136], Newton, quant à lui, semble davantage intéressé par les relations qui peuvent se créer entre la télévision et la photographie. Dix ans avant que la caméra connectée (la webcam) permette de voir son propre visage en direct sur un écran, Newton produit une double extension du regard. Comme l'explique Soko Phay-Vakalis, la photographie est en elle-même un dispositif technique dans lequel la personne qui regarde est projetée. Jouant les détails, Newton permettra seulement aux regards attentifs de constater que la perspective de sa photographie ne correspond pas à celle de l'image télévisuelle. Après une première pose enregistrée, puis diffusée sur l'écran, Newton procède à une seconde photographie. Cet acte de « refaire » présent dans *After Velazquez, in my Apartment* (fig. 44) est comparable à la multiplication des pratiques artistiques qui rejouent l'histoire de l'art. L'écran ayant remplacé le miroir, opère cependant un écart, une différ*a*nce – pour reprendre la pensée du philosophe Jacques Derrida (1972, p. 8-10) – il induit une notion temporelle importante dans la mise à distance avec l'œuvre première, cette variante fait la force de l'itération de Newton. Dans la mode, autant que dans l'art, les tableaux vivants photographiques sont à comprendre dans l'écart entre le passé et le présent. Par ailleurs, huit ans après cette photographie de Newton, le groupe activiste féministe les Guerrilla Girls, se saisiront à leur tour du tableau d'un autre grand artiste de l'histoire de l'art, revêtiront le visage de la modèle d'une tête de gorille et attireront l'attention sur le fait qu'au Metropolitan

[136] Il existe plusieurs variantes de cette œuvre, mais il semblerait que la femme allongée ait toujours la peau blanche et la longue chevelure blonde.

Museum of Art, 85% des représentations nues sont féminines, alors que seulement 5% des artistes femmes sont exposées[137].

Fig. 45 Helmut Newton, *sans* titre *[au singe],*
1973, *Marie Claire*

Dans ses nombreuses entrevues, Newton s'est défendu de donner une image négative des femmes. Sur le plateau de l'émission télévisuelle *Apostrophes* (8 juin 1979), l'essayiste Susan Sontag attribue un caractère misogyne à ses images[138], notamment par rapport à sa réification des nus féminins qui incite à comprendre une réduction des femmes comme des objets inanimés (Bernard Pivot, Susan Sontag, 8 juin 1979, 6"44). Newton se justifie de cette objectivation en prônant une imagerie de corps transformés en des idoles vénérées, à l'instar de l'adoration que voue Pygmalion à la Galatée de marbre, jusqu'à l'Aphrodite dans la version ovidienne. Selon Newton, il ne s'agit pas de réduire par la réification, mais au contraire d'admiration pour celle-ci. L'objectivation peut donc servir deux objectifs : rabaisser l'humain ou le diviniser. Se

[137] L'œuvre des Guerrilla Girls *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?* (1989) est réitérée en 2005.

[138] Par ailleurs, Sontag tient à spécifier durant l'émission qu'elle sépare les productions des producteurs. Si elle reconnait qu'une image myogène, elle n'attribue pas forcément ce jugement aux photographes (Bernard Pivot, Susan Sontag, 8 juin 1979, 6"48).

reconnaissant dans ce deuxième cas, Newton revendique l'imaginaire de fantasmes qu'il déploie grâce à la confusion photographique qui permet la transformation du sujet en objet. Il souhaite donner l'impression que les femmes qu'il représente sont inaccessibles comme des déesses que l'on ne peut pas contrôler, ni même toucher (Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais RMN, 2012, 2"39). Pour la conservatrice Françoise Marquet, Newton s'inspire des femmes de son temps.

> Les photographies de Helmut Newton s'identifient à cette conquête acquise progressivement et qui a changé radicalement la mentalité de la femme, car c'est la première fois de son histoire qu'elle a la maîtrise de sa sexualité, qui n'est plus liée à la maternité. Les verrous de la morale judéo-chrétienne sautent en éclats, et il y a coïncidence parfaite dans le temps entre cette révolution et ce que dévoile et met au jour le talent de Helmut Newton. (Françoise Marquet, 2016, n.p.)

En 1973, le photographe propose deux séries pour le magazine de mode féminin *Marie-Claire*. La première (fig. 45) est composée de portraits de femmes habillées, photographiées dans un jeu de reflet avec un miroir ou une surface réfléchissante. Une femme blonde, maquillée, est vêtue d'un tailleur-pantalon noir et d'une chemise blanche. Elle se regarde dans le miroir en étant de profil, pendant que son reflet est de face, dominant du menton la personne qui contemple la photographie. La posture assurée et fermée de la femme contraste avec l'image de singe derrière elle. L'animal semble être en admiration devant elle. Ici, la réification se trouve dans le dédoublement du visage dans le miroir. Encadré, le reflet est une image qui n’existe que grâce au

dispositif[139]. La reproduction du vivant n'est qu'une copie imparfaite du réel. En photographiant la dualité entre les deux, Newton propose la vision d'une femme autant déterminée dans la vie réelle, que dans la fiction du miroir. Elle contemple sa propre force. Le singe symbolise ici le regardeur masculin voyeuriste qui est lui, réduit à l'état animal, curieux, mais qui semble dénué d'intelligence humaine[140]. Ainsi la Femme est adulée, et l'Homme est humilié. Une autre interprétation pourrait être considérée par rapport à l'animal. Au-delà de la conception dualiste qui sépare les genres : le singe pourrait renvoyer à une allégorie traditionnelle en histoire de l'art issue de l'adage *ars simia naturæ* (l'art est le singe de la nature), en référence à l'imitation toujours imparfaite que l'artiste fait de la nature. Dans le cas de cette photographie, Newton chercherait-il à s'autoreprésenter avec humour ou autocritique en un singe qui tenterait avec maladresse de donner vie à l'image qu'il compose? Ou, à l'inverse, peut être que la qualité de la photographie du modèle que Newton est en train de produire serait en train de ridiculiser les beautés vivantes, métaphorées en un singe.

---

[139] Le dispositif est ici entendu au sens défini par le philosophe Giorgio Agamben lorsqu'il annonce : « j'appellerai dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. Pas seulement les prisons donc, les asiles, le panoptikon, les écoles, la confession, les usines, les disciplines, les mesures juridiques, dont l'articulation avec le pouvoir est en un sens évidente, mais aussi, le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation, les ordinateurs, les téléphones portables, et, pourquoi pas, le langage lui-même, qui est peut-être le plus ancien dispositif dans lequel, il y a plusieurs milliers d'années, un primate, probablement incapable de se rendre compte des conséquences qui l'attendaient, eut l'inconscience de se faire prendre.» (Agamben, 2008, [2006], p. 31)

[140] Helmut Newton parlait couramment le français, il connaissait sans doute l'expression « faire des singeries » pour désigner un comportement inapproprié et caricatural.

4.1.2.2 La femme-poupée

Fig. 46 Helmut Newton, *Sans titre [à la femme-poupée],* 1973, *Marie Claire*

La seconde photographie de Newton publiée dans le même magazine est bien plus polémique (fig. 46). Sur un fond vert, une femme à la taille d'une grande poupée est presque nue, assise sur une table blanche. Elle porte seulement des chaussures à talons argentés, un boa rouge, et un filet sur les cheveux qu'un homme vêtu d'un costume noir et blanc et de lunettes noires carrées (une tenue vestimentaire fortement ressemblante à l'accoutrement du styliste Yves Saint-Laurent), est en train de lui retirer du bout des doigts. Le contraste entre le corps-poupée et le corps de grande taille est accentué par la confrontation entre le corps féminin presque nu et le corps masculin habillé des pieds à la tête. Alors que la curiosité de l'homme est perceptible dans son geste exagéré et dans son regard inquisiteur, le corps-chair merleau-pontien de la femme a été réifié; elle semble ne rien ressentir. Ici, l'interprétation machiste est aisée : la femme transformée en objet, pour le plaisir érotique d'un homme qui est en train de la dévoiler. Tel un Pygmalion, il regarde intensément la réaction de celle que ses doigts s'apprêtent à toucher. La jeune femme demeure stoïque, le regard dirigé vers le hors champ de l'image. Sa posture est droite, gainée. Si cette image réifie totalement la femme nue, Newton ne la présente pas comme un objet de désir sexuel, il la transforme en une petite poupée posée sur une table, telle une œuvre d'art que l'artiste est en train de perfectionner d'un geste, avant le vernissage public. La réification est dérangeante

puisqu'en plus d'être transformée en un objet apprêté pour le plaisir masculin, la jeune femme est totalement nue, à l'exception de ses pieds chaussés. Mais la soumission n'est pas liée à l'attrait érotique, mais à la monstration du corps-objet mis à disposition des regards comme un objet de collection. Lorsque cette photographie est présentée en parallèle de celle pour *Marie-Claire* magazine réalisée la même année (fig. 45), il est possible de distinguer que Newton photographie non pas seulement une soumission du corps féminin pour le plaisir masculin, mais qu'il met principalement en avant son obsession pour les corps féminins et leurs dédoublements dans les miroirs et dans l'art, prolongeant ainsi son intérêt pour les mannequins en tant qu'alter ego.

4.1.2.3 La femme déjoueuse du genre

Fig. 47 Helmut Newton, *Domestic Nude 'IB' in my kitchen,* Chateau Marmont, Hollywood, 1992

Fig. 48 Helmut Newton, *Bauwelt,* 1987

Helmut Newton entretient une grande complicité avec l'écrivain de science-fiction et de roman d'anticipation sociale James Graham Ballard, connu sous sa signature J.G. Ballard. Durant les années 1970, il écrit sa trilogie qui le rend célèbre, composée de *Crash* (1973) (traduit en français sous le titre *Crash!* en 1974), qui est adapté au cinéma par David Cronenberg en 1996 ; *Concrete Island* (1974) (traduit en français sous le titre *L'Île de béton* la même année) et *High Rise* (1975), (traduit en français sous le titre *I.G.H,* 1976). Les écrits de Ballard et les photographies de Newton ont notamment en commun la sophistication des milieux aisés, dans lesquels ils représentent une sexualité

marginale qu'ils mettent en jeu dans une science-fiction littéraire ou photographique. La vision que porte Ballard sur le travail de Newton s'oppose à celle de nombreux·ses critiques qui voient dans ses photographies une obsession sexuelle dégradante pour la gent féminine. En 1999, Ballard est interrogé à propos des photographies de Newton. Il les décrit comme une forme de désexualisation des femmes (Feaver William, J.G. Ballard, 1999, p. 25). Selon lui,

> Elles [les femmes des photographies de Newton] n'attireraient pas le voyeur masculin parce qu'elles ne sont pas si sexy. C'est ce qui les rend si intéressantes. Il [Newton] prend les éléments du corps nu féminin, parfois masculin, et les charge. Il stimule l'imagination d'une manière extraordinaire, compte tenu de ses matériaux plutôt limités. Il a créé ce monde extrêmement imaginatif d'une manière que, selon moi, aucun autre artiste figuratif sur cette planète ne pourrait égaler. Je pense que Newton est le plus grand artiste figuratif travaillant aujourd'hui. Je ne pense pas qu'il y ait quelqu'un, qui l'approche de près ou de loin dans sa réussite créative.[141] (Feaver William, J.G. Ballard, 1999, p. 25)

[141] Cette traduction est personnelle, voici le texte original : « They would not appeal to the male voyeur because they're not that sexy. That is what is so interesting about them. He takes the elements of the nude female body, occasionally male, and charges them up. He pumps up the imagination in an extraordinary way, bearing in mind his rather limited materials. He has created this extremely imaginative world in a way that I don't think any other figurative artist on this planet could match. I think that Newton is the greatest figurative artist working today. I don't think there's anybody anywhere who remotely approaches him in his creative achievement. »

En 1997, le romancier reconnait comprendre l'appréciation misogyne que l'on peut faire de ces photographies (Ralph Rugoff; J.G. Ballard, 1997, n.p.), mais selon lui l'univers fictif qui est créé vient en contradiction avec cette interprétation. Par ailleurs, tout un versant de la pratique de Newton est un pied de nez au stéréotype de genre. Dans la série *Domestic Nude* (1980-1997), il reprend l'image de la femme au foyer qu'il accentue jusqu'à créer une représentation absurde dans laquelle il insiste sur l'artificialité de la scène (fig. 47). D'abord, le choix du décor et l'angle de prise de vue fondent la femme à un univers étrange, dans lequel les objets sont surdimensionnés. Les poses statiques et improbables sont surenchéries par la nudité des modèles vivant·es. Dans le tirage de la photographie, Newton exagère encore les prothèses mammaires du modèle, ce qui a pour conséquence de ridiculiser à outrance le rôle traditionnel de la femme au foyer dans les sociétés occidentales. Étendant son corps à la manière des amants du *Verrou* du peintre Jean-Honoré Fragonard (1777-1778), elle arrête le temps sur l'horloge et jette les journaux à la poubelle, média symbolisant les évènements passés. Elle prend le contrôle de son existence, tout en restant ancrée dans un érotisme de l'artifice. Cette série est à mettre en vis-à-vis avec *Bauwelt*, réalisée en 1987 (fig. 48), Newton joue une nouvelle fois avec les perspectives et l'érotisme du milieu domestique artificiel. Talons hauts, collant, mini robe moulante, gants de soirée, maquillage prononcé, cheveux tirés, la modèle de Newton est en train de faire cuire un porcelet sur un barbecue. Le décalage entre l'usage habituel de la tenue vestimentaire de la jeune femme et la situation salissante, liée aux rares tâches culinaires associées au masculin, mais également rattachée à la mort d'un jeune animal encore entier, est pour le moins surprenant. L'érotisme de ce mélange des stéréotypes est augmenté par l'éclairage qui projette l'ombre disproportionnellement grande de la modèle. Par effet de trompe-l'œil, Newton transforme la projection du porcelet; dotant ainsi la modèle

d’un phallus géant en érection. Le photographe fait en sorte que les femmes s'approprient les archétypes du masculin (Fabrice Boulez, 2014, p. 1). La philosophe Katrina Pantovic remarque que l’humour et la sensualité des photographies de Newton estompent les frontières entre les sexes : « il crée également un monde révolutionnaire de liberté qui annonce simultanément l’émergence d’une nouvelle femme. [142]» (Katrina Pantovic, 2017, p. 98). Alors que les critiques interprètent son travail tantôt comme une critique féministe d’image des femmes dans la société, tantôt comme une réification machiste du corps, les explorations de Newton proposent une esthétique inédite qui va à l'encontre des stéréotypes tout en exploitant la tradition sexiste de la photographie de mode.

4.2 La fiction photographique aux limites du vivant

4.2.1 Du simulacre à la femme monstrueuse

Fig. 49 Helmut Newton, *Big Nude XV, Raquel, Nice,* 1993

Fig. 50 Helmut Newton, *Big Nude, Verina*, *Nice,* 1993

[142] Cette traduction est personnelle, voici le texte original : « On takođe stvara revolucionarni svet slobode koji istovremeno najavljuje pojavu nove žene ».

Alors que les différents courants artistiques des années 1980 s'intéressent essentiellement à la valeur marchande de l'art, plus qu'à la subjectivité de la chair[143], La corporéité est grandement sollicitée dans la photographie. Helmut Newton profite de la décennie pour élaborer un projet particulièrement en marge de la mode qu'il tente par ailleurs d'exposer comme des photographies artistiques. La série *Big Nude* qu'il développe de 1980 à 1993 est constituée de 21 images de femmes en pieds, nues, portant exclusivement des escarpins. Leur visage est systématiquement maquillé et leurs cheveux sont coiffés (fig. 49 et fig. 50). Les femmes prennent la pose sur un fond blanc. La lumière vient d'un des côtés, souvent de la droite, elle souligne le corps mince et musclé des modèles dans une légère contre-plongée. Ces images s'éloignent drastiquement de tout ce que Newton a présenté jusqu'à ce jour. Inspiré par les photographies judiciaires des terroristes allemand·es (Newton, 2004, [2002], p. 260), il renoue avec les images d'Alphonse Bertillon qui cherche à répertorier les criminels ayant été en garde à vue à la fin du XIXe siècle. En se basant sur un certain nombre de contraintes normatives (ne pas porter de couvre-visage, ne pas porter de lunette, ne pas sourire, regarder l'objectif...), la photographie de Bertillon est censée refléter l'identité d'une personne. Ici, les femmes photographiées par Newton sont seulement vêtues de talons hauts et sont photographiées en pied; si le système de Bertillon est repris, il est

[143] L'intérêt pour la chair et pour la nourriture reviendra essentiellement par l'art performatif lors des années 1990 et 2000 (Boucher, 2014, p. 49).

possible de comprendre ces images comme si leur identité nécessitait qu'elles se mettent tout entière à nue, tout en étant chaussées de talons hauts, objets liés à la sensualité et à féminité. Newton ne semble pas s'être seulement inspiré de photographie d'être humain pour réaliser sa série *Big Nude*, expliquant ainsi pourquoi ces images peuvent paraître familières, et à la fois dérangeantes.

Fig. 51 Catalogue *Christel,* Hindsgaul Mannequins, archive de Pablo García Calvente

Fig. 52 Catalogue *Plump & Pretty*, Adel Rootstein, archive de Pablo García Calvente

Durant les années 1970, Newton utilise régulièrement les mannequins créés par la société Hindsgaul, et par la suite de la maison Adel Rootstein. Il en apprécie les formes voluptueuses, les postures sophistiquées et les visages expressifs (Newton, 2004, [2002], p. 254-255). Dans l'article portant sur les types de mannequins utilisés par Newton, « Helmut Newton y el maniquí : la ambigüedad de lo artificia » (2018), Pablo García Calvente publie des reproductions des catalogues des mannequins des deux compagnies. Ceux d'Hindsgaul (fig. 51) sont photographiés sur un fond neutre, en pieds dans une légère contre-plongée. Les modèles des images de Newton sont nus, avec des chaussures à talon, exactement comme les mannequins d'Hindsgaul. Les poses adoptées par les corps vivants des photographies de Newton ressemblent surtout à celles des mannequins d'Adel Rootstein (fig. 52). Ainsi, il semble très probable que les *Big Nude* soient une interprétation vivante des catalogues de mannequins. La

chercheure Katarina Pantović interprète la domination de la nudité féminine dans ces images comme une nouvelle représentation d'une femme qui a conscience de soi, de son corps, de sa force, à l'image de la rigidité des mannequins de vitrine (Pantović, 2017, p. 96-97).

Fig. 53 Helmut Newton, *La Hollandaise*, *Monte Carlo*, 1994

Fig. 54 Helmut Newton, *L'Allemande*, *Berlin,* 1994

Newton réalise deux photographies spectaculaires, *Torso, La Hollandaise* (fig 53), prise à Monte-Carlo et *L'Allemande* (fig. 54) réalisée à Berlin (1994). Dans les deux cas, le photographe opère deux contre-plongées extrêmes. Les yeux du·de la regardeur·euse sont posés sur les cuisses des modèles, contemplant les corps disposés dans une légère diagonale dynamique qui peut évoquer les *Coloana fără sfârşit* (1938) de l'artiste Constantin Brâncuși. Ces bustes sont constitués d'une moitié de cuisse, d'un sexe, de hanches, d'un bas ventre et d'une tête. Totalement décontextualisées, ces femmes n'ont ni bras, ni jambe. Deux productions singulières dans lesquelles les corps paraissent immenses et énormes, déformés et monstrueux (Baqué, 2018, p. 82). Ces femmes ressemblent à deux poupées que Hans Bellmer aurait pu fabriquer, déstructurer, assembler et photographier (Pantović, 2017, p. 92). Plus largement, ces deux explorations de Newton s'inscrivent dans une étude des années 1990 portant sur l'expérimentation des possibilités de restructuration du corps féminin qu'offre la photographie. L'héritage bellmerien se retrouve dans la réactualisation des thèmes du

voyeurisme, du fétichisme, du sadomasochisme, l'union de l'érotisme et du morbide que les autres photographes de la seconde partie du XXe siècle revisitent également[144].

4.2.2 L'érotisme macabre

Lors d'une émission de télévision de 1979, Newton énonce rapidement que les vêtements sont secondaires[145] lors de sa réalisation d'une photographie de mode (Bernard Pivot, Susan Sontag, 8 juin 1979, 6''48). En 2019, Dominique Baqué va plus loin encore en le décrivant davantage comme un photographe fou du corps (Baqué, 2019, p. 27). Il peut également être considéré comme un photographe de simulacres. Les photographies de Newton font écho aux recherches surréalistes qui exploraient la frontière entre la vie et la mort par leur entremise. Il représente des cadavres d'humains et d'animaux, qu'il met en dialogue avec les corps vivants de ses modèles. Parfois encore, il les photographie comme si elles étaient les victimes d'un meurtre.

---

[144] Pour donner quelques exemples, il est pertinent de constater que le photographe Araki Nobuyoshi réactualise la tradition du Shibari en croisant une esthétique moderne dont les mises en scènes peuvent parfois croiser celles des images sadomasochistes d'Helmut Newton. De son côté, Ralph Gibson, se consacre à photographier des détails du corps, isolants certaines parties en les décontextualisant, d'une manière également comparable à celle de Newton.

[145] Traditionnellement, la photographie de mode a pour objectif de sublimer le vêtement, mais Newton ne s'en sert que comme accessoire, qui peut servir à mettre en valeur le corps des modèles. Qu'importe les multiples changements de la mode lors des années 70, les photographies de Newton semblent aussi intemporelles que le corps. Dans la révision de son ouvrage *In Vogue* réédité en 1991, Georgina Howell nommait son dernier chapitre « The Schizophrenic Seventies » afin de souligner les innombrables courants vestimentaires, souvent en contradiction les uns avec les autres.

Le corps vivant représente la majeure partie du travail de Newton, mais l'artiste, à l'instar d'un anatomiste, a aussi photographié l'envers de la peau, l'intérieur même du corps. Commentant un texte de la psychanalyste Barrie B. Biven, le professeur Didier Anzieu remarque que les artistes occidentaux d'après le XVe siècle ont exprimé librement ce qu'il qualifie de « fantasmes de mutilation de la peau » (Anzieu, 1995, [1985], p. 42). Dans une courte énumération, il cite notamment les œuvres de Juan Valverde de Amusco, de Joachim Remmelini, de Félix Vicq d'Azyr et de Govard Bildoo, qui tous les quatre ont étudié l'envers de la peau[146]. Anzieu ne s'est pas attardé sur les particularités de la pratique photographique de son siècle, dont tout un pan concerne un rapport à la morbidité, notamment dans la pratique de Newton. Le photographe prolonge la tradition des artistes masculins identifiés par Anzieu et réinvestissant l'idée de l'ouverture de la *Vénus des médecins* (fig. 7), créée par Clemente Susini en 1781-1782 (Didi-Huberman, 2013, [1999], p. 106). L'histoire de l'art et de la pensée ont permis de souligner le devenir objet/et le devenir sujet comme le nœud d'une tension entre l'érotisme et la morbidité. Par l'entremise de la photographie, la confusion entre le corps vivant et l'objet est mise à disposition du regard d'autrui. Dans cette transformation du devenir, la curiosité pique. La

[146] En 1556, le physicien italien Juan Valverde de Amusco est l'un des premiers à écrire un ouvrage médical qui ne soit pas une copie de ceux du célèbre anatomiste de la Renaissance André Vésale. Pour illustrer ses recherches, il fait appel au graveur français Nicolas Beatrizet et à l'artiste espagnol Gaspar Beccera, élève de Michel-Ange. Réédité en 1960, la page 64 de l'ouvrage montre un écorché vif qui aurait retiré lui-même sa propre peau au couteau. L'homme debout, contemple sa chair qu'il tient entre les mains Les artistes mentionnés représentent des personnes sans expression faciale, aucun plaisir ni aucune souffrance. Malgré ce détachement émotionnel et sensible des figures, Anzieu conclut que « [...] bien avant les écrivains et les chercheurs, les peintres [et plus largement les artistes, puisqu'il nomme de nombreux graveurs] ont appréhendé et représenté le lien spécifique entre le masochisme pervers et la peau. » (Anzieu, 1995, [1985], p. 42).

représentation est-elle réelle? De la même manière que le doigt et le regard de Saint Thomas pénètrent les blessures du Christ lors de l'*Incrédulité,* peint par Le Caravage (vers 1603), le regard semble vouloir vérifier la nature objectale ou vivante. Un retour temporel en arrière permet ainsi d'émettre cette hypothèse. L'ouverture du corps masculin serait essentiellement liée à l'étude anatomique, intellectuelle ou religieuse. Le corps féminin semblerait davantage regardé comme un objet de convoitise érotique.

Dans une époque qui semble politiquement et socialement plus sombre, la photographie de mode dompte la peur de la mort en l'esthétisant. Durant les années 1980 et 1990, la dangerosité des technologies se fait à nouveau le terrain des fantasmes, comme ce fut le cas pour les futuristes au début du XXe siècle (Slavkova, 2020, p. 243). Le photographe Guy Bourdin qui a lui aussi diffusé l'esthétique du porno chic, réalise des séries publiées dans des magazines de mode, dans lesquelles les femmes ont subi diverses tragédies et morts violentes (Maria Giulia Dondero, 2014 p. 22). Dans les images de Bourdin et de Newton, la violence des scènes représentées contraste avec l'idéal de beauté incarnée par la femme assassinée (Bruce Checefsky dans Michael R. Peres, 2014, p. 89). Ces scènes ressemblent à des vanités, elles rappellent l'éphémère de la vie, aussi luxueuse soit-elle. En revanche, la beauté semble résister à la tragédie. Newton ne se contente pas seulement « d'assassiner » ses modèles féminins[147]. Il a

[147] L'une des séries les plus controversée fut celle utilisée pour le film *The eyes of Laura Mars* réalisé par Irvin Kershner, sortie en 1978. Dans ce film, les photographies de Rebecca Blake et d'Helmut Newton servent notamment comme des photographies de scènes de crime.

aussi réalisé des photographies moins populaires qui prennent pour sujet la femme meurtrière. Dans ce cas, les hommes sont représentés comme des proies. La femme criminelle et la femme assassinée ont en commun d'être toujours représentées en position de force. Même morte, elle continue d'être une source de désir et d'admiration. Encore une fois, Newton perpétue l'ambiguïté des significations de ses images. Au-delà de la question du féminin ou du masculin, le théoricien Christian Metz et les philosophes Susan Sontag et Katrina Pantović interprètent l'acte photographique en lui-même comme étant une mise à mort poétisée. Christian Metz démontre les nombreuses similarités entre l'image immobile, silencieuse, immédiate, et la mort qui entraine un arrêt total et définitif de la vie (Christian Metz, 1985, [1984], p. 82-85). Comme l'explicite Sontag, « Photographier les gens c'est les violer, en les voyant comme ils ne se voient jamais eux-mêmes, en ayant d'eux une connaissance qu'ils ne peuvent jamais avoir c'est les transformer en choses que l'on peut posséder de façon symbolique » (Sontag, 1993, [1973], p. 28). En retraçant les manipulations de l'appareil photographique, Pantović constate que lorsque le photographe épie par le trou du viseur d'un appareil, sa vue est conduite à la lentille de l'objectif. Le protocole technique est le même que le principe de base du voyeuriste qui espionne par la lentille de ses jumelles (Pantović, 2017, p. 93). Dans les deux cas, la personne qui regarde s'approprie celui ou celle qu'elle est en train de scruter. Allant plus loin encore que la possession par le regard, la réification que Newton élabore explicitement une relation visuelle entre l'érotisme et le morbide, à la manière des surréalistes.

Fig. 55 William Klein, *« Le festin » ou « Cannibal Feast » de Meret Oppenheim, [E.R.O.S.],* 1959, exposition inteRnatiOnale du Surréalisme, Paris, Galerie Daniel Cordier

En 1959, l'artiste Meret Oppenheim présente son œuvre performative *Das Frühlingsfest* à Bern. Une femme nue est couchée sur une table, le corps recouvert d'anémones et de nourriture. D'abord, trois hommes et une femme boivent dans une pièce adjacente. Ensuite, ils et elles viennent consommer la nourriture sur la jeune femme, en s'approvisionnant directement avec leur bouche (Mélanie Boucher, 2014, p. 210). Quelques mois plus tard, Meret Oppenheim réitère sa performance lors de l'exposition [E.R.O.S.] Exposition inteRnatiOnale de 1959, présentée à Paris (fig. 55). Cette fois-ci, une femme vivante n'est présente que le jour du vernissage, elle est ensuite remplacée par un mannequin (Boucher, 2014, p. 211). L'artiste et photographe William Klein immortalise l'évènement. Bien loin des scènes de cannibalisme qui peuvent paraitre sauvages et manquant de civilités, il photographie le groupe surréaliste dans de luxueux vêtements. Le corps féminin est recouvert de précieux aliments, de langouste, de fruits, de légumes. La position allongée et la tête renversée évoquent la *Vénus des médecins* (fig. 7), de Clemente Susini (1781-1782). Dans les deux cas, le corps féminin s'apprête à être ouvert pour le plaisir scopophile et sensuel. Cependant, la *Vénus* de Susini est d'abord créée pour être un objet d'études médicales, alors que le sens de la femme de l'œuvre d'Oppenheim ne fut pas explicité par l'artiste, qui souhaite laisser les regardeur·euses libres de leurs interprétations (Boucher, 2014, p. 212).

Fig. 56 Helmut Newton, *Eri Ishida, Nice,* 1992

Fig. 57 Helmut Newton, *Naples, Italie,* 1990

La photographie *Eri Ishida* de Newton (fig. 56), est réalisée en 1992 à Nice. Ishida prend place dans une grande cuisine équipée d'instruments modernes. L'angle de vue provoque une impression disproportionnellement grande de la table noire au premier plan, elle traverse l'image de l'extrémité basse droite jusqu'à plus de la moitié supérieure gauche. Photographiée en plongée, Ishida est allongée dessus, les yeux sont clos et ses bras sont écartés, tandis que ses pieds sont joints. La jeune femme est nue. Tout son corps est enroulé dans du film plastique transparent, à la manière d'un morceau de viande. À côté de son mollet droit, un long couteau et une fourche à viande sont croisés. Renforçant plus encore l'impression que cette femme va servir de repas, un chat posé sur le comptoir de cuisine regarde la chair emballée comme s'il était prêt à bondir pour voler sa part du diner. La photographie *Eri Ishida* de Newton semble être une réactualisation de l'œuvre d'Oppenheim[148] qui laisse également présager une scène d'un rituel anthropophage dans un endroit luxueux. Dominique Baqué rapproche, avec raison, cette image de la photographie d'une tombe napolitaine que Newton a réalisée deux ans auparavant, en 1990 (fig. 57, Baqué, 2019, p. 276). La sépulture représente un corps mort, revêtu d'un drap particulièrement moulant. Les plis du film de plastique évoquent aussi ceux du tissu de pierre[149]. À la hauteur du mollet gauche du cadavre, une couronne d'épines est posée. Ishida est photographiée exactement du même angle

[148] Dans son ouvrage *La nourriture en art performatif. Son usage, de la première moitié du XXe siècle à aujourd'hui* (2014), Mélanie Boucher souligne les différentes interprétations de l'œuvre d'Oppenheim notamment par rapport au choix des aliments sur le corps qui permettent de mettre en évidence le propos féministe de l'œuvre.

[149] Les deux photographies sont possiblement inspirées du film *Le cuisinier, le voleur, sa femme et son amant (The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover)* du réalisateur Peter Greenaway sorti en 1989.

que le gisant. Dans la photographie de 1992, alors que le corps d'Ishida est sur le point de se faire ouvrir, le lieu est propre, faste, il correspond à l'idéal d'un foyer riche et parfaitement bien entretenu. La présence du chat de compagnie s'inscrit dans cet imaginaire de la famille, parfaite, avec animaux de compagnie. Un élément peut sembler plus incongru. Une seule chaise est disposée autour de la table. Ce grand corps serait visiblement un mets pour une seule personne. Newton dira dans plusieurs émissions que la matière première de son art est la viande humaine (Thierry Ardisson, Patrice Carmouze, 1987, 8"58).

Pour résumer, le photographe réitère et actualise la fiction d'un corps féminin mort. La morbidité est traitée comme étant un fétichisme qui allie la curiosité à l'érotisme. Le corps mort semble détenir un mystère sensuel que la bouche souhaite connaître. L'anthropophagie, étant pourtant considérée comme un crime dans les sociétés occidentales dans lesquelles ces images sont diffusées, est traitée comme un divertissement mondain à travers des banquets luxueux relativement ordinaires. Ces images participent à montrer une sorte d'hypocrisie face à la mort qui est considérée comme une tragédie terrible, mais qui retrouvée chaque jour dans les assiettes. Sans entrer dans des débats sur la question animale, c'est davantage la proximité avec la mort qui est ici appréhendée. Newton fréquente les milieux aisés, qu'il n'hésite pas à critiquer. Dans la photographie d'Eri Ishida, le capital financier est matérialisé par la luxueuse cuisine, mais la perversité de ses hôtes est représentée par le corps mort. Un an avant que Newton prenne sa photographie, le film *Le silence des agneaux* de Johnathan Demme est diffusé au cinéma. La popularité du personnage meurtrier et cannibale, Hannibal Lecter interprété par Anthony Hopkins a sans doute influencé la

réalisation de cette photographie. Helmut Newton est particulièrement adepte de cinéma[150] et des films de série B[151] (Baqué, 2019, p. 91; p. 95; p. 119; p. 120).

4.2.3 L'érotisme de la femme prothétisée selon Newton

Dans les années 1970, le corps médicalisé développe sa propre esthétique. Il quitte la sphère du handicap, cette corporéité hors-norme devient une fétichisation érotique. Près de cinquante ans après la publication de *L'inquiétante étrangeté* de Freud (1919), les travaux du roboticien Masahiro Mori intitulés par égard pour son prédécesseur « La vallée de l'étrange » (1970), attire l'attention sur la confusion entre l'humain et la machine. Selon l'auteur, plus un objet va ressembler à un être humain, plus ses défauts et ses distinctions avec le vivant vont repousser la personne qui le contemple[152]. Pour être acceptée, la mimèsis de la prothèse, d'un robot, d'une statue ou d'un mannequin

[150] Sa femme June Newton, connue comme la photographe Alice Springs, était comédienne lorsqu'elle rencontre Helmut.

[151] L'esthétique qui lie la mort, la féminité et l'érotisme est prisée depuis les années 1970. La morbidité chez Newton est loin de se limiter au modèle féminin. Elle se retrouve aussi dans les propres autoportraits du photographe qui se voit régulièrement examiner à la suite de sa crise cardiaque, ainsi que dans les portraits qu'il tire de ses contemporains masculins (Baqué, 2019, p. 271-277).

[152] Pendant trente ans, les théories de Mori sont prises au pied de la lettre et les études tant scientifiques qu'artistiques tentant de traiter d'un anthropomorphisme au plus près de l'humain, peinent à se faire financer (Karl F. MacDorman, 2019, p. 5). Pour l'informaticien en robotique Karl F. MacDorman, la Vallée de l'étrange est rapidement devenue un concept fourre-tout réutilisé par les critiques grand public pour analyser toute création contemporaine anthropomorphe, sans justification pertinente. En 2005, la table ronde organisée par MacDorman et les expérimentations de Hiroshi Ishiguro vont relancer l'intérêt autour de la question de la Vallée de l'étrange et de la question du design anthropomorphique (MacDorman, 2019, p. 7). Après avoir réalisé un double robotisé de sa fille en 2002, le chercheur Hiroshi Ishiguro a créé plusieurs humanoïdes à son image. Pour perpétuer la confusion, il a régulièrement recours à des opérations esthétiques et adopte les mêmes attitudes que son robot lorsqu'il pose pour des photographes (Victor-Pujebet, 2014, 35'38'').

repose sur une mince ligne à mi-chemin entre artificiel et vivant simulé[153]. Par l'emploi de corsets, de minerves ou de membres artificiels, Helmut Newton transforme un corps habituellement figuré vulnérable, en une puissance et une féminité qui fait indirectement référence à la sensualité artificielle du robot du film *Metropolis* (1927). Il assume ainsi les distinctions entre la chair et l'artificiel, mais en prêtant attention à ne pas révulser la personne qui regarde l'image, l'objectif étant de la séduire. En 1973, J. G. Ballard publie l'ouvrage de science-fiction *Crash* dont le sujet porte sur l'excitation sexuelle d'un groupe de gens, en regard des accidents automobiles. Il unie ainsi l'amour à la mort dans une critique portant sur le matérialisme et la société de consommation (Christophe Becker, dans Jérôme Goffette, 2019, p. 231). Comme le repère le chercheur Christophe Becker, la voiture et la destruction morbide fascinent les artistes depuis plusieurs décennies. Au début des années 1960, le sculpteur César Baldaccini commence ses compressions de voiture, Andy Warhol réalise ses sérigraphies, *Car Crash* qui répètent des scènes d'accidents sur des fonds colorés que le réalisateur David Cronenberg fait exposer à l'Art Gallery of Ontario en 2006, soit dix ans après avoir adapté le roman de Ballard (Becker, dans Jérôme Goffette, 2019, p. 232). Dans l'art contemporain, dans la culture populaire et dans la mode, la voiture fascine et effraie. Elle provoque l'adrénaline, le plaisir de sa vitesse, la sensation que le

[153] En 1993, l'artiste Mike Kelley entreprend le commissariat de l'exposition qu'il nomme *Uncanny* élaborée à partir des études freudiennes et de ses héritages tant artistiques que scientifiques afin de saisir l'impact dans la production actuelle des théories et leur impact sur la sphère muséale. L'exposition est ensuite reprise en 2004 par la Tate Liverpool et par le Museum of Modern Art de Viennes, en collaboration avec la commissaire Valerie Smith.

monde entier peut être parcouru rapidement; et en même temps, elle incarne le risque d'une mort violente et impressionnante.

> Le XXe siècle offre de l'automobile une image en miroir : d'un côté le fuselage racé d'un engin sorti tout droit des souffleries et des tests aérodynamiques, de l'autre la carrosserie froissée, la tôle abîmée, emboutie, comprimée. D'un côté le fantasme de l'ingénieur, de l'autre l'action de la vitesse et de la gravité sur la machine et les corps. Ballard, qui s'est lui-même inspiré des crashs qui se multiplient dans les films hollywoodiens au moment où il rédige son roman, souligne, à juste titre, nous semble-t-il, l'hypocrisie d'une société voyeuriste qui, tout en recherchant l'image limite, reste enferrée dans une bien-pensance et une pudibonderie de façade. (Becker, dans Jérôme Goffette, 2019, p. 232).

La fusion entre l'humain et la machine que les futuristes adulaient dans l'automobile et l'aviation est de nouveau attisée par les mêmes objets, le perfectionnement de leur rapidité, de leur puissance et de leurs manœuvres n'a pourtant rien retiré de leur dangerosité et de leur fragilité. À la fois médiatisée dans le cinéma pour sa performance supposément virile et dans la catégorie « faits divers » des journaux pour sa violence mortifère, la photographie des voitures et des avions ramène le désir d'une confusion aux machines aux limites de leurs contrôles. Néanmoins, Becker repère dans le roman de Ballard et l'adaptation de Cronenberg, que cette union n'est pas une promotion d'un être cyborg au sens de Clynes et Kline (Clynes, Kline, 1960; Pavitt, 2008, p. 82). Les prothèses des protagonistes sont lourdes, peu confortables, les mouvements sont difficiles, les blessures et cicatrices sont larges, et rappellent systématiquement le traumatisme aux personnages qui ne peuvent s'en départir (Becker, dans Jérôme

Goffette, 2019, p. 237). À première vue, ce cyborg serait davantage une régression ou un empêchement des capacités humaines. L'objectif du romancier et du réalisateur n'est pas de proposer de les surpasser, mais d'envisager une alternative dans laquelle la nature « [...] doit entièrement se réinventer, découvrir de nouvelles pistes ou articulations. Parmi celles-ci, celle de la sexualité qui prend désormais en compte les prothèses, achevant de fusionner l'homme et la machine. On embrasse le métal comme s'il s'agissait de la peau, on caresse les tiges, les axes métalliques [...] » (Becker, dans Jérôme Goffette, 2019, p. 238). Il ajoute plus loin « Le monstrueux devient non pas beau, mais troublant, érotique, ambigu [...] » (Becker, dans Jérôme Goffette, 2019, p. 238).

Fig. 58 Helmut Newton, *High & Mighty,* février 1995, *Vogue US*

Fig. 59 Helmut Newton, *High & Mighty*, février 1995, *Vogue US*

Autant dans l'adaptation cinématographique que dans le livre, la réflexion technologique met en jeu des personnages qui sont un producteur de films (Jambes Ballard) et un photographe (Vaughan). Le redoublement de l'image anéantit la notion de temporalité, elle stimule la fascination permanente. La genèse de l'ouvrage phare pour l'histoire de la photographie *La chambre claire* (1980) du sémiologue Roland Barthes prend sa source dans le deuil de l'auteur, le menant à identifier que l'image photographique représente perpétuellement un entre-deux entre le sujet et l'objet, entre la vie et la mort (Barthes, 1980, p. 15). En 1981, le philosophe et sociologue Jean Baudrillard publie *Simulacres et simulation* aux sujets des images dans la société de

consommation de masse, dans lequel il note que « Cet univers ne serait rien sans ce décrochage hyperréaliste. » (Baudrillard, 1981, p. 172). Il n'est pas pour autant question d'exercer un plaisir voyeuriste ou de rendre le corps accidenté plus abstrait, « la photo n'est pas plus un médium que la technique ou le corps - tous sont simultanés, dans un univers où l'anticipation de l'évènement coïncide avec sa reproduction, voire avec sa production « réelle » » (Baudrillard, 1981, p. 173). Le rapport entre la technologie, la sexualité, la mort et la vie est bien ancien, mais le maître de conférences Mark Thomas explique que la glorification de la violence dans le contexte de la beauté et de la mode est un phénomène relativement récent (Thomas, 2014, p. 346). Dans une série de photographies pour le numéro de février 1995 de *Vogue US*, Helmut Newton s'inspire directement de *Crash*. Il fait poser des modèles vivant·es dans des vêtements de haute couture auxquels il ajoute différentes prothèses et accessoires médicaux. Dans les années 1970, Newton explore plusieurs formes de corps en situation de handicap, découvrant sa propre fascination pour les plâtres et les minerves qui réifient en immobilisant à l'extrême certaines parties du corps[154]. Les prothèses, minerves et corsets que Helmut Newton fait revêtir à ses modèles, constituent une érotisation du corps immobilisé par ses propres faiblesses, une jambe coupée, un cou fragilisé, une côte fêlée. Malgré tout, la force psychologique de leurs hôtes est montrée par l'absence de douleur sur leur visage et leur maquillage impeccable. De nombreuses autres photographies de Helmut Newton représentent le corps – essentiellement féminin

[154] L'une des immobilisations érotiques les plus totales se trouve dans la photographie en noir et blanc de *Jenny Capitain*, réalisée à la Pension Dorian en 1977. Une jeune femme plâtrée pose dans une chambre luxueusement ornementée, elle est debout, nue, le dos cambré soutenue par une canne.

accidenté. Pour l'édition de *Vogue US*, il propose la série en couleurs intitulée *High & Mighty* (fig. 58 et fig. 59) où la modèle Nadja Auermann pose. La jeune femme vêtue de blanc ou de noir se détache d'un ciel parfaitement bleu. Au fil des photographies du magazine, elle a parfois la jambe prise dans une armature métallique (fig. 58) à l'instar du héros James Ballard après son premier accident de voiture dans l'adaptation de Cronenberg; elle est certaines fois en chaussures à talons hauts et en béquilles en train d'être aidée à gravir des marches; d'autres fois dans un fauteuil roulant dont la position assise laisse voir ses longues jambes qui occupent la moitié de l'image; et une autre fois encore elle est dans ce qui semble être un stationnement, Auermann s'appuie sur une voiture et sur sa jambe gauche seulement, laissant apparaitre la seconde comme une prothèse hyperréaliste détachée du reste de son corps (fig. 59). Helmut Newton peut être compris comme l'un des précurseurs de l'imagerie posthumaniste, bien qu'il ne s'en soit jamais réclamé, ses photographies entrent en résonnance avec ces mouvements de pensée.

Fig. 60 Helmut Newton, *Johanna*, novembre 1995, *Vogue* US

Fig. 61 Helmut Newton, *Johanna,* novembre 1995, *Vogue* US

En 1995, Helmut Newton propose à *Vogue* des images des réalisations de Thierry Mugler inspirées par le film *Metropolis* et des œuvres surréalistes (fig. 60 et fig. 61). Si la tenue en elle-même permet de représenter une femme cyborg, la composition et l'iconographie mises en scène qui proposent véritablement une tension entre la chair vivante et l'objet robotisé sont d'autant plus intéressantes. Ce cyborg est la version

newtonienne (fig. 60) du *Grand nu descendant l'escalier* de Marcel Duchamp. L'immobilité est visible à la fois dans le choix de la pose peu naturelle, dans la rigidité du vêtement métallisé. Les diagonales de l'escalier sont coupées par la verticalité de la porte et du corps tous deux placés au centre de la composition. C'est donc dans le paradoxe d'une dynamique immobile que le corps et l'objet sont confondus l'un à l'autre. Une seconde photographie (fig. 61) présente le même cyborg en train d'être ajusté par des mains masculines. Le corps de la créature est sexué, et sa féminité est même particulièrement érotisée par le vêtement qui structure ses seins de chair et le visage maquillé protégé par une vitrine. Les mains qui l'habillent portent des bijoux qui rappellent la structure métallique. Mis à part ces détails, cette image est la confrontation entre la chair et l'artificiel qui renvoie au mythe pygmalionnien de l'homme sculpteur de la beauté artificielle.

Le *post*humanisme peut être défini ici comme une philosophie qui viendrait après l'humanisme classique, mais qui ne serait pas un objectif à atteindre, mais une manière de concevoir le monde actuel. La chercheure Dominique Baqué estime que les corps tourmentés de Newton seraient la partie plus sombre de sa pratique, comme une manière de violenter l'être humain. Sous la plume du théoricien Ihab Hassan, le terme « posthumanisme » fut explicité dans l'article « Prometheus as Performer : Toward a Posthumanist Culture? » en 1977, et approfondi dix ans plus tard dans « The Postmodern Turn » (1987). L'idéal de la Galatée conçue par Pygmalion est remplacé par le mythe de Prométhée pour servir l'ambition de l'imaginaire de la technologie qui serait capable d'amener l'humanité plus loin que ses capacités biologiques. En ce sens, Hassan remarque que l'être humain de la fin du XXe siècle est à l'image de Prométhée arrogant, imparfait, en quête d'amélioration perpétuelle grâce à l'art, à la science et la fiction (Hassan, dans Michel Benamou, Charles Caramello, 1977, p. 207). L'auteur

estompe les frontières qui séparent l'humain du non-humain, l'image et la réalité. Par la suite, en 1999, la professeure Katherine Hayles publie « How We Became Posthuman », qui propage davantage le terme dans la sphère universitaire internationale[155]. Le Cyborg est devenu une « icône culturelle » (Hayles, 1999, p. 809).

> Si la femme newtonienne est apollinienne, au sens où Nietzsche entendait ce qualificatif - beauté solaire, équilibre, harmonie -, je dirai ici qu'à travers prothèses, minerves, plâtres, amputations symboliques, elle se voit traversée et déstructurée par son Autre, le dionysiaque : soit le déséquilibre, la monstruosité, l'excès, la démesure, induisant une dialogique assez complexe chez Newton, qui sacralise tout autant qu'il blesse et souille la beauté. (Baqué, 2019, p. 170)

La représentation du corps hors-norme peut être perçue comme une manière de vouloir porter atteinte à la corporéité humaine. Mais l'art posthumaniste n'est pas nécessairement une haine de la chair, il est parfois même le contraire. Dans le cas de Helmut Newton, il peut être supposé que si le photographe est bien l'un des précurseurs de l'iconographie posthumaniste (Baqué, 2019, p. 170), sa photographie est une représentation sensuelle inédite d'un corps postmoderne. Elle trouve sa place au milieu des fantasmes technophiles aux possibilités infinies. Les corps féminins pourvus de

[155] Elle reprend les recherches de la cybernétique de Wiener pour concevoir une autonomie du sujet par rapport à son environnement. Wiener a conçu le modèle cybernétique dans un contexte socio-économique chaotique qui l'amena à imaginer un modèle prévisible capable d'améliorer la vie humaine.

prothèses médicales photographiés par Newton vérifient cette hypothèse. Ils ne sont jamais présentés en position de souffrance, le photographe renouvelle ainsi l'imagerie du féminin en proposant d'aller au-delà des canons esthétiques de la tradition humaniste, d'aller vers le *posthumaniste*. Les particularités physiques, longtemps investiguées par les artistes et les photographes, dont Joël Peter Witkin, tiennent davantage de l'appréhension de l'étrange que de la séduction. Newton est l'un des premiers photographes de mode à voir dans le corps médicalisé un potentiel d'érotisme. Ses photographies sont une fracture avec l'imagerie de la mode, elles tendent à amener ailleurs les recherches sur l'esthétique du corps médicalisé que les Surréalistes ont investigué avant lui. Alors qu'ils s'intéressaient aux mouvements automatiques de la femme somnambule ou épileptique, l'érotisme médical de Newton répond à une fascination contemporaine pour le corps modifié, amélioré, transformé par la main humaine. La prothèse est détentrice d'une subjectivité et d'une sensibilité particulière qui la rend érotique. Elle est considérée comme un élément corporel avec sa propre mémoire et sa propre vie qui ne s'activent que par la violence du traumatisme. Sa nature artificielle évoque celle de la voiture à l'origine de la sensation forte, à la lisière de la vie et à la frontière de la mort.

CHAPITRE 5

L'IMMOBILITÉ PHOTOGRAPHIQUE DU CORPS À LA MANIÈRE DE CINDY SHERMAN

Résumé

Ce chapitre se consacre aux photographies de l'artiste Cindy Sherman de 1970 jusqu'aux années 1990. En explorant les possibilités de transformer l'image de son propre corps par le médium photographique, l'artiste développe une technique représentationnelle singulière d'une confusion entre la réification et l'humanisation. À cet égard, la pratique de Sherman est à lire en parallèle de celle de Helmut Newton, malgré les techniques et les enjeux radicalement différents. En contraste avec le chapitre précédent du photographe masculin qui manipule ses modèles vivant·es, le corps de Sherman est analysé à travers la perspective particulière de la femme artiste et modèle de la plupart de ses propres œuvres. Les deux photographes se rejoignent néanmoins dans la théâtralisation du corps statufié, mais duquel le vivant émane encore. L'artificialité se déploie autant dans l'immobilité du corps que dans les décors et les costumes. Par ses premières photographies, Sherman explore les possibilités de devenir autre, avec son visage et son corps, modelant sa propre image. Ces réalisations permettent de constater la manière dont Sherman l'objectifie de son reflet sans pour autant basculer vers la réification totale. Seule la malléabilité de la représentation évoque les transformations possibles des objets inertes. L'aspect stoïque des images

issues de la culture populaire auxquelles l'artiste réfère réinvestit l'histoire du tableau vivant et des *Attitudes* d'Emma Hamilton. La pratique du tableau vivant en photographie sera étudiée en tant que réactualisation de la tradition de la confusion entre le corps et l'objet, pour affecter la société actuelle. Ces choix représentationnels d'être située dans un entre-deux, celui du vivant et celui de l'objet, référent notamment à une tradition de l'image féminine, et convoquent des enjeux politiques entourant l'appréciation de ses œuvres. Au-delà de la question sociopolitique, cette partie sera l'occasion de montrer les spécificités du médium photographique vis-à-vis de la performance et de la vidéo. La photographie sera à la fois vue comme une pratique de la continuité historique, et paradoxalement comme un médium de rupture qui permet de porter de nouvelles idées.

5.1 Devenir autre par l'immobilité photographique

5.1.1 Se costumer et s'immobiliser : de la représentation de soi à celle de l'autre

Née en 1954, l'artiste américaine Cindy Sherman développe une pratique qui s'intéresse à la mise en scène et à l'importance de l'image de la femme dans la société occidentale. Depuis les années 1970, elle est toujours l'unique modèle vivant de ses constructions photographiques. Jouant avec les costumes, les maquillages, ainsi que les angles de prises de vue, elle réalise des fictions dans lesquelles elle devient peu à peu méconnaissable. Dans ses photographies, elle performe divers rôles stéréotypés véhiculés par les médias. Elle passe du visage d'infirmière à celui de docteur (*Untitled, Doctor and Nurse diptych*, 1980-1990), à celui de vedette éphémère de la chanson populaire (*Untitled#119,* de la série *Fashion*, 1983), à celui de femme amatrice d'UV (*Untitled#400*, 2000); et devient même une œuvre d'art (*Untitled#224*, de la série *History Portrait*, 1990).

Fig. 62 Cindy Sherman, *A Cindy Book*, 1964-1975

À l'âge de dix ans, dans un album photographique, Cindy Sherman ajoute, en guise de légende, trois mots : « That's me » – « c'est moi ». Connu sous le nom de *Cindy Book* (vers 1964-1975) (fig. 62), ce livre regroupe des instantanés dans lesquels Sherman porte divers costumes, ainsi que des photographies souvenirs de divers évènements, de

sa naissance, de sa jeunesse, puis plus tard de son adolescence. Considéré par l'artiste et les critiques comme une œuvre de jeunesse, ce document d'archives annonce le schéma constant de la pratique de l'artiste : la mise en scène et le jeu de reconnaissance identitaire (« c'est moi ») par le portrait photographique. Par l'autoportrait, Cindy Sherman expérimente les limites de la ressemblance et de la vraisemblance.

Fig. 63 Cindy Sherman, *Doll Clothes*, 1975, court-métrage

Dès les années 1960, elle incarne des personnages imaginaires et caricaturaux; elle en revêt les attributs et transforme son propre visage jusqu'à ce qu'il devienne celui de personnages imaginaires. Ensuite, vient le temps de la pose. En actrice, elle invente une personnalité, une démarche, une allure, un charisme, une posture à chacun de ses êtres fictifs. Le miroir, accessoire indispensable depuis le début du processus de transformation, lui permet non plus de se refléter elle-même, mais de refléter un·e autre. Ce n'est qu'une fois que ces personnes semblent assez convaincantes pour paraître comme étant des êtres réels, que Sherman peut appuyer sur le déclencheur de la prise de vue. Ses premières œuvres traduisent la volonté d'explorer les possibilités du médium photographique. L'année 1975 est particulièrement fructueuse à cet égard avec plusieurs séries dans lesquelles l'artiste interroge essentiellement deux aspects de sa personne : visage et corps. En tant qu'artiste-femme, l'action de se photographier elle-

même[156] est à interpréter comme une manière de revisiter la tradition artistique de la confusion entre le corps et l'objet, du point de vue d'une pratique d'artiste femme[157]. Cindy Sherman fait partie des artistes femmes ayant été inspirées par les *Attitudes* d'Emma Hamilton dans leur propre quête d'expression; « elles reprennent l'usage des costumes et de la pose, mais aussi de la manière dont elle a affirmé son agentivité et mis en scène sa subjectivité à travers son positionnement spécifique vis-à-vis de la culture dominante »[158]. Lorsqu'Emma Hamilton performait ses poses, elle réactualisait une fascination pour le corps féminin réifié par l'art, pour le plaisir visuel masculin. Cependant, Hamilton n'est pas un objet passif pour autant; de manière anachronique, elle pourrait être placée en tête de ligne des futures artistes féministes de la performance qui « exhibent leur corps de manière à contrecarrer délibérément la perception conventionnelle des femmes réifiées et inertes destinées au plaisir scopique et sexuel des spectateurs masculins hétérosexuels » [159] et, nous pouvons ajouter, par tout autre regard, au-delà même de la question du genre. En réalisant ses photographies, Sherman

[156] Il lui est arrivé à quelques occasions de demander à une tierce personne d'appuyer sur le déclencheur à sa place.

[157] La plupart des artistes de l'histoire de l'art occidental classique sont des hommes, et la place de la femme dans ce panthéon est généralement réduite à celle du modèle. Habillées de diverses manières, mannequinées, transformées en poupées dociles durant la réalisation de l'œuvre, ces femmes se figent et s'animent sous le regard aiguisé de l'artiste qui les représente en déesses, en esclaves, en paysannes.

[158] Cette traduction est personnelle, voici le texte original : « they have drawn their inspiration not just from Emma's costumes and poses, but from the way she asserted her agency and performed her subjectivity through her specific positioning vis-à-vis dominant culture. » (Contogouris, 2018, p. 67).

[159] Reprenant les propos de l'artiste Lindy Annis, Ersy Contogouris note que « Annis places Emma in the lineage of feminist performance artists who displayed their bodies in way that purposefully thwarted the conventional perception of women as passive objects for heterosexual male viewer's scopic and sexual enjoyment and that brought to the force the cultural construction of women's lived experiences. » (Contogouris, 2018, p. 66).

est seule à expérimenter la suspension éphémère de son propre corps, personne n'est convié à la pose; l'image produite fixera cette immobilité en photographie et sera, par la suite, livrée aux regards. Sa recherche s'inscrit dans un mouvement artistique qui interroge le potentiel de l'immobilité photographique par rapport au cinéma. Au sein de l'ouvrage *Self/Image. Technology, Representation and the Contemporary Subject* (2008, [2006]), l'historienne de l'art Amelia Jones constate que les photographies de Cindy Sherman exemplifient les préoccupations dominantes chez les photographes des années 1970 et 1980. Sherman commence à explorer les possibilités qu'offrent la structure du regard dans le médium photographique et sa capacité à fétichiser (figer ou transformer en objet) ce qui se trouve dans le champ de vision (Amelia Jones, 2008, [2006], p. 44). Sherman remet en question le voyeurisme et le fétichisme scopophilique qui ont tendance à positionner la représentation des corps féminins comme des objets soumis au pouvoir du regard masculin, notamment dans les films hollywoodiens ou dans la photographie de mode. Souvent idéalisés et érotisés, ces corps sont sources de fantasmes[160]. Sherman et Newton furent la matérialité du médium photographique vis-à-vis de la vidéo et se concentrent sur les impacts représentationnels de la médiatisation. En se faisant la seule modèle vivante de ses œuvres, elle étudie l'autoreprésentation et le regard sur soi-même (Nancy Kathryn Burns, 2019, p. 29). La photographie est le médium qui lie les spectateur·trices de l'image à la représentation.

[160] Comme le remarque Amelia Jones, le conditionnement de notre regard d'humain vivant au XXIe siècle, ayant été sensibilisé aux études postcoloniales, *queer*, féministes et autres, nous conduit à une relecture du passé influencé par nos sensibilités actuelles (Jones, 2008, [2006], p. 37). Bien que se voulant le plus neutre possible, il est nécessaire de reconnaitre la part biaisée de l'analyse.

Dans ses propositions, Sherman utilise l'inertie suspendue entre deux instants ou, au contraire, l'immobilité fortement accentuée, pour générer une survivance du vivant. En cela, la fixité de Sherman peut être considérée comme un dispositif opératoire sous-tendu par le regard de la personne qui contemple la photographie [161]. *Doll Clothes* (1975) (fig. 63) est un court-métrage narratif muet, d'une durée de 2 min 22 s, tourné en noir et blanc. Une boîte de vêtements de poupée de papier s'ouvre. À gauche se tient la figurine à habiller, en sous-vêtement et portant des lunettes, tandis que ses vêtements sont à droite. Dès les premières secondes, la poupée prend vie et s'aperçoit de sa nudité. Elle choisit alors sa tenue, sort de la boîte, et va continuer de s'apprêter en se regardant dans un miroir. D'un coup, une paire de mains la saisit, la déshabille et la range dans la boîte. Avant de se faire enfermer, la poupée se crispe de colère et de frustration. Les dernières images laissent voir une superposition de différents clichés qui ont permis à l'artiste de donner vie à la poupée, une technique qui renvoie au *Grand nu descendant l'escalier* de Marcel Duchamp (Richard Martin, 2014, n.p.). L'image fixe passe au mouvement filmique, avant de redevenir une superposition figée. Par l'interprétation de la poupée, et non du mannequin, Sherman investit l'univers de l'enfance. La boîte ressemble à un album de photographie. La disposition horizontale et les deux colonnes d'images évoquent le *Cindy Book* (fig. 62). Pour l'artiste, les mains sont une manière d'évoquer les réprimandes parentales adressées aux enfants (Martin, 2014, n.p.). Le corps de la poupée ne parvient pas à s'évader. Il est ramené, mis dans la boîte, mis à nu

[161] Le mot « dispositif » est entendu au sens de Giorgio Agamben : « j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. » (Agamben, 2014, p. 31)

et rangé. Il est perçu comme un objet inerte, sans volonté. Malgré les protestations, la boîte se ferme, et la poupée reste à sa place. Au-delà de la narrativité qui fait sens au sein de l'histoire de l'artiste, l'œuvre est une exploration singulière du médium photographique. Bien que le même scénario aurait été largement faisable avec d'autres supports, Sherman a choisi d'animer le médium photographique et de surcroît, de s'en servir comme matière bidimensionnelle pour figurer le corps de sa poupée totalement aplatie. Le travail sur le médium photographique que commence à élaborer Cindy Sherman à la suite de *Doll Clothes*, va se poursuivre durant les années suivantes.

Fig. 64 Cindy Sherman, *Cover Girls (Mademoiselle),* 1975

La même année que *Doll Clothes* (fig. 63), Cindy Sherman commence sa série *Cover Girls* (1975-2011) (fig. 64). Suivant systématiquement le même protocole, l'artiste double des couvertures de magazines à destination des lectorats féminins en se photographiant à la manière des modèles habituellement présenté·es. La couverture du magazine de gauche (la photographie 1) est l'originale; celle du milieu (la photographie 2) est son imitation par le visage de Sherman; la dernière (photographie 3) est réalisée une fois que Sherman a relâché la pose de la seconde, le visage caricature les précédentes. L'interaction de chaque photographie entre elles produit un effet Koulechov (Lev Koulechov, 1994, p. 153-154), dans lequel la première contamine le sens de la suivante. Aux gros titres l'entourant tels que « 133 choses formidables à porter pour le campus, le pays, la ville et le travail » ou « Quiz spécial : comment obtenir ce que l'on veut? », l'artiste semble répondre avec ironie qu'elle est capable de

faire bien plus que 133 transformations photographiques adaptées à toutes les situations, lui permettant fictivement d'obtenir tous les rendus qu'elle désire. Sherman devient un visage-magazine. Elle se revêt de toute la matérialité de l'objet papier auquel elle tente de ressembler, en vain. La répétition ne sert pas la standardisation du visage. Le triptyque photographique met bien plus en avant les distinctions que les ressemblances. À une époque où la presse féminine prolifère, les modèles des magazines de mode sont perçu·es comme des icônes universelles dont les femmes devraient s'inspirer dans leur vie quotidienne; Sherman ironise ces représentations et les décline en créant une multitude de visagéités qui confondent son reflet à ceux des modèles. Par ce geste, elle ouvre la possibilité d'une pluralité de féminins et de féminismes possibles représentables dans la sphère artistique et dont la mode pourrait à son tour s'inspirer. La répétition de visages qui se ressemblent tout en étant différents (plus spécifiquement la photographie 3), remémore les variations des expressions faciales que photographiait le neurologue Guillaume Duchenne de Boulogne dans son essai *Le mécanisme de la physionomie humaine, ou analyse électrophysiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques* (1862). En 1961, le philosophe Emmanuel Lévinas écrivait que le visage d'autrui ne peut être réduit à sa plasticité (1990 [1961], p. 43) tant la subjectivité relève d'une altérité qui dépasse le formel (1990 [1961], p. 27), et en effet, Sherman semble dire que son intérêt physique est sa malléabilité, pouvant mettre de côté l'individualité et la personnalité de l'être humain. Près de vingt ans après Lévinas, et cinq ans après *Doll Clothes* (fig. 63), les psychanalystes Gilles Deleuze et Félix Guattari traitent de la spécificité du visage dans leur ouvrage *Mille plateaux* (1997 [1980]). C'est par lui que passerait la part visuelle la plus importante de l'identité occidentale. Pour les auteurs, c'est également par le visage

que la subjectivité s'incarne. Il est un écran qui permet de voir le ressenti, les passions, la conscience (Deleuze, Guattari, 1997, [1980], p. 208).

> La tête est comprise dans le corps, mais pas le visage. Le visage est une surface, traits, lignes, rides du visage, visage long, carré, triangulaire, le visage est une carte, même s'il s'applique et s'enroule sur un volume, même s'il entoure et borde des cavités qui n'existent plus que comme trous. Même humaine, la tête n'est pas forcément un visage. Le visage ne se produit que lorsque la tête cesse de faire partie du corps […] (Deleuze, Guattari, 1997, [1980], p. 208)

En choisissant d'employer essentiellement la photographie comme médium, Cindy Sherman réalise une fiction photographique dans laquelle la réification du corps et du visage n'est pas synonyme de soumission. En réinventant son visage, son corps et son identité dans chaque image, elle apporte une vision critique sur des phénomènes de société, notamment liée à la représentation souriante et sensuelle des femmes dans les magazines de mode, comme celle du numéro de *Mademoiselle* reprise comme première image de *Cover Girls* (1975-2011).

5.1.2 Le contexte de la monstration du corps

Le professeur et artiste John C. Welchman distingue une évolution de l'intérêt pour l'inquiétante étrangeté, essentiellement à partir des années 1960. Selon les domaines artistiques, l'inquiétante étrangeté, qui fut théorisée par Jentsch (1906) et par Freud (1919), est utilisée comme thème principal dans de nouvelles explorations du suspense, de l'horreur, de la science-fiction et des pouvoirs surhumains ou magiques dans la

littérature et le cinéma[162]. L'inquiétante étrangeté est finalement délaissée au profit de l'étrange en tant que métaphore des différentes idéologies politiques. Il sous-tend les discours sur l'autre et de manière générale, ceux qui concernent la race, l'identité, le nationalisme, le genre. En parallèle des objets anthropomorphes, le corps performé tend à son tour vers la réification pour traiter de thématique politique semblable. Dans son étude sur les doubles dans l'art contemporain, Rosalinda Quintieri tisse les liens entre les répliques de l'être humain et leurs formes visuelles actuelles. Reconnaissant également que leur popularité a redoublé[163] à partir des années 1960, elle constate que la performativité du corps dans les arts et dans la société, notamment lors des luttes artistiques et politiques, a grandement participé à la réactualisation du thème de la confusion entre le corps et l'objet (Rosalinda Quintieri, 2021, p. 5).

Alors que Sherman constitue durant les années 1960 et 1970 sa première partie de carrière, une multiplication d'œuvres d'artistes femmes s'approprient la confusion entre le corps et l'objet, influençant la photographe. Durant la jeunesse de Sherman, en 1964, l'artiste française ORLAN débute la série *Corps-Sculpture* (1964-1967). L'une des premières intitulée *ORLAN accouche d'elle-m'aime*, est une photographie prise en plongée, légèrement de biais. Elle représente l'artiste nue, tenant entre ses jambes le

[162] Au sein du milieu universitaire, il donne naissance à une série d'études qui se poursuivent encore (John C. Welchman, dans Mike Kelley, 2004, p. 40). Elles opèrent une filiation entre les sensations inquiétantes des créations des artistes surréalistes, les poupées, les automates et la fascination pour les technologies anthropomorphes comme le cyborg (Welchman, dans Kelley, 2004, p. 42-43).

[163] Il est question de redoubler le corps, redoubler la prise de vue par la mise en abîme, présenter des simulations, des simulacres et des *eidolons* pour créer l'effet de présence.

buste d'un mannequin sans bras, et élabore une métaphore dans lequel le mannequin serait elle-même. Le choix de l'objet pourrait semblait oxymorique puisque l'élément est inerte et standardisé; pour l'artiste et chercheuse Anke Vrijs : même si « l'artiste dit qu'elle ne veut pas devenir un stéréotype, mais un archétype. Ici, elle accouche bien d'un corps stéréotypé et produit à grande échelle. » (Vrijs, 2011, p. 109). L'archétype est une reconnaissance universelle, alors que le stéréotype est une réduction simpliste de traits distincts ou communs reconnus par un groupe social. Le mannequin de vitrine peut être considéré comme les deux à la fois. Il est une simplification et une réification de l'être humain – ici un corps féminin –, tout en étant une image aisément reconnaissable, indépendamment des *a priori* culturels. En considérant le mannequin comme elle-même et, en même temps sa procréation, ORLAN donne au mannequin sa subjectivité humaine, tandis que dans un jeu de miroir, le mannequin confère une réification à sa chair[164]. Au National Museum of Fine Arts of Argentina in Buenos Aires, elle performe tel un automate *Le drapé, le Baroque, Grassi, Venise, 1979 et autres sculptures de plis.* Cette œuvre organisée par Jorge Glusberg, dure entre deux heures trente et trois heures et est filmée, elle précède *La réincarnation de sainte Orlan* (1990) constituée d'opérations chirurgicales qui lui font perdre peu à peu la forme biologique de son visage [165]. Agissant sur son propre corps, la réification est

[164] Dans cette seconde naissance, l'artiste s'affranchit en quelque sorte de son histoire génétique et biologique. Elle est vierge de toute identité. En 1979, elle réalise une nouvelle confusion entre le corps et l'objet avec une performance qui cherche à établir une relation d'authenticité entre l'artiste et les personnes qui assistent à la présentation (Karen Henry, dans Lori Pauli, 2006, p. 138).

[165] Les vidéos de la performance étant difficiles d'accès et, lorsqu'elles sont disponibles, elles sont de mauvaise qualité, nous basons donc notre description sur le compte rendu réalisé par la Galerie Michel Rein qui a présenté

systématiquement liée à la propre identité de l'artiste, et cela en dehors de toute logique biologique ou organique. Les photographies de Sherman sont un désenchantement de la figuration de l'humain comparables aux d'œuvres d'ORLAN. Elle s'oppose à la glorification réalisée par les artistes de la Renaissance, et à l'exaltation des capacités psychiques et érotiques de l'image du corps féminin investie par les surréalistes. Par ailleurs, Sherman reprendra plus tard elle aussi l'utilisation de mannequins dans sa propre pratique artistique. Outre les interprétations sur l'identité qui ont été maintes fois proposées par les théoricien·nes, le travail de Sherman peut être perçu non pas comme une recherche sur la diversité des identités biologiques, mais comme une investigation de la représentation elle-même. Depuis les années 1950 et 1960, surtout, la télévision, le cinéma et la photographie se démocratisent, les citoyens occidentaux s'approprient l'image qui se trouve dans leur foyer. Leurs prix sont de plus en plus

---

l'œuvre en 2017. L'écrit consultable via ce lien : https://www.artforum.com/uploads/guide.004/id09008/press_release.pdf

Dans un premier temps, l'artiste est présentée dans un sarcophage en plexiglas. À la manière d'une reine morte, elle est allongée entourée d'une profusion de tissus aux plis parfaitement organisés. Le sarcophage est clos, la main droite tendue de l'artiste sort par un mince trou; de la gauche, elle tient un linge dont la forme évoque celle d'un nourrisson. Six hommes sont assignés à porter le sarcophage à l'horizontale à la manière d'une procession funéraire. Une fois la ronde faite, le sarcophage est placé horizontalement. Afin qu'ORLAN se lève, le couvercle est ôté. Des fils en nylon accrochés à des plis du tissu sont manipulés par les assistants de l'artiste, la transformant en une poupée de chair. Peu à peu, elle commence à bouger seule. ORLAN est une sorte d'automate qui se meut comme se mouvaient ceux du XIXe siècle. Durant ce même siècle, la France est devenue la capitale de la confection de mannequins, les fabricants cherchent intensément de nouvelles techniques, de nouveaux matériaux, de nouvelles technologies afin de perfectionner leurs objets tout en plaçant la minutie de la précision anatomique comme étant leur principal objectif (Munro, 2015, p. 52). Ces objets tendaient alors davantage à ressembler à un automate perfectionné qu'au traditionnel mannequin rembourré. En parallèle le fantasme créatif de la conception de femme artificielle « parfaite » hante les esprits. Les utopies misogynes dont on trouve de multiples exemples dans la littérature de l'époque se popularisent (Munro, 2015, p. 152). Le mannequin d'ORLAN est un objet inanimé, alors que l'automate auquel elle réfère est un objet animé par autrui ou un mécanisme qui l'oblige à répéter sans cesse le même mouvement.

abordables, les publicités se multiplient et transforment le rapport aux technologies télévisuelles en n'en faisant plus un divertissement optionnel, mais un divertissement nécessaire à la vie sociale. En 1967, Guy Debord pressent le développement d'une société capitaliste dans laquelle l'image est perçue comme une marchandise indispensable. Paradoxalement, au lieu de diversifier les représentations, la multiplication génère une prolifération de personnages fictifs qui se situent systématiquement dans les mêmes stéréotypes et agissent sur les individus comme des modèles sociaux à suivre. Dans son ouvrage *La société du spectacle* (1967), Debord aborde le spectacle à la fois comme étant un dispositif qui permet d'asseoir les gouvernements capitalistes, tout en étant leur objectif même. Comme ce fut évoqué précédemment, l'œuvre de Sherman, peu importe la série photographique, incarne ce double rapport à la société du spectacle occidentale. À cet égard, trois thématiques peuvent être dégagées afin de mieux comprendre en quoi les œuvres de l'artiste en sont représentatives. La première est la fascination de l'artiste pour les écrans télévisuels qu'elle met en dialogue avec la pratique photographique, d'une manière comparable à celle de Newton. La télévision est une démocratisation de la *consommation* d'images, tandis que la photographie est le médium le plus populaire pour en *réaliser*. La deuxième concerne la redéfinition des espaces-temps par la télévision et par les œuvres de Sherman, en tant que forme de consommation du passé. Enfin, la troisième est l'influence de la société du spectacle sur le corps de ceux et de celles qui la consomment et qui la performent. Ce dernier axe conduit à considérer la société du spectacle en tant que production d'une représentation qui oscille entre la réification et l'humanisation, générant une alternative aux figurations humanistes du corps.

5.1.3 Le miroir et l'écran : la mise en abîme du double

Cindy Sherman a grandi dans une culture de l'image divisée entre la popularité et la méfiance[166]. Au sein de tableaux vivants photographiques[167], elle en revêt les vêtements, élabore les mises en scène et reproduit des maquillages selon les modes des années 1930 jusqu'aux années 1980, période cinématographique où les genres populaires de films à plus petit budget se multiplient sur les écrans, que ce soit dans le domaine des intrigues policières ou de l'horreur[168]. En 1975, elle se photographie avec une tenue des années 1950 afin de ressembler à l'actrice Lucille Ball, qui interprète le personnage de Lucy Ricardo dans la série américaine *I Love Lucy* (*L'extravagante Lucie*, dans sa version francophone), diffusée entre 1951 et 1957. L'œuvre *Untitled (Lucille Ball)* est première et dernière image à ce jour où Sherman assume de revêtir l'identité d'une comédienne précise (Nancy Kathryn Burns, 2019, p. 32). Les seules autres images dans lesquelles Sherman se photographie dans une référence directe sont quelques tableaux célèbres dans l'histoire de l'art occidentale. En choisissant de

---

[166] Tout au long du XXe siècle, le milieu culturel critique lui-même la popularité de la télévision en tant que moyen d'aliénation des populations. Des romans d'anticipation dystopiques comme *1984* de George Orwell (1949) et *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1955) donnent une vision négative de sociétés fictives fortement inspirées de la consommation d'images diffusées sur les écrans.

[167] Si la notion de tableau vivant en photographie sera développée plus tard dans cette thèse, il peut cependant être d'ores et déjà signalé que la pratique est transmédiale en cela qu'elle unit la photographie et le cinéma. Sherman actualise la notion de tableau vivant en se photographiant dans différents rôles caricaturaux qui reprennent les codes visuels du cinéma et des séries télévisuelles

[168] Spécifiquement intéressée par les films hollywoodiens et de séries B, Sherman reproduit des types de personnages qui s'y répètent (la femme apeurée, le criminel, l'agent de police...). Son attrait pour la culture visuelle cinématographique de série B la conduit à diriger elle-même le film de comédie d'horreur *Office Killer* (1997). Cependant, le médium photographique est celui que l'artiste privilégie.

réinterpréter une célébrité de série B et de prendre les traits du *Bacchus* (1591) peint par le Caravage dans *Untitled#224* (1990) ou de *Madame Moitessier* (1856) peinte par Ingres dans *Untitled#204* (1989), Sherman retrace une histoire des représentations dans laquelle les chefs d'œuvres reconnus s'unissent aux séries télévisuelles grand public. En mettant sur un pied d'égalité les icônes populaires et artistiques, Sherman affirme leur désacralisation à l'instar de l'artiste du pop art Andy Warhol[169]. La société de consommation et la reproductibilité technique ont participé à un recyclage de l'histoire en produits dérivés. En utilisant la culture visuelle passée (des films de série B et de l'histoire de l'art) et présente (le cinéma d'horreur et la mode), Sherman démocratise et abat les frontières entre les deux. Elle participe ainsi à une réflexion sur la photographie comme un médium de l'anachronisme et comme un outil d'appropriation massive à destination de la société de consommation. Au moment où les téléviseurs sont entrés dans les foyers, la culture visuelle jusqu'alors dominée par les musées et le cinéma s'est transformée en une culture médiatique. La photographie contribue largement à cette mutation, désormais chacun·e est capable de devenir autant une œuvre d'art qu'une célébrité de la télévision le temps d'une prise de vue. En se prenant en photo, les gens deviennent leur propre *vedette* immortelle et sujet principal d'une image, dont ils et elles sont en même temps les auteur·es. C'est toute la peau du corps qui devient un écran sur lequel un masque identitaire peut être projeté (Jones, 2008, [2006], p. 50).

[169] Dans ses œuvres, Andy Warhol travaille à partir d'œuvres préexistantes comme la *Mona Lisa* de Léonard de Vinci (1503-1506) dans *Colored Mona Lisa* (1963). Il les transforme et les reproduit au même titre que les boîtes de conserve des soupes Campbell's (1962).

L’image photographique est généralement un rectangle silencieux, tirée sur papier. Les propriétés cinématographiques sont plus nombreuses, elles concernent une dimension temporelle longue de plusieurs secondes, minutes et heures, du son, des mouvements des plans visuels, plusieurs cadrages… En considérant la diversité des paramètres à contrôler lors de la réalisation filmique, le cinéma est davantage considéré comme un art, contrairement à la photographie qui paraît plus accessible dans sa réalisation (Christian Metz, 1985, [1984], p. 82). Techniquement, la vidéo analogique est une multiplication d’images immobiles présentées à un rythme rapide qui donne l’illusion visuelle d’un mouvement auquel le son est ajouté. La photographie et la vidéo sont des écrans, l’un est une vitre qui permet la diffusion des images à partir de la transmission d’ondes radioélectriques, alors que l’autre est une feuille imprimée, un négatif transparent ou une transcription numérique.

5.2 Arrêter le corps

5.2.1 L’investigation de la peau pour affirmer l’artificialité de l’acte photographique

Fig. 65 Cindy Sherman, *Untitled#479*, 1975

Les recherches physiognomoniques des siècles précédents réalisées par Lebrun, Lombroso, Lavater ou Bertillon tentaient de prouver une corrélation entre le visage et l'identité individuelle, le visage transformé de Sherman atteste du contraire. « Être bien

dans sa peau », cette expression francophone signifie se sentir épanoui·e avec sa propre identité individuelle. De nombreuses publications portant sur le travail de Cindy Sherman voient en ses œuvres une exploration des identités humaines[170]. L'opération se réalise essentiellement selon trois aspects : le maquillage, les jeux de prises de vues et l'immobilité. La tête de Sherman est généralement recouverte d'une perruque qui permet de donner une forme plus ou moins modifiée de son crâne, également resculpté grâce à des pinceaux de maquillage. En accentuant les contrastes lumineux, en ajoutant des teintes et en atténuant certaines, Sherman se transforme. Dans la série *Untitled#479* (1975) composée de vingt-trois épreuves gélatino-argentiques colorisées à la main, Sherman met au jour la transformation d'une femme photographiée dans un plan légèrement plus serré qu'un plan poitrine. La première image représente une femme vêtue d'une chemise à carreaux. Ses yeux sont visibles, à travers de larges lunettes. Ses cheveux lui recouvrent les oreilles. Son visage ne semble pas avoir de maquillage. La deuxième présente la même femme, mais sans lunettes, puis sans chemise. Au fur et à mesure des images qui sont de plus en plus peintes, elle est recouverte d'un peignoir et son maquillage s'accentue. Cette double « peinture », la première directement sur elle et l'autre appliquée à l'image, interroge le *Moi-peau* de la manière dont le conçoit Didier Anzieu.

[170] Au sujet du thème de l'identité dans l'œuvre de Cindy Sherman, les multiples études d'Emmanuelle Lequeux publiées à l'occasion de la rétrospective de l'artiste (dans Pommereau Claude (Ed.), 2020) sont un bon exemple, de même que l'article de Laetitia Barrière réalisé à l'occasion de l'exposition au Musée du Jeu de Paume (2006, p. 1-7)

Selon la chercheuse Régine Atzenhoffer, les travaux de Merleau-Ponty ont amené différentes réflexions sur le corps comme matériaux d'une recherche entre soi et l'autre, autant dans le domaine de l'art que dans la recherche en sciences humaines (Atzenhoffer, 2019, p. 8). Faisant suite à ses travaux, en 1985 le professeur en psychanalyse Didier Anzieu publie *Le Moi-peau*[171] dans lequel il utilise la peau comme métaphore du moi[172]. La peau se fait également écran, elle est une surface qui appartient au monde intérieur autant qu'extérieur, elle est composée de surfaces, l'une protectrice et l'autre capable de recueillir des informations sous la forme de sensation (Anzieu, 1995 [1985], p. 31). Elle est l'organe sensoriel le plus nécessaire à la vie[173]. Il est possible de vivre aveugle, sourd, privé du goût et de l'odorat (Anzieu, 1995 [1985], p. 35). Le moi-peau apparaît ici comme étant très similaire à la chair théorisée par Merleau-Ponty quelques décennies plus tôt. Cependant, Didier Anzieu renonce à développer une réflexion sur le Moi-peau en art (Anzieu, 1995 [1985], p. 35), laissant ainsi l'opportunité aux historien·nes de l'art d'apporter leur propre analyse. En écartant certains aspects propres à une études psychanalytique des œuvres, il est possible d'interpréter la peau comme écran organique qui garde en son sein une organisation du moi, indépendante de l'organisation des organes. Le Moi-peau est une membrane

[171] Une première version moins élaborée est d'abord publiée en 1974 dans *La nouvelle revue de psychanalyse* (Évelyne Séchaud, dans Anzieu, 1995, [1985], p. 1).

[172] Si Anzieu se sert de la métaphore pour ses théories sur le psychisme, il a contribué à enrichir les réflexions sur le corps.

[173] En revanche, on ne peut vivre sans cette peau qui touche, sécrète, respire, élimine... Son rôle est complexe et sa matérialité, tout aussi solide que fragile (Anzieu, 1995 [1985], p. 39). Elle peut être souple et s'adapter, mais elle expose aussi sa vulnérabilité, elle est dans un état transitionnel permanent.

(Anzieu, 1995 [1985], p. 258), une surface sensible. Travaillée, modifiée, peinte, maquillée, cette enveloppe influence ce qu'elle renferme et, dans le mouvement inverse, l'intériorité en ressort. Le maquillage transforme le visage, tout comme la colorisation transforme l'image. Le personnage de Sherman opère une mutation dans son caractère. La femme stricte du début se change en une femme exubérante. Sherman joue avec les différents stéréotypes de la femme; les connotations genrées restent très présentes malgré les déclinaisons, comme dans les photographies de Helmut Newton. Toutefois, en les redoublant de son propre corps, Sherman ne semble pas chercher l'érotisme que Newton explore perpétuellement, la minutieuse transformation ressemble davantage à une recherche d'émancipation qu'à une mise en scène séduisante. En effet, la dernière image, plus que les précédentes, met en évidence le bras de l'artiste qui déclenche elle-même de sa main la prise de vue. Ce geste symbolise une prise de contrôle sur une situation photographique dont elle semblait être au départ l'objet plus que le sujet. La photographie en noir et blanc au contraste tranchant devient une image couleur, qui fait ressortir le débardeur jaune de la peau beige, le visage blanc et rosé des lèvres rouges. Les modifications sur la surface de chair ou de papier donnent l'impression de se répercuter sur le personnage de Sherman.

5.2.2 Mettre en scène l'immobilité

Bredekamp constate que la photographie du XXe siècle a brisé les limites qui séparent le corps et l'objet (Bredekamp, 2015, p. 101). Dans les tableaux vivants de Sherman[174], l'autoréflexivité procède à une autoréférence de ses propriétés photographiques et de son histoire. Dans son mémoire portant sur le tableau vivant dans la pratique artistique de Claudie Gagnon, Gabrielle Desgagné-Duclos interprète le travail de Sherman comme étant une pratique du tableau, et cela en fonction de trois critères (Desgagné-Duclos, 2015, p. 54-56) : le premier est sa référentialité relative à l'esthétique du tableau, à des stéréotypes de représentation artistique ou culturelle, chez Sherman, cela se retrouve dans ses inspirations à l'histoire de l'art ou à la culture populaire cinématographique. Le second considère la temporalité qui unit le sujet humain avec l'espace fictif afin de *faire tableau.* Il est concentré dans un instant fécond à des fins dramatiques, lors d'un arrêt du temps, ou de la reprise anachronique de certains schèmes. Par le recours au portrait en tant que thème principal, « plus que tout autre chose encore [Sherman] propulse l'image vers le dispositif tableau » (Desgagné-Duclos, 2015, p. 56). Le dernier critère serait celui de la revendication de l'acte photographique comme un simulacre du réel. La fiction et l'écran montrent la

[174] Comme ce fut démontré progressivement au cours des chapitres III, IV et V, par les montages réalisés après la prise de vue, les mises en scène et les associations visuelles, la représentation photographique des corps est plus aisée qu'au siècle précédent. La pratique performative prend de l'ampleur dans l'art contemporain qui investigue également la question de la réification par l'immobilité. L'inertie corporelle performée telle que la pratique Sherman, est explorée de manière comparable à celle de la pose du modèle. Cependant, le médium a pour particularité de fixer totalement son sujet. Dans les tableaux vivants photographiques, l'immobilité se voit alors redoublée par l'arrêt du corps postant d'abord, puis en arrêtant le temps de l'entièreté de la scène à jamais

photographie comme étant au croisement de l'histoire de l'art, de l'histoire corporelle et de l'histoire du médium. L'artificialité des accessoires, des prothèses et des perruques de Sherman permet de valider ce critère. Bredekamp considère que l'artiste est l'une des photographes qui explorent le mieux les possibilités de l'acte d'image schématique (Bredekamp, 2015, p.102), par cette autoréflexivité, à la fois en performant l'immobilité et en la travaillant spécifiquement pour le médium photographique (principalement entre 1970 et 1990)[175]. Elle est à la fois le sujet et l'objet de ses œuvres. Les objets qu'elle met en scène avec ou sans son corps sont « comme revêtus d'une peau » photographique (Bredekamp, 2015, p. 102). Comme la peau et la chair enferment les organes du corps, la *peau photographique* renferme l'être humain et l'objet dans un tout.

L'immobilité participe à la narrativité d'une histoire personnelle singulière à chaque personnage que Sherman incarne. Au XVIIIe siècle, Diderot mettait en garde les comédien·nes de ne pas « mannequiner » leur corps (Diderot, 1795, p. 7) lorsqu'ils·elles réalisent des tableaux vivants. Prenant le contrepied de ces propos, Sherman exécute volontairement des rôles stéréotypés, des caricatures qu'elle « mannequinise » dans une pose exagérée. Deux manières de prendre une attitude sont identifiables dans le

[175] Pour Horst Bredekamp, il existe trois types d'acte d'image schématique, à savoir les tableaux vivants qui performent une œuvre d'art précise « Les humaines, se pétrifiant pour devenir œuvres d'art, devraient rester gravées dans la mémoire de ceux qui les regardaient et leur servir de modèles » (2015, p. 98). Le second acte d'image relève aussi du tableau vivant, mais cette fois, il s'agit d'une représentation qui « montrait le caractère vivant de l'image dans une forme idéale qui déployait son effet dans toute l'immédiateté de *schèmata* constitué par des corps-images » (2015, p. 101). Enfin, le troisième consiste à chercher à atteindre « le caractère vivant de l'œuvre même » par le pastiche corporel (p. 102). Cindy Sherman relèverait de cette dernière.

travail de Sherman : l'immobilité assumée comme telle et l'immobilité suspendue entre deux mouvements.

Fig. 66 Cindy Sherman, *Untilted* (détail issu de la série *Bus Riders I*), 1976

La première contribue à assumer le caractère immobile de la photographie en donnant à voir un personnage qui prend volontairement la pause. En 1976, Sherman réalise une série, *Bus Riders* (détail de la série fig. 66), qui ne fut par ailleurs présentée pour la première fois qu'en 2000. Composée de quinze images, la série présente le comportement de quinze personnes, vêtues de manière différente. *Bus Riders* présente la multiplicité d'archétypes pouvant être retrouvés dans les autobus, la diversité de genre, de couleur de peau, de classe socio-économique, d'âge, de goûts vestimentaires, de visage et de morphologie. Loin de l'illusionnisme, elles sont photographiées en pied au centre de l'image, dans une pièce qui ressemble à un appartement. *Bus Riders* précède de près de vingt ans la série *Big Nude* (1993) de Helmut Newton, pourtant, les deux photographes accordent la même attention à l'artificialité de la pose rigide qu'à l'image des mannequins produits par les compagnies Hindsgaul et Rootsein. Dans les œuvres de Sherman, comme dans les photographies de Newton, les corps cadrés en pied sont imposants, leur taille est augmentée par leur ombre portée derrière eux. Sherman choisit de présenter ses personnifications sur un plancher de bois qu'elle laisse visible, dos à un mur blanc craquelé, le fil de la télécommande permettant le

déclenchement de la prise de vue apparent, tout l'inverse de la toile de fond blanche, épurée, classique des séances de pose en studio professionnel, que Newton utilisera. Certaines photographies montrent des objets à moitié dans le hors champs que le·la regardeur·euse peine à identifier. L'usage que font les deux photographes de la « mannequinisation » du corps est également comparable : dans les deux cas, Sherman et Newton l'utilisent pour commenter l'hypermédiatisation des corps pour le divertissement, un plaisir qui semblerait scopique passant par le regard en direction de l'objectif (et à fortiori du·de la regardeur·euse), le sourire du modèle et la posture de face. L'une des images de *Bus Riders* (fig. 66), Sherman représente une femme à la peau noire[176], debout et positionnée de trois quarts. Elle porte une veste de tailleur et une robe courte, d'épaisses chaussures à talons hauts. Sa main droite est sur ses hanches tandis que son bras gauche est relevé, son coude plié, sa main fermée. Sa tête est légèrement inclinée. La jeune femme dynamique regarde légèrement de côté l'appareil photographique et arbore un large sourire. Elle affirme l'artificialité de l'image par sa posture : elle *sait* qu'elle est regardée et adopte une pose conséquente, qui n'est pas naturelle avec une main sur les hanches, le regard et le sourire dirigés vers l'objectif de l'appareil. La jeune femme se donne délibérément à voir, le corps est volontairement réifié pour la contemplation. Réalisée en 1976, cette série est l'une des premières

[176] En 2023, au moment de la soutenance de la thèse, cette œuvre pourrait créer des débats par rapport à la représentation du corps noir par une artiste à la peau blanche. Dans leur article « To What Extent is Cindy Sherman's Blackface as Problematic as Bell Hooks' Claims? Cindy Sherman's Real Implication in Blackface » (2021), les chercheur·euses Xiaoyang Gong, Leyao Qian, Zihan Qin, Xin Weng réalisent une analyse approfondie de quatre photographies de la série *Bus Riders* dans lesquelles Sherman a le visage et le corps recouvert de peinture noire. L'artiste ne s'est jamais clairement positionnée sur ses intentions, maintenant une tension contradictoire entre d'éventuelles interprétations racistes et bienveillantes à l'égard des personnes issues de la diversité.

explorations du potentiel de l'immobilité assumée en tant que dispositif en interaction avec la personne qui regarde l'image. Le traitement particulier de la peau teinte en noir influence sur le sens que joue l'immobilité : le corps se fait l'objet inerte des représentations véhiculées par les médias, à destination des téléspectateur·trices et consommateur·trices des sociétés occidentales blanches. Durant les années 1970, une multiplication de textes et de conférences mettent l'accent sur les revendications spécifiques des militantes noires par rapport aux femmes blanches, notamment relatives à leur inégalité vis-à-vis des violences, des problèmes d'immigration, de la stérilisation forcée et de la sexualisation sociétale (Hélène Charlery, 2007, p. 80). Malgré ces discours, la cuisse immobile de Sherman, à la fois blanche et noire, tente de se faire l'union impossible d'une réification maladroite qui rassemblerait à la fois les femmes noires et blanches face à l'instrumentalisation du corps véhiculée par la publicité et la mode.

Fig. 67 Cindy Sherman, *Untitled Film Still#36*, 1979

La deuxième manière de se réifier est la suspension du geste. Cette interruption se déroule dans une narrativité construite par une image ou au sein d'une série. Elle est ce que Bernard Vouilloux définit ainsi :

> Un tel suspens, en affectant la temporalité dans laquelle se produit le mouvement, aura immanquablement eu pour effet de spatialiser le temps, de le cristalliser en un instant : cet espace figé est celui de l'image […],

> mais d'une image qui, en l'occurrence renvoie à une autre. Tout se sera donc passé comme si les mouvements scéniques dans lesquels se déployait l'intrigue s'étaient noués sur un instant réimmiscent. (Bernard Vouilloux, 2021, p. 126)

En effet, dans plusieurs séries photographiques, comme *Untitled Film Stills* (1977-1980), Sheman suspend dans le temps des archétypes et stéréotypes; elle plonge ses personnages dans des décors et des mises en scène plus recherchées. Ne semblant pas immobiles, ils ne paraissent pas prendre la pose et, pour la plupart, donnent l'impression d'agir sans conscience d'être vus. Inspirés du cinéma dans lequel le quatrième mur est rarement franchi, les personnages de Sherman semblent avoir été photographiés pendant le tournage d'un film. Sherman accorde une part plus grande à la création de *scénarii*. La photographie *Untitled Film Still#36* (fig. 67) présente une figure féminine photographiée à contre-jour, créant un clair-obscur contrasté. La lumière est atténuée par un drap, dont on peut voir encore les plis. La femme en lingerie réalise un geste ambigu, levant les bras au-dessus de sa tête. Il est impossible de dire si elle s'habille ou si elle se déshabille. La légèreté du tissu donne l'illusion que les hanches effectuent un léger mouvement pendant que les bras en font un autre. En s'habillant/se déshabillant, le corps donne l'impression de ne pas s'arrêter de lui-même, c'est la photographie qui a suspendu son geste. Son traitement contrasté et précis renforce la sensation d'être devant un corps figé pendant qu'il exécutait un mouvement. En effet, un déclenchement très rapide de la prise de vue ou une paralysie totale du corps parfaitement immobile permet d'avoir un rendement du corps aussi détaillé et soigné. Sherman laisse la personne qui regarde interpréter son geste et son immobilité, en imaginant le mouvement passé et celui anticipé. La démonstration de ce chapitre et cet entre-deux, ni totalement mouvant ni totalement figé, justifie l'usage récurrent –

mais peu souvent expliqué – de l'emploi du terme *tableau vivant* pour qualifier les œuvres de l'artiste, pourtant distinctes des premiers temps historiques de la pratique. Les photographies de Sherman s'inscrivent dans son évolution qui n'est plus seulement comprise comme la retranscription d'une œuvre d'art dans un autre médium. En partie affranchi de l'iconographie historique, le tableau vivant en a néanmoins gardé la tension du mouvement suspendu, l'aspect narratif et la théâtralité (Boucher, 2015, p. 86). Le tableau vivant photographique réalisé à partir des années 1970 possède son histoire à part entière. Elle peut d'abord être retracée à partir de l'influence qu'a exercée le mannequin de vitrine sur le corps, conduisant à une réification pour et par l'acte photographique. Ensuite, la particularité qui la distingue d'autres formes d'objectifications réside dans la suspension du mouvement que l'on retrouve également dans la performance. Toutefois, l'interruption censée être momentanée se retrouve éternellement figée. Loin d'être naturel, il est primordial de conclure que cet arrêt a pour effet de vivifier le rendu, qui s'anime dans l'imaginaire narratif de celui ou celle qui contemple la photographie, de cela peut être déduit la survivance du vivant. Alors qu'enfant, Sherman souligne par écrit son identité changeante au fil des années, sa pratique artistique évolue vers la figuration d'un imaginaire d'autrui, créée à partir de son propre corps. Par l'immobilité caricaturale, Sherman investigue sa propre peau pour affirmer et revendiquer l'artificialité de l'acte photographique. Ce retournement du médium sur lui-même permet d'inspecter ses spécificités par rapport à d'autres dispositifs artistiques.

5.3 Ébranler le corps humain vivant

5.3.1 La photographie pour éprouver la vulnérabilité humaine

5.3.1.1 Sherman entre performance et photographie

Fig. 68 Cindy Sherman, *Air Shutter Release Fashions*, 1975

En 1975, alors qu'elle est étudiante, Sherman réalise l'œuvre *Air Shutter Release Fashions* (fig. 68). La première image de ce travail scolaire qui se compose en tout de dix-sept photographies en noir et blanc est un plan rapproché du boitier de l'appareil. Les autres images forment une suite de figures d'une femme nue et sans visage. Elle se détache d'un arrière-plan blanc. L'épais fil noir de la télécommande photographique lui encercle les jambes, la poitrine, les hanches, la gorge. Le contraste qui détache le corps du fond et le fil qui entoure Sherman provoquent la sensation que le corps est découpé. Il est attaché à la technique photographique, soumis à ses volontés. Cette réification se manifeste jusque dans l'effacement du visage de Sherman qui est réduit dans la dernière image à une tache blanche, anonyme, entre le menton et le haut du crâne. En supprimant son propre visage, Sherman ne donne à voir qu'un morceau de chair immobile, démultiplié, dont l'humanité semble s'être absentée. Pour l'historienne de l'art Amelia Jones, la photographie de Sherman est une approche critique de l'accès à l'artiste en

tant qu'individu réel; elle témoigne de l'impossibilité de l'atteindre, au profit d'une transformation du vivant en une œuvre matérielle, bidimensionnelle, en dehors de toute autre référence que ce que l'image elle-même nous montre (Jones, 2008, [2006], p. 46). Merleau-Ponty explique que l'être humain n'existe, ni seulement en tant que donnée visible, ni seulement en donnée mentale. « Un corps humain est là quand, entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un œil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de recroisement [...] » (Merleau-Ponty, 2016, [1964], p. 16). En figeant son image, en lui retirant son visage, ses mollets, ses mains, en divisant visuellement son corps, Sherman en retire l'humanité vivante[177]. En s'appropriant l'objectivation, les artistes associé·es aux mouvements féministes [178] poussent au paroxysme afin réaffirmer leurs identités sensibles (Jones, 1998, p. 24). Alors que reste-t-il de l'être humain lorsque le médium photographique en réalise[179] l'image? Est-il nécessairement question de supprimer sa nature vivante? Au premier abord, la pertinence du médium photographique semble pouvoir être contestée. La confusion entre le corps et l'objet

[177] La relation entre l'objet humanisé et le corps réifié devient un enjeu artistique et politique pour des artistes associées aux mouvements féministes. L'artiste Claude Cahun utilisait les autoportraits théâtralisés pour ses œuvres politiquement engagées dans la première moitié du XXe siècle. Ses autoportraits théâtralisés qui ont influencé Sherman, affichent un genre neutre qui propose ainsi une alternative à l'érotisme et à la morbidité (Jones, 2008, [2006], p. 38).

[178] Les artistes en question n'ont pas nécessairement revendiqué de faire partie de mouvements féministes, il s'agit parfois d'interprétations ou de critiques de leurs œuvres.

[179] Le verbe « réaliser » est ici délibérément choisi. Les chapitres précédents ont permis de montrer qu'une photographie est toujours une construction. La notion de « capturer l'image du monde réel » néglige sa part nécessairement fictive.

n'est-elle pas davantage pertinente dans la pratique performative féministe qui voit le jour également au cours des années 1960?

Dans l'ouvrage *Body Art/perfoming the Subject* (1998), Amelia Jones compare la conception passionnée et convulsive de la vie au *Théâtre de la cruauté* d'Antonin Artaud à la pratique performative. Les contenus explicitement sexuels, les comportements exacerbés et l'affirmation violente des idéaux politiques par le corporel produisent une dislocation ou le décentrage du sujet cartésien du modernisme (Jones, 1998, p. 1). D'une manière similaire, l'actionnisme viennois d'Hermann Nitsch a repris les codes développés par Artaud dans *Le théâtre et son double* en les poussant à l'extrême. Les représentations de cet actionniste, qui duraient plusieurs heures et plusieurs jours, dépassaient les limites temporelles de la plupart des performances. Elles outrepassaient également les limites corporelles des participants éprouvés, autant physiquement que psychologiquement [180] . Cette dislocation du temps et cette monstration morbide trouvent leurs équivalences dans le tableau vivant performé de Cindy Sherman. La photographe étire la temporalité jusqu'à son arrêt, provoquant ainsi une réification du sujet.

Lors de la performance *Cut Piece* (1964), Yoko Ono se présente comme un simple objet sans vie. Les visiteur·euses de l'exposition sont invité·es à venir couper les

[180] Le corps organique avec son aspect sensible, avec ses fluides, ses liquides, ses sécrétions, sa fragilité, ses désirs et ses besoins, est mis en scène et orchestré pour devenir une réflexion sur le rapport au corps réifié dans toute sa chair. L'exhibition absolue et théâtralisée réifie au profit de la catharsis.

vêtements que portait l'artiste. Dans le catalogue de la rétrospective internationale dédiée à Ono, en 2013, Ingrid Pfeiffer, Max Hollein et Jon Hendricks retranscrivent ces propos : « Finalement il ne restait que la pierre de moi, qui était dans moi, mais ils [les spectateurs·trices] n'étaient toujours pas satisfaits et voulaient savoir à quoi ressemble l'intérieur de la pierre. » (Pfeiffer, Hollein, Hendricks, 2013, p. 179). L'artiste souligne l'envie du·de la spectateur·trice à toujours en voir plus, à vouloir étudier le corps comme on autopsie un cadavre[181]. La sensation dérangeante est générée par la transformation du corps en un objet, si une femme humaine et vivante devient un objet inerte, peut-elle encore prétendre au statut d'humain? Dans certaines de ses œuvres, Sherman reprend également cette question du statut d'humain en l'appliquant au corps semblant dépossédé de la vie. La photographie d'un corps sans visage comme dans *Air Shutter Release Fashions* (fig. 68) ou d'un cadavre est classée dans la catégorie de la nature morte, le corps dépossédé de vie quitte la notion de portrait pour se rapprocher de celle de l'objet. Cependant, la réification volontaire de Sherman vivante assure l'artificialité de la scène, elle agit à titre d'écran, de masque, de lieu de projection et d'identification pour la personne qui la regarde (Amelia Jones, 2008, [2006], p. 51).

[181] L'artiste Marina Abramovitch propose en 1974 la performance *Rhythm o* dans laquelle le·la spectateur·trice est invité·e à prendre un des objets sur la table et à l'expérimenter de la manière qu'il·elle le souhaite sur l'artiste. En faisant de son corps un médium, Abramovitch met à mal les stéréotypes occidentaux qui puisent leur tradition dans deux images des féminins avec d'un côté l'épouse et mère, et de l'autre la prostituée. Selon la professeure Beatriz Gómez Gutiérrez, « Ce dualisme a d'une part obligé les femmes à supporter le poids d'une conception binaire de la réalité, de l'autre, il a permis aux hommes de véhiculer leurs propres angoisses et, parfois même, de canaliser certaines de leurs pulsions. » (Gómez Gutiérrez, 2018, p. 5). Les femmes hystériques étudiées par les surréalistes entrent dans l'image de la femme au désir sexuel débordant qui est appréhendée comme une pathologie et un sujet artistique (Gómez Gutiérrez, 2018, p. 4-5). En s'immobilisant, les artistes femmes s'approprient ces stéréotypes afin de créer le malaise chez ceux et celles qui les regardent.

Les œuvres de Sherman utilisent le contact avec le regard de la personne qui la contemple. Dans *Air Shutter Release Fashions* (fig. 68) cette relation se passe dans la violence visuelle, le regard passant d'une case photographique à l'autre découpe maintes fois le corps.

5.3.1.2 Simuler le cadavre

Fig. 69 Cindy Sherman, *Untitled#153*, 1985

Dans *Untitled#153* (1985) (fig. 69), Cindy Sherman est allongée sur le sol. Située dans la diagonale de l'image, allant de l'extrémité droite au côté haut gauche, le cadrage poitrine crée une dynamique alors que la femme représentée semble morte. Ses cheveux sont décoiffés, son visage et son vêtement sont sales. Les yeux ouverts provoquent une sensation d'inconfort chez la personne qui contemple l'image. La vie semble être en train de quitter le corps dont la respiration vient de s'arrêter. Reprenant la réflexion sur le cadavre précédemment citée à travers le rapport de Yoko Ono, l'éternelle immobilité de l'image est donc redoublée par la mort fictive représentée pour le regard d'autrui. Le corps photographié parait nécessairement un corps-*objet* « car dans l'instant où il est « mis en œuvre », objectivé, le corps se trouve là réfuté, effeuillé, néantisé. Ce serait comme un effet mortifère de l'aura : la dévoration diaphane, par l'image, du folio des corps. Moins effluve qu'effet d'un interstice pelliculaire généralisé, vorace. » (Didi-Huberman, 1985, p. 35), comme le décrit Georges Didi-Huberman en reprenant les mots de Nadar. Dans la théorie, les philosophes Donna

Haraway et Susan Sontag ont pour leur part comparé la photographie à une mise à mort représentationnelle. En 1973, dans son étude *Sur la photographie*, Sontag écrit :

> Au même titre que les armes à feu et les voitures, les appareils photo sont des machines fantasmatiques dont l'usage engendre une accoutumance. [...] L'arme photographique ne tue pas, et la sinistre métaphore semble donc n'être qu'un bluff, comme le fantasme masculin d'avoir un pistolet, un couteau ou un outil entre les cuisses. [...] De même que l'appareil photo est une sublimation de l'arme à feu, photographier quelqu'un est une sublimation de l'assassinat : assassinat feutré qui convient à une époque triste et apeurée. (Sontag, 1993, [1973], p. 28)

L'immobilité de l'image étant redoublée par l'immobilité de la pose renforce une réification proche de l'inertie du corps mort. De surcroit, le vocabulaire associe le langage de la mise à mort à celui de la photographie : en anglais le verbe « *shoot* » est employé pour la prise de vue[182]. Il trouve son équivalent français dans « braquer l'appareil photo sur quelqu'un » ou dans le fait de « regarder dans le viseur ». Haraway

[182] L'appareil photographique se fait prothèse de la vue sensible, Merleau-Ponty induit un toucher à distance qui affecte d'une manière ou d'une autre ce qu'il vise. En 1964, soit durant une période durant laquelle les revendications féministes s'emparent du paroxysme de la femme-objet pour soulever les problématiques sociales liées à la condition des femmes dans les sociétés occidentales et patriarcales, l'ouvrage *L'œil et l'esprit* de Maurice Merleau-Ponty est publié. Il propose une réflexion sur la vue comme étant une forme de toucher à distance grâce à « nos yeux de chair » (Merleau-Ponty, 2016, [1964], p. 12). La vue est sensible, elle ressent ce qu'elle voit et, d'un autre côté, elle exerce une pression visuelle sur ce qui est vu. Le philosophe s'écarte du modèle de Descartes qui ne considère l'enveloppe charnelle que comme un mannequin animé par une âme qui, se regardant dans le miroir, ne verrait rien de plus qu'une enveloppe. Au contraire, la subjectivité de l'humain réside dans chaque parcelle de son corps (Merleau-Ponty, 2016, [1964], p. 8-27).

poursuit la comparaison en 1997, dans l'article « Le patriarcat de Teddy Bear : taxidermie dans les jardins d'Éden, New York, 1908-1936 » (Haraway, 2007, [1985; 1991], p. 175-182), la photographie est une sorte de trophée de chasse qui assure la possession de l'autre – ou de soi-même – par la mise à mort. Au-delà même de l'interprétation féministe, en étant à la fois modèle et photographe, Sherman cherche dans son propre cadavre fictif un engagement politique qui passe par la violence d'une mise à mort diffusée, voire médiatisée par le médium. Le corps biologique étant ainsi transformé, variable dans ses attitudes et dans ses formes, finit par devenir une fiction imaginaire qui fait perdre le contact à la réalité de la personne humaine et vivante qu'est Cindy Sherman. La théâtralité engage le corps dans son entièreté, au contraire de nombreux photographes qui se concentrent essentiellement sur la polymorphie du visage et de l'identité visuelle photographique[183]. La distinction individuelle se fait dans la singularité, dans les particularités tant physiques que comportementales et psychologiques; même si les corps se reconnaissent dans un archétype organique constitué de deux bras, deux jambes, un buste, une tête.

L'analyse dans cette thèse permet jusqu'à présent d'identifier une réification photographique de Cindy Sherman, qui explore la pluralité des identités visuelles à partir d'un seul corps et surtout d'un seul visage. Devenant innombrables, les visages des photographies de Sherman basculent inlassablement le corps vers l'objet, puis de

[183] L'identité visuelle d'une personne est ici considérée comme son image physique qu'elle donne à voir. Le corps est à la fois une enveloppe organique et une image visuelle. L'identité visuelle se fait à partir de lui, mais peut être changeante notamment grâce aux manipulations artistiques.

l'objet vers le corps, la performance et la photographie, le réel et l'imaginaire, créant des personnages qui n'existent que par et pour l'art, jusqu'à en faire oublier la réalité de l'artiste[184]. Dans cette fiction photographique, la photographie montre tout ce que la réalité n'est pas, *a fortiori* elle montre tout ce que le corps n'est pas.

5.3.2 Des enjeux technologiques photographiques et corporels

5.3.2.1 Le corps sans organes

En 1980, le sémiologue Roland Barthes élabore sa théorie de la photographie dans *La chambre claire*. L'auteur reconnait que dans les premiers temps de la photographie, le temps d'exposition pour réaliser une image était si long, qu'il était parfois nécessaire d'utiliser différents supports pour tenir la tête ou les membres, les rendant si immobiles que les personnes ressemblaient à des objets dénués de vie (Barthes, 1980, p. 29). Barthes remarque à partir de sa propre expérience :

[184] Lors de la publication du catalogue d'exposition réalisé à l'occasion de l'exposition rétrospective de l'artiste à la Fondation Louis Vuitton en 2020, l'écrivaine Marie Darrieussecq raconte son rapport personnel au travail de Sherman. Elle explique sa fascination pour les personnages imaginaires incarnés, plus que pour l'artiste en tant qu'individu. « Je me suis longtemps demandé si Sherman existait vraiment; je n'étais pas curieuse de renseignements biographiques. J'aurais aimé, oui, qu'elle ne soit ni vie ni identité à elle. Qu'elle soit un ectoplasme enfermé dans son laboratoire avec ses perruques et ses mannequins et sa cuisine à prothèse que ce soit ça, sa vie. Aux prises avec sa propre peau à épaissir, multiplier, peler, mixer. Une savante petite boucherie de cellules d'épiderme. Une cosmétique cosmique et comique, menée par une femme invisible. [...] Mais non. Il semble que Cindy Sherman existe en vrai. En chair et en os, et parfaitement visible. » (Marie Darrieussecq, dans Suzanne Pagé, 2020, p. 30)

> Imaginairement, la Photographie (celle dont j'ai l'intention), représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort […] je deviens vraiment spectre. Le photographe le sait bien, et lui-même a peur […] de cette mort dans laquelle son geste va m'embaumer. […] Le photographe doit lutter énormément pour que la Photographie ne soit pas la Mort. (Barthes, 1980, p. 30)

Pour Barthes, la photographie propose un état d'entre-deux, entre la vie et l'inertie objectale. En effet, les œuvres de Sherman oscillent entre cette impossibilité l'un de l'autre. En pratiquant une refonte systématique de son propre reflet, et lui incorporant peu à peu des prothèses qui la transforment, elle devient une chimère composée de formes humaines, animales ou organiques difficilement identifiables. Elle ne cherche plus une logique de la représentation qui dépend de la vie ou de la mort, la représentation corporelle se fait selon une logique de la sensation ou sans sensation dans le cas de la représentation de cadavre comme dans *Untitled#153* (1985). Ce changement entre en écho avec l'ouvrage *Mille plateaux* (1980) publié par les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari. Sous ce qu'ils nomment « le corps sans organes » (CsO), ils remettent l'expérience (qu'elle soit biologique, politique ou encore sociologique) au cœur des réflexions entourant le corps. En donnant une primeur au regard du·de la spectateur·trice, Sherman assume le fait que son corps sera expérimenté visuellement par des yeux selon un ordre qui ne correspondra pas nécessairement à l'ordonnance de son organisme. En cela, l'analyse du CsO de Deleuze et de Guattari peut être pertinente. L'essence de celle-ci remonte au 28 novembre 1947, le poète Antonin Artaud déclare la guerre aux organes *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (Artaud, 2003, [1948], p. 61). Après ses internements psychiatriques multiples, il

expérimente une conception alternative du corporel[185]. Le corps est pour lui un tout qui permet, dans un certain sens, l'immortalité, étant donné qu'il n'a pas besoin d'organe pour être (Artaud, 2003 [1948], p. 60). Le corps sans organes serait celui qui est « délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté » (Artaud, 2003, [1948], p. 61). La violence mentale et physique nous permettrait ainsi de nous défaire de « notre moi » (Deleuze et Guattari, 1997, [1980], p. 187). Pour Deleuze et Guattari, « Le CsO, c'est ce qui reste quand on a tout ôté. Et ce qu'on ôte, c'est précisément tous les fantasmes, l'ensemble des signifiances et des subjectivations. La psychanalyse fait le contraire : elle traduit tous les fantasmes » (Deleuze et Guattari, 1997, [1980], p. 188). Le CsO s'oppose à la psychanalyse, à toute forme d'analyse et d'explication. L'objectif est ici de libérer l'individu de sa propre conscience organique afin de l'amener vers une nouvelle conscience[186].

Le CsO de Deleuze et Guattari rejoint la chair merleau-pontienne en tant que corps senti et sentant (Florence Andoka, 2013, n.p.). Il s'expérimente, se vit, se pratique et doit se débarrasser de la rationalité, du cogito cartésien en réalisant des expériences extrêmement violentes[187]. CsO est également une rébellion contre l'ordre biologique

[185] L'influence du poète est sensible tout au long de leur ouvrage, autant que les récits sadiens et les romans de William Burroughs. Les trois auteurs ont un commun leur rapport vécu, pratique et expérientiel à la corporéité.

[186] Deleuze et Guattari vont plus loin dans leur définition, reprenant les mots d'Artaud : le corps sans organes peut être autant « […] [le] corps hypocondriaque dont les organes sont détruits […] [Le] corps paranoïaque, où les organes ne cessent d'être attaqués par des influences, mais aussi restaurés par des énergies extérieures […] [Le] corps schizo, accédant à une lutte intérieure active qu'il mène lui-même contre les organes, au prix de la catatonie, […] » (Deleuze et Guattari, 1997, [1980], p. 186)

[187] Dans l'ouvrage *Francis Bacon. Logique de la sensation* (2002, [1981]), Deleuze nuance son propos, « l'hypothèseologique est peut-être insuffisante, parce qu'elle invoque seulement le corps vécu. Mais le corps vécu

qui serait donné par Dieu. En refusant l'organisme, le CsO refuse la mise en ordre de ses organes – première organisation imposée par le Divin ou par la nature (selon les perspectives de chacun et chacune), cet acte de rébellion saisi par les artistes est également une critique sociale et politique[188]. Il est structuré par rapport au désir qui agit de manière mécanique sur lui. Il n'est guère composé d'une organisation organique fixe, puisque ses organes sont indéterminés et assemblés.

Le philosophe Hossein Ardalani établit une étude comparative entre l'appréhension merleau-pontienne du corps et celle de CsO, autour de la corporéité dans l'art[189] – essentiellement dans la peinture contemporaine (Ardalani, 2020, p. 67-80). La conclusion des recherches d'Ardalani est que Deleuze, Guattari et Merleau-Ponty

---

est encore peu de chose par rapport à une Puissance plus profonde et presque invivable. » (Deleuze, 2002, [1981], p.47). La philosophe et artiste Florence Andoka constate que le corps phénoménologique proposé par Merleau-Ponty – et par Edmund Husserl avant lui, est vécu de manière consciente, or « le CsO n'est en rien intentionnel, les sensations qui le composent, résultent de forces qui le marquent. » (Andoka, 2013, n.p.).

[188] Avant d'écrire *Mille plateaux*, Deleuze et Guattari décèlent les problèmes de ce désir qui pénètre la politique et le social. Ils remarquent leur présence au sein de l'histoire de l'art et de la pensée du début du XXe siècle : « Le futurisme italien énonce bien les conditions et les formes d'organisation d'une machine désirante fasciste, avec toutes les équivalences d'une « gauche » nationaliste et guerrière. Les futuristes russes tentent de glisser leurs éléments anarchistes dans une machine de parti qui les écrase. La politique n'est pas le fort des dadaïstes. L'humanisme opère un désinvestissement des machines désirantes, qui n'en continuent pas moins de fonctionner en lui. Mais autour de ces attitudes a été posé le problème du désir lui-même, de la position de désir, c'est-à-dire du rapport d'immanence respective entre les machines désirantes et les machines sociales techniques, entre ces deux pôles extrêmes où le désir investit des formations paranoïaques fascistes, ou au contraire des flux révolutionnaires schizoïdes. Le paradoxe du désir est qu'il faille toujours une si longue analyse, toute une analyse de l'inconscient, pour démêler les pôles et dégager les épreuves révolutionnaires du groupe pour machines désirantes. » (Deleuze, Guattari, 2015, [1972], p. 787).

[189] Selon lui, Le CoS est une tentative des auteurs de comprendre comment le corps peut se retrouver affecté par d'autres corps, d'autres objets, d'autres œuvres. La sensation serait une notion clef pour comprendre la perception sensible : l'être humain est physiquement affecté par ce qui l'entoure, autant qu'il affecte le monde.

rétablissent une relation de l'être humain au monde en tentant d'en retirer les présupposés épistémologiques. Pour ce faire, ils se concentrent sur le corps et sa physicalité. Concernant la confusion entre le corps et l'objet[190], Ardalani remarque qu'en étudiant le corps-chair, Merleau-Ponty s'oppose aux conceptions mécaniques et dualistes du corps, tandis que Deleuze et Guattari s'opposent à la conception psychanalytique freudienne. Ils sentent, éprouvent, touchent tout en étant au monde, pour reprendre les mots de Merleau-Ponty[191]. Enfin, le corps sans organe de Deleuze et Guattari s'inscrit dans l'un des modes de pensée de l'empirisme, il se révèle dans l'expérimentation qui se fait par le flux des connexions des corps en interaction, devenant alors une sorte de machine[192]. À l'inverse, Merleau-Ponty pense l'être humain comme étant une unité corporelle qui a une vie, des désirs, des pensées, des agissements.

Dans les œuvres de Sherman, le·la spectateur·trice est projeté·e à l'intérieur de corps-cadavres, de corps sans organes ou encore de corps transformés, et ressent également

---

[190] Il répertorie ensuite dix points communs et différences entre le CsO et le corps chair (Ardalani, 2020, p. 75).

[191] Les deux corps répondent au monde en refusant la passivité, ils sont actifs depuis l'intérieur. Cette participation au monde se fait par le mouvement, le temps et le désir, mais le CsO perçoit différemment le rapport à la temporalité et à l'aspect historique de l'expérience vivante, étant donné que celle-ci doit se faire par la violence et qu'elle doit renverser l'ordre communément admis.

[192] En 1981, Gilles Deleuze s'intéresse aux œuvres du peintre Francis Bacon et réutilise les concepts de chair théorisée par Merleau-Ponty et Hegel. Dans *Francis Bacon, logique de la sensation* (1981), Deleuze comprend la sensation comme ayant « […] Une face tournée vers le sujet […] et une face tournée vers l'objet […]. Ou plutôt elle n'a pas de faces du tout, elle est les deux choses indissolublement elle est être-au-monde comme disent les phénoménologues : à la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation, l'un par L'autre, l'un dans l'autre. » (Deleuze, 2002, [1981], p. 39).

toute l'entièreté de la scène photographiée[193]. Dans *Untitled#153* (fig. 69), la personne qui regarde est amenée à se mettre à la place du corps représenté, et à interpréter la sensibilité chromatique du reste de l'image dans toute la dynamique de sa composition malgré l'inertie du corps. Comme ce fut expliqué, dans la confusion photographique le corps et l'objet vont incessamment l'un vers l'autre; elle peut être aussi comprise comme étant une mise à mort par le regard. Dans les deux cas, le CsO et la sensation théorisée à partir des œuvres de Francis Bacon par Deleuze (1981) permettent de comprendre que la confusion joue essentiellement sur le plan du sensible, elle concerne l'œuvre et les sensations éprouvées par la personne. L'ordre organique dont l'image est privée et l'organisme de l'individu contemplateur n'ont aucune importance. En considérant le médium (l'image photographique) et sa représentation tout entière comme étant des peaux sensibles, la confusion ne permet plus de considérer la sensation comme étant seulement propre au sujet, au corps. Désormais, l'image dans son ensemble est une chair subissant le regard de celui ou celle qui l'admire, tout en lui renvoyant des sensations. Ces concepts sont assumés comme étant une clef de lecture possible pour envisager un tournant dans la pratique photographique de Cindy Sherman qui se détache peu à peu de ses portraits fictifs pour photographier des simulacres, des objets dénués de vie qu'elle met en scène à sa place. Ces corps sans organes – pris au

[193] Comme l'explique Deleuze, les lumières, les ombres, les formes, les couleurs sont dans le corps sensible de l'œuvre d'art elle-même. De la même manière que « Ce qui est peint dans le tableau, c'est le corps, non pas en tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation. » (Deleuze, 2002, [1981], p. 40), la photographie entreprend la sensation dans toute sa représentation. Elle figure avec intensité l'immobilité « comme des instantanés de mouvement, qui recomposeraient le mouvement synthétiquement, dans sa continuité, sa vitesse et sa violence. » (Deleuze, 2002, [1981], p. 44).

sens littéral autant que philosophique et psychanalytique – entrent en écho avec un contexte socioculturel et politique dans lequel la violence envers la corporéité est de mise par l'appropriation de la confusion entre l'objet inerte et le corps vivant.

5.3.2.2 Les féminins, les mannequins, les cyborgs

Durant les années 1960, les recherches cybernétiques se sont insérées dans la biologie et la médecine, le corps s'est vu encodé (code génétique) et organisé (l'organisme). La réflexion sur les liens qui unissent le corps et l'esprit que le philosophe Maurice Merleau-Ponty avait défendu ne suffit plus à concevoir la pertinence de leurs attachements. Le développement des technologies conduit de nombreux philosophes du XXe siècle à repenser le corps sujet et le corps-objet modifiable, transformable et même interchangeable[194], la notion de sujet en tant qu'être conscient, est retirée de la matière. Les œuvres de Cindy Sherman créées dans les années 1980 sont élaborées vis-à-vis des recherches philosophiques portant sur la technique. Bien que l'artiste, au même titre que Helmut Newton, ne se soit s prononcée sur l'idéologie transhumaniste ou les œuvres posthumanistes, sa pratique entre pourtant en résonnance avec ces courants de pensées et de créations qui lui sont contemporains. Pour la chercheuse et artiste designer Natasha Vita-More la technologie doit être comprise comme une possibilité d'accroitre les capacités humaines; l'influence de cette pensée se diffuse par

[194] En 2020, Alexandre Moatti a publié une étude sur l'histoire du transhumanisme en France au XXe siècle. Intitulée *Aux racines du transhumanisme. France, 1930-1980*, sa réflexion relève que, bien que nommée différemment selon les décennies et les auteur·es, il est possible de retracer une histoire des rapports aux corps et à la technologie. Selon l'auteur, celle-ci serait principalement apparente depuis l'après Seconde guerre mondiale.

la publication du *Manifeste du transhumanisme* [195] en 1983 [196] . Le terme transhumanisme est litigieux, complexe et nébuleux (Marina Maestrutti, 2011; Max More, 2013, p. 1-17; Alexandre Moatti, 2020, p. 7-36; …). En une phrase, il peut être défini comme une phase de transition dans laquelle les sciences et les technologies sont orientées vers la perfectionnabilité de l'être humain (Coulombe, 2009, p. 145), afin de devenir un posthumain qui ne serait plus soumis à une mort inéluctable, à la maladie, aux faiblesses mentales ou intellectuelles[197]. La thèse actuelle propose de percevoir le travail de Sherman en lecture croisée avec le transhumanisme et le posthumanisme. Le

---

[195] Le texte de 1983 est disponible sur la page web de Natasha Vita-More (https ://natashavita-more.com/transhumanist-manifesto/). Celui-ci a été réédité plusieurs fois, notamment en 1998 et 2008. En 2021, Vita-More et son mari Max More éditent pour la seconde fois l'ouvrage collectif *The Transhumanist Reader. Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future* qui reprend les principes de la publication de 1983, en la réactualisant et en l'étoffant. *The transhumanist Reader* apporte notamment une vision enrichie du rôle de l'art dans la philosophie posthumaniste.

[196] Accompagnée du philosophe Max More, les années 1980 et 1990 lui permettent d'approfondir sa réflexion au sujet des bénéfices et des dangers que seraient susceptibles d'apporter les nouvelles technologies. Le mot transhumanisme dérive du terme employé par le poète Dante Alighieri transumanare, qui signifie au-delà de l'humain, dans son ouvrage *La Divine Comédie* (1312). Réemployé par la suite à quelques reprises, c'est essentiellement sous la plume du théoricien et biologiste Julian Huxley que le mot est popularisé. En 1957, Julian Huxley publie un chapitre sobrement intitulé « transhumanism », au sein de son livre *New bottles for New Wine* dans lequel il développe l'idée de la nécessité d'améliorer la nature humaine. Bien que sa vision fut contestée par la suite, l'écrit de Huxley a profondément inspiré les philosophes des décennies suivantes.

[197] L'objectif ici n'est ni de retracer l'histoire du transhumanisme qui fut récemment étudiée par l'historien des sciences Alexandre Moatti (2020), ni de chercher de le placer dans une tradition philosophique. La plupart des auteur·es s'intéressant au transhumanisme repèrent une filiation avec les écrits de Condorcet : « Serait-il absurde, maintenant, de supposer que ce perfectionnement de l'espèce humaine doit être regardé comme susceptible dans le progrès indéfini, qu'il doit arriver en temps où la mort ne serait plus qu'un effet, ou d'accidents extraordinaires, ou de la destruction de plus en plus lente des forces vitales, et qu'enfin la durée de l'intervalle moyen entre la naissance et cette destruction n'a elle-même aucun terme assignable? Sans doute l'homme ne deviendra pas immortel, mais la distance entre le moment où il commence à vivre, l'époque commune ou naturellement, sans maladie, sans accident, il éprouve la difficulté d'être, ne peut-elle s'accroître sans cesse? » (N. de Condorcet, [1794], *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain,* p. 380-381, cité par Moatti, 2020, p. 19). Le but n'est pas non plus de placer le transhumanisme au sein de l'histoire de l'art (Coulombe, 2009). Les enjeux eugénistes ou non de cette philosophie sont également écartés.

but est de sortir d'une dichotomie réductrice qui considère la subjectivité comme étant supérieure à l'objet, par le fait qu'elle est détentrice d'une conscience et d'une sensibilité. Pour l'artiste posthumaniste Natasha Vita-More, la création artistique est une manière de matérialiser et d'explorer des avenues spéculatives du futur de l'humain, et notamment d'investiguer sa relation au corps[198]. Le professeur Maxime Coulombe analyse le travail de Natasha Vita-More, sous l'angle de la mort, point final de la vie humaine, également point nodal de l'art et de la pensée transhumaniste (Coulombe, 2009, p. 143). Dans les œuvres de Vita-More, le corps est représenté comme le vêtement de l'être, et non plus comme un automate (Coulombe, 2009, p. 146), permettant ainsi de devenir immortel par le changement perpétuel de nouvelles physionomies. La permutation perpétuelle des identités stéréotypées de la pratique photographique de Sherman pourrait être lue comme une immortalité des archétypes occidentaux; en tant que médium qui fige le temps et qui, dans son artificialité, permet une organisation qui répondrait aux volontés extropiennes (pensée d'un progressisme illimité) d'avoir le contrôle sur le monde, sa représentation et la corporéité humaine. De surcroit, l'identité photographique de Sherman est malléable, changeante, transformable à l'image de ses costumes, de ses prothèses et de son maquillage, comme le corps-vêtement de Vita-More. Il est donc possible de constater une adéquation entre

[198] Bien que de plus en plus pris au sérieux en philosophie, en littérature, en histoire et, plus lentement en sciences, la majeure partie des ouvrages traitant de la septicité de transhumanisme et du posthumanisme en art sont encore rares. En 2009, la publication de la thèse de Maxime Coulombe intitulée *Imaginer le posthumain. Sociologie de l'art et archéologie d'un vertige*, permet de dresser une vision de sa prolifération et de sa pertinence pour l'histoire de l'art et de la sociologie. Par la suite, plusieurs écrits universitaires ont été réalisés sur la question, mais sont toujours peu nombreux.

le corps et l'identité visuelle pouvant être modifiable selon les volontés individuelles, peu importe son sexe, son genre, sa nationalité, sa couleur de peau, sa situation socio-économique. En effet, les multiples archétypes sociaux que revêt Sherman résultent d'une d'histoire du concept de l'être humain : la modernité a considéré l'être humain essentiellement à partir de l'idée générique d'un homme blanc occidental situé dans une vision évolutive du monde; puis, la postmodernité, les mouvements philosophiques et artistiques mettent à mal cette conception en complexifiant sa définition. L'histoire de l'art, au même titre que l'histoire de la pensée, inclue désormais en tant que sujet pensant et ressentant les « autres » que la modernité a mis de côté, « il s'agit de l'autre sexuée ou féminisée, de l'autre du point de vue ethnique ou racialisé, de l'autre comme pôle naturel ou écologique. » (Rosi Braidotti, 2003, p. 28).

En 1985, la philosophe féministe, biologiste, historienne, Donna Haraway publie son *Manifeste Cyborg*[199]. La multiplication des essais dans les années 1980 cristallise un nouveau changement de paradigme philosophique avec lequel la création artistique est en porte-à-faux, parfois en accord, parfois en opposition[200]. À la suite de la

[199] L'écrit est réactualisé en 1991, et en 2003. En 2007, il est traduit en français et intégré à l'anthologie *Manifeste Cyborg et autres essais. Sciences – fiction – féminismes.*

[200] L'image cyborgienne d'Haraway est une représentation imaginaire qui permettrait de concevoir le « […] besoin de régénération, pas de renaissance, et le rêve utopique de l'espoir d'un monde monstrueux sans distinction de genre fait partie de ce qui pourrait nous reconstituer. » (Haraway, 2007, [1985; 1991], p. 81). Cette régénération explique donc pourquoi Haraway a choisi l'image du cyborg plutôt que du robot. Cet être hybride ne nie pas radicalement la biologie, mais il incorpore la technologie et l'innovation à son corps. Il renouvelle l'identité de l'être, en dehors de toute catégorie de genre, de sexe ou de race. En cela, la philosophe se distingue du futurisme et se rapproche du transhumanisme : elle ne cherche pas à rejeter le passé de la biologie, contrairement à Marinetti, mais embrasse le futur en reconnaissant l'apport du passé, sans le dénigrer (Francesca Ferrando, 2016, p. 3).

cybernétique, la comparaison entre l'humain et la machine est fréquente[201]. La philosophe Donna Haraway décrit le besoin de pouvoir relire le corps selon les perspectives scientifiques et technologiques qui ont émergé après l'impulsion de la cybernétique (Haraway, 2007 [1985; 1991], p. 53), notamment plusieurs tentatives d'associer le code génétique humain au code animal au tout début des années 1980[202], qui ont provoqué de nombreuses interrogations à la fois éthiques et morales à propos du caractère sacré ou non du vivant[203]. La radicalité du rapport aux machines présente au sein du manifeste de Haraway, est comparable à celle prônée par les futuristes Italiens (Tondu, 2018, p. 2). Dans les deux cas, la technologie est admirée dans son potentiel de transformation de la société[204]. Pour les futuristes, la technologie

[201] De nombreux·ses auteur·es pensent qu'une hybridation est possible, voire qu'un remplacement pur et simple de l'humain par l'artificiel est souhaitable. Le XXe siècle est alors un retour au dualisme cartésien et aux pensées du philosophe La Mettrie. Bien que ce dernier ait réutilisé le concept du corps-objet mécanique, il s'opposait à la distinction que Descartes faisait entre l'âme et le corps. La comparaison entre la machine et le corps trouvait sa pertinence dans les similitudes que La Mettrie notait entre l'organisation et l'organisme. En 1981, l'informaticien Joseph Carl Robnett Licklider réalise une conférence au Massachusetts Institute of Technology au sujet du futur de l'informatique. Son discours rompt avec les fantasmes d'un ordinateur capable de remplacer l'humanité (Patrice Flichy, 1999, p. 82-83) : au lieu d'une analogie possible ou de concevoir l'artefact comme supérieur au cerveau humain, Licklider invite à la percevoir comme un outil pouvant permettre d'améliorer ses capacités.

[202] À la page 54, elle réfère à la transplantation d'un cœur de babouin dans un nouveau-né qui eut lieu en 1984 en Californie, l'enfant a survécu moins d'un mois (À ce sujet, il est possible de lire l'article de Lawrence K. Altman publié en 1984 dans le New York Times, « Baby Fae, Who Received a Heart from Baboon, Dies After 20 Day »).

[203] Le modèle cybernétique procède à une relecture du corporel qui se déploie dans tous les domaines de la société, faisant en sorte que dès les années 1980, plus « aucun objet, aucun espace, aucun corps n'est sacré en lui-même; tout composant peut être mis en interface avec un autre, il suffit pour cela de construire la norme adéquate, le code qui permet de traiter les signaux dans un langage commun. » (Haraway, 2007, [1985; 1991], p. 51).

[204] La métaphore du cyborg est particulièrement forte dans l'imaginaire collectif depuis que Manfred E. Clayns et Nathan S. Kline ont publié leur article « Cyborgs and Space » (1960). Elle est à la fois la figuration de la tradition (la part organique) et une appropriation moderne tournée vers le futur (l'aspect cybernétique). Le fait qu'une philosophe des sciences avec une notoriété grandissante utilise le cyborg comme métaphore de la situation que vivent les femmes des années 1980 aux États-Unis bouscule les mentalités.

mécanique et électromécanique, la voiture, l'avion, l'industrie… tendent vers l'humain et inversement (Tondu, 2018, p. 3). Dans les années 1980, ce sont davantage les biotechnologies et la cybernétique qui permettent un renouvellement de la perception du corps par les scientifiques (Tondu, 2018, p. 4). Dans de nombreux textes, le futuriste Filippo Tommaso Marinetti exprime un mépris pour les femmes ou au moins le besoin de s'en écarter au profit d'un investissement masculin total envers la technologie; de son côté, Haraway démontre qu'elles doivent s'approprier la technologie pour en faire un outil de lutte contre le sexisme[205]. En cherchant à aller au-delà de la vision merleau-pontienne du corps, elle réfute une vision seulement biologique de la femme en tant qu'unique construction scientifique (Haraway, 2007, [1985; 1991], p. 4), de nombreux autres paramètres doivent être pris en compte pour le percevoir dans sa complexité. La philosophe Rosi Braidotti, explique que :

> […] le sujet du féminisme n'est pas La femme comme autre privilégiée et spéculaire du masculin, mais plutôt les femmes, comme pluralité quantitative et multiplicité qualitative qui a pris ses distances avec la féminité classique comme institution et comme système de représentation.

[205] Au moment de la rédaction de son ouvrage, la chercheuse connait une grande renommée pour son travail sur les primates et a soutenu sa thèse en 1972 portant sur les philosophies de l'évolution, où elle explore les fonctions de la métaphore de l'organisme dans le développement de la biologie du XXe siècle. Le titre exact de sa thèse est *The Search of Organizing Relations : An Organismic Paradigm in 20th-Century Developmental Biology*, elle fut éditée en 1976 et rééditée en 2004 sous le titre *Crystals, Fabrics, and Field : Metaphors of Organicism in 20th Century Developmental Biology.* Le manifeste d'Haraway est aussi radical que celui du futurisme (Tondu, 2018, p. 6), l'incorporation technique et informatique doit permettre de se libérer d'un patriarcat qui a l'ascendant dans la Maison, le Marché, le Travail, l'État politique, l'École, l'Hôpital et l'Église (Haraway, 2007, [1985; 1991], p. 63)

> Elles ne se reconnaissent plus dans les modalités discursives d'un sujet passant pour universel. Elles ne sont peut-être même plus une « elle » - sujet féminin -, mais plutôt une multiplicité incarnée, un ensemble complexe et contradictoire, le sujet d'une véritable mutation, d'une métamorphose singulière et collective. (Braidotti, 2003, p. 32)

Cette multiplicité des féminismes et des féminins est une manière de considérer les corps sexués comme les corps sujets, des corps sensibles et éprouvants. En ce sens, ils quittent donc la notion de corps-objets que la tradition et la vision moderniste leur avaient attribué. La vision merleau-pontienne est elle aussi actualisée en fonction des différences de vécu par rapport à toutes les spécificités individuelles, ce qui n'était pas le cas dans la *Phénoménologie de la perception* publiée en 1945, qui propose une théorie généraliste. Néanmoins, les pensées de Haraway se distinguent de la philosophie transhumaniste de Max More et de Natasha Vita-More, par le fait que pour l'auteure, la société du XXe siècle est déjà posthumaniste. Dans cette acceptation de la singularité du sujet, Sherman travaille cette notion de sensibilité en s'intéressant aux plaisirs, mais surtout aux souffrances que le corps peut ressentir. La douleur menace toujours de faire basculer le corps du côté de l'objet ou du cadavre. Le concept du cyborg appliqué aux œuvres de Sherman se situe ainsi entre les avancées biotechnologiques et la fiction de ce qu'elle qualifie de « rêve utopique de l'espoir d'un monde monstrueux » (Haraway, 2007, [1985; 1991], p. 81). Durant les années 1980, l'appel à l'appropriation des technologies de l'image pour libérer le corps féminin qui fut lancé par Vita-More et Haraway se retrouve chez Sherman dans plusieurs photographies qu'elle élabore pour des magazines de mode. Alors que ces publications ont pour objectif de séduire les lectorats féminins en diffusant des idéaux de beauté, Sherman est invitée à briser ces fantasmes (Marie-Laure Bernadac, dans Suzanne Pagé,

2020, p. 23). Elle incarne des types de féminins plus caricaturaux, grossiers et satiriques qu'à son habitude. Dans *Untitled#122* Sherman est une femme à la perruque blonde emmêlée, son visage est à peine perceptible avec un regard sévère en direction du hors champ. Elle se tient droite dans un costume noir trop grand pour elle. Ses poings serrés donnent la sensation qu'elle n'est pas à son aise. Elle est en opposition totale avec le mannequin de vitrine dont les formes sont faites pour mettre en valeur les tenues. Le magazine de mode, objet créé à la destination de la consommation visuelle féminine, semble influencer les personnages qu'incarne Sherman. Les collaborations avec le milieu de la mode marquent peu à peu un tournant dans sa pratique qui est de plus en plus hantée par des représentations de corps vide, sans individualité ou de présentation macabre. La mode accepte d'intégrer dans ses magazines, des critiques artistiques de ses images qui représentent d'ordinaire de femmes souriantes et apprêtées, telle que les représentations de femmes sensuelles véhiculées par Helmut Newton. Le magazine devient alors le support des débats photographiques sur la représentation du corps et des enjeux politiques qui l'entourent.

5.3.2.3 Quand l'horreur transforme le corps en objet

Si l'interprétation féministe étudiée jusqu'alors tient de la polysémie de ses œuvres, la pratique de Sherman peut aussi être analysée au-delà de la question du genre[206]. Dans

[206] Ses œuvres ont souvent été interprétées comme des créations aux inspirations ou aux influences féministes, l'artiste ne tient cependant pas à ces explications. Les propos de Sherman sont retranscrits par Marie Darrieussecq dans son article « That's me », publié dans le catalogue de l'exposition Cindy Sherman, dirigée par Suzanne Pagé, et présentée à la Fondation Vuitton en 2020.

son ouvrage *The Return of the Real* (1996), Hal Foster considère les photographies que Sherman réalise entre 1987 et 1990 comme des images-écrans (*image-screen,* Foster, 1996, p. 146) en tant que critiques envers l'écran, mais, dans un mouvement presque contradictoire, elles seraient aussi une adoration de celui-ci. Une modification de la conception de réel s'expérimenterait par le médium photographique lui-même. Les images-écrans des tableaux vivants amincissent l'écart entre le corps performant une peinture, une œuvre, un film, et la nouvelle image créée à partir du corps de son personnage, jusqu'à se tourner vers le grotesque de la reprise caricaturale ou satyrique (Foster, 1996, p. 147-148). Foster fait dialoguer ces perspectives et en déduit que la médiation des évènements dramatiques, des guerres, des attentats, des prises d'otages, et autres, induit chez les spectateurs·trices un niveau oxymorique de *douleur-plaisir* jusqu'alors inédit (Foster, « new level of oxymoronic pain-and-pleasure », 1996, p. 222). Dans les années 1980, Cindy Sherman change d'inspiration. Toujours intéressée par la culture populaire, elle se tourne néanmoins vers l'horreur, le fantastique sombre, la laideur et la pornographie. Elle effectue alors ces premières photographies en couleurs. Par la parodie et le grotesque, Sherman joue avec l'horizon d'attente et les présupposés rattachés à l'image de mode censée représenter la beauté et l'histoire de l'art, elle aussi associée à une tradition du beau. La représentation corporelle est toujours une confrontation avec la faiblesse, l'échec, l'horreur et la laideur. Au milieu des années 1980, elle délaisse son propre reflet pour se consacrer à la photographie de mannequins. Les objets qu'elle choisit ne sont pas, par ailleurs, issus du monde de la mode ou de l'art, mais du milieu médical. Leur anatomie plus proche de celle de l'être humain permet d'induire des formes de ressemblance encore plus troublante avec le vivant. Dans les trois séries photographiques*, Fairy Tales* (1985); *Disasters* (1986-1989) et *Sex Pictures* (1992), l'intérêt de Sherman se situe dans une recherche artistique

d'envergure visible. Une « aura inquiétante » (Christoph Grunenberg et Edelbert Köb, dans Mike Kelley, 2004, p. 7) figure à la fois la théorie de l'unicité d'une œuvre de Walter Benjamin, les recherches freudiennes sur l'inquiétante étrangeté et la psychanalyse du corps sans organes[207]. Dans l'ouvrage *The Dream of the Moving Statues,* le professeur Kenneth Gross prend comme problématique la rencontre entre l'inanimé et l'animé. Il remarque qu'en humanisant les objets inertes tels que les statues ou les mannequins, la personne qui regarde l'image se réifie elle-même[208], l'un agissant sur l'autre (Gross, 2006, [1992], p. 9). Le tour de force des artistes des années 1980 serait peut-être d'avoir produit une nouvelle « aura » : l'« aura inquiétante » qui se détacherait de celle énoncée par Benjamin. Cette dernière est créée à partir d'objets considérés comme un non-art qui simulent le corps humain (Kelley, 2004, p. 9). Le simulacre inerte est généralement interprété comme une figuration du corps mort. Mike Kelley constate que selon le médium utilisé, l'interprétation de l'anthropomorphisme varie (Kelley, 2004, p. 10). En effet, alors que la sculpture s'inscrit dans ce souci morbide, la peinture et la photographie s'orienteraient principalement sur une autocritique de la représentation du corps. Les photographies de Cindy Sherman sont

[207] Elles sont identifiables dans les images qui produisent une impossibilité, à savoir si le sujet représenté est une personne humaine et vivante, ou s'il s'agit d'un cadavre, ou d'un objet inerte anthropomorphe, comme ce fut présenté dans les deux premiers chapitres de cette thèse. L'incertitude rattachée à l'identification repose sur une construction photographique qui induit une sensation de malaise chez la personne qui regarde l'image. Se projetant dans la photographie, cette dernière se retrouve dans une position incertaine entre l'impossibilité de considérer ce qui est représenté comme étant totalement un objet, tant la violence qui l'entoure est insoutenable, et l'incapacité à totalement le réifier, à cause de l'empathie que l'être reconnaissable génère.

[208] Exactement de la même manière qu'ORLAN était objectivée par son mannequin, et son mannequin humanisé par elle dans *ORLAN accouchant d'elle-m'aime.*

davantage discutées par rapport à la représentation du corps selon son genre qui oscille entre le masculin, le féminin et le non-genré. Elles sont également orientées vers une critique du corps médiatisé par la société de consommation qui place la matérialité biologique et sa représentation au centre des débats sociaux. Mike Kelley comprend la confusion entre le corps et l'objet dans le cas spécifique de la photographie, comme étant au cœur des problématiques d'une culture du spectacle, véhiculée par les simulacres. La subjectivité est seulement sollicitée lorsque le corps est spectateur et consommateur d'image; quand il en est l'acteur, il devient lui-même une image réduite à son enveloppe biologique.

Fig. 70 Cindy Sherman, *Untitled#140*,
(série *Fairy Tales*), 1985

Fairy Tales (1985) est un titre ironique qui fait référence à un univers plein de sorcières, de monstres, et autres créatures sombres. Dans l'ambiance d'un film d'horreur, Sherman est en pleine mutation. D'abord, elle incarne elle-même les chimères dans des cadrages particulièrement serrés, rehaussés par des couleurs saturées et sombres qui donnent des airs cauchemardesques à la scène. Commandée par le magazine de mode *Vanity Fair*, elle représente les terreurs sur lesquelles les contes de fées sont construits. Sherman montre la beauté de l'horreur. *Untitled#140* (fig. 70) est une photographie exposée comme un portrait. Elle représente une tête humaine avec un groin de cochon, sans le

moindre stéréotype genré, contrairement à ses œuvres passées. Le visage chimérique est sanglant. L'atmosphère verdâtre et le corps violacé provoquent un malaise face à l'étrange créature qui semble vivante et souffrante, mais avec une expression faciale relativement neutre. Sherman commence à avoir recours à des jouets, des prothèses et des objets médicaux (Marie-Laure Bernadac, dans Suzanne Pagé, 2020, p. 20). L'artiste est toujours présente, mais elle tend peu à peu à disparaitre au profit des objets anthropomorphes.

Fig. 71 Cindy Sherman, *Untitled#167*, (série *Disaster*), 1986

Fig. 72 Cindy Sherman, *Untitled#169*, (série *Disaster*), 1987

Les *Disasters* (1986-1989) sont des immenses champs de bataille que les *Fairy Tales* ont laissés derrière eux. Les photographies présentent des décharges d'objets, des morceaux de mannequins qui ressemblent à des parcelles de corps, des matières organiques, de la pourriture ... Ces morceaux d'humanité sont un tas de détritus. Paradoxalement, la vie est à la fois partout et nulle part. La série *Disasters* peut être divisée en deux catégories : d'un côté, les paysages organiques de Sherman et, de l'autre, des images figuratives dans lesquelles l'artiste incarne un cadavre. Dans *Untitled#167* (fig. 71), les morceaux de corps (le nez, l'oreille, les dents, le doigt) sont les pièces du puzzle complexe qui forment l'individu. Sherman s'est approprié le corps schizophrénique du début du XXe siècle, en même temps qu'elle s'est saisie des thématiques de la laideur, de la simulation, du faux et du malaise qui étaient jusque-là teintés de valeurs péjoratives (Kelley, 2004, p. 32). En photographiant ces bouts de

mannequin, Sherman représente des parcelles de corps sans qu'aucune humanité ne soit directement présente pour autant. Ce paradoxe permet d'identifier la photographie de l'inerte comme étant le réceptacle de l'absence[209]. Si, à ce jour, la série *Disasters* est la plus radicale en termes d'explosion des frontières corporelles, la plupart des photographies qui la composent contiennent une image discrète du corps de Sherman, comme le reflet du visage masqué dans le miroir d'*Untitled#167* (fig. 71). *Untitled#169* (fig. 72) comporte une gamme chromatique saturée dans laquelle Sherman occupe une part importante de l'image tout en étant souvent décentrée. Ainsi, l'artiste provoque la sensation d'une photographie réalisée à l'insu du cadavre qu'elle incarne. Le corps se fond dans un paysage chaotique. Le visage d'un homme âgé se situe dans l'angle inférieur droit de l'image. Il est allongé dans la neige, à côté d'une large marque ensanglantée qui occupe la moitié de la photographie. Il est difficile, dans cette œuvre, d'identifier si Sherman transforme le visage du cadavre davantage en un sujet ou en un objet.

Fig. 73 Cindy Sherman*, Untitled#177*, 1987

[209] Les mannequins ready-made de corps sont associés à des matières qui semblent organiques, créant des métonymies corporelles. Le corps sans organe deleuzien est ici renversé pour devenir des organes sans corps : les tissus, les liquides, les matières et les membres sont dispersés dans l'image chaotique.

Untitled#177 (1987) (fig. 73) est l'œuvre qui représenterait le mieux la tension entre la vie et la mort. Une paire de fesses est présentée en premier plan. Elle occupe les deux tiers de l'image. Si l'artiste a exprimé ne pas avoir spécifiquement pensé au moment de sa création à la pandémie du SIDA qui ravage alors son entourage (propos de Cindy Sherman rapportés par Thibault Boulvain, 2021, p. 128), l'œuvre représente néanmoins une maladie liée à l'intime. La médiatisation de la pandémie a provoqué un amalgame entre l'orientation sexuelle, les pratiques sexuelles, la maladie et la mort à laquelle elle conduit. Ce mal invisible semble être visuellement traduit par l'artiste dans cette œuvre où le corps vivant est représenté par le visage effrayé de l'artiste en arrière-plan, et où le corps malade en train de mourir est représenté par les fesses artificielles du mannequin.

La popularité de la télévision entraine une multiplication des créations cinématographiques qui vont toujours plus loin dans la représentation du corps. La pornographie est l'une de ses avenues. Elle n'est plus un élément de l'intimité qu'il faut cacher, mais une exposition du corps qu'il faut partager, aduler et parfois brutaliser. Le lien particulier qui unit la personne qui regarde un film pornographique à l'image fissure l'image-écran. Le développement de la pornographie dans les années 1970 et notamment des *Snuff movies* ont fait tomber les barrières entre la fiction de la femme-objet et sa réalité (Marzano, 2007). Interdit dans de nombreux pays, les *Snuff movies* sont l'une des réifications les plus extrêmes qui va jusqu'au féminicide filmé et diffusé par cassette vidéo. Sherman investit différemment l'image-écran en faisant rejouer le type de scène réificatrice de la pornographie par ses mannequins non-genrés. L'excitation est mise en échec, le corps séduisant supposément excitant répugne. Au

niveau technique, le monstrueux des *Sex Pictures* (1992) est créé grâce à des clairs-obscurs théâtraux, mystérieux et dramatiques issus des films d'épouvante, tandis que Sherman cadre ses mannequins souvent en gros plans, avec des emprunts à la pornographie. Les mannequins de Sherman démantelés et maltraités prennent la place d'êtres humains. Malgré le traitement violent que leur inflige l'artiste, l'humanisation s'opère principalement de deux manières : d'abord, Sherman joue sur l'horizon d'attente du·de la regardeur·euse, habitué·e à retrouver le visage de l'artiste dans ses portraits. Ensuite, l'anthropomorphisme — même le plus sommaire — est facilité par les plans rapprochés et les jeux de lumière. Ils provoquent une empathie et la possibilité pour la personne qui regarde l'image de s'y projeter[210]. Après des vues apocalyptiques de *Disasters* (1986-1989), et la série photographique *Civil War* (1991), seules les créatures artificielles ont survécu. Cindy Sherman n'est plus là. Les objets rigides ont pris la place de la chair. Cette série est exécutée dans le contexte historique de la polémique provoquée par la censure des œuvres du photographe Robert Mapplethorpe[211]. Durant les premières vagues de propagation du sida médiatisées en Occident, la tentative d'interdire la présentation des œuvres de Mapplethorpe, décédé des conséquences de l'épidémie du SIDA et qui revendiquait sa liberté sexuelle dans

[210] À l'ouverture de l'exposition en 1992 cependant, le public de l'exposition s'attendaint tant à voir des portraits de Cindy Sherman, que des personnes ont véritablement crus reconnaitre l'artiste (Therese Lichtenstein, Cindy Sherman, 1992).

[211] En 1983, Robert Mapplethorpe photographie Cindy Sherman (Thibault Boulvain, 2021, p. 344). Six ans après, alors qu'il décède des suites du SIDA, le sénateur républicain Jesse Helms débute un procès pour annuler les expositions de l'artiste, le diabolisant ainsi comme un artiste homosexuel et sadomasochiste dont le comportement a mené à la mort. Cette affaire eu un retentissement particulièrement important dans la scène artistique mondiale.

ses images, marquent le milieu culturel. Le mannequin est un dispositif cathartique qui permet de faire l'allégorie des enjeux politiques et artistiques (Pageot, 2004, p. 34). Dans son analyse sur l'image du corps dans l'art du XXe siècle, l'historien de l'art Paul Ardenne écrit :

> À l'artiste désireux d'en découdre avec le corps pour le « monstrer », il faut une figure originelle. L'une de celles-ci, au XXe siècle, sera fréquemment fournie par le mannequin, mannequin du tailleur, rigide, tout comme le mannequin qu'utilise le peintre, articulé. Le mannequin recèle cet avantage : il est non seulement anthropomorphe, mais aussi un champion d'allusions contradictoires – cette forme qui adopte l'apparence du corps sans en avoir la prestance, qui singe le vivant à défaut d'en avoir les caractéristiques, et qui incarne l'humain tout en l'anonymisant. Figure tutélaire s'il en est de l'art « monstrique », le mannequin, le siècle durant, fera de la part d'artistes en nombre élevé l'objet de toutes les agressions, de toutes les reconfigurations possibles. (Paul Ardenne, 2001, p. 388)

Le mannequin permet aux artistes de figurer les violences liées au corps, sans aucune retenue. En jouant sur le mot « monstrer » (montrer), l'auteur réfère à la « monstration », et plus précisément à la monstruosité. Le mannequin est tel un funambule penchant tantôt du côté du corps, tantôt du côté de l'objet, tantôt du côté de l'entre-deux tératologique. En photographiant des simulacres de corps, Sherman participe à une révolte artistique contre les financements gouvernementaux qui contrôlent une grande partie de la production artistique (propos de Sherman tenus lors de son entrevue avec la réalisatrice Sofia Coppola, dans Philipp Kaiser, Sophia Coppola, 2016, p. 147). Les mannequins figurent donc un rapport violent à la corporéité

et à la sexualité par rapport à la maladie et à son hypermédiatisation (Eva Respini, 2012, p. 40). Dans la série *Sex Pictures* (1992), l'artiste s'approprie les idées d'Hans Bellmer[212] lorsqu'elle propose une désarticulation du corps, et d'en sexualiser les morceaux de manière crue (Bernas, 2014, p. 149). Le choix de Sherman d'utiliser spécifiquement des mannequins médicaux est singulier. Le plus souvent, les artistes utilisent des mannequins ou des poupées qui évoquent l'être humain, mais dont les formes ne correspondent en rien à l'anatomie charnelle (Gross, 2011, p. 42). Elle ne se contente pas de poétiser un objet aux formes incongrues comme le fait Bellmer. Sherman va au plus près de la ressemblance physique qu'un objet peut entretenir avec le corps vivant. Ses mannequins s'éloignent de l'érotisme surréaliste en étant avant tout des objets à vocation éducative et médicale (Thibault Boulvain, 2021, p. 349). Les poupées de Bellmer furent essentiellement exposées en tant que sujets photographiques et non en tant que sculptures (Édith-Anne Pageot, 2004, p. 33) comme pour Man Ray. Elles concrétisent la peur et la morbidité de la séduction nazie qui gagnent en popularité lors de la confection de la première poupée. Les gestes de destruction et de restructuration ne brisent pas l'impression de vie. Dans son analyse de la marionnette dans le théâtre d'objet, Kenneth Gross conçoit des conclusions qui peuvent également s'appliquer aux mannequins de Sherman. La compassion identifiée par Gross fait

[212] Contrairement à ce qu'affirme Baqué, l'emprunt est manifeste dans ce type d'iconographie mais ouvre sur d'autres écarts et sur d'autres grimaces masculines dont la critique appartient aux *gender studies*.

basculer l'objet vers la notion de sujet. L'impression de vie qui émane de la marionnette détruite, ne fait pas que survivre à la destruction, puisque :

> [...] La poésie de la marionnette est une poésie de l'inadéquation, qui fait appel à des gestes plus fragiles, contrariés, de substitution, de révision, de remplacement et de réparation, à des compensations plus mystérieuses et à des dons de vie, des dons de conscience, qui appellent des mondes plus vastes. La vie de ce théâtre prend forme à partir de la ruine [...]. Même la plus belle des marionnettes aura quelque chose d'artisanal, d'incomplet. La marionnette, en tant que réduction et ruine de la vie humaine, doit toujours être réanimée, ramenée à la vie, parfois par d'autres sortes de marionnettes plus étrangères, ou par sa propre destruction, en mettant sa vie en danger[213]. (Gross, 2011, p. 95)

Le mannequin autant que la marionnette est une réduction de l'humanité composée en plusieurs parties dissociables (les bras, le buste, la tête, les jambes) que l'artiste performe en les mettant en scène et en les photographiant. Les tableaux vivants de Sherman partagent leur narrativité avec ces natures mortes, poussant une nouvelle fois

[213] Cette traduction est personnelle, voici le texte original : « The poetry of the puppet Is a poetry of inadequacy, which deeds more fragile, vexed gestures of substitution, revision, replacement, and making good, more mysterious compensation and gifts of life, gifts of consciousness, which call out to larger worlds. The life of this theater takes form from ruin, [...]. Even the most beautifully crafted puppets will have something ready-made homemade about it, something incomplete. The puppet as a reduction and ruin of human life must always be reanimated, provoked back into life, sometimes by other, more alien sorts of puppet, or by its own further destruction, by putting its life at risk. » (Gross, 2011, p. 95)

l'empathie à croitre, face à la destruction du mannequin. Mais cette destruction n'est pas une crise iconoclaste contre l'être humain évoqué, puisque le mannequin n'est pas un corps vivant. Il n'en est qu'un résumé, qu'un prototype fragile de l'humanité. Au même titre que la marionnette, le mannequin ne semble jamais complet, il est une ruine perpétuelle d'un corps artificiel dans lequel la vie n'est jamais totalement présente. Sa photographie est une mise en abîme de l'humanité.

Fig. 74 Cindy Sherman, *Untitled#264*, 1992

Lorsque Cindy Sherman présente pour la première fois ses *Sex Picturess,* de nombreuses personnes pensent reconnaître le visage de l'artiste (Lichtenstein, Sherman 1992, n.p.) dans la photographie *Untitled#264* (fig. 74). Le mannequin est photographié à la manière d'une œuvre d'art. Mais la rétroversion d'un vagin disloqué qui s'exhibe ouvert et la forme monstrueuse du mannequin entrent en décalage avec l'érotisme censé être rattaché à la pornographie. Le sexe devient effrayant. De plus, le visage masqué laisse planer le doute sur l'identité de l'humain ou du mannequin en train de renvoyer le regard à la personne qui observe l'image. Le mannequin monstrueux ne peut pas sortir de l'image, il reste contrôlable au sein de la feuille rectangulaire. Le mannequin est composé d'une perruque surmontée d'une couronne, d'une tête indépendante masquée, d'un buste en plastique rigide, des jambes articulées, un sexe peint. La pose rappelle l'*Olympia* (1863) du peintre Édouard Manet. Dans les deux œuvres, une figure

féminine à demi allongée sur un lit entouré de draperie, fixe la personne qui la contemple. L'aspect théâtral est le même. L'Olympia de Sherman se place dans la lignée scandaleuse de son prédécesseur, elle représente une prostituée reine, qui se tapit dans l'ombre, mais dont une fente lumineuse éclaire le sexe. La difformité ne va pas sans rappeler l'influence terrifiante de la pandémie du sida qui transforme le rapport à la sexualité en un acte potentiellement mortel (Lichtenstein, Sherman, 1992, n.p.). Entre les mains de Sherman, l'humain n'en est plus un, il est d'une difformité monstrueuse. La représentation redouble la présentation; le mannequin en tant que simulacre redouble le corps et la photographie redouble le réel. Ce *redoublement* exerce systématiquement un décalage entre l'original et ce qui est censé être la copie[214].

[214] Le photographe Christian Caujolle distingue la particularité du médium par cet écart : « Le travail de Cindy Sherman s'affirme comme une pratique du simulacre. Mais traduit par la photographie, art par excellence du simulacre et de la vraisemblance trompeuse, une redondance des clichés, comme une superposition d'impressions comparable à des fonctionnements de la mémoire nous oblige à ne considérer la photographie que pour ce qu'elle est : une mise en forme, une image ramenée à l'impact émotif qu'elle tire de sa relation privilégiée à un réel supposé.» (Christian Caujolle, 1983, p. 6).

5.3.3 Des alternatives au corps

5.3.3.1 Quand le corps se fait peinture

Fig. 75 Cindy Sherman, *Untitled#216,* 1989

Si la notion de tableau vivant fut analysée jusqu'à présent à travers les représentations issues de la culture populaire, celle-ci peut aussi s'appliquer aux productions de Sherman qui s'inspirent de l'histoire de l'art occidentale. À la fin des années 1980, Sherman se rend à Rome[215]. Par la suite, elle réalise la série *History Portraits* (1989-1990). Certaines des photographies qui la composent sont des tableaux vivants au sens classique du terme. La plupart sont des inspirations esthétiques de l'histoire de l'art. Cette fois, les réemplois sont issus du contexte muséal et non plus télévisuel. Dans ces tableaux-ci, Sherman s'hybride en transformant son propre corps non plus seulement avec du maquillage, mais en s'ajoutant un nombre considérable de prothèses, elle réinvestit donc les procédés des *Fairy Tales* (1985). Dans *Untitled#216* (fig. 75)

[215] En 1990, elle se représente sur une soupière, un couvercle et un plateau, vêtue à la manière de Madame de Pompadour. Cette œuvre est une commande d'Artes Magnus (Marie-Laure Bernadac, dans Suzanne Pagé, 2020, p. 21), elle permet à Sherman d'affirmer sa pratique de mises en scène historicisées.

Sherman se photographie selon *La Vierge et l'Enfant entourés d'anges* (1452-1455) de Jean Fouquet. Elle tient de manière distancée un poupon en le regardant du coin de l'œil. Sa robe ouverte laisse voir une prothèse de faux sein. Le déguisement et le décor drapé donnent un aspect très théâtral à l'image. Le corps paraît d'artifices avec sa prothèse, le poupon et le déguisement, met à distance la subjectivité. L'affirmation de l'artificiel avec ses jointures, et ses différences de textures et de couleur, la rapproche des mannequins artificiels des *Sex Pictures*. En définition l'acte d'image schématique dans lequel la pratique photographique de Sherman se situe, Horst Bredekamp écrit que :

> S'efforcer de faire de l'image - sans lui apporter la moindre modification - un corps respirant, c'est vouloir atteindre, à travers le pastiche corporel, le caractère vivant de l'œuvre elle-même. Les dispositifs visuels de Cindy Sherman se servent des corps qui les composent pour ramener de façon très inédite le principe de l'image vivante dans la sphère de l'image. (Bredekamp, 2015, p. 102-103)

En rejouant le passé, Sherman active l'impression de vivant. Le tableau vivant est caractérisé par l'immobilité théâtralisée qui évoque le passé ou une autoréférentialité de l'art. D'une manière comparable, les prothèses de Sherman agissent comme des costumes théâtraux et grotesques qui sont redoublés par l'artificialité de la pose photographique. En ayant un pied dans le présent et l'autre, dans le passé, elle croise les esthétiques et les technicités.

En 1992, Dona Harraway publie l'article « Ecce Homo, « Ne suis-je pas une femme? » et autres inapproprié/es : de l'humain dans un paysage posthumaniste. ». La figuration artistique y est proposée comme une alternative souhaitable, par le fait qu'elle permet

de mettre en scène autant le passé que le futur (Haraway, 1992, dans Harraway, 2007, [1985; 1991], p. 221). Dans la série *History Portraits*, l'union du corps aux artefacts dans des mises en scène théâtrales est une manière de critiquer par la caricature et le pastiche grossier, la peinture des maîtres de la Renaissance.

> En malmenant la tradition du portrait, les *History Portraits* mettent en péril le statut de sérieux attaché à l'œuvre d'art et relativisent dans le même temps leur propre statut d'œuvre. La dimension parodique à l'égard de la tradition s'accompagne d'une autoparodie qui tient lieu, pour l'artiste, d'autocritique. (Carole Halimi, 2019, p. 27)

Les postiches, les perruques, les prothèses de nez et de poitrine transforment l'identité visuelle de Sherman en restructurant les traits de son visage et de son corps. L'artiste ridiculise le vivant et le plonge dans le pathos d'une imitation ratée, mal exécutée[216]. Dans le cas d'*Untitled#216* (fig. 75) comme dans les autres *History Portraits,* le pastiche est triste. Il détourne et caricature sans pour autant se moquer ou rabaisser. Contrairement aux formes passées de tableau vivant, c'est davantage la retranscription des vulnérabilités humaines qui traversent les siècles et les images qui intéressent

[216] Comme le note Gilles Picarel sur les images d'image, « Refaire, implique un « faire avec », c'est-à-dire recommencer, apporter des transformations ou réparer ce qui a déjà été fait. […] Ainsi « refaire » pourrait résonner comme un « défaire » impliquant tout aussi bien une démolition, un dérangement, une délivrance qu'une mise en déroute, le fait de vaincre un ennemi. À moins qu'il ne s'agisse de parfaire ce qui a été déjà fait, dans l'objectif de le parachever ou de le perfectionner. L'enjeu du « refaire » aurait alors à voir avec la liberté, que ce soit celle de l'artiste en particulier ou de l'homme [l'humain] en général […] » (Gilles Picarel, dans François Soulages et Bruno Zorzal, 2017, p. 107-108)

Sherman. Pour l'historienne de l'art Carole Halimi « c'est ce que l'on pourrait appeler le devenir simulacre de la parodie, dépourvue d'ancrage dans le réel, sans origine et sans fin. » (Halimi, 2019, p. 29).

La redéfinition de tableau vivant au XXe siècle va de pair avec une redéfinition des frontières entre le corps vivant et l'inerte, mais également avec une critique des temporalités prisées par l'histoire de l'art. Les artistes et commissaires mettent à mal ces notions qui jusqu'alors faisaient figures d'autorités[217]. De son côté, Sherman performe le passé en mettant en scène son propre corps immobilisé par le médium photographique. La multiplication des références, la diversité des formes corporelles et des émotions qu'interprète Sherman font d'elle :

[217] En 1977, le directeur du Département des arts plastiques du Centre Pompidou, Pontus Hulten présente le projet Edward Kienholz : The ART SHOW, 1963-1977 au Musée national d'art moderne de Paris. Qualifiée de « tableau vivant » (Juliette O'leary, 2012, n.p.), cette réexposition des vernissages de l'artiste Edward Kienholz est une façon de mettre en abîme des visites muséales en employant non pas des corps vivants, mais des mannequins qui ont la particularité d'avoir été moulés à partir de l'entourage d'Edward Kienholz. À la place de leur visage, un dispositif audiovisuel est inséré : ce sont leurs voix enregistrées. De ces sculptures artificielles, une sensation de vie émane, justifiant ainsi l'emploi du terme « tableau vivant » dans son acceptation élargie pour qualifier cette présentation. Durant l'été, lors du tournage du film Heureux comme le regard en France, le réalisateur Frédéric Rossif « active » le tableau vivant en faisant intervenir deux mimes qui jouent alternativement « les rôles de statue vivante et de visiteur dans l'exposition » (O'leary, 2012, n.p). La mise en abîme autant proposée par Cindy Sherman que celle explorée par le commissaire et le réalisateur, redouble l'image du corps et dégrade les frontières entre la vie et l'interne. Ils forment des altérations des temporalités qui abolissent les notions de présent, de passé et de futur. En proposant une réexposition au Mnam Pontus Hulten rejoue les présentations passées des travaux d'Edward Kienholz, mais il rejoue aussi la présence du public. Il le remplace par des sortes d'humanoïdes éternellement présents, à ce vernissage fictif à l'intérieur duquel ils seraient piégés, dans une bulle temporelle à l'intérieur de laquelle les visiteurs·euses du musée ont le loisir d'également circuler. En activant le tableau par la mise en scène cinématographique, Frédéric Rossif effectue une opération bien plus troublante, encore, en forçant la ressemblance entre les postures immobiles des mimes qui finissent par se mouvoir, et les statues.

> […] une transformiste pour qui le théâtre est une condition de communication et de survie. La physicalité même de ces représentations engage l'observateur de façon viscérale – l'inconfort provoqué par la rupture du modernisme se transforme en désorientation résultant de ce jeu sur la fluidité de l'identité. Le drame de notre époque se joue sur un terrain instable. (Karen Henry, dans Lori Pauli, 2006, p. 148-149)

Rejouer le passé est également une manière de signifier les problèmes de la sélectivité de la mémoire collective. Le spectre des représentations du passé (Henry, dans Pauli, 2006, p. 150) continue de hanter le présent, et le présent agit sur la conception du passé. L'un et l'autre s'influencent et s'entremêlent jusqu'à la perte des repères. Pour reprendre le titre de l'essai d'André Malraux, Sherman créée son *Musée imaginaire*, et sa propre histoire de l'art. Ses *images d'image* montrent que le passé n'est pas terminé, qu'il peut s'actualiser sans cesse. Le peintre et chercheur François Jeune résume les travaux de nombreux·euses auteur·es qui ont tenté de dresser des typologies des reprises du passé (François Jeune, dans François Soulages et Bruno Zorzal, 2017, p. 34). Imitation, duplication, transposition, contamination, allusion, usurpation, revendication, appropriation, inclusion… Dans tous les cas, le matériel principal de la photographie d'un réel donné et actuel, car une photographie est toujours une photographie *de* quelque chose (Jacinto Lageira, dans François Soulages et Bruno Zorzal, 2017, p. 79). C'est seulement à partir de ce quelque chose que la fiction photographique peut être créée et le passé revisité, contrairement à la peinture. Pour le dire autrement « la photographie […] est prisonnière de la *mimesis* et la peinture de l'est pas » (Bernas, 2014, [2009], p. 12). Ainsi, elle est par son essence même un dispositif du *re*-faire. En refaisant une œuvre ou une esthétique, le travail de Sherman est à la jointure de deux réalités, celle de son propre corps et celle du passé. En faisant

et en re-faisant, elle interroge sur le futur de la représentation. François Lejeune explique que

> D'une manière plus générale le sens unique de l'influence du passé vers le présent se décompose en un futur antérieur aux sens multiples, ceux d'une fluence, d'un frayage renversant le cours du temps, où l'œuvre-source n'est plus l'œuvre élue, de départ, mais l'œuvre-cible à produire par tous ces processus de collage, montage et assemblage ou prise d'images d'images. (François Jeune, dans François Soulages et Bruno Zorzal, 2017, p. 36)

Photographier en explorant le passé est une manière d'envisager l'avenir. Comment notre regard sur le passé pourrait servir à créer un avenir qui ne répète pas les mêmes schémas? Le regard en arrière provoque une nouvelle lecture de la tradition à la lumière des débats féministes. En 1949, Simone de Beauvoir publie le *Deuxième sexe*, ouvrage de référence pour les artistes féministes de la seconde vague des années 1970. Le genre est perçu comme une fabrication culturelle, politique et sociale. Les féministes telles que Lucy R. Lippard, Amelia Jones, Laura Cuttingham, Griselda Pollock ou encore Linda Nochlin[218], réalisent une déconstruction du modernisme et entrent dans une postmodernité dans laquelle les grands récits de l'histoire de l'art se fissurent et laissent

[218] L'anthologie organisée par Fabienne Dumont, *La rébellion du Deuxième sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, publiée en 2011 aux éditions Les presses du réel, est une mise en dialogue de différents féminismes autour de la question de l'art et de son histoire. Elle permet de cerner une dimension nuancée et parfois contradictoire des revendications selon plusieurs perspectives anglo-saxonnes, les mettant aussi en écho avec les réalités françaises.

voir une complexité hétérogène avec ses remises en cause, ses paradoxes et sa non-linéarité, plutôt dans une perspective circulatoire (Patrick Hetzel, 2011, p. 37-39). La postmodernité théorisée notamment par Jean-François Lyotard en 1979 avec l'ouvrage *La condition postmoderne*, est un changement de paradigme philosophique et esthétique à l'échelle des sociétés occidentales. Elle est en relation critique avec le capitalisme et ses différents médias. Dans l'article *Cindy Sherman : The Polemics of Play*, (dans Eleanor Heartney, Helaine Posner, Nancy Princenthal, 2007, [2013], p. 180-201), Eleanor Heartney présente les différentes interprétations du travail de Sherman. Comme ce fut mentionné plus haut au cours de cette thèse, il est important de rappeler que le travail de Sherman n'a pas toujours été perçu comme une pratique associée aux mouvements féministes (Heartney dans Eleanor Heartney, Helaine Posner, Nancy Princenthal, 2007, [2013], p. 185). Bien qu'elle se soit intéressée particulièrement à la figure féminine, sa pratique va au-delà des considérations de genre, Sherman brise l'image-écran en montrant l'être vivant pourvu de vulnérabilités des êtres humains. S'identifiant elle-même aux féminismes, Sherman affirme cependant ne pas percevoir son travail comme une action particulièrement engagée dans ces mouvements. Selon ses propres mots, Sherman explique être consciente que son travail est une réaction artistique à sa propre relation amour-haine aux représentations médiatisées des corps féminins qui l'entourent, tant à la télévision, dans les magazines, que dans les musées (Heartney dans Eleanor Heartney, Helaine Posner, Nancy Princenthal, 2007, [2013], p. 200). Sherman et Newton entretiennent délibérément une certaine ambiguïté par rapport aux manières avec lesquelles il et elle utilisent la réification et l'humanisation permettant ainsi de souligner leur renversabilité sémantique.

5.3.3.2 La popularité du corps réifié dans l'image

Une véritable industrie nait autour de l'image du corps pour toujours plus et mieux le contrôler (Marzano, 2007, p. 20). En 1992, une dizaine années après la publication du *Manifeste Cyborg* et des écrits de Natasha Vita-More, se tient à Lausanne la première exposition sur la question intitulée *Posthumain* dirigée par Jeffrey Deitch[219] à laquelle Cindy Sherman participe. Lors de celle-ci, Deitch questionne l'art face aux revendications des contre-cultures post-1968 (Deitch, 1992, p. 31). Les différentes variables qui forment l'humain – son corps, son esprit, son genre et son image – sont étudiées, fouillées, disséquées, transformées, modifiées parfois absentes, mais bel et bien présentes par la trace laissée sur leur passage; à ce titre, Sherman présente ses *Sex Pictures*. Le modèle freudien de la psychanalyse se dissout, donnant l'impression que chacun et chacune peut se réinventer, construire un nouveau soi, indépendamment de toute contrainte liée à son passé. *Post Human* ne présente pas qu'une redéfinition de l'art, mais il émet l'hypothèse de l'implication imminente de la création artistique dans la redéfinition du vivant (Deitch, 1992, n.p.). La professeure Giovanna Zapperi rappelle que depuis le mythe de Pygmalion, l'activité artistique est animée par le désir de créer une nouvelle forme de vie à partir de l'inerte (Zapperi, 2009a, p. 110). À l'origine, Deicht envisageait d'intituler l'exposition « The Conceptual Figure », puisqu'il était

[219] L'exposition itinérante s'est ensuite installée au Castello di Rivoli, à Turin, aux Deichtorhallen, à Hambourg, à la Fondation Deste, à Athènes, et au Musée d'Israël, à Jérusalem. En plus de voyager dans plusieurs pays, l'exposition a eu un grand impact médiatique, malgré le fait qu'elle n'ait pas été présentée aux États-Unis (Deitch, 2016, n.p.). Dans le catalogue de la ré-exposition de *The Uncanny*, l'artiste Mike Kelley écrit que, tous les dix ans environ, une nouvelle figuration de l'être humain se popularise dans la sphère artistique (Mike Kelley, 2004, p. 26).

principalement fasciné par la manière dont les artistes du début des années 1990 conceptualisaient la figure humaine (Deitch, 2016, n.p.). L'exposition de 1992 comporte presque quarante artistes[220] invité·es à s'interroger sur l'influence des fusions biotechnologiques, sur le développement du culte pour l'esthétique d'un corps éternellement jeune et vigoureux, sur l'augmentation de la présence des images au quotidien et sur les avancées en matière d'intelligence artificielle. L'artiste Matthew Barney y présentait deux installations dédiées au joueur de football américain Jim Otto qui connait sa période de gloire dans les années 1960-1970, et dont la célébrité repose notamment sur ses prothèses de genoux et ses exploits sportifs. Barney le présente comme l'incarnation d'un corps augmenté[221] au dépassement semblant sans fin (Zapperi, 2009a, p. 115). La question persistante de Donna Haraway « Pourquoi nos corps devraient-ils s'arrêter à la frontière de la peau […]? » (Haraway, 2007, [1985;

[220] La liste complète des artistes est Dennis Adams, Janine Antoni, John Armleder, Stephan Balkenhol, Matthew Barney, Ashley Bickerton, Paul Mc Carthy, Taro Chiezo, Wim Delvoye, Pruitt & Early, Suzan Etkin, Fischli & Weiss, Sylvie Fleury, Robert Gober, Felix Gonzalez-Torres, Clegg & Guttmann, Damien Hirst, Martin Honert, Mike Kelley, Karen Kilimnik, Martin Kippenberger, Jeff Koons, George Lappas, Annette Lemieux, Christian Marclay, Yasumasa Morimura, Kodai Nakahara, Cady Noland, Daniel Oates, Charles Ray, Thomas Ruff, Cindy Sherman, Kiki Smith, Pia Stadtbäumer, Meyer Vaisman, Jeff Wall

[221] En considérant que les technologies peuvent augmenter le corps, les artistes et chercheur·euses annoncent implicitement qu'elles sont les excroissances de la subjectivité, entrant en écho avec les intérêts de Merleau-Ponty pour les corps particuliers des personnes non voyantes qui utilisent leur bâton comme une excroissance de leurs sens (Merleau-Ponty, 2014, [1945], p. 385-386). L'objet est transformé en une part du sujet, mais le philosophe considère peu la réification que le bâton provoque en échange. Cette zone d'ombre laissée par le philosophe est davantage explorée par la science-fiction cinématographique, télévisuelle et photographique. Dépendamment des artistes, la figure humaine est soumise à diverses problématiques présentes dans les écrits d'Haraway, More et Deleuze. Le corps humain, en tant qu'identité biologique transformé en objet d'imageries médicales y est notamment traité. Comme l'annonçait Haraway, au fil des décennies, les imageries devenaient de plus en plus invasives. Le corps n'est plus une identité biologique singulière, mais un objet normé, dont l'image est un argument d'autorité qui permet de déterminer si une personne souffre ou non d'une maladie.

1991], p. 76), est de plus en plus pertinente à l'ère postmoderne, où la performance normative et la définition de ce qu'est un sujet humain, sont remises en question. Les transformations supposées ou concrètes concernent à la fois « les frontières de l'humain comme espèce vivante et comme identité spécifique qui s'y trouvent imagées et imaginées » (Magali Uhl et Dominic Dubois, 2011, note de bas de page, p. 34), donnent à l'artiste le rôle d'annonciateur de la réalité de demain (Daniel Bell, dans Uhl et Dubois, 2011, p. 34).

Le choix d'exposer les *Sex Pictures* dans *Post Human*[222], peut sembler surprenant par rapport à ces enjeux temporels et identitaires concernant l'humain et l'humanisme. À première vue, les *History Portraits* dans lesquels l'artiste abolit le passé, le présent et

[222] La post-hominisation décrite par les sociologues Magali Uhl et Dominic Dubois, plus adéquate que le terme « posthumanisme » pour qualifier son emploi des mannequins non-vivants. Selon Magali Uhl et Dominic Dubois : « L'imaginaire de la post-hominisation répondrait ainsi d'un ébranlement généralisé des certitudes quant au devenir de l'humain face aux développements scientifiques contemporains. Il semble caractériser la mise en forme artistique des questionnements que suscitent ces nouvelles possibilités scientifiques et techniques. À la représentation biotechnologique du corps « refaçonné de part en part par la technologie [...], désubjectivisé, tenu pour remplaçable ou du moins pour modifiable » répond ainsi une représentation artistique du corps morcelé, modifié, amélioré, double incertain de cette nouvelle réalité sociale. » (Uhl et Dubois, 2011, p. 37).

Toutefois, qualifier la pratique artistique des années 1990 de post-hominisation, serait la considérer dans une rupture avec une approche évolutive de l'être humain comme celle de Charles Darwin (l'Origine des espèces, 1859). L'identité que considère la post-hominisation réfère à celle de l'être humain, contrairement à certaines théories posthumanistes qui considèrent celle des individus, de manière plus spécifique. Dans la production artistique, les deux identités sont parfois conjointement questionnées à la fois en réaction avec la vie politique et sociale, et en tant que génération de pensée et de représentation, en amont parfois de la concrétisation de sociale. L'approche est à la fois comprise comme une rupture dans un temps court (les années 1990) et dans leurs influences sur les prochaines décennies voire les siècles, à venir. Toutefois, le concept de Magali Uhl et Dominic Dubois réfléchit essentiellement l'avenir potentiel de l'humain, or il est possible d'analyser ces représentations une inspection de la confusion en s'inscrivant dans les problématiques temporelles, mais sans porter de jugement de valeur ni pour l'exaltation d'un être humain-machine, ni en dénigrant l'humain-automate. En s'interrogeant sur la peau comme frontière corporelle (Haraway, 2007, [1985; 1991], p. 76), une lecture en négatif d'Haraway interroge les statuts des objets, pourraient-ils eux aussi être considérés comme des corps, sans avoir pour autant de frontières épidermiques?

le futur, tout en interrogeant la place des femmes dans l'histoire de l'art, pourraient sembler plus appropriés. Les *Sex Pictures* traitent implicitement de problématiques comparables. L'ensemble des relations qui unissaient les personnages du conte de *L'homme au sable* et l'analyse de la réception par le lectorat de l'histoire, ont permis d'explorer cette étude de cas à la lumière de l'inquiétante étrangeté. D'une manière semblable, les mannequins de Sherman sont autant inquiétants dans leurs relations entre eux, que dans les rapports qui s'établissent entre le dispositif photographique et la personne qui regarde l'image. Cette dernière partie entre en écho avec les enjeux posthumanistes de l'exposition de Deitch à propos de l'influence des médias et des technologies de l'image sur les corps des spectateur·trices. L'inquiétude et le malaise que provoquent ces photographies auraient été bien différents si Sherman avait photographié des êtres humains[223].

Mis à part les deux têtes de mannequins de *Untitled#305* qui semblent partager un moment de sensualité consentie, la majeure partie des mannequins de Sherman sont photographiés lors de rapport sexuel fictif malsain, où l'un est en situation d'humiliation (*Untitled#257*, 1992); un autre est nu, la tête penchée et les bras croisés

[223] Les photographies de scènes sexuelles sadomasochistes de Mapplethorpe qui font scandale au début des années 1990, représentaient généralement des hommes soit qui semblaient détachés de l'acte sexuel, soit qui prenaient plaisir à l'effectuer et à le recevoir. Les mannequins de Sherman sont aussi grandement critiqués, mais ils s'inscrivent dans un mouvement de nombreux artistes qui cherchent à s'émanciper des financements religieux et provoquent volontairement l'indignation, atténuant ainsi l'attaque individuelle que pouvait subir les artistes. Sherman n'a également pas encore la renommée de Mapplethorpe et n'évolue pas non plus exactement dans les mêmes sphères, ce qui explique notamment pourquoi ces images n'ont pas fait autant de bruit que celles de Mapplethorpe.

semblant être en train de culpabiliser (*Untitled#259*, 1992); un autre a les organes sexuels tuméfiés (*Untitled#260*, 1992). Comme Olympia engendrait l'inquiétante étrangeté chez Nathanaël, les mannequins s'effraient entre eux et même se torturent. Contrairement à l'interprétation de l'historien de l'art Thibault Boulvain qui considère ces mannequins comme des coquilles vides (Boulvain, 2021, p. 351), ils peuvent sembler terriblement vivants grâce aux mises en scène photographiques proposées par l'artiste. Ce serait justement cette survivance du vivant qui émerge dans les violences de ces scènes, qui produit un effet empathique. Ainsi, même si peu de ces objets ont été photographiés dans leur état complet, avec leurs deux jambes, leurs bras, leur buste et leur tête[224], leur exactitude morphologique dérange et renvoie à la physionomie même de la personne qui contemple l'image.

De plus, la mise en scène photographique évoque une sorte de *théâtre de la cruauté* au sens d'Antonin Artaud[225]. Les décors sont simplement des grands rideaux similaires à ce que l'on trouve dans les salles de spectacles, ce sont aussi de grands draps de velours ou de satin. La théâtralité est assumée et tout est amplifié : les gestes immobiles des mannequins exagérés, d'immenses trous représentent les orifices et les mimiques du visage sont accentuées. Le gros plan confère à la fois aux mannequins un portrait digne

---

[224] Avec des êtres humains, la décomposition et la recomposition qui évoquent le monstre de Victor Frankenstein, auraient dû soit être réalisées par de modification et de retouche photographiques, soit avec des cadavres. Dans les deux cas, la vue de ces images aurait évidemment provoqué un inconfort.

[225] Bien que l'auteur ait clairement exprimé dans *Le théâtre et son double*, que sa théorie de la cruauté n'est réalisable que dans la représentation théâtrale, le travail de Cindy Sherman puise son inspiration dans le théâtre et le cinéma tout en prouvant que la photographie aussi est capable de dégager une impression de vie et une influence sur qui la regarde, grâce au déploiement que ce théâtre met en exergue.

de celui d'un être humain. Ils sont au centre des compositions avec généralement une mise au point sur les yeux ou sur les organes génitaux. Le clair-obscur donne à voir une semi-réalité, qui oscille entre le mystère de l'ombre et la violence de la réalité éclairée. Le vernis des yeux peints provoque une certaine brillance comparable à l'humidité d'un œil humain; de même, la colorisation parfois imparfaite donne la sensation d'une vie dans l'objet.

Fig. 76 Cindy Sherman, *Untitled#424*, 2004

Avant que Cindy Sherman utilise à son tour uniquement des mannequins pour sa série *Sex Pictures*, ses œuvres sont profondément théâtrales et narratives. L'artiste créée des histoires en une seule image. Si elle s'inspire davantage du cinéma que de la littérature, ses photographies ressemblent parfois à un photoroman dont l'écrit a été effacé. Par l'expressivité des personnages que Sherman incarne, les angles de prise de vue, les décors et les costumes, la théâtralité reste. Avec les *Sex Pictures* néanmoins, celle-ci s'estompe au profit d'images à teneur davantage descriptive et incompréhensible, ou encore avec une narrativité plus proche du registre de l'horrifique. L'originalité de cette série sans la représentation de l'artiste elle-même ni sans aucune présence humaine montre bien un tournant dans la pratique de Sherman. Même si depuis, elle est revenue vers le portrait, sa pratique a été transformée. Par ailleurs, *Clowns* (fig. 76) (2004) est la première grande série que Sherman réalise après les attentats du 11 septembre 2001. Nouveau virage pour l'artiste qui abandonne radicalement la narrativité ne gardant que

la théâtralité. Bouleversée par cet évènement, Sherman se trouve à un moment de sa pratique où elle s'interroge sur la pertinence de faire encore de l'art. Sans décor, sur des fonds composés de plusieurs couleurs primaires particulièrement saturées, Sherman incarne des clowns caricaturaux, satyriques, tristes, frénétiques, fous [226]. Ces photographies peuvent être comprises comme l'équivalent de l'absurdité d'une pièce du dramaturge et écrivain irlandais Samuel Beckett. De l'impuissance de la création artistique face à la guerre nait l'absurde littéraire, de l'impuissance face aux attentats du 11 septembre et face à l'éphémère des privilèges sociaux (la richesse, le genre, la couleur de peau …) nait une transformation du vivant vers l'inerte. La chercheuse Pascale Casanova qualifie Beckett d'inventeur de l'abstraction en littérature (Casanova, 1997, p. 100) pour sa recherche formelle du langage qui devient un matériau malléable autant dans ses sonorités, que dans ses liens avec la matérialité à laquelle il réfère. Le refus de la métaphore, de l'allégorie, du personnage, du décor, de la temporalité, de la narration chez Beckett se matérialise dans la photographie contemporaine. Les clowns de Sherman flottent dans des espace-temps multicolores, dénués de contexte, d'époque, de lieu.

Ce cinquième chapitre dédié à l'artiste Cindy Sherman, fut l'occasion de considérer différentes avenues de la confusion entre le corps et l'objet d'abord dans un contexte

[226] Ces propos de Sherman furent recueillis lors de son entrevue avec la réalisatrice et actrice Sofia Coppola : « I made a couple the summer after 9/11, but I was struggling. I mean, how could I make art anymore? I happened to be going through my closet and getting organized and I found an old pair of pajamas that I got at a flea market that somebody had turned into a clown suit by adding big bows to it. [...] » (dans Philipp Kaiser, Sophia Coppola, 2016, p. 148).

politique marqué par le féminisme et le posthumanisme. La photographie mise en scène transforme le corps de l'artiste en une multiplicité d'êtres fictifs parfois en simulant l'immobilité, parfois en posant pour la prise de vue avec des attitudes outrancières qui assument la réification provoquée par le médium artistique. Généralement, ses gestes sont ceux des poses classiques issues de la culture populaire ou de l'histoire de l'art. À la fin des années 1980, Sherman disparait peu à peu de l'image pour laisser place à des mannequins inertes qu'elle met en scène en s'inspirant des comportements sexuels humains, ou encore, des réactions en situation de souffrances physiques ou psychologiques. En conférant à la fois des sentiments, des sensations et des réactions à ses mannequins, Sherman leur attribue une chair merleau-pontienne tout en leur appliquant littéralement le corps sans organes deleuzien. Sherman peint les matières de ses mannequins, à l'instar des maquillages de son propre corps lors de ses tableaux vivants. L'ambiguïté visuelle est renforcée lors des gros plans, ils laissent voir la texture des objets qui imitent les pores de la peau. L'ajout des perruques et de la pilosité reprend le procédé d'habillement costumé que Sherman réalise pour ses propres portraits. Ainsi, en donnant chair à ses mannequins par le médium photographique, Sherman transforme l'objet inerte en un corps vivant. Elle interprète la porosité entre l'humain et le non-humain dans une alternative à l'humanisme de la modernité. En considérant la proximité entre ces pôles, Sherman instaure aussi une réciprocité entre les deux, qui tend en permanence vers l'ambiguïté : en humanisant les objets, Sherman réifie également le corps, dans les deux cas, un semblant de vie perdure néanmoins. Les objets interviennent lorsque la représentation corporelle n'est plus possible face à la violence des enjeux sociopolitiques et médicaux de la pandémie du SIDA. Les clowns qu'elle incarne après le 11 septembre 2001 sont situés entre le tableau vivant et la mise en scène objectale tant le corps de Sherman disparait à travers les accessoires,

le maquillage, le post-traitement photographique. Toutefois, cette objectivation ne passe pas par une réduction du corps à l'état d'objet, elle propose de considérer l'un comme égal à l'autre, en assumant ambiguïté d'un sentiment de vie étrange pour les personnes qui en regardent les photographies.

CHAPITRE VI
NICK KNIGHT : RÉINVENTER LE CORPS ET RÉINVENTER LA PHOTOGRAPHIE

Résumé

Ce sixième chapitre est consacré à la carrière du photographe de mode Nick Knight, plus particulièrement à ses activités réalisées essentiellement entre 1985 et 2017. Malgré leurs transformations au fil des années, les images de Knight ont systématiquement pour objectif d'envisager des humanités nouvelles entre subjectivation et réification. Sa recherche permet à l'imagerie de mode de se diversifier en donnant à voir des alternatives de beauté inédites entre réalité, fiction et spéculation sur l'avenir de la mode et du rapport aux représentations. Au tournant de l'an 2000, Knight produit le site web SHOWstudio.com qui met à disposition de tous et toutes les internautes des photographies de séances de pose, des vidéos en direct, des documents d'archives, des dessins, des entrevues et des articles scientifiques portant sur les thématiques qu'abordent les différents projets de Knight et de son équipe. Ces multiplications d'images et de discours autour du corps des modèles, de leurs vêtements et des élaborations lors des séances de pose conduisent à interroger l'influence du médium photographique sur la représentation du vivant montré et analysé sous tous ses angles. Dans cette exigence croissante d'en connaitre davantage sur la mode et ses modèles, les corps deviennent peu à peu des objets d'étude pour la consommation visuelle des internautes. Allant toujours plus loin dans l'exploration de

l'humain jusqu'à l'explosion visuelle et fictive de sa chair, Knight abolit la notion de peau en tant que frontière organique. Les attentats du 11 septembre 2001 viennent néanmoins jouer un rôle majeur dans les rapports qu'entretiennent photographie, corps et voyeurisme. L'évènement conduit alors à la restriction des représentations de scènes violentes même fictives risquant de heurter les sensibilités émotionnelles des internautes. L'univers de la mode met une distance entre le réel tragique et son propre milieu, dans lequel elle opère un retour à la promotion d'idéaux de beauté plus traditionnels, détachés des évènements politiques actuels. En réaction à la censure qui découle de ces évènements, Nick Knight prend davantage d'indépendance face à l'industrie vestimentaire en diffusant ses propres projets par le biais de son site web. Dans une utopie de démocratisation de l'image de mode et d'une société sans tabou, évoluant dans une totale transparence, le site SHOWstudio propose l'image photographique comme étant un écran qui soulignerait l'humanité des modèles de la mode et qui, dans le même temps, créé l'illusion d'abattre les frontières qui séparent les internautes de la séance de pose. La plateforme numérique offre également la possibilité à Knight d'aller plus loin dans la fictionnalisation de la représentation médiatisée du corps en la tirant du côté de l'abstraction.

6.1 Nick Knight et aux limites de l'humain

6.1.1 La manipulation photographique du vivant

6.1.1.1 Resculpter le vivant par le clair-obscur

Né en 1958 à Londres, Nicholas David Gordon, connu sous le nom de Nick Knight, est professeur honoraire à l'Université des arts de Londres. Photographe de mode depuis les années 1990, il collabore notamment avec les maisons de couture Alexander McQueen, Thierry Mugler et Yohji Yamamoto. Ses photographies font partie de la collection du Victoria & Albert Museum et sont exposées régulièrement au sein d'institutions artistiques telles que la Tate Modern à Londres, le Museum of Fine Art de Boston, le Brooklyn Museum, la Maison européenne de la photographie à Paris et la Saatchi Gallery à Londres. La pratique de Knight est une forme en constante évolution, que cela soit par rapport aux médiums qu'il utilise ou, encore, par rapport aux esthétismes dans lesquels son travail s'inscrit. Selon la définition précédemment énoncée, l'art posthumaniste peut être utilisé pour analyser le travail du photographe qui envisage la représentation de l'être humain comme une création modulable en fonction des technologies de l'image utilisées (argentique, numérique, tridimensionnelle …). Les nouvelles technologies – et surtout celles de l'image – dont il se sert activent de nouveaux enjeux par rapport à l'exhibition corporelle – autant dans la publicité et la mode que dans l'art, la télévision ou le cinéma. La pratique de Knight permet d'envisager principalement comment les diversités technologiques, les situations socio-économiques et médicales (le coût amoindri des appareils photographiques; l'intrusion des images médicales qui permettent de voir le corps

jusque dans son intérieur), les manières de diffusion (les médias télévisuels, les revues et magazines de mode) et de consommation des images (le commerce capitaliste autour de cette imagerie), influencent la représentation du vivant. Ses travaux développent des visions spéculatives des avenues futures de l'image du corps. Ils lui permettent d'appréhender la porosité entre le milieu de la mode, la sphère artistique et les philosophies ayant pour enjeu le vivant.

Fig. 77 Nick Knight, *Stephen Jones*, 1985, *i-D Magazine*

Un léger détour par les débuts de la pratique de Nick Knight permet de comprendre la vision du photographe. En 1985, l'éditeur du magazine *i-D,* Terry Jones (fig.77), commande à Knight des portraits pour fêter le cinquième anniversaire de la revue[227]. La photographie en noir et blanc, parue dans le numéro du 30 octobre, présente le créateur Stephen Jones en gros plan, de face (Nick Knight, Carrie Scott, Lee Haewook, 2016, p. 40). Son visage se situe essentiellement dans la moitié basse de l'image en étant légèrement décentré vers la gauche, toute la partie de droite est cachée derrière un tissu sinueux dont les plis et les ondulations évoquent les mouvements d'une fumée

[227] En 2009, *i-D* lui commande 200 portraits de célébrités, de modèles, d'artistes, de musiciens…

ou ceux d'un oiseau au bec pointant vers le haut. La mise au point est effectuée sur l'œil gauche de Jones, seul élément visible de son visage. Le contraste fort et le clair-obscur généré par une lumière venant de la gauche fusionnent les ombres du tissu avec celle du visage du modèle. Cette technique d'éclairage est récurrente dans la pratique du photographe qui s'empare de ses capacités afin de retravailler les formes et les matières. Avec elle, les différences entre le corps et l'objet s'effacent dans l'intensité des contrastes entre le noir et le blanc. Bien que le visage de Jones ait partiellement disparu, sa subjectivité demeure grâce à son œil apparent et aux détails de son iris.

Fig. 78 Nick Knight, *Julie Burchill,* 1985, *i-D Magazine*

Dans cette même commande, Knight photographie l'écrivaine Julie Burchill en un très gros plan de son visage décentré vers la gauche et de ses mains qui encerclent sa bouche (fig. 78). Comme dans la photographie précédente, Knight utilise un fort contraste de clair-obscur qui transforme le visage en un masque. Le visage semble évoquer, là encore, le regard d'un oiseau. L'ombre portée des mains étire les yeux en direction des tempes du modèle, dont le visage blafard a perdu la texture de la peau. Le reflet du regard est limité à deux petites taches blanches qui montrent l'humidité des yeux. Contrairement à Terry Jones (fig. 77), Julie Burchill est méconnaissable, ressemblant davantage à une créature de fiction mi-femme mi-animal. Dans cette photographie, Knight se sert de l'éclairage et du très gros plan au cadrage serré pour transformer la représentation de l'être humain afin de créer un être fictif.

Fig. 79 Nick Knight, *Red Bustle*, 1986, Yohji Yamamoto

Après la campagne de *i-D magazine*, Knight continue d'explorer la manière dont la lumière et les ombres participent à remodeler la perception du corps humain. Un an après, la carrière de Knight prend de l'essor lorsque le styliste japonais Yohji Yamamoto lui confie la réalisation des photographies de sa collection de 1986, introduisant ainsi pleinement Knight dans le milieu de la mode[228]. La photographie du bustier rouge de Yamamoto (fig. 79) le conduit à perfectionner davantage les techniques explorées lors du portrait de Julie Burchill (fig. 78). L'image du bustier est composée d'un fond blanc duquel se détache une silhouette noire anthropomorphe totalement immobile. Un jupon de tulle rouge transparent jailli de l'arrière de cette figure d'un noir opaque et sans relief. Elle se tient debout, présentant son profil gauche. Une nouvelle fois, l'ensemble fait penser à une sorte de volatile imaginaire. La figure est vêtue d'un chapeau à visière et d'un large manteau qui s'arrête à la hauteur des chevilles, tandis que ses pieds sont chaussés de talons bas. Elle est resculptée en une ombre noire et épaisse dont sort un tulle rouge. La morphologie, bien que reconnaissable, est devenue schématique, au sens défini par Horst Bredekamp. Elle est

[228] Avant cela, son premier projet d'envergure est la publication de son premier livre de photographies intitulé *Skinheads* en 1982.

d'une immobilité absolue (Bredekamp, 2015, p. 95), ses formes sont vaguement anthropomorphes; il est impossible de voir le moindre détail du corps tant le noir est bouché[229]. Pourtant, « l'identification intuitive du regardeur [· » (Bredekamp, 2015, p. 110) identifie la représentation comme celle d'une personne. Habituellement, le vivant est identifiable en photographie grâce à sa présence charnelle, comme nous l'avons formulé dans l'analyse de la pratique de Newton et de Sherman; dans le cas de cette image de Knight, c'est le vêtement qui permet la reconnaissance. Dans la partie gauche, l'attention est portée sur la tenue revêtue qui ne permet pas de voir les bras de la silhouette. La partie de droite est consacrée au bustier de tulle, qui est le sujet principal de l'image; la couleur rouge vif et la matière semi-transparente détonnent avec le reste. Le foisonnant tissu participe à déstructurer l'anthropomorphisme de la silhouette opaque noire. Le bustier représente un quart de l'image, il brise la rigidité verticale pour provoquer une diagonale dynamique. Finalement, la photographie fait fusionner le corps avec le vêtement, le faisant tendre vers l'abstraction. Dans les trois photographies analysées ici, Nick Knight accentue l'immobilité rigide de ses modèles d'une manière comparable à celle explorée par Helmut Newton et Cindy Sherman. Cependant, Knight se distingue de ses deux prédécesseur·es en étudiant également l'émergence du vivant à travers le mouvement. Par cela, il tente d'ébranler les limites de la représentation du corps, mais aussi celles du médium photographique.

[229] En photographie, un noir bouché est un terme qui désigne l'opacité des nuances noires qui finissent par rendre un sujet illisible.

6.1.1.2 Le mouvement du vivant

Fig. 80 Nick Knight, *Spinning Hats, Kirsten Owen*, 1987, Yohji Yamamoto

En 1893, Aby Warburg publiait sa thèse de doctorat en allemand, traduite en français sous le titre « *La Naissance de Vénus* et *Le Printemps* de Sandro Botticelli : étude des représentations de l'Antiquité dans la première Renaissance italienne » se concentrant sur la manière dont les artistes de la Renaissance représentent le corps en mouvement. Ce premier travail de Warburg se concentrait essentiellement sur la question des dispositifs; en 1902, il complexifie sa recherche en s'intéressant au procédé symbolique et animiste qui permet d'interpréter le mouvement dans une représentation pourtant figée (analyse de Philippe-Alain Michaud au sujet des différentes réalisations de Warburg, 2022, [1998], p. 35). Le philosophe et conservateur Philippe-Alain Michaud a eu l'occasion d'analyser les articles et correspondances de Warburg lui permettant d'attester qu'aussi paradoxal que cela puisse être, les études concernant le mouvement cinématographique et la photographie n'ont été que marginalement approfondies par Warburg, qui a pourtant développé toute une technique installative de projection de diapositives pour ses recherches sur les Indiens Hopis (Michaud, 2022, [1998], p. 42). En 1983, c'est sous la plume du philosophe Gilles Deleuze que l'immobilité et le mouvement dans l'image cinématique seront approfondis au sein de l'ouvrage *L'image-mouvement*. Deleuze étudie le cinéma comme une succession d'images visionnées à un intervalle régulier, provoquant une perception de mouvement. Plus

précisément, l'image en mouvement relève d'une mise en relief du temps pouvant être ralenti ou accéléré. Par contraste, l'image fixe saisit le mouvement dans lequel les forces internes et la temporalité ont atteint un instant d'immobilité et un état équilibré (Deleuze, 1983, p. 39). Dans cette dernière, la variation n'est plus possible. En parallèle de ses recherches photographiques qui lui permettent d'expérimenter la réification du vivant par l'immobilité à son paroxysme, Nick Knight s'interroge également au sujet des possibilités qu'offre le médium photographique par rapport au mouvement retranscrit par un corps statique. Dans ses photographies, la survivance que Warburg identifie lors de l'étude de ses diapositives montrant les danses Hopis et les recherches deleuziennes sur le médium fixe, se retrouvent confrontées les unes aux autres. En effet, Knight développe une recherche visuelle qui reprend la logique antérieure de la chronophotographie lui permettant de juxtaposer plusieurs temporalités en une seule image. Chaque temps est représenté par un corps particulièrement fixe qui, une fois lié visuellement aux autres instants immobiles, produit une sensation de surgissement d'un certain vivant, comparable à celui de l'*eidolon* analysé par Stoichita ou à l'animisme que Warburg interprète des images du rituel du serpent. En cela, Knight élabore une alternative dans sa photographie *Spinning Hats* (1989) (fig. 80) par rapport au mouvement ambigu d'habillement/déshabillage que Sherman a créé près de dix ans auparavant dans son œuvre *Untitled Film Still#36* (1979) (fig. 67). Dans la photographie de Knight, la modèle Kirsten Owen porte une large capeline blanche à rayons et une étole blanche, une tenue réalisée par Yohji Yamamoto. Sur un fond noir, le haut du corps et les bras d'Owen sont visibles. Dans cette photographie « fixité et mouvement se confondent et se fondent […] » (Caroline Chik, 2011, p. 249). La modèle ressemble à un automate de boite à musique, qui pivote sur lui-même. Cette impression est causée par la superposition d'au moins sept photographies dont les

négatifs ont sans doute été découpés et réassemblés les uns aux autres. Le montage simule le mouvement, mais malgré cela le corps apparait inerte. Owen n'a pas bougé, Knight a lui-même fait le tour du modèle en la photographiant de face, de profil, de trois quarts, de dos, pour ensuite juxtaposer sous ces angles sa silhouette. Pour reprendre la définition de l'objet inanimé de Didier Anzieu, Owen est photographiée comme un objet immobile qui reçoit ses mouvements d'une force étrangère, celle du photographe (Anzieu, 1994, p. 87). L'esthétique du montage ressemble aux premières recherches en chronophotographie et aux expériences photographiques des artistes surréalistes (Guigon, Sebbag, 2013, p. 81), elle réactive l'impression de déjà vu et renouvelle l'union entre l'art et la mode entreprise par Man Ray au début du XXe siècle[230].

Fig. 81 Nick Knight, *Sans titre [Glamour is back],* Linda Evangelista, 1993, *Vogue*

Les limites de la photographie, notamment dans sa figuration du mouvement et de l'immobilité vont continuer à être éprouvées par Knight de diverses manières. En 1993,

[230] La multiplication du chapeau évoque également le dadaïsme, notamment l'œuvre de Max Ernst *C'est le chapeau qui fait l'homme* (1920) dans laquelle les chapeaux furent tirés de magazines de mode; ou encore, les mouvements indépendants et autonomes des chapeaux volants de Hans Richter dans *Vormittagsspuk* (1928).

ses photographies commencent à intégrer des collections de musées, comme celle du Natural History Museum à Londres. La même année, Knight est engagé pour réaliser une photographie de la top-modèle canadienne Linda Evangelista, publiée en couverture de l'édition britannique de *Vogue* en 1993 (fig. 81). Pour cette photographie en pied, Knight utilise une technique jusqu'alors inédite dans le milieu de la mode : afin qu'aucune ombre ne soit intégrée à l'image, il ajoute un anneau lumineux à son objectif (Alice Rawsthorn, 2011, n.p.). À en juger par les reflets lumineux derrière le modèle et au niveau de ses genoux, il place aussi des barres d'éclairage à l'arrière de la modèle. Cela a pour effet de détacher Evangelista du fond rouge brillant et de renforcer son effet de présence. Elle pointe une torche lumineuse en direction du photographe (et du lectorat) auquel elle adresse un regard et un sourire complices. Le contraste entre le corps vêtu d'une tenue noire et le visage blanc souligne l'immobilité impossible d'un corps vivant en dehors de l'image photographique. Le balancement des hanches et l'ondulation du corps donnent un dynamisme à l'image dont le corps est paradoxalement immobilisé par la prise de vue rapide et à la surexposition lumineuse. Ainsi, Nick Knight réinterprète la célèbre image d'ouverture des films de l'entreprise de production cinématographique Columbia Pictures, où une jeune femme drapée tient une torche lumineuse qui éblouit la lettre U de « Columbia » comme Linda Evangelista éblouie le G et le U de *Vogue*.

Vogue applique sur les jambes du modèle le titre « Glamour is back », comme si Evangelista incarnait un charme sensuel qui avait disparu jusqu'alors. L'expression faciale souriante d'Evangelista la présente dans toute sa subjectivité humaine et vivante. Néanmoins, l'éclairage qui éblouit le visage du modèle efface la singularité de ses traits et des volumes, de la teinte et des pores de sa peau. Plusieurs sous-titres l'encerclent, notamment « Beauty Special », qui indiquent le caractère exceptionnel de

ce numéro censé mettre une beauté unique à l'honneur, ainsi que l'annonce d'un nouveau traitement anti-âge qui déclare implicitement que la beauté est synonyme de jeunesse, de séduction, de *glamour.* Cette recherche de traitement pour arrêter le vieillissement jugé ingrat et pour lutter contre tout signe de mauvaise santé ou de variations corporelles qui ne correspondraient pas à un certain idéal esthétique, renvoient à certaines revendications post et transhumanistes qui gagnent en popularité au début des années 1990. Néanmoins, au fur et à mesure du développement de leur carrière, Nick Knight et Helmut Newton participent à l'élargissement des critères de beauté en proposant des alternatives.

6.1.2 La réification et subjectivation pour des beautés alternatives

Fig. 82 Nick Knight, *Devon Aoki, Alexander McQueen,* 1997,
Visionnaire 20

Durant les années 1990, Knight collabore avec le créateur de mode Alexander McQueen reconnu pour le côté provocateur de ses tenues[231], et ce jusqu'à son décès en

[231] Sujet de multiples scandales, le premier est celui de sa collection intitulée *Highland Rape* présentée en mars 1995. Outre le nom peu commun, les tenues des modèles lacérées et déchirées ne plaisent pas à tous les critiques.

2010[232]. Leur collaboration aboutit à l'élaboration de nombreuses photographies qui bousculent les esthétiques de la mode et de l'art contemporain. Les créations du couturier sont inspirées de la science-fiction, des monstres et des contes. Knight en propose des photographies épurées, sans décor et avec très peu d'accessoires. Seuls le corps et le vêtement sont présents, fusionnant l'un avec l'autre. En 1997, il photographie l'actrice américaine Devon Aoki dans une tenue orientalisante revisitée (fig. 82). Sobrement présentée sur un fond gris, la jeune femme se trouve entre la tradition de la tenue de soie aux motifs d'inspiration asiatique et un imaginaire de la posthumanité, avec des formes qui rappellent celles des tenues d'astronaute. Son visage est lisse, sans expression faciale alors que son front est transpercé par une grande épingle qui retient des fleurs sortant d'une plaie ouverte. Ses yeux sont de deux couleurs différentes provoquant une sensation inquiétante tout en rappelant l'œil sans pupille récurrent dans les tableaux du peintre Amadeo Clemente Modigliani. Dans cette photographie, Nick Knight focalise sur l'influence du vêtement sur le corps du modèle : l'aspect traditionnel des motifs se retrouve dans la coupe de cheveux qui rappelle les chignons traditionnels japonais de style *Shimada*, alors que la part posthumaniste est visible dans le visage de Devon Aoki dont sortent les plantes. Contrairement aux femmes cyborgs de Newton, cette incorporation de l'inerte n'est pas liée à l'érotisme, le corps n'est ni tout à fait vivant, ni tout à fait objet. Knight réduit le corps à sa peau, sa matérialité, sa surface et ses limites en rejetant ici toutes les sensations de la chair ou de la subjectivité. Pourtant, Devon Aoki ne semble pas inanimée pour autant, elle parait être dans un état second,

[232] Depuis, le photographe continue à travailler avec sa maison de couture et ses successeur·euses.

un état qui n'est ni tout à fait la vie, ni tout à fait la mort. Cela est dû au traitement de la peau aux gammes chromatiques grisâtres, mais qui est vivifiée par des rehauts de roses vifs sur les joues. Le vivant persiste et semble survivre à la zombification du corps de la modèle. Cette photographie participe à l'union de la mode et de la science-fiction, tout en témoignant d'un désir d'explorer de nouvelles représentations du corps au-delà des standards figuratifs.

Fig. 83 Nick Knight, *Sophie Dahl*, 1997, *i-D magazine*

L'intérêt de Knight pour les corps hors-normes se retrouve également dans des traitements photographiques plus classiques. En 1997, la modèle et écrivaine Sophie Dahl pose pour lui, à la demande d'Alexander McQueen. Knight la photographie et diffuse l'image dans *i-D magazine* (fig. 83). La prise de vue en contre-plongée déforme le corps de Dahl qui est accroupie. Le point de vue qui crée visuellement des disproportions avec des mains, des seins et des épaules particulièrement allongées rappelle les discordances des deux photographies spectaculaires réalisées par Helmut Newton, *La Hollandaise* (fig. 53) et *L'Allemande* (fig. 54) (1994). Knight se différencie de Newton en présentant son image dans le format horizontal, alors que la modèle se tient à la verticale. Si Dahl avait posé à l'horizontale, sa poitrine et ses tissus tireraient vers le bas de la photographie, or, son corps est solidement dirigé vers le haut. Le

cadrage et le positionnement de l'image perturbent l'appréhension visuelle du corps, ce dernier ressemble à un objet rigide qui ne plie pas sous le poids de la gravité. L'effet visuel exploité provoque l'impression que le modèle n'est pas un être humain, mais plutôt une poupée posée sur le dos.

Fig. 84 Nick Knight, *Aimee Mullins*, 1998, *Dazed&Condused*

Fig. 85 Nick Knight, *Aimee Mullins*, 1998, *Dazed&Condused*

Durant les années 1980 et 1990, Nick Knight et Helmut Newton investissent tous deux la représentation photographique du corps prothétisé[233]. Le statut de cet objet évolue dans la culture populaire passant de dispositif médical utilisé pour contrer un handicap, au statut de passage entre l'humain et le *post*-humain. En effet, les philosophies posthumanistes opèrent un changement de paradigme à son égard. Celle qui au début du siècle était vue comme la matérialisation d'un lourd handicap devient l'emblème d'un humanisme revisité et dépassé. La prothèse joue le rôle d'un nouveau membre, elle s'intègre à la fois au corps, tout en se distinguant pourtant de la chair. Dans les

[233] Cette sous partie sur la représentation du corps prothétisé par Nick Knight et Helmut Newton fut le sujet de l'article publié par Jessica Ragazzini « Quand la photographie de mode se revêt de la posthumanité », dans *Politicas y narrativas del cuerpo /Politiques et récits du corps / Politics and Narratives of the Body,* sous la direction de Lucía Caminada et de Fernando Gonçalves, EUDENE, Secretaría de Ciencia y Técnica, Universidad Nacional del Nordeste, Universidad Nacional del Nordeste, Universidade do Estado de Rio de Janeiro, Cenerientes, Argentina, Ceneri Rosse, Perudia, Italia, p. 215-232.

photographies des années 1990, la prothèse est un élément transitoire mis en valeur afin de représenter un·e modèle aux capacités surhumaines, que ce soit dans le domaine de la séduction fétichiste – comme dans la série *High & Mighty* de Newton (1995) (fig. 58 et fig. 59) – dans le milieu sportif ou artistique – comme dans les photographies de l'athlète handisport et modèle Aimee Mullins[234] réalisée par Knight (fig. 84 et fig. 85). En 1998, il la photographie en tant que nouvelle égérie d'Alexander McQueen. Ainsi, il bouscule les mentalités en mettant de l'avant de nouveaux archétypes de beauté (Garland-Thomson, 2002, p. 97). Avec d'autres modèles ayant divers handicaps, Aimee Mullins est présentée dans le numéro 46 du magazine *Dazed & Confused* intitulé « Fashion-able? ». La coureuse fait la couverture avec des prothèses arquées utilisées pour le sport (fig. 84), alors qu'une seconde photographie la montre avec de fausses jambes de bois (fig. 85). Par la perspective en contre-plongée, Mullins domine le·la regardeur·euse. Dans la première image, Knight la photographie à demi nue dans un léger clair-obscur (fig. 84). Les prothèses sportives sont abstraites, éloignées de tout anthropomorphisme. Elles rappellent la puissance d'une des coureuses les plus rapides au monde, alors que le dos nu qui offre le profil de son sein gauche, rappelant en quelque sorte la sensualité du corps féminin. Malgré la diversité des modèles qui commencent à transparaitre dans le milieu de la mode, les Newton et Knight participent à une standardisation du féminin prothétisé fictionnel, dont l'image fétichise le corps

[234] En 2002, Aimee Mullins devient l'égérie de l'œuvre vidéo *Cremaster Cycle* de l'artiste américain Matthew Barney, jouant à la fois le rôle d'une infirmière sensuelle posthumaine et celui d'un créature mi-femme mi-animale.

et continue d'en faire le support objectal du fantasme érotique, loin de l'expérience vécue des personnes en situation de handicap.

Dans la seconde image (fig. 85), Mullins est représentée comme un automate de bois. Les cerceaux du jupon inspirent l'innocence et la créativité d'un corps artificiel. Dans celle où la modèle porte les prothèses de McQueen (fig. 85), cette perspective donne à voir une composition en cône, de surcroît induite par le vêtement, permettant de mettre principalement en valeur les jambes de bois. Elle est en contraste avec la photographie de couverture qui repose quant à elle sur les lignes sinueuses que forment le corps de la modèle et ses prothèses (fig. 84). D'un côté, la prothèse est un objet au centre des nouvelles préoccupations de la mode posthumaniste; de l'autre, elle évoque la sexualisation du corps des femmes sportives dans laquelle celui des handi-athlètes s'inscrit (Garland-Thomson, 2002, p. 97). Cette représentabilité est à la fois un geste artistique et politique, qui revendique la présence de corps souvent occultés de la couverture médiatique. De plus, la collaboration avec un styliste de la notoriété de McQueen permet de soulever des enjeux marginalisés. À titre d'exemple, l'étude réalisée par le journal *Mail & Guardian* en 1998 relate que les personnes en situation de handicap souffrent de ne pas toujours trouver des vêtements qui leur correspondent. Plus que le combat d'une seule communauté, McQueen et Knight ébranlent tout le système de la standardisation de la beauté et de la mode normalisée. Des photographies prises par Knight de l'artiste en situation de handicap Alison Lapper sont réalisées dans le cadre du même projet. Lapper est atteinte de phocomélie (une atrophie des membres). Elle pose nue sur un fond gris, seules des formes géométriques colorées fragmentées créées par le styliste Hussein Chalayan, éclairent son corps. Ces morceaux d'abstraction colorés appliqués à la particularité physique de Lapper, la transforment en une œuvre d'art cubique contemporaine, mais ne lui retirent pas sa subjectivité pour

autant. La lueur dans les yeux de la jeune femme, les détails de sa peau, ses cicatrices, son grain de peau, sa pilosité et les volumes de son corps permettent de situer l'humanité dans sa chair. L'harmonisation des couleurs et la douceur des contrastes plus dégradés permettent d'unir ce corps sujet à la dimension artistique des formes que Knight fait projeter.

Fig. 86 Nick Knight, *WAR,* 1997, *Big Magazine*

Nick Knight continue l'exploration de l'abstraction, de l'immobilité, du mouvement et des limites photographiques, tout en augmentant la charge politique de ses productions. En 1997, il s'allie au styliste Simon Foxton afin de confronter l'esthétique de la photographie de mode aux violences manifestes durant des guerres civiles. Il explique : « Je voulais créer une image qui n'articule que la « mode » de la violence. La surface, les symboles, les poses. Je ne voulais pas de contexte social, pas de victime, rien de la misère de la vraie violence[235]. » (Knight, 2013). Cette série prend le nom de *WAR* (fig. 86), elle représente deux modèles masculins à la peau noire, le torse tantôt nu, tantôt recouvert de peinture. Dans le cadre de l'exposition *Nick Knight : Image* (2016),

[235] Cette traduction est personnelle, voici le texte original : « I wanted to create an image that articulated only the "fashion" of violence. The surface, the symbols, the poses. I wanted no social context, no victims, none of the squalor of real violence. » (Knight, 2013).

présentée au Daelim Museum en Corée, la réalisatrice Raquel Couceiro a produit une vidéo à partir des archives de Knight. La documentation présente les étapes de la conception de l'image. Les modèles sont d'abord invités à effectuer seul ou en binôme, les scènes de combats à mains nues et à mains armées. Les altercations et simulations de gestes sont effectuées en mouvement et en immobilité. Le photographe a juxtaposé ensuite les images à l'aide d'un logiciel informatique et a inséré plusieurs textures rappelant l'aspect liquide et brillant des peintures blanches, rouges et noires. La simulation du mouvement et l'action réalisée sont indissociables l'une de l'autre, transformées en une seule immobilité par l'appareil photographique. L'effet final donne la sensation de scènes de combat où les corps et les pantalons du styliste fusionnent avec la matérialité fluide picturale, autant celle qui fut appliquée directement sur les modèles durant la séance, que celle ajoutée à l'aide de l'ordinateur. Les quatre matières sont mises sur un seuil d'égalité car impossible à délier les unes des deux autres. Les 18 épreuves terminées publiées dans le numéro 18 du magazine *Big* sont inspirées de certains centres-villes américains dans lesquels la mode en tant que culture populaire est devenue l'un des prétextes de violence (Nick Knight, Raquel Couceiro, 2016, n.p.). Dans les photographies de Knight, la matérialité des corps immobiles se joint à l'abstraction de la couleur (Knight, Raquel Couceiro, 2013, n.p.). La violence suspendue des corps dénudés se battant fait penser à la représentation de *Battaglia di dieci uomini nudi* (1460-1465) de Antonio del Pollaiolo, donnant ainsi la sensation que les photographies de Knight peuvent être considérées comme des tableaux vivants. L'effet tableau est là, avec son immobilité, son moment prégnant et sa picturalité. Le mouvement de cette poétique et de cette abstraction de la destruction – pour reprendre les mots de Knight (Knight, Raquel Couceiro, 2013, n.p) –, augmente

l’effet de mouvance du geste arrêté grâce aux jets de matière, eux même arrêtés dans l’élan de leurs explosions.

Fig. 87 Vanessa Beecroft, *VB61,* performance, *Still Death! Darfur Still Deaf!,* 2007, Pescheria di Realto, Venise, Italie

Dix ans après, la photographie de Knight *WAR* (fig. 86) résonne au sein du tableau vivant *VB61* (2007) produit par l’artiste Vanessa Beecroft (fig. 87). La peinture, matière inerte, renvoie à la tradition artistique. Elle provoque la sensation de vie et de mouvement des corps inertes dans *VB61* et dans *WAR* par les éclaboussures, les jets, les traits réalisés par les gestes vifs de ses manipulateurs et manipulatrices qui les lancent sur les corps, ou qui les ajoutent au post-traitement. Dans son article portant sur l’influence de l'art pictural dans les performances de Vanessa Beecroft, la professeure Mélanie Boucher écrit que l'artiste s'inspire « dans toute l'histoire de l'art » (Boucher, 2012, p. 50), une analyse pouvant également s’appliquer à la photographie de Knight. L’œuvre de Beecroft *VB61* (2007) (fig. 87) présentée dans le cadre de la Biennale de Venise, est composée de modèles peints en noir qui posent allongés sur une large toile blanche. Cantonnées dans l’espace de cette toile, ses performances qualifiées de tableaux vivants par la professeure évoquent à la fois l’immobilité des corps représentés en peinture, tout en réutilisant la matière picturale pour la charger des enjeux sociopolitiques de la guerre au Darfour. La professeure Mélanie Boucher remarque que :

> À l'aide d'un seau et d'un large pinceau, Beecroft les couvre de peinture rouge sang. Cette critique de la guerre civile au Darfour rend également hommage à l'action painting et aux actionnistes viennois. Leurs réalisations sont sans doute celles qui, au cours des années 1960 et 1970, exploitent le plus l'idée de la peinture, du fait que les artistes créent des espèces de natures mortes-vivantes en introduisant, avant l'heure, le tableau vivant en art performatif. (Boucher, 2012, p. 50)

La performance, la peinture et la photographie sont trois médiums bien différents[236]. Néanmoins dans les trois cas, le mouvement finit par s'arrêter sur la toile, son immobilité transforme le corps en œuvre lors de la performance. La photographie fait les deux en même temps, elle emprisonne à jamais l'action vive du corps, faisant de lui une œuvre pour l'éternité. Comme les photographes futuristes ont tenté de le prouver depuis un siècle, la peinture, la performance et la photographie ont en commun leur inertie, capables cependant de rendre compte des balbutiements du vivant.

Les premières décennies de la carrière de Knight peuvent être lues au prisme du posthumanisme par rapport au médium photographique, à l'influence de la fiction et la science-fiction, mais également par rapport à sa manière de confondre le corps à l'objet

[236] Dans cette thèse, la violence des mouvements codifiés de l'action-painting fut étudiée par l'analyse des œuvres de Jackson Pollock. Les mouvements de l'artiste sont amples et brutalement enchainés, les taches éclaboussent et des traces couvrent la toile évoquant parfois des jets sanglants. Dans l'action, l'œuvre est autant imprégnée des mouvements corporels vivants que de la violence morbide, créant ce que Boucher qualifie de « natures mortes-vivantes ».

dans une perspective politique. Knight promeut de nouvelles formes de beauté de modèles uniques diffusées par les magazines, tout en s'engageant socialement dans le but de décloisonner l'imagerie de mode. Celle-ci se retrouve investie de problématiques médiumniques et d'enjeux politiques qui trouvent ensuite leur écho dans la production artistique du XXIe siècle.

6.2 SHOWstudio et la photographie

6.2.1 SHOWstudio : le corps sous tous ses angles

Toujours dans sa démarche d'éprouver et de dépasser les limites du médium photographique, Nick Knight est l'un des premiers photographes de mode à voir le numérique comme détenteur d'un nouvel horizon de possibilités pour la transformation de l'image de mode et la représentation du corps afin de donner à *palper du regard,* pour reprendre les mots de Merleau-Ponty [237]. Lorsqu'Internet commence à se démocratiser durant les années 1990, Knight entrevoit ce qu'il définit comme la mort de la photographie au nom d'une nouvelle forme d'art qui n'a pas encore de nom fixe

[237] Dans *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail* (1964) Maurice Merleau-Ponty définit l'acte de voir comme une expérience singulière à un moment précis qui s'apparente à un toucher à distance. Les *yeux de chair* éprouvent les choses et les corps vus, comme les mains sont sensibles à la matière tactile (Merleau-Ponty, 1964, p. 231).

(Kritsten Vinakmens, Nick Knight, 2017, n.p.). Il joint alors la photographie à la vidéo toutes deux numériques, et produit une multiplicité des points de vue en utilisant la transmission des images en direct aux internautes grâce à l'environnement virtuel. Par ailleurs, la définition donnée au virtuel par les chercheur·euses et créateurs·rices Isabelle Choinière, Enrico Pitozzi et Andea Davidson, ouvre à l'opportunité de le faire converser avec le réel. En effet :

> Le virtuel ne se conçoit pas ici dans une opposition au réel, mais en constitue plutôt un stade, une dimension. Ce qui est virtuel est, de fait, un principe actif déjà à l'œuvre dans le réel. […] Loin d'être un élément de dématérialisation ou de déréalisation, le virtuel se propose comme un élément de transformation qui peut faire évoluer le corps dans sa composition même. C'est ce même principe qui sous-tend la notion de potentialité corporelle en tant que dimension du virtuel déjà à l'œuvre dans le corps physique. (Isabelle Choinière, Enrico Pitozzi, Andea Davidson, 2019, p. 17)

Le virtuel utilisé par Knight correspond à cette définition, il donne accès à un corps numérique sous plusieurs aspects, sous plusieurs angles, par plusieurs médiums. En 2000, Knight conçoit le site web SHOWstudio.com dédié aux images de mode, mais aussi aux discours qui l'entourent. Le site médiatise le corps des modèles en le déclinant sous de nombreuses images et de multiples formes de discours possibles. Il offre à la fois des entrevues filmées, des articles, des conversations retranscrites, des analyses, des photographies, des vidéos, des visionnages en simultané et en rediffusé. Le site en lui-même illustre ce que le théoricien de la photographie Bruno Zorzal définit comme étant une image actuelle du monde :

> Si l'on peut faire une image qui représente ce temps-ci, l'actuel, ses réalités et ses objets, l'image devrait alors être traversée par des tensions les constituant. Elle devrait être faite comme le monde ou, en pensant à Merleau-Ponty, de la même chair que le monde, c'est-à-dire changeante, vivante, en mouvement. Aucune fixité! (Bruno Zorzal, dans François Soulage et Bruno Zorzal, 2017, p. 93)

Aux yeux de Knight, Internet libère les différents médiums de l'image afin d'inclure davantage la personne qui les regarde pour accentuer l'impression d'actualité. Dans cet esprit, les images et le site web sont deux moyens de questionner la définition de l'art et de la mode afin de les faire basculer du côté de la communication multisensorielle qui concerne à la fois la vue et l'ouïe, la lecture des images et celle des textes, le plaisir visuel et la connaissance analytique (Kritsten Vinakmens, Nick Knight, 2017, n.p.). Dans sa thèse de doctorat, Justine Marillonnet transpose la typologie que le professeur Jean-Claude Soulages a élaboré pour analyser les rhétoriques télévisuelles (Soulages, 2007, p. 31-39) à la photographie de mode (Mariollonnet, 2010, p. 87). Appliquée à la photographie, ce qu'il nomme le *cadre-transparent* place la personne qui regarde l'image à l'état de spectateur·trice passif·ve, la photographie est construite de manière que son sens soit aisément lu selon un mouvement de lecture de gauche à droite. *Le cadre-fenêtre* simule une interaction entre les personnes réceptrices de l'image et le modèle présenté. Enfin le *cadre-opaque* permettrait une projection empathique des lectorats à la place du modèle, selon un principe d'identification. Il peut en être déduit que le SHOWStudio.com a la vocation d'induire simultanément ces trois cadres, en donnant à voir l'image de mode sous tous ses aspects discursifs et en multipliant les images disponibles d'une même séance de prise de vue. Le site se présente comme un lieu d'exposition artistique virtuel, un outil éducatif, une plateforme pour le plaisir

visuel et un site de découverte. Les images sont à la fois artistiques, esthétiques et à vocation documentaire.



Fig. 88 Nick Knight, *The Bridegroom Stripped Bare, Alexander McQueen,* série *Transformer,* 2002

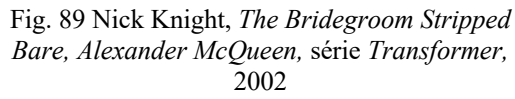

Fig. 89 Nick Knight, *The Bridegroom Stripped Bare, Alexander McQueen,* série *Transformer,* 2002

En 2002, Knight initie le projet *Transformer*[238] dans le cadre duquel il invite plusieurs collaborateurs·rices tel·les que Alexander McQueen, Erin O'Connor, Juergen Teller, Katy England et Bobby Gillespie, à produire un acte transformateur, métamorphique par la mode. Chaque proposition est photographiée par Knight et est diffusée en direct sur le site du SHOWstudio.com grâce à une webcam. Cette technique de direct est inédite pour Knight. Les internautes sont invité·es à envoyer des commentaires et des questions pour l'équipe pendant la séance de création (Knight, 2002, n.p.). Le déroulement temporel et spatial de réalisation des images est confondu avec celui des téléspectateurs·rices qui sont chez eux·elles, en train d'observer à distance. L'immédiateté transparente (*transparent immediacy,* pour reprendre les mots de l'informaticien Jay David Bolter et le spécialiste en nouveau média Richard Grusin,

[238] Le projet *Transformer* (2002) est disponible sur le site du SHOWstudio.com à l'adresse suivante : https ://www.showstudio.com/projects/transformer

2000, p. 30) est produite grâce à la retransmission de la lumière qui inonde les corps dans *Transformer,* autant qu'elle illumine le regard de l'internaute qui contemple la scène. Selon la théorie de Bolter et Grusin, elle est un point de contact grâce auquel le « trompe l'œil » de la scène donne l'impression que nous sommes réellement devant McQueen et son modèle sans l'intermédiaire de l'écran. La notion d'image-même devient translucide, elle se fait oublier au profit d'une impression de réel immédiat, sans médiation[239].

Une fois la séance terminée, une vidéo en accéléré est également proposée (Knight, 2002, n.p.). Le tout est accompagné d'un article du professeur Shaun Cole intitulé « Not Sure *if You're a Boy or A Girl »* (2002). Dans le cadre de ce projet, le couturier Alexander McQueen collabore avec Knight pour réaliser *The Bridegroom Stripped Bare* (2002). Les photographies et vidéos montrent McQueen en train de couper le costume d'un homme au visage maculé de peinture blanche (fig. 88). Le modèle reste de marbre, pendant que McQueen et son assistante le déshabillent, lui encerclent les mollets et la taille de fil métallique, lui peignent ses vêtements. Le modèle est figé, comme une statue, bougeant seulement au minimum. Le costume classique devient une sorte de robe bustier blanche, dévoilant le haut du torse; la tenue ressemble à celle d'une mariée, un voile est ajouté. L'homme garde néanmoins son col de chemise et sa

[239] Néanmoins, cet oubli de la médiation par l'image n'est que momentané, il n'est pas dû à un regard totalement naïf face à ce qui est représenté. Par ailleurs, nous retrouvons cette immédiateté transparente dans d'autres médiums et dans d'autres époques, cela s'est simplement accentué avec la photographie numérique (Bolter et Grusin, 2000, p. 30).

cravate. Les dernières photographies, qui sont également les dernières images de la vidéo, montrent le modèle toujours immobile, avec la bouche bâillonnée pendant que le voile s'envole derrière lui et que des paillettes sont projetées (fig. 89). Nick Knight participe à un renouveau de la mode et de sa photographie en présentant la transformation d'un vêtement classique masculin en une robe moderne associée au féminin. Il diffuse autant dans les médias « statiques » comme les magazines de mode, que dans les médias « mobiles » tels que la plateforme YouTube.com, atteignant ainsi davantage de regardeur·euses. L'inertie du modèle pendant que McQueen le transforme corporellement en lui peignant les jambes, en lui ajoutant des rectangles de bois sous les pieds qu'il peint aussi, en lui attachant les mollets et les bras, et quand il opère les modifications drastiques sur son vêtement, le donne à voir telle une sculpture vivante. Contrairement à la plupart des photographies de mode qui mettent en valeur le vêtement, Knight se concentre spécifiquement à médiatiser l'immobilité d'un corps pendant qu'un créateur en façonne l'image finale. Le médium lui-même et ses modes de diffusion participent ainsi à brouiller les frontières entre le corps et l'objet inerte. Dans son analyse sur la photographie plasticienne, Dominique Baqué remarque que depuis les années 1980, un clivage se fait entre la photographie documentaire et celle posthumaniste, qui se maintient et s'accentue même au début du XXIe siècle.

> Soit deux pôles, au demeurant antithétiques et inconciliables, autour desquels semblent dorénavant se déployer les pratiques artistiques et photographiques aujourd'hui : d'une part, avec le passage de plus en plus affirmé de l'argentique au numérique, on assiste chez beaucoup à une fétichisation de la technologie qui vient soutenir une mythologie néofuturiste, prométhéenne, réactivant les mythes avant-gardistes de

> l'Homme Nouveau, et se décline autour du *post-human*[240] et du corps mutant. Il n'est d'ailleurs pas accessoire de noter que la plupart de ces pratiques qui se réclament du *post-human* stigmatisent l'obsolescence du corps et en appelle à la promotion d'un corps mutant aux extensions tout à la fois prothétiques, biologiques et fantastiques. (Baqué, 2009, [2004], p. 213).

À l'extrême opposé de ce pôle posthumaniste se placerait la photographie documentaire qui s'érigerait contre ce réinvestissement du passé (les mythes grecs, le futurisme, le fictionnel …) au prisme de la technologie. Selon Baqué, les déceptions politiques qui impactent la sphère artistique figurative, telle que la crainte envers l'avenir, les espoirs du futur, la multiplication des guerres en Orient, la critique du milieu journalistique, la prolifération des médias de masse pourraient expliquer cette polarisation entre l'appréhension fictionnelle ou archivistique de la photographie. Dans l'étude de la médiatisation de masse qui défraie dans le monde communicationnel, dont fait partie la mode, Baudrillard explique les divers stades de la représentation menant à ce qu'il définit comme étant le simulacre :

> Telles seraient les phases successives de l'image : elle est le reflet d'une réalité profonde, elle masque et dénature une réalité profonde, elle masque

[240] Le mot *post-human* est volontairement en anglais dans le texte de l'auteure.

> l'absence de réalité profonde, elle est sans rapport à quelque réalité que ce soit : elle est son propre simulacre pur.
>
> Dans le premier cas, l'image est une bonne apparence – la représentation est de l'ordre du sacrement. Dans le second, elle est une mauvaise apparence – de l'ordre du maléfice. Dans le troisième, elle joue à être une apparence – elle est de l'ordre du sortilège. Dans le quatrième, elle n'est plus du tout de l'ordre de l'apparence, mais de la simulation. (Baudrillard, 1981, p. 16-17)

Par ces diverses phases de l'image, la représentation devient autoréférentielle, sans ancrage tangible et visible dans le monde réel[241]. En photographie, ce principe de simulacre se traduirait par une fiction photographique autonome par rapport au réel; à l'opposé, donc, du documentaire qui affirme en être une reproduction. Néanmoins, l'une des spécificités des créations produites par Knight est de parvenir à lier les enjeux pseudo documentaires aux simulacres photographiques en explorant la matérialité de l'image.

6.2.2 Le vivant et l'image diffusée : l'hypermédiatisation de l'an 2000

Outre le domaine de la mode, la diffusion de ces images par Knight s'inscrit aussi dans un mouvement plus large d'hypermédiatisation des photographies. Au début des

[241] L'exemple par excellence de cette simulation est la création de Walt Disney World Resort en Floride (1965) qui recrée un monde utopique avec son propre microcosme social, et capitaliste (Baudrillard, 1981, p. 24-25).

années 2000, les appareils photographiques et le numérique sont de plus en plus démocratisés. Pour de nombreux penseurs tels que le sociologue Bruno Latour et le professeur en histoire de l'art William John Thomas Mitchell, le XXIe siècle est particulièrement marqué par de nouvelles guerres d'images et des formes d'*iconoclash*[242] dans lesquelles un rapport violent s'élabore entre les images et les individus[243].

L'image se fait menace lorsqu'elle se manifeste comme une réalité en se détachant de la notion de fiction. À ce titre, le clonage de la brebis Dolly en 1996 médiatisait pour la première fois, à grande échelle, une image devenue vivante. L'équipe de chercheurs scientifiques Keith Campbell et Ian Wilmut, de l'entreprise en génie génétique PPL Therapeutics et de l'Institut Roslin en Écosse, ont donné vie au premier mammifère produit à partir de clonage génétique d'une brebis[244]. Dolly attire principalement l'attention des médias lorsqu'un an après sa naissance, le clone – dont l'image – est

[242] *Iconoclash* est à la fois un concept et une exposition commissariée par Bruno Latour et l'artiste Peter Weibel qui prend pour sujet autant la fabrication que la destruction des images par les sciences, l'art et les religions. L'exposition fut présentée au Zentrum für Kunst und Medientechnologie à Karlsruhe.

[243] Mitchell traite de deux images qui symbolisent des tournants historiques par rapport à la représentation du vivant « la première est la brebis Dolly, l'animal cloné devenu l'icône mondiale du génie génétique, l'emblème de ses promesses et de ses dangers; la seconde est la destruction des tours jumelles du World Trade Center, un spectacle qui nous a projeté dans un nouvel ordre mondial marqué par le terrorisme. La puissance de ces images réside moins dans leur actualité que dans leur statut énigmatique, signe avant-coureur d'un futur incertain. Elles exemplifient également le spectre sensible de l'angoisse que nous éprouvons face aux images, depuis le traumatisme du spectacle de destruction massive jusqu'à la monstruosité plus subtile de la brebis clonée dont l'image visuelle peut sembler anodine, mais dont l'idée emporte avec elle une crainte considérable. » (Mitchell, 2014, [2005], p. 33).

[244] Les brebis vivent entre 10 et 12 ans, Dolly décède à l'âge de 6 ans.

toujours en vie. Il est désormais possible de générer le vivant en dupliquant le vivant lui-même. L'aspect sacré de la vie qui n'est produite que par nature s'écroule.

Fig. 90 Nick Knight, *Mickey Hicks*, série *Doll*, 2000

Fig. 91 Nick Knight, *Mickey Hicks*, série *Doll*, 2000

L'hypermédiatisation du SHOWStudio.com va également mettre de l'avant ses expérimentations du vivant en éprouvant non pas sa biologie comme les scientifiques de Dolly, mais en travaillant sa représentation par la plasticité de l'image et par la redondance de sa multiplicité, analogue au clonage. En 2000, Knight publie sur le site pas moins de 176 photographies de la modèle Mickey Hicks, peu diversifiées et réalisées lors d'une même prise de vue[245]. Elle pose debout, sur un fond blanc. Tous les résultats sont des photomontages effectués à l'aide du traitement numérique et de méthodes plus traditionnelles, comme le découpage d'autres images à la main, la peinture au pinceau, le dessin à l'encre. Dans les deux images extraites de la série *Doll* (fig. 90 et fig. 91), les photographies de Mickey Hicks sont recouvertes de peintures rose, bleue, jaune, blanche et grise. Seul subsiste un petit rectangle de tissu, provenant du vêtement qu'elle porte. En réinventant les techniques argentiques par le numérique,

[245] La série peut être consultée sur le site SHOWStudio.com à l'adresse suivante https://www.showstudio.com/projects/dolls/editorial-gallery-dolls

Nick procède à ce que Servanne Monjour qualifie de « rétromédiation » : cette réinterprétation donne la sensation d'une fusion entre les procédés photographiques et picturaux (Monjour, 2018, p. 56). Les sujets devenant des formes simplifiées rappellent la phase analytique du cubisme. S'il est possible de reconnaitre la forme schématique d'une tête, les éléments sur lesquels repose l'identité physique de Hicks ont disparu. L'association des différentes techniques transforme le corps et le visage en tâches presque abstraites. Ce médium est sensible à la lumière, ce qui permet au photographe de transformer une scène en une image. Dans le procédé analogique, la peau de la pellicule imprime le rendu lumineux. Une fois développée, l'image est transposée dans sa version positive sur le papier photosensible, qui est ensuite plongé dans un bain de liquide révélateur. Du côté de l'image numérique, le langage révèle là encore un lien ontologique qui existe entre la photographie et le corps vivant. L'encodage de l'image se retrouve dans le codage génétique des êtres. Bien que discutable, Servanne Monjour analysant le roman de Lance Olsen *Girl Imagined by Chance* (2002), considère le médium photographique comme une métaphore du corps humain. Monjour se détache du roman d'Olsen. Elle analyse plus généralement l'image photographique en tant que résultat de façonnements similaires à ceux dont résulte la Galatée, produite par le sculpteur Pygmalion dans le mythe ovidien (Monjour, 2018, p. 138 et p. 142-145). Plus précisément, la face photosensible d'image analogique est comparable à la sensibilité d'une peau humaine, tandis que la photographie numérique est le résultat d'un encodage analogue au codage génétique humain.

> Jadis observateur du réel, le photographe pencherait désormais du côté du savant fou : parce que l'image numérique se range du côté du génotype (de l'information) plus que du phénotype (de l'apparence), toute opération de manipulation toucherait directement le référent. La manipulation ou la

> retouche photographique ne viendrait plus « corriger » le réel, mais le « hacker », le pirater purement et simplement. Ainsi, de même qu'il existe des espèces augmentées, des espèces génétiquement modifiées, l'image numérique relèverait de la chimère. Cette création *ex nihilo* tout droit sortie du code informatique serait capable de modifier le réel avec d'autant plus d'efficacité qu'elle est *virale*. C'est ici que la métaphore génétique – qui n'est finalement qu'une nouvelle déclinaison du motif de l'« empreinte » – permet de réactualiser la problématique de la reproductibilité des images à l'aune du *clonage*. La notion d'« originalité » ne serait en effet plus valide en contexte numérique puisqu'à partir du code, du « génome » informatique, une image peut être indéfiniment recréée (et non plus seulement reproduite). (Monjour, 2018, p. 139-140)

Cette malléabilité conduit certain·es auteur·es à qualifier de post-photographique le post-traitement par les logiciels de retouches, mettant en lumière la dimension fictionnelle de l'image[246]. Lorsque Knight conçoit SHOWstudio.com, il participe au « post » en donnant à voir une imagerie de mode qui semble ne connaitre aucune limite tant qu'elle hypermédiatise le·la modèle avec des photographies totalement modifiées, parfois au détriment du vêtement, comme c'est le cas pour la série *Doll* (2000) (fig. 90 et fig. 91). Mickey Hicks est également noyée dans un torrent de représentations, de

[246] L'application du mot « post » est aussi populaire pour la photographie que pour l'humain et l'humanisme, témoignant d'une volonté omniprésente d'une alternative au passé et au présent.

détails, d'angles de prise de vue, de mises en scène, si bien qu'elle finit par devenir un objet appréhendable sous toutes ses coutures. L'objectif de cette série semble relever davantage d'une exposition artistique virtuelle que de la photographie de mode à proprement parler dont l'objectif premier est de vendre les vêtements présentés. Dans la série de Knight, l'observation du traitement du corps est rythmée, guidée, allant jusqu'à l'épuisement de la représentation et du regard saturé de l'internaute. Dans un premier temps, la subjectivité est retirée par le photographe qui modifie l'image; elle disparait ensuite lorsque l'internaute fait défiler la page web où sont présentées les photographies, lorsqu'une frustration apparait et que l'individu souhaite voir davantage d'images différentes du corps et de la modèle. Le regard cherche une diversité au sein des photographies qui perdent leur apport au portrait. Ainsi, pour le dire autrement, la multiplication des images et leurs altérations semblant infinies, deviennent presque transparentes alors que le regard mobile des internautes qui rebondit sur les traces, les formes, les contours, d'un corps qui ne semble plus tout à fait humain.

Avec le SHOWstudio.com, la médiatisation du corps à plusieurs niveaux avec plusieurs images et plusieurs discours et transformations possibles grâce aux faiseurs d'images (tant photographes que vidéastes) et aux créateurs de discours littéraires (entrevues et analyses) génèrent une pluralité de corps-objets. L'utilisation sociale de la photographie se répercute dans l'appréhension artistique de la subjectivité humaine du corps. La professeure Jennifer Fisher et le professeur Jim Drobnick analysent l'exhibition contemporaine du corps autant à l'art contemporain que dans la culture populaire.

> Dans la culture médiatique courante, les étalages vivants sont tellement envahissants qu'on les tient en général pour acquis. Mis à part le travail des

> artistes de la performance [créateur·trices de tableaux vivants], on voit des êtres humains exposés dans le milieu de la mode avec ses *top models*, dans le culturisme, les musées vivants et les événements de presse. De plus, le thème de l'étalage vivant est inhérent à la notion de « bonnes photos à prendre » lors d'activités où des personnes sont mises en scène au profit des journalistes et des médias […] L'étalage vivant figure aussi régulièrement dans les boîtes de nuit (les danseurs et danseuses à gogo dans les cages), les magasins à rayons (les mannequins vivants) et la culture de la rue (comme l'« homme musée » du square Washington à New York, qui interprète *Le penseur* de Rodin).
>
> Avec la réalité virtuelle et les nouvelles technologies revendiquant la transcendance du corps, l'étalage vivant en tant que genre matérialise au contraire une récupération du corps comme site d'expérience et de savoir. (Drobnick J. et Fisher J., 2002, p. 14)

En 1964 déjà, Marshall McLuhan écrit l'ouvrage *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme* dans lequel il assimile les médias à une métaphore et une extension des sens humains. Chaque nouveau média induit une nouvelle forme d'expérimentation subjective. Si Internet n'existait pas encore, Nick Knight et Cindy Sherman ont participé à complexifier le rôle accordé aux images médiatisées, grâce aux décalages entre réalité et représentation; ceux-ci sont proposés dès le début de leurs pratiques photographiques et renforcés depuis leur investigation du numérique. Comme ce fut présenté dans les chapitres IV et V, le XXe siècle est particulièrement critique face aux écrans; mais la diffusion d'Internet est considérée avec plus d'optimisme à la fin du siècle. Elle procure la sensation que les internautes

pourront désormais accéder de manière active aux informations sans être aliénés par un point de vue médiatique dominant. Cette utopie d'une société médiatisée produirait des images *transparentes* qui donneraient un accès direct au réel, et à fortiori au vivant. Cette participation proviendrait de la facilité de comparer les données numériques grâce à la structure des pages web. Néanmoins, l'hypermédiatisation des évènements spectaculaires de la fin du XXe siècle sonne l'heure de la fin de l'utopie numérique (Hal Foster, 1996; Guy Debord, 1967; Marshall McLuhen, 1964). Finalement, la transparence voulue du numérique ne permet pas l'accès direct au vivant, elle en génère un autre rapport qui s'apparente à une survivance de traits qui le simulent. Parfois, ce simulacre peut être détourné par les enjeux politiques, il devient un moyen d'aliénation des populations à la consommation et participe à produire une dépendance pour le spectaculaire médiatisé; la survivance agit alors comme un appareil de propagande, qui commence à la fin des années 1990 à s'amplifier, par le biais d'Internet.

6.2.3 La transparence de l'image

6.2.3.1 Le 11 septembre 2001 : la faille de la transparence

Six ans après que la science a ébranlé le vivant avec l'expérience de la brebis Dolly, et un an après que Knight a éprouvé la représentation du corps par sa série *Doll*, c'est au tour d'un autre symbole d'être touché : l'emblème économique des États-Unis d'Amérique s'écroule devant les yeux du monde. Jusqu'alors, aucun évènement ne fut plus hypermédiatisé, et de surcroît en direct, que les attentats du 11 septembre 2001 à New York. Ce jour-là forme un repère marquant lors duquel s'effectue un retour de la fascination pour la représentation des corps réifiés et, de manière contradictoire, de son tabou. Réinterprétant le « naufrage avec spectateur [·trice] » du premier vers du livre

II de *Poème de la nature* écrit par le poète latin Lucrèce dans lequel les spectateur·trices reconnaissent jouir en secret des malheurs qu'ils·elles observent, mais qu'ils·elles évitent; le philosophe Mauro Carbone propose une autre vision de la contemplation. En assimilant le naufrage aux attentats[247], Carbone met en relation les victimes et les personnes impuissantes qui regardent le désastre, bien protégées au loin. Mais, contrairement à ce qu'en dit Lucrèce, selon Carbone, ils·elles finiraient par devenir impossible à distinguer les un·es des autres (Carbone, 2013, [2007], p. 18).

> Nous avons été tous[·tes] spectateurs[·trices], et par le biais duquel, en tant que spectateurs[·trices] du même naufrage, nous nous sommes tous[·tes] sentis lié[·e]s à ces naufragé[·e]s et relié[·e]s entre nous, devenu[·e]s par conséquent, à notre tous des naufragé[·e]s : mode dont la chair rend chair celui qui participe à ce monde, enseigne Merleau-Ponty. Les images du 11 septembre sont la chair qui, dans le bien comme dans le mal, nous a relié (Carbone, 2013, [2007], p. 86)

Dans l'introduction de l'ouvrage de Byung-Chul Han *Agonie des Eros* (2012), publié en français sous le titre *Le désir. L'enfer de l'identique* (2015), le philosophe constate que dans les sociétés contemporaines occidentales la notion de l'autre a disparu au profit du semblable, le considérant comme un objet de consommation pour accomplir un désir de similitude narcissique (Han, 2015, [2012], p. 21). Les images brouillent les

[247] En 1994 le philosophe Hans Blumenberg en tire également le titre de son ouvrage éponyme. Celui-ci marque Mauro Carbone qui s'en inspire également pour son analyse du 11 septembre 2001.

frontières entre la personne vivante qui regarde et celle mourante qui est représentée et cela peu importe si les vidéos et photographies sont diffusées aux États-Unis ou en Europe. La survivance du vivant semble surgir alors de la transparence du médium photographique qui permet la projection empathique par le regard. Cependant, la médiatisation de ces « images vivantes » (Mitchell, 2014, [2005], p. 34), est perçue par certaines personnes comme « offensantes » (Carbone, 2013, [2007], p. 115). Les images de la brebis et des tours représentaient l'effondrement du pouvoir de la science et du capitalisme, autant que leur glorification. Dans les deux cas :

> La relation symétrique qui unit l'iconoclasme à l'idolâtrie explique comment des actes de « destruction créatrice » (la mise en spectacle de l'anéantissement ou de la défiguration) peuvent produire des « images secondes », et comment ces images véhiculent à leur manière des formes d'idolâtrie aussi puissantes que les idoles qu'elles cherchent à supplanter. Jamais le principe de plaisir qui gouverne la production hollywoodienne et l'industrie du jeu vidéo à ce moment précis de notre histoire n'est apparu avec une telle évidence : il s'agit d'un spectacle de destruction violente mêlant accidents de voitures et combats d'arts martiaux à mains nues, en passant par les catastrophes ravageant des villes entières, si ce n'est la planète. (Mitchell, 2014, [2005], p. 41)

Les corps chutent comme les tours jumelles, les photographies et les vidéos montrent les cadavres se multipliant dans les décombres. En parallèle, une fascination pour la violence devient de plus en plus répandue dans les arts et les imageries populaires. Malgré tout, la volonté obsessionnelle des sociétés occidentales à les considérer comme une preuve de la réalité (Didi-Huberman, 2001, p. 9) a survécu jusqu'à nos jours aux

attaques artistiques qui, inlassablement, rappellent son artificialité manipulable. La vue est le sens privilégié dans les sociétés occidentales (Steven Bernas, 2014, [2009], p. 8), la photographie est le médium du contrôle total et permanent d'une scène visuelle. En immortalisant l'image, le·la photographe exerce une réification de la scène et des personnes qui se trouvent figées dans le temps[248]. Le corps du XXIe siècle imagé et médiatisé atteint un niveau de fiction inédit qui se nourrit du paradoxe entre l'affirmation de sa simulation (chacun·e sait qu'une image n'est pas la réalité tangible) et la volonté délibérée de croire que l'image *est* le corps, ce qui entraine une vague de censures aux États-Unis de certaines photographies des victimes du 11 septembre 2001. Mais, comme le constate Guillaume Willem, « pareille affirmation suppose une transparence absolue de la photo, qui magiquement embrasse l'être du photographié comme sa transcendance pure. » (Willem, 2013, n.p). Le choix social de considérer la photographie comme un miroir ou comme une vitrine est délibérément politique.

En 2001 en Allemagne, puis en 2004 dans le milieu francophone, l'historien Hans Belting réserve la dernière partie de son ouvrage *Pour une anthropologie des images* à ce qu'il nomme « la transparence du médium » en parlant de l'image photographique (chapitre VII, p. 271-306). Pour cette thèse, il est essentiellement retenu que la

[248] Au sujet de la fixation du 11 septembre 2001 par la photographie, le chapitre « Homme qui tombe : une destruction d'images de destruction » (p. 113-122) dans l'ouvrage *Être morts ensemble. L'évènement du 11 septembre 2001* écrit par Mauro Carbone, présente une analyse pertinente entourant la photographie connue sous le nom de *Falling Man*. Elle représente un homme tombant dans le vide la tête la première. Malgré des enjeux photographiques et formels particulièrement maîtrisés par rapport à l'arrêt de la temporalité, la photographie devient taboue aux États-Unis, et sera grandement médiatisée en Europe.

photographie peut être interprétée comme « nouveau miroir où se profilent les images du monde. » (Belting, 2009, [2004], p. 273). À la lumière des développements de Belting, la photographie de Knight peut considérer en tant que « […] vitrine et un lieu d'échange des images : de nos propres images et des images du monde. » (Belting, 2009, [2004], p. 282). Le site SHOWStudio.com est lui-même cette vitre qui permet le dialogue par le virtuel [249] . Dans l'ouvrage, *Société de la transparence* (([*Transparenzgesellschaft*, 2017, [2012]), le philosophe Byung-Chul Han étudie la manière dont les sociétés contemporaines élaborent une idéologie de la transparence à l'excès, autant dans les systèmes intimes que publiques grâce aux images et à leurs diffusions[250]. Sous couvert de relations de confiance et d'authenticité, elles produisent un régime totalitaire déguisé en démocratie. Han associe la pratique de l'égoportrait à celle de l'attentat terroriste. Outre sa comparaison des aspects psychologiques de ces actes, la pression sur le bouton du déclencheur (du téléphone intelligent ou de la bombe) confère aux deux protagonistes un gratifiant imaginaire qui passe par la médiatisation massive des images (Han, 2020, p. 46-47). Bien que Nick Knight n'ait

[249] Knight prend ainsi un tout autre chemin que celui de Newton qui associe la télévision, à la photographie et au miroir. La production de Cindy Sherman allie à la fois le dispositif en tant que technique d'impression du réel à d'autres médiums (cinéma ou peinture), à la photographie en tant qu'image mise en scène qui réfère à d'autres images (Belting, 2009, [2004], p. 286-287). Le médium est confondu à l'image puisque ses œuvres agissent à titre de vitre opaque de la réalité qui semble refléter un souvenir altéré d'un instant qui a eu lieu, tout en étant miroitant d'une manière imprécise une certaine culture visuelle populaire.

[250] Dans ce qu'il nomme *La société de la transparence* (Han, 2017, [2012]), Han répertorie les neuf strates qui régissent les sociétés occidentales, orientées vers la question de l'image. Dans chacune des strates, la photographie occupe un rôle différent sous couvert d'être non plus un miroir de la réalité, mais d'être une fenêtre transparente à travers laquelle les individus peuvent accéder à autrui. Plus spécifiquement, Byung-Chul Han identifie ce qu'il nomme la société positive, la société d'exposition, la société d'évidence, la société pornographique, la société d'accélération, la société de l'intime, la société de l'information, la société du dévoilement, la société du contrôle.

jusqu'à présent pas fait de projet sur le thème de l'égoportrait[251], sa manière de mettre à disposition une prolifération d'images sur son site Web conduit à un épuisement de la subjectivité, vers un devenir objet.

La manipulation du rapport à l'image est symptomatique d'une société pour laquelle tout secret est néfaste. C'est par ailleurs ce qui fascine dans les images du 11 septembre 2001 : la fumée des avions s'écrasant dans les tours jumelles, la poussière et les cendres de la première, puis de la seconde tour se détruisant peu à peu, les caméras et les appareils photo passant trop rapidement d'une scène à une autre, provoquent une opacité des images qui entraine une incompréhension, une anxiété, un suspense insoutenable face à deux monuments qui s'écroulent sur des centaines de personnes, en plein cœur d'une des villes les plus prospères de ce début de siècle. Dans un mouvement une nouvelle fois contradictoire, la photographie qui arrête les corps dans le vide avant qu'ils ne percutent le sol et également celle qui révèle les mort·es, les blessé·es, la souffrance. Sa fictionnalité est occultée au profit d'un regain conceptuel à titre de fenêtre transparente[252]. Par ailleurs, l'évènement en lui-même et les images qui en sont ressorties ne furent pas seulement un ébranlement politique de la représentation de la violence dans laquelle le vivant et la mort ne sont plus dissociable l'un de l'autre. Elles furent également un choc dans la sphère artistique. En effet, Carbone résume les

---

[251] En 2012, il diffuse sur SHOWstudio.com le film *Fashion Fetish* inspiré par l'égoportrait réalisé par la styliste Anna Trevelyan et la réalisatrice Grace Ladoja, celui-ci est disponible à l'adresse suivante : https://www.showstudio.com/projects/fashion_fetish/anna_trevelyan?autoplay=1

[252] Elle permet de voir les évènements tout en étant dans le confort de chez soi, à l'abri de l'attentat, conformément aux propos de Carbonne (Carbone, 2013, [2007], p. 18).

nombreux débats qui eurent lieu après que des agences de presses allemandes aient relaté que le musicien mondialement connu Karlheinz Stockhausen aurait qualifié les attentats du 11 septembre 2001 de « la plus grande œuvre d'art concevable dans le cosmos »[253]. L'évènement et sa médiatisation seraient parvenus à créer une expérience violente et totale autant pour les personnes dans les tours, aux pieds de celles-ci et également pour celles derrière leur écran ou ayant le journal entre leurs mains; en cela, l'évènement serait allé plus loin que les artistes du XXe siècle dans l'expérimentation et le dépassement des limites de l'image en tant que médium censé être transparent, capable de faire fusionner la représentation avec ceux·celles qui la regardent.

Fig. 92 Nick Knight, *Crushed Car*, octobre 2001, *W Magazine*

En octobre 2001, Nick Knight propose à *W Magazine* de publier des photographies réalisées en collaboration avec les stylistes Jonathan Kaye et Simon Foxton (fig. 92). Elles représentent la modèle Vivien Solaris à moitié nue, imprimée sur une carrosserie de voiture écrasée, qui évoquent notamment *Crash* de Ballard et les réinterprétations

[253] Les débats qui s'en sont suivis sont résumés dans le chapitre « la mémoire d'un trauma ineffable » (p. 75 à 99) de *Être morts ensemble. L'évènement du 11 septembre* 2001 écrit par Mauro Carbonne (2013) [2007].

des corps blessés qu'en a fait Helmut Newton. La photographie est prise en plongée et est cadrée de manière que l'objet détruit tienne dans toute la diagonale de l'image. Les angles donnent à voir un terrain dévasté, aride, pollué, avec des détritus et des chiens errants. Cette série fut refusée par le magazine qui la juge inappropriée pour une publication censée être diffusée à peine un mois après les attentats du 11 septembre 2001. La rédaction craint que la carcasse de voiture puisse évoquer aux lectorats les images des véhicules écrasées sous l'effondrement des tours jumelles. L'érotisme morbide que Helmut Newton mettait à l'honneur dans sa série *High & Mighty* (1995) (fig. 58 et fig. 59) ou, encore, les scènes saccagées des *Disaster* (1986-1989) (fig. 71 et fig. 72) de Sherman n'ont plus leur place dans l'imagerie populaire. Le magazine ajoute que la mode ne devrait pas être célébrée en ce temps de crise (SHOWstudio.com, 2019, n. p.). Cette censure conduit le photographe à la production et à la diffusion du projet *Killed*, regroupant les images de mode publiées ou refusées durant cette période. Pour Knight, le 11 septembre 2011 représente un tournant dans la culture visuelle occidentale. La notion de transparence fut responsable de la censure de certaines représentations des attentats et par la suite, concerne aussi celles qui risquent de les évoquer. Knight en revendique l'intérêt : au nom d'une volonté de transparence qui ne cacherait rien aux internautes, le SHOWstudio.com réclame la liberté de diffuser les images artistiques malgré les tabous sociaux. Dans son article, la docteure en esthétique Muriel Berthou Crestey évoque l'élaboration d'un nouveau paradigme de la photographie par la transparence (2011, p. 1-21).

> Aujourd'hui, les dispositifs technologiques s'apparentent à des interfaces avec le monde permettant une exacerbation du visible, comme un écho au panoptique de Bentham. Il faut tout voir et tout montrer, au risque de créer des « habitus perceptifs » qui ne permettent plus de distinguer l'image

> saillante du réel. Là où la *camera obscura* dissimulait le processus de révélation de l'image, l'écran numérique permet au contraire la prévisualisation de l'image latente. (Berthou Crestey, 2011, p. 1)

La photographie numérique participe à une volonté politique de mettre le monde « en lumière »[254]. Par ailleurs, comme l'explique Berthou Crestey en reprenant les mots de Roland Barthes (*La chambre claire*, 1980, p. 18), elle est un dispositif invisible en soi. Elle consiste, plus exactement, « à *montrer*, mais non pas à *se montrer* elle : la photographie » (Berthou Crestey, 2011, p. 4). Elle n'est jamais visible en tant que médium, c'est ce qu'elle représente qui est perçu. Elle peut être appréhendée comme étant une vitre transparente qui permettrait de regarder une scène fictive, sans que les protagonistes ne parviennent eux-mêmes à voir ceux et celles qui les contemplent[255]. Berthou Crestey nomme *disparence* une photographie qui, d'un côté, prend en compte cette opacité qui empêche la personne photographiée de voir celle qui, de l'autre, est en train de la regarder. Finalement, le moyen de voir, le médium photographique, prime sur la représentation qu'il donne à voir en brouillant l'image et en troublant la relation entre la personne qui regarde l'image et celle qui est photographiée. Dans ces

[254] Mais l'excès de visibilité finit par mener vers l'invisibilité. À force de tout vouloir voir, le·la photographe qui diffusent frénétiquement ses images, sature le regard (Berthou Crestey, 2011, p. 3).

[255] La sortie de l'article de Rosalind Krauss qui soutient la fidélité de l'empreinte photographique vis-à-vis de la réalité tangible, publié dans la revue *October* en 1976, soutient l'hypothèse d'une image dont la vocation serait la transparence. *La chambre claire* (1980) de Roland Barthes en poursuit certaines idées.

photographies, la disparence trouve sa place dans la vision trouble de l'hypermédiatisation.

6.2.3.2 La photographie entre soi et l'autre

La cybernétique de l'Après-guerre avait pourtant déjà théorisé l'utopie de la société de la transparence par la communication, qui s'est avérée un échec. Pour l'artiste et philosophe Hervé Fischer

> Le monde du XXe siècle était désenchanté et pratiquait le cynisme : les philosophes rationalistes modernes l'ont calmé et ont même enfoncé le dernier clou du cercueil. Dans un grand moment de nihilisme. Le monde numérique se présente donc aujourd'hui comme le recours, la nouvelle utopie du IIIe millénaire, qui promet de réussir, cette fois grâce à la révolution technologique, là où les utopistes du XIXe siècle avaient lamentablement échoué avec leurs révolutions politiques. (Fischer, 2003, p. 19)

Le XXIe siècle s'approprie cet idéal du passé en l'actualisant au prisme des problématiques politiques liées aux images. En rejouant l'idéal de l'authenticité dans lequel la photographie devient le médium de la transparence, les questions des limites qui séparent la sphère publique de la sphère intime sont interrogées (Coulombe, 2009, p. 54), remises en question, et finalement, semblent s'estomper. Comme l'écrit Maxime Coulombe, l'objectif est « le dépassement de cette opposition entre l'intérieur et l'extérieur; l'apprivoisement de ce qui nous est inconnu, de ce que l'on cache même à soi : l'épaisseur de notre propre chair. » (Coulombe, 2009, p. 54). De manière plus pragmatique, la photographie d'aujourd'hui continue à servir de preuve pour montrer

« l'envers du décor » (Emmanuelle Gion, 2012, n.p.) des entreprises et des vies personnelles. Elle est perçue comme garante d'une authenticité véridique, non plus du résultat, mais de la démarche. Le principe étant que si une personne se photographie, c'est qu'elle n'a rien à cacher. Aujourd'hui, les réseaux sociaux proposent aux internautes l'objectif d'une visibilité virtuelle de leur corps numérique, qui soit la plus grande possible. Dans *Le désir. L'enfer de l'identique*, Byung-Chul Han fait référence aux propos de Barthes et de Kafka en notant que :

> Face à la véritable masse d'images hypervisibles, il n'est plus possible aujourd'hui de fermer les yeux. L'alternance rapide des images ne laisse pas non plus le temps. Fermer les yeux est une négativité difficilement compatible avec la positivité et l'hyperactivité de la société d'accélération actuelle. […] L'hypervisibilité va de pair avec le démantèlement des seuils et des limites. […] Avec les frontières et les seuils disparaissent aussi les fantasmes envers l'autre. Sans la négativité des seuils, sans l'expérience des seuils, le fantasme s'atrophie. La crise actuelle de l'art, mais aussi de la littérature, peut s'expliquer par la disparition de l'autre, c'est-à-dire par l'agonie de l'Éros. Les clôtures frontalières et les murs que l'on érige aujourd'hui ne stimulent plus les fantasmes, car ils ne génèrent pas l'autre. (Han, 2015, [2012], p. 92-83)

Cette exhibition permanente contraint à une objectification du corps qui donne l'impression que celui-ci est toujours facilement accessible, facilement malléable selon nos envies. Le corps de l'autre n'est plus désiré, ni fantasmé, car le corps photographique – toujours disponible – semble l'avoir remplacé. La photographie transparente propose des informations sur un corps, comme sur un produit de

supermarché. SHOWstudio.com donne l'impression aux internautes d'être *dans* l'univers de la mode, ressentant une fébrilité quant à la mise en place du corps du modèle transformé avec les différents vêtements, les différents objectifs photographiques, les différentes lentilles des vidéastes, les différents points de vue et discours. Tout semble être donné, sans plus d'intimité. Les corps des victimes, ici photographiés ou ailleurs pris en otage, sont libérés devant les publics soulagés ou immortalisés, toujours sous les yeux subjugués. Dans les deux cas, les corps sont des images addictives, qui donnent la sensation d'une proximité avec le vivant et sa destruction.

Fig. 93 Nick Knight, *Black, Alexander McQueen,* 2015

Le défilé de la collection printemps-été 2001 *VOSS* organisé par Alexander McQueen s'inspire de la photographie *Sanitarium* de l'artiste Joel Peter Witkin (1983). Dans une atmosphère inquiétante, proche du film d'horreur, le couturier présente les modèles dans une cage de verre jusqu'à la fin du défilé, où les vitres tombent, laissant découvrir un tableau vivant de l'œuvre *Sanitarium*. En 2004, le défilé de la collection *Black* développe la même esthétique, horrifique, et reprend la cage de verre dont les parois servent aux modèles de zone de contact physique avec les spectateur·rices en salles. McQueen contacte Knight pour qu'il réalise les photographies de ses modèles, un à un,

posant sur une plaque de verre, juste avant la présentation[256]. Cinq ans plus tard, le couturier met fin à ses jours, laissant cette production inachevée. En 2015, Knight collabore à nouveau avec la maison Alexander McQueen pour promouvoir la collection *Black*, à l'occasion de l'exposition *Savage Beauty*, présentée au Victoria and Albert Museum. À partir des archives, des montages photographiques sont créés et (fig. 93) un film vidéo est produit par Younji Ku [257] . Les photographies présentent essentiellement des modèles féminins dans des clairs-obscurs élaborés grâce à un logiciel de retouche. Les contrastes sont extrêmement forts, noyant la plupart des détails, soit dans le blanc de la surexposition à la lumière, soit dans le noir total. Seules des nuances de doré des vêtements et dans les cheveux des modèles persistent. Dans la vidéo, Younji Ku a conservé les images du public de l'autre côté de la vitre. La majeure partie du temps, l'écran est divisé en trois, afin de générer la sensation qu'un châssis tient chaque vitre de cet aquarium humain. De surcroît, à plusieurs reprises, des modèles masquées et chapeautées paraissent être des formes liquides, souples, voir sans squelette. Les images, majoritairement fixes, semblent s'animer dans des distordissions provoquées par le post-traitement vidéographique. Les modèles se révèlent et disparaissent dans des vignettages[258], renforçant l'aspect horrifique de la vidéo. Dans cette série autant vidéographique que photographique, la vitre fait l'effet d'une

[256] Une entrevue de Nick Knight contenant quelques images d'archives du défilé est disponible sur le site du SHOWstudio : https ://www.showstudio.com/projects/black_2015/behind_the_scenes_film

[257] La vidéo du projet est disponible sur le site du SHOWstudio.com à cette adresse : https ://www.showstudio.com/projects/black_2015/fashion_film?autoplay=1

[258] Il s'agit d'une technique d'assombrissement des coins des images.

protection : elle enferme le monde cauchemardesque de la mode et de l'art dans un bocal en verre. Malgré les coups donnés par les modèles, le déversement de la pluie et de la neige durant le défilé, le public sait que la fiction est bien enfermée. Dans la photographie, la présence de la vitre est plus discrète : aucun reflet ni texture, la matérialité du verre est suggérée par les mains des modèles, posées à plat, paumes tendues vers le photographe. Le verre joue le rôle d'une exhibition du corps, rappelant les zoos humains des siècles précédents, il est également la matérialisation des monstrations numériques qui se présentent comme un autre type de vitre : l'écran. Dans cette intimité fictive, le voyeurisme est poussé toujours plus loin, détruisant une nouvelle fois les barrières spatiotemporelles au profit d'une photographie de mode adaptée à une *société de la transparence.*

6.2.3.3 La transparence par l'image et le texte

Le SHOWstudio.com produit une interdépendance des discours textuels et visuels[259]. Le théoricien en littérature Gérard Genette nomme *transtextualité* « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte » (Genette, 1982, p. 7). Les pratiques de dérivations littéraires s'appliquent à tous les arts (Genette, 1982, p. 546),

[259] Cette piste du discours qui englobe la photographie de mode pourrait être explorée dans une approche sémiotique qui échappe à l'expertise de cette thèse. Au même titre que Homère et Virgile, Ovide est parvenu à créer un langage poétique dans lequel le mythe de Pygmalion est « capable d'engendrer un nombre indéfini de performances mimétiques » (Genette, 1982, p. 15). Plusieurs questions pourraient être répondues telles qu'à savoir si le texte présente les liens entre la photographie et le mythe antique de Pygmalion ou non, s'il participe à son actualisation ou s'il l'occulte, quel est son utilité mis à part une description redondante avec l'image. Il est hélas rare de retrouver toutes les pages numérisées des articles de mode, un grand travail d'archive serait nécessaire.

l'art contemporain rejoue la littérature du passé pour souligner la persistance de certains sujets, de certaines thématiques, de certains espoirs ou craintes. Dans le cas de la photographie actuelle, la parodie burlesque de Newton et Knight ou même l'autopastiche de Sherman (Genette, 1982, p. 166) évoquent les évolutions littéraires du mythe de Pygmalion. Ils et elles resculptent le monde, les corps, les objets pour créer des entre-deux dont émane une certaine vie d'une nature fictive, pas totalement humaine, mais pas non plus totalement inerte pour autant. Chez Knight, le corps des modèles est présenté par différents médiums et sous plusieurs aspects discursifs. Le site web SHOWstudio.com a comme objectif de se défaire de l'appréhension trop hermétique de la mode, d'où la nécessité d'encadrer les images de ressources textuelles, écrites par différentes personnes expertes. Dans cette exigence croissante, d'en connaitre davantage sur la mode et ses modèles, le corps et la subjectivité tend à disparaitre pour devenir un objet abstrait qui doit être entièrement disponible pour l'inspection visuelle et intellectuelle dans une utopie de transparence. La diffusion des images sur Internet crée un lien avec les internautes et la prise de vue au-delà même du SHOWstudio.com.

Fig. 94 Cindy Sherman, *Sans titre [Selfie! No filter, hahaha],* série *Tapisserie,* 12 mai 2017

Alors que Helmut Newton se servait des magazines de mode pour promouvoir ses photographies, Nick Knight a fondé son propre site internet lui permettant d'aborder en profondeur et de diverses manières le rapport à l'image de mode, Cindy Sherman se

sert d'une plateforme numérique préexistante, celle du réseau social *Instagram* qui lui permet de s'intégrer dans *cette société de la transparence*. Nick Knight utilise aussi le réseau social afin de communiquer les nouveautés publiées sur SHOWstudio.com; cependant, *Instagram* est pour Sherman le lieu premier de création et de diffusion. En mai 2017, l'artiste publie sur le réseau social une photographie d'elle défigurée par les possibilités de post-traitements numériques (fig. 94), elle accompagne l'image d'une légende ironique « Selfie! No filter, hahaha. », soit « Égoportrait! Sans filtre hahaha » en référence au trucage qu'elle emploie pour ses transformations[260]. Liant art contemporain et mode, les œuvres de Sherman sont reproduites sur des t-shirts[261]. En 2019, le chanteur populaire Justin Timberlake annonce son retour sur scène via les réseaux sociaux, en étant vêtu d'un sweatshirt noir qui reproduit l'œuvre *Untitled#122* (1983)[262]. La même année, Sherman s'inspire à son tour du chanteur et revêt un t-shirt

[260] Le compte *Instagram* à partir duquel elle publie régulièrement des modifications de son visage les plus abracadabrantes les unes que les autres n'est pas un compte professionnel. L'artiste y mélange volontairement ses créations artistiques en guise d'études, de brouillons, et les images de sa vie quotidienne mises en scène comme n'importe quel·le internaute du réseau social. Dans ce tissage entre l'art et la vie est mise en dialogue avec les postures politiques sérieuses de l'artiste en tant qu'individu socialement engagé; l'artiste participe alors à l'idée d'une photographie véhiculée sur les réseaux sociaux qui serait transparente, donnant accès non plus seulement à son art, mais aussi à l'atelier numérique et à l'identité vécue de l'artiste en tant que personne à part entière. Les œuvres (ou brouillons d'œuvres) se lisent comme une parodie outrancière liée aux enjeux postmodernes, postcoloniaux et posthumanistes. En cela qu'elle « […] fonctionne comme un miroir tendu à la fiction, la parodie n'étant pas seulement critique ou remise en question du texte parodié, mais suggérant nécessairement de soumettre le texte parodique au même processus critique, en un mouvement toujours susceptible d'être poursuivi. […] » (Martinière, 2008, chapitre 4, n. p.).

[261]Ce fut également le cas notamment d'Andy Warhol en 1967 avec les soupes Campbell's devenue des robes (Catherine M. Colinvaux, dans Burns, 2019, p. 71).

[262] Ce vêtement est une création du designer japonais Jun Takahashi. En 2018, le couturier Raf Simons avait lui aussi récupéré une image que le photographe Robert Mappelthorpe avait réalisée de Cindy Sherman en tant qu'individu, et non en tant que figurante d'une de ses œuvres (Olivier Michelon, dans Suzanne Pagé, 2020, p. 36-37).

à sa propre effigie dans l'œuvre *Untitled#602* où elle incarne un homme avec une veste de costume[263]. Les légendes des images sont généralement humoristiques, descriptives, ironiques, agrémentées de mot-clics divers (# et @) et parfois d'émoticônes. Aussi insignifiants que puissent paraitre certains, limiter à un mot tel que « Stubby », « Patience », « Hi »), la présence de ces légendes est singulière chez une artiste qui a toujours refusé de poser un titre sur ses œuvres, limitées à des numéros. La sphère numérique a fortifié les liens entre l'écrit et la photographie au point que l'artiste décide de transformer sa pratique.

Ainsi, en utilisant les discours tissés autour des images et en les incorporant grâce aux différentes plateformes internet, Knight et Sherman réactualisent une technique d'association du texte aux photographies qui était déjà présente lors de la publication des magazines de mode du temps de Newton, et en réutilisant des techniques de la littérature qui permettent de complexifier leurs créations intermédiales contribuant à développer une impression de vivant au sein de l'image.

6.2.4 L'anthropomorphisme revisité

[263] En collaboration avec les photographes de mode Inez & Vinoodh, Sherman pose avec le t-shirt du designer Jun Takahashi qui représente l'œuvre *Untitled#74* (1980), inspirée de l'univers du réalisateur Alfred Hitchcock (Olivier Michelon, dans Suzanne Pagé, 2020, p. 37). Cette mise en abîme participe à une autoréférentialité radicalement par le dédoublement d'une œuvre préexistante, elle l'actualise et en soulève la pertinence actuelle.

Fig. 95 Nick Knight, *AI* [1], Sara Grace Wallerstedt, AI, Mario Klingemann, 2017

Fig. 96 Nick Knight, *AI* [2], Sara Grace Wallerstedt, AI, Mario Klingemann, 2017

L'intermédialité de l'image permet aussi de croiser la science, la technologie et la représentation. En 2017, Nick Knight réinvestit la cybernétique à sa manière. Il soumet à une intelligence artificielle et à l'artiste conceptuel allemand Mario Klingemann, les photographies prises de sa modèle Sara Grace Wallerstedt. L'objectif du projet est d'explorer le potentiel créatif des ordinateurs orienté par les artistes. Dans cette série *AI* (fig. 95), la texture du corps Wallerstedt est transformée en pixels élargis de différentes couleurs. Sa peau beige est de la même matérialité que les tissus bleus qui la recouvrent. Ses mains fusionnent entre elles, son visage devient une forme schématique dans laquelle les yeux semblent disproportionnellement gros. Au fur et à mesure des images, Wallerstedt est de plus en plus défigurée (fig. 96). Réduite à la forme la plus globale qui se détache de l'arrière-plan, elle n'est que signes, que calculs numériques, que taches de couleurs, que pixels aux contours fluorescents. La photographie ressemble à une vague esquisse d'un tableau expressionniste dans lequel le visage d'un être humain serait indiscernable de celui d'un mannequin de vitrine; les deux étant représentés par les mêmes taches de couleurs vaguement ovales, sans détail, sans mise en scène particulière. L'humain et son simulacre partagent la schématisation du corps qui permet de les confondre l'un à l'autre, ils sont deux structures évidées de leur personnalité pour ne rester que des coquilles vides, des corps-sans-organe au sens strict du terme, éloigné des concepts de Deleuze, Guatarri et d'Artaud, davantage proches des femmes somnambules photographiées par les Surréalistes. Le corps n'est plus seulement confondu à l'objet, il est devenu la matérialité même de l'image photographique numérique. En assumant le fait que la représentation est une pure

donnée cybernétique[264], Nick Knight a fait du corps une abstraction colorisée, création d'une collaboration entre la mode, l'art et la science. Cette œuvre de Knight mène les recherches sur la matérialité du corps en photographie et ses couleurs du côté de l'affirmation de l'image numérique. Les pixels et les erreurs de l'ordinateur donnent une consistance particulière à la photographie. La texture lisse à première vue proche de la peinture s'en éloigne de cette dernière par les aplats quasiment parfaits de l'image numérique, les pixels sont ici presque imperceptibles.

La même année que cette série *AI* de Knight, le magazine *Stylist* a choisi de remplacer ses modèles vivant·es par le robot nommé Sophia[265] pour son 400e numéro. Le robot est présenté de face et ressemble à n'importe quel modèle vivant. Cependant, sur la quatrième de couverture, le mécanisme robotique est laissé apparent (Chatila Raja, dans Emmanuel Hirsch, 2018, p. 579-592). L'objet photographié est présenté comme l'équivalent d'un être humain, capable d'être érigé au grade de « top model » faisant la couverture d'un célèbre magazine. Les photographies de Sophia la mettent en scène

---

[264] Un retour sur la fascination des objets anthropomorphes s'effectue dans le même temps qu'une nouvelle vague d'attirance artistique pour la cybernétique, et qu'une inspiration vestimentaire également dirigée vers la tendance de l'ère spatiale se constate. Cette dernière fut à l'honneur lors de la collection prêt-à-porter automne-hiver 2017/18 de la marque Chanel qui va jusqu'à simuler le décollage d'une fusée sous la nef du Grand Palais, en France. En 2018, les chercheur·euses de Nvidia et de l'Aalto University expliquent comment une intelligence artificielle est capable de créer un portrait original d'une personne non-existente en croisant des photographies issues d'une base de données (Tero Karras, Timo Aila, Samuli Laine, Jaakko Lehtinen, 2018, p. 1-26). Deux ans après, la même équipe de chercheur·euses. (avec Jeanne Hellsten et Miika Aittala en plus) soumet un rapport comportant les limites des capacités des images qui, bien que particulièrement convaincantes à première vue, sont composées de maladresses irréalistes comme une organisation illogique dans les cartilages des oreilles, l'émail des dents ou la rondeur parfaite de la pupille.

[265] Celui-ci fait parler de lui depuis plusieurs années en étant le premier robot à avoir obtenu une nationalité (Marc G. Schweitzer et Nielle Puig-Verges, 2018, p. 191-195).

comme une création sensible, en insistant sur l'expressivité de son visage, à la fois proche des humains tout en étant différente. Déjà dans la publication de sa thèse en 1958, le philosophe Gilbert Simondon introduisait son étude sur le mode d'existence des objets techniques, avec ces mots :

> Le robot n'existe pas, [il] n'est pas une machine, pas plus qu'une statue n'est un être vivant, mais seulement un produit de l'imagination et de la fabrication fictive, de l'art d'illusion. Pourtant, la notion de la machine qui existe dans la culture actuelle incorpore dans une assez large mesure cette représentation mythique du robot. Un homme cultivé ne se permettrait pas de parler des objets ou des personnages peints sur une toile comme de véritables réalités, ayant une intériorité, une volonté bonne ou mauvaise. Ce même homme parle pourtant des machines qui menacent l'homme comme s'il attribuait à ces objets une âme et une existence séparée, autonome, qui leur confèrent l'usage de sentiments et d'intentions envers l'homme. (Gilbert Simondon, 1989, [1958], p. 10)

Sophia est un objet sans intériorité et sans volonté. Pourtant, comme l'expliquait Simondon, l'humain lui transmet des intentions et des émotions que le·la photographe s'efforce de créer par l'élaboration d'une narrativité dans leurs images. La publication du magazine manifeste une volonté de *Stylist* de se tourner vers un avenir, aussi fictif soit-il. Sophia matérialise un futur imaginaire dans lequel le corps qui depuis Descartes, est appréhendé comme étant l'outil de l'esprit, est rendu obsolète, pour reprendre les mots de l'artiste performeur Stelarc (Coulombe, 2009, p. 112-114). Ce n'est plus aux objets de s'adapter au corps, mais au corps de s'adapter aux objets (Coulombe, 2009, p. 120).

Fig. 97 Cindy Sherman, *Untitled [Vanity Mirror],* 2020

Trois ans après Knight et le magazine *Stylist*, Cindy Sherman élabore un miroir rond avec une poignée, de couleur beige (fig. 97). La petite forme épurée est faite pour refléter seulement le visage. L'objet a pour particularité de produire une fusion entre le reflet de la personne qui se contemple, avec l'image de l'artiste aux traits déformés. En altérant la représentation, cette œuvre remet en question la notion de miroir de la réalité tangible qui imprègne l'histoire de la photographie. De la même manière que le reflet d'un visage sur une vitre se confond avec ce qui est de l'autre côté du verre, les deux identités reflétées sont mélangées l'une à l'autre, chaque personne est invitée à voir la Sherman qu'elle possède et inversement. L'artiste met à jour l'interdépendance du médium photographique et du miroir, avec ce qu'il représente. Ainsi, à la célèbre phrase énoncée par la Reine dans *Blanche Neige et les sept nains* des frères Grimm (1812), « Miroir, Miroir, dis-moi qui est la plus belle? », le miroir de Sherman se tait et parodie une volonté de maîtriser l'image que l'on renvoie à autrui selon des critères de beauté. Le vivant transformé, étiré, modifié, fusionné, redéfinissant ainsi les limites de son anthropomorphisme au point de devenir une matière autant dans les images de Knight que dans celles de Sherman.

Ainsi, ce sixième chapitre a permis d'étudier la pratique du photographe Nick Knight en se concentrant sur les transformations formelles, stylistiques et figuratives de l'image de mode. Dès la production du site web SHOWstudido.com, ses réalisations

conduisent à produire et diffuser une survivance du vivant étroitement liée à la consommation visuelle de celle-ci par les internautes. En cela, Knight réifie ses modèles vivant·es, tout en leur conférant une nouvelle vie, dissociable de l'existence individuelle. Pourtant, dans un rapport contradictoire à l'image, Knight revendique la volonté de faire de l'image une transparence qui induirait la personne qui la regarde à se projeter à l'intérieur de la représentation. Après les attentats du 11 septembre 2001, le rapport à l'hypermédiatisation et aux corps réifiés est sensible. Cependant, Knight réagit en promouvant la liberté artistique et en tentant de perpétuer la fiction d'une imagerie transparente pour les internautes. Il renforce alors la multiplicité des discours, des images, des représentations, des études et des vidéos pour tenter de donner à appréhender de la manière la plus complète possible la séance de pose. L'information est saturée, le vivant du·de la modèle tend à se transformer sous sa profusion. Dans cette exploration des avenues possibles de l'image intermédiale, Knight explore également les possibilités qu'offre l'intelligence artificielle pour mélanger et créer de nouvelles représentations qui étirent le réel, le mélangent et le fusionnent à la fiction.

CHAPITRE VII
LA PERSISTANCE DU VIVANT : LA SYNTHÈSE

Résumé

Le septième et dernier chapitre synthétise la démonstration de cette thèse et met en lien les trois études de cas. La survivance du vivant en photographie se définit par la confrontation du corps et de l'objet en tant que deux matérialités distinctes à l'origine, mais associées l'une à l'autre au sein de l'image. Alors que l'humanité est menacée par la réification, la figure anthropomorphe paraît toujours recéler un certain vivant qui semble sur le point de s'animer dans l'imaginaire de la personne qui la contemple. Depuis l'Antiquité, la peau sert de frontière et de distinction matérielle, c'est par elle que s'opère la métamorphose de la chair réifiée et que l'inerte est humanisé, tant dans la littérature que plus tard dans la photographie. Dans cette dernière, la survivance du vivant apparait lorsque le temps s'arrête et que le corps se fige en privant le sujet de sa sensibilité et de ses mouvements organiques. Le médium lui-même transforme le corps pour le soumettre à une condition objectale aux yeux de la personne qui le regarde. Ce changement d'état fait basculer l'être humain du côté de la fiction photographique. La démonstration historique d'abord, intermédiale ensuite, enfin déclinée vers les différentes intentions politiques et artistiques des photographes, permet d'analyser la récurrence et les variétés de survivance du vivant produites par le médium. Ainsi, elle ouvre l'analyse à la pratique photographique actuelle.

7.1 Le vivant et le médium photographique

7.1.1 Le charnel et la matière

Lorsque le corps se confond à l'objet ou que l'inverse est opéré, que reste-t-il du vivant? Le vivant photographié est devenu *autre chose* que la vie communément expérimentée par la chair. L'apport essentiel de cette thèse fut de montrer que la photographie produit un vivant singulier par rapport au vivant organique expérimenté dans la vie quotidienne. Ce vivant-ci est également différent de celui mis à l'épreuve dans la performance, ou encore de celui qui se meut dans la vidéo. Il n'existe que lors de la rencontre entre l'image photographique inanimée et la personne qui la contemple : il est *la survivance du vivant*. Il surgit à une intensité variable lorsque les images présentent des êtres, et des objets anthropomorphes. Bien avant la photographie, les artistes antiques ont essentiellement attribué ces ressemblances au corps de la femme à travers le mythe de Pygmalion et de Galatée, tel que rapporté dans *Les Métamorphoses* d'Ovide. Le premier chapitre de la thèse fut l'occasion de constater que dans le mythe de Pygmalion, la sculpture aux formes féminines devient l'objet de désir masculin animé et vivant, d'abord grâce à l'intervention d'Aphrodite, puis quelques siècles plus tard, par le talent artistique seul de son concepteur. Certains textes anciens comme la Bible ont quant à eux mis l'accent sur la création masculine comme une œuvre directement originale de la main de Dieu produite à partir de la terre; la femme venant après est quant à elle conçue grâce à la chair de son prédécesseur par le pouvoir divin. La confusion du corps à l'objet s'incarne-t-elle seulement dans une vision de la femme dépendante du mâle?

Comme ce fut présenté dans les deux premiers chapitres, à la Renaissance, le mythe de Pygmalion est délaissé au profit du mythe du Golem auquel Le Livre des Psaumes (139 :16) et le Talmud (Sanhedrin 38b) faisaient déjà référence. Si le Golem est censé n'être de genre ni masculin, ni féminin (Brigitte Munier, 2012, p. 221), les représentations en font généralement un robot tendant vers le masculin. Créés de la main d'êtres humains, Galatée et le Golem ne sont ni tout à fait humains, ni tout à fait objets (Didi-Huberman, 1985, p. 75-77), ces deux *eidolons* sont là encore liés aux pouvoirs créatifs de l'humain en tant qu'homme masculin. Néanmoins, Galatée enfantera, alors que le Golem provoque la destruction jusqu'à ce que le Rabbin qui l'a conçu l'anéantisse. Ces deux *eidolons* forment des archétypes genrés qui ont traversé les siècles. Quant à leurs créateurs, eux aussi sont devenus des modèles. Aphrodite est écartée, le talent de Pygmalion seul suffit à rendre Galatée vivante, la figure du Rabbin qui doit reprendre le pouvoir sur sa créature est maintenue. Un autre mythe antique vient également remplacer celui de Pygmalion, le mythe de Prométhée – qui connait bien des variantes – intéresse particulièrement les artistes de la Renaissance. Davantage proche de la création chrétienne de l'homme, Prométhée crée l'humanité à partir d'eau et de terre, il lui donne ensuite le feu. Prométhée devient à son tour l'allégorie de l'artiste masculin capable de produire la vie à partir de ces aptitudes artistiques.

Par ces figures littéraires et leurs représentations artistiques, le masculin est soit le créateur (l'artiste aux potentiels comparables à ceux de Dieu), soit la créature destructrice. La figure féminine, réduite ici à l'histoire de Galatée, n'est que la production devenue humaine qui donnera la vie de manière ordinaire. L'artiste de sexe masculin, le plus souvent, est face à un problème qui dépasse la fiction littéraire ou figurative; peu importe l'étendue de son pouvoir, il ne donnera jamais naissance, contrairement à la femme fertile. De ce constat né un fantasme d'une sorte d'

« enfantement masculin » qui peut prendre diverses formes. Au-delà de la question du genre, mannequins, automates, sculptures paraissent prendre vie sur les toiles des artistes, alors que les corps vivants eux s'immobilisent en prenant la pose dans les ateliers ou dans les salons mondains, pour des prestations solitaires ou en groupes. La chair cherche à devenir pierre, alors que l'inertie de l'artefact cherche à se mouvoir. La question du genre binaire masculin ou féminin est alors secondaire; celles du corps, de la matière, de la peau, de la chair et des sensations passent au premier plan des enjeux de la représentation. Le·la photographe s'attarde au rendu de la peau du modèle, notamment en utilisant du maquillage, en travaillant les ombres, les lumières et les textures. L'organe devient une surface comparable à celle de l'objet dans son aspect tangible. Cette matière[266] est composée de textures, de couleurs, d'une forme et d'un volume malléable. Le terme *matière* est ici choisi pour sa polysémie, il désigne la substance qui permet la sensibilité de la chair merleau-pontienne. Cette matérialité du vivant en tant que surface considère le corps ontologique dans son environnement (Palermo, 2015, p. 175). Malgré leurs différentes natures, l'image photographique les transforme en une seule et unique matière photographique composée de grains d'argent lorsque la représentation est analogique, et de pixels lorsqu'elle est numérique. La structure organique de l'intérieur du corps a des similarités avec les organisations matérielles, mécaniques ou électroniques des objets. La malléabilité du vivant peut

[266] En philosophie, la matière est un concept discuté. Dans ses notes de cours, le professeur Laurent Cournarie a recensé les nombreuses variations de définitions au sein de l'histoire de la philosophie (Cournarie, 2008). Dans le cadre de cette thèse, la matière fut considérée comme l'équivalent de la chair en tant que matérialité biologique sensible.

aussi se rapprocher de celle de l'objet lorsqu'un seul et même corps ou visage est multiplié, donnant l'impression de plusieurs personnes différentes. Peu importe l'intention qui conduit les photographes, à réifier le corps ou à donner vie à l'inerte, peu importe l'engagement politique ou philosophique, la vie continue à surgir dans l'esprit de la personne qui les contemple.

7.1.2 Le mouvement dans la réification

En tant qu'image fixe bidimensionnelle qui revisite le mythe de Pygmalion, l'intermédialité de la photographie s'inscrit dans le prolongement des études portant sur les arts plastiques[267]. En effet, en 1766, Gotthold Ephraïm Lessing se penche sur le cas de la statue du *Laocoon*[268] qui en ferait également partie, selon lui. Il s'oppose à Winckelmann et à la tradition de l'Académie au percept de *Ut Pictura Poesis* qui valorisent une relation de dépendance de la peinture à la poésie. Dans son écrit *Laokoon*, traduit en français par *Laocoon ou des frontières de la peinture et de la poésie* (1877, [1766]), Lessing remarque que l'une des particularités de la peinture de son

[267] Pourtant les recherches en littérature qui considèrent le phénomène restent peu nombreuses. Dans le milieu francophone, ce sont essentiellement les recherches sur le texte et l'imaginaire Figura au Québec, Centre d'Études et de Recherches sur les Littératures de l'Imaginaire (CERLI), l'association pour la promotion et le développement de la recherche sur la science-fiction Stella Incognita en France qui considère l'étendue de la fiction dans les arts, du point de vue de la littérature; alors que la recherche en art est plus encline à prendre en compte la fiction littéraire comme le montre les nombreuses revues qui consacrent régulièrement des articles scientifiques qui confrontent et confondent les deux tels que *ESPACE arts actuels, RACAR, Arts press*, etc.)

[268] Lessing considère autant la poésie que la peinture et la sculpture, qu'il entend ainsi à titre d'arts plastiques, de manière générale. En 1940, Clément Greenberg réactualise les propos de Lessing à travers son article « Towards a Newer Laocoon ». Plusieurs initiatives comme celles de Dada, du Surréalisme, de Fluxus, de l'art conceptuel et surtout du groupe Art & Language tendent vers l'intermédialité dans laquelle la littérature et la conception artistique – voire visuelle – se côtoient.

temps était d'être une vitre transparente qui représente le réel tel quel[269], raisonnement duquel la photographie est héritière. En photographie, le travail sur l'immobilité réificatrice participe à une réflexion sur le médium en tant qu'image censée représenter le réel, le dupliquer à l'identique et l'arrêter. Dans ses notes de cours publiées dans l'ouvrage *Le monde sensible et le monde de l'expression* (2011, [1953]), Maurice Merleau-Ponty s'interroge : « comment y a-t-il mouvement dans l'immobile? » (Merleau-Ponty, 2011, [1953], p. 165). Il définit le mouvement comme un signe pictural qui permettrait aux personnes qui regardent l'œuvre de comprendre le développement d'une action irreprésentable. L'expression artistique aurait la possibilité de figurer un « mouvement comme métamorphose d'une attitude en une autre » (Merleau-Ponty, 2011, [1953], p. 165), comme ce fut présenté avec les œuvres du début de la carrière de Cindy Sherman. En peinture, ce mouvement-ci serait représenté par les traces, les taches et les traits du pinceau évoquant ainsi le devenir d'une action développée dans le temps et l'espace. Cette « métamorphose d'une attitude en une autre » fait appel aux connaissances des regardeurs·euses; si un artiste peint un cheval au galop, l'emplacement des pattes laisse présager leurs mouvements, puisque nous avons la connaissance, aussi rudimentaire soit-elle, du geste d'un cheval galopant dans un champ. Pour Merleau-Ponty, il existerait une autre manière de percevoir le mouvement; au-delà de la question des formes qui donnerait à voir un

[269] « L'artiste grec ne peignait rien que le beau; et même le beau vulgaire […]. « Qui voudra te peindre puisque personne ne veut te voir? » dit un ancien épigrammatiste, à propos d'un homme très difforme. Plus d'un artiste moderne dirait : « sois aussi difforme que possible, cela ne m'empêchera pas de te peindre. Si personne ne veut te voir on voudra pourtant voir mon tableau, non pas parce qu'il te représente, mais parce qu'il est une preuve de mon talent qui a pu rendre si exactement un tel monstre. » (Lessing, 1877, [1766], p. 12-13) ».

déplacement. Ce mouvement-ci serait ce qu'il qualifie « d'altération » (Merleau-Ponty, 2011, [1953], p. 166) intrinsèque au pictural qui représente une vibration, dans laquelle les formes respirent, s'entrelacent (Merleau-Ponty, 2011, [1953], p. 167). L'intérêt du mouvement représenté ne réside pas dans son mimétisme par rapport au tangible, c'est ainsi que les peintures de Francis Bacon peuvent sembler mouvantes et dynamiques dans l'esprit de la personne qui les voit. C'est le cas notamment des photographes de Newton et de Knight qui présentent plusieurs temporalités dans une même image. Merleau-Ponty reprend par deux fois les mots de l'artiste Auguste Rodin (dans *L'œil et l'esprit* d'abord, 2016, [1964], p. 73; puis dans *Le monde sensible et le monde de l'expression*, 2011, [1953], p. 166), le mouvement est un état de devenir, il peut donc être incarné par un corps immobile en train de se métamorphoser[270]. Par ailleurs, comme le remarque la chercheuse Marie Fraser dans *La performance des récits et la narrativité dans l'art contemporain* (2005), « la photographie doit […] composer avec l'immobilité, avec le fait qu'elle est un moment arraché à la continuité » (Marie Fraser, 2005, p. 16). Les photographes procèdent à différentes techniques pour créer un entre-deux situé à la fois dans la mouvance et dans la fixité de la représentation : les mises en scène permettent de créer une narration visuelle dans l'esprit de la personne qui contemple l'image. Pour ce faire, les photographes peuvent notamment attirer le regard vers les muscles du corps qui semblent effectuer un geste lorsque l'image a été prise;

[270] Néanmoins, dans ce même passage de *L'œil et l'esprit*, Merleau-Ponty énonce son scepticisme par rapport au médium photographique qui est, de son point de vue, un outil scientifique non artistique. Le philosophe ne perçoit que la part archivistique d'une image qui « détruit le dépassement, l'empiètement, la « métamorphose du temps » » (Merleau-Ponty, 2016, [1960], p. 46).

la sensation factice d'un mouvement corporel peut également être obtenue grâce à certains accessoires non-vivants. Outre les éléments figuratifs, le médium photographique se fait le dispositif d'activation mentale de la narrativité grâce au dynamisme et aux lignes de force qui guident l'œil, une stratégie qui est utilisée par les trois photographes présenté·es au sein du corpus de cette thèse.

7.1.3 La survie dans l'immobilité

En 1923, l'historien de l'art Aby Warburg réalise une conférence sur le rituel dansé des Hopis qui utilisaient un serpent vivant. Warburg n'a pas eu l'occasion de constater de ses yeux la cérémonie; ce sont des photographies qui lui permirent d'analyser ce qu'il qualifie d'une « unité magique » entre l'animal vivant et les danseurs (Aby Warburg, [1923], dans Aby Warburg, Benedetta Cestelli Guidi, Fritz Saxl, Joseph Leo Koerner 2015, p. 94). L'image médiumnique immobile fixe nécessairement le corps. Pourtant, Warburg se sert d'elle et de ses recherches théoriques pour concevoir ce que Didi-Huberman interprète comme la survivance[271] d'une image ayant traversée le temps, les territoires et les médiums, grâce à l'esprit des personnes qui en font l'appréciation. L'immobilité des corps imagés est parfois transcendée; d'autres fois encore, elle est renforcée par la mise en scène et les enjeux techniques, notamment lorsque la filiation se fait par l'entreprise de la photographie. Les analyses de Warburg et Didi-Huberman

[271] Comme ce fut expliqué dès l'introduction de cette thèse, *la survivance* en tant que traduction du mot allemand *Nachleben*, est contestable puisqu'elle ne reprend qu'en partie l'intentionnalité première de Warburg, correspondant davantage à l'interprétation qu'en fait Didi-Huberman.

se constatent au-delà de l'étude du rituel du serpent. Une réflexion historique sur l'héritage actuel et la réinterprétation de l'immobilité à partir des représentations du mythe de Pygmalion, est marquée par les politiques esthétiques et sociologiques qui considèrent une personne comme étant un être pourvu d'une chair éprouvante, mouvante, respirante (Maurice Merleau-Ponty, 2016, [1960], p. 317; Michel Henry, 2003, p. 73). Les recherches en biologie moléculaire débutées dans les années 1930 étudient la structure moléculaire de la vie et les manipulations qui en sont possibles notamment au niveau de l'ADN (acide désoxyribonucléique). Le vivant n'est alors plus seulement envisagé comme étant la manifestation d'une âme ou un souffle divin qui animerait la matière tangible et charnelle. Le corps tout entier est composé de cellules vivantes. Comment cette complexité du vivant dont les propriétés se retrouvent dans les moindres molécules et dans ses moindres respirations[272], peut-elle être figurable? La représenter pétrifiée reviendrait donc à lui retirer sa part d'humanité. Plus formellement, l'immobilité photographique met l'emphase sur la morphologie, les courbes, les lignes, les formes et les volumes du sujet. Par la mise en scène proposée, le·la photographe peut les transformer, les augmenter, les restreindre, les biaiser. Les photographies de paysage aux morceaux de mannequin de Sherman et les portraits à la limite de la figuration de Knight, produisent des abstractions corporelles. La vie qui semble persister a cependant évolué; elle n'est plus le synonyme d'un corps animé par une respiration perpétuelle. L'image photographique l'a dénuée de toute sensorialité.

[272] Didi-Huberman écrit que d'un point de vue phénoménologique, « Toute problématique de la survivance passe […] par un problème de mouvement organique » (Didi-Huberman, 2002, p. 191).

Plus que n'importe quelle représentation actuelle, elle tisse un lien intime avec le·la regardeur·euse qui pourra l'observer à jamais. L'immobilité de la survivance est constamment sur le point d'être rompu, tel un corps gisant, qui n'est ni tout à fait mort, ni tout à fait vivant, comme les représentations morbides de Newton ou les mannequins inquiétants de Sherman[273]. En réifiant le corps en une image, le·la photographe hybride le vivant à l'inerte, formant ainsi un troisième registre situé entre les deux; il fut nommé dans cette thèse *survivance,* actualisant ainsi les théories de Warburg et Didi-Huberman. La *survivance du vivant* traverse l'instabilité permanente qui ne parviendra jamais à se fixer dans un état achevé, dans l'objectivation du corps ou l'humanisation totale de l'objet[274]. La survivance du vivant est une résistance, elle est un sentiment bien particulier qui ressort malgré les différentes – et parfois contradictoires – intentionnalités des photographes. En gardant le corps stoïque, les photographes modifient le schéma anthropomorphique; terrain de jeu des artistes depuis au moins le futurisme et le surréalisme, ils·elles retirent l'intériorité du corps (les organes, les fluides, les os) et son individualité[275], pour n'en laisser que l'enveloppe molle et immobile, malléable, façonnable[276]. Le corps n'est pas mort pour autant, il devient une

[273] Didi-Huberman se demande si la survivance « […] n'est ni le vivant tout à fait, ni le mort tout à fait – mais l'autre genre de vie dans des choses qui ont passé et persistent à nous hanter? » (Didi-Huberman, 2002, p. 191).

[274] Il s'agit d'un état entre le reconnaissable et l'impossible à identifier, ou pour reprendre les mots de Freud entre *Das Heimliche* et *das Unheimliche*.

[275] Pour Michel Henry, « la vie se sent, s'éprouve elle-même » (Michel Henry, 2003, p. 49), ses mouvements s'expérimentent par principe d'auto-affection, elle met la vie en relation à soi, dans une individualité radicale (Michel Henry, 2003, p. 51).

[276] Par ailleurs, les écrits sur le miroir publiés par Soko Phay montrent qu'après les années 1960, les miroirs utilisés dans les pratiques artistiques, ne sont plus le lieu de la représentation fidèle de la réalité.

chose située entre l'objet et le sujet. Par les variations des degrés de vivant de cette chose et à la soi-disant transparence du médium, la survivance du vivant s'adapte à différents enjeux politiques et philosophiques (Mireille Thijsen, 2005, p. 55). La confusion entre le corps et l'objet par l'accentuation de l'être statufié, puise dans les différents contextes historiques, sociaux, culturels, économiques en se basant sur le cinéma, la littérature et les pratiques artistiques. En cela, elle possède un statut incertain entre des enjeux sociaux vécus et des inspirations fictionnelles (Thijsen, 2005, p. 51). L'importance de la vue a atteint son paroxysme depuis l'hypermédiatisation des corps photographiés et diffusés d'abord par la presse imprimée, puis par Internet. Elle est ce qui permet le lien entre la personne qui observe l'image et la représentation. Davantage que par le passé, la photographie permet à ce sens d'agir comme un toucher à distance sur le corps inanimé (Steven Bernas, 2015, p. 40); le·la spectateur·trice semble capable de pénétrer l'image et de palper la représentation avec la vue, faisant du sujet un objet soumis aux volontés du regard. Cela est renforcé par un système narratif qui se déroule dans l'esprit du·de la contemplateur·trice de la photographie. Regroupant la composition de l'image, les accessoires, la mise en scène, le sujet, la posture du corps, l'organisation et le choix des objets, la thématique principale, le système narratif photographique, etc. utilisés de différentes manières par Newton, Sherman et Knight, permettent dans tous les cas, de situer la représentation entre la vraisemblance au réel tangible et la fictionnalité de l'image. Dans le portrait photographique, l'écart entre les deux peut être particulièrement grand lorsque le·la photographe choisit d'accentuer la réification du modèle biologiquement vivant ou qu'à l'inverse, il·elle tente d'humaniser une nature morte.

7.2 Les manipulations du vivant

7.2.1 Esthétique d'instabilité et investissements politiques

Comme ce fut présenté dans les premiers temps de cette thèse, au XVIe siècle, les humanistes espéraient une diffusion et un partage des connaissances à la population. Plus tard, les Lumières et l'*Encyclopédie* de Diderot (1751-1772) participent à cet idéal de démocratisation, chapeauté par les savants qui en rédigent les articles. À la fin du XXe siècle, la cybernétique reprend ce rêve en proposant qu'Internet soit une plateforme virtuelle de partage d'informations en retirant le monopole aux scientifiques et aux médias [277]. La photographie en tant que médium artistique et preuve documentaire, s'inscrit dans cette mise en commun et diffusion des savoirs individuels vers le collectif. Les fictions photographiques des années 1970 de Newton et de Sherman permettent de mettre en image deux aspects des nouvelles considérations corporelles de l'époque. Dans la foulée de mai 68, la photographie est le vecteur d'une nouvelle vision socioculturelle des féminins. D'une manière comparable, elle investit la représentation du corps, et plus spécifiquement du visage. La photographie d'identité est censée être la duplication neutre d'un individu, elle donne lieu à la fluidité de

[277] Maxime Coulombe définit la posthumanité comme étant « […] héritière de la cybernétique. [...] Le prosélytisme développé par ses adeptes lui a d'ailleurs permis d'apparaître comme solution à la solitude et à la misère du monde, comme l'analyseur idéal du champ social, voire comme un pouvoir démiurgique capable de donner vie aux choses inanimées. » (Coulombe, 2009, p. 34).

l'identité sociale imagée[278]. Le tableau vivant photographique actuel (et le tableau vivant, de manière plus générale), qui met en scène le corps immobile renvoyant à d'autres images

> […] ne cherche à peu près jamais à reproduire à l'identique. Il bricole, en combinant les références, générant de ce fait une rencontre de l'intime avec l'image connue et le savoir partagé, comme le font les récits modernes […]. Ces associations, qui infléchissent en art contemporain le sens et la portée des sources, procèdent le plus souvent de la déconstruction. (Boucher, 2019, p. 186)

Lorsque le·la photographe choisit la représentation du corps en tant que métonymie de l'être humain vivant, celui·celle-ci le transforme en une matière élastique capable de retranscrire une variété de corporéités infinies. La photographie est une manière d'aller au-delà de la notion de corps-objet issue de la tradition humaniste, elle repousse les limites de l'anthropomorphisme, de la chair humaine[279]. Par l'image, le corps peut devenir multiple. Ces duplications peuvent en garder l'opacité ou s'avérer transparentes (Coulombe, 2009, p. 53), décontextualisées parfois (Coulombe, 2009, p. 58), remodelées pour devenir des abstractions ou des créatures mi-humaines mi-

[278] La philosophe Francesca Ferrando constate que les espoirs d'une technologie qui permettent de faire l'expérience de différentes identités de genre, s'est avérée moins révolutionnaire que prévue (Ferrando, 2016, p. 7).

[279] Pour Maxime Coulombe, « La posthumanité, comme son nom l'indique, abandonne une définition humaniste de l'homme pour en faire une simple espèce dans l'écosystème plus large de la communication et de la cybernétique » (Coulombe, 2009, p. 52).

machines. Elles sont des costumes interchangeables et codifiés (Coulombe, 2009, p. 59-64). Les photographes politisent la représentation, tout spécialement des féminins; par la réification, ils·elles intègrent des débats dans lesquels la représentation évoque le paroxysme de la femme-objet, afin de lutter contre des comportements misogynes. L'objectivation va généralement par une mise en avant de l'aspect fragile ou au contraire, de la force de cette corporéité imagée. La fusion de la chair à l'inerte peut servir à représenter la personne comme une créature puissante, solide, désirable; alors qu'à l'inverse, elle peut faire ressortir les failles, la douleur et la mortalité de l'être. La confusion entre le corps et l'objet peut être utilisée, peu importe le parti politique du·de la photographe. Dans tous les cas, la survivance persiste; elle est finalement ce qui permet aux photographes de participer activement aux discussions; l'ébranlement de l'humain·e figure l'instabilité de sa condition et des risques politiques et sociaux auquel·à laquelle il·elle est soumis·e.

Les amateur·trices, les chercheur·euses et artistes « se ruant, comme un seul Narcisse » (Charles Baudelaire, 1992, [1859], p. 277) vers les appareils photographiques, les caméras, et durant les années 2000 vers les téléphones intelligents, se familiarisent et s'approprient les images dont ils·elles sont à la fois les auteur·es, les sujets, les diffuseur·euses et les consommateur·trices. Dans ces photographies et dans le contexte d'hypervisibilité du XXIe siècle, la monstration du corps est omniprésente, elle finit par donner la sensation que le vivant est à l'ère de sa reproductibilité technique, pour reprendre librement les mots du philosophe et historien de l'art Walter Benjamin. Par le médium photographique, le corps devient le costume d'une subjectivité, « comme on arrache la doublure d'un vêtement, c'est le corps qui, tel que l'écrit Maxime Coulombe, se distinguant de l'homme [et de la femme], gagne une autonomie qui le situe quelque part entre l'homme [et la femme] et les objets » (Maxime Coulombe,

2009, p. 113). Il est perçu comme un accessoire que les artistes peuvent revêtir afin de traiter de différents enjeux politiques, notamment liés aux conditions de vie des personnes marginalisées. La réification neutralise l'individualité du sujet, afin que chaque parti, tant de droite que de gauche, tant libéral que communiste, tant posthumaniste que féministe puisse se l'approprier. En analysant les travaux des artistes futuristes étroitement liés aux politiques de guerre du début du XXe siècle, Iveta Slavkova qualifie les formes de la figure humaine comme étant pourvue d'une grande élasticité qui lui permet de la confondre à la machine ou à l'animal (Slavkova, 2020, p. 221). Outre le fait que cette vision polarisée est généralement rattachée à une dimension genrée et binaire, elle ne s'y limite pas pour autant. La confusion entre le corps et l'objet est une thématique ancienne, adaptable en fonction des époques et des revendications politiques et sociales. Si elle leur a d'abord permis de revendiquer le statut d'artiste[280], les photographes des siècles suivants ont décalé le propos pour davantage s'intéresser à la problématique du vivant, notamment dans les philosophies féministes et posthumanistes. Ces mouvements de pensée ont essentiellement pris de l'ampleur à la fin du XXe siècle, les artistes et philosophes du XXIe siècle les ont adaptés aux enjeux et problématiques des décennies subséquentes. Au moment où la rédaction de cette thèse s'achève, le vivant avec toute sa complexité et ses contradictions continue d'échapper au contrôle des photographes; il surgit perpétuellement de l'image grâce à la malléabilité lui permettant d'être perpétuellement instrumentalisé au fil des siècles

[280] Par ailleurs, la survivance du vivant est au même titre que la photogénie, produite par la photographie à partir de la représentation d'un sujet. Les deux aspects, la survivance du vivant et la photogénie partagent également le point commun d'être intimement reliés au médium photographique et aux choix de l'artiste.

et des enjeux humains. La multiplication des colloques, des groupes de recherche, des études, des expositions et des créations artistiques portant sur le corps et l'image connaissent un regain depuis une dizaine d'années. Ces investigations témoignent d'une époque où la corporéité revient au-devant des questionnements politiques et artistiques. La représentation du corps n'étant jamais neutre, elle se présente avec un bagage de significations qui sont aujourd'hui analysées essentiellement par rapport à sa métonymie de l'être humain[281]. Pour reprendre les mots du philosophe Mauro Carbone, le corps représenté n'est pas « une seconde chose » puisque la photographie ne duplique pas le réel, mais en crée une figuration inédite (Carbone, 2011, p. 10). À chaque fois que le vivant est affecté par la réification, l'objet est atteint. Plus le ou la photographe fait tendre le sujet ou l'objet vers la confusion, plus la gradation de la survivance est importante. Pour résumer, la survivance du vivant transparait grâce à l'union de la préalable culture visuelle des spectateur·trices et des photographes, aux restes des altérations photographiques du sujet représenté (l'immobilité, la simplification de l'être en formes visuelles…), aux assujettissements du regard à l'image photographique[282].

[281] Pour le philosophe Byung Chul Han, la prolifération des représentations du corps que l'on peut notamment retrouver dans la pornographie « […] détruit toute distance auratique, cette distance qui constitue aussi l'érotisme » (Han, 2020, p. 17). Elle décompose les corps. La recherche de transparence de la photographie est vaine, puisque le vivant qui ressort des corps représentés sera toujours différent de celui expérimenté dans la vie quotidienne.

[282] Pour reprendre les mots du professeur Pavel Pavlov, au premier abord, « la perspective optique réifiée dans [la] lentille » (Pavel Pavlov, 2014, p. 14) de l'appareil photo peut sembler transparente, correspondant ainsi aux images de l'œil non-médié, sans dispositif optique. En réalité, elle « […] est une illusion du réel, produite par des règles spécifiques. » (Pavel Pavlov, 2014, p.14). Ces règles (l'imposition d'un cadrage, d'un format, d'une profondeur de champ, d'une lumière, d'une manipulation de la vue, les calculs mathématiques qui gèrent les images…) engendrent

7.2.2 La survivance du vivant au-delà de la mort du sujet

Lorsqu'une personne est photographiée, celle-ci est mise à distance du regard d'autrui qui ne peut en voir que le corps photographique. À cela, les choix de mise en scène, de l'angle de prise de vue, de lumière, des décors, costumes et accessoires contribuent davantage encore à la réification. Enfin, les paramètres des appareils eux-mêmes (nombre d'iso, obturateurs, objectifs, contrastes lumineux, colorimétries…) et les traitements appliqués en postproduction à l'image provoquent une distance supplémentaire. La photographie traite le sujet et l'objet de la même manière, en les immobilisant et en les uniformisant (Emmanuel Alloa, p. 72-73 dans Mauro Carbone, 2012), ce qui, pour Merleau-Ponty, est problématique. Couplée à une lecture de la survivance de Warburg, cette caractéristique du médium, est la condition de l'émergence de la survivance. Par effet de contraste, elle permet de mettre l'immobilité générale de l'image en échec. L'analyse conjointe de la posture du philosophe et de celle de l'historien de l'art qui n'a pourtant que peu considéré la photographie peut permettre de mieux cerner la production actuelle. Le retour de certain·es photographes au collage, à l'ajout de filtre numérique, la déformation des images, les mises en scène jouant sur les impressions, la création d'images animées comme les *Gifs* ou les vidéos complémentaires à l'image photographique, sont des stratégies imagées pour mettre à

---

une reconstitution imagée de l'être humain qui n'a plus grand-chose à voir avec l'être biologique et pensant. La détermination de ces éléments, associés aux croisements du bagage culturel des photographes et des spectateur·trices, est un terrain fertile pour la survivance du vivant.

l'épreuve l'immobilité du médium et la survivance du vivant[283]. La diffusion des images sur Internet conduit à une abondance générée par les photographes, appréciée par les internautes; l'accumulation et la multiplication des points de vue sur le corps le transforment en un objet banalisé.

Les attentats du 11 septembre 2001 aux États-Unis ont eu un tel retentissement médiatique, qu'ils ont engendré une nouvelle réflexion sur le médium photographique en lien avec les corps vivants meurtris. Ces derniers semblent être des objets démantelés, et les objets, les mannequins et poupées prennent des allures horrifiques en rappelant les traumatismes des violences humaines. La rédaction de cette thèse se termine après les premières vagues pandémiques de la COVID-19, permettant d'assister aux déploiements d'un nouveau réinvestissement de la représentation du corps en photographie[284]. Ceux-ci sont comparables aux premiers temps de pandémie du VIH durant laquelle les contacts entre les corps représentent un danger fort médiatisé, l'image devient alors un intermédiaire. Lors des contaminations au

---

[283] Les appareils photographiques et les téléphones cellulaires produisent désormais des photographies qui possèdent un léger mouvement durant quelques millièmes de secondes précédant l'arrêt des images. Ces images appelée *Live Photos* furent créées par la compagnie Apple, elles enregistrent ce qui a devancé d'1,5 secondes et précédé la prise de vue, tout en étant réalisables de la même manière qu'une photographie habituelle. Arrivée en 2015 avec l'appareil cellulaire IPhone 6S (système d'exploitation iOS9), ces *live Photos* sont à la croisée des chemins en étant ni totalement des photographies, ni totalement des vidéos.

[284] Lors de la pandémie, Nick Knight s'est associé au grand magasin Londonien Hans Crescent pour continuer de repousser les limites de la mode diffusée en ligne par le SHOWstudio. En septembre-octobre 2020, l'initiative fut d'envisager l'avenir de la mode des vingt prochaines années en prenant en compte l'évolution des technologies numériques. Sept installations furent déployées sur les vitrines du Hans Crescent, elles se consacraient au logiciel de vidéoconférence qui s'est popularité durant la pandémie de la COVID-19 Zoom, mais aussi au Fashion Film, à la CGI, à l'Intelligence Artificielle, au Scanning & Impression 3D et au réseau social Instagram. Une partie du projet est visionnable sur le site du SHOWstudio : https ://www.showstudio.com/projects/fashions-digital-future

Coronavirus, elle permet de perpétuer les relations sociales par l'entreprise d'Internet tout en préservant des risques de transmission de la maladie. En cela, elle participe littéralement à la *survie* en étant un écran protecteur entre les individus. Dans le même temps, « la représentation donne de telle façon que ce qu'elle donne n'est pas la chose elle-même, mais son simple substitut, quelque chose qui, sans être la chose, se « vaut » pour elle, y renvoie » (Michel Henry, 2011, [1963], p. 787-788); l'image photographique ramène à la frustration du manque d'échanges directs entre les personnes, donnant l'impression de passer à côté d'une partie importante des expériences humaines et sociales. Dans cette même décennie des années 2020, la relation au corps-objet prend une place de plus en plus importante au sein des études postcoloniales. La fin de rédaction de cette thèse est également marquée par le décès de l'Afro-Américain Georges Floyd face aux caméras cellulaires qui mettra davantage en lumière les enjeux politiques des corps des personnes à la peau noire et du racisme systémique. Cette situation hypermédiatisée par les vidéos et les photographies, détache la vie de l'humain en tant qu'individu, le corps est transformé en étendard des revendications politiques. La multiplication de ces situations dans lesquelles l'image est encore considérée comme attestant du vivant organique, conclut l'échec de la transparence photographique. La représentation est en permanence l'écran séparateur entre le corps spectateur et ce qui est représenté, permettant au sujet d'être l'objet que le regard instrumentalise. Entre l'humanisation et la réification, la survivance du vivant ressort. Bien différente de l'expérience réalisée avec le corps sensible, ce vivant spécifique est polyforme, variant en fonction des revendications et au rythme des périodes, il est éternel.

CONCLUSION

Cette thèse de doctorat a permis d'analyser la variété des formes visuelles de la persistance du vivant à travers des photographies prenant pour sujet l'ambiguïté visuelle qui rend le corps et l'objet indiscernables l'un de l'autre. La confusion peut être poussée à son paroxysme autant dans l'appréhension philosophique du corps que dans ses représentations. La perspective historique met en lumière une redondance des fantasmes de l'animation des artefacts anthropomorphes bien antérieure au médium photographique. Néanmoins, dès ses premières utilisations populaires, la photographie s'est révélée être le dispositif par excellence de confusions visuelles entre l'inerte et le vivant. En créant une tension entre la fictionnalité de l'image inanimée et la réalité tangible dont elle est issue, le·la photographe manipule le regard. L'activité de regarder est toujours réalisée par l'intermédiaire de la chair et de la perception subjective située dans une expérience singulière, dans une histoire, dans un vécu particulier et les limites de celui-ci (Anna Caterina Dalmasso, 2018, p. 4). Ainsi, la confusion entre le corps et l'objet devient un motif récurrent, elle est déclinée selon les décennies et les siècles en divers enjeux politiques, sociaux et esthétiques autant par les photographes que par les regardeur·euses.

En considérant le corps comme une métonymie charnelle et visuelle pour représenter le vivant et l'objet anthropomorphe inanimé, la réflexion a démontré la persistance de la vie dans deux domaines photographiques, à savoir celui de l'art et celui de la mode par l'étude des pratiques de Helmut Newton, de Cindy Sherman et de Nick Knight. Leurs photographies sont des charnières entre l'innovation de leur temps et la tradition

artistique; l'approche historique fut donc privilégiée pour comprendre les façons dont la survivance du vivant parvient à surgir de leurs productions. En examinant les constances et les ruptures inhérentes aux confusions que les photographes proposent, l'exercice de la thèse a consisté à se demander comment la mise à mal du vivant est opérée et de quelle manière celle-ci permet de générer une survivance du vivant.

Un historique de la figuration du vivant en photographie

L'hypothèse fut émise que l'étude d'un historique de la survivance permettrait de faire ressortir des spécificités et des constantes iconographiques visibles dans la confusion entre le corps et l'objet. L'objectif poursuivi était ainsi d'inscrire l'actualité de la pratique artistique et théorique dans l'histoire des représentations du vivant. Le postulat fut validé par la trame de la thèse divisée en sept chapitres selon une organisation chronologique. Plus particulièrement, la présence perpétuelle de la confusion dans l'histoire se retrouve de manière constante depuis le mythe ovidien de l'animation de l'artefact jusqu'à l'investigation de la photographie actuelle. Les considérations plastiques furent mises en dialogue avec les philosophes qui participent à associer ou à distinguer le corps du vivant. Lorsque le philosophe Descartes actualise le dualisme platonicien (Platon, 1903 [vers 383-382 av. Jésus-Christ], p. 238), il popularise ses théories qui analysent le corps comme un automate de chair animé par une âme humaine. Descartes encourage indirectement à rapprocher le corps de l'inerte, l'intérêt de la vie résidant essentiellement dans l'esprit. La philosophie se concrétise dans les pratiques artistiques considérablement marquées par ces raisonnements. L'inscription de la pratique actuelle dans l'histoire fut atteinte par l'élaboration d'une typologie. En effet, l'analyse des iconographies passées de la confusion entre le corps et l'objet a

permis de relever que la photographie contemporaine s'approprie quatre types d'images. Les deux premières tiennent de la littérature ancienne, comme les mythes (notamment ceux de Pygmalion, de Prométhée et du Golem) ou encore des images fictionnelles (telles que *L'homme au sable* (1818), *Frankenstein ou le Prométhée enchaîné* (1819)). Deux types d'images artistiques furent également considérées, les représentations anthropomorphes élaborées par les artistes pour induire une impression de vie (la statue, le mannequin, l'automate, l'androïde ...) furent comparées à l'évolution du tableau vivant en tant qu'image performée qui, à l'inverse, tend à immobiliser le vivant pour qu'il devienne inerte. Une standardisation de la manière de figurer la confusion entre le corps et l'objet est apparue : une *inquiétante étrangeté* (Freud, 1933, [1919]) ressort des œuvres dans lesquelles les artistes produisent une ambiguïté entre les choses vivantes et celles qui sont inertes.

Le développement des types d'images et les philosophies dualistes sont reconsidérés au début du XXe siècle. En s'appropriant les dichotomies corps-esprit, le mathématicien Norbert Wiener théorise une cybernétique dans laquelle le corps devient une donnée communicationnelle contrôlable, de la même manière que l'est un produit informatique. La machine anthropomorphe, l'automate et, plus tard, le cyborg deviennent des références pour comparer et comprendre l'humain. À son opposé, le philosophe Maurice Merleau-Ponty définit le corps comme étant à la fois une chair sensible et ressentie par autrui, avec des limites qui peuvent s'étendre par l'entremise d'objets qui lui sont externes. Ce corps-chair *est-au-monde* par ses sens, il est donc instable. Sa complexité le ferait échapper à toute possibilité de simplification cybernétique ou à toute tentative de réification. Sans qu'il soit explicité pour autant, le désaccord entre Wiener et Merleau-Ponty va indirectement devenir l'un des sujets principaux de la science-fiction photographique du XXe et du XXIe siècle.

Ces deux conceptions se manifestent à partir des années 1960 à travers les représentations qui engagent la corporéité. La philosophie et l'art participent à restaurer une image positive de la technique que les guerres avaient ébranlée. La culture, les arts et, plus particulièrement la mode, s'ouvrent aux rêves de la jeunesse qui voit dans la technologie la possibilité de construire un monde différent de ceux qui ont conduit aux deux guerres mondiales. La photographie de mode promeut un nouvel érotisme qui repose essentiellement sur la représentation d'une femme affirmée dont le vêtement ne fait pas que cacher, mais dévoile aussi la peau nue. Dans cette conception, la cybernétique de Wiener est maniée pour figurer un corps tourné vers un futur dans lequel la technologie généralisée à la corporéité serait prometteuse d'un monde moderne. L'appréhension merleau-pontienne trouve un écho dans le rappel à la subjectivité qui permet de maintenir l'aspect vivant des modèles. Ainsi, les philosophies sont amalgamées dans des photographies qui présentent le corps autant comme un objet de désir que comme un sujet vivant, doué d'une personnalité forte.

L'entre-deux situé au croisement du portrait et de la nature morte photographiques.

L'étude a rapidement mené à considérer que la photographie, en tant qu'image immobile produite mécaniquement, se démarquait des autres médiums artistiques. Il semblait donc qu'elle permettait aux photographes de troubler l'horizon d'attente sociale des personnes qui la considèrent comme une copie conforme de la réalité. Le rapport à l'image photographique a considérablement évolué en très peu de temps. Celle-ci fut considérée dans un premier temps comme une captation objective et parfaitement mimétique du réel visuel; entre les mains des artistes, elle fut ensuite

considérée pour ses capacités fictionnelles. Durant ses premières décennies, les séances de pose sont particulièrement longues, mais les photographes parviennent à simuler l'immobilité des sujets humains en les remplaçant par des mannequins. Cette usurpation des rôles n'aura pas le même intérêt pour la vidéo qui émerge à sa suite. Par ailleurs, l'une des spécificités de l'image fixe est d'avoir participé au développement d'une appréhension sociale du corps comme un objet; cela est explicable par son emploi lors d'études médicales et judiciaires qui l'utilisaient – et s'en servent encore – en guise de méthodologie normative des êtres. Néanmoins, aujourd'hui, la pertinence d'une standardisation scientifique de l'humain est grandement critiquée, elle continue néanmoins d'être répandue. Les photographes ont rapidement montré à la fois les limites des capacités du médium qui est une fixation subjective du réel, mais également son potentiel imaginaire que les sciences-fictions photographiques et cinématographiques explorent inlassablement.

L'étude approfondie de l'immobilité analysée dans les photographies de Cindy Sherman, fut l'occasion de distinguer le médium photographique de la performance. À la fois modèle et photographe, ses postures exagérées, la théâtralité de ses décors et de ses mises en scène oscillent entre l'affirmation d'une subjectivité et une tentative de réification. Contrairement à la performance dont la fixité n'est qu'une illusion temporaire, la photographie joue un rôle ambigu dans l'interprétation de l'inertie éternelle du corps, laissant ainsi la possibilité au vivant de survivre à la menace d'une réification qui ne parviendra jamais à son paroxysme. Le rapport à la représentation s'inverse dans la singulière pratique des *Sex Pictures*. Sherman se retire de devant l'objectif, et grâce à l'image mise en scène, confère à ses mannequins inertes des sentiments, des sensations et des réactions; elle leur attribue une chair merleau-pontienne en créant un écart entre l'humanisation et la répulsion que l'association des

morceaux anthropomorphes génère. L'ambiguïté visuelle entre le vivant et l'inanimé est renforcée lors des gros plans, elle instaure aussi une réciprocité entre les deux : en donnent vie aux mannequins, Sherman réifie photographiquement le corps et vice-versa. Cette pratique explorée dans une profondeur inédite, est seulement rendue possible par le médium photographique.

Corps-objet et féminismes

L'association du corps à l'objet semble évoquer une connotation négative, relative à une soumission du vivant réduit à l'état d'inertie. Dans l'art et la mode, les modèles des photographies sont souvent des femmes; leurs postures dirigées par des photographes (fréquemment masculins) pourraient donner la sensation d'une réification sexiste des corps présentés. Cette réflexion a mené à l'hypothèse selon laquelle la popularité des mouvements féministes au tournant des années 1960 a sûrement engendré des modifications majeures dans la figuration, malgré son ancienneté. Un retour en arrière fut proposé pour mettre en perspective la pratique photographique avant les vagues féministes des années 1960, et celui-ci permit de dresser une distinction entre la manière de traiter la confusion du corps masculin à l'objet, par rapport au corps féminin réifié. Dans le contexte des conflits mondiaux, les artistes futuristes du début du XXe siècle s'approprient la confusion entre le corps et l'objet en l'utilisant pour réinventer un être nouveau masculin, assimilé à la machine de guerre. L'immobilité imposée par le médium photographique est employée pour diffuser un idéal corporel fasciste autant que pour évoquer l'horreur de la guerre. Les artistes surréalistes appréhendent le corps féminin idéalisé et fantasmé par leur création artistique, bien loin de l'iconographie guerrière. La confusion fut explorée en tant

qu'évocation fantasmatique à travers un renouvellement de la représentation du corps féminin principalement selon trois types d'images, à savoir la photographie de mode, la photographie médicale et celle fétichiste du corps érotisé.

Les différentes perspectives féministes ont contribué à de nouveaux paradigmes représentationnels et à de nouvelles appréhensions de la subjectivité du corps féminin; la démonstration s'est dirigée vers les recherches esthétiques entreprises par les photographes qui les ont sous-tendus. Les considérations sexistes autour de la pratique de Helmut Newton furent mises en exergue, tout en considérant le paradoxe des interprétations qui la considèrent imprégnée de revendications féministes. La perspective posthumaniste fut également amenée par rapport aux représentations de corps-objets hors-normes, en situation de handicap, robotisés ou médicalisés, faisant ainsi écho aux artistes futuristes et surréalistes, à l'histoire de la confusion visuelle et philosophique du corps à l'objet. Le travail photographique de Newton est une représentation sensuelle inédite d'un corps postmoderne. Elle se place au milieu des fantasmes technophiles aux possibilités infinies dans lesquels les corps féminins ne sont jamais présentés en position de souffrance. Ce syllogisme fut un moment clef de la thèse. Il permit de présenter une vision nuancée de l'*apriori* qui exerça une influence majeure sur l'analyse de la pratique des photographes présenté·es en tant qu'études de cas. Tout comme les photographies de Newton, les œuvres de Cindy Sherman furent à la fois considérées féministes et, dans la même période, furent rejetées sous le prétexte de perpétuer des représentations sexistes. Finalement, les recherches ont mené à déduire que dans la majeure partie des représentations étudiées issues du corpus de Helmut Newton, Cindy Sherman et de Nick Knight, l'objectivation ne passe pas par une réduction de l'être humain à l'état d'objet, elle suggère plutôt une relation plus complexe dans laquelle l'un est présenté comme l'égal de l'autre, ou dont l'union

produit une augmentation des possibles de l'autre. Ainsi, les études féministes ont en effet joué un rôle important; néanmoins, l'ambiguïté des créations montre que chaque photographie doit être mise en relation avec les différents enjeux sociopolitiques plus larges qui l'entourent. Les différentes manières de représenter actuellement la confusion entre le corps et l'objet sont à la fois teintées de la tradition représentationnelle et de l'influence singulière des féminismes, mais aussi des engagements des photographes et de leur vécu. Des variations sont constatables notamment en périodes de crises sanitaires qui leur rappellent la fragilité de la vie; aussi, l'hypermédiatisation des guerres proches ou lointaines peut impacter leurs manières d'appréhender le vivant et le mort; de surcroit, les changements de paroxysmes sociaux vis-à-vis du médium photographique contribuent à influencer la manière de créer un lien visuel entre les regardeur·euses et le sujet représenté. Le contexte de l'anthropocène, des études décoloniales et féministes, dans lesquels l'humain détermine quel rôle les technologies doivent jouer pour le futur de la nature et celui de sa propre espèce, a un impact majeur sur la représentation du vivant. Depuis une dizaine d'années, le corps a pris de l'importance autant dans les recherches artistiques que théoriques[285]. Les rapports aux technologies de l'image et les rapports

[285] À titre d'exemples, nous pouvons nommer différentes initiatives théoriques autour du corps tels que le symposium *Future Bodies*, organisé par l'Institute for Society, Culture and Environment de Virgina Tech (2022), la troisième conférence internationale *Digital Creation in Arts, Media and Technology (ARTeFACTo)* organisée par Carlos Sena Caires et Àlvaro Barbosa (2022), le colloque et le séminaire *La fiction posthumaniste : projections, représentations et critiques du transhumanisme* organisé par Mara Magda Maftei, Emmanuel Picavet, Dominique Viart (2021), la journée d'étude *Représenter le corps absent* organisée par Barbara Bessac et Quentin Petit Dit Duhal (2021), le colloque international Politiques et récits du corps dont le comité d'honneur fut Jean-Luc Nancy, Judith Butler, Loïc Wacquant, Reinaldo Laddaga, Roberto Esposito (2021), le colloque *Imaginaires du corps et sensualités imaginées,* organisé par Le Laboratoire des Imaginaires (2021), le colloque organisé par Mélanie Boucher, Anne

au corps mutent, en rappelant que les maladies, la souffrance, la douleur et les violences ont toujours ramené les pensées dualistes au-devant de la scène philosophique (Rosi Braidotti, 2003, p. 31-32). La matérialité organique du corps est accusée d'enfermer une âme sans ressenti et surtout, d'imposer la mort de l'être. La réification photographique permet au vivant de devenir une image polymorphe créée à partir de la corporéité biologique, mais qui sera désormais éternelle.

L'actualité de la survivance en photographie

La pratique des trois photographes permit d'identifier les principaux facteurs de l'intérêt contemporain pour l'actualisation de la confusion entre le corps et l'objet malgré son ancienneté. Premièrement, la malléabilité du vivant permet à la fois de référer à l'histoire biologique de l'être humain tel qu'il existe depuis des milliers d'années, tout en lui soumettant diverses modifications photographiques qui l'ancrent dans des enjeux sociaux politiques actuels. Ses textures, ses couleurs et ses formes n'existent que dans l'image fictive dont l'origine est une captation lumineuse de la réalité tangible. Le travail des photographes remet en question les spécificités humaines

---

Bénichou et Éric Langlois, *Devenir l'œuvre. Pratiques de chosification des corps dans les expositions et les musées* (2021), le colloque international en ligne *Desired Identities*. Organisée par Agnès Giard (2020), la conférence *Neue Körper in der Kunst : Digital. Virtuell. Posthuman?* Organisé par la galerie Edith Russ Haus Oldenburg (2019), le colloque *Lektürekurs. Feminismen - Cyborgs – Posthumanismus*, organisé par l'Univeristé de Zürich (2018), le séminaire interdisciplinaire *Corps à l'affiche* organisé par Anne-Claire Duchossoy (2018), le workshop *le corps dans tous ses éclats* organisé par Régine Atzenhoffer et Margaret Gillespie (2018), le colloque *Science-fiction, prothétisation, cyborgisation* de l'association Stella Incognita organisé par Jérôme Goffette (2017), ...

et ébranle les limites de l'organisme et de l'anthropomorphisme. En cela, le corps, l'objet et le médium photographique ne font plus qu'un.

Deuxièmement, cette union réactualise le mythe de Pygmalion, il en utilise la narrativité littéraire et le jeu théâtral réinvesti par le sujet ou mis en place avec l'objet photographié. En mettant cela en exergue, la thèse contribue à enrichir les recherches en histoire et études des arts en proposant, entre autres, l'analyse de corpus peu théorisés tels que les *Sex Pictures* de Sherman, des photographies rarement exposées de Newton qui s'inspirent de la littérature et du cinéma, ou des mises en scène présentes dans les photographies de Knight qui reposent sur l'idée d'un instant prégnant entre immobilité et mouvement du corps. Le tableau vivant photographique suspend le mouvement du corps en l'inscrivant dans l'effet d'une iconographie passée ou populaire; mais dans un mouvement paradoxal, il permet aussi d'affirmer sa sensibilité par les écarts engendrés entre l'inspiration première et la nouvelle photographie produite. Les photographes considèrent à la fois la survivance du vivant par le renvoi au connu, mais aussi par les propriétés médiumniques de l'arrêt du temps que le développement des appareils photographiques permet.

La création du site web SHOWstudio.com de Knight diversifie le rapport à la photographie en proposant de nombreuses documentations de la séance de pose. La corporéité est alors présentée par différents médiums et sous plusieurs aspects discursifs complexifiant le rapport qu'ont les internautes à l'image photographique. Dans l'attente que Nick Knight provoque chez l'internaute qui souhaite inlassablement en connaitre davantage sur ses modèles, leur corporéité et leur subjectivité tendent à disparaitre pour devenir des objets abstraits, qui doivent être entièrement disponibles pour la consommation visuelle. Ainsi, face à une photographie qui semble transparente

en donnant directement accès à la chose charnelle-photographique malléable, on s'interroge sur ce qui reste du vivant dès lors que le corps paraît être totalement devenu un objet. Ce n'est pourtant jamais totalement le cas, la photographie est à la fois le médium de l'hypermédiatisation du corps et la mise en échec perpétuelle de l'impression de transparence. Elle donne l'illusion que l'internaute pourrait toucher à distance le corps des modèles tant l'aspect « médiumnique » parvient à se faire oublier. La photographie continue pourtant de rester une simple image construite mettant à distance les contemplateur·trices. Tel·le un·e funambule, le·la photographe marche sur la mince corde qui sépare le réel de la fiction opaque. C'est enfin cet équilibre précaire qui donne le contexte du surgissement du vivant qui continue d'intéresser les photographes depuis le XIXe siècle, prenant des formes diverses de *l'Autoportrait en noyé* de Bayard (1840) jusqu'à la création d'univers fictif interactif. En octobre 2021, Nick Knight a annoncé sur le réseau social *Instagram* qu'il participait à une recherche dans laquelle la photographie et la mode contribueraient à la construction d'un métavers (un monde virtuel) dans le but de diluer davantage l'écart entre l'espace virtuel et l'espace tangible[286].

[286] Deux publications diffusées à partir du compte personnel du photographe Nick Knight sur les réseaux Instagram sont principalement à considérer. La première, publiée le 27 octobre 2021, est une vidéo qui reprend différents projets en accéléré, elle est encore consultable aujourd'hui à l'adresse suivante : https ://www.instagram.com/p/CVivOcJobx-/. La seconde fut cependant supprimée au cours de l'année 2022, elle fut repérée à l'adresse suivante : https ://www.instagram.com/p/CWQVq_sogGi/ Nick Knight déclare alors que SHOWstudio s'engage dans des collaborations exploratoires autour des innovations technologiques et de l'avenir de la mode, et cela pour les vingt prochaines années. Dans la publication d'octobre 2021, les diverses images qui composent les publications renvoient à la pratique de Cindy Sherman. Les visages présentés – essentiellement féminins – portent des maquillages outranciers qui évoluent au fur et à mesure, faisant de la tête humaine une forme malléable. La deuxième publication parue un mois plus tard, représente des morceaux de formes vaguement

L'argumentaire de cette thèse a donc fait ressortir une évolution de la représentation du corps en photographie, développée dans des changements de contextes politiques et philosophiques, mais dont la tension entre le réel et le fictif continue de s'imposer depuis la création du médium lui-même.

Changer l'angle de vue : une ouverture aux possibles d'un enrichissement de la recherche

Loin d'être un point final à la réflexion sur le corps, cette thèse de doctorat est l'amorce d'une plus vaste recherche qui prendra en considération certains aspects qui ne furent pas assez considérés dans cet écrit. En parallèle à la fin du doctorat, des études portant plus particulièrement sur le corps-objet dans les pratiques artistiques LGBTQ2A+, d'autres au sujet de l'exposition des corps en contexte muséal, et également sur le développement de la robotique anthropomorphe, furent amorcées au sein de

anthropomorphiques selon les trois dimensions numériques, elles évoquent *Doll Clothes* (1975), encore de Sherman. Elles suggèrent aux internautes que chacun·e peut se revêtir de ces peaux numériques, les façonner selon sa propre volonté et s'en servir pour se mouvoir à la manière de la poupée photographique de Sherman. Durant la pandémie, Violet Conroy publie sur le site SHOWstudio.com le 21 avril 2021, un article portant sur les meilleures manières de communiquer la mode en ces temps incertains (Violet Conroy, 2021, n.p.).

publications[287], de conférences[288] et de projets d'expositions[289]. Certains cas spécifiques comme le corps dans l'*Afrofuturism*, l'*Asianfuturism* ou encore les créations des artistes issu·es de communautés autochtones ont la particularité d'être des représentations de résistances intersectionnelles qui mériteraient davantage de recherches théoriques. Ils ouvrent la possibilité à de nouvelles recherches autour du vivant et de l'inerte.

Outre ces investigations au sein de créations politiquement et philosophiquement engagées, la recherche entreprise durant ce doctorat contribue indirectement aux études sur d'autres médiums artistiques proches de certains enjeux photographiques. L'intelligence artificielle tels que les *DeepFake*s qui permettent à deux visages de se fondre l'un dans l'autre et de bouger ou encore au laboratoire de recherche et de création *Midjourney,* ou *Dall.e*[290] qui crée des images à partir de la description textuelle

[287] À titre d'exemples, quatre co-directions de numéros pour des revues scientifiques peuvent être mentionnées. Une co-direction avec Nicolas Ballet et Juliette Bessette pour le numéro spécial *des Cahiers du musée national d'art moderne* portera sur les cultures visuelles du corps modifié sous influence technologique, la sortie est prévue pour l'automne 2023. Trois numéros co-dirigés avec Quentin Petit dit Duhal peuvent être cités : la revue *Écrans,* numéro 19, volume 2, 2023; la revue *Ex_situ,* « Exposer des corporéités hors normes », hors-série spécial anniversaire, 2022, la revue *Images Re-vues*, « le corps en transition : une réflexion sur la représentation audiovisuelle du corps ambigüe », hors-série numéro 11.

[288] En 2022, je fus notamment présidente de la séance dialogue « entre corps genré et corps dégenré », présentée lors du Congrès annuel de l'Universities Art Association of Canada/Association d'art des Universités du Canada, University of Toronto, et en 2020, coprésidente avec Mélanie Boucher de la séance « *Le double du corps : entre arts, sciences et musées* ». Durant la période de doctorat, allant de 2017 à 2023, une vingtaine de communication furent réalisées sur les enjeux de la confusion entre le corps et l'objet.

[289] En 2024, un co-commissariat avec Mona Greenbaum, fondatrice de la coalition des familles LGBTQ, exposera le travail du photographe JJ Levine à la Galerie UQO.

[290] À la fin de la rédaction de cette thèse, une recherche a été réalisée autour de la création artistique à l'ère de l'intelligence artificielle, notamment à partir des projets de Nick Knight. Celle-ci s'est également doté d'un atelier

rédigée par des internautes permettant de générer de fausses photographies convaincantes, ne cessent de rendre le sujet de cette thèse toujours plus actuel. Ces réalisations peuvent fortement ressembler à des photographies, alors qu'elles ne sont que des compositions informatiques. Les techniques numériques qui produisent des corps virtuels participent à donner un nouveau volet d'analyses à la survivance du vivant. Proche de l'objet humanisé, le vivant survient là où à première vue, il n'est pas censé être. Le corps virtuel est vide de vie; pourtant, il semble être capable de respirer et de s'animer, au même titre que l'objet anthropomorphe photographié.

La fin de rédaction de cette étude fut marquée par la pandémie mondiale de la COVID-19. Cet évènement a largement contribué à élaborer une nouvelle voie dans la thématique de la confusion entre le corps et l'objet. Le monde entier a subi des périodes de confinements plus ou moins radicaux, menant les individus à davantage utiliser des outils de télétravail tels que les logiciels *Teams, Zoom* et *Skype*. Durant un temps, la vie sociale et professionnelle fut une suite d'interactions par le biais d'images numériques. Cette fois-ci, la confusion entre le corps et l'objet est devenue une projection identitaire et sociale au sein d'une image immobile ou non. Dans la période de pandémie, la photographie n'est plus seulement un médium de la transparence; elle

---

de réflexions présenté dans le cadre du projet recherche « Comment enseigner, vulgariser et diffuser les enjeux éthiques des intelligences artificielles? L'apport du journalisme de solutions » de la professeure Karoline Truchon (Université du Québec en Outaouais).

est aussi un médium qui tente de réduire une distance physique entre les individus. De surcroît, la pandémie de la COVID-19 fut l'occasion pour le milieu de la mode de proposer aux designers et aux photographes de travailler ensemble à l'élaboration de vêtements virtuels qui transforment le corps des modèles vivant·es. Ainsi, cette thèse permet d'ouvrir deux champs de recherches futurs, le premier tourné vers la représentation du corps au XXIe siècle stimulée par les enjeux sociaux et les revendications politiques, et le second dirigé vers la malléabilité de la figure humaine au sein des médiums artistiques qui prennent leur point de départ dans la photographie.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages :

Acker, K. & Becker, C. (2013). *Cindy Sherman : Untitled Horrors.* Oslo : Astrup Fearnley Museet.

Agamben, G. (2014). [2006]. *Qu'est-ce qu'un dispositif?.* Paris : Éditions Payot & Rivages.

Agamben, G. (2019). [2009]. *Nudités.* Paris & Rivages.

Alexandre, E. & Dorfman, E. (2005). *Des poupées et des hommes : enquête sur l'amour artificiel.* Paris : La Musardine.

Alperso, P. (1992). *The Philosophy of Visual Arts*. Oxford : Oxford University Press.

Alvarez, J. (2012). *Helmut Newton par José Alvarez*. Paris : Grand Palais.

Ampère, A. M. (1845). [1834]. *Essai sur la philosophie des sciences.* Tome II. Paris : Bachelier Librairie-Éditeur.

Anzieu, D. (1994). *Du moi-peau au moi-pensant.* Paris : Éditions Dunod.

Anzieu, D. (1995). [1985]. *Le moi-peau*. Paris : Éditions Dunod.

Araki, N. (2019). *Leçon de photo intégrale.* Paris : Atelier Akatombo.

Ardenne, P. (2001). *L'image corps : figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*. Paris : Éditions du Regard.

Aristote, (1846). [IVe siècle avant Jésus Christ]. *Politique*. Paris : Librairie philosophique de Ladrange. Repéré sur : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2079427.texteImage

Artaud, A. (2012). [1938]. *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard.

Artaud, A. (2003). [1948]. *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Paris : Gallimard.

Ascott, R. (2003). *Telematic Embrace. Visionary Theories of Art. Technology. and Consciousness.* Berkeley : University of California Press. Repéré sur : https://issuu.com/xixkoo/docs/91723085-from-cybernetics-to-telema

Asimov, I. (2012). [1950]. *Les robots.* Paris : Éditions J'ai lu.

Audinet, G.; Godeau, J.; Viau, A. & et al. (2012). *Entrée des médiums. Spiritisme et art de Hugo à Breton.* Paris : Maison de Victor Hugo & Paris Musées.

Auer, M. & Auer, M. (1992). *Encyclopédie internationale des photographes*. Paris : Maison européenne de la photographie.

Baboulène-Miellou, N. (2016). *Le Créateur et sa créature. Le mythe de Pygmalion et ses métamorphoses dans les arts occidentaux*. Toulouse : Presses universitaires du midi.

Balsom, E. & Keaney, M. (2019). *Cindy Sherman*. New York : Rizzoli Electa.

Baqué, D. (2019). *Helmut Newton : magnifier le désastre*. Paris : Éditions du regard.

Baqué, D. (2009). [2004]. *La photographie plasticienne : l'extrême contemporain*. Paris : Éditions du regard.

Baqué, D. (2002). *Mauvais genre(s), érotisme, pornographie, art contemporain*. Paris : Édition du Regard.

Borhan, P. (1988). *Bernard Faucon*. Paris : Belfond Audiovisuel.

Barillet, E. J. J. (1809). *Sur le mannequin : discours dans lequel on traite de son invention, de sa perfection et de son usage.* Paris : Au bureau des Annales du Musée.

Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Notes sur la photographie.* Mayenne : Éditions de l'Étoile.

Barthes, R. (2002). [1971]. *Sade Fourier Loyola,* dans *Œuvres complètes*. Tome III. Paris : Seuil.

Barthélémy-Saint-Hilaire, J. (1874). *Politique d'Aristote*. Paris : Librairie philosophique de Ladrange.

Baudot, F. (2002). *Mode & Surréalisme.* Paris : Assouline.

Baudelaire, C. (1992). [1859]. *Critique d'art. suivi de Critique musicale*. Paris : Gallimard.

Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. Paris : Éditions Galilée.

Beaumont-Maillet, L.; Denoyelle, F. & Versavel, D. (2006). *1945-1968 La photographie humaniste*. Paris : Bibliothèque nationale de France.

Beauvoir, S. de (2007). [1949]. *Le deuxième sexe.* Tome 2. Paris : Gallimard.

Benjamin, W. (1997). [1939]. *Paris. Capitale du XIXe siècle*. Paris : éditions du Cerf.

Belting, H. (2009). [2004]. *Pour une anthropologie des images*. Paris : Gallimard.

Benamou, M. & Caramello. C. (ed.). (1977). *Performance in Postmodern Culture.* Milwaukee : Center for Twentieth Century Studies & University of Wisconsin-Milwaukee.

Benjamin, W. (2000). [1936]. *Le Conteur*, dans *Œuvres*. Volume III. Paris : Gallimard.

Bernas, S. (2014). [2009]. *La photographie et le sensible*. Paris : L'Harmattan.

Bertrand-Dorléac, L. & Salmon, D. (dir.). (2022). *Les choses : une histoire de la nature morte.* Paris : Lienart

Beurier, J. (2007). *Images et violence 1914-1918. Quand Le Miroir racontait la Grande Guerre.* Paris : Édition Nouveau monde.

Bloom, M. E. (2003). *Waxworks. A Cultural Obsession*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Boisvert, Y. (1996). *Le monde postmoderne. Analyse du discours sur la postmodernité.* Paris : l'Harmattan.

Bolter, J., D., & Grusin, R., (2000) *Remediation. Understanding New Media,* MIT Press paperback edition.

Bondil, N. (dir). 2020. *Volte-face. Photographies de Cindy Sherman. Laurie Simmons et Rachel Harrison, de la collection Carol et David Appel*. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.

Borderie, R. (1977). *La femme surréaliste.* Paris : Éditions Borderie.

Boucher, M. (2009). *Claudie Gagnon*. Longueuil : CÉAC.

Boulanger, C. & Mavrikakis. N. & Vernet. L. (2021) *L'illusion postmoderne? Réflexions sur l'évanescence d'un concept en arts visuels.* Montréal : Varia.

Boulvain, T. (2021). *L'art en SIDA. 1981-1997*. Paris : les presses du réel.

Bredekamp, H. (2015). *Théorie de l'acte d'image.* Paris : Éditions La découverte.

Breton, A. (1998). [1928]. *Nadja*. Paris : Gallimard. Repéré sur : http://m4ker.free.fr/74%20eBooks%20Fran%E7ais/Breton.%20Andr%E9%20-%20Nadja.pdf

Briselance, M. F. & Morin, J. C. (2010). *Grammaire du cinéma*. Paris : Nouveau Monde.

Brownie, B. (2019). *Spacewear : Weightlessness and the Final Frontier of Fashion*. New York : Bloomsbury Publishing.

Brugger, I. & Busse, B. M. (2020). *The Cindy Sherman Effect. Identität und transformation in der Zeitgenössischen Kunst*. Vienna : Kunstforum Wien.

Buci-Glucksmann, C. (2002). *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*. Paris : Éditions Galilée.

Buignet, C. & Rykner, A. (2012). *Entre code et corps. Tableau vivant et photographie mise en scène.* Pau : Presses Universitaire de Pau.

Burns, N. K. (dir.). (2019). *Photo Revolution Andy Warhol to Cindy Sherman*. Worcester : Worcester Art Museum.

Butler, J. (2009). *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du « sexe ».* Slovénie : Éditions Amsterdam.

Butler, J. (1990). *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity.* London : Routledge.

Carbone, M. (dir.). (2013). *L'empreinte du visuel. Merleau-Ponty et les images aujourd'hui.* Genève : MétisPresses.

Carbone, M. (2013). [2007]. *Être morts ensemble. L'évènement du 11 septembre 2001*. Genève : MétisPresses.

Carbone, M. (2011). *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*. Paris : Vrin.

Casanova, P. (1997). *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*. Paris : Le Seuil.

Caujolle, C. (1983). *Cindy Sherman.* Saint Étienne : Musée d'Art et d'Industrie.

Chik, C. (2011). *L'image paradoxale : Fixité et mouvement.* Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. Repéré sur https://books.openedition.org/septentrion/46661

Choinière, I.; Pitozzi, E. & Davidson, A. (2019). *Par le prisme des sens : médiation et nouvelles réalités du corps dans les arts performatifs. Technologies, cognition et méthodologies émergentes de recherche-création.* Montréal : Presses de l'Université du Québec.

Condillac, É. B. (1984). [1754]. *Le traité des sensations*. Augmenté de l'extrait raisonné. Paris : Librairie Arthème Fayard. Repéré sur http://classiques.uqac.ca/classiques/condillac_etienne_bonnot_de/traite_des_sensations/traite_des_sensations.pdf

Contogouris, E. (2018). *Emma Hamilton and Late Eighteenth-Century European Art. Agency. Performance, and Representation*. London : Routledge.

Coulombe, M. (2012). *La petite philosophie du zombie*. Paris : Presses Universitaire de France.

Coulombe, M. (2009). *Imaginer le posthumain. Sociologie de l'art et archéologie d'un vertige*. Québec : Presses de l'Université Laval.

Couchot, E. & Hillaire, N. (2003). *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*. Paris : Flammarion.

Couchot, E. (1998). *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon.

Cournarie, L. (2008). *La Matière*. Paris : Philopsis éditions numériques. Repéré sur https://philopsis.fr/wp-content/uploads/2008/07/pdf_notes_matiere_cournarie.pdf

Courtine, J. J. (dir) (2006). *Histoire du corps*. Tome 3. Paris : Éditions du Seuil

Cruz, A.; Jones, A. & Diebold, C. M. (1998). *Cindy Sherman : retrospective*. Paris : Thames Hudson.

Dalmasso, A. C. (2018). *Le corps, c'est l'écran. La philosophie du visuel de Merleau-Ponty*. Paris : Éditions Mimésis.

Debat, M. & Roubert, P. L. (dir) (2017). *Quand l'image agit! À partir de l'action photographique*. Paris : filigranes Éditions.

Debord, G. (1996). [1967]. *La société du spectacle*. Paris : Gallimard.

Debray, R. (1992). *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris : Gallimard.

Deitch, J. (1992). *Post-Human*. Lausanne : FAE musée d'Art contemporain.

Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1. L'image-mouvement.* Paris : Éditions de Minuit. Repéré sur https://monoskop.org/images/6/69/Deleuze_Gilles_Cinema_1_L_image-mouvement.pdf

Deleuze, G. (2002). [1981]. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris : Éditions du Seuil.

Deleuze, G. & Guattari. F. (1997). [1980]. *Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit.

Deleuze, G. & Guattari. F. (2015). [1972]. *L'anti-Œdipe, capitalisme et schizophrénie 1*. Paris : Éditions de Minuit.

Delvaux, M. (2013). *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot.* Montréal : Les éditions du remue-ménage.

Derrick, R. (2000). *Image impossible. La photographie de mode à l'ère du numérique*. Paris : Phaidon.

Derrida, J. (1972). *Marges de la philosophie.* Paris : Éditions de Minuit

Descartes, R. (1664). *L'homme et un traité de la formation du fœtus*. Paris : Chez Charles Angot. Repéré sur : https://gallica.bnf.fr/ark :/12148/bpt6k574850/f143

Descartes, R. (1953). [1662]. *Traité de l'homme*. *Œuvres et Lettres*. Paris : Gallimard.

Descartes, R. (1647). [1641]. *Les méditations métaphysiques*. Paris : La Veuve Jean Camusat & Pierre Le Petit. Repéré sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/Descartes/meditations_metaphysiques/meditations_metaphysiques.pdf

Descartes, R. (1824). [1637]. *Discours de la méthode.* Paris : Levrault.

Diderot, D. (1875-1877). *Œuvres complètes*. Paris : Garnier. Repéré sur : https://fr.wikisource.org/wiki/Œuvres_complètes_de_Diderot

Diderot, D. (2015). [1830]. *Paradoxe sur le comédien*. Paris : Illivri.

Diderot, D. (1821). *Œuvres de Diderot*. Tome II. Paris : J.L.J Brière.

Diderot, D. (1795). *Essais sur la peinture*. Paris : fr Buisson. Repéré sur : https://gallica.bnf.fr/ark :/12148/bpt6k56237255/f16.item.r=mannequin.texteImage

Diderot, D. (1763). *Salon de 1763*. Paris : Garnier. Repéré sur : https://fr.wikisource.org/wiki/Salon_de_1763

Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (2001). *L'homme qui marchait dans la couleur*. Paris : Minuit.

Didi-Huberman, G. (2013). [1999]. *Ouvrir Vénus, nudité, rêve, cruauté.* Paris : Gallimard.

Didi-Huberman, G. (1985). *La peinture incarnée suivi de Le Chef-d'œuvre inconnu par Honoré Balzac*. Paris : Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (1982). *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière.* Paris : Macula.

Dotal, C. & Dratwicki, A. (dir). (2006). *L'artiste et sa muse*. Rome : Académie de France à Rome et Somogy Éditions d'Art.

Duchenne de Boulogne, G. B. (1862). *Mécanisme de la physionomie humaine, ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastique.* Paris : Jules Renouard.

Dufour, E. (2011). *Le cinéma de science-fiction.* Paris : Armand Collin.

Dufrêne, T. (2018). *L'invention de Morel ou la machine à images*. Paris : Xavier Barral.

Dufrêne. T.; Grimaud. E.; Taylor. A. C. & Vidal. D. (2016). *Persona : étrangement humain*. Paris : Musée du Quai Branly & Actes Sud.

Dufrêne, T. (2014). *La poupée sublimée. Quand Niki de Saint-Phalle et les artistes contemporains font des poupées*. Paris : Skira.

Dufrêne, T. & Huthwohl J. (2014). *La marionnette : objet d'histoire, œuvre d'art, objet de civilisation*. Lavérune : L'Entretemps.

Dumont, F. (2011). *La rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000).* Paris : Les presses du réel.

Drobnick, J. & Fisher. J. (2002). *CounterPoses : Re-concevoir le tableau vivant*. Montréal : Oboro & Display Cult.

Durant, R. (2006). *A Cindy Sherman book.* Jeu de Paume. Paris : Flammarion.

Essling, L. (ed.). (2013). *Cindy Sherman Untitled Horrors.* Ostfildern : Hatje Cantz.

Fischer, H. (2003). *CyberProméthée. L'instinct de puissance*. Québec : éditions vlb.

Flahutez, F. & Dufrêne. T. (dir.) (2011). *Art et mythe.* Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre.

Foster, H. (1996). *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge : The Massachusetts Institute of Technology.

Frantz, P. (1998). *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle.* Paris : Presses Universitaires de France.

Fraser, M. (2005). *La performance des récits et la narrativité dans l'art contemporain*. *Histoire de l'art et des études cinématographiques*. Montréal : Université du Québec.

Freud, S. (2002). [1920]. *Au-delà du principe de plaisir*. Chicoutimi : Les classiques des sciences sociales.

Freud, S. (1933). [1919]. *L'inquiétante étrangeté*. Chicoutimi : Les classiques des sciences sociales.

Fried, M. (2007). [1998]. Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine. Paris : Gallimard.

Fried, M. (2013). [1980]. *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*. Paris : Gallimard.

Garner, P. (2003). *Sixties design*. Köln : Taschen.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : éditions du Seuil.

Geisler-Szmulewicz, A. (1999). L*e mythe de Pygmalion au XIXe siècle : Pour une approche de la coalescence des mythes.* Suisse : H. Champion.

Giannachi, G. (dir). (2004). *Virtual Theatres : An introduction.* London : Routledge.

Gleizes, D. & Reynaud, D. (dir). (2017). *Machines à voir : pour une histoire du regard instrumenté (XVIIe-XIXe siècles)*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.

Guido, L. & Lugon, O. (2012). *Between still and moving images*. United Kingdom : John Libbey Publishing Ltd.

Guigon, E. & Sebbag, G. (2013). *Sur l'objet surréaliste*. Paris : Presses du Réel.

Gunthert, A. (2015). *L'image partagée : la photographie numérique.* Paris : Éditions Textuel.

Goffette, J. (dir.). (2019). *Science-fiction, prothèses et cyborgs*. Paris : BoD.

Gross, K. (2011). *Puppet. An Essay on Uncanny Life.* Chicago : The University of Chicago Press.

Gross, K. (2006). [1992]. *The dream of the Moving statue*. Ithaca : Cornell University Press.

Gombrich, E. H. (1996). [1960]. *L'art et l'illusion*. Paris : Gallimard.

Gordon. R. B. (2013). *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Haenlein, C. & Trcka, A. J. (1999). *The artificial of the Real : Trcka. Weston. Newton*. Bronx : Bronx Museum of the Arts.

Han, B. C. (2020). *L'expulsion de l'autre*. Paris : Les Presses Universitaires de France.

Han, B. C. (2015). [2012] *Le désir, ou l'enfer de l'identique.* Paris : Éditions Autrement.

Han, B. C. (2017). [2012]. *La société de la transparence*. Paris : Les Presses Universitaire de France.

Haraway, D. (2007). [1985 & 1991]. *Manifeste Cyborg et autres essais. Sciences – fiction – féminismes*. Paris : Exils.

Hayles, K. (1999). *How We Became Posthuman : Virtual Bodies in Cybernetics. Literature. and Informatics*. Chicago : University of Chicago Press. [édition électronique].

Head, J. H. (2006). [1860]. *Home Pastimes or Tableaux vivants*. États-Unis : Project Gutenber.

Heartney, E.; Posner, H. & Princenthal. N. (2007). [2013]. *After the Revolution. Women Who Transformed Contemporary Art.* Munich : Prestel.

Henry, M. (2011). [1963]. *L'essence de la manifestation*. Paris : Presses Universitaires de France.

Henry, M. (2003). *De la phénoménologie. Phénoménologie de la vie*. Tome 1. Paris : Presses Universitaires de France.

Hill, D. D. (2004). *As Seen in Vogue : A Century of American Fashion in Advertising.* Lubbock : Texas Tech University Press.

Hirsch, E. (éd.). (2018). *Traité de bioéthique : IV - Les nouveaux territoires de la bioéthique.* Toulouse : ERES.

Hoffmann, E. T. A. (1994). [1817]. *L'homme au sable*. Chêne-Bourg : Éditions ZOE.

Hoquet, T. (2011). *Cyborg Philosophie. Penser contre les dualismes*. Paris : Seuil.

Howell, G. (1991). *In Vogue : 75 years of Style.* London : Ebury Press.

Jameson. F. (2007). *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif.* Paris : Beaux-arts de Paris.

Huysmans, J. K. (1905). *Croquis parisiens. À vau-l'eau. Un dilemme.* Paris : P.-V Stock.

Jeudy, H. P. (1998). *Le corps comme objet d'art*. Paris : Armand Colin.

Jones. A. (2008). [2006]. *Self/Image. Technology. Representation and the Contemporary Subject*. London : Routledge.

Jones, A. (1998). *Body Art/performing the Subject*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

July, M.; Kracht, C. & Norén, L. (2013). *Cindy Sherman : Untitled Horrors*. Ostfildern : Hatje Cantz.

Kaiser, P. & Coppola, S. (2016). *Cindy Sherman : Imitation of Life*. New York : Prestel.

Kardec, A. (1863). [1861]. *Livre des médiums ou Guide des médiums et des évocateurs.* Paris : Didier. Repéré sur https://gallica.bnf.fr/ark :/12148/bpt6k322464f

Kelley, M. (2004). *The Uncanny.* Liverpool : Tate Liverpool. Repéré sur https://ia601601.us.archive.org/19/items/mikekelly_201703/mikekelly.pdf

Knight, N.; Scott, C. & Haewook, L. (2016). *Nick Knight : Image*. Séoul : Daelim Museum.

Knight, N. (2009). *Nick Knight*. New York : Harper Design.

Koulechov, L. (1994). *L'art du cinéma et autres écrits – L'art du cinéma : mon expérience.* Lausanne : L'Âge d'Homme.

Krauss, R. (1990). *Le photographique : pour une théorie des écarts*. Paris : Éditions Macula.

Lessing, G. E. (1877). [1766]. *Laocoon ou des frontières de la peinture et de la poésie*. Paris : Hachette. Repéré sur https://www.notesdumontroyal.com/document/439d.pdf

Lambert, X. (2012). *Le post-humain et les enjeux du sujet*. Paris : l'Harmattan.

La Mettrie, de J. O. (2010). [1748]. *L'homme-machine*. Paris : Éditions Denoël/Gonthier.

Lafon, J. (1999). *Esthétique de l'image de synthèse : la trace de l'ange*. Paris : l'Harmattan.

Lafontaine, C. (2004). *L'empire cybernétique. Des machines à penser à la pensée machine.* Paris : Éditions du Seuil.

Lagerfeld, K. (1986). *Helmut Newton.* Paris : Centre National de la Photographie.

Lascault, G. (2008). *Figurées, défigurées : petit vocabulaire de la féminité représentée.* Paris : Éditions du Félin.

Le Breton, D. (2013). *Corps abîmés*. Laval : Presse Universitaire Laval.

Le Breton, D. (2013). *L'adieu au corps*. Paris : Éditions Métailié.

Legrand, V. (dir). (1996). *L'art au corps : le corps exposé de Man Ray à nos jours.* Marseille : Musée de Marseille & Réunion des musées nationaux.

Leibniz, G. W. (2008). [1714]. « La Monadologie ». dans *Discours de métaphysique.* Paris : Flammarion.

Lévinas, E. (1990), [1961], *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*. Paris : Librairie générale française.

Lista, G. (2015a). *Futurismo e fotografia*. Milan : Edizioni Carla Sozzani.

Lista, G. (2015b). *Le futurisme : texte et manifestes (1909-1944).* Seyssel : Champ Vallon Éditions.

Lista, G. (2008). *Cinéma et photographie futuristes*. Milan : Skira.

Lista, G. (1995). *Marinetti anarchiste du futurisme*. Paris : Séguier.

Lista, G. (1973). *Futuristes. Manifestes. Documents-Proclamations.* Lausanne : L'Age d'Homme.

Leiris, M. (2015) *Francis Bacon*. Paris : Hazan.

Lombroso, C. (1887). *L'homme criminel : criminel-né, fou moral. épileptique : étude anthropologique et médico-légale.* Paris : Félix Alcan éditeur.

Longrée, de I. (2016). *Poupées ettTabous : le double jeu de l'artiste contemporain.* catalogue d'exposition. Paris : Somogy Éditions d'art.

Loriot, T. M. & Bondil. N. (2019). *Thierry Mugler couturissisme*. France : Phaidon.

Lyotard, J. F. (1994). *Des dispositifs pulsionnels.* Paris : Galilée.

Lyotard, J. F. (1988). *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Paris : Éditions Galilée.

Lyotard, J. F. (1979). *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris : les éditions de minuit.

Madill, S. & Hutcheon. L. & Majzels. C. (1994). *Quotation : Re-presenting History*. Winnipeg : Winnipeg Art Gallery.

Marey, E. J. (1873). *La machine animale : locomotion terrestre et aérienne*. Paris : Germer Baillière.

Marquet, F. (2016). *Helmut Newton : work*. Köln : Taschen.

Martineau, P. (2010). *Still Life in photography*. Los Angeles : The J. Paul Getty Museum.

Martinière, N. (2008). *Figures du double : du personnage au texte.* Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Marx, K. & Engels, F. (1897). [1893]. *Manifeste du Parti communiste*. Paris : V. Giard & E. Brière.

Marzano, M. M. (2013). *La philosophie du corps*. Paris : Presses Universitaires de France.

Marignier, J. L. (1999). *Invention de la photographie*. Paris : Éditions Belin.

Marzano, M. M. (2007). *La mort spectacle : enquête sur l'horreur-réalité.* Paris : Gallimard.

Mathey, F. (dir). (1976). *La mode : traverses.* Paris : Éditions de Minuit.

Mentienne, A.; Mandé, L. J. & Daguerre, N. N. (1892). *La découverte de la photographie en 1839.* Paris : Imprimerie Paul Dupont.

Mérimée, P. (1837). *La Vénus d'Ille*. Québec : La Bibliothèque électronique du Québec. Repéré sur https://beq.ebooksgratuits.com/vents/merimee-2.pdf

Merleau-Ponty, M. (2015). [2003]. *L'institution. La passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955).* Paris : Belin. [Édition électronique].

Merleau-Ponty, M. (1995). [1968]. *La nature. Notes de cours du Collège de France*. Paris : Éditions du Seuil.

Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible. Suivi de notes de travail*. Paris : Gallimard. [Édition électronique].

Merleau-Ponty, M. (2016). [1964]. *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard. [Édition électronique].

Merleau-Ponty, M. (2016). [1960]. *Signes*. Paris : Gallimard. [Édition électronique].

Merleau-Ponty, M. (2011). [1953]. *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France.* Genève : Métis Presses.

Merleau-Ponty, M. (2014). [1945]. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Éditions Gallimard. [Édition électronique].

Merleau-Ponty, M. (2013). [1942]. *La structure du comportement*. Paris : Les Presses Universitaires de France. [Édition électronique].

Meung, de J. (1230-1280). *Roman de la Rose*. Numérisation de la Bibliothèque nationale de France. Repéré sur http://expositions.bnf.fr/livres/rose/index.htm

Michaud, P. A. (2022). [1998]. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris : Éditions Macula.

Migayrou, F. (2018). *Coder le monde. Mutations. créations*. Paris : Éditions HYX. Éditions du Centre Pompidou.

Mitchell, W. J. T. (1992). *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era.* Massachusetts : The Mitt Press.

Mitchell, W. J. T. (2014). [2005]. *Que veulent les images? Une critique de la culture visuelle.* Paris : Les Presses du Réel.

Miranda, J. & Kracht, C. (2013). *Cindy Sherman : Untitled Horrors*. Berlin : Hatje Cantz.

Moatti, A. (2020). *Aux racines du transhumanisme. France. 1930-1980*. Paris : Odile Jacob.

Monier, A. (dir). (2016). *Barbie*. Paris : Les Arts Décoratifs.

Monjour, S. (2018). *Mythologies postphotographiques : L'invention littéraire de l'image numérique*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

Montaigne, M. (1992). *Les Essais*. Paris : Presse Universitaire de France.

Morin, E. (1962). *L'esprit du temps*. Poitiers : Éditions Grasset et Fasquelle.

More, M. & Vita-More, N. (dir.). (2013). *The Transhumanism Reader. Classical and Contemporary Essays on the Science. Technology. and Philosophy of the Human Future*. Middletown : Wiley Blackwell.

Motta, G. & Biagini, A. (2017) *Fashion Through History. Costumes. Symbols. Communication.* (Volume 1 et 2). Cambridge : Cambridge Scholars Publishing.

Mougin, P. (2017). *La tentation littéraire de l'art contemporain*. Paris : Les presses du réel.

Munro, J. (2015). *Mannequin d'artiste. Mannequin fétiche.* Pairs : Fitzwilliam Museum & musée Bourdelle.

Nairner, S.; Dunlop, G. & Wyver, J. (1987). *State of the art. ideas and images in the 1980s*. Londres : Chatto & Windus.

Neher, A. (1987). *Faust et le Maharal de Prague : le mythe et le réel*. Paris : Presses Universitaires de France.

Newton, H. (2004). [2002]. *Autoportrait*. Paris : Robert Laffont.

Newton, J. (2019). *Helmut Newton. Sumo. 20th*. Cologne : Taschen.

Nietzsche, F. (2018). [1883]. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Librairie Générale de France.

Nochlin, L. (2021). [1971 & 2015]. *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes?.* Paris : Thames & Hudson.

O'Connor, F. V. (1967). *Jackson Pollock*. New York : MoMA.

O'Reilly, S. (2010). *Le corps dans l'art contemporain*. Paris : Thames & Hudson.

Ovide. [1850]. *Les métamorphoses*. Paris : Firmin-Didot.

Owens, G. (2006). *Cindy Sherman.* Cambridge : The MIT Press.

Pagé, S. (2020). *Cindy Sherman*. Paris : Fondation Louis Vuitton/ Édition Hazan.

Pauli, L. (dir.). (2006). *La photographie mise en scène : Créer l'illusion du réel*. Londres et New York : Merrell Publishers Limited.

Pavitt, J. (2008). *Fear and Fashion in the Cold War*. London : V&A Publishing. Repéré sur https://researchonline.rca.ac.uk/536/2/Fear&fashion2008.xyz.pdf

Platon, (1903). [Vers 383-382 av. J.-C.]. « Phédon », dans *Œuvres de Platon*. Tome I. Paris : Bossange Frères. Repéré sur : http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/phedon.htm

Pearl, L. (2001). *Corps, sexe et art. :Dimension symbolique. Nouvelles études Anthropologiques.* Paris : l'Harmattan.

Peres, M. R. (2014). *The Concise Focal Encyclopedia of Photography : From the First Photo on Paper to the Digital Revolution*. England : CRC Press.

Pfeiffer, I.; Hollein, M. & Hendricks, J. (2013). *Yoko Ono. Half-a-wind show — a retrospective*. Munich, Londres & New York : Schirn Kunsthalle Frankfurt & Prestel.

Phay-Vakalis, S. (dir.). (2021). *Miroir. Appareils et autres dispositifs.* Paris : L'Harmattan.

Pisan, de C. (1401). *Epitre d'Othea.* Cod Bodmer 49. Cologne : Fondation Martin Bodmer. Repéré sur http://www.e-codices.unifr.ch/fr/list/one/fmb/cb-0049.

Pisan, de C. (2014). [1401]. *Le livre des epistres du debat sus le Rommant de la Rose*. Édition critique par Andrea Valentini. Paris : Classique Garnier.

Plécy, A. (1971). [1962]. *Grammaire élémentaire de l'image.* Verviers : Marabout.

Pommereau, C. (éd.). (2020). *Cindy Sherman. Une rétrospective*. Paris : Beaux-Arts Éditions.

Pontus Hulten, K. G. (1977). *Edward Kienholz : The ART SHOW. 1963-1977*. Berlin & Paris : Berliner Künstlerprogramm/DAAD; Centre national d'art & de culture Georges Pompidou.

Pouliquen, L. (2016). *Femme 2.0. Féminisme et transhumanisme : quel avenir pour la femme?.* Le Coudray-Macouard : Saint-Léger éditions.

Poultier d'Elmotte, F .M. (1780). *L'anti-Pygmalion ou l'amour Prométhée, scène lyrique donnée au théâtre des Élèves de l'opéra*. Paris : Desauges. Repéré sur : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k852239f.image

Quintieri, R. (2021). *Dolls. Photography. and the late Lacan. Doubles Beyond the Uncanny. The Lines of the Symbolic in Psychoanalysis series.* New York : Routledge.

Ramos, J. & Pouy, L. (dir). (2014). *Le tableau vivant ou l'image performée*. Paris : Mare & Martin & Institut national d'histoire de l'art.

Rank, O. (1971). *The Double : A Psychoanalystic Study.* Chapel Hill : The University of North Carolina Press.

Ray, X.; Miglietti, C. & Marron-Wojewodzki, M. (2019). *Man Ray et la mode*. Paris : Réunion des musées nationaux.

Respini, E. (2012). *Cindy Sherman*. New York : Hazan. the Museum of modern art.

Richi, A. (2019). *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel : Diffraction littéraire et l'identité*. Leiden : Brill Rodopi.

Ritchin, F. (2009). *After Photography*. New York : Norton & Compagny.

Riskin, J. (2018). *The Restless Clock : A History of the Centuries-long Argument over what makes living things tick*. Chicago : University of Chicago Press.

Rousseau, J. J. (2012). [1962]. *Pygmalion*. Œuvres *complètes*. Genève : Édition en ligne Rousseau. Repéré sur https://www.rousseauonline.ch/pdf/rousseauonline-0056.pdf

Rey, A. & Rey-Debove, J. (dir). (2007). *Le nouveau petit Robert Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert.

Roy, A. (2007). *Dictionnaire général du cinéma. Du cinématographique à internet.* Québec : Édition Fides.

Rykner, A. (2014). *Corps obscènes : Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages, suivi de note sur le dispositif.* Paris : Orizons.

Sanders, M. (2000). *Image impossible. La photographie de mode à l'ère numérique*. Paris : Phaidon.

Sacher-Masoch, von, L. (2009). [1870]. *La Vénus à la fourrure*. Paris : Éditions Payot & Rivages.

Schechner, R. (1977). *Essays on Performance Theory, 1970-1976,* New York : Drama Book Specialists.

Schuhl, P. M. (1938). *Machinisme et philosophie*. Paris : Librairie Félix Alcan.

Serre, M. (1989). [1987]. *Statues : le second livre des fondations.* Paris : Flammarion.

Severi, C. (2017). *L'objet-personne. Une anthropologie de la croyance visuelle*. Paris : Édition Rue d'Ulm & Presses de l'École normale supérieure & Musée du Quai Branly.

Shelley, M. (2009). [1818]. *Frankenstein ou le Prométhée moderne*. Paris : LGF/Livre de Poche.

Shinkle, E. (dir). (2008). *Fashion as Photograph : Viewing and Reviewing Images of Fashion.* New York : I. B. Tauris & Co Ltb.

Simondon, G. (1989). [1958]. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris : Aubier.

Slavkova, I. (2020). *Réparer l'homme. La crise de l'humanisme et l'homme nouveau des avant-gardes autour de la Grande Guerre (1909-1929).* Paris : Presses du réel.

Sloterdijk, P. (2000). *Règles pour le parc humain*. Paris : Mille et une nuits.

Sontag, S. (1993). [1973]. *Sur la photographie.* Paris : Christian Bourgois éditeur.

Soulage, F & Zorzal, B. (dir). (2017). *Images d'images.* Paris : L'Harmattan.

Soulages, J. C. (2007). *Les rhétoriques télévisuelles. Le formatage du regard*. Bruxelles : De Boeck

Spillemaecker, C. (2010). *Vaucanson & l'homme artificiel. Des automates aux robots.* Grenoble : Musée Dauphinois & Presses Universitaires de Grenoble.

Stoichita, V. I. (2008). *L'effet Pygmalion : pour une anthropologie historique des simulacres*. Genève : Droz.

Svendsen, L. (2006). *Fashion : A Philosophy*. London : Reaktion Books.

Thézy, de, M. & Nori, C. (1992). *La photographie humaniste : 1930-1960. Histoire d'un mouvement en France*. Paris : Contrejour.

Tylor, E. B. (1920). [1873]. *La civilisation primitive*. Tome premier. Paris : Ancienne Librairie Schleicher & Alfred Costes éditeur. Repéré sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/tylor_edward-b/civilisation_primitive_tome_I/civilisation_primitive_tome_I.html

Vax, L. (1965). *La séduction de l'étrange*. Paris : Presses universitaires de France.

Vigarello, G. (2014). *Histoire de la beauté*. Paris : Points.

Vigarello, G. (2012). *La silhouette du XVIII$_e$ siècle à nos jours : naissance d'un défi.* Paris : Seuil.

Villiers de L'Isle-Adam, de, A. (1886). *L'Ève future.* Paris : M. De Brunhoff éditeur.

Vouilloux, B. (2002). *Le tableau vivant : Phryné, l'orateur et le peintre*. Paris : Flammarion.

Wat, P. (dir). (2013). *Portraits d'ateliers. Un album de photographies fin de siècle*. Grenoble : MSH Alpes.

Warburg, A.; Guidi, B. C.; Saxl, F. & Koerner. J. L. (2015). [2003]. *Le rituel du serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo.* Paris : Éditions Macula.

Warr, T. & Jones, A. (2011). [2000]. *Le corps de l'artiste*. Paris : Phaidon.

Way, E.; Mears, P.; Flint, L.; Pickman, S.; Faiers, J. & Elia, E. (2017). *Expedition. Fashion From the Extreme*. New York : Thames and Hudson.

Wiener, N. (2014). [1965]. *La cybernétique. Information et régulation dans le vivant et la machine.* Paris : Éditions du Seuil.

Wiener, N. (2014). [1950]. *Cybernétique et société. L'usage humain des êtres humains*. Paris : Éditions du Seuil.

Winckelmann, J. J. (1781). *Histoire de l'art de l'Antiquité*. Leipzig : Chez Jean Gottl. Imman Breitkopf.

Winckelmann, J. J. (1766). [1764]. *Histoire de l'art chez les anciens*. Volume 2. Amsterdam : D. van Harrevelt.

Wilde, O. (2013). [1890]. *Le portrait de Dorian Gray*. Paris : Gallimard.

Zapperi, G. (2012). *L'artiste est une femme. La modernité de Marcel Duchamp.* Paris : Presses Universitaires de Frances.

Articles :

Adam, J. (2011). « De l'inquiétante étrangeté chez Freud et chez Lacan ». *Champ lacanien*. Numéro 10. Volume 2. p. 195-210.

Agamben, G. (2006). « Théorie des dispositifs ». *Po&sie*. Numéro 115. Volume 1. p. 25-33

Agamben, G. (1991). « Notes sur le geste ». *Trafic.* p. 33-34.

Airenti, G. (2012). « Aux origines de l'anthropomorphisme ». *Gradhiva*. Repéré sur : http://journals.openedition.org/gradhiva/2314

Allard, D. (2012). « De l'objet à la 'chose ' animée : le désenchantement de l'objet ». *esse arts + opinions*. Numéro 75. p. 4–11.

Altman, L. K. (1984). « Baby Fae. Who Received a Heart from Baboon. Dies After 20 Day ». *New York Times*. Repéré sur :

https://www.nytimes.com/1984/11/16/us/baby-fae-who-received-a-heart-from-baboon-dies-after-20-days.html

Anaut, M. & Strauss, C. (2004). « Cruauté et plaisir scopique sur internet : entre scène médusante et perversion? ». *Cahiers de psychologie clinique*. Numéro 22. Volume 1. p. 187-204.

Andrieu, B. (2005). « La fiction du corps mutant ». *Chimères. Revue des schizoanalyses*. Numéro 58-59. p. 203-228. https://www.persee.fr/docAsPDF/chime_0986-6035_2005_num_58_1_1635.pdf

Andoka, F. (2013). « Qu'est-ce qu'un corps sans organes? ». *Philosophique.* Numéro 16. Repéré sur : http://journals.openedition.org/philosophique/838

Aloi, G. (2019). « Carolee Schneemann : Posthumanist Pioneer ». *esse arts + opinions*. Numéro 96. p. 84–89.

Archer, D.; Iritani, B.; Kimes, D. D. & Barrios, M. (1983). « Face-ism : Five studies of sex differences in facial prominence ». *Journal of Personality and Social Psychology.* Numéro 45. Volume 4. p. 725-735

Ardalanim H. (2020). « Comparative Study of Deleuze "Body Without Organs" and Merleau-Ponty's "The Living Body" Physical Interaction with Sensory Perception and Contemporary Art ». *International Journal of Applied Arts Studies*. numéro 5. volume 4. p. 67-80. Repéré sur : http://www.ijapas.com/index.php/ijapas/article/view/339/137

Asselin, O. (2006). « Le marbre et la chair : le modèle tactile dans l'esthétique matérialiste de Diderot ». *Études françaises*. Numéro 42. Volume 2. p. 11–24.

Atzenhoffer, R. (2019). « Le corps dans tous ses éclats ». *GRAAT*. Numéro 22. p. 1-17. Repéré sur : http://www.graat.fr/backissuecorps.html

Bardelot, E. (2001). « La ‘’nouvelle presse masculine’’ : Ou le renouvellement d'un champ de la presse magazine en France ». *Réseaux.* Numéro 1. Volume 1. p. 161-189. Repéré sur : https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2001-1-page-161.htm

Barrière, L. (2006). « Représentation, simulacre et identité dans l'œuvre de Cindy Sherman ». *Transatlantica*. Numéro 2. p. 1-7. Repéré sur : http://transatlantica.revues.org/1169.

Bebin, C. (2019). « De l'homme handicapé à l'homme augmenté, une lecture des avancées de la science par l'art ». *Éthique et santé*. Numéro 16. p. 20-24.

Béchet, J. C.; Gattinoni, C. & Vigouroux, Y. (2003). « La photographie n'est plus ce qu'elle était… La photographie ‘’plasticienne’’ expliquée en huit familles ». *Réponses Photo*. Numéro 138. p. 48-66.

Becker, J. (2012). « Le corps humain et ses doubles ». *Gradhiva*. p. 102-119.

Benjamin, W. (1930). « Lob der Puppe. Kritische Glossen zu Max von Boehns Puppen und Puppenspiele ». *Die literarische Welt.* Volume 6. Numéro 2. Repéré sur : https://www.textlog.de/benjamin-kritik-puppe-puppen-puppenspiele.html

Berthou Crestey, M. (2011). « De la transparence à la ‘’disparence’’ : le paradigme photographique contemporain ». *Appareil*. Numéro 7. Repéré sur http://journals.openedition.org/appareil/1212

Besnier, J. M. (2018). « De l'humanisme au posthumanisme : le destin du corps ». *Union rationaliste.* Numéro 205. p. 75-83.

Besnier, J. (2016). « Le transhumanisme et la haine du corps ». *Hermès. La Revue*. Numéro 74. Volume 1. p. 214-218. Repéré sur https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2016-1-page-214.htm.

Bessette, J. (2018). « The Machine as Art (in the 20th Century) : An Introduction ». *MDPI. art.* Repéré sur : https://www.semanticscholar.org/paper/The-Machine-as-Art-(-in-the-20-th-Century-)-%3A-An-%E2%80%A0-Bessette/f9ef16091a91bcecea47f6193f1e6e6f8d5e191b#extracted

Beurier, J. (2007). « L'apprentissage de l'événement ». *Études photographiques*. Numéro 20. p. 68-83.

Binda, É. (2015). « Techno-esthétiques ou philosophies de l'interaction : les réflexions de Gilbert Simondon et John Dewey ». *Appareil*. Numéro 16, Repéré sur http://journals.openedition.org/appareil/2217

Bloess, G. & Gabriel, N. (dir.). (2020). « Les surréalistes français et l'Allemagne : visions croisées, emprise et dialogue critique ». *Éditions Mélusine. Revue de l'Association pour l'étude de la recherche sur le Surréalisme*. Numéro 2. http://melusine-surrealisme.fr/wp/wp-content/uploads/2020/02/2020-02-24-Melusine-num-2-Surrealistes-et-Allemagne-1.pdf

Borges, A. (2011). « Les effets des modèles retouchés par ordinateur sur l'évaluation du produit et sur l'estime de soi des jeunes filles ». *Recherche et applications en marketing*. Numéro 26. Volume 4. p. 5-22.

Boucher, M. & Contogouris, E. (2019). « Introduction ». *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review.* Numéro 44. p. 7-18. Repéré sur https://www.erudit.org/fr/revues/racar/2019-v44-n2-racar05198/1068314ar.pdf

Boucher, M. (2019). « Facteurs d'inquiétante étrangeté dans les tableaux vivants de l'art contemporain. L'apport du récit littéraire. » *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review.* Numéro 44. p. 183-198. Repéré sur https://www.erudit.org/fr/revues/racar/2019-v44-n2-racar05198/1068327ar.pdf

Boucher, M. (2017). « Pour une histoire du corps muséifié : les images schématiques en performance ». *Culture & Musées*. Repéré sur : http://journals.openedition.org/culturemusees/1100

Boucher, M. (2016). « Nature morte et tableau vivant, *La Dernière Cène* de Pasolini à Beecroft ». *Captures*. Numéro 1. p. 1-12. Repéré sur https://www.erudit.org/fr/revues/captures/2016-v1-n2-captures04588/1059815ar.pdf

Boucher, M. (2015). « L'exposition de la performance, entre reenactment et tableau vivant. Les cas de Marina Abramovic ainsi que d'Alexandra Pirici et Manuel Pelmus ». *Muséologies*. Numéro 8. Volume 1. p. 73-89. Repéré sur https://www.erudit.org/fr/revues/museo/2015-v8-n1-museo02318/1034611ar.pdf

Boucher, M. (2012). « L'art performatif marche dans les traces de la peinture. Le cas de Vanessa Beecroft ». *Esse arts + opinions*. Numéro 76. p. 46-51. Repéré sur https://www.erudit.org/fr/revues/esse/2012-n76-esse0184/67197ac.pdf

Boulez, F. (2014). « La sexualisation par les objets : vers un *queer design* ». *Figures de l'art.* Numéro 25.

Brachet-Champsaur, F. (2006). « Le défilé de mode et les grands magasins : des origines aux années 1960 ». *Showtime. Le défilé de mode. Catalogue d'exposition : Musée Galliera*. Paris : Paris Musées.

Braidotti, R. (2003). « Les sujets nomades féministes comme figures des multitudes ». *Multitudes*. Numéro 12. p. 27-28. Repéré sur https://www.cairn.info/revue-multitudes-2003-2-page-27.htm?fbclid=IwAR1UCoPdRc0sgoxzFzN05IkZg4P4ZJR-pAPgLytXs1GfmlOqIDGkb_v6ffQ

Breton, A. (1929). « Second manifeste du surréalisme ». *La révolution surréaliste.* Numéro 12. Repéré sur http://melusine-surrealisme.fr/site/Revolution_surrealiste/Revol_surr_12.htm

Breton, A. (dir). (1928). « La révolution surréaliste. 1924-1929 ». Numéro 11. Repéré sur https://www.lettresvolees.fr/eluard/documents/Revolution-surrealiste11.pdf

Brooks, P. (1993). « Le corps dans le champ visuel ». *Littérature et psychanalyse : nouvelles perspectives.* Numéro 90. p. 21-33.

Carr, J. L. (1960). « Pygmalion and the Philosophes : The animated Statue in Eighteenth-Century France ». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Volume 23. p. 239-255.

Charlery, H. (2007). « Le patriarcat ou le féminisme noir ». *Revue française d'études américaines*, numéro 114, p. 77-87. Repéré sur : https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2007-4-page-77.htm

Charliac, L. & Lemonnier, B. (2009). « Comment devient-on mannequin? ». *ERES. Savoirs et clinique.* Numéro 10. p. 23-30.

Chassay, J. F. (1998). « Pygmalion à l'ère de la virtualité : apprendre avec la machine ». *Revue Française d'Études Américaines*. Numéro 76. p. 73-83.

Claeys, A. & Vialatte, J. S. (2012). « L'impact et les enjeux des nouvelles technologies d'exploration et de thérapie du cerveau (Rapport) ». Rapport du Sénat. Tome 476. Repéré sur https://www.senat.fr/rap/r11-476-1/r11-476-153.html

Claverie, B. & Desclaux, G. (2015). « Commande, contrôle, communication : gestion cybernétique de systèmes d'information ». *Hermès*. *La Revue.* Numéro 71. Volume 1. p. 70-77.

Clynes, M. & Kline, N. S. (1960). « Cyborgs and Space ». *Astronautics*. Repéré sur : https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/cyber/surf/022697surf-cyborg.html

Colard, J. M. (2010). « L'écriture du tableau vivant dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet ». *Roman 20-50*. Hors-série 6. Volume 3. p. 165-176.

Conroy, V. (2021). « Communicating Fashion During A Pandemic ». SHOWStudio.com. n.p. Repéré sur https://www.showstudio.com/collections/autumn_winter_2021/essay-communicating-fashion-during-a-pandemic

Costantini, M. (2006). « Vanessa Beecroft : l'immobilité comme geste ». *Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne*. Repéré sur : https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=edl-002%3A2006%3A0%3A%3A703

Cottin, G. (1956). « CYSP1 danseuse-étoile est un robot ». *Science et vie*. p. 62-65.

Courville, D. (2009). « L'ambiguïté du corps chez Husserl : entre une égologie désincarnée et une phénoménologie de la chair ». *Revue Phares*. Numéro 9. p. 62-79.

Repéré sur https://revuephares.com/wp-content/uploads/2013/09/Phares-IX-04-Denis-Courville.pdf

Cyr, C. (2004). « L'autoreprésentation chez Vanessa Beecroft : détournement et dissémination ». *Jeu*. Numéro 111. p. 130–136. Repéré sur https://www.erudit.org/en/journals/jeu/1900-v1-n1-jeu1111886/25514ac.pdf

Dalibert, L. (2015). « Remarquables mais non (re-) marqués : Le rôle du genre et de la blanchité dans les représentations des corps technologisés ». *Poli - Politique de l'Image*. Numéro 10. p. 50-59.

Darras, B. (2008). « Sémiotique pragmatique et photographie numérique. Le cas de la retouche photographique ». *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*. Numéro *28*. Volume 1-2. p. 153–175.

Décultot, É. (2003). « Les Laocoon de Winckelmann ». *Revue germanique internationale*. Volume 19. Repéré sur : http://journals.openedition.org/rgi/948

Deitch, J. (2016). « Exhibition Histories. Jeffrey Deitch on 'Post Human' in 1992/1993 ». *Spike Art Magazine*. Numéro 47. n.p. Repéré sur : https://spikeartmagazine.com/articles/exhibition-histories-0

Desprats-Péquignot, C. (2007). « De médecine en art contemporain : éthique du désir et jouissance du corps ». *Cliniques méditerranéennes*. Numéro 76. Volume 2. p. 189-205.

Do Espirito Santo Carneiro, K.; Henrique Sllva, E.; Mara Corrêa, T.; Bessa, R. & Cadastro, S. (2017). « Space Age : correlação da visão de futuro da década de 1960 com à moda do século xxi ». *Anais dos Colóquios de Moda*. Repéré sur :

http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202017/CO/co_1/co_1_SPACE_AGE.pdf

Dondero, M. G. (2014). « Les aventures du corps et de l'identité dans la photographie de mode ». *Actes Sémiotiques*. Numéro 117. Repéré sur : https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/4979&file=1

Du Preez, A. (2012). « Getting (a)head : embodiment and contemporary cyber culture ». *Tydskr. Geesteswet*. Numéro 4. Volume 52. Repéré sur : http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0041-47512012000400009&lng=en&nrm=iso

Dubois, P. (2016). « De l'image-trace à l'image-fiction ». *Études photographiques*. Numéro 34. Repéré sur : http://etudesphotographiques.revues.org/3593.

Duché, V. (2017). « Visage numérique et masque mortuaire ». *Literr@ Incognita*. Numéro 8. Repéré sur : https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/17/visage-numerique-et-masque-mortuaire/

Dufrêne, T. (2016), « The "Personnages" of Miro. Entification and Sculpture », dans Lubar Messeri, R. (ed.). *Miró and Twentieth-Century Sculpture*, Madrid : Fundació Joan Miró, p.35-49.

Evans, G. (2018). « Posthumanism in Fashion ». *SHOWstudio.* Repéré sur : https://www.showstudio.com/projects/queer/essay_posthumanism_in_fashion

Fassa, F.; Kraus, C. & Malbois, F. (2005). « Histoires d'objets ». *Nouvelles questions féministes*. Numéro 24. Volume 1. p. 4-12.

Feaver, W. & Ballard, J. G. (1999). « The film of Kennedy's assassination is the Sistine Chapel of our era ». *The Art Newspaper.* p. 24-25. Repéré sur : https://www.jgballard.ca/media/1999_art_newspaper.html

Ferrando, F. (2016). « A feminist genealogy of posthuman aesthetics in the visual arts ». *Palgrave Communications*. Numéro 2. p. 2-12. Repéré sur : https://www.nature.com/articles/palcomms201611.pdf

Flahutez, F. (2010). « Hans Bellmet et l'inquiétante étrangeté ». *Cahier des thèmes transversaux ArScAn.* vol. X.

Flichy, P. (1999). « Internet ou la communauté scientifique idéale. ». *Réseaux*. Numéro 97. Volume 17. p. 77-120. Repéré sur : https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1999_num_17_97_2168

Galhac, S. (2017). « De l'Iliade à l'Odyssée : l'émergence d'une pensée de la sensation tactile et de l'unité du corps ». *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque*. Numéro 20. p. 81-94.

Gagnon, K. & Ledoux-Beaugrand, E. (2014). « Parler avec la Méduse : performativité du texte et de l'image dans les productions artistiques contemporaines de femmes ». *Textimage. Le conférencier*. Repéré sur : https://biblio.ugent.be/publication/5715440/file/5715454

Gaillard, A. (2004). « Aimer une statue : Pygmalion ou la fable de l'amour comblé. » *Intermédialités / Intermediality*. Numéro 4. p. 67–85. Repéré sur : https://www.erudit.org/fr/revues/im/2004-n4-im1814618/1005477ar.pdf

García Calvente, P. (2018). « Helmut Newton y el maniquí : la ambigüedad de lo artificial ». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Volume 49. p. 1-16. Repéré sur : http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/7778

Garland-Thomson, R. (2002). « Integrating Disability. Transforming Feminist Theory ». *NWSA Journal.* Numéro 14. p. 73-105. Repéré sur : https://www.ces.uc.pt/projectos/intimidade/media/Integrating%20Disability.%20Transforming%20Feminist%20Theory.pdf

Gion, E. (2012). « Photographie, information et manipulation ». *Communication*. Numéro 30. Volume 2. n.p. Repéré sur : https://journals.openedition.org/communication/3607

Grandazzi, G. (2013). « L'âge atomique aux origines de la 'culture' du risque. La culture du risque en question : des inondations aux débordements nucléaires ». *La Dispute*. p. 147-167. Repéré sur : https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-02130249/document

Gómez Gutiérrez, B. (2018). « De la poupée mécanique à la machine reproductrice ». *L'Âge d'or*. Numéro 11. p. 1-25. Repéré sur : http://journals.openedition.org/agedor/3673

Gong, X.,Quian, L., Quin, Z., Weng, X. (2021). « To What Extent is Cindy Sherman's Blackface as Problematic as Bell Hooks' Claims? Cindy Sherman's Real Implication in Blackface », *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. Volume 594. p. 628-633. Repéré sur : https://www.atlantis-press.com/proceedings/iclahd-21/125964813#FN4

Gontier, T. (2001). « Le corps humain est-il une machine? Automatisme cartésien et biopouvoir ». *Revue philosophique de la France et de l'étranger.* Numéro 126. p. 27-53.

Gori, R. (2018). « L'inquiétante étrangeté de l'homme augmenté ». *Journal international de bioéthique et d'éthique des sciences*. Numéro 29. Volume 3. p. 15-30.

Greenberg, C. (1992) [1940]. « Modernist Painting » dans Charles Harrison et Paul Wood (dir.). *Art in Theory 1900-1990 : An Anthology of Changing Ideas*. Oxford : Blackwell Publishers. p. 754-760. Repéré sur https://tfreeman.net/resources/Phil-330/Greenberg.pdf

Granget, L. (2014). « Transgression et banalisation du sexe dans la publicité sur Internet ». *Hermès. La Revue*. Numéro 69. Volume 2. p. 102-104. Repéré sur : https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2014-2-page-102.htm

Grimaud, E. & Vidal, D. (2012). « Aux frontières de l'humain ». *Gradhiva*. Numéro 15. Repéré sur http://journals.openedition.org/gradhiva/2309

Guégo-Rivalan, I. (2014). « Énergie du geste et représentation : Denis Diderot. Précurseur d'une « théâtralité » moderne? ». *ATALA Cultures et sciences humaines*. Numéro 17. Repéré sur : https://www.lycee-chateaubriand.fr/revue-atala/wp-content/uploads/sites/2/2014/06/InesGuegoRivalan17.pdf

Gunthert, A. (2016). « Une illusion essentielle ». *Études photographiques*. Numéro 34. Repéré sur : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3592

Gunthert, A. (1997). « Le complexe de Gradiva ». *Études photographiques*. Repéré sur : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/289.

Guirimand, N. (2005). « De la réparation des ''gueules cassées'' à la ''sculpture du visage'' : La naissance de la chirurgie esthétique en France pendant l'entre-deux-

guerres ». *Actes de la recherche en sciences sociales*. Numéro 156. Volume 1. p. 72-87.

Halary, C. (1984). « La robotique : un mythe industriel? ». *Sociologie et sociétés*. Numéro 16. Volume 1.

Halimi, C. (2019). « Tableau vivant et postmodernité : quelles affinités? ». *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review.* Numéro 2. Volume 44. p. 19-30. Repéré sur https://www.erudit.org/en/journals/racar/2019-v44-n2-racar05198/1068315ar/

Halimi, C. (2004). « Tableau vivant et néoclassicisme : un genre pour un style ». *Travaux et Recherches de L'UMLV*. *Université de Marne-La-Vallée*. Numéro 10. p. 80-112.

Haraway, D. (1984). « A Manifesto for Cyborgs : Science. technology and socialist feminism in the 1980s ». *Socialist Review*. Numéro 15. Volume 2. p. 65-107.

Hatt, É. (2015). « Valérie Belin destructrice. dit-elle ». *art press*. Numéro 424. p. 36-40.

Haza, M. & Joly. A. (2016). « Anorexie et corps numérique : le cas de Karen ». *Corps*. Numéro 14.

Hetzel, P. (2011). Le rôle de la mode et du design dans la société postmoderne : quels enjeux pour les entreprises. *Revue française du marketing*. Numéro 231. p. 35-53.

Hottois, G. (2015). « Visage du trans/posthumanisme à la lumière de la question de l'humanisme ». *Revista Colombiana de Bioética.* p. 156-174. Repéré sur : https://www.redalyc.org/pdf/1892/189246450012.pdf

Jarrige, F. (2017). « L'invention de 'l'ouvrier-machine' : esclave aliéné ou pure intelligence au début de l'ère industrielle? ». *L'Homme & la Société*. Numéro 205. Volume 3. p. 27-52.

Jentsch, E. (1997). [1906]. « On the psychology of the uncanny ». *Angelaki : Journal of the Theoretical Humanities*. Numéro 2. Volume 1. p. 7-16.

Jentsch, E. (1998). « L'inquiétante étrangeté ». *Études psychothérapiques*. Numéro 17. p. 37-48.

Jullien, D. (2016). « ''Quelque chose de rouge'' : l'esthétique des tableaux vivants dans *Salammbô* ». *Flaubert*. Numéro 15. n.p. Repéré sur http://journals.openedition.org/flaubert/2529

Jurgenson, L. (2016). « Le corps comme enjeu de la modernité et l'expérience de la Première Guerre Mondiale ». *Revue des études slaves*. p. 225-239.

Karras, T.; Aila, T.; Laine, S.; Lehtinen, J.; Aittala, M. & Hellsten, J. (2019). « Analysing and Improving the Image Quality of StyleGAN. Computer Vision and Pattern Recognition ». *Cornell University*. Repéré sur https://arxiv.org/abs/1912.04958

Kédia, M. (2009). « La dissociation : un concept central dans la compréhension du traumatisme ». *L'évaluation psychiatrique.* Numéro 4. Volume 74. p. 487-496.

Keyzer, F. (1906). « Week by week ». *The bystander*. Numéro 11.

Kimball, E. (2016). « Textiles in Space : A Look into the Use of Textiles in Space Age Fashion and Star Trek ». *Études*. Numéro 1. Volume 2. n.p. Repéré sur http://www.etudesonline.com/uploads/2/9/7/7/29773929/etudesmay2016kimball.pdf

Knight, N. (2013). « Day 1 : WAR ». *SHOWstudio.com*. n.p. Repéré sur : https://showstudio.com/projects/tumblr-takeover-war/day-1-war

Knight, N. (2002). « Transformer ». *SHOWstudio.com*. n.p. Repéré sur : https://www.showstudio.com/projects/transformer

Knight, N & Couceiro, R. (2016). « Archive Footage : WAR ». *SHOWstudio.com.* n.p. Repéré sur https://showstudio.com/projects/nick_knight_image/archive_footage

Koudinoff, G. (2020). « Les tableaux vivants photographiques : révolution artistique du XIXe siècle ». *Polysèmes*. Numéro 24. n.p. Repéré sur : http://journals.openedition.org/polysemes/8227.

Krauss, R. (1977). « Notes on the Index : Seventies Art in America ». *October.* Numéro 3. p. 68-81.

Kusnerz, P. A. (2005). « Helmut Newton (1920–2004) ». *History of Photography*. Numéro 4. Volume 29. p. 389-390. Repéré sur https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03087298.2005.10442829

Lafontaine, C. (2003). « L'art à l'ère des technologies faustiennes ». *Revue Argument.* Numéro 6. Volume 1. n.p. Repéré sur : http://www.revueargument.ca/upload/ARTICLE/252.pdf

Lavaud-Forest, S. (2006). « Corps réels et corps virtuels dans les dispositifs interactifs ». *Cahier Louis-Lumière*. Numéro 4. p. 75-81. Repéré sur : https://www.persee.fr/docAsPDF/cllum_1763-4261_2006_num_4_1_890.pdf

Léglu, C. (2014). « Façonner sa dame : amour et idolâtrie ». *Revue des langues romanes*. Numéro 2. Volume 118. Repéré sur : https://journals.openedition.org/rlr/2807

Le Maléfan, P. (1998). « L'inquiétante étrangeté entre Jentsch et Freud ». *Études psychothérapiques*. Numéro 17. p. 49-66.

Lehman, M. (2017). « La métamorphose de l'objet : la nouvelle représentation de la femme dans l'art de la performance ''féministe'' des années 1960/ 1970 ». *Nouveaux Imaginaires du Féminin*. p. 1-24.

Lesec, C. (2008). « Pygmalion ou le pouvoir du mythe ». *Perspective.* Numéro 2. p. 337-342. Repéré sur : http://journals.openedition.org/perspective/3435

Lichtenstein, T., Sherman, C. (1992). « Interview Cindy Sherman ». n.p. Repéré sur : http://www.jca-online.com/sherman.html

Lista, G. (2017). « Vitesse, technologie, photographie dans le futurisme ». *Ligeia*. Numéro 1. Volume 1. p. 46-72.

Lista, G. (2012a). « Le 'tableau vivant' et l'œil mécanique ». *Ligeia*. Numéro 117-120. Volume 2. p. 58-81.

Lista, G. (2012b). « La performance historique le rôle du futurisme ». *Ligeia*. Numéro 117-120. Volume 2. p. 89-106. Repéré sur : https://www.cairn.info/revue-ligeia-2012-2-page-89.html

Lupien, J. (2005). « Citer l'autre pour mieux se représenter dans les arts visuels ». *Citer l'autre*. p. 159-168.

Ma Sueli, G. (2010) « O surrealismo e a moda ». *ReVista. Belas artes*. Numéro 3. p.1-12. Repéré sur : https://www.belasartes.br/revistabelasartes/?pagina=player&slug=o-surrealismo-e-a-moda

MacDorman, K. F. (2019). « La Vallée de l'Étrange de Mori Masahiro ». *e-Phaïstos*. Numéro 7. Volume 2. p. 1-18. Repéré sur http://journals.openedition.org/ephaistos/5333

Machinal, H. & Chassay, J. F. (dir.). (2015). « Mutations 1 : Corps posthumains » *Otrante. Art et littérature fantastiques*. Numéro 38.

Mader, R. & Schweizer, N. (2005). « "*Your Body is a Battleground"*. De quelques objets de l'histoire de l'art ». *Nouvelles questions féministes*. Numéro 24. Volume 1. p. 67-82. Repéré sur : https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2005-1-page-67.htm

Maestrutti, M. (2011). « Humain, transhumain, posthumain. Représentations du corps entre incomplétude et amélioration ». *Journal International de Bioéthique*. Numéro 3-4. Volume 22. p. 51-66. Repéré sur : https://www-cairn-info.sidnomade-1.grenet.fr/revue-journal-international-de-bioethique-2011-3-page-51.htm - no3

Marchal, H. (1999). « Des identités nomades : l'art charnel d'ORLAN ». *La voix du regard*. Numéro 12. p. 49-58. Repéré sur https://socphilqc.ca/pdf/12-MarchalOrlan.pdf

Marie, L. (1999). « La scène de genre dans les Salons de Diderot ». *Labyrinthe.* Numéro 3. p. 1-14. Repéré sur : http://journals.openedition.org/labyrinthe/64

Martin, R. (2014). « Cindy Sherman. Doll Clothes ». *Tate.* n.p. Repéré sur : https://www.tate.org.uk/art/artworks/sherman-doll-clothes-t12571

Marzano, M. (2009). « Vers l'indifférenciation sexuelle? ». *Études*. Numéro 7. Volume 411. p. 41-50. Repéré sur : https://www.cairn.info/revue-etudes-2009-7-page-41.htm

Marzano, M. (2005). « Ceci est mon corps : ORLAN ou de l'identité incertaine ». *Cités*. Numéro 21. Volume 1. p. 89-101. Repéré sur : https://www.cairn.info/revue-cites-2005-1-page-89.htm

Mascia, A. (2018). « La photographie et le récit du mal ». *CoSMo. Comparative Studies in Modernism*. Numéro 13. p. 175-191. Repéré sur : https://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/article/view/3102

McNair, B. (2009). « Teaching Porn ». *Sexualities.* Numéro 5. Volume 12. p. 558-567.

Mendes Tavares, J. (2018). « Hans Bellmer & David Nebreda : órgãos desterritorializados ». *LINHA MESTRA*. Numéro 34. p. 77-85. Repéré sur : http://www.lm.alb.org.br/index.php/lm/article/view/9

Metz, C. (1985). [1984]. « Photography and Fetish ». *October*. Volume 34. p. 81-90. Repéré sur : https://www.jstor.org/stable/778490

Michaud, É. (1997). Fabriques de l'homme nouveau : de Léger à Mondrian, Paris : Editions Carré.

Micheli-Rechtman, V. (2005). « L'anorexique et sa confrontation aux images contemporaines du féminin ». *Enfances & Psy*. Numéro 26. Volume 1. p. 81-88. Repéré sur : https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2005-1-page-81.htm

Micheli-Rechtman, V. (2014). « L'image virtuelle et son impact sur la clinique de l'anorexique ». *Actualités de la psychanalyse*. p. 293-299. Repéré sur : https://www.cairn.info/actualites-de-la-psychanalyse--9782749242729-page-293.htm

Mirenayat, S. A.; Baizura Bahar, I.; Talif R. & Mani M. (2017). « Science Fiction And Future Human : Cyborg. Transhuman And Posthuman ». *НАУЧНЫЙ РЕЗУЛЬТАТ*. Numéro 1. Volume 3. p. 76-81. Repéré sur : https://www.researchgate.net/publication/315750921_SCIENCE_FICTION_AND_FUTURE_HUMAN_CYBORG_TRANSHUMAN_AND_POSTHUMAN

Moreau Defarges, P. (2014). « La 'Der des Ders' : guerre totale, paix totale? ». *Politique étrangère*. p. 27-39.

Mori, M. (1970). « The uncanny valley ». *Energy.* Numéro 7. p. 33-35.

Mortier, R. (1997). « Diderot et la fonction du geste ». *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. p. 79-87. Repéré sur https://www.persee.fr/doc/rde_0769-0886_1997_num_23_1_1390

Munier, B. (2012). « La monstruosité du Golem, figure tutélaire de la modernité occidentale ». *Spazi del mostruoso. Luoghi filosofici della mostruosità*. Numéro 9. p. 219-238.

O'leary, J. (2012). « Les images de THE ART SHOW pour un tableau vivant reconstitué. Histoire des expositions ». *Carnet de recherche du catalogue raisonné*

des expositions du Centre Pompidou. n.p. Repéré sur : https://histoiredesexpos.hypotheses.org/521

Ostenc, M. (2007). « La guerre et le mythe de la 'résurrection' chez les intellectuels italiens. Réforme morale et révolution nationale (1902-1915) ». *Guerres mondiales et conflits contemporains.* Numéro 227. Volume 3. p. 23-41.

Pageot, É. A. (2004). « Anatomie du désir. Réflexions sur les configurations de la violence dans l'art de la performance. ». *ETC*. Numéro 67. p. 33-36. Repéré sur https://www.erudit.org/fr/revues/etc/2004-n67-etc1123735/35147ac.pdf

Palermo, C. (2015). « L'Éros, force de négation : Merleau-Ponty et le surréalisme », *Mélusine*, n. XXXV, *Cahiers de recherche sur le Surréalisme,* p. 167-178..

Pantović, K. (2017). « Žensko telo kao fetiš u fotografiji Helmuta Njutna ». *Zbornik radova Akademije umetnosti.* Numéro 5. p. 89-99.

Paque, J. (2017) « Une vie traversée : Unica Zürn». *Çédille : Revista de Estudios Franceses.* Numero 7. p. 155-170.

Paquin, N. (1991) « sémiotique des 'genres' : une théorie de la réception ». *Horizons philosophiques*. Numéro 2. p. 125-135.

Perrin, J. (2006). « Les corporéités dispersives du champ chorégraphique : Odile Duboc. Maria Donata d'Urso Julie Nioche ». dans Marchal. H. & Simon. A. *Actes du colloque international Projections : des organes hors du corps*. p. 101-107. Repéré sur http://www.epistemocritique.org/IMG/pdf/ProjectionsPerrin.pdf

Pigeat, A. (Dir). (2012) « Cyborg ». *Art Press 2*. numéro 25.

Plaitano, G. (2019) « Paul Richer : un médecin, doublé d'un artiste ». *PSICOART. Rivista di arte e psicologia*. Numéro 9. Volume 9. n.p.

Poivert, M. (2017) « Le surréalisme et la photographie : une avant-garde antimoderne*?». Littera. Revue de langue et littérature française*. Numéro 2. p. 61-66. Repéré sur : https://www.jstage.jst.go.jp/article/littera/2/0/2_61/_pdf/-char/ja

Poivert, M. (2015). « Photographie et art contemporain, la fin d'une histoire? ». *Critique d'art*. Numéro 26. n.p. Repéré sur http://critiquedart.revues.org/1133.

Poivert, M. (2016). « La photographie est-elle une 'image'? ». *Études photographiques*. Numéro 34. n.p. Repéré sur : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3594.

Rank, O. (1914). « Der Doppelgänger ». *Imago : Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*. Volume 3. p. 97-164.

Rawsthorn, A. (2007). « Vision Quest ». *The New York Times*. n.p. Repéré sur : https://www.nytimes.com/2007/04/15/style/tmagazine/15tquest.html

Reinhold, M. (1971). « The Naming of Pygmalion's Animated Statue ». *The Classical Journal*. Numéro 4. Volume 66. p. 316-319.

Rey, O. (2002). « Science, fantasme et Homme au sable ». *Conférence*. 2002. Numéro 14. p. 101-151.

Roques, S. & Vigarello, G. (2013). « La fascination de la peau *»*. *Le Seuil*. Numéro 92. p. 85-97.

Rouquette, S. (2006). « Hans Bellmer, la femme et la poupée ». *Les cahiers jungiens de psychanalyse*. Numéro 117. p. 17-24.

Rugoff, R. & Ballard, J. G. (1997). « Dangerous Driving ». *Frieze.* n.p. repéré sur : https://www.frieze.com/article/dangerous-driving

Rykner, A. (2013). « De la Croix à la scène, disposer du sacré ». *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem.* p. 1-16. Repéré sur : http://journals.openedition.org/bcrfj/6998

Rykner, A. (2012). « Figures du tableau vivant chez Maeterlinck ». *Textyles*. numéro 41. p. 15-30.

Schaffer, S. (1994). « Babbage's Intelligence : Calculating Engines and the Factory System ». *Critical Inquiry*. Numéro 1. Volume 21. p. 203-227.

Schweitzer, M. G. & Puig-Verges, N. (2018). « La robotique développementale et l'Intelligence artificielle conduiront-elles à l'émergence de nouvelles valeurs pour l'homme? ». *Annales médico-psychologiques, revue psychiatrique*. Numéro 3. Volume 176. p.291-295. Repéré sur https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0003448718300465#bfn0080

SHOWstudio. (2021). « New fashion exhibition features Nick Knight's censored ''crushed car'' ». n.p. Repéré sur https://www.showstudio.com/news/new-fashion-exhibition-features-nick-knights-censored-crushed-car

Simard-Houde, M. (2017). « Les Jeux Olympiques de Berlin vus par la photographie de presse ». *Belphégor*. Volume 1. Numéro 15. p. 1-23. Repéré sur https://journals.openedition.org/belphegor/871

Slavkova, I. (2007). « Deux aspects de la crise de l'humanisme dans l'entre-deux-guerres » *Mélusine.* Volume 27. p. 275-286.

Solinas, S. (2011). « Comment la photographie a inventé l'identité. Des pouvoirs du portrait ». *Criminocorpus*. n.p. Repéré sur : http://journals.openedition.org/criminocorpus/351

Spampinato, F. (2016). « Body Surrogates. Mannequin. Life-Size Dolls. and Avatars ». *PAJ : A Journal of Performance and Art.* Volume 38. p. 1-20. Repéré sur : https://direct.mit.edu/pajj/article/38/2%20(113)/1/55631/Body-Surrogates-Mannequins-Life-Size-Dolls-and

Spatola, N. (2019). « L'interaction Homme-Robot, de l'anthropomorphisme à l'humanisation. ». *L'Année psychologique*. Numéro 4. Volume 119. p. 515-563. Repéré sur : https://www.cairn.info/revue-l-annee-psychologique-2019-4-page-515.html

Steele, V. (1997). « Anti-Fashion : The 1970s ». *Fashion Theory*. Numéro 1. Volume 3. p. 279-295. Repéré sur : https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2752/136270497779640134

Stylist magazine. (2018). « Hello my name is Sophia … and I am a robot ». Numéro 400.

Suzanne, B. (2010). « De la couleur avant toute chose. Les schèmas invisibles du Ménon ». *Klesis, revue philosophique*. p. 1-18.

Terrosi, R. (2006). « Ex-Humans. Sull'essenza del postumano ». *Kairos*. Numéro 6. Repéré sur : http://www.kainos.it/numero6/ricerche/ricerche-terrosi-exhumans.html

Thijsen, M. (2005). « Dérivations de l'allégorie dans la photographie contemporaine. ». *Protée*. Numéro 33. p. 49–57. Repéré sur : https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2005-v33-n1-pr1041/012266ar/

Thomas, M. (2014). « The Rules of Autogeddon. Sex. Death and Law in JG Ballard's Crash ». *Griffith Law Review.* Numéro 2. Volume 20. p. 333-361. Repéré sur https://doi.org/10.1080/10383441.2011.10854701

Tondu, B. (2018). « Le Manifeste Cyborg à la lumière du Futurisme italien ». *Hyper Article en Ligne - Sciences de l'Homme et de la Société.* Repéré sur : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02066069/document

Trottein, S. (2006). « Le post-humanisme de Nietzsche : réflexions sur un trait d'union ». *Noesis*. Numéro 10. p. 289-300.

Uhl, M. & Dubois, D. (2011). « Réécrire le corps : L'art biotech ou l'expression d'une genèse technique de l'hominisation. ». *Cahiers de recherche sociologique*. Numéro 50. p. 33–54. Repéré sur : https://www.erudit.org/fr/revues/crs/2011-n50-crs1819728/1005976ar/

Vandendorpe, C. (2005). « Régimes du visuel et transformations de l'allégorie » *Protée.* Numéro 33. Volume 1. p. 25–38. Repéré sur : https://doi.org/10.7202/012264ar

Vidal, D. (2012). « Vers un nouveau pacte anthropomorphique! ». *Gradhiva*. p. 54-75. Repéré sur : http://journals.openedition.org/gradhiva/2319

Vinakmens, K. & Knight, N. (2017). « From the art & design issue : Nick Knight ». *S/Magazine*. n.p. Repéré sur : https://smagazineofficial.com/food-drink-travel/from-the-art-design-issue-nick-knight-01109468.

Vettel-Becker, P. (2020). « Where No Woman Has Gone Before : Femininity. Fashion Photography. and the Race for Space ». *Photography and Culture*. Numéro 1. Volume 13. p. 83-105. Repéré sur : https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17514517.2019.1682905

Vouilloux, B. (2021). « Le tableau vivant, un dispositif transmédial ». *Les Écrans*. Numéro 14. Volume 2. p. 125-138.

Wiertz, A. J. (1855). « La photographie ». *Le National*.

Willem, G. (2013). « Luminosité de la parole poétique ». *Textyles*. Numéro 43. Repéré sur : http://journals.openedition.org/textyles/2365

Wolfe, J. (1972). « Jungian aspects of Jackson Pollock's imagery ». *Artforum*. p. 65-73.

Zapperi, G. (2009a). « Pygmalion révisé ». *Rue Descartes*. Numéro 64. p. 110-116. Repéré sur : https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2009-2-page-110.htm

Zapperi, G. (2009b). « Vénus mécanique. L'automate féminin à l'époque de sa reproductibilité technique ». *Les cahiers du Mnam.* Numéro 107. p. 19-37.

Thèses et mémoires :

Amegatsevi, K. S. (2013). *L'éthique du futur et le défi des technologies du vivant*. Thèse de doctorat. Québec & Paris : Université Laval & Université Paris-Descartes.

Cortopassi, G. (2013). *Regard critique sur le techno-corps dans la série La Réincarnation de Sainte-ORLAN.* Mémoire de maîtrise. Montréal : Université du Québec à Montréal.

Coulombe, M. (2006). *Faire du corps une image. Pour une iconographie épistémique de l'art posthumain*. Thèse de doctorat. Québec & Strasbourg : Université Laval & Université Marc Bloch, Strasbourg II.

Crozatier, N. (2014). *Transhumanisme et héritage prométhéen : cartographie des mondes posthumains.* Mémoire de master. Grenoble : Université Pierre Mendès France.

Descheneaux, J. (2014). *Haraway et la remise en question du corps propre*. Mémoire de maîtrise. Québec : Université Laval.

Desgagné-Duclos, G. (2015). *Le tableau vivant comme dispositif interartial et stratégie opacifiante : le cas de Tableaux de Claudie Gagnon*. Mémoire de maîtrise. Montréal : Université de Montréal.

Doux, A. (2007). *La poupée d'artistes au XXe siècle. Études historiques et anthropologiques d'un objet intermédiaire*. Thèse de doctorat. Grenoble : Université Pierre Mendès France.

Dubois, L. & Delobelle, L. (2016). *Retouche-moi si tu peux! L'impact de l'utilisation de retouches numériques de photographies de mannequins féminins dans les publicités sur la perception de l'enseigne et du modèle.* Mémoire de maîtrise. Louvain-la-Neuve : Université catholique de Louvain.

Duguay-Patenaude, L. (2012). *La mise en relief du caractère construit et normatif de la figure féminine dans les images de mode de Cindy Sherman par l'utilisation de*

stratégies du grotesque. Mémoire de maîtrise. Montréal : Université du Québec à Montréal.

Esfahani, N. (2013). *La muse : théâtre et théâtralité dans la photographie de mode.* Thèse de doctorat. Paris : Université Paris Descartes.

Halimi, C. (2011). *Le tableau vivant de Diderot à Artaud, et son esthétique dans les arts visuels contemporains (XXe-XXIe siècles)*. Thèse de doctorat. Paris : Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Kuznetsova, B. (2015). *Body-Picture Morphology : le corps comme espace de transition entre image et réalité.* Mémoire de master. Paris : Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Marillonnet, J. (2010). *Image de mode et images de femmes : des représentations de la presse magazine féminine aux représentations d'un public féminin. Étude d'un message médiatique : stéréotypage de genre et mascarade.* Thèse de doctorat. Lyon : l'Université Lumière Lyon 2.

Moussafir, G. (2016). *L'avenir de la mode Space Age : des années 1960 aux années 2000*. Mémoire de master. Paris : Université Paris-Sorbonne. Repéré sur : https://issuu.com/gabriellemoussafir/docs/memoire_texte_to_print_pdf

Larochelle, A. (2013). *L'image numérique entre modélisation et captation : une étude sémiopragmatique de la réception des images depuis la reproduction technique.* Mémoire de maîtrise. Montréal : Université de Montréal.

Paul, D. (2008). E*ntre chair et lumière : actualité de la photographie*. Thèse de doctorat. Montréal : Université du Québec à Montréal.

Pavlov, P. (2014), *Art conceptuel et protocoles photographiques*, Thèse de doctorat. Québec : Université Laval.

Reinhardt, M. A. (2010). *Téléphone, phonographe et radio : l'imaginaire sonore entre textualité et reproduction technique.* Mémoire de maîtrise. Montréal : Université de Montréal.

Riopel, V. (2014). *De la collaboration et de l'hybridation à l'ère de l'esthétique vaporisé : projets artistiques ponctuels dans les revues de mode.* Mémoire de maîtrise. Montréal : l'Université du Québec à Montréal.

Sabourin-Harwood, A. (2018). *Les coups d'éclats d'André Courrèges. L'âge d'or d'une maison de couture française de 1961 à 1970*. Mémoire de master. Paris : Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Touzain, D. (2013). *Intimité 2.0*. Mémoire de master. Paris : l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Vrijs, A. (2011). *Métamorphoses permanentes : image du corps reproduite, entre filiation et engendrement.* Thèse de doctorat. Strasbourg : Université de Strasbourg.

Wockenfuss, K. M. (2011). *Daoist Elements in Cai Guo-Qiang's Inopportune and Head On.* Mémoire de maîtrise. Birmingham : University of Alabama.

Conférences :

Du Preez, A. (2010). « The posthuman aesthetic of transcendence : blank canvasses and naked faces ». Proceedings of the 16th Conference of the South African

Science and Religion Forum (SASRF). Research Institute for Theology and Religion. University of South Africa. Pretoria.

Kennedy, J. F. (1962). « Rice Stadium Moon Speech ». Rice University. Houston. United States of America.

Mytilinaiou, S. (2010). « Design, experience and aesthesis in digital age under a posthumanistic perspective ». Conference : International Conference on Audiovisual Posthumanism : Aesthetics. Cultural Theory and the Arts. University of the Aegean. Department of Cultural Technology and Communication. Lesvos. Greece.

Schwerzmann, K. (2018). « Pourquoi nous (ne) sommes déjà (plus) posthumains ». Colloque en ligne : Le temps du posthumain? University of Pennsylvania. Pennsylvania. Repéré sur http://www.fabula.org/colloques/document5472.php.

Vidéographie :

Ardisson, T. & Carmouze, P. (1987). *Rive Droite / Rive Gauche. Helmut Newton.* Paris Première. Images d'archive INA. Institut National de l'Audiovisuel. Repérée sur : https://www.youtube.com/watch?v=9dgkpBG-uXQ

British Vogue. (1938). *Clothing Of the Future - Clothing in The Year 2000*. Pathetone Weekly. the spice of variety. ITN. Repérée sur https://www.youtube.com/watch?v=U9eAiy0IGBI

Lacan, J. *séminaire sur l'angoisse.* Séance du 5 décembre 1962. Cours en ligne Repéré sur : https://www.youtube.com/watch?v=r_o1IhKEpB4

Perreau. A. (19 novembre 2018) *Stupéfiant! Les femmes nues de Newton.* France 2. Repérée sur : https://www.france.tv/france-2/stupefiant/stupefiant-saison-3/814077-les-femmes-nues-de-newton.html

Pivot, B. & Sontag, S. (8 juin 1979). *Apostrophes : Helmut Newton à propos de son travail*. Images d'archives de l'Institut national de l'audiovisuel. Repérée sur : https://www.youtube.com/watch?v=JJ3TI_W0FK0

Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais RMN. *Bettina Rheims - Regard de photographe*. Repérée sur https://www.dailymotion.com/video/xpy1bb

Riefenstahl, L. (1936). *Les Dieux du stade - Fête des peoples*. Olympia-Film. Repéré sur : https://www.youtube.com/watch?v=H3LOPhRq3Es

SHOWStudio (2019). *Nick Knight Introduces Killed*. Repérée sur : https://showstudio.com/projects/killed/nick-knight-introduces-killed?autoplay=1

Victor-Pujebet, B.; Felix, M. & Aguilera Hellweg, M. (2014) *Au cœur des robots!* France : ARTE G.E.I.E. Illégitime Défense. Repérée sur https://www.youtube.com/watch?v=9oejezd1vRk