



GRAAT On-Line #22 - October 2019

## La photographie aujourd'hui : la suprématie de la femme-objet ?

Jessica Ragazzini

Université Paris Nanterre & Université du Québec en Outaouais

### Introduction

Corps dénudé, érotisme et « sexy attitude », voici le contenu des images de notre quotidien. Toutes se ressemblent : gros plans, corps huilés, peaux apparentes, maquillages abondants, positions langoureuses, retouches. Toutes partagent la même volonté : être subversives et se faire remarquer par la représentation du corps libéré. Or, leur multiplication ne fait que les encastrent dans une norme qu'elles créent elles-mêmes par leur omniprésence ou, à l'inverse, pouvons-nous considérer que cette vulgarisation de l'image libère le corps ? Si la prolifération d'images du corps souhaite le présenter comme toujours plus scandaleux, notre œil semble s'être habitué à celle-ci au point que la revendication politique a disparu pour une valorisation de la simple exhibition, pour la délectation et l'excitation.

L'exhibition de ces corps devenus des objets photographiques que l'on peut montrer, vendre et acheter au nom de la beauté, au nom de l'art, au nom de l'indépendance de la femme est notable depuis au moins la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, cette époque que l'on nomme « révolution sexuelle » se présente souvent comme un tournant dans l'appréhension du corps féminin en occident. Portée par une vague révolutionnaire citoyenne contre les problématiques de son temps (la guerre, la précarité, les cloisons genrées, ...), la femme de 1968 souhaite une autre place dans la société. Sa

représentation dans l'art et dans la mode tend alors à se transformer pour correspondre à cette nouvelle idéologie du corps féminin. Ainsi, les mannequins de vitrine des magasins, censés imiter un certain idéal corporel pour le port du vêtement, se font témoins inertes des changements de la conception du corps féminin (Monier, 2016). En 1968, les mouvements féministes se saisissent des rapprochements faits entre le corps vivant et ses simulacres en clamant ne pas vouloir être réduit à un objet appartenant à l'homme. Ce type d'association est notable de manière explicite dès la publication des dictionnaires de 1906 à travers la définition du mot mannequin (Munro, 2015).

La photographie de la fin du siècle jusqu'à nos jours semble être ambivalente : elle devient un moyen à la fois de véhiculer une image nouvelle de la femme tout en étant une manière supplémentaire de l'objectiver et de l'exhiber aux yeux de tous comme n'importe quelle chose. Le photographe est omniprésent dans notre société contemporaine, qu'il prenne des photographies avec son appareil photo ou avec son téléphone intelligent, ses captures sont essentielles à notre conception actuelle du corps. Proposés sur les réseaux sociaux, les corps affichés sont omniprésents, débarrassés de leurs inhibitions et se posent comme des références de corporéités standardisées qui finissent par appartenir à tous les internautes. Ces représentations dématérialisées sont des créations artificielles modifiables à l'infini qui n'ont rien à voir avec la réalité. Ces images simulacres peuvent être envisagées comme une nouvelle objectivation corporelle, une nouvelle association à une poupée exhibée (Delvaux M., 2013, p.37) dans une vitrine virtuelle dont le photographe est souvent masculin<sup>1</sup> (Esfahani, 2013 ; Marillonnet, 2010).

Cependant, de multiples artistes - hommes et femmes - choisissent de mettre en avant les possibilités et avantages que permet également l'association de la femme à l'objet à travers le médium photographique. En effet, la chair fusionnant avec l'objet inerte peut être perçue comme étant une plus-value pour la liberté et l'indépendance de la femme, faisant éclater les stéréotypes corporels passés.

Ainsi, dans une approche chronologique partant de l'association de la femme vivante à l'objet mannequin, notre objectif est de présenter l'ambivalence du médium photographique comme proposant une objectivation du corps féminin à la fois négative, mais également positive.

## La femme muse, objet du désir photographique du masculin ?

« *Cette femme, quel mannequin !* »

Contrairement à une certaine pensée populaire, la conception du corps féminin réifié comme étant objet de plaisir visuel n'est pas une invention du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, cette confusion entre la chose inerte et la femme est visible dans le langage courant dès le XX<sup>e</sup> siècle à travers l'étymologie du mot mannequin. Issue du néerlandais ancien « mannekijn », mannequin désignerait un « petit homme<sup>2</sup> » (CNRTL, 2012) auquel les dictionnaires du XVII<sup>e</sup> siècle auraient attribué davantage de précision : le mannequin serait ainsi une « Statue articulée imitant le corps humain, à laquelle on peut donner diverses attitudes et servant de modèle aux peintres et aux sculpteurs. » (Pomey, 1671, 571).

Dans un premier temps, le mannequin est donc un objet dont la forme – plus ou moins schématique - est anthropomorphique. Il est utilisé dans les domaines des arts et de la couture dans le but de réaliser ou de représenter des drapés en s'affranchissant des aléas du corps humain qu'il simule (Munro, 2015). Certes, l'achat d'un mannequin représentait un coût financier considérable cependant, son utilisation était plus simple qu'avoir en permanence recours à un modèle vivant qui était soumis aux difficultés de tenir une pose (Barillet, 1809, 17-18). Les mannequins, utilisés dans le milieu de la couture, incarnaient la morphologie du corps type à partir de laquelle les plis du vêtement reposaient puisqu'elle était l'un des points de départ de sa confection. Nous pouvons donc en déduire que ces simulacres représentaient un certain modèle corporel dont Vigarello retrace l'histoire dans son ouvrage *La silhouette du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours : Naissance d'un défi* (Vigarello, 2012). Les journaux de 1906 notent une confusion dans l'emploi du terme « mannequin » : comme nous l'avons vu, son premier sens se rapporte à un objet inerte ; le second servirait à qualifier la jeune femme qui incarne l'idéal physique de son époque :

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 exécration et son caractère plus exécration 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. (Keyser,1906, 327)

Le XX<sup>e</sup> siècle s'ouvre avec un éclatement du corps, autant au sens figuré que littéraire : s'inscrivant dans une tendance pour l'automatisation dont témoigne la littérature (Hoffmann, 1840 ; de Villiers de L'Isle-Adam, 1886) et le cinéma, la vie se rapproche de plus en plus de la création artificielle ; l'enchaînement des deux Guerres mondiales influence également le rattachement de la condition biologique à la mortalité. La chair explose. Fragile, malléable, transformable, périssable, est-elle réellement la preuve de notre vie ? Ou au contraire, est-elle la preuve de notre mort prochaine ? Est-elle réellement garante de notre humanité ? La chair est-elle réellement supérieure à la matière artificielle ? En fin de compte, l'humain de chair peut être comparé au mannequin vivant : prothésisé, le premier devient aussi réparable que le second. La conception du corps humain beau que l'art avait implicitement considéré comme sacré, conformément à la tradition religieuse chrétienne, explose comme on peut le voir avec les portraits d'Otto Dix.

Entre les mains des artistes surréalistes, le mannequin de vitrine qui jusque-là n'était que principalement utilisé en tant que remplaçant anonyme du corps vivant dans les arts, devient un sujet de création pour lui-même. L'exposition surréaliste de 1938 souligne les possibilités évocatrices de cet objet déjà longuement étudiées par Freud dans ses recherches sur l'inquiétante étrangeté (Freud, 1971, 163-210). Ainsi, en passant par le mannequin de vitrine, le corps – essentiellement féminin – qui jusque-là répondait à une idéalisation relativement homogène devient protéiforme. En quelques décennies, du statut de simulacre, le mannequin de vitrine est devenu la forme simulée par le corps des femmes (Gagnebin, 1994, 148), les photographies de notre quotidien sont l'héritage de cette évolution de la conception corporelle.

### *Mannequin objet, mannequin de chair, mannequin photographique.*

Une observation des photographies de mode des années 1960 nous permet de noter une accentuation sur l'objectivation du corps féminin qui abandonne la représentation

des formes développées de la pin-up pour valoriser une morphologie filiforme. Un regain pour le corps effacé dans le vêtement des années 1920 revient avec l'intérêt pour l'androgynie. Porté par les revendications féministes, le corps féminin cherche à se redéfinir en démocratisant les pratiques sportives, les conceptions sociales, la place dans la sexualité, dans l'art autant que dans la mode. La chair, qui était une représentation de la sensualité, s'amincit et laisse place aux formes plus fines, entraînant avec elle la forme du mannequin de vitrine qui évolue de manière similaire. Dans cette lutte pour la reconnaissance, les formes généreuses du corps se rétractent. Les années 1980 et 1990 sont marquées par les égéries « allumettes » telles que Kate Moss dont la photographe Bettina Rheims notamment lance la carrière. Les critères stricts de l'univers de la mode sont alors implicitement lancés : le mannequin est alors une

Jeune femme qui porte les modèles des couturiers pour les présenter au public dans les maisons de couture ou poser pour les magazines de mode. (...) (et dont la taille est) conforme à des mesures, à des proportions considérées comme idéales. La taille mannequin varie selon les époques. Actuellement 1,70 m à 1,80 m; hanches et poitrine 85 à 92 cm selon la taille. (CNRTL, 2012).

Comme le relève la lexicographie du mot « mannequin » du site du Centre national des ressources textuelles et lexicales en s'inspirant des propos du Quid sortie en 1980. Si dans son ouvrage *La silhouette du XVIIIe siècle à nos jours* (Vigarello, 2012), Vigarello rappelle que l'attrait pour la minceur est notable depuis au moins 1830, nous remarquons que c'est principalement durant la seconde partie du XX<sup>e</sup> siècle que le corps féminin se conforme à une définition précise de l'idéal du corps mince dont le modèle perdure encore aujourd'hui jusqu'à en être devenu un problème sanitaire. Le corps des années 2000 est celui qui tend à s'amincir jusqu'à disparaître, il est celui qui peut être atteint d'anorexie notamment par souci esthétique. Il est également celui qui se dédouble dans les représentations photographiques qui permettent de le resculpter et de le transformer à l'infini. Ainsi, le fantasme du corps photographique se présente comme le corps des possibles influençant notre conception du corps vivant.

On reproche souvent aux images de femme que l'on peut trouver à partir du moteur de recherche Google, d'avoir été réalisées, commandées ou influencées par des

hommes qui sont à la tête de grandes enseignes de mode. Ces images érotisent le corps et le commercialisent comme une simple marchandise à convoiter. On leur reproche également d'être mensongères, d'être factices, de donner une mauvaise vision de la femme et d'imposer un idéal de beauté illusoire créé par la retouche numérique. La photographie permet de créer un corps imaginaire qui paraît plus vrai que nature. Ce mensonge photographique est pourtant le point de référence de bien des personnes. Avec sa représentation d'un corps idéalisé artificiel, l'image provoque l'envie de lui ressembler ou de le posséder. Si nous regardons les photographies sur le net, dans les articles de mode ou même sur les réseaux sociaux, nous voyons que le stéréotype de la femme mince, élancée, avec une poitrine développée et des fesses rebondies se répète, d'autant plus l'été avec l'exhibition de ces corps fictifs en maillot de bain. Aucun défaut n'est apparent. En 2017, le gouvernement français a décidé d'imposer la mention « photographie retouchée » pour tenter de préserver les personnes qui prendraient ces photographies comme simple capture de corps réel<sup>3</sup> et risqueraient de se mettre en danger pour ressembler à une image imaginaire.

### *La femme déesse.*

Dans le dixième livre des métamorphoses, Ovide fait raconter par Orphée le mythe de Pygmalion (Ovide, [2008], 143-297). Il s'agit de l'histoire d'un homme qui haïssait les femmes et toutes leurs faveurs. Il se retira du monde afin de ne pas être tenté par celles qu'il jugeait comme des créatures maléfiques. La déesse Aphrodite se sentit offensée par ce geste. Sa détermination ne suffit cependant pas, Pygmalion souffrit au bout de quelque temps la solitude et l'ennui le dévorèrent. Pour se changer les idées, il se mit à sculpter. Malgré lui, ses mains et ses outils conçurent une forme féminine ; Aphrodite choisit cette occasion pour se venger de l'homme et le fit tomber éperdument amoureux de la statue d'ivoire. Cette passion devient alors une véritable obsession pour Pygmalion qui essaya par tous les moyens de rendre la sculpture vivante. Il se rendit finalement au temple de la déesse qui, émue, le prit en pitié et insuffla la vie à Galatée.

Ce mythe antique a traversé les siècles en subissant de multiples modifications (Stoichita, 2008). Ce qui fut dans un premier temps une ode à la bonté divine est devenu le mythe

du génie artistique. En effet, la version écrite par Rousseau (Rousseau, 2012) occulte totalement l'importance d'Aphrodite. Dans celle-ci, ce n'est pas le pouvoir divin qui rend la statue vivante, mais le don artistique de Pygmalion. L'homme est présenté comme un artiste dont le talent parvient à transformer l'ivoire en chair. Le mythe de Pygmalion reste aujourd'hui dans les esprits comme le symbole d'une perfection artistique dont la création dépasse la mimésis, dépasse la simple imitation de la nature pour créer le vivant. Ainsi, l'artiste pourrait être capable de rivaliser avec un Dieu créateur de vie (Geisler-Szmulewicz, 1999).

L'œuvre d'art a toujours été ambiguë dans son rapport à la vie. Depuis l'antiquité, les témoignages et anecdotes sur les liens entre l'artificialité de la création et le vivant sont nombreux. Aujourd'hui, nous pourrions croire que l'abandon de la mimésis avec la modernité a décalé la problématique artistique ailleurs, que l'abstraction a rendu le débat sur l'incarnation obsolète ; cependant, les représentations figurées continuent d'être appréhendées par rapport au vivant. Au XXI<sup>e</sup> siècle, la démocratisation du médium photographique semble parvenir à cette confusion parfaite entre l'artificiel et la vie au point que nous considérons aujourd'hui le corps photographique comme un corps réel (Gunthert, 2015). Ainsi, le papier glacé de l'image photographique prend vie malgré son immobilité en influençant sur notre perception du corps. En appréhendant le corps photographique comme un corps vivant, réel, sensible, nous occultons qu'il s'agit d'une image artistique à part entière fabriquée par un Pygmalion, cette représentation n'a pourtant que peu de rapport avec le corps réel. Ainsi, interrogeons-nous : les corps dénudés, érotisés et s'exhibant selon la « sexy attitude » des photographies de notre quotidien doivent-ils être considérées au même titre que les corps réels ? Ce qui est acceptable en photographie l'est-il dans la *vraie* vie ? La représentation du corps étalée sur la toile numérique s'éclate dans de gros plans et des positions toujours plus langoureuses. Faisant écho aux revendications de la fin des années 1960, la photographie actuelle recherche l'exhibition de la liberté corporelle. Le corps est beau. Le corps est sien. Le corps est autonome. Le corps est sensible. Le corps est revendicatif. Le corps existe. Le corps est plaisir. Le corps est séduction. Le corps est inspiration, muse. Le corps est ce qui nous reste de sacré dans des sociétés qui revendiquent la laïcisation. Le corps est ce qui me rend

semblable à l'autre tout en étant mon identité propre, mon individualité. Le corps est transformable selon mes envies...

La photographie permet d'exhiber aux yeux de tous les internautes ces caractéristiques du corps. Devenant objet photographique plus que sujet, le corps est proposé sous tous ses angles positifs – bien plus que négatifs. La fragilité tente de se cacher ou, à l'inverse, s'affirme comme une force. Comme le rappelle Umberto Eco (Eco, 2011, 413), les canons de beauté ne sont jamais uniques et d'autant plus depuis que le développement de la photographie propose plusieurs modèles d'identification.

### **L'éclatement du corps photographique.**

#### *Le plaisir.*

Tel un mannequin de vitrine, le corps photographique est morcelable : objet photographique du plaisir dans un premier temps, il est la représentation de la jouissance physique. Dès les débuts de sa carrière professionnelle de photographe après la Seconde Guerre mondiale, Helmut Newton travaillait à la fois dans le milieu de la mode et de l'érotisme. Ses réalisations pour le magazine Playboy ont influencé toute sa production jusqu'à sa mort. Ses clichés mettent en avant l'image d'un corps féminin sensuel. Lourdemment critiqué par certains mouvements féministes<sup>4</sup>, le photographe s'est vu reprocher de proposer une représentation de la femme instrumentalisée pour le plaisir masculin notamment en modifiant son reflet. Dans son entretien avec Frank Horvat<sup>5</sup>, le photographe se défendait de tout post-traitement en affirmant que la femme n'était pas une marchandise, il souhaitait représenter la beauté du corps féminin tel quel. Cependant, son entretien avec Penthouse<sup>6</sup> témoigne d'une volonté de proposer un corps photographique qui relève du fantasme de la possession : « J'aime suggérer l'idée que les femmes que je montre sont disponibles. Elles sont réelles. Leur disponibilité dépend simplement du temps et de l'argent que l'on veut investir<sup>7</sup>. » Un corps qui peut donc se faire obtenir selon l'investissement que l'on y met. Une distinction se doit d'être soulignée : la femme commercialisée n'est, selon Newton, non pas vendue pour et par l'homme ; elle se commercialise elle-même. Son indépendance, son caractère, sa personnalité font qu'elle est maîtresse de son corps. Comme le relève Marquet dans son



ouvrage sur Helmut Newton, la femme en dispose comme elle le souhaite ; le commercialiser ou en commercialiser les faveurs est sa propre volonté :

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. (Marquet, 2016)

De la même manière, la photographe Bettina Rheims présente le corps féminin comme libéré de tout tabou et complexité. Son parcours professionnel est comparable au précédent, d'abord photographe dans le domaine de la prostitution, elle est aujourd'hui l'une des photographes portraitistes les plus renommées du XXI<sup>e</sup> siècle. C'est justement Helmut Newton qui repère son travail en 1970 dans la revue *Égoïste*<sup>8</sup> (Grand Palais, 2012). En constante recherche de la représentation non pas du corps de la femme, mais « des corps » de la femme, elle se consacre dans un premier temps à photographier des prostituées, puis la question du genre à travers notamment ses séries « modern lovers » (1989-1990), « les espionnes » (1992), « Kim » (1994). Les années 1990 sont également l'occasion pour elle de jouer avec les codes de la photographie pornographique, elle sort sa série « Chambre Close » accompagnée des textes du romancier Serge Bramly. Dans son communiqué de presse pour la rétrospective de « Chambre Close », la Galerie Jérôme de Noirmont note ceci :

« J'aime la chair. Je suis un photographe de la peau ». Cette auto-définition de Bettina Rheims prend toute sa dimension dans la série *Chambre Close*, où l'artiste prend le rôle de Mr X, à la recherche de l'instant magique et profondément intime où la femme se dénude et dévoile la transparence et la finesse de sa peau. (...) Par l'utilisation de la couleur et la qualité extrême des tirages, la chair apparaît vivante et donne à l'œuvre un réalisme déconcertant. Bettina Rheims transcende ainsi le corps pour atteindre la féminité primitive dans son "ça" psychanalytique, celui de ses pulsions plus ou moins refoulées, pulsions sexuelles en particulier. En même temps que ces

pulsions peuvent affleurer à la conscience du modèle, à sa peau, l'artiste les capte sur sa pellicule. (de Noirmont, 2002)

Cette obsession de la chair à travers le papier glacé de l'image photographie est également sensible chez l'œuvre du photographe Araki Nobuyoshi (*Araki : moi, la vie, la mort*, Phaidon, 2007). Médium du plaisir de la vie, autant que de la douleur de la mort, la production de l'artiste japonais présente essentiellement des femmes nues ou des métaphores de celles-ci à travers des thèmes floraux (*Fleurs : vie et mort*, 1996). À la manière du journal intime photographique, les photographies donnent l'impression d'avoir été réalisées dans un moment de profonde intimité (*Chiro, l'amour et la mort*), à l'instant où les corps se délassent de tous les faux semblants, où l'être se donne entièrement dans toute sa beauté et dans toute sa fragilité. L'art d'Araki Nobuyoshi est hanté par la mort qui vient de l'organe du plaisir et de l'organe la vie (*Voyage sentimental : voyage d'hiver*, 1991). La disparition de sa femme Yōko des suites d'un cancer de l'utérus est indissociable de l'appréciation de ses œuvres (*Yōko, mon amour*, 1978).

Ainsi, le corps photographique est une présentation du corps charnel du corps fantasmait dans toutes ses potentialités sensibles malgré la mortalité qui en est indissociable. Cependant, ce reflet photographique, lui, ne mourra jamais et restera immortellement beau, puissant et jouissant.

### *La critique*

Dans leurs œuvres, Cindy Sherman et Dina Goldstein partagent une vision plus sombre de l'exhibition du corps photographique. La photographie du XXI<sup>e</sup> siècle se développe essentiellement sur internet. Aujourd'hui, une grande partie des sites demande d'ajouter un portrait photographique au profil que l'on se crée. Cette demande de l'image partagée avec tous permettrait une reconnaissance et une personnalisation de la toile virtuelle. Dans une époque où nous vivons de plus en plus avec le numérique – voire, *par* le numérique – le corps photographique peut être appréhendé comme étant plus visible que le corps physique.

La production des deux photographes suggère que ces deux corps, qui se ressemblent étrangement, sont cependant très différents, existent de manière presque indépendante

l'un dans le monde sensible, l'autre dans le monde virtuel. En effet, à travers la représentation de la poupée-mannequin Barbie qu'elle humanise dans sa série « In the Dollhouse », Dina Goldstein interroge la vie artificielle que l'on exhibe sur les photographies. À la manière du roman-photo, l'artiste propose de voir « l'envers de la vie » d'un des plus grands stéréotypes du féminin dans lequel Barbie est la représentation d'une femme, certes populaire, icône de la beauté et de la féminité à la plastique jugée parfaite, mais souffrant d'un amour impossible avec un Ken homosexuel. S'enclenche alors une réflexion sur un corps objectivé présenté comme parfait alors que l'être à l'intérieur éprouve une souffrance émotionnelle profonde. En utilisant une iconographie qui se réfère à celle de la poupée Barbie, Dina Goldstein traite du corps « parfait » et de la vie « parfaite » que la société impose dès l'enfance en contraste avec les difficultés que doit affronter une femme dans la vraie vie en grandissant. Cette thématique s'inscrit dans la continuité de sa série « Fallen Princess » qui suggère à quoi ressemblerait la vie des princesses des studios Disney si elles devaient affronter les problématiques de notre époque.

Cindy Sherman est une figure emblématique de l'explosion des limites du corps dans ses photographies. Femme aux mille visages, femme aux mille corps, ses représentations semblent si loin de son propre reflet qu'elle ne les considère pas comme des autoportraits (Guillonnet, 2013). Critiquant d'abord l'iconographie populaire du cinéma, les dernières séries de Cindy Sherman s'attaquent désormais aux corps exposés sur les réseaux sociaux. Le compte Instagram de l'artiste présente des photographies retravaillées grâce aux filtres des applications intelligentes, du maquillage et d'autres logiciels facilement accessibles. Ses portraits caricaturaux s'inscrivent dans la culture du buzz et de l'exhibition corporelle ; pour sa part, l'artiste choisit de se concentrer sur les possibilités du visage photographique d'être multiplié, transformé et exposé à l'infini jusqu'à devenir totalement dissociable du visage réel de l'artiste. Elle se sert des moyens qui sont habituellement utilisés comme technique pour se rapprocher d'un certain idéal de beauté pour parodier à la fois ses dispositifs et cette représentation exposée sur le net. Ainsi, pour certains artistes, le corps photographique est d'abord appréhendé comme étant une manière absolue d'objectiver le corps féminin en l'aseptisant de toutes ses

spécificités émotionnelles et sensibles, pour en exposer qu'un simulacre qui doit être suffisamment « beau » pour plaire aux internautes. Cependant, les possibilités infinies que le corps photographique possède en font également l'étendard artistique de la critique de la suprématie de cette iconographie superficielle de la corporéité.

### *La pluralité.*

Cependant, cette exhibition du corps par la diffusion quotidienne de photographie peut également être perçue comme une force. En effet, elle permet de développer plusieurs idéaux de beauté différents et ainsi d'exploiter sa propre singularité. Certains artistes se servent de cette vulgarisation visuelle pour en tirer une partie de leur succès. C'est ainsi que les trois artistes ORLAN, Viktoria Modesta et Chantelle Brown-Young ont choisi de faire de leurs particularités physiques leur force.

Pour ORLAN les nouvelles technologies peuvent améliorer le corps. Grâce à elles notamment, la femme peut devenir plurielle, elle peut devenir tout ce qu'elle souhaite être en s'affranchissant totalement de la biologie imposée par la naissance.

L'art charnel est un travail d'autoportrait au sens classique, mais avec des moyens technologiques qui sont ceux de son temps. Il oscille entre défiguration et refiguration. Il s'inscrit dans la chair parce que notre époque commence à en donner la possibilité. Le corps devient un « ready made modifié » car il n'est plus ce ready-made idéal qu'il suffit de signer. (Orlan, 1997, 1)

La superposition de divers idéaux de beauté issue de l'histoire de l'art a été compilée pour réaliser le visage d'ORLAN. L'artiste a ainsi choisi une manière particulière de sculpter son visage par la chirurgie esthétique et ainsi prend le contre-pied de la plupart des photographies de femmes séduisantes. La photographie permet à l'artiste de diffuser ce visage particulier qu'elle a elle-même choisi (Baqué, 2007, 187). Cette utilisation de la photographie comme véhicule d'une nouvelle identité corporelle fut également utilisée par l'artiste Genesis P-Orridge. Cependant, ce n'est qu'à partir des années 2000 que Genesis P-Orridge commence, avec sa deuxième épouse Lady Jaye, à réaliser une série d'opérations chirurgicales dans le but de confondre leurs deux images corporelles pour

ne devenir qu'une seule identité nommée Genesis Breyer P-Orridge (Breyer étant le nom de naissance de sa femme) dont chacun est une partie. La conception du corps est similaire chez les deux artistes :

Le corps comme texte est bel et bien brouillon, instable, c'est du moins le message que souhaitent donner Orridge et Lady Jaye. Reste l'impératif physique. (...) Orridge choisit avec Lady Jaye de sacrifier progressivement sa personne pour la fondre dans une troisième entité. En dépit des apparences, cette fusion est bel et bien une affirmation identitaire. Pour une identité plus libre, certainement, puisqu'elle ne se préoccupe en aucun cas des canons esthétiques qui s'étalent dans les journaux ; et si Orridge et Lady Jaye ont, comme ORLAN, l'air d'étranges personnages aux traits laids et déformés sur certaines photographies, du moins sont-ils les artisans de leur propre monstruosité. Pour Orridge, enfin, « Breyer P-Orridge » n'est pas une forme fixe, mais bien plutôt une forme en constante fluctuation, ni tout à fait mâle ni tout à fait femelle, un « portrait biologique des possibles », sans autres limites que celles de l'imagination, et de la déontologie médicale. (Becker, 2010, 385-386)

Les corps photographiés sont donc une manière également de revendiquer un affranchissement de la norme corporelle. La photographie est un cran de plus vers la possibilité, au XXI<sup>e</sup> siècle, de devenir pluriel, de devenir autre que le stéréotype occidental du corps humain. Elle est la possibilité de faire éclater les représentations et les conceptions. Si le corps photographié est perçu comme un objet transformable à l'infini, son potentiel semble être sans limites.

La particularité physique de la chanteuse Viktoria Modesta et du mannequin Chantelle Brown-Young n'a pas été choisie contrairement à ORLAN et Orridge, cependant, ce n'est pas pour autant que les deux jeunes femmes véhiculent l'image d'une singularité subie. Elles sont déterminées à clamer leur différence corporelle et la présenter comme une force notamment à travers le médium photographique. Par l'utilisation de prothèses de jambe gauche aux divers designs, Viktoria Modesta se présente comme une chanteuse proche des philosophies trans-humanistes. Les photographes pour lesquels elle pose tels que Ewelina Stechnij, Nadav Kander ou encore Lucas Suchorab soulignent

l'utilisation de ses prothèses en proposant la représentation d'un corps qui n'est pas empêché par l'objet, mais augmenté par celui-ci. Viktoria Modesta exhibe sa différence corporelle et se sert de son potentiel fétichiste (Viktoriamodesta.com). Le corps de Chantelle Brown-Young symbolise également un idéal de beauté alternatif qu'elle diffuse en étant mannequin pour les photographes de mode et de haute couture. Atteinte de vitiligo, la jeune femme de 24 ans souffre d'une dépigmentation de la peau, ce qui ne l'a pas empêché de devenir top model dès ses 19 ans. Sa particularité a notamment été repérée par l'entreprise de vêtement Desigual dont le design coloré rappelle le principe du patchwork ; elle fut particulièrement sensible la particularité physique de Brown-Young qui entrait dans la thématique de la marque.

Malgré les difficultés que chacune a traversées au cours de sa vie, leur corps explose de puissance et de potentialité. La photographie, internet et les médias crient aujourd'hui le pouvoir du corps singulier comme un idéal de beauté parmi d'autres même s'il n'est pas le modèle dominant. Ce qui avant pouvait être perçu comme un handicap peut être maintenant interprété comme une force.

### *Conclusion*

Si la photographie contemporaine peut sembler au premier abord comme une nouvelle manière de réifier le corps de la femme, elle peut également être appréhendée comme une manière de se posséder son reflet imagé, d'en exhiber les potentialités, d'en promouvoir le caractère subversif et d'en affirmer la singularité. Plus que la photographie, c'est son utilisation qui fut ici questionnée. Ce médium est aujourd'hui étroitement lié à l'exhibition banalisée du corps. Finalement, la photographie peut proposer une vision de la femme - muse, de la femme œuvre ainsi que de la femme artiste. Par la photographie, elle est autant jugée, que sculptée, qu'exposée, qu'imposée, que fantasmée, mais, c'est également par cette même image que la femme peut être célébrée et acceptée.

Depuis la fin de l'année 2018 fut marquée par le top model italien qui défia la chronique, la raison de cela ? La jeune femme, mannequin et finaliste de Miss Italie est amputée. La photographie contemporaine et les médias lui ont permis de se réaliser entant qu'icône

actuelle de la mode et de la beauté. Si Chiara Bordi suscite les émois autant positifs que négatifs, les diverses photos qu'elle affiche sur les réseaux sociaux lui permettent de véhiculer l'image d'une femme forte et belle. Ainsi, toute l'ambivalence de l'usage de la photographie en fait son intérêt actuel.

## BIBLIOGRAPHIE

Baqué, Dominique. *Visages, du masque grec à la greffe du visage*. Paris : Éditions du Regard, 2007, p. 187.

Barillet, E.J.J. *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, 1809.

Becker, Christophe. *L'influence de William S. Burroughs dans l'œuvre de William Gibson et de Genesis P-Orridge*. Thèse de doctorat en langue, littérature et civilisations des pays anglophones. Sous la direction de Batt, Noelle. Paris : Université Paris VIII, 2010.

Delvaux, Martine. *Les filles en séries. Des Barbies aux Pussy Riot*. Montréal : Les éditions du remue-ménage, 2013.

De Noirmont, Jérôme. Bettina Rheims Chambre close - l'intégrale. Communiqué de presse, 2012. Consultable sur : <http://www.noirmontartproduction.com/1994-2013/communique-de-presse-exposition-expo48.html>

De Villiers de L'Isle-Adam, Auguste. *L'Ève future*. Paris : Bibliothèque- Charpentier- Eugène Fasquelle éditeur, 1909 (1886).

Eco, Umberto. *Histoire de la beauté*. Paris : Flammarion, 2011.

Esfahani, Najva. *La muse : théâtre et théâtralité dans la photographie de mode*. Thèse de doctorat en sociologie, sous la direction de Michel Maffesoli. Paris : Université Paris Descartes, 2013.

Freud, Sigmund. *Essais de psychanalyse appliqués*, Paris : Éditions Gallimard, 1971 (1933).

Gagnebin, Murielle. *Fascination de la laideur : l'en-deçà psychanalytique du laid*. Seyssel : Éditions Champ Vallon, 1994.

Geisler-Szmulewicz, Anne. *Le mythe de Pygmalion au XIX<sup>e</sup> siècle : Pour une approche de la coalescence des mythes*. Paris : H. Champion, 1999.

Guillonnet, Pauline « Cindy Sherman, la quête de l'identité », 2013. Consulté le 23.09.2018, <http://tafmag.com/cindy-sherman>

Gunthert, André. *L'image partagée : la photographie numérique*. Paris : Éditions Textuel, 2015.

Hoffmann, E.T.A. *L'homme au sable*. Paris: Perrotin, 1840.

Keyser, "Paris « Week by week »". *The Bystander*. Vol. 11, 141, 15 août 1906. Dans Munro, Jane. *Mannequin d'artiste, mannequin fétiche*. Paris : Coédité Fitzwilliam Museum & Musée Bourdelle, 2015, p. 327.

Marillonnet, Justine. *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 en sciences de l'information et de la communication sous la direction de Jean-Claude Soulages. Lyon : l'Université Lumière Lyon 2, 2010.

Marquet, Françoise. *Helmut Newton: Work*. Köln: Taschen, 2016.

Monier, Anne (dir.) *Barbie*. Paris : Les Arts Décoratifs, 2016.

Munro, Jane. *Mannequin d'artiste, mannequin fétiche*. Paris : Coédité Fitzwilliam Museum et Musée Bourdelle, 2015.

Orlan. *De l'Art charnel au baiser de l'artiste*. Paris : Jean Michel Place et fils, 1997.

Ovide. *Métamorphoses*. Trad. et notes Boxus et Poucet. Bruxelles : 2008.

Pomey, François Antoine. *Le Dictionnaire royal, augmenté de nouveau, et enrichi d'un grand nombre d'expressions élégantes ...* Dernière édition. Lyon : L. Servant, 1716.

Rousseau, Jean-Jacques. *Pygmalion* suivi de *Guillemain*, Arlequin marchand de poupées. Saint Gély du Fesc : Éditions Espaces 34, coll. « Théâtre du Dix-Huitième Siècle », 2012.

Stoichita, Victor. I. *L'effet Pygmalion : Pour une anthropologie historique des simulacres*. Genève : Librairie Droz. 2008.

Vigarello, Georges. *La silhouette du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours : Naissance d'un défi*. Paris : Le Seuil, 2012.



## NOTES

---

<sup>1</sup> La majeure partie des grandes maisons de mode et des directions de magazines est régie par des hommes.

<sup>2</sup> CNRTL, Mannequin, 2012 consultable sur <http://www.cnrtl.fr/definition/mannequin>

<sup>3</sup> Décret numéro 2017-738 du 4 mai 2017 relatif aux photographies à usage commercial de mannequins dont l'apparence corporelle a été modifiée :

<https://www.legifrance.gouv.fr/eli/decret/2017/5/4/AFSP1703011D/jo>

<sup>4</sup> Propos rapportés par June, la femme de Newton lors de son entretien avec Makouke M.L. Makouke M-L. « Helmut Newton au Grand palais : Un photographe pro féministe ? », 2012 Consulté le 20.09.2018, repéré sur

<http://terrafemina.com/culture/cine/articles/12134-helmut-newton-au-grand-palais-un-photographe-pro-feministe.html>.

<sup>5</sup> Horvat Frank, « Frank Horvat with Helmut Newton », *ASX*, 1986 consulté le 15.09.019, repéré sur <http://americansuburbx.com/2010/08/interview-frank-horvat-with-helmut-newton-1986.html>).

<sup>6</sup> PENTHOUSE, « Helmut Newton Interview », 1976, consulté le 15.08.2019, repéré sur <https://filthy.media/helmut-newton-interview>.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> COLLECTIF BEALL, *Helmut Newton, Bettina Rheims – Regard de photographe*, Rmn- Grand Palais, 2012.