

Mémoire de Master 2

Les représentations du corps masculin idéalisé

Guillaume Colrat

Spécialité Photo – Promotion 2018

Sous la direction de Claire Bras, professeur agrégée d'arts appliqués à l'ENS Louis Lumière et chargée d'enseignement à l'Université Paris 1

Membres du jury :

Pascal Martin, professeur des universités à l'ENS Louis Lumière

Véronique Figini, enseignante chercheuse

Roland Ménégon, enseignant en prise de vue et réalisations photographiques

Claire Bras, professeur agrégée d'arts appliqués à l'ENS Louis Lumière et chargée d'enseignement à l'Université Paris 1

Mémoire de Master 2

Les représentations du corps masculin idéalisé

Guillaume Colrat

Spécialité Photo – Promotion 2018

Sous la direction de Claire Bras, professeur agrégée d'arts appliqués à l'ENS Louis Lumière et chargée d'enseignement à l'Université Paris 1

Membres du jury :

Pascal Martin, professeur des universités à l'ENS Louis Lumière

Véronique Figini, enseignante chercheuse

Roland Ménégon, enseignant en prise de vue et réalisations photographiques

Claire Bras, professeur agrégée d'arts appliqués à l'ENS Louis Lumière et chargée d'enseignement à l'Université Paris 1

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Claire Bras, ma directrice de mémoire qui a su m'aiguiller avec sagesse au moment où je perdais le Nord.

Je souhaite aussi remercier :

Les membres du jury, Pascal Martin, Véronique Figini et Roland Ménégon pour l'attention qu'ils porteront à la lecture de ce mémoire.

Bastien Caërou qui m'a prêté son corps, si difficilement sculpté à la salle de sport.

Édouard Taufenbach pour m'avoir poussé vers ce sujet au moment où j'en doutais.

Aidan Buchi, pour m'avoir relu, même au dernier moment.

Hugo Delcourt et Stéfan Faraci pour leur aide et leur soutien.

Pauline Gouablin, mon binôme dans le bonheur comme dans l'adversité. Mes autres camarades aussi, Benjamin Achour, Thomas Cecchelani, Nicolas Melemis, Salomé Oyallon, Lisa Guillet.

Marina Stevanovic pour m'avoir écouté jour après jour.

Arthur Vauthier qui a supporté mes états d'âme et mes remises en question avec patience et bienveillance.

Résumé

Le masculin ne semble pas au cœur des dynamiques de représentation du corps. Dans l'histoire de l'art, depuis des siècles, c'est une majorité écrasante de femmes à qui la peinture, la sculpture et plus récemment la photographie ont donné chair. Mais de plus en plus la nudité de l'homme s'affiche, se célèbre, se contemple. En effet, le musée d'Orsay lui consacre en 2013 une exposition : *Masculin/masculin : l'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*. Si le fait d'en faire le sujet d'un corpus d'œuvres est concevable, c'est qu'il est fortement minoritaire, mais aussi qu'il suscite un intérêt nouveau. Mais alors à quoi ressemble le corps idéal de l'homme et de quelles valeurs est-il porteur ? On pense instantanément à des attributs virils tels que la force, le courage, la violence. Or dans le champ des représentations, sous le regard qui fait du corps un objet de regard, passif, on le retrouve parfois léger, sensuel, fétichisé.

Ce mémoire se propose d'analyser d'un point de vue esthétique, à partir un corpus varié et significatif, l'évolution de la conception et de la représentation du corps masculin idéal. Celui-ci est une construction de l'esprit, qui s'est incarné dans différentes formes au cours du temps. En examinant la valorisation de ses attributs à un temps donné, on comprend qu'il s'y inscrit un nombre incalculable de phénomènes extérieurs. À travers, évidemment, le prisme du genre, on peut lire dans l'image d'Épinal du mâle la hiérarchisation sociale, le rapport au *moi*, et bien d'autres dynamiques qu'un discours écrit, conscient, rendrait avec moins de vérité.

Ce mémoire fera appel à des champs connexes à l'esthétique, venant enrichir l'analyse des images. Se mêlant à un travail d'histoire de l'art, il va pointer les nombreuses fluctuations qu'a suivi le corps masculin idéal depuis l'Antiquité dans la culture occidentale. Il s'intéressera donc à différentes conceptions du corps, du modèle grec à l'ontologie moderne en passant par le bouleversement que l'irruption de la photographie fut dans la représentation des individualités. Puis, faisant appel aux sciences sociales par le biais des études de genre, il se proposera d'explorer l'utilisation du corps masculin comme outil politique. Nous verrons enfin comment le corps se verra tantôt subverti, tantôt transcendé par son utilisation comme matériau expressif dans l'œuvre de certains artistes contemporains.

Mots-clés : corps, masculin, masculinité, virilité, idéal, genre, sexualité, érotisme, nu.

Abstract

The masculine gender doesn't seem to be crucial in the depiction of the body. In art history, for centuries, sculpture, painting, and more recently photography have given flesh to an overwhelming majority of women. But we can see that the male nude is more and more displayed, celebrated, contemplated. In fact, the Musée d'Orsay dedicates an exhibition to the subject in 2013 : *Masculin/masculin : the male nude in art from 1800 to nowadays*. The fact that it could be the center of a pieces corpus underlines its minority in representations, but also expresses new concern for the matter. So what does the ideal male body look like and what values does it hold ? We instantly think of manly attributes such as strength, courage, violence. But in the field of representations, under the gaze of the spectator which makes the body a passive object, we can sometimes find it light, sensual or even fetishized.

This thesis's purpose is to analyse from an aesthetics point of view, from a wide and significative body of works, the evolution in the conception and depiction of the male ideal body. Its image is a construction of the mind, which has embodied itself in various forms over time. Looking upon the appreciation of its attributes, we understand that an overwhelming number of outer phenomenons engrave themselves in it. Through, of course, the notion of genre, we can see in the picture perfect male the social hierarchy, the relation to the self, and many other dynamics which a written and conscious discourse wouldn't render as truthfully.

This thesis will appeal to some fields related to the aesthetics to enrich the image analysis. Through art history, it will point out the numerous variations that the ideal male body has overcome since ancient history in western culture. It will focus on different conceptions of the body, from the Greek model to the modern ontology and the way photography has upset the representation of the individuals. Then, appealing to social and gender studies, it will explore the way the male body is used as a political tool. Finally we will see how the body is either overturned or transcended by the way some contemporary artists use it as an expressive material.

Keywords : body, male, masculinity, ideal, gender, sexuality, eroticism, nude.

Sommaire

Sommaire	6
Introduction	7
I. Occurrences, récurrences et mutations dans l’histoire de la représentation du corps masculin	10
A. Le modèle grec et ses rémanences	11
B. Chair, silhouette, poils, des attributs protéiformes	23
II. Le corps comme outil social	52
A. Corps sportif et masculinité hégémonique : entre force effective et symbole de force	53
B. La représentation du corps : d’un outil politique à une extension du moi	72
III. Le corps masculin : matière première, matière expressive	83
A. Les codes de représentation du corps détournés : masculinités caricaturales	84
B. Le corps masculin comme matériau plastique	100
Conclusion	115
Bibliographie	117
Table des illustrations	120
Présentation de la partie pratique	127
Table des matières	131

Introduction

« Ce que je cache par mon langage, mon corps le dit. »¹

Dans cette citation, Roland Barthes exprime toute la fascination que l'homme peut cultiver pour son propre corps et sa force significatrice. Qu'il se pare des atours du sublime ou qu'il soit subversif dans sa monstruosité, qu'il soit caché par pudeur ou qu'il exsude l'érotisme, qu'il soit actif et conquérant ou passivement l'objet du regard, il est difficile de l'imaginer porteur de valeurs neutres. Il est au contraire un puissant signifiant. C'est pourquoi il a tant été représenté. Mais lorsque l'on pense à la représentation du corps, ce sont instantanément des images de femmes qui nous parviennent... C'est la *Vénus de Milo*, les *Odalisques* d'Ingres, l'*Olympia* de Manet, ce sont les *anthropométries* de Klein, les chirurgies d'Orlan, c'est même la ribambelle de corps dénudés, érotisés qui s'alignent dans les magazines et à la télévision.

Dans notre conception, à l'héritage très chrétien, le corps est pensé indépendamment de l'esprit, parfois même en conflit avec celui-ci. Et dans cette opposition, le corps, symbole de l'empire des sens, est considéré comme futile, parfois comme la prison d'une intériorité, d'une âme qui lui est supérieure. Dans une logique patriarcale, il n'est donc pas étonnant que la femme soit si souvent réduite à son corps : on y retrouve le mythe de la femme pécheresse, de l'Ève tentatrice, coupable du péché originel. L'homme au contraire est un être de pensée.

L'image de son corps est traditionnellement celle de la force, de l'action, de la domination même. À l'évocation de corps idéal masculin, résonne en nous une multitude d'icônes, du dos congestionné de l'*Hercule Farnese* aux pectoraux de Schwarzenegger. Mais il y a une forme de faiblesse, parfois même de ridicule, pour l'homme à exposer ainsi son corps au regard : il semble que l'idéal masculin absolu soit aussi dans le fait de ne pas faire de son corps un objet de contemplation mais un sujet actif.

¹ BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p54.

Cependant ce paradigme semble être ébranlé depuis quelques temps. Le corps masculin s'affiche de plus en plus. On le voit nu en couverture des magazines, ou même dans l'espace public (les modèles de l'enseigne Abercrombie & Fitch, accueillant le public dans les magasins). La mode de la musculation l'incite à travailler son corps, à faire attention à son apparence. On assiste à un changement dans la conception de l'homme idéal et de l'image de son corps. Ce n'est bien évidemment pas la première fois. On pense à la Grèce antique dont les statues d'éphèbes gracieux et de dieux nus hantent notre imaginaire et nos musées bien plus que celles de femmes. La conception du corps masculin et la manière dont il est représenté fluctue donc avec le temps. Mais pourquoi ces modifications dans la manière de montrer le corps masculin ? Elles ne sont bien évidemment pas indépendantes du contexte dans lequel ces représentations ont lieu. Comme l'exprime Barthes, le corps « dit », le corps parle, le corps exprime. C'est un support d'expression, porteur de différents signes. Ce mémoire a donc pour but d'étudier cet archétype qu'est le masculin, de s'intéresser aux différentes formes qu'il peut prendre, d'analyser d'un point de vue esthétique pourquoi les représentations du corps de l'homme fluctuent. En somme, comment évoluent les représentations du corps masculin idéal et quelles sont leurs fonctions ?

L'idée est de partir de l'analyse du corps et de son image pour en extraire le sens, de décortiquer les signes que sont les différents attributs corporels comprendre leur construction et l'objectif de celle-ci. L'esthétique dialoguera tout au long de ce travail avec d'autres champs d'étude. L'histoire, pour commencer, car il est difficile de comprendre comment l'image de la virilité est traitée aujourd'hui sans prendre en compte le bagage culturel qui est le nôtre. Des sculptures grecques antiques à l'héritage pictural du Moyen-Âge ou de la Renaissance, nos représentations s'inscrivent dans la continuité ou dans la rupture, de proche en proche. Si le corps fascine autant, c'est qu'il est indissociable de l'homme et que l'histoire de son appréhension est aussi vieille que celle de l'humanité. Au sein de l'histoire de l'art même, c'est l'un des premiers sujets que l'on trouve sur les parois des cavernes.

Nous nous intéresserons aussi au rapport entre représentation du corps et sciences sociales. En effet le corps est un objet façonné par la société. Il est le théâtre premier des rapports de genre. Les attributs masculins et leur origine entre déterminisme génétique et construction sociale sont des sujets de prédilection des études de genre. La représentation du masculin participe traditionnellement à la construction et à la hiérarchisation des individus dans la société à travers l'image de l'homme puissant, le muscle étant symbole de sa domination. Cela se retrouve par exemple dans la tradition sportive et dans sa glorification de la force physique, de la performance et de la compétition. La représentation du corps peut

aussi être un fort outil de manipulation de la pensée. On pense notamment à l'image du corps, saturé de politique à l'époque des idéologies et à son contraste avec le corps publicitaire, désincarné de notre société.

Enfin, la question se pose de la place de ce corps idéal et de ses attributs dans le cadre de l'art contemporain. Quelle est sa place dans une pratique qui se place en marge de la production visuelle stéréotypée. On le trouve parfois caricaturé dans un but critique vis-à-vis de ce qu'il peut signifier, réincarné à travers ces représentations alternatives en un corps subversif, ou même utilisé comme matière première, formelle.

Ainsi le corps masculin est au centre de nombreuses problématiques que ce mémoire abordera, sans la velléité d'être exhaustif, de faire le tour d'un sujet aussi vaste, mais dans le but de pointer la puissance de la représentation photographique, et de l'image du corps masculin dans tout ce qu'il peut porter et produire comme significations.

I. Occurrences, récurrences et mutations dans l'histoire de la représentation du corps masculin

A. Le modèle grec et ses rémanences

1. Le corps masculin chez les grecs : symbole d'idéal

Les images qui nous parviennent du corps masculin sont rares : le nu féminin est omniprésent autant dans les galeries d'art qu'à la télévision tandis que l'homme reste vêtu. Dans la culture occidentale, c'est à la période gréco-romaine qu'il faut remonter pour voir cette tendance inversée. À cette époque le nu était accepté dans un contexte culturel. En effet l'art grec, nous parvenant principalement par le biais de statues (mais aussi de céramiques peintes), regorge de représentations de corps nus. Ceux-ci sont principalement masculins : la femme nue n'est représentée que rarement, sous les traits d'une Aphrodite ou d'une prostituée dans quelques dessins grivois. À l'inverse le corps masculin est constamment montré dévêtu, d'abord parce qu'il l'est dans la vie courante à certaines occasions. Le sport par exemple se pratique nu pour montrer toute la beauté du corps en action. Dans d'autres circonstances, l'homme se montre nu en l'absence de femmes, au gymnase par exemple (ce dernier terme provient d'ailleurs de l'adjectif *gymnos* qui signifie « nu », « sans vêtements » ou « sans armes »². Il semble donc que si le corps de la femme est considéré comme sexué et donc exclu des représentations convenables, celui de l'homme peut exprimer autre chose que l'appel au désir.

Tout d'abord, cette multitude de représentations avait pour but premier de représenter la beauté, l'harmonie formelle. Si son aspect a évolué non seulement avec les techniques liées aux différents médiums mais aussi avec les goûts de chaque époque, la volonté d'élaboration d'un canon est claire de la période archaïque à la période classique. Les sculpteurs grecs partent certes de l'observation d'un sujet naturel mais cette observation est ensuite théorisée par le biais des mathématiques, de la géométrie, de la proportionnalité des parties par rapport à l'ensemble dans le but de représenter un idéal : non pas tel ou tel homme, mais l'Homme.

La philosophie grecque place l'homme en mesure de toute chose. C'est donc à travers lui que s'exprime l'un des fondements de l'ontologie grecque : l'idée que l'ordre du monde est déterminé par un système de forces contraires qui s'équilibrent. On retrouve cette approche dans l'un des exemples les plus frappants de la quête d'idéal dans les représentations du corps de l'homme en Grèce antique : *le doryphore*. Sculpté par Polyclète (premier sculpteur grec à rédiger un traité sur son art, le *canon*), on peut y lire clairement ce désir de

² JENKINS Ian, TURNER Victoria, *La beauté du corps dans l'Antiquité Grecque*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2014, p10.

représentation d'un équilibre entre des forces contradictoires : le poids du buste repose sur une jambe, l'autre est au repos, un bras est plié en réponse à la jambe tendue tandis que l'autre bras, le long du corps répond à la jambe en flexion. Il en résulte un subtil mélange de décontraction et de puissance, de douceur et de force. La représentation du corps masculin est donc à cette époque le prétexte à l'expression d'une forme d'harmonie presque métaphysique, d'un désir de reproduire et de sublimer le réel.



Figure 1 : POLYCLÈTE, *Le doryphore* (copie), Ier siècle av. J.-C. (original : 440 av. J.-C.). Technique : sculpture de marbre (original : bronze). Format : 212cm. In Naples, Musée national archéologique de Naples. URL : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Doryphore_\(Polycl%C3%A8te\)#/media/File:Doryphoros_MAN_Napoli_Inv6011.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Doryphore_(Polycl%C3%A8te)#/media/File:Doryphoros_MAN_Napoli_Inv6011.jpg) (consulté le 24/05/18)

La question se pose cependant du rapport qu'avaient les grecs socialement vis à vis de l'élaboration de ce canon, de ces normes physiques si ouvertement assumées. La production de cet idéal avait-elle une influence sur la manière dont se voyaient les hommes, sur la façon

qu'ils avaient d'influer sur leur propre corps ? Il est important de noter qu'à cette époque l'opposition corps-esprit si forte dans notre culture chrétienne n'était pas aussi claire. En effet, il était important de cultiver autant son esprit que son corps, selon la maxime connue : *Mens sana in corpore sano*. Le citoyen grec est à la recherche d'excellence physique et morale (*arété*) et cela se trouve représenté sous la forme de corps rigides et athlétiques, soulignés d'un visage souriant chez les *kouros* ou plus tard de poses vigoureuses ou gracieuses et de visages impassibles. Ainsi il est probable que la statuaire grecque ait été à la plastique ce que la philosophie a été à l'esprit : un idéal vers lequel tendre.

Après des périodes archaïques et classiques très empreinte de ce phénomène, la période hellénistique tend vers plus d'emphase, l'expression de sentiments plus complexes, tels que la douleur, la lutte, comme dans le *Groupe du Laocoon*.

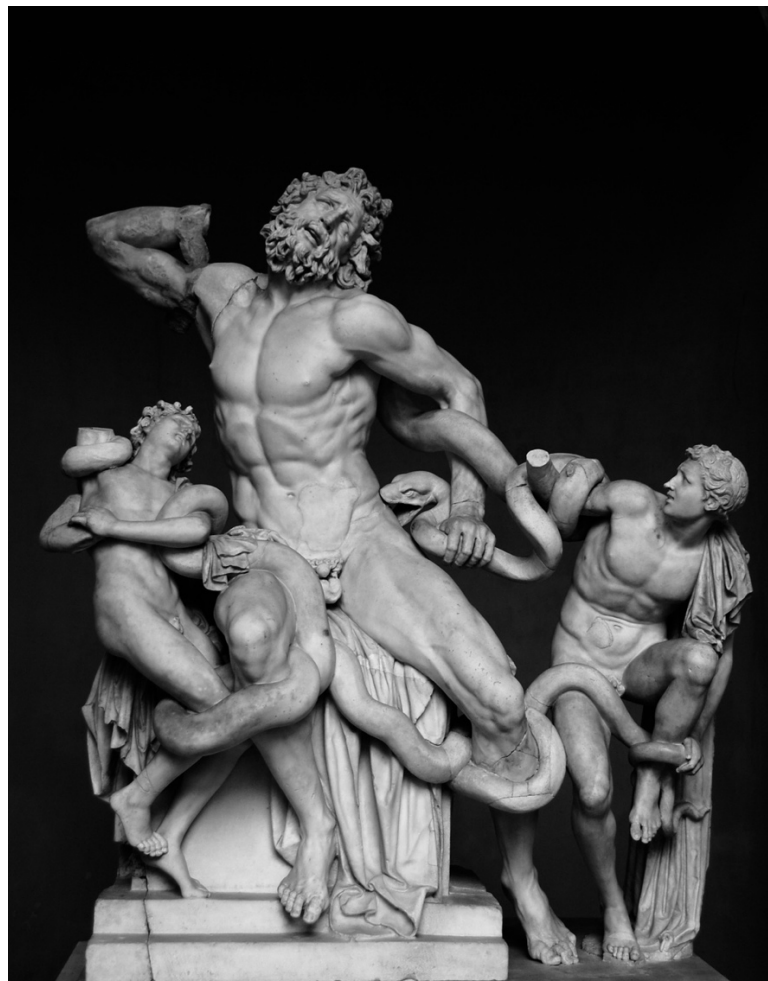


Figure 2 : AGÉSANDROS, POLYDORUS, ATHÉNODOROS, *Groupe du Laocoon*, vers 40 av. J.-C. Technique : sculpture de marbre. Format : 242 x 160cm. In Vatican, musée Pio-Clementino. URL :

<https://www.thinglink.com/scene/743893208538284034> (consulté le 24/05/18)

Ici on trouve le corps masculin beaucoup plus expressif, beaucoup plus extrême que ce soit dans sa position ou dans sa nature même. En effet le personnage central présente une musculature beaucoup plus importante que les canons de l'ère grecque classique et est présenté dans une position qui au lieu de vouloir souligner l'harmonie va avoir pour but de justifier la tension et la congestion de ses muscles saillants. Le souci du détail est à son paroxysme mais malgré cet aspect réaliste, on est tout de même confronté à une expression de « la douleur » comme était avant exprimée « l'harmonie ». On ne trouve toujours pas de désir de représenter l'individualité. On trouve certes à cette période une envie de tendre vers le portrait, vers la ressemblance mais pas vers la vraisemblance : en effet on est, chez les grecs, selon Roland Barthes, plus dans une recherche d' « effet de réel » que dans un réalisme à proprement parler³. Ce mouvement vers plus de représentation de l'anecdotique, de l'individu à travers la figure du corps masculin se poursuivra au cours de l'ère romaine.

Le modèle grec a inspiré de nombreux autres mouvements : omniprésent dans l'art romain, oublié au Moyen Âge, il intéresse à nouveau les artistes à la Renaissance. Si aujourd'hui il ne semble plus être un référent principal dans la production d'images, on trouve encore beaucoup de rémanences de ses modes de représentation, de ses codes dans notre culture visuelle. Nous allons donc voir comment le modèle du corps grec idéal est utilisé notamment en photographie dans des productions plus contemporaines et à quelles fins.

2. Le *discobole* et ses influences

Pour cela nous pouvons commencer par nous intéresser à la figure du *Discobole*. Attribuée au sculpteur Myron, elle représente un athlète nu en plein mouvement de lancer de disque. Cette image, entrée dans l'imaginaire collectif comme un classique de la sculpture grecque trouve des échos dans beaucoup des représentations modernes du corps masculin.

³ BARTHES Roland, « L'effet de réel », In : *Communications*, n°11, Paris, Le Seuil, 1968, pp. 84-89.



Figure 3 : MYRON, *Discobole*, 120 ap.J.-C. (original : 450 av.J.-C.). Technique : sculpture en marbre (original : bronze).

Format : 170 x 105 x 63cm. In Rome, Palais Massimo alle Terme. URL :

<http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=396999001&objectId=8760&partId=1> (consulté le 24/05/18)

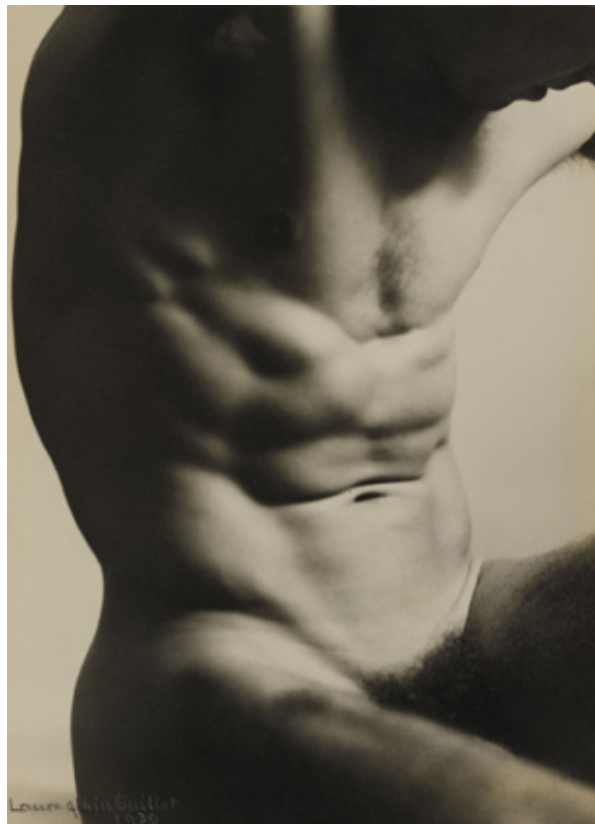


Figure 4 : ALBIN-GUILLOT Laure, *Étude de nu*, 1939. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format : iconnu. In Paris, Bibliothèque nationale de France. URL : <<http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1772>> (consulté le

24/05/18)

Dans son *Étude de nu*, Laure Albin-Guillot capture un buste masculin dans une position qui n'est pas sans rappeler celle du *discobole*. On retrouve la torsion du buste vers le spectateur en opposition avec les hanches de profil. Dans les deux cas le corps est à la fois choisi jeune et puissant et volontairement placé dans une position justifiant une contraction musculaire. On y décèle clairement un but plastique : représenter le corps masculin dans toute sa splendeur. L'œuvre d'Albin-Guillot s'inscrit dans cette démarche. En effet après la première guerre mondiale on voit coexister plusieurs dynamiques de création : le surréalisme déforme le corps, le présente étrange, subversif, tandis que les photographes de la Nouvelle Objectivité vont le montrer désincarné par la fragmentation, par des jeux d'ombre et de lumière. À l'inverse une tendance au néo-classique se fait ressentir dans des productions s'affiliant à ce que les contemporains appellent le « style français ». Il s'agit d'un désir, dans l'euphorie de la victoire de 1918, de combiner modernité et héritage classique. L'utilisation de thèmes mythologiques ou la références aux formes de l'art grec sont courantes. Ici tous les éléments tendent vers une sublimation du corps. La lumière est placée de telle sorte qu'elle va souligner chaque muscle. Le cadrage serré omettant le visage fait du corps un objet générique, un paysage dans lequel se promener et le détache de l'individualité du modèle photographier pour en faire un type : le corps idéal. Certes, Laure Albin-Guillot fait preuve d'un lexique formel moderne (pour l'époque) par le choix de son médium, la photographie mais aussi par son utilisation de celui-ci : cadrage particulier découpant le visage et soulignant le corps comme forme graphique, utilisation d'un fond blanc poussant à l'abstraction... Mais sa démarche plastique s'inscrit dans une recherche formelle d'harmonie visuelle très proche de l'héritage grec. « [...]il y a le corps apollinien, hanté par le modèle grec, pure plasticité, traversé par le mythe de la jeunesse triomphante, convoité par toutes les idéologies : c'est le corps néoclassique.[...] » exprime Christian Bouqueret dans le catalogue *Paris, capitale photographique, 1920-1940*⁴. Ainsi le corps masculin est utilisé comme vecteur d'un positionnement idéologique. En cela, le modèle grec et dans son désir de représenter un idéal vers lequel tendre, par son rayonnement semble être encore de nos jours un symbole de perfection. Dans les différentes références que l'on peut y trouver dans les œuvres, le corps masculin idéalisé de cette époque fait office de signe plastique, de symbole formel de rigueur et d'un certain désir d'harmonie.

⁴ BOUQUERET Christian, *Paris, capitale photographique 1920-1940*, Paris, Jeu de paume/Éditions de la Martinière, 2009, p110.

Là où le positionnement de Laure Albin-Guillot semble être de l'ordre de la recherche plastique dans un but de production de beauté, ce modèle a bien été comme le dit Bouqueret dans la précédente citation, « convoité par les idéologies ». En effet on pense au modèle aryen promu par l'Allemagne nazie lors de la seconde guerre mondiale et à toute l'imagerie de propagande entourant cette théorie. On pense en effet au film *Olympia* réalisé par Leni Riefenstahl à l'occasion des jeux olympiques de 1936. Si le prétexte de l'origine des jeux peut justifier l'hommage fait à la sculpture grecque, dans son contexte social, le film s'inscrit dans une politique forte de propagande.



Figure 5 : RIEFENSTAHL Leni, réal., photogrammes du film *Les dieux du stade*, Olympia-Film, 1938. Technique : Film 35mm. In : YOUTUBE, Chaîne : Toucan Athlétic. *Les dieux du Stade (Leni Riefenstahl)*, Support : vidéo en ligne. Format : 240p, 115'. URL : <<https://www.youtube.com/watch?v=J5yTfc6UjIM>> (consulté le 24/05/18)

On devine l'association du modèle aryen au modèle grec, présentant ce premier comme son héritier légitime. À cet escient, l'image du discobole est une nouvelle fois utilisée, mais dans une forme de référence bien plus évidente. Dans l'introduction après de nombreux plans sur des statues immobiles, la caméra se fixe sur la sculpture du *discobole*, et par la technique du fondu enchaîné, nous livre la première image de corps vivant du film : un homme dans la même position que le discobole à la différence qu'il s'anime et finit le mouvement à jamais figé de la sculpture. Si l'association du sportif allemand et de tout ce qu'il représente au modèle grec est évidente, le fait qu'il termine le geste apparaît comme le signe que l'ordre que la propagande nazie aspirait à construire avait pour but de s'inscrire dans l'héritage grec (ou du moins ce qu'ils choisissaient d'en retenir) mais aussi de le dépasser.

Si l'association est moins évidente, on peut aussi mettre en regard cette figure du discobole avec la photographie de Lewis Hine, *Mécanicien de centrale électrique travaillant sur une pompe à vapeur*.



Figure 6 : HINE Lewis, *Mécanicien de centrale électrique travaillant sur une pompe à vapeur*, 1921. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format : 34,3 x 24,1cm. In Rochester, Collection George Eastman House. URL : <http://karouzo.mondoblog.org/2017/05/14/lage-de-la-machine/> (consulté le 24/05/18)

En effet les positions et dispositions du modèle sont similaires. L'homme est penché en avant, arrêté en plein mouvement, dans l'effort. À l'image du discobole, Hine représente par le biais du corps humain une forme d'idéal : l'homme au travail. Ce photographe qui s'il est habitué à mettre en scène ses sujets, s'inscrit tout de même dans une démarche documentaire, attaché à la représentation des individus, proche d'une vision humaniste. Mais un autre aspect important de son travail est l'objectif de communication derrière ses différentes séries. On sent ici l'influence de ses productions pour la presse et son envie de faire parler l'image. En effet si l'on observe les différentes recherches ayant vraisemblablement mené à la réalisation de cette image, on comprend aisément dans quel but il a fini par réaliser et sélectionner celle-ci.

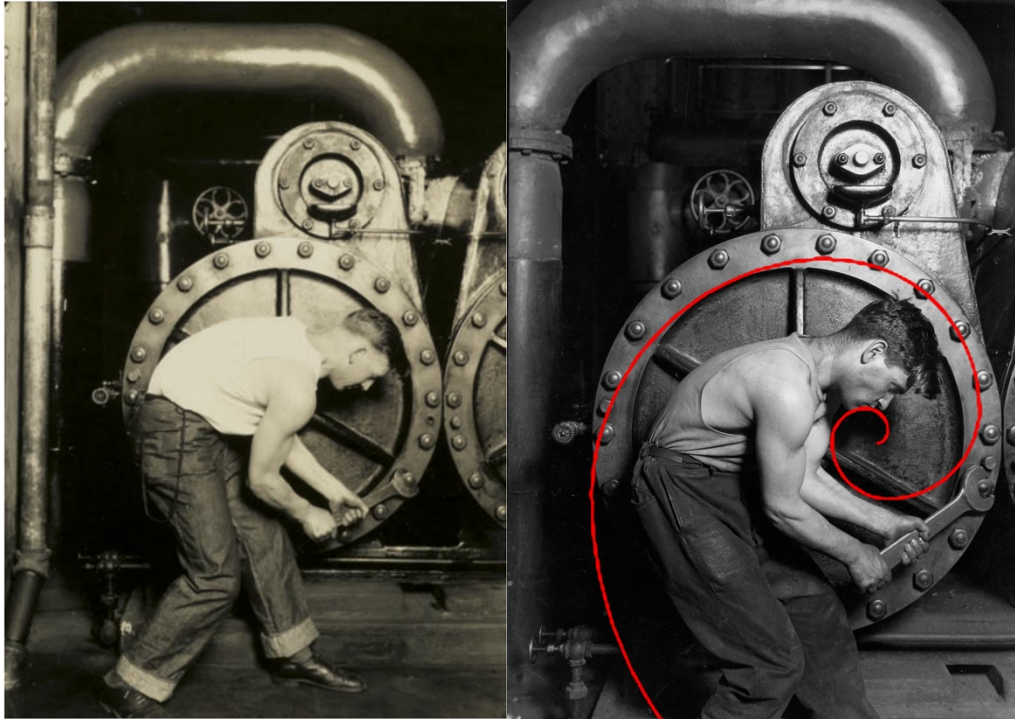


Figure 7 : HINE Lewis, *Mécanicien de centrale électrique travaillant sur une pompe à vapeur*, 1921. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format : 34,3 x 24,1cm. In Rochester, Collection George Eastman House. URL : <http://karouzo.mondoblog.org/2017/05/14/lage-de-la-machine/> (consulté le 24/05/18)

On trouve dans cette variante de la photographie un autre homme aux commandes de cette même machine. Le marcel est moins échantonné, la musculature légèrement moins imposante et le visage moins séduisant. Hine a donc sélectionné son modèle de manière soignée : la plastique est vecteur d'un message politique. La composition est aussi très travaillée dans le but de fixer l'attention du spectateur sur le corps masculin : le regard suit naturellement la courbe de la machine pour finir sur le bras tendu de l'ouvrier, sur son visage dont la concentration et l'impassibilité rappellent le style sévère de la période grecque classique. Même jusque dans le mouvement réalisé, on sent une forme d'artificialité, à la manière du *discobole* qui, au vu de l'étape à laquelle est arrêté son mouvement, devrait en réalité regarder dans l'autre sens. Il existe en réalité beaucoup d'interprétations de cette image. En effet le travail de Lewis Hine se pose entre dénonciation des conditions de travail de la classe ouvrière et glorification de l'industrialisation. Le photographe a en effet, selon la période et son sujet oscillé entre ces deux positionnements. Cependant il reste évident qu'à travers son utilisation du corps masculin, Hine désire illustrer un modèle : le corps masculin ici comme dans le *discobole* se fait signe visuel de valeurs sociales, morales.



Figure 8 : COURTÈS Alexandre (Agence : Mazarine Mlle Noi), réal., marque : PACO RABANE, photogramme de la campagne pour le parfum *Invictus*, 2013. In : ADFORUM, *Paco Rabanne – « Invictus »*, Format : 720p, 50". URL : <<https://fr.adforum.com/creative-work/ad/player/34488431/invictus/paco-rabanne>> (consulté le 24/05/18)

3. Références gréco-romaines dans la publicité *Invictus*

Cette référence au modèle grec est aujourd'hui beaucoup utilisée notamment en publicité. L'idéal du sportif au corps sain, à l'esprit conquérant est de plus en plus présent et rappelle toutes les valeurs associées au corps dans la société grecque. Prenons comme exemple une publicité qui utilise les références à l'Antiquité gréco-romaine de manière très assumée. Dans le clip publicitaire pour le parfum *Invictus* de Paco Rabane, pour des raisons évidentes de promotion de produit, l'homme est représenté de manière très méliorative, tel un héros choisi par les dieux. Le protagoniste principal, un rugbyman célèbre, présente une importante musculature sans être hypertrophié, correspondant à l'harmonie recherchée dans la statuaire grecque. Il est représenté de manière très sculpturale, presque à la manière d'un kouros de la période archaïque de la sculpture grecque. En effet la pose est frontale, les bras le long du corps, légèrement désaxés, l'un vers l'avant l'autre vers l'arrière, dans l'expression dynamique du corps en action.

Un léger sourire se lit sur les lèvres de l'homme comme celui que l'on trouvait sur les visages des statues grecques avant la période classique, signe de la satisfaction que leur mode de vie vertueux tant au niveau de leur corps que de leur esprit.

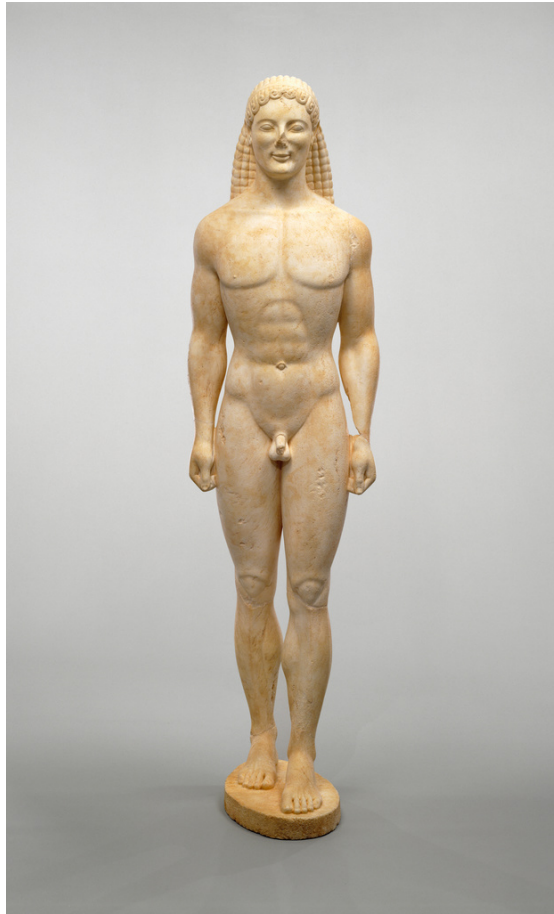


Figure 9 : AUTEUR INCONNU, *Kouros*, 530 av. J.-C. Technique : sculpture de marbre. Format : 206,1 x 54,6 x 51cm.

In Los Angeles, J. Paul Getty Museum. URL :

<http://www.getty.edu/museum/media/images/web/enlarge/01290801.jpg> (consulté le 24/05/18)

La référence à la sculpture grecque est renforcée par la présence de part et d'autre du sportif des deux figures féminines. Toutes deux sont dans une position de fort *contrapposto*, pose typique de la statuaire grecque puis romaine consistant à reposer le poids du corps sur une hanche tandis que l'épaule au-dessus de cette jambe remonte. Elles sont recouvertes d'un fin drap blanc comme l'étaient les statues féminines grecques (on pense à la *Victoire de Samothrace*). - il est d'ailleurs amusant de remarquer que l'emprunt de modes de représentation antique n'est pas le même pour la femme que pour l'homme : l'homme est plus droit, plus rigide et emprunte donc plus à la période archaïque de la statuaire grecque tandis que la femme est représentée avec emphase, érotisée, évoquant la période hellénistique. Enfin un traitement graphique rend leur peau très claire, blanche, telle du marbre.

Dans les captures d'écran de la publicité ci-dessous, on voit que cela est renforcé par les sportifs adverses que l'on voit se faire détruire d'un seul geste par le sportif. Ils sont pour leur

part complètement blancs, et se brisent comme de la pierre. Le nom du parfum *Invictus* tiré de la langue latine souligne une fois de plus cette référence assumée au modèle gréco-romain.



Figure 10 : COURTÈS Alexandre (Agence : Mazarine Mlle Noi), réal., marque : PACO RABANE, photogrammes de la campagne pour le parfum *Invictus*, 2013. In : ADFORUM, *Paco Rabanne – « Invictus »*, Format : 720p, 50". URL : <https://fr.adforum.com/creative-work/ad/player/34488431/invictus/paco-rabanne> (consulté le 24/05/18)

Les références à la mythologie sont aussi omniprésentes. Au cours de la vidéo, on voit en effet le protagoniste principal confronté à des figures humaines jouant sur les rapports d'échelle. Une femme gigantesque par rapport à lui le pointe du doigt. On pense immédiatement à une déesse, Aphrodite par exemple, choisissant son héros. Lui font suite des visions masculines plus guerrières rappelant plutôt Arès, dieu de la guerre.

Mais alors quelle utilité à représenter le corps sous le filtre de la référence gréco-romaine, des siècles après le rayonnement de cette culture ? Cela est certes dû au fait que la culture gréco-romaine est à l'origine de la nôtre, occidentale actuelle et influe donc sur nos modes de représentation. Mais l'appropriation volontaire des codes visuels de cette époque a aussi pour but de s'approprier les valeurs qu'on lui prête : une société éclairée, puissante, saine. Et une volonté d'excellence (la notion *arête* , excellence en tout point à laquelle chaque homme doit aspirer) tant dans l'esprit que dans le corps. C'est cette perfection intérieure qui se manifeste à l'extérieur qui fait la puissance de la représentation gréco-romaine du corps. C'est pourquoi les arts visuels y font si souvent référence : elle est, dans notre culture occidentale, encore et toujours symbole d'harmonie.

B. Chair, silhouette, poils, des attributs protéiformes

L'homme parfait est-il poilu ? Le corps idéal est-il musclé ? Selon les différentes époques, les attributs convoités chez l'homme changent du tout au tout. En effet les préoccupations, les manières d'appréhender le monde et le « soi-même » au sein d'une société se retrouvent souvent dans la façon de représenter le corps. Bourdieu définit toutes les contraintes qui façonnent les corps comme objets sociaux sous le terme d'*hexis corporelle* :

« De même que l'*ethos* et le goût (ou si l'on veut, l'*aisthesis*) sont l'éthique et l'esthétique réalisées, de même l'*hexis* est le mythe réalisé, *incorporé*, devenu disposition permanente, manière durable de se tenir, de parler, de marcher, et, par là, de *sentir* et de *penser* ; c'est ainsi que toute la morale de l'honneur se trouve à la fois *symbolisée* et *réalisée* dans l'*hexis* corporelle. »⁵

Il émet donc la théorie que le corps est un support à des phénomènes de pensée, et se fait donc vecteur de valeurs morales, sociales, culturelles. La force de ce signifiant qu'est le corps est qu'il opère dans la sphère de l'inconscient, de l'apparence de la nature et du naturel. Bourdieu évoque cette notion dans les lignes suivantes :

« Le corps fonctionne donc comme un langage par lequel on est parlé plutôt qu'on ne le parle, un langage de la nature, où se trahit le plus caché et le plus vrai à la fois parce que le moins consciemment contrôlé et contrôlable, et qui contamine et surdétermine de ses messages perçus et non aperçus toutes les expressions intentionnelles, à commencer par la parole »⁶

⁵ BOURDIEU Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de « Trois études d'ethnologie kabyle*, Paris, Librairie Droz, 1972, p193.

⁶ BOURDIEU Pierre, « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps », In : *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°14, Paris, EHESS, 1977, p51.

Nous allons donc nous pencher sur ce vecteur de sens qu'est le corps masculin idéal et ce que la manière de le représenter peut noter comme évolutions des valeurs morales et sociales dans différentes cultures.

1. Silhouette

Nous venons de voir comment, chez les grecs, le corps était support de représentation d'un idéal abstrait : le beau et toutes les valeurs qui lui sont attachées (le bien en particulier). À une époque où l'homme s'illustre principalement dans la guerre et le sport, cet idéal prend une forme de corps aux proportions très étudiées, athlétique. Quelques différences sont à noter entre les éphèbes, représentés souvent plus minces, moins dessinés, plus ronds, et les hommes mûrs qui eux présentaient une musculature plus imposante.

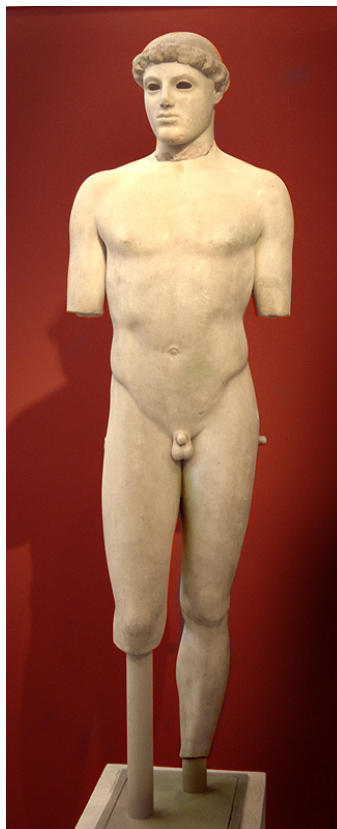


Figure 11 : CRITIOS, *Éphèbe de Critios*, 480 av. J.-C. Technique : sculpture en marbre. Format : 86cm. In. Athènes, Musée de l'Acropole. URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89ph%C3%A8be_de_Critios> (consulté le 24/05/18)

On peut noter les différences dans la représentation du corps masculin notamment avec la peinture religieuse du Moyen-Âge qui contraste beaucoup avec les représentations antiques. En effet, le catholicisme devenu dominant en occident, ses valeurs ont fortement influé sur la société et donc sur les modes de représentation. D'une culture centrée autour de l'homme et de son amélioration constante, on bascule vers une conception plus austère de l'existence : l'homme doit faire preuve d'abnégation, savoir se sacrifier, à l'image de l'idéal absolu : le Christ.



Figure 12 : BULGARINI Bartolomeo, *La crucifixion*, 1351. Technique : tempera et or sur bois. Format : 77,4 x 43,6cm. In Paris, Musée du Louvre. URL :

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Bartolomeo_Bulgarini#/media/File:F0448_Louvre_Bulgarini_Crucifixion_INV312_rwk.jpg> (consulté le 24/05/18)

Par exemple dans cette peinture de Bartolomeo Bulgarini, on voit que le Christ, incarnation même de la perfection, est montré faible, le corps meurtri. Le ton de sa chair est pâle, une maigreur extrême se lit dans le dessin des os sous sa peau, il est blessé et dans une position de souffrance extrême. On sent ici un glissement d'une approche holistique de l'homme vers une dichotomie entre corps et esprit (entre corps et âme même). Ces deux éléments se trouvent opposés et à travers ces représentations de corps faméliques, réduits à leurs limites, humbles, c'est en réalité une forme d'élévation de l'esprit qui nous est suggérée. Ainsi paradoxalement, à cette époque, le corps idéal est celui qui ne l'est pas : celui qui souffre, qui est à l'épreuve. On peut d'ailleurs noter que cet idéal est réservé uniquement aux

représentation du Christ. Tous les autres corps sont couverts. Le corps masculin comme le corps féminin est dissimulé. Il semble cependant que la notion de beauté et de désir était présente dans la société, seulement pas représentée. Jean-Sébastien Stehli en donne la description suivante :

« L'abbé Suger a écrit du dauphin, le futur Louis VI le Gros, qu'il était «*formosus*» - beau. Il était grand, élégant, avec de larges épaules. Dans tous les textes, le bel homme, c'est le guerrier. La partie de son anatomie que l'on aime évoquer, ce sont ses cuisses. «Il a des cuisses comme un chêne» »⁷

Cette description est réaliste quand on considère que l'idéal guerrier évoqué se déplace à cheval et va donc développer des cuisses musclées incarnant donc la forme de la virilité de cette époque.

Ce n'est qu'à la Renaissance, avec d'une part l'avènement des Lumières souhaitant recentrer les questionnements sur l'homme, d'autre part l'assouplissement des mœurs et enfin, comme évoqué précédemment, les inspirations gréco-romaines dans les modes de représentation (dus aux deux facteurs précédents et à de nombreuses découvertes archéologiques), que le corps est à nouveau montré. À cette époque cependant c'est principalement dans la plastique féminine que s'exprime la beauté. On trouve en réalité une représentation à deux niveaux du corps de l'homme. Celui-ci est effectivement présent dans les scènes évocatrices de l'Antiquité où il est représenté suivant des codes analogues : corps musclé, taille et hanches assez fines, peau glabre, jeunesse. Il existait donc une forme de contemplation du corps masculin comme objet de désir, considéré pour son corps, sa plastique. Mais cette forme de représentation était cantonnée aux sujets mythologiques qui étaient un prétexte à montrer comme respectable ce qui aurait dû passer pour scandaleux.

⁷ STEHLI Jean-Sébastien, « 2. Le moyen âge », In : L'Express, 2003. URL : <https://www.lexpress.fr/culture/livre/2-le-moyen-age_818920.html> (consulté le 24/05/18)



Figure 13 : DESMARAIS Jean-Baptiste, *Le berger Pâris*, 1787. Technique : huile sur toile. Format : 177 x 118cm. In Ottawa, National Gallery of Canada. URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Desmarais_-_Le_Berger_Paris_-_1787.jpg> (consulté le 24/05/18)

L'avancée de la recherche en médecine va rendre le questionnement anatomique omniprésent. La société se tourne de plus en plus vers la science plutôt que vers la religion. Le corps n'est plus une enveloppe que l'on dédaigne mais un sujet d'intérêt, une source de connaissance. On va donc se pencher sur le corps humain de manière très précise : les planches anatomiques, les écorchés, initialement destinés à améliorer la compréhension du corps vont influencer les arts de manière significative et inspirer les formes de représentation par leur esthétique particulière. Un des exemples est l'*Homme de Vitruve* de Léonard de Vinci.

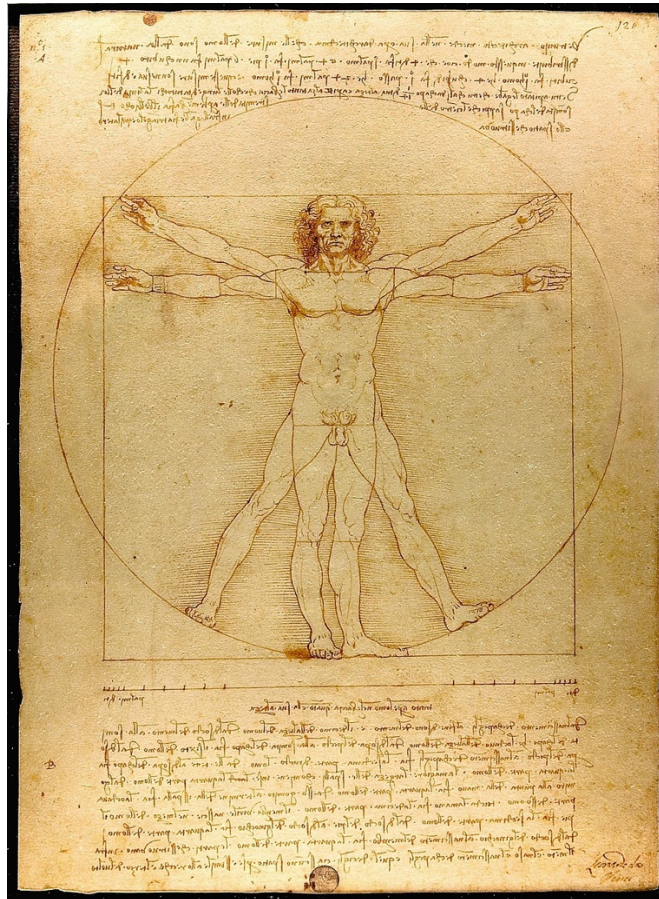


Figure 14 : DE VINCI Leonard, *L'homme de Vitruve* (copie), 1490. Technique : dessin à la plume et au lavis. Format : 34 x 26cm. In Venise, Gallerie dell'Accademia de Venise. URL :

https://fr.wikipedia.org/wiki/Homme_de_Vitruve#/media/File:Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg (consulté le 24/05/18)

Le corps masculin est produit de nature et s'inscrit dans une étude scientifique même au sein des arts. La perfection de l'homme et de la « machine » qu'est son corps est étudiée et célébrée. On peut noter que dans la planche de Léonard de Vinci, il ne s'intéresse qu'au masculin dont le corps est supposé synthétiser l'humanité « parfaite » dans son intégralité. On y retrouve donc tout de même une conception très chrétienne qui considère la femme comme inférieure à l'homme (on pense au fait qu'Ève, la femme originelle est elle-même façonnée à partir du flanc d'Adam).

L'idée est de comprendre pour mieux représenter la nature. Mais paradoxalement cet intérêt pour l'anatomie dans un but de réalisme va parfois produire l'effet inverse. En effet, la précision extrême dans la représentation des muscles va parfois entrer en contradiction avec une tendance à idéaliser le corps masculin. En effet dans ces travaux anatomiques, ce ne sont pas les corps qui sont étudiés mais bien *le* corps, le corps parfait.



Figure 15 : GOLTZIUS Hendrick, *Titus Manlius Torquatus*, 1586. Technique : Gravure. Format : 36,5 x 26,5cm. In Amsterdam, Rijksmuseum. URL : <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/343574>> (consulté le 24/05/18)

Poussée à l'extrême, cette précision anatomique aura l'effet inverse : on voit dans cette gravure de Goltzius que le dessin précis de chaque muscle a pour effet de représenter le corps de manière à la fois irréaliste et même presque monstrueuse. La recherche d'équilibre n'est plus de mise : les proportions sont aberrantes, comme dans une forme de caricature du modèle antique. Les muscles, trop dessinés rendent le dos de l'homme boursoufflé tandis qu'une esthétique du monstrueux se dégage dans les jeux d'ombre et de lumière qui tendent à associer le dos de l'homme à l'arrière-train du cheval. Cette référence au centaure à peine dissimulée renforce le pied de nez au modèle grec.

Ainsi le corps idéal est parfois tournée en ridicule. Par ailleurs l'esthétisation de ce corps ne semblait pas nécessairement ancrée dans la réalité. En effet, dès que l'on s'éloigne des représentations de mythes, de dieux, ou anatomiques on remarque que le corps masculin n'est même pas un sujet en soi. Les figures masculines réelles représentées ne semblent pas correspondre à ce canon. Au contraire, si l'on considère les portraits de rois par exemple, ils semblent bien en chair ce qui dénote plus d'un statut social : ne pas participer aux travaux manuels, aux activités physiques et manger beaucoup était à l'époque le signe d'un niveau de

vie élevé, et donc signe de pouvoir. Ainsi, on retrouve tout de même une forme de séparation entre le corps et l'esprit. Le corps n'a pas à être idéal pour exercer, posséder le pouvoir, pour représenter l'idéal de l'esprit. Le corps dominé par l'esprit s'exprime à travers la coquetterie : vêtu de riches étoffes, le roi porte des bas, des chaussures Richelieu à talons, considérés aujourd'hui comme des attributs féminins.



Figure 16 : RIGAUD Hyacinthe, *Louis XIV en costume de sacre*, 1701. Technique : huile sur toile. Format : 277 x 194cm. In Paris, Musée du Louvre. URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Portrait_de_Louis_XIV_en_costume_de_sacre> (consulté le 24/05/18)

On voit donc qu'à travers les différents héritages de la sculpture gréco-romaine et de la peinture classique, se dessinent différents canons de beauté du corps masculin. Mais la particularité de ces représentations tient au fait que, si elles prennent effectivement la nature comme modèle, ce sont des figures types qu'elles en extraient. Entre représentations mythologiques et symboles de pouvoir, le corps masculin n'est pas celui du réel mais celui de la symbolique.

C'est dans l'irruption du réel, de l'anecdotique, de l'individualité que l'apparition de la photographie va initier un changement radical dans la représentation du corps masculin. Initialement utilisée comme référence pour la peinture, c'est dans la seconde moitié du XIXe

siècle, alors que les photographes se mettent à s'emparer du médium de manière artistique, que l'on trouve les premières représentations du corps de l'homme dans un but d'expression en soi. Il n'est pas ou peu montré dans sa réalité qui devait être bien différente. La nudité est réservée à une mise en scène d'un idéal de représentation humaine à la manière des scènes mythologiques des peintures de la Renaissance. On retrouve d'ailleurs deux types de représentations différentes de la silhouette masculine : l'homme fort et musclé et l'éphèbe. Il faut noter que toutes ces représentations de nu masculin nous parviennent aisément aujourd'hui mais qu'à cette époque ces images étaient échangées au sein de réseaux confidentiels, souvent considérées comme pornographiques malgré le désormais usuel prétexte des mises en scènes de mythes.



Figure 17 : VON GLOEDEN Wilhelm, sans titre, 1902. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format inconnu. URL : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gloeden,_Wilhelm_von_\(1856-1931\)_-n._0872_-_Datato_1902_-_Da_-_Auch_ich_in_Arkadien,_p._137.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gloeden,_Wilhelm_von_(1856-1931)_-n._0872_-_Datato_1902_-_Da_-_Auch_ich_in_Arkadien,_p._137.jpg) (consulté le 24/05/18)

Vers la fin du XIXe siècle, le culturisme fait son apparition, et même s'il restera longtemps en marge, va influencer les canons de beauté masculins. Eugene Sandow sera le premier à développer la pratique de culture du corps, de *bodybuilding* se démarquant par le fait de travailler le corps à des fins esthétiques et non dans un but de démonstration de force.



Figure 18 : BEAU Jules, *Noël le Gaulois*, 1897. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format : inconnu. URL : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:No%C3%ABl_le_Gaulois_-_1897_Bruxelles.jpg (consulté le 24/05/18)

Il développera une notoriété plutôt conséquente, jusqu'à se produire à l'exposition universelle de 1893 à Chicago. Mais ces phénomènes restent principalement en marge : l'homme idéal est plus élégant, plus filiforme. On pense notamment au dandy, qui privilégie le style au culte de corps dans l'expression de sa masculinité. Le luxe est de ne pas se conformer à un idéal physique, car l'attractivité de son propre corps pour un homme n'est toujours pas sujet à questionnement.

Dans les années 20, l'avènement d'Hollywood va commencer à changer cet aspect en mettant en scène des acteurs qui deviennent des modèles de convoitise comme Clark Gable par exemple. À cette époque et jusqu'aux années 50 la silhouette idéale est plutôt bien bâtie mais légèrement trapue.

Dans les années 60, la guerre du Vietnam va marquer les esprits comme une des guerres les plus médiatisées et l'image du corps masculin idéal en sera remis en question. En

contestation de la politique belliqueuse des Etats-Unis, naît le mouvement hippie. Le corps se fait plus naturel, plus filiforme, dans la ligne de ce mouvement prônant la douceur, la pacification. On est à l'inverse du sportif, vestige de l'image du guerrier.

Dans les années 80, la pratique de la musculation revient en force et arrivera à son apogée. Son esthétique influera sur la culture populaire : après les corps minces et naturels des années 60 et 70 c'est un corps plus extrême que l'on retrouve durant cette décennie que ce soit dans la silhouette ou dans le rendu de la peau huilée. Prenons comme exemple deux affiches de deux films de la série *Rocky*.

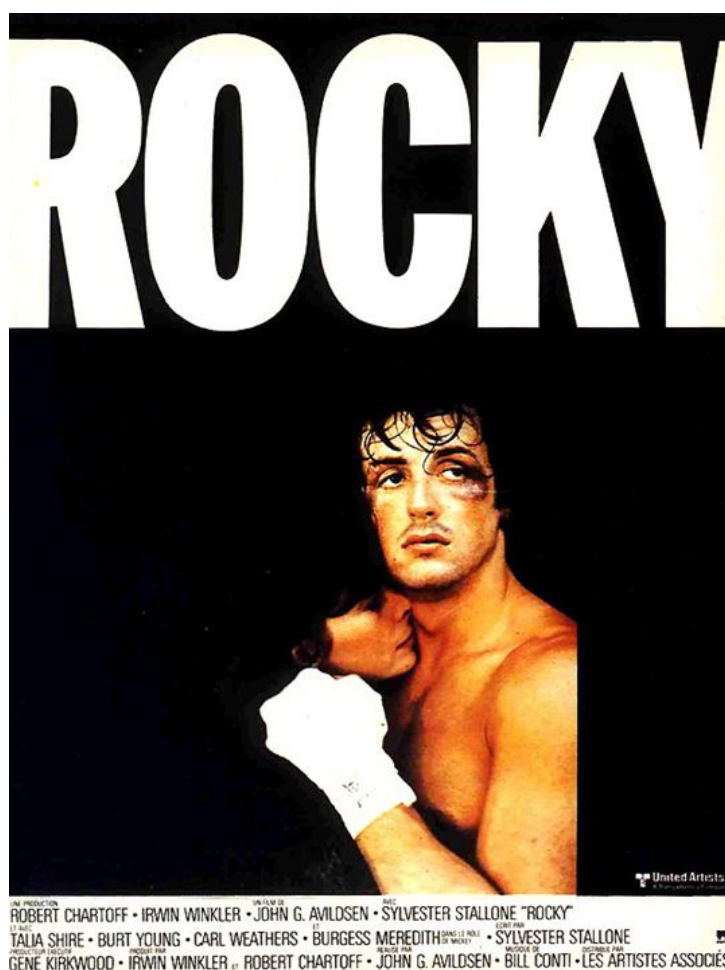


Figure 19 : Auteur inconnu, Affiche du film *Rocky*, 1976. URL : <<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-28251/photos/detail/?cmmediafile=19106210>> (consulté le 24/05/18)

On remarque que dans l'affiche du premier film, datant de 1976, Sylvester Stallone, acteur incarnant le héros Rocky présente un corps certes sportif (le film a pour thème la boxe) mais encore dans des proportions raisonnables. Presque 10 ans plus tard, le même personnage incarné par le même acteur présente une musculature exacerbée, dessinée. Son corps est huilé

pour en faire ressortir chaque courbe et la lumière contrastée met en valeur les volumes de ses muscles.

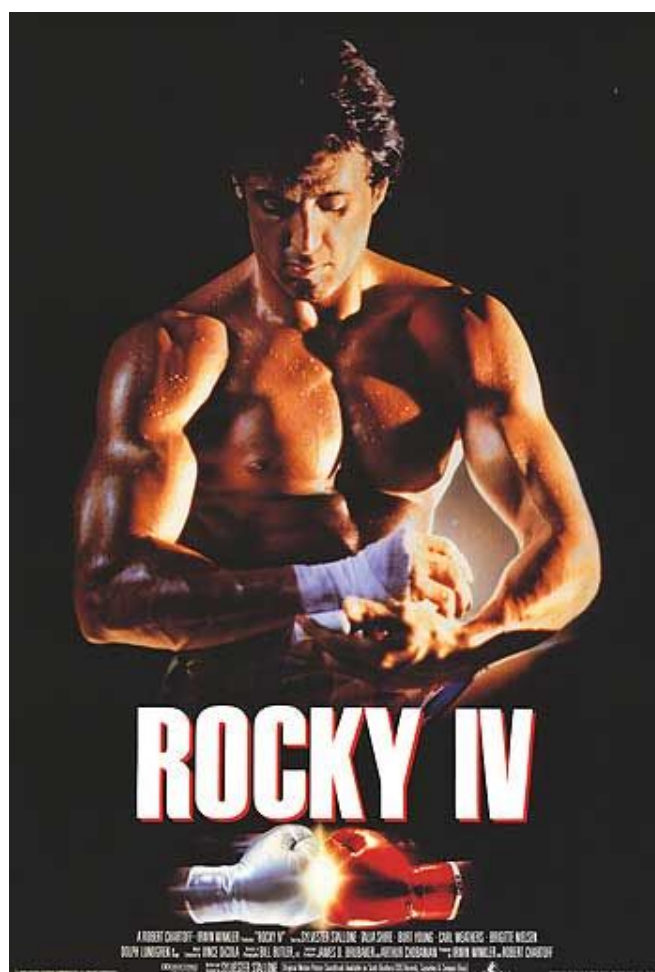


Figure 20 : Auteur inconnu, affiche du film *Rocky 4*, 1985. URL : <<http://limoostore.com/wp-content/uploads/2016/04/rockyiv.jpg>> (consulté le 24/05/18)

À cette époque le corps idéal présente donc des muscles imposants, turgescents comme rarement auparavant. La taille se fait plus fine, les épaules le plus large possible, les pectoraux et les abdominaux dessinés... Ce qui est le plus frappant est que ces représentations ne sont plus des visions fantasmées. Auparavant, dans la peinture par exemple, le recours au prétexte mythologique créait une distance avec le spectateur. Et même dans leur essence, la peinture, la sculpture représentent plus des vues de l'esprit de l'artiste qu'une forme de réalité. À travers les médium photographique et cinématographique, ces corps extrêmes sont incarnés. On pense effectivement à Sylvester Stallone évoqué précédemment mais aussi à Arnold Schwarzenegger dans *Terminator* ou à Jean-Claude Van Damme en France.

Cette tendance ne touche pas qu'à la culture de masse. En effet c'est à cette époque que Robert Mapplethorpe commence à bousculer le monde de l'art avec ses représentations à la fois très contemplatives et provocatrices de nu masculin. Il célèbre lui aussi le corps exacerbé, les muscles saillants. On voit dans l'image ci-dessous comment Mapplethorpe est vraiment novateur.



Figure 21 : MAPPLETHORPE Robert, *Derrick Cross*, 1985. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format : 40,6 x 50,8cm. In New York, Robert Mapplethorpe Foundation. URL : <<http://1.bp.blogspot.com/-GBB6scX8cZk/UuYXjTnUBzI/AAAAAAAAAag/-ChLEZ76XCQ/s1600/6+mapplethorpe+derrick+cross+1985.jpg>> (consulté le 24/05/18)

Dans la décennie suivante cependant ces montagnes de muscle deviennent un peu désuètes. La porosité de ces représentations avec une forme d'esthétique homosexuelle discutable du point de vue de la production d'un idéal viril en est sans doute responsable. Les années 90 voient apparaître une tendance aux corps androgynes.



Figure 22 : RICHARDSON Terry, *Macaulay Culkin*, date inconnue. Technique et format inconnus. URL : <https://i.pinimg.com/originals/4c/1e/5f/4c1e5f33db2a8d499ca3500b2e90129e.jpg> (consulté le 24/05/18)

Dans cet exemple par le photographe Terry Richardson, on voit que le corps est moins musclé. Il ne s'agit pas de la même plastique que celle que l'on trouvait chez les éphèbes grecs et leurs résurgences (dans les photos de Wilhelm von Gloeden par exemple) qui présentes des caractéristiques de l'enfance, de la formation incomplète du corps. L'androgynisme est pleinement formé mais va plus emprunter à la plastique féminine qu'à celle de l'enfant : la peau diaphane, le corps plus arrondi. L'utilisation du flash frontal, marque de fabrique de Terry Richardson va renforcer cet effet en gommant les volumes du corps, en les aplatissant.

L'héritier de cette tendance à l'androgynisme sera le « métrosexuel » des années 2000. Wikipédia en donne la définition suivante « Le mot est composé de « métro » pour métropole/métropolitain et de « sexuel », pour faire allusion à des hétérosexuels qui adoptent les usages et l'apparence vestimentaire que le stéréotype attribue aux homosexuels. La « métropole » [...] désigne une ville « mère » donc importante¹, le « métropolitain » est *l'homme de la [grande] ville*, le citadin. Le terme « métrosexuel » définirait alors celui qui, plus au fait d'une certaine « modernité » que l'homme « de la campagne », le *paysan*, serait porté sur la mode et les produits cosmétiques, soignant sa condition physique (alimentation,

musculature, massage, soins esthétiques dont coiffure, épilation intégrale...). »⁸. L'exemple type de ce modèle est le footballeur et *sex symbol* David Beckham.



Figure 23 : Auteur inconnu, marque : H&M, campagne sous-vêtements automne 2012, 2012. URL : <https://www.stara.fi/2012/02/15/david-beckhamin-peniksen-koko-ihmetyttaa/> (consulté le 24/05/2018)

Le masculin emprunte donc au féminin non plus des apparences mais des comportements, le fait de prendre soin de soi. La silhouette du corps métrosexuel présente les caractéristiques visuelles de la virilité : muscles saillants (sans être démesurés), belle carrure, peau soignée. La particularité de ce phénomène est que tout cela est travaillé, recherché.

Mark Simpson, dans son article définissant la métrosexualité évoque ce procédé : « Pendant un certain temps, l'hétérosexualité démodée, (re)productive, réprimée, non hydratée a été ignorée par le capitalisme consumériste. L'homme hétérosexuel stoïque, modeste et en plein déni de soi n'achetait pas assez (son rôle était de gagner de l'argent pour que sa femme le dépense), il a donc dû être remplacé par une nouvelle sorte d'homme, moins certaine de sa propre identité et bien plus intéressée par son image — c'est à dire bien plus intéressée par le fait d'être regardé (car c'est la seule manière d'être certain d'exister). Un homme, en d'autres termes, qui est un rêve éveillé pour les publicitaires. »⁹

Un contraste se dessine avec une histoire des représentations du corps masculin où celui-ci doit habituellement être ou sembler aller de soi, être naturel, brut. Si le mouvement était amorcé depuis bien longtemps, ces changements annoncent l'avènement du corps

⁸ Wikipédia : métrosexuel. URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9trosexuel> (consulté le 24/05/18)

⁹ SIMPSON Mark, « Meet the metrosexual », In : *Salon*, 2007, traduction personnelle du texte anglais, URL : <https://www.salon.com/2002/07/22/metrosexual/> (consulté le 24/05/18)

masculin comme objet de désir, comme objet de consommation. Car ces changements sont surtout le fait de stratégies commerciales visant à faire consommer les hommes.

Ces dernières années, ce phénomène, s'est amplifié mais jusqu'à se transformer en profondeur. En effet Mark Simpson a lui-même analysé que le métrosexuel avait fait place au *spornosexuel*. Contraction de *sports*, *pornography*, et du suffixe *sexuel*, il fait référence au nouveau modèle d'homme sculptant son corps à la salle de sport :

« Avec leurs corps gonflés et ciselés laborieusement, leurs tatouages soulignant les muscles, leurs piercings, leurs barbes adorables et leurs décolletés plongeants, il est évidemment clair que la seconde génération métrosexuelle est moins centrée sur les vêtements que la première. S'auto-objectifiant avec avidité, la seconde génération métrosexuelle est complètement vulgaire. Leurs propres corps (plus que des fringues ou des produits) sont devenus l'accessoire ultime, qu'ils façonnent à la salle de sport en une séduisante marchandise — qu'ils partagent et comparent sur un marché en ligne. »¹⁰

On note donc un changement radical chez l'homme dans la manière d'appréhender son corps de l'homme : dans la conception persistante de séparation entre corps et esprit, le corps l'emporte comme attribut majeur de la masculinité. Il devient objet de désir et donc susceptible d'être sculpté, travaillé puis mis en scène. Si de telles représentations ont eu des occurrences par le passé, elles étaient toutes cantonnées au domaine des représentations, hors de toute réalité tangible. Après les stars Hollywoodiennes ou les sportifs devenus icônes, qui ont les premiers incarnés un idéal, chacun semble pouvoir incarner ce modèle et se mettre en scène soi-même dans des représentations qui n'en sont pas moins stéréotypées, au contraire.

¹⁰ SIMPSON Mark, « The metrosexual is dead, Long live the 'spornosexual' », In : *The Telegraph*, 2014, traduction personnelle du texte anglais, URL : <<https://www.telegraph.co.uk/men/fashion-and-style/10881682/The-metrosexual-is-dead.-Long-live-the-spornosexual.html>> (consulté le 24/05/18)

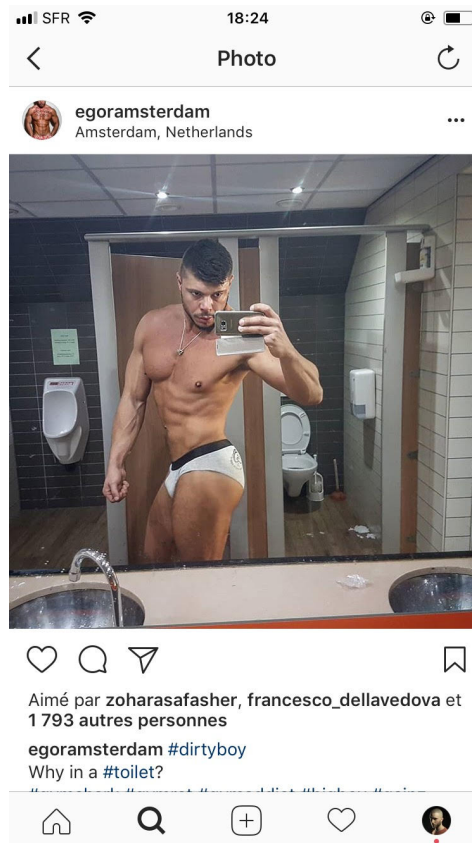


Figure 24 @EGORAMSTERDAM, capture d'écran du compte Instagram, 2018. In : INSTAGRAM, compte : @egoramsterdam . URL : <<https://www.instagram.com/p/Bi4RjWeDdRQ/?hl=fr&taken-by=egoramsterdam>> (consulté le 24/05/2018)

2. Peau et pilosité

La question du rendu de la peau, de sa brillance, de son teint, de sa pilosité est aussi centrale dans la manière dont les canons de beauté masculine ont évolué. En effet le poil par exemple est un élément constitutif de l'identité masculine. On peut prendre comme exemple la barbe qui différencie de manière systématique l'homme de la femme et de l'enfant. Celle-ci a donc souvent été considérée comme un attribut de masculinité idéale. Mais il peut aussi avoir une valeur dépréciative lorsqu'il est incontrôlé, comme l'exprime Alice Pfeiffer dans son article *Le poil est-il politique ?* :

« Si le poil tracasse et traverse des régulations changeantes à chaque époque, c'est parce que son entretien, quel qu'il soit, devient la première démarcation entre l'Homme et l'animal.

Notre pelage n'est pas fonctionnel, ni là pour nous protéger du temps ou de la nature, il est esthétique, symbolique, contrôlé. »¹¹

En effet si l'on observe la statuaire grecque, on remarque que le corps est toujours glabre tandis que la barbe revêt la fonction évoquée précédemment de différenciation entre l'adulte et l'éphèbe mais aussi entre le citoyen et l'esclave ou le barbare. On y retrouve l'*hexis* théorisée par Bourdieu. Dans les représentations, notamment les statues, cette barbe et le pubis sont les seules zones poilues, pourtant il semble que le rasage ou l'épilation étaient des pratiques minoritaires : l'homme idéal était poilu. Cela s'explique par le fait que l'absence de poils est érotisée et synonyme de beauté, d'objet de désir tandis que leur présence fait entrer l'homme dans le domaine de la virilité : il devient celui qui désire et non plus celui qui est désiré.



Figure 25 : Auteur inconnu, *Aelius Verus*, II^e siècle. Technique : sculpture de marbre. Format : 193 x 60 x 42cm. In Paris, Musée du Louvre. URL : <<https://api.art.rmngp.fr/v1/images/17/68019?t=k9VI6Z2fV6Jp189rjhVMiw>> (consulté le 24/05/2018)

¹¹ PFEIFFER Alice, « Le poil est-il politique ? », In : *Antidote*, 2017, URL : <<http://magazineantidote.com/societe/le-poil-est-il-politique-2/>> (consulté le 24/05/18)

Dans la Rome antique, la barbe par exemple va devenir non plus un élément marqueur d'âge et de position sociale mais un effet de mode :

« On a commencé à se raser vers 300 avant notre ère, on a abandonné la barbe à la fin de la République (Cicéron, César sont représentés glabres) et elle est revenue à la mode avec Hadrien au début du II^e siècle »¹²

En réalité la situation romaine est particulière car si elle attend de l'homme qu'il présente une virilité exacerbée, celle-ci se doit d'être contrôlée : il ne faut être ni femme, ni bête. Il est donc recommandé de prendre soin de soi mais toujours dans la mesure. Ainsi, par exemple, le citoyen romain idéal se doit d'être bronzé, d'avoir le teint presque mat. Il se différencie ainsi de la femme de manière distincte : il s'expose au soleil de par son mode de vie actif, à l'extérieur tandis que le canon de beauté féminin présente une peau blanche, presque diaphane, due à l'enfermement, aux travaux domestiques. Or selon Alain Corbin, si le bronzage est préférable, il ne faut pas en abuser au point qu'il s'agirait d'une forme de coquetterie :

« Dans la société romaine, le corps est sous le regard des autres et doit répondre à des codes. C'est avec un visage et un corps bronzés que se présente l'homme romain. [...] Mais ce qui est une qualité virile va bientôt devenir pour certains sous l'Empire une manie, une obsession dénoncées par les écrivains stoïciens comme Sénèque : « Il serait trop long de passer en revue ceux dont la vie s'est consumée au jeu d'échecs, à la paume, à cuire au soleil. » (*Sur la brièveté de la vie*, 13, 1.) Cette mode du bronzage, que n'ignorent pas nos contemporains, perd alors tout sens du point de vue de l'apparence virile : car à Rome, il n'y a rien de plus féminin que de s'occuper en permanence de son corps et de lui donner tous les soins. »¹³

Il semble donc que l'idéal masculin romain ne soit pas si éloigné de notre conception moderne de la masculinité. Les attributs sont fluctuants au gré des effets de mode malgré une volonté constante de différencier le masculin du féminin et de l'enfantin... Mais avant tout persiste l'attribut viril le plus prégnant et le plus paradoxal : avoir l'apparence de la masculinité exacerbée sans trop s'occuper de son apparence.

L'avènement du christianisme aura pour effet de cacher les corps dans la majorité des représentations, par bienséance. Le seul corps qu'il est tolérable de montrer par exemple dans la religion catholique est celui du Christ crucifié. Sur l'œuvre de Bulgarini étudiée

¹² CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, *Histoire de la virilité : 1. L'invention de la virilité. De l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Le Seuil, 2015, p53.

¹³ CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, *Histoire de la virilité : 1. L'invention de la virilité. De l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Le Seuil, 2015, p56.

précédemment (Figure 12), on voit que le corps ne présente toujours pas de poils. La barbe et les cheveux longs sont de rigueur, et le pubis est dissimulé.

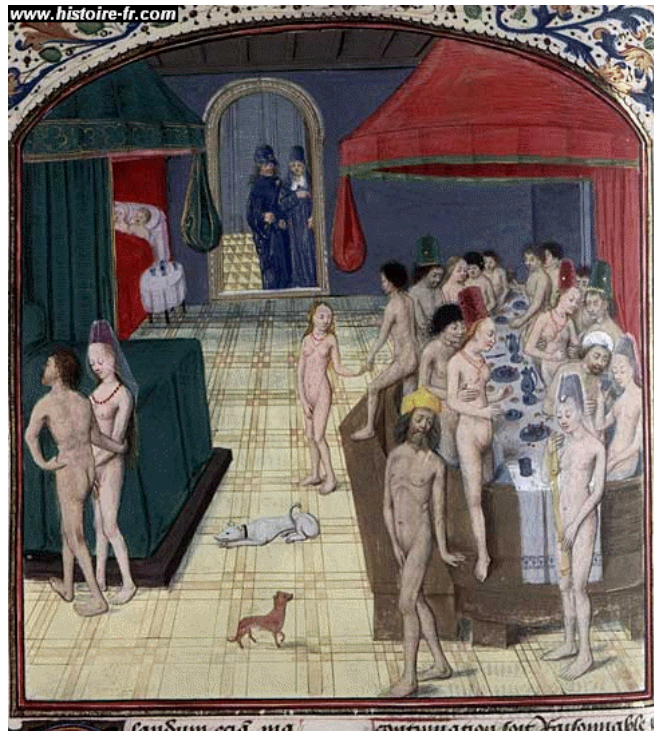


Figure 26 : MAXIME Valère, *Banquet organisé au cours d'un bain collectif*, XV^e siècle. Technique : enluminure. Format inconnu.
URL : <<http://dona-odrigue-2.revolublog.com/au-moyen-age-les-gens-ne-se-lavaient-pas-c26065406>> (consulté le 24/05/2018)

Sur cette enluminure, rare exemple de représentation de nudité autre que celle du Christ, on relève que ces attributs divins sont aussi ceux de l'homme du quotidien en termes de pilosité faciale. La question se pose toujours de la pilosité du torse ou des jambes par exemple qui devait être courante mais ne se trouve jamais représentée. Est-ce parce qu'elle n'entraîne pas dans les attributs idéaux du masculin ou est-ce une affaire de médium, la peinture (et avant la sculpture) n'offrant pas un degré de précision suffisant pour permettre de représenter l'effet visuel de la pilosité qui est plus de l'ordre de la matière que de la forme ? Toujours est-il qu'il faudra attendre l'avènement de la photographie et de son asservissement au réel pour que ces zones présentent réellement et durablement une pilosité dans les représentations.

À la Renaissance, les corps se dénudent mais restent principalement glabres. Prenons pour exemple le David de Michel Ange :

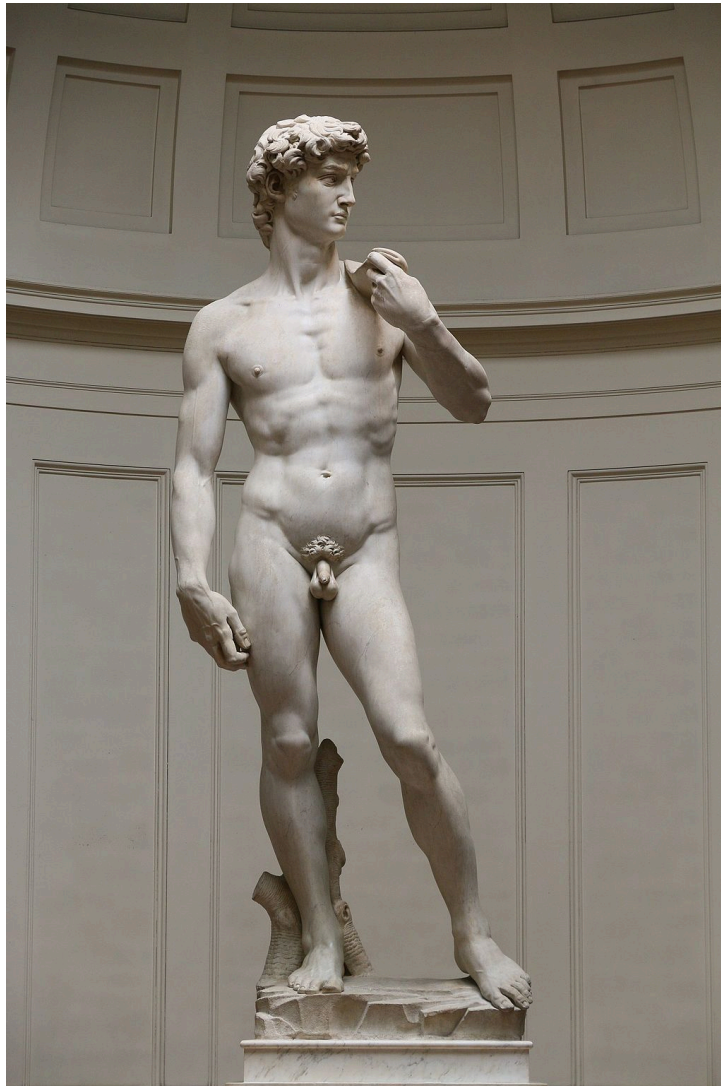


Figure 27 : MICHEL-ANGE, *David*, 1504. Technique : sculpture de marbre. Format : 434cm. In Florence, Galerie de l'académie de Florence. URL : <[https://fr.wikipedia.org/wiki/David_\(Michel-Ange\)#/media/File:%27David%27_by_Michelangelo_Fir_JBU005.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/David_(Michel-Ange)#/media/File:%27David%27_by_Michelangelo_Fir_JBU005.jpg)> (consulté le 24/05/2018)

Claire Simon dans son mémoire sur les poils le décrit de la manière suivante :

« Nous pouvons observer sur cette image des poils pubiens au-dessus du sexe du David en forme de boucles bien peignées et de volutes symétriquement ordonnées. Ils viennent orner le sexe. À part les cheveux et les poils pubiens, aucun autre poil n'est apparent sur la sculpture. Ces poils, devenus des poils esthétiques, sont une manière ici de dompter le désordre et de doter le sexe d'un attribut viril. »¹⁴

¹⁴ SIMON Claire, « L'image du poil », mémoire de master en esthétique photographie, sous la direction de BRAS Claire, Paris, École Nationale Supérieure Louis Lumière, 2017, p20.

En effet le poil ici a une vertu décorative : on sent le retour d'une rigueur toute romaine, prônant des attributs de virilité, certes, mais domptés, canalisés. Le poil du David n'est pas le signe d'une virilité brute, animale mais est au contraire dompté par l'esprit du sculpteur qui le rend symétrique, coiffé avec soin à la manière des ornements de colonnes corinthiennes (faisant du même coup l'analogie entre le sexe et la colonne). Du même artiste, on peut noter que les représentations masculines du plafond de la Chapelle Sixtine par exemple ne présentent aucune pilosité pubienne. Ainsi le corps idéal de la Renaissance est dépourvu de poils, comme si la pilosité rapprochait l'homme de son animalité dont il essaye à tout prix de s'éloigner.

L'avènement de la photographie au XIX^e siècle va changer la donne. En effet le fait de capter le réel avec autant de précision aura un effet révolutionnaire sur le rendu des peaux et des poils qui était auparavant très contrôlé par le biais de la peinture ou de la sculpture. C'est d'ailleurs ce qui en fait un art très controversé à son apparition. Là où l'on pouvait encore utiliser le prétexte de la représentation de mythes, de dieux pour montrer des hommes nus, la photographie ouvre les représentations à l'anecdotique, à l'individu. Mais alors qu'est-ce qui différencie une représentation comme ce nu érotique du XIX^e siècle et la toile représentant *Le sommeil d'Endymion* pourtant peinte quelques années seulement auparavant, à la fin du XVIII^e siècle ?

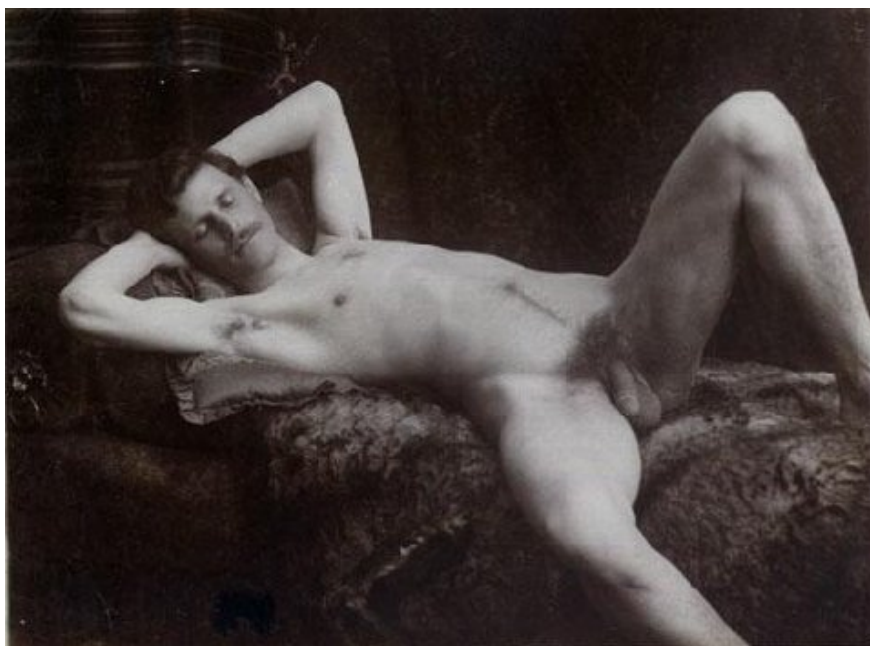


Figure 28 : Auteur Inconnu, sans titre, XIX^e siècle. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format inconnu. URL : <https://i.pinimg.com/originals/ef/1d/d8/ef1dd8efcd2353eb8e8bd3ecc8c5c377.jpg> (consulté le 24/05/2018)



Figure 29 : GIRODET Anne-Louis, *Le sommeil d'endymion*, 1791. Technique : huile sur toile. Format : 198 x 261cm. In Paris, Musée du Louvre. URL : <https://blog-imgs-74.fc2.com/r/u/k/rukachas/trioson_endymion.jpg> (consulté le 24/05/2018)

Les positions sont similaires : allongés les deux hommes sont dans une pose plutôt lascive, offerts au spectateur comme objet de désir assumé. Cependant dans l'œuvre de Girodet, le mode de représentation crée une distance vis à vis du personnage masculin. Il ne s'agit pas tant de son corps qui n'est pas aussi dessiné que dans d'autres images mythologiques de cette époque mais plutôt du rendu de sa peau, blanche, diaphane, éclairée de manière irréaliste, imberbe jusqu'au pubis, dans l'ombre dont on ne sait pas dire s'il est poilu ou non. Dans la photographie érotique précédente, au contraire la position ne permet pas de confusion. Le corps a beau être raisonnablement bien dessiné, le médium photographique ne le met pas à l'abri de l'accident : ses poils, aux aisselles, sur le torse, du nombril au pubis, sur les jambes. Même sa moustache crée une distance absolue entre lui et une potentielle référence au mythe ou au modèle gréco-romain. L'apparition de la photographie a beaucoup rebuté et choqué mais à terme elle a introduit une forme de réalisme dans les représentations et a posé la question de la matérialité de la chair et du poil comme jamais auparavant.

Là où le poil était fui auparavant, il devient un élément érotisant justement car il attire l'attention et ancre dans la réalité des corps. Dans cette image de Man Ray par exemple, le bras représenté est conforme aux représentations classiques de nu masculin idéal. Il pourrait être celui d'une statue, photographié. D'ailleurs par un effet de cadrage, il a même tendance à l'utiliser comme forme graphique à part entière. En réalité la seule chose permettant de

rattacher à une réalité charnelle ce morceau de corps est la petite touffe de poils logés au creux de l'aisselle.

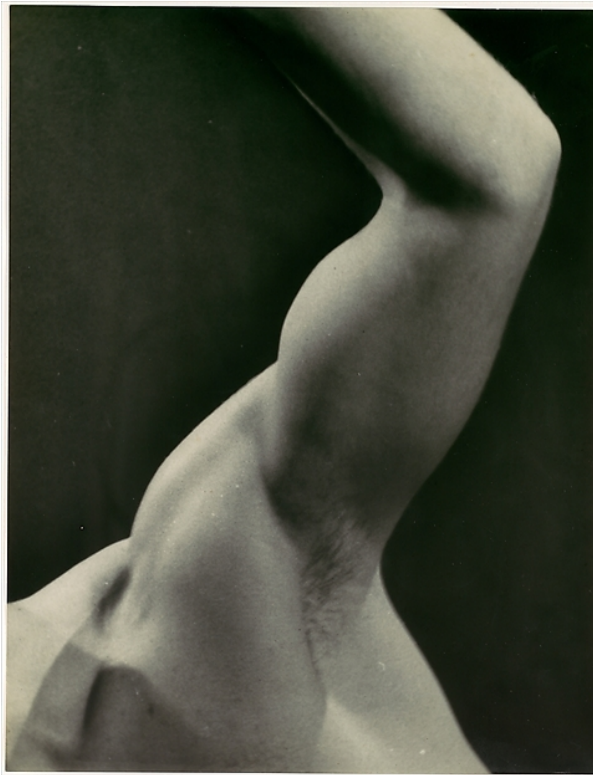


Figure 30 : MAN RAY, *Bras*, 1935. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format : 29,7 x 23,0cm. In New York, Metropolitan museum of Art. URL : <<https://images.metmuseum.org/CRDImages/ph/web-large/DP105537.jpg>> (consulté le 24/05/2018)

Le poil masculin, à l'inverse du poil féminin qui est transgressif, a donc une valeur érotique, méliorative. On pense notamment aux *poilus* de la première guerre mondiale, héros ayant combattu pour la France. Même si il ne fait pas directement référence au fait d'arborer des poils, l'étymologie du mot ne peut être ignorée. À une époque complexe de guerre où le raffinement semble superflu, le poil apparaît comme éminemment positif comme dans cet extrait d'un article du Figaro de 1918 :

« Dans le civil, donc, quelqu'un qui se laisse pousser la barbe et les cheveux, c'est quelqu'un de *sale*. Dans le militaire, quelqu'un qui n'a pas le temps de se bichonner, c'est un *brave*. C'est bientôt un *héros*, quand il a su accomplir les exploits de nos poilus de la grande guerre. »¹⁵

¹⁵ LESTIENNE Camille, « Le sens du mot poilu (1918) », In : *Le Figaro Histoire*, 2014, URL : <<http://www.lefigaro.fr/histoire/centenaire-14-18/2014/07/01/26002-20140701ARTFIG00109-le-sens-du-mot-poilu-1918.php>> (consulté le 24/05/18)

Entre deux guerres, la pilosité faciale est à la mode mais se contrôle et devient un élément de style à part entière. La tendance à la moustache seules'installe. Clark Gable, incarnant à l'époque de l'âge d'or d'Hollywood le masculin dans tout son idéal, la porte fine et bien taillée. Le cheveu est gominé, dompté, coiffé à l'extrême. Une fois de plus le contrôle sur son poil est signe de contrôle sur sa propre animalité.



Figure 31 : Auteur inconnu, image de promotion du film *Autant en emporte le vent*, 1939. Technique et format inconnus. URL : <https://i.pinimg.com/originals/1c/fd/e6/1cfde6962833a690aff8c62b95a9928c.jpg> (consulté le 24/05/2018)

C'est aussi à cette époque que naît la tendance du bronzage. Avant cette époque, la blancheur est de mise. De façon générale une opposition sémantique s'opère dans notre culture entre le blanc représentant la pureté, la virginité, le divin et le noir, représentant le sale, l'impur, le mal. Au Moyen Âge, les guerres saintes ont achevé de transposer ce jugement de valeur à la conception du corps en opposant l'occidental blanc au sarrasin hâlé. Pascal Ory dans *L'invention du bronzage* l'exprime en ces termes :

« Ainsi l'affrontement médiéval avec le Musulman forge-t-il une figure caractéristique du « Sarrazin », ainsi, à la Renaissance, l'entrée de l'Occident dans la phase coloniale pousse-t-elle à la roue, en confrontant l'Européen à deux « races » soumises, affublées d'un teint plus sombre, l'Amérindien puis le Noir, pendant qu'au même moment le « processus de civilisation » accentue la codification de la distinction corporelle »¹⁶

Ce phénomène a aussi pour but de différencier les classes sociales. Le temps de la Rome antique où le fait de sortir et de prendre le soleil dénotait une supériorité sociale est loin. Le fait de travailler en extérieur est réservé aux classes populaires. Les bourgeois et l'aristocratie cultivent un teint pâle pour se différencier.

« Reste que le « rose aux joues », s'il peut signifier une émotion sympathique, connote aussi une émotivité peu virile que l'on réserve aux enfants, aux jeunes gens et aux vraies jeunes filles, et qu'il importe toujours de maintenir à la périphérie des sujets frappés de matité, voire pire : le colonisé, le non-occidental, assurément, mais aussi le paysan ou le marin »¹⁷

C'est vers 1927 que la mode du bronzage commence à se répandre, bien avant l'apparition des congés payés. L'homme occidental va emprunter le hâle tant fui mais la différenciation persiste : il maîtrise la couleur de sa peau tandis que les noirs la subissent. Cette tendance va donc s'installer et s'amplifier au fil du temps, avec l'apparition des congés payés en 1936, le bronzage est de nouveau le signe d'un mode de vie sain : le luxe, accessible, que sont les vacances. Revenir bronzé de ses congés est encore aujourd'hui presque une obligation, la marque extérieure de la détente à laquelle on s'est adonné. Bernard Andrieu, dans *Bronzage : une petite histoire du soleil et de la peau* l'exprime en ces mots :

« Trop blanc, le corps manifesterait morbidité, vieillesse, passivité (...) La chair tannée témoigne de l'expérience du monde, celle du baroudeur qui a vécu comme celle de la femme avenante »¹⁸

Poils et peau se trouvent donc de plus en plus esthétisés chez l'homme et deviennent une vraie source de positionnement politique. Dans les années 60 la pilosité est un outil social,

¹⁶ ORY Pascal, *L'invention du bronzage : Essai d'une histoire culturelle*, Paris, Éditions Complexe, 2008, p68.

¹⁷ ORY Pascal, *L'invention du bronzage : Essai d'une histoire culturelle*, Paris, Éditions Complexe, 2008, p45.

¹⁸ ANDRIEU Bernard, *Bronzage : une petite histoire du soleil et de la peau*, Paris, CNRS, 2008, p23.

utilisé comme moyen de contestation du mouvement hippie. Les cheveux et les barbes se portent longs dans un désir de se démarquer du modèle dominant, de l'homme idéal de l'époque, assez proche encore de l'image de Clark Gable étudiée précédemment. Les années 80 marquent, elles, un tournant dans la représentation de la pilosité et de la peau. La tendance n'est plus au naturel contrôlé mais à une esthétisation extrême du corps masculin. De même que nous avons vu que la silhouette se travaille, se sculpte, le poil est fui comme la peste. L'épilation masculine devient commune les corps musclés sont glabres, et bronzés toute l'année grâce à la prolifération des cabines UV.



Figure 32 : Auteur inconnu, marque : KINDY, date inconnue. URL :

<<https://i.pinimg.com/originals/c0/4a/4f/c04a4ff93c8f5f7d6972b8a14c095720.jpg>> (consulté le 24/05/2018)

Les corps ne présentent aucun poil à part les cheveux et sont très bronzés, à tel point que l'on ne fait pas la différence entre la peau de l'homme noir à droite et des hommes blancs de gauche. Le corps masculin n'est plus produit de nature mais doit être entretenu, amélioré afin de susciter le désir. La mode des corps glabres et bronzés se poursuivra tout au long des années 90 et 2000. Les seuls poils que semble tolérer l'image de la virilité sont les poils pubiens et ceux des aisselles.

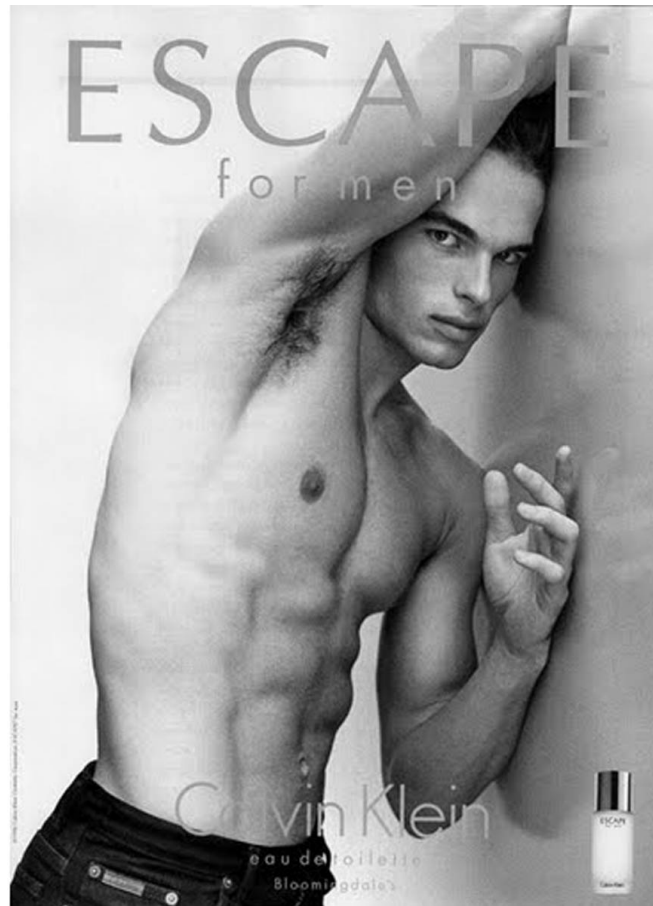


Figure 33 : RITTS Herb, phot., marque : CALVIN KLEIN, campagne *Escape for men*, 1993. URL : <http://i22.photobucket.com/albums/b339/bis032/ckescape1.jpg> (consulté le 24/05/2018)

Cela peut s'expliquer par le fait que ce sont les seuls poils que chaque homme présente sans exception. Des zones comme le torse ou les jambes sont, chez certains, glabres naturellement. Ainsi, on voit dans la résistance de ces pilosités dans les représentations masculines, à la différence de leurs équivalents féminins, que malgré une esthétisation grandissante de leur potentiel plastique, les hommes ne doivent toujours pas sembler travailler leur corps pour susciter le désir. L'homme viril doit certes se conformer à des canons mais sans avoir l'air de trop faire d'efforts pour y parvenir. Sur cette publicité de Calvin Klein, par exemple la présence d'un torse sans le moindre poil n'est pas problématique : même s'il est probable que celui-ci est épilé, le doute est possible sur la prédisposition du modèle à être glabre naturellement. Une aisselle nue, à l'inverse serait un effet de coquetterie remettant sérieusement en question le potentiel viril du personnage. Notons aussi que le poil est aussi signifiant de l'odeur, ce qui justifie sa présence dans cette publicité de parfum : on nous signifie que le produit a une odeur puissante, comparable à la sueur.

On est donc dans un paradigme proche de celui de la Rome antique par exemple : il faut présenter des attributs de virilité de l'époque mais ceux-ci ne doivent pas être recherchés comme fin en soi. Ils doivent découler d'une prédisposition ou d'une activité qui les justifie.

Depuis le tournant des années 2010, il semble que ce goût pour le « naturel » contrôlé va en grandissant. Cela se traduit dans un retour de la tendance du poil. En effet la barbe de trois jours est vite devenue acceptable, s'inscrivant même dans la norme. Elle se porte même très fournie (mais toujours bien taillée) notamment chez des vedettes comme Sébastien Chabal. Le *hipster*, lui la porte longue, les contours bien définis, rasée de manière à contourner régulièrement les oreilles et la nuque dégagée. Plus courte, elle se retrouve assez régulièrement dans la publicité et ce même dans des secteurs présentant souvent une masculinité assez lisse. Par exemple, dans la publicité pour le parfum *Invictus* étudiée précédemment, le protagoniste principal arbore une courte barbe. Le poil au torse à l'inverse semble être le grand absent de ces nouvelles manières de représenter le masculin.

II. Le corps comme outil social

A. Corps sportif et masculinité hégémonique : entre force effective et symbole de force

1. Introduction aux études des masculinités

Après avoir été largement considérés comme simple conséquence du sexe biologique, les comportements sociaux associés au masculin et au féminin ont, depuis quelques années, été abordés comme déterminantes dans l'identification d'un genre, et par ailleurs susceptibles de différentes configurations selon leur contexte. L'ensemble de ces comportements définit le genre qui est distinct du sexe à la fois par le fait qu'il n'est pas absolument déterminé à la naissance (ou même changeant au cours de l'existence) mais qu'il se construit socialement par la multiplicité des formes qu'il peut prendre. Le genre est un phénomène performatif qui se révèle dans le langage, le comportement, les gestes, les rapports à l'autre des individus. La recherche autour de ce processus de construction, développée depuis les années 70, initialement dans les universités américaines se nomme les *gender studies* ou études de genre en français. Elle porte sur tous les domaines des sciences humaines et sociales (histoire, sociologie, anthropologie, psychologie et psychanalyse, économie, sciences politiques, géographie...). L'étude du genre peut difficilement s'effectuer indépendamment d'autres aspects, d'autres champs d'études. En effet, le genre est notre caractéristique la plus visible, la plus directement perceptible. Se définir homme ou femme a des incidences et donc des interdépendances avec presque tous les aspects de notre vie.

Une des principales caractéristiques soulevées par les études de genre est le caractère social et donc interrelationnel du genre. En effet s'il s'agit de comportements, de discours, de gestes, ceux-ci sont dirigés vers l'autre. Il est difficile par exemple de décrire une configuration de genre féminin sans parler du genre masculin. Là où l'étude de la domination de l'homme sur la femme à travers les configurations de genre actuelles passe souvent par une étude de la façon dont le genre féminin est défini pour asseoir une domination masculine, un champ des études de genre s'intéresse aussi à l'étude du genre masculin. L'étude des masculinités vise donc à explorer les interactions entre hommes et femmes mais aussi à s'intéresser aux rapports des hommes entre eux. En effet, l'utilisation du pluriel dans le mot masculinités est primordial. Même dans une société et un temps donnés, le genre masculin se décline à l'infini selon les classes sociales, les structures familiales, les personnalités...

Ces problématiques ont été beaucoup développées par les études de genre (notamment

dans des ouvrages de Judith Butler¹⁹ par exemple) mais c'est la sociologue australienne Raewyn Connell qui s'y est le plus intéressée et qui a posé les fondements de ce que les anglo-saxons appellent les *masculinities*²⁰. La théorie qu'elle a développée se base sur la complexité même de la production du genre : celui-ci étant *a priori* construit socialement, et non déterminé, il est par nature changeant, flou, multiple. Ainsi, il est très important de préciser qu'il existe dans les ouvrages de Connell beaucoup de nuances et qu'elle a entrepris son travail autour d'enquêtes très précises, sur des échantillons réduits s'appuyant sur des entretiens non directifs, laissant donc libre court à la parole des individus étudiés. C'était selon elle la seule manière d'appréhender la complexité de la construction du genre pour chaque individu. Connell a cependant cherché, d'après ses recherches, à décrire une architecture des rapports de masculinités.

Tout d'abord il faut noter que ces rapports sont principalement des rapports de domination. En effet le genre structure et hiérarchise la société. Dans la structuration des rapports de genre, et malgré les relativement récentes réactions à ce modèle, on note que le masculin est encore dans une position dominante par rapport au féminin, et que certaines formes de masculinités sont valorisées par rapport à d'autres. Connell explicite une idée déjà largement admise : celle de l'existence d'une masculinité hégémonique. Il s'agit de la forme de masculinité la plus flagrante, celle à laquelle on pourrait associer le mot « virilité »²¹. Connell la décrit comme « la configuration de la pratique de genre qui incarne la réponse acceptée à un moment donné au problème de la légitimité du patriarcat. En d'autres termes, la masculinité hégémonique est ce qui garantit (ou qui est censé garantir) la position dominante des hommes et la subordination des femmes. ». C'est cette masculinité que l'on peut retrouver dans des archétypes (le *cowboy*²² du Marlboro Man) ou incarnée par des individus, des vedettes de cinéma par exemple (Marlon Brando, David Beckham, *etc.*).

¹⁹ BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006, 281p., traduit de l'américain par KRAUS Cynthia.

²⁰ CONNELL Raewyn, *Masculinités : Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2014, 288p., Édition établie par HADÈGE Meoïn et VUATTOUX Arthur

²¹ virilité : nom féminin, du latin *virilitas* : 1. Ensemble des caractères physiques de l'homme adulte ; ce qui constitue le sexe masculin. 2. Capacité d'engendrer ; vigueur sexuelle. 3. Mâle énergie, courage. In : LAROUSSE : virilité, URL : <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/virilit%C3%A9/82134>> (consulté le 24/05/18)

²² cowboy, cowboys, nom masculin, (de l'américain, cowboy, vacher) : gardien des troupeaux de bovins dans les ranches d'Amérique du Nord, personnage jouant un rôle de premier plan dans la légende de l'Ouest américain, popularisé par le cinéma (western). In : LAROUSSE : cowboy, URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cow-boy_cow-boys/20090> (consulté le 24/05/18)

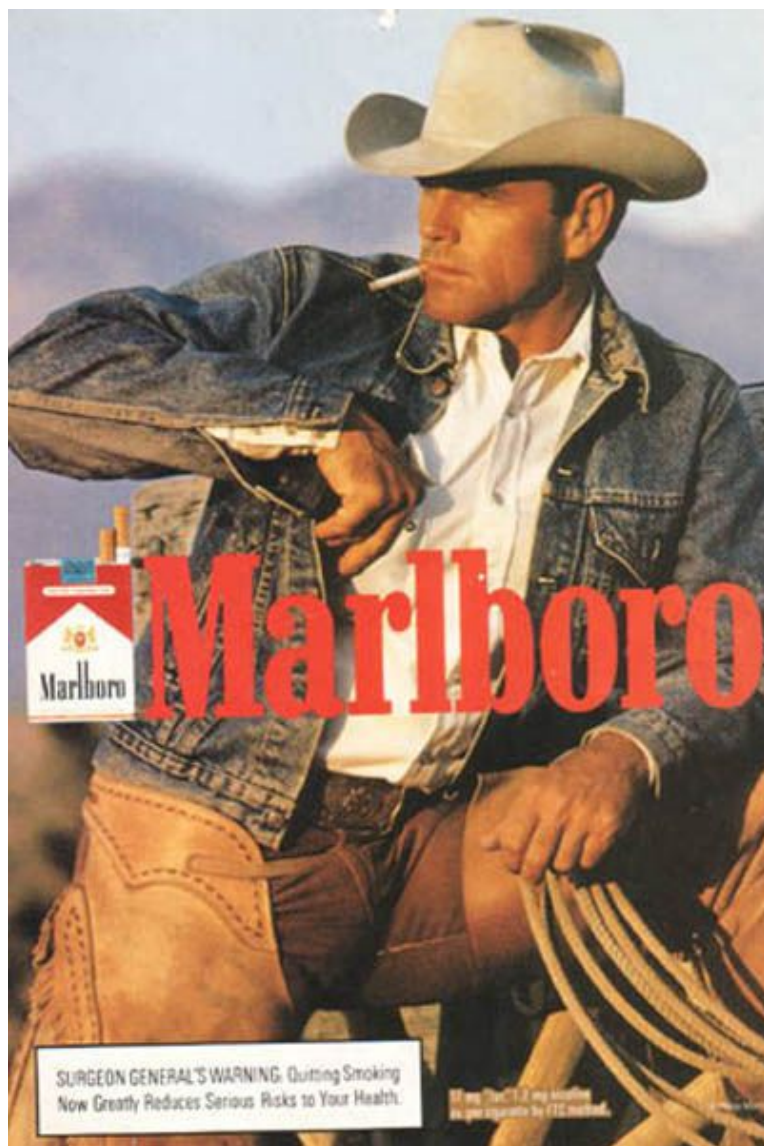


Figure 34 BURNETT Leo, dir. artistique, marque : MARLBORO, 1963. URL : https://galeri14.uludagsozluk.com/839/binalarin-yan-duvarindaki-sigara-reklamleri_1020836.jpg (consulté le 24/05/2018)

Mais tous les aspects de cette masculinité sont rarement présents simultanément au sein d'un même individu. Dans la réalité, les hommes relèvent plus de ce que Connell appelle la masculinité complice, qui correspond aux individus qui bénéficient des dividendes apportés par la domination de la masculinité hégémonique sans s'y conforter totalement. En effet si les rapports de genre sont principalement des rapports de domination, étant institutionnalisés et communément assimilés, ils s'exercent rarement par la violence mais plutôt dans une forme de négociation. Un père de famille traditionnelle, par exemple, se verra naturellement octroyer un pouvoir plus grand que sa femme sans pour autant exercer de domination directe

envers elle. Connell évoque ensuite les masculinités subordonnées qui correspondent au « repoussoir » de la masculinité hégémonique c'est-à-dire qui présente toutes les caractéristiques opposées à celle-ci et qui sont donc dans ce contexte dévalorisées. Dans notre société, les masculinités gaies composent principalement cet ensemble.

Enfin, dressant des ponts entre les rapports de genre et ceux de race et de classe, Connell évoque les masculinités marginalisées dont les attributs peuvent se rapprocher de celles de la masculinité hégémonique mais dont les individus qui la produisent ne seront jamais bénéficiaires. Les masculinités noires par exemple participent à la construction blanche du genre.

L'intérêt de cette recherche n'est absolument pas dans la classification à proprement parler des masculinités. En effet il ne s'agit pas là de catégories figées. Tout l'intérêt de ces modèles de masculinités est qu'ils sont pensés comme susceptibles et même destinés à changer, à se reconfigurer. En effet si l'on considère la masculinité hégémonique par exemple, on comprend aisément que c'est une notion profondément historique : à chaque fois qu'un changement était en position d'ébranler la domination masculine, la définition de l'homme viril et dominant a opéré un glissement en réaction. Par exemple, les dérives des deux grandes guerres, couplées à l'automatisation et la délocalisation de l'industrie ont au cours de la deuxième moitié du XXe siècle opéré un transfert de la production de la masculinité hégémonique d'une sphère très physique et très corporelle à une sphère plus intellectuelle. Ainsi la définition concrète et la mise en œuvre de la masculinité hégémonique (et des autres qui se forment en opposition à celle-ci ou à sa suite) sont perpétuellement recomposées de telle sorte que le processus de changement devient l'objet d'étude plus que l'état des masculinités à un instant particulier.

2. Le sport et sa médiatisation : théâtre de la domination hégémonique

Si ces dynamiques sont profondément ancrées dans notre société elles n'en sont pas moins invisibles, la plupart du temps. Cependant on peut en voir des traces, des stigmates sur notre support social le plus évident : le corps. Selon les mots d'Andrea Oberhuber, dès notre naissance notre corps est « un corps interprété, un corps de langage, lié au programme d'une société et, donc, d'emblée une surface d'inscription, un texte. »²³ Comme nous l'avons déjà vu en première partie, le corps masculin n'a pas une forme absolue, figée génétiquement mais va

²³ OBERHUBER Andrea, *Corps de papier. Résonances*, Montréal, Nota Bene, 2012, p12.

prendre des formes différentes et être montré de différentes manières au cours du temps. Or le corps masculin, historiquement n'est que peu représenté par rapport à celui de la femme depuis l'ère antique. Le corps féminin est fétichisé, transformé en objet de désir et de contemplation, passif, tandis que le corps masculin est un outil actif. Il n'est donc pas surprenant de constater qu'un des rares domaines dans les médias où le corps masculin est plus représenté que celui de la femme est celui du sport et de sa médiatisation. Prenons l'exemple de la retransmission d'événements sportifs à la télévision : selon une étude du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA), la proportion de diffusions d'événements sportifs féminins en 2016 était comprise entre 16 et 20 %²⁴. Cette disproportion ne choque pas et semble même légère au vu de la répercussion que de tels événements peuvent avoir médiatiquement. Ce phénomène s'inscrit dans une configuration de rapport de genre évidente où le sport est porteur de valeurs viriles telles que l'affrontement, la compétition et la force. Connell l'exprime en ces mots :

« L'organisation institutionnelle du sport comporte des relations sociales clairement définies : la compétition et la hiérarchie entre les hommes, l'exclusion ou la domination des femmes. Ces relations sociales de genre sont concrétisées et symbolisées dans les performances physiques. Les grandes prouesses sportives des hommes sont donc devenues la preuve symbolique de [leur] supériorité et de [leur] droit à dominer. »

On retrouve donc dans le sport toute la théorie essentialiste évoquée précédemment visant à définir le genre par le corps en tant qu'objet de nature déterminé : l'homme est naturellement, génétiquement plus puissant que la femme et donc plus adapté à la pratique sportive. Cela se retrouve dans les représentations de sportifs et de sportives qui nous sont données à voir. Dans le spot publicitaire *All in* de la marque Adidas réalisé par Romain Gavras en 2011, on peut noter que la proportion d'homme est largement supérieure à celle de femmes. En effet on compte un temps d'apparition de protagoniste féminin indentifiable de quatorze secondes sur une vidéo de deux minutes tandis que les protagonistes masculins sont à l'écran pendant une minute et quarante secondes. De plus, les hommes sont mis en jeu dans une multiplicité de domaines tels que le basket, le rugby, le football, la course, le vélo, la boxe, le skateboard, tandis que les femmes sont cantonnées à la danse où à la position de faire-valoir de la performance masculine.

²⁴ CONSEIL SUPÉRIEUR DE L'AUDIOVISUEL, *Rapport sur la diffusion de la pratique sportive féminine à la télévision*, 2017, URL : <<http://www.csa.fr/Etudes-et-publications/Les-autres-rapports/Rapport-sur-la-diffusion-de-la-pratique-feminine-sportive-a-la-television>> (consulté le 24/05/18)

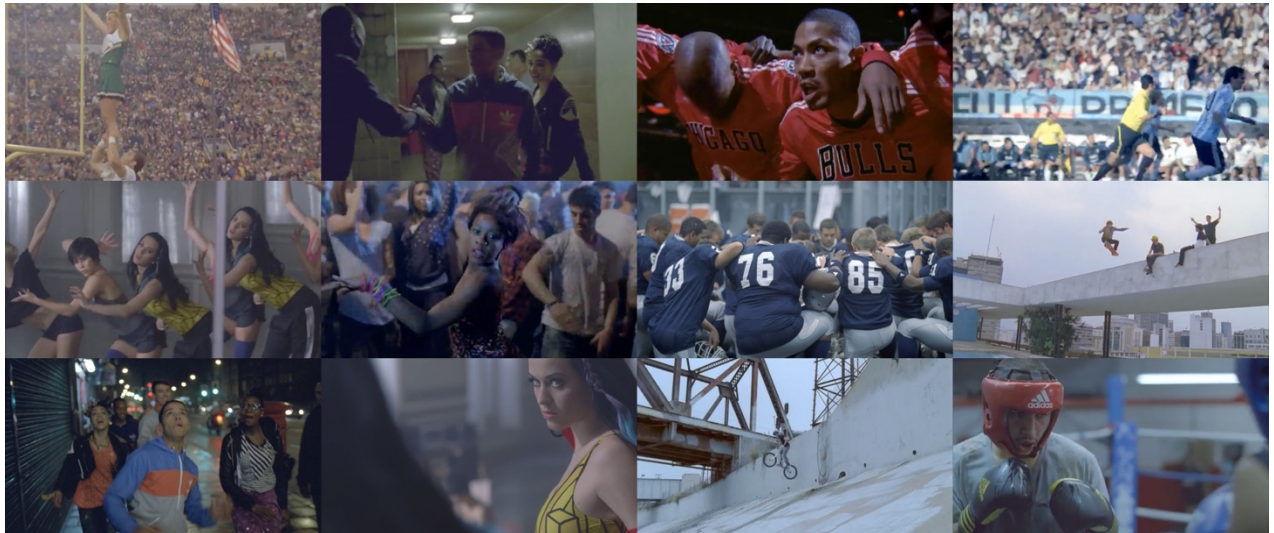


Figure 35 : GAVRAS Romain, réal., marque : ADIDAS, 2011. In : VIMEO, compte : ROMAIN-GAVRAS, *adidas, all in*
 Format : 1080p, 2'. URL : <<https://vimeo.com/22459501>> (consulté le 24/05/2018)

Dans ces captures d'écran on voit donc que la femme est subordonnée à l'homme. Le corps de l'homme est à l'action tandis que le sien, même dans le contexte du sport est destiné à être regardé. En effet le choix de la danse comme seule discipline pour laquelle elle est douée est révélateur. Il s'agit d'un sport où traditionnellement il ne s'agit pas de gagner mais de se donner en spectacle. Le sportif masculin, lui est plus compétitif. C'est l'action et la performance produite par son corps qui est digne d'intérêt et non son corps en soi.

À ce sujet on peut évoquer une étude intéressante menée en 2006 par Stéphane Héas, Dominique Bodin, Luc Robène, Dominique Meunier et Jens Blumrodt au sujet des représentations genrées dans la publicité sportive²⁵. Les chercheurs ont élaboré une méthodologie très précise : sur une base de 501 pages publicitaires extraites de la presse magazine imprimée française des dernières années, ils recensent la proportion d'hommes, de femmes, de situation d'interactions égalitaire ou de domination entre hommes, entre femmes, entre hommes et femmes... Le tableau suivant recense les proportions de chaque catégorie.

²⁵ BLUMRODT Jens, BODIN Dominique, HÉAS Stéphane, MEUNIER Dominique, ROBÈNE Luc, « Sports et publicités imprimées dans les magazines en France : une communication masculine dominante et stéréotypée ? », In : *Études de communication : langages, information, médiation*, n° 29 : « Performativité : Relectures et usages d'une notion frontière », Lille, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2006, URL : <<https://journals.openedition.org/edc/391#ftn10>> (consulté le 24/05/18)

Rapport sexes	Nb. cit.	Fréq.
Non- réponse	40	8,0%
Ho>fe	46	9,2%
Fe>Ho	11	2,2%
Ho=Fe	42	8,4%
Ho-Ho	80	16,0%
Ho>Ho	20	4,0%
Fe-Fe	9	1,8%
Fe>Fe	1	0,2%
ho seul	163	32,5%
fe seule	36	7,2%
autre	53	10,6%
TOTAL OBS.	501	100%

Figure 36 : Tableau inséré à l'article *Sports et publicités imprimées dans les magazines en France : une communication masculine dominante et stéréotypée ?* cf. note de bas de page n°25. URL : <<https://journals.openedition.org/edc/391#ftn10>>

On remarque que les hommes sont représentés seuls dans la grande majorité des publicités (32,5%). La femme seule, elle n'est présente que dans 7,2% des cas. L'hégémonie passe donc par l'omniprésence masculine. De plus l'expression des situations inégalitaires (« déterminées en comparant les grandeurs des personnages, leur implication dans la scène publicitaire, au regard notamment des règles sportives, etc. »²⁶) dans l'image est très pertinente en ce qui concerne la définition même du système des masculinités. En effet, l'étude montre que celles-ci mettent majoritairement en scène l'homme en situation de supériorité. La majeure partie du temps cette supériorité est exercée vis à vis d'une femme, mais aussi parfois vis à vis d'un autre homme ce qui vient étayer de manière pratique les principes énoncés par Connell au sujet de l'hégémonie comme domination de l'homme sur la femme mais aussi sur les autres hommes.

Mais on peut se poser la question de l'intérêt du phénomène sportif, de la raison pour laquelle un phénomène si récent finalement (on trouve les origines du terme *sport* dans l'Angleterre de la fin du XVIe siècle mais il prendra tout son sens d'activité physique de loisir à la fin du XVIIIe siècle²⁷) est porteur de valeurs hégémoniques traditionnelles. Roland Barthes se la pose lui-même en introduction au film d'Hubert Aquin *Le sport et les hommes* :

« Qu'est-ce qui contraint ces hommes à attaquer ? Pourquoi les hommes sont-ils si ébranlés par ce spectacle ? Pourquoi s'engagent-ils autant ? Qu'est-ce qui motive cette bagarre inutile ? Qu'est-ce que le sport ? »²⁸

²⁶ BLUMRODT Jens, BODIN Dominique, HÉAS Stéphane, MEUNIER Dominique, ROBÈNE Luc, « Sports et publicités imprimées dans les magazines en France : une communication masculine dominante et stéréotypée ? », In : *Études de communication : langages, information, médiation*, n° 29 : « Performativité : Relectures et usages d'une notion frontière », Lille, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2006, URL : <<https://journals.openedition.org/edc/391#ftn10>> (consulté le 24/05/18)

²⁷ DUNNING Eric, ELLAS Norbert, « Sur le sport et la violence », In : *Sport et Civilisation, la violence maîtrisée*, Paris, Fayard, 1998, p206.

²⁸ BARTHES Roland, *Le sport et les hommes*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2004, p10.

Il semble, comme étudié précédemment que le sport, dans notre société se fait porteur de valeurs associées à la masculinité hégémonique. En tant que phénomène culturel d'ampleur croissante depuis un siècle, il se pose en exutoire de pratiques désormais absentes du quotidien des hommes. En effet ces valeurs étaient auparavant associées à d'autres domaines : le corps masculin se devait d'afficher sa puissance au combat lorsque la guerre faisait rage, au travail à une époque où celui-ci était encore manuel, physique. Le sport serait donc héritier de ces phénomènes et permettrait de poursuivre l'hégémonie que ceux-ci conféraient à l'homme en faisant perdurer le même système de valeurs. Les similitudes entre sport et guerre se retrouvent aussi dans la manière que nous avons de représenter la performance sportive.

Un exemple de l'utilisation de la métaphore guerrière dans le contexte sportif est la publicité pour la marque d'équipement sportif Nike à l'occasion de la coupe du monde de rugby de 2007. Au cours de cette vidéo, on voit un joueur, qui semble être le capitaine marcher au milieu des joueurs de manière martiale, évoquant une revue de ses troupes. Les visages sont tendus, et associés à une musique oppressante, installent une tension, comme avant la bataille.



Figure 37 : Auteur inconnu, marque : NIKE, captures d'écran de la publicité *Aux armes citoyens*, 2007. In : YOUTUBE, chaîne : arthyshow, *Pub Nike rugby XV de France Aux armes citoyens*. Format : 240p, 1'05". URL : <https://www.youtube.com/watch?v=hn7CJlHumIk> (consulté le 24/05/2018)

Les sportifs sont aussi montrés en train de s'équiper, de lacer leurs chaussures, de se bander la tête et les mains. Cette préparation fait penser à un soldat se préparant, et tous ces attributs sont ainsi associés à une armure : le corps est préparé au combat. Leur entraîneur, en bon général leur assène un discours galvanisant tandis que *la Marseillaise*, chant éminemment guerrier, résonne scandée par la foule du stade. Dans cette publicité, la dimension cathartique du sport est clairement assumée. Le corps est ici, tel que Wacquant le définit dans *Corps et âme, carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur* : « à la fois une arme d'assaut et la cible à détruire »²⁹.



Figure 38 : Auteur inconnu, marque : NIKE, captures d'écran de la publicité *Aux armes citoyens*, 2007. In : YOUTUBE, chaîne : arthyshow, *Pub Nike rugby XV de France Aux armes citoyens*. Format : 240p, 1'05". URL : <https://www.youtube.com/watch?v=hn7CJlHumIk> (consulté le 24/05/2018)

L'intérêt de cette métaphore guerrière dans le sport est d'ancrer le phénomène sportif dans la continuité de celui de la guerre. Or historiquement, la guerre est une affaire d'homme. Au-delà de ses implications géopolitiques, elle est l'endroit où la masculinité hégémonique assied sa domination. Ainsi dans l'extension à cet univers qu'il propose, l'univers du sport offre un mode de représentation duquel les femmes sont exclues et où sa domination peut s'exercer de manière régulée et médiatisée.

²⁹ WACQUANT Loïc, *Corps et âme, carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, Marseille, Agone, 2002, p45.

Dans le sens du sport comme théâtre de l'hégémonie, on peut s'intéresser plus précisément au statut des athlètes noirs. On peut considérer que dans notre société, depuis l'époque coloniale jusqu'à maintenant (à des degrés d'intensité différentes), les individus *racisés*³⁰ sont associées à ce que Connell décrit comme une forme de masculinité marginalisée, c'est-à-dire pouvant présenter une forme de masculinité dominante dans ses attributs par exemple mais ne pouvant pas profiter des « dividendes » de cette domination et subissant elle-même une domination de la part de la masculinité hégémonique. Or dans la représentation des athlètes *racisés*, ce phénomène est flagrant. Prenons donc l'exemple des athlètes noirs aux Etats-Unis.

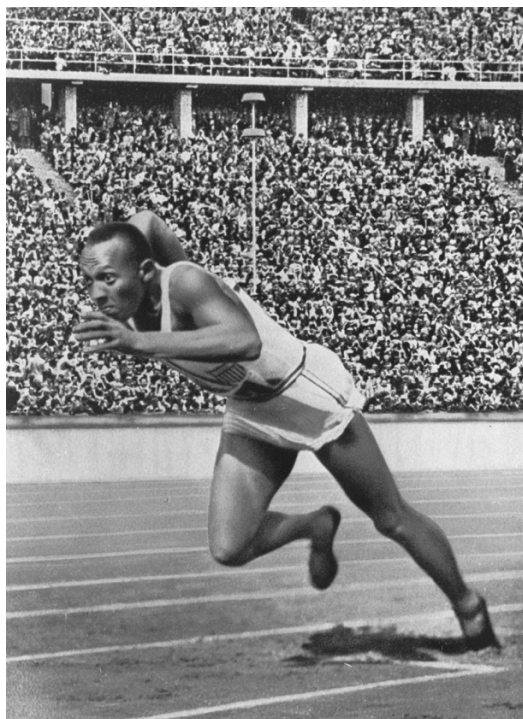


Figure 39 : Auteur inconnu (LA Times), *Jesse Owens*, 1936. Technique et format inconnus. URL : http://static1.uk.businessinsider.com/image/579f8a29dd08957b3d8b473a-2400/jesse_owens3.jpg (consulté le 24/05/2018)

³⁰ « Comme celui d'ethnicisation, les termes de racialisation ou de racisation renvoient, en sociologie, au processus psychologique, social, historique, politique de construction des catégories ou groupes, mais cette fois, il est question de « race ». [...] Mais, en tout état de cause, ce vocable ne désigne plus des groupes de nature biologique qui disposeraient d'une réalité matérielle et détermineraient le comportement culturel de leurs membres comme dans les typologies de races des théories racialistes. La « race », dont il est question dans les analyses en termes de racialisation ou de racisation, n'a pas le statut de catégorie objective, mais fait référence à une idée construite, qui n'a pas de réalité dans l'ordre biologique, mais en garde une dans l'ordre social, en ce sens qu'elle fait partie de l'expérience de la vie de nombreuses personnes. », In : PRIMON Jean-luc, « Ethnicisation, racisation, racialisation : une introduction », In : *Faire savoirs*, n°6, Nice, AMARES, URL : <http://discriminations-egalite.cidem.org/index.php?page=5> (consulté le 24/05/18)

Dans cette photographie publiée dans le LA Times, de Jesse Owens aux Jeux Olympiques de Berlin en 1936, tout est en place pour mettre en avant le sportif. La ligne diagonale formée par son corps, traversant tout le format de l'image met en avant ses attributs de puissance, de vitesse. Une foule impressionnante l'observe, l'admire. L'athlète est glorifié pour ces attributs indéniables de virilité. Mais c'est en plein cœur de l'Allemagne nazie qu'il court, sous les yeux d'Hitler. Et surtout le pays qu'il représente applique une ségrégation sévère sur sa population, séparant les blancs des noirs. Chris Marker et Alain Resnais abordent le sujet dans leur court métrage *Les statues meurent aussi* :

« Et ainsi, à côté du nègre esclave, apparaît une seconde figure : le nègre guignol. Sa force nous sert, son adresse nous amuse. Accessoirement, elle nous sert aussi. Des nations dotées de traditions racistes, trouvent tout naturel de confier à des hommes de couleur le soin de leur gloire olympique. Mais le noir en mouvement, c'est encore de l'art nègre. »³¹

Ainsi le noir est certes glorifié pour ses attributs de masculinité, pour sa force, pour son corps mais il y est surtout réduit à la puissance physique. Son corps, en l'occurrence n'est pas, comme chez l'homme blanc, le symbole de sa domination morale, sociale mais au contraire deviennent son essence, le réduisant à un statut social inférieur. Son corps est idéalisé en tant qu'objet appelant le regard, l'admiration, mais jamais en tant que sujet auquel s'identifier. Un rapprochement peut être fait avec les combats de gladiateurs, mettant en scène des esclaves d'exception glorifiés, souvent des ennemis asservis. Cette analogie souligne une fois de plus le lien entre guerre et sport au travers de la lutte comme jeu.

Le sport peut cependant se faire vecteur d'inclusion et d'égalité. En effet on peut penser, pour faire écho aux masculinités noires américaines évoquées précédemment, aux sportifs Tommie Smith et John Carlos, vainqueurs du 200m à Mexico en 1968. Conscients de leur propre fétichisation tout comme du pouvoir que leur confère la médiatisation de leurs performances, ils profitent de leur remise de médaille pour brandir leur poing, ganté de de noir en signe de protestation envers la condition noire aux États-Unis.

³¹ CLOQUET Ghislain, MARKER Chris, RESNAIS Alain, *Les statues meurent aussi*, Présence africaine éditions, Tadié Cinéma productions, 1953, 30'

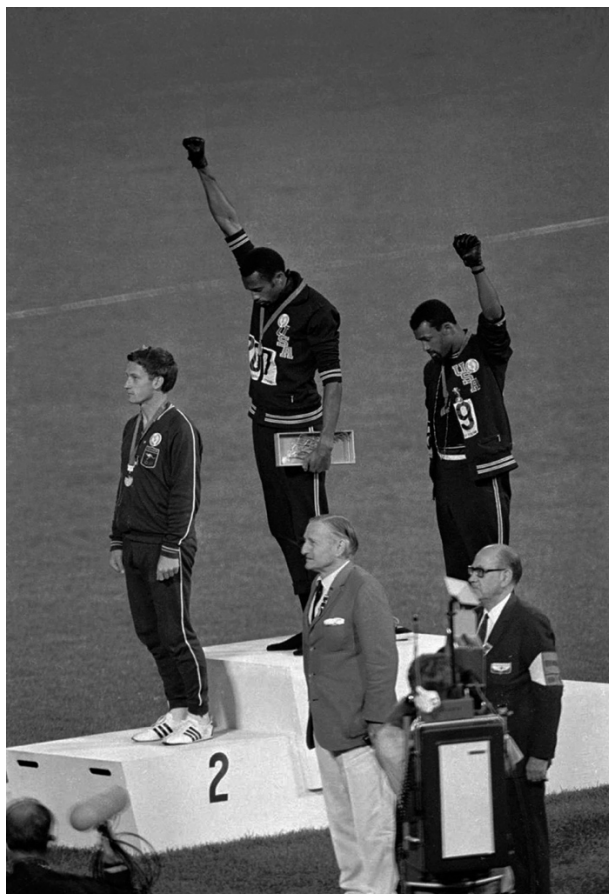


Figure 40 : DOMINIS John (SIPA/AP), *Tommie Smith et John Carlos*, 1968. Technique et format inconnus. URL : https://semiotiquegaetangarciabloc6.files.wordpress.com/2017/02/pa-2373497_tommie_smith.jpg (consulté le 24/05/2018)

L'intelligence de cette prise de position est qu'elle passe par un geste, par leur corps qui est justement leur outil médiatique principal, leur parole étant dédaignée au profit de leur physicalité. Ils mettent donc en jeu l'outil principal de leur propre domination au service du message qu'ils veulent signifier.

On pense aussi à la France « black-blanc-beur » (noirs, blancs, arabes) de 1998. À la victoire de l'équipe de France à la coupe du monde de football, le pays entier célèbre cette inclusion des français *racisés* dans une liesse autour de la victoire qui leur est en partie due car certains composent l'équipe gagnante. Dans leur œuvre de 2006, Pierre et Gilles célèbrent ce moment d'égalité en représentant trois footballeurs, l'un noir, un autre arabe et un autre caucasien. Il s'agit d'une illustration très concrète du « black-blanc-beur ». Les sportifs sont nus à l'exception de leurs chaussettes et de leurs chaussures. Celles-ci font écho au titre de l'œuvre *Bleu, blanc, rouge*, qui lui-même fait référence à l'expression « black-blanc-beur ». En associant les couleurs des corps aux couleurs du drapeau, les artistes insistent sur le fait que les

origines différentes des individus représentés constituent l'identité du pays. Les poses et tenues identiques achèvent de mettre sur un pied d'égalité les trois protagonistes. Leur nudité commune insiste sur le fait qu'à travers le corps et ses performances, le sport peut se faire le vecteur d'une inclusion sociale.



Figure 41 : PIERRE ET GILLES, *Vive la France*, 2006. Technique : acrylique sur tirage chromogénique. Format : 25,2 x 20,1cm. URL : <<https://i.pinimg.com/originals/35/da/9b/35da9b49a3f18a8e8d895cca1203792a.jpg>> (consulté le 24/05/2018)

On voit donc que le sport est un prolongement, sinon un acteur de la construction de la masculinité hégémonique. Malgré la représentation occasionnelle de couleur, en coulisse l'omniprésence du pouvoir de l'homme blanc se confirme. On assiste à une célébration de ses attributs virils et en parallèle à une disparition ou une objectivisation de la femme, et une marginalisation de certains groupes notamment les personnes *racisées*.

Mais si l'on considère le sport comme le théâtre rejouant des phénomènes de société, c'est aussi un lieu où le corps entre en lutte contre ces prolongements de masculinité hégémonique.

3. Le corps médiatisé : incarnation de la force plus que démonstration de force

Dans cette considération du sport comme théâtre, on peut donc imaginer que le sportif est un comédien. Et de plus en plus dans notre société le sport a pris une place de spectacle médiatique plus que de compétition en soi. En effet l'irruption de l'image dans le domaine du sport a ébranlé sa pratique et sa réception, déjà très tôt. En effet, on pense aux chronophotographies d'Eadweard Muybridge ou de Jules Marey.



Figure 42 : MAREY Étienne-Jules, DEMENÏ George, *Untitled (Sprinter)*, 1893. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format : 15,4 x 37,2cm. In New York, Museum of Modern Art. URL : <<https://www.moma.org/collection/works/50087>> (consulté le 24/05/2018)

En produisant ces images de décomposition du mouvement sportif, Marey va documenter le sport comme jamais : l'utilisation du média photographique va changer le rapport au corps et à l'espace d'expression corporelle qu'est le sport. En effet la vision photographique (et son extension dans l'image animée que préfigure cette technique) va dépasser la vision humaine. Le corps et son mouvement sont décrits comme jamais. Cet effet de réel exacerbé se retrouve dans la manière dont les événements sportifs sont retransmis à la télévision et dans les médias. Dans leur article *Télé-visions du corps sportif*, Jean-Pierre Esquenazi et Éric Pedon évoquent très bien ce phénomène :

« La mise en images (par la variation des points de vue et la sélection des plans) et l'écriture télévisuelle spécifique (par le montage, les ralentis, les retours en arrière) tendent non

seulement à maîtriser l'espace et le temps de la représentation, mais visent aussi à abolir la distance entre le regard du spectateur et le corps-sportif. Elles proposent ostensiblement, au téléspectateur, une vision très proche du corps regardé, vision qui s'idéalise dans la simulation d'un "face-à-face" ou d'un "côte-à-côte", impossible dans la réalité, entre le spectateur et le sportif. La télévision, par son insistance, par sa vision rapprochée, par son savoir encyclopédique, ne se contente pas de restituer le corps-sportif en action au téléspectateur: elle le désigne à son attention, elle en montre et remontre l'art, elle en célèbre l'histoire singulière. »³²

On voit que l'héritage de la chronophotographie dans l'image animée et par extension la télévision a tendance à avoir normalisé le même effet qui était surprenant dans les images de Marey et Muybridge. La différence entre la réception du sport et l'appréhension du corps dans le fait d'être spectateur et téléspectateur est tout autre.



Figure 43 : YOUTUBE, chaîne : NBA, *Kevin Durant's Best Plays of the 2017-2018 NBA Regular Season*, 2018. Format : 720p, 5'48". URL : <<https://www.youtube.com/watch?v=jnqTfy-5mnE>> (consulté le 24/05/2018)

Ce phénomène est flagrant dans cette vidéo, partagée sur la chaîne Youtube de la NBA (National Basketball Association, ligue majeure de basket-ball américaine) recensant les dix meilleurs paniers du joueur Kevin Durant. Ces images, extraites de retransmission télévisuelles nous livrent un spectacle qu'aucune place de gradin ne pourrait offrir. Sur cette capture d'écran par exemple, on voit un plan depuis le panier, en plongée sur les joueurs. Le

³² ESQUENAZI Jean-Pierre, PEDON Éric, « Télé-vision du corps-sportif », In : *Recherches en communication*, n°5, Louvain, Centre de recherche en Communication de l'UCL, 1996, p.90, URL : <<http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/1171/1021>> (consulté le 24/05/18)

mouvement y est sublimé par ce « côte-à-côte » évoqué par Esquenazi et Pedon. À ces points de vue s'ajoutent des ralentis sur les mouvements, des répétitions, une scène étant souvent revue sous différents angles et à différentes vitesses. On peut ajouter à cela que le support vidéo sur internet ajoute encore à cet effet : la dimension *best of* du montage achève de sortir la retransmission sportive de son aspect de documentation de la réalité de l'événement sportif. Les corps sont montrés dans leur performance la plus impressionnante. Leur puissance est racontée, soulignée.

On voit se construire une forme de glissement entre rapport au réel et à l'idéal. Toujours dans le même essai, Esquenazi et Pedon décrivent les sports de la manière suivante :

« Les sports sont des jeux, mais ce sont des jeux qui possèdent une caractéristique remarquable : le masque du joueur est son propre corps. D'où le paradoxe du sport : espace d'irréalité parce qu'il est un jeu, il dépend essentiellement de ce qui fait de nous des êtres matériels, des êtres dans le monde. »³³

Un paradoxe s'établit donc entre le sportif considéré initialement comme un individu, certes entraîné et donc amélioré, mais tout de même ancré dans une forme de réalité par le fait qu'il mette en avant son corps, sa « physicalité », et la création, par le contexte du sport et par sa médiatisation, d'un sportif idéalisé, mythifié. Barthes fait référence à ce phénomène dans un chapitre de ses *Mythologies* :

« Aux formes socialisées du sport collectif correspond souvent dans nos pays une forme superlative du sport-vedette ; l'effort physique n'y fonde pas un apprentissage de l'homme à son groupe, mais plutôt une morale de la vanité, un exotisme de l'endurance, une petite mystique de l'aventure. »³⁴

Dans ce sens, on remarque que de plus en plus la célébration de la performance sportive s'efface derrière une médiatisation plus importante autour de l'apparence des sportifs. En d'autres termes, l'image du sportif et de son corps intéresse plus que ce qu'il peut faire. Cristiano Ronaldo et David Beckham dans leur rôle *métrosexuel* ou Sébastien Chabal dans le personnage du Gaulois mythique, du sympathique guerrier poilu, n'ont pas acquis la notoriété qui est la leur grâce à leurs performances exceptionnelles malgré le fait qu'ils jouent à un niveau professionnel. C'est leur plastique qui les a propulsés au rang d'icônes et de *sex symbols*.

³³ ESQUENAZI Jean-Pierre, PEDON Éric, « Télé-vision du corps-sportif », In : *Recherches en communication*, n°5, Louvain, Centre de recherche en Communication de l'UCL, 1996, p.83, URL :

<<http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/1171/1021>> (consulté le 24/05/18)

³⁴ BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Points, 2014, p23.

Ainsi, leur apparence, leur corps, leur musculature, se sont substitués à leurs performances et leur puissance effective. Au sein de l'appareil médiatique, le signe de la force a plus de valeur que la force en soi.



Figure 44 : ROUSSEAU François, image extraite du calendrier *Les dieux du stade*, 2004. Technique : impression offset. Format : 43,3 x 30,7cm. URL : <<http://dieuxdustade.com/assets/img/portfolio/single4/cover2004.jpg>> (consulté le 24/05/2018)

Le calendrier des *Dieux du stade* est un bon exemple de ce phénomène. En effet, il s'agit d'un calendrier de charme mettant en scène des sportifs (des rugbymen initialement, mais ouvert depuis à d'autres disciplines) dénudés. Les images sont clairement destinées à provoquer le désir, et s'inscrivent dans une esthétique érotique. Ainsi, le corps du sportif est sexualisé et donc détaché de sa valeur effective d'action en se mettant dans la position passive de celui que l'on contemple. Ses muscles ne sont plus un outil, une arme, un moyen d'arriver à ses fins de performance et de force mais deviennent un attribut plastique.

4. Le culturisme : reproduction et transgression du modèle hégémonique

Le paroxysme de ce phénomène est la mode du culturisme. En effet il s'agit d'un sport mais dont le paradigme est renversé. Là où le corps était construit dans un but de performance physique, dans la pratique culturiste, l'activité physique est un outil au service de l'élaboration du corps. La force effective s'efface au profit de l'image de la force, de son signe qui est le muscle. On peut alors se demander quelle est la place de cette pratique et de ces corps dans le rapport aux représentations du corps masculin idéal, de l'hégémonie.



Figure 45 : Auteur inconnu, couverture du *Muscle & Fitness Magazine* d'Avril 2018, 2018. URL :

http://francemagazines.com/wp-content/uploads/2018/03/HHvB_8gcadY-756x1024.jpg (consulté le 24/05/2018)

Cette couverture du magazine *Muscle & fitness*, représente un homme aux muscles hypertrophiés. Il pose sous une lumière accentuant le contraste afin de souligner la forme de ses muscles, de ses veines saillantes. La position est hiératique, le modèle est frontalement érigé dans une incarnation de symbolique totémique. Il y a dans cet amas de muscle, dans cette recherche du signe de la force, de la puissance, de la domination, une forme de conformité au modèle hégémonique traditionnel. Celui-ci propose une représentation de l'homme défiant la

femme et les autres hommes notamment de par sa force physique. Mais tout comme nous l'avons vu au sujet de la gravure d'Hendrick Goltzius (figure 15), l'exacerbation d'un caractère peut parfois avoir l'effet inverse. En effet plutôt que de se conformer à une norme établie, ces corps *bodybuildés*, en poussant à leur paroxysme les attributs extérieurs de la masculinité hégémonique ont tendance à la caricaturer et donc à s'éloigner de sa réalité. On fait face à un corps qui tient plus du monstrueux, du transgressif. En effet en plus de lui conférer cette hypertrophie, la pratique de la musculation amène un rapport différent au corps. On voit sur cette couverture des messages tels que « doublez vos pecs » ou « des biceps » énormes... En effet dans la pratique du culturisme, chaque groupe musculaire est travaillé indépendamment. Le corps est donc non seulement considéré comme un objet mais aussi morcelé, muscle par muscle. Ce corps exacerbé et mentalement découpé est en contradiction avec le modèle dominant du corps masculin.

Plus encore que par cette transgression par l'exacerbation, le culturisme est paradoxal quant à son but premier : travailler sa plastique. En effet, le fait de prendre soin de son corps, de surveiller son alimentation, de se construire une enveloppe attirante pour l'autre tient habituellement du domaine féminin. La femme est entourée d'injonctions à prendre soin de son apparence afin de présenter son corps comme objet de désir pour l'homme. Mais dans sa pratique de la musculation, dans son attention toute esthétique à son propre corps, l'homme développe aussi des attributs féminins. Ce paradoxe est relevé par Guillaume Vallet dans son article *Corps performant bodybuildé et identité sexuée masculine : une congruence ?* :

« Le corps musclé rappelle il est vrai en apparence toutes les caractéristiques physiques et sociales attendues de la virilité : muscles « saillants » et « volumineux » pour les premières ; maîtrise de soi et performance concernant les secondes. Mais cela dénoterait aussi un rapport à la virilité intéressant à analyser, puisque l'attention accordé au corps fait référence à des pratiques désignées comme « féminines » (épilation), donc semble être contradictoire avec l'objectif initial. Pourtant, être musclé, notamment à l'extrême, c'est réaffirmer la différence hommes/femmes par l'amplification du stigmate de la virilité, pour qu'il se voit. »³⁵

Ainsi, le corps sculpté par le *bodybuilding* se retrouve à la marge entre une conformité à l'apparence dictée par la masculinité hégémonique et une transgression certaine de ses canons et donc une forme de marginalisation.

³⁵ VALLET Guillaume, « Corps performant bodybuildé et identité sexuée masculine : une congruence ? », In : *Interrogations ?*, n°7, « Le corps performant », 2008, URL : <<http://www.revue-interrogations.org/Corps-performant-bodybuiilde-et#nb24>> (consulté le 24/05/18)

B. La représentation du corps : d'un outil politique à une extension du moi

1. Le corps masculin, outil au service d'une idéologie : le cas particulier du nazisme

Le XXe siècle est marqué par l'avènement des idéologies politiques. En effet, se bousculent, à cette époque en Europe, le bolchévisme et le stalinisme en URSS, le fascisme en Italie, le franquisme en Espagne et le nazisme en Allemagne. C'est ce dernier modèle que nous allons étudier afin de déterminer quel usage est fait dans ces sociétés du corps masculin dans la construction d'un idéal à l'image d'une pensée. Claude Arnaud évoque cette utilisation dans le catalogue de l'exposition *Masculin/Masculin* du musée d'Orsay :

« Symbole de l'entrée des masses dans l'histoire, il sera également instrumentalisé par les républiques et les empires, les révolutions et les tyrannies, tout au long du XX^e siècle. Il servira d'étendard à Paul Doumer et à Mussolini, à Hitler (Arno Breker) comme à Staline, sous des esthétiques voisines. Mimant plus que jamais le classicisme, il se dotera de deltoïdes de plâtre et de mâchoires d'acier pour exhiber l'excès de force que lui offre la technique et la gymnastique. Tayloriste à l'ouest, stakhanoviste à l'est, il ne cessera plus de battre des records, avant de partir à la conquête du ciel. Tel un drapeau planté dans le corps social, son organe indique la bonne direction. »³⁶

L'idéologie national-socialiste, en tant que régime totalitaire ne propose pas qu'un modèle politique mais une refonte entière de la société et de la pensée, en investissant tous les domaines de celles-ci. Ainsi le parti développe le concept de race aryenne pour asseoir sa supériorité sur les peuples, notamment juif, sur lesquels ils désirent exercer une domination. Les « races » sont hiérarchisées et la théorie nazie, s'appuyant sur des travaux de Georges Vacher de Lapouge ou de Houston Stewart Chamberlain, place la « race aryenne » (descendante des peuples de langue indo-européenne), de laquelle le peuple allemand est héritier, en haut de cette hiérarchie.

« Ce fait permet de conclure, par la réciproque, et non sans raison, qu'ils ont été seuls fondateurs d'une humanité supérieure et, par suite, qu'ils représentent le type primitif de ce

³⁶ ARNAUD Claude, COGEVAL Guy, COMAR Philippe, *Masculin/masculin : L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2013, p240.

que nous entendons sous le nom d'« homme ». L'Aryen est le Prométhée de l'humanité ; l'étincelle divine du génie a de tout temps jailli de son front lumineux... »³⁷

La référence à Prométhée dans cette citation n'est pas hasardeuse : elle est caractéristique de la volonté du régime nazi de créer un nouveau modèle d'homme supérieur et ce à travers la « race ». Or c'est le corps qui est en jeu dans sa détermination. À une époque où les recherches concernant le génome ne sont qu'à leurs balbutiements, c'est l'appréciation du corps et de ses caractéristiques qui classe les individus dans ces « races ». Certains traits physiques sont affirmés comme signes de supériorité : grande taille, carrure imposante, mâchoire carrée, cheveux blonds, yeux bleus. Ce modèle est en réalité un repoussoir justifiant plus la supposée infériorité des populations que le parti veut persécuter qu'un modèle auquel chacun doit se conformer. En effet, un regard à Adolf Hitler suffit à remarquer qu'il présente peu de ces caractéristiques, sinon aucune. Il ne s'agit donc pas d'une injonction à ce que l'homme allemand ressemble à ce canon mais plus un modèle calqué sur celui de la Grèce antique (à l'exception de la couleur qui n'est pas visible dans les sculptures qui nous sont parvenues). Là où l'harmonie corporelle des statues grecques évoquaient le beau et le bon dans leur ensemble, l'image du nordique aux muscles tendus et aux allures guerrières du modèle aryen évoque les valeurs portées par le national-socialisme : puissance, volonté, domination.

Dans le bas-relief *Le garde* du sculpteur Arno Breker, on se trouve face à une représentation de masculinité exacerbée : chaque muscle est contracté, jusqu'à ses maxillaires, le torse est bombé vers l'avant. La cape partant vers l'arrière signale que le guerrier lutte contre un vent de face, ce qui ne l'empêche pas d'adopter une posture en diagonale du format, dynamique (notamment dans la jambe gauche qui le propulse vers l'avant). Le glaive et le bouclier soulignent encore l'attitude belliqueuse du combattant. Ils sont d'ailleurs, combinés avec quelques effets de style, notamment dans la représentation du corps, une référence à une forme de classicisme inspirée notamment du modèle grec.

³⁷ HITLER Adolf, *Mein kampf – Mon combat*, Paris, Nouvelles éditions latines, 2009, 685p., traduit de l'Allemand par CALMETTE Albert et GAUDEFROY-DEMOMBYNES Jean.



Figure 46 : BREKER Arno, *Le garde*, 1940. Technique : sculpture en plâtre. Format inconnu. URL : <[http://s3.c-
monsite.com/2011/02/06/03/resize_550_550/abguard.jpg](http://s3.c-
monsite.com/2011/02/06/03/resize_550_550/abguard.jpg)> (consulté le 24/05/2018)

Mais il s'agit plus d'une caricature de celui-ci. En effet là où la recherche d'harmonie primait souvent chez les grecs, on remarque que ce n'est en aucun cas l'effet recherché dans ce bas-relief. La position est aberrante en termes anatomiques (épaule droite est beaucoup trop tournée vers le spectateur, la tension simultanée de tous les muscles n'est en aucun cas crédible). Le but recherché est un effet de démesure, l'image de la force pure, de la violence. Le propos est clair : l'homme allemand est fort, tout en lui est puissance, son corps est une arme, une machine de guerre. Ainsi dans son contexte, le corps masculin est vecteur d'idéologie politique, de message clair de propagande.



Figure 47 : RIEFENSTAHL Leni, réal., photogrammes du film *Les dieux du stade*, Olympia-Film, 1938. Technique : Film 35mm. In : YOUTUBE, Chaîne : Toucan Athlétique. *Les dieux du Stade (Leni Riefenstahl)*, Support : vidéo en ligne. Format : 240p, 115'. URL : <<https://www.youtube.com/watch?v=J5yTfc6UjIM>> (consulté le 24/05/18)

Dans son introduction au film *Les dieux du stade*, Leni Riefensthal met en place un procédé similaire : nous l'avons vu précédemment, elle établit une analogie entre le modèle allemand qui lui est contemporain et le classicisme du modèle grec par le fondu enchaîné sur le discobole. Elle va donc célébrer comme Breker cet héritage classique, cher à la culture nazie. Mais de la même manière, l'émotion qu'elle veut insuffler n'est pas de l'ordre du beau harmonieux, mais d'une beauté conquérante, guerrière. Cela se remarque dans son traitement visuel hyperbolique de la pratique sportive.

Si le reste du film est plus de l'ordre documentaire, autour des Jeux de 1936, cette introduction est très mise en scène et très plastique. On voit après toutes sortes de sports, mais dans cette séquence Riefensthal décide de ne montrer que des sports à projectiles. Cela met donc ces corps masculins dans une position attaquante qui, même si ils sont associés par le fondu aux statues que l'on voit juste avant, en deviennent soudain beaucoup plus inquiétants. Le choix presque systématique de la contre-plongée accentue la position dominante des sportifs : la métaphore du sport guerrier est totale. L'idéal allemand est clairement affiché aux yeux du monde.

On peut noter l'uniformité des corps représentés dans cet extrait. L'établissement de ce modèle aryen strictement ordonné a pour conséquence de gommer les différences dans les représentations de l'idéal nazi. Et cela est flagrant dans les vues typiques de la propagande des régimes totalitaires de foules organisées, de corps alignés, comme dupliqués.



Figure 48 : Artiste inconnu (Keystone / Eyedea), *Adolf Hitler salué par des jeunesses hitlériennes au congrès du parti nazi à Nuremberg*, 1938. Technique et format inconnus. URL : <<https://www.histoire-image.org/de/etudes/propagande-hitlerienne>> (consulté le 24/05/2018)

On observe sur cette image de propagande pour les Jeunesses hitlériennes qu'en plus de porter un uniforme qui gomme leurs différences corporelles, les corps sont alignés les uns aux autres, en rangs serrés pour donner un effet de bloc uni. Les différences sont gommées par la masse et seul le corps d'Hitler s'en détache : il est le seul individu représenté. Cette photographie le représente lui face au peuple comme entité. Le message du Reich est ici que son peuple fait corps, que l'individu n'est que partie d'un tout, la patrie. Michel Massenet évoque cette notion dans son article *Le totalitarisme, tyrannie abstraite* :

« Car cette dialectique totalitaire du tout et de la partie ne demeure pas dans le domaine spéculatif : elle s'applique à l'homme et à la Société, et trouve dans le domaine pratique son épanouissement parfait. Qu'est-ce que l'homme ? Une partie de la Société. Où est son bonheur ? Dans une intégration parfaite à une Société parfaite. Telles sont, en la matière, les deux propositions essentielles du totalitarisme. »³⁸

Le corps idéal est donc puissant et divinisé lorsqu'il représente la patrie tout entière, mais une personne (et non un personnage) ne saurait représenter tout le pays. C'est pourquoi les

³⁸ MASSENET Michel, « Le totalitarisme, tyrannie abstraite », In : *Laval théologique et philosophique*, vol. 8, n°1, Québec, Université de Laval, 1952, URL : <<https://www.erudit.org/fr/revues/ltp/1952-v8-n1-ltp0940/1019862ar.pdf>> (consulté le 24/05/18)

individualités sont gommés par leur addition les unes aux autres, par leur effet d'uniformisation. Et la seule personnalité émergeant de cette masse est celle du leader charismatique, en l'occurrence, du Führer.

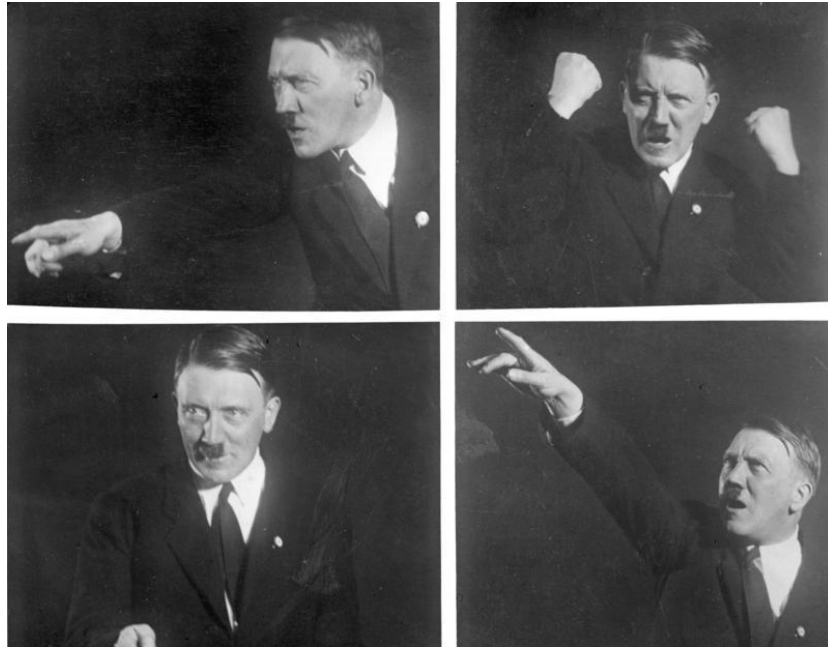


Figure 49 HOFFMANN Heinrich, *Hitler répétant ses discours*, 1927. Technique : épreuves gélatino-argentiques. Format inconnu. URL : <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/39/Bundesarchiv_Bild_102-10460%2C_Adolf_Hitler%2C_Rednerposen.jpg> (consulté le 24/05/2018)

Dans ces photographies montrant Hitler répétant ses discours, on comprend que la représentation de son corps est aussi primordiale dans la manière d'illustrer la politique qu'il soutient. Il préparait ses discours jusqu'au moindre mouvement. Ces photographies, par Heinrich Hoffman n'ont pas été réalisées dans un but d'être diffusées mais servaient en réalité au *fürher* pour choisir la gestuelle la plus efficace pour tel ou tel propos. Ses gestes sont, à l'image des deux premiers exemples (Breker et Riefensthal), conquérants, belliqueux, excessifs. Ici la puissance virile du leader se réalise dans sa gestuelle théâtrale, incarnation d'un discours et manifestation d'une pensée dominante. Dans un contexte où il est le seul à présenter une individualité, Hitler est conscient de tout le sens que l'expression de son corps peut porter. Précisons enfin que la figure du corps du *fürher* n'est pas magnifiée en tant qu'objet mais en tant que tête pensante, selon une dissociation très chrétienne entre corps et esprit. Dans un contexte où il est le seul à présenter une individualité, Hitler est conscient de tout le sens que l'expression de son corps peut porter.

Cette figure du leader totalitaire peut prendre d'autres formes. En effet on voit dans le personnage de Ramzan Kadyrov, premier ministre de Tchétchénie une incarnation tout autre du pouvoir. Celui-ci se place dans une position où la physicalité du corps ajoute à son image de domination.



Figure 50 : NBC, NBC News, *Chechen President Kadyrov Training with his soldiers*, 2016. Format : 420p, 1'18". URL : <https://www.nbcnews.com/video/chechen-president-kadyrov-trains-with-his-soldiers-618302531906> (consulté le 24/05/2018)

Il renoue avec le mythe du guerrier en s'affirmant comme puissance physique avant tout. Il prend ainsi le contrepied du modèle du leader démocratique, valorisé pour ses compétences intellectuelles, sa capacité à gouverner, plus que pour son corps.



Figure 51 : RESNAIS Alain, photo extraite de *Nuit et Brouillard*, 1956. Format : film 35mm, 32". URL : <https://cdn.news-front.info/uploads/2017/03/golod.jpg> (consulté le 24/05/2018)

Le versant opposé du totalitarisme est incarné par le corps qui subit la domination. Après le silence sur les camps de concentration, la réalité éclate et c'est à travers la photographie que le monde réalise toute l'ampleur de l'horreur. Le corps politique ce n'est pas que le porte étendard aux muscles saillants, le corps politique c'est aussi le corps qui porte les stigmates de la maltraitance... Les corps ne sont plus des individus, ni même toujours partie d'un tout où hommes et femmes ne sont pas distingués et qui leur est supérieur comme on l'a montré auparavant avec les images de propagande. Ces images de corps, dénaturés, avilis, porteront un coup certain à la conception même de l'idéal et donc de sa représentation.

2. Le corps individualiste : objet de la société de consommation

L'idéologie nazie n'est pas la seule à avoir utilisé le corps masculin comme outil de propagande. Ce phénomène s'est poursuivi tout le long de la guerre froide dans les représentations proposées par les blocs de l'Est et de l'Ouest. Le corps y était encore politique. Mais avec la chute du bloc communiste et la victoire du capitalisme, la société s'est métamorphosée. Avant ce changement, celle-ci était régie par le politique et les affrontements idéologiques, tandis que peu à peu les logiques de marché ont transformé le citoyen en consommateur. Robert Redeker évoque ce glissement dans son article *Le nouveau corps de l'homme : entre sport, publicité et pornographie* :

« C'est un corps nouveau - celui dont peu à peu l'espèce humaine se dote - auquel personne n'a jamais songé qui est apparu à sa place. [...] Il est l'opposé du corps, transi et saturé de politique, auquel rêvaient tous les thuriféraires de l'homme nouveau. Le corps de l'homme contemporain, au sein duquel naît le corps de l'homme futur, est postérieur au volontarisme politique. C'est un corps post-politique, un corps se développant à l'écart du politique. »³⁹

En effet, la production d'idéal masculin, la production des corps n'est plus entre les mains de la religion comme elle l'a été au Moyen-Âge, ni entre celles du politique comme au XXe siècle. Le corps n'est plus porteur de valeurs morales communes, ne se fait plus symbole d'un tout plus grand que lui. Le corps est l'extension du « soi ». Dans une société où

³⁹ REDEKER Robert, « Le nouveau corps de l'homme : entre sport, publicité et pornographie », In : *Le Monde : idées*, 2009, URL : <https://www.lemonde.fr/idees/article/2009/08/18/le-nouveau-corps-de-l-homme-entre-sport-publicite-et-pornographie-par-robert-redeker_1229554_3232.html> (consulté le 24/05/18)

l'individualisme prime, le corps est la vitrine de l'individu. Les injonctions sont multiples pour l'améliorer, le sculpter, le faire correspondre à l'idéal du corps masculin actuel. C'est d'ailleurs la première fois dans l'histoire de la représentation depuis l'antiquité, que le corps masculin est autant représenté. Le masculin n'échappe plus à la réification du corps subie par les femmes depuis des décennies.



Figure 52 : Auteur inconnu, marque : COCA-COLA, captures d'écran de la publicité *Le Jardinier*, 2013. In : YOUTUBE, chaîne : SG VIDEO, *Pub Coca Cola light 2013 Le Jardinier SEXY BANDE ANNONCE*. Format : 240p, 1'03". URL : https://www.youtube.com/watch?v=w_7tgHf8d1c (consulté le 24/05/2018)

On voit dans cette publicité que le corps masculin est traité, non pas comme l'enveloppe d'une intériorité, mais comme un objet esthétique en soi, dont la vocation première est d'être regardé. En effet, il est clairement posé en objet de désir, à travers le regard du groupe de femme qui, par extension devient celui du spectateur. Par ailleurs, il ne prend la parole à aucune occasion. Dans une esthétique voyeuriste, il est fétichisé : les gros plans se succèdent sur ses muscles bandés par l'effort facile qui ne semble pas affecter son expression faciale, sur son torse luisant. Il s'agit, certes, d'un volontaire renversement des rôles, cette publicité jouant sur le fait que le stéréotype verrait cette situation inversée. Cependant la tendance à sexualiser le corps masculin s'accroît de manière certaine. Car sexualiser c'est exercer une pression sur le corps afin qu'il corresponde à l'image qui en est renvoyée. Réifier le corps, à l'ère du consumérisme, ce n'est pas seulement en faire un objet mais un produit, dans le sens qu'il faut le façonner. Ce n'est plus, comme Foucault l'évoquait : «Mon corps, ce papier, ce feu.»⁴⁰. Dans cette citation, le corps humain est subi, comme

⁴⁰ Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976, p590.

enveloppe physique se dégradant certes mais mis à distance de l'intériorité par le déterminant « ce ». Le corps est désormais associé directement à l'intériorité et doit en présenter la compétitivité. Il faut contrôler ce corps, le construire, le sculpter, en prendre soin, puis le mettre en scène pour en faire un produit enviable. La pratique de la musculation dont nous avons déjà parlé est typique de ce phénomène : dans un désir de rendement, d'amélioration constante, de croissance (au sens propre ici, mais quelle ironie), le corps se voit régi de manière presque taylorienne. Il est simplifié, découpé groupes musculaires qu'il faut cibler pour plus d'efficacité.

L'émergence, évoquée précédemment, du *métrosexuels* et du *spornosexuel*, est symptomatique de la pression exercée sur le corps masculin. En effet si celui-ci se faisait auparavant vecteur de valeurs politiques, il n'était idéal qu'en tant que symbole. Avec ces nouveaux modèles d'image du corps, l'homme est face à l'injonction d'incarner cet idéal. Le corps n'est plus détaché et considéré comme inférieur à l'âme ou à l'esprit qui l'habite, le corps n'est pas non plus réellement signifiant visuel de la beauté, considérée comme un tout, intérieure et extérieure, de l'individu comme chez les grecs. Le corps devient une extension du moi plus valorisée que l'esprit. Redeker évoque cette notion dans son article :

« La récente identification du moi et du corps, phénomène de masse, constitue un retournement de portée historique, l'humanité s'étant signalée depuis ses origines par la dissociation entre le moi (que ce soit l'instance psychologique ou, au-delà, une entité spirituelle) et le corps. De même l'âme a toujours été pensée dans une certaine indépendance par rapport au corps. Le corps nouveau est le corps de la confusion de l'âme et du corps, du moi et du corps, de la pensée et du corps. Le corps nouveau, c'est avant tout le corps qui a absorbé le moi, qui a en quelque sorte gobé le moi. »⁴¹

On voit ici que l'auteur fait référence à l'héritage culturel chrétien selon lequel âme et corps sont séparés. Or s'il évoque un changement de paradigme, ce n'est pas vers une considération holistique de l'être qui viserait à faire fusionner âme et corps, c'est en réalité la supplantation de l'âme par le corps, dans un déni de l'intériorité.

La logique mercantile amenant ce glissement est évidente. La publicité a tout intérêt à valoriser le corps car son entretien et son maintien (pourtant impossible) sont des dynamiques poussant à la consommation. Ce mode de représentation n'est pourtant pas seulement réservé aux domaines publicitaires. En effet avec la multiplication et la démocratisation des réseaux

⁴¹ REDEKER Robert, « Le nouveau corps de l'homme : entre sport, publicité et pornographie », In : *Le Monde : idées*, 2009, URL : <https://www.lemonde.fr/idees/article/2009/08/18/le-nouveau-corps-de-l-homme-entre-sport-publicite-et-pornographie-par-robert-redeker_1229554_3232.html> (consulté le 24/05/18)

sociaux et des périphériques de prise de vue (smartphones notamment), chacun a entre ses mains la possibilité de se mettre en scène et de diffuser son image.



Figure 53 : @LINUS_DURO, @SHREDDED_FOX, @TBMAUROFFICIAL, @GYM_MODELSS_JG, @IAMKEVINYOUING, capture d'écran des comptes Instagram, 2018. In : INSTAGRAM, comptes : @linus_duro, @shredded_fox, @tbmaurofficial, @gym_modelss_jg, @iamkevinyoung. URLs :
https://www.instagram.com/p/BjAPsXMhkKz/?hl=fr&taken-by=linus_duro
https://www.instagram.com/p/Bi_kTYdBpjG/?hl=fr&taken-by=shredded_fox https://www.instagram.com/p/Bi_4wneHbdq/?hl=fr&taken-by=tbmaurofficial https://www.instagram.com/p/Bi_31Esgxpc/?hl=fr&taken-by=gym_modelss_ig https://www.instagram.com/p/Bi_ivKLnxl/?hl=fr&taken-by=iamkevinyoung (consulté le 24/05/2018)

Sur ces captures d'écran du réseau social Instagram, on voit que le corps hyper-masculinisé de l'individu s'expose au regard. Le miroir symbole absolu du narcissisme, que l'on finit par ne plus voir dans ces images, en est pourtant le plus souvent le vecteur principal. L'homme se contemple puis s'offre au regard dans un contrôle de sa propre image : il est à la fois le sculpteur du modèle qu'est son corps, le modèle en lui-même, le photographe qui capture ce modèle et le diffuseur qui en fait la promotion. Tout cela dans le but de faire du soi, à travers le corps qui en est l'extension, le produit le plus performant et le plus attrayant possible.

Le glissement majeur est dans le fait que ce corps est choisi, construit par la volonté d'incarner un idéal qui n'est plus une vue de l'esprit ou cantonné au champ des représentations mais s'inscrit dans le réel. Mais il s'agit peut-être d'un glissement plus complexe où la réalité des corps prend la forme de la représentation de l'idéal.

III. Le corps masculin : matière première, matière expressive

A. Les codes de représentation du corps détournés : masculinités caricaturales

1. Le corps de l'homme, objet de désir, fétiche homo-érotique

Nous avons abordé les attributs masculins comme symboles de virilité, d'hégémonie. Malgré quelques variations, celui-ci prend souvent l'apparence de la force, par exemple à travers le signe visuel qu'est le muscle. Il existe un certain paradoxe : le muscle est effectivement signe de puissance, mais, encensé en tant que tel, il est aussi devenu un élément esthétique à part entière et s'est donc vu transformé en objet de contemplation passif. Un homme musclé n'est pas seulement considéré comme fort mais aussi comme beau. Ainsi, le muscle devient déclencheur du désir, fétichisé. De nombreux attributs du corps masculin peuvent cultiver une ambiguïté entre une célébration de la masculinité, de la domination active qu'elle peut exercer et une représentation du masculin comme objet érotique, objet passif pour le regard et le désir du spectateur.



Figure 54 PIERR ET GILLES, *Oreste*, 2013. Technique : peinture sur impression numérique. Format : 123 x 155cm. In Bruxelles, Maison Particulière. URL :

<<https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/vmfC4nuye8YmlRxxGXXKn2PA/larger.jpg>> (consulté le 24/05/2018)

Dans cette œuvre de Pierre et Gilles, le modèle masculin est clairement mis en avant pour sa plastique. Son corps est tendu, ses muscles dessinés, sa peau semble huilée, puis savamment éclairée pour faire ressortir le moindre volume de son corps. Le thème d'Oreste est particulier : l'homme a tué sa mère. En tant que meurtrier c'est un personnage associé à une action violente et tragique. Or ici son arme est à ses pieds, comme symbole de son acte, à terre. Ce symbole phallique semble lui avoir échappé des mains et il s'offre à présent nu et sans défense, dans une position allongée et donc à la merci du spectateur.

Mais cette réification du corps masculin opérant un glissement vers la passivité n'est pas toujours aussi binaire. Parfois l'érotisation de ces attributs passe aussi par la célébration du corps actif.



Figure 55 : VON GLOEDEN Wilhelm, *Westlers*, 1890. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format : 17,3 x 23,3cm. In Los Angeles, J. Paul Getty Museum. URL : <http://www.getty.edu/museum/media/images/web/enlarge/047486B1V1.jpg> (consulté le 24/05/2018)

Dans cette image on voit que le potentiel sexuel du corps passe aussi par son potentiel actif, incarné ici par la lutte. Ici ce ne sont même plus seulement les attributs de la domination

qui sont sexualisés mais la mise en scène de la domination elle-même. En effet cette image s'inscrit dans une forme de représentation très académique : composition triangulaire, appui de la main qui soutient cette structure de corps... L'esthétisation de l'affrontement participe au glissement des significations attribuées à ces corps en lutte. La représentation de la compétition entre les deux hommes est moins le sujet de l'image que la contemplation de leur combat. Et subtilement, l'affrontement glisse d'un objet de regard à un objet de désir. Ces mains sur le corps de l'autre sont-elles figées au milieu d'un coup ou d'une caresse ? Ces deux corps sont-ils en tension l'un contre l'autre ou l'un vers l'autre ? Dans cette image, ce ne sont pas tant les corps qui sont livrés au regard mais leur lutte. Ainsi c'est dans leur performance sportive et donc dans leur potentiel actif que les lutteurs acquièrent un potentiel érotique.

Cette érotisation du potentiel actif du corps masculin ne passe pas que par l'image de la force physique. On trouve aussi une fétichisation des figures dominantes classiques et de leurs attributs. En effet, on remarque, particulièrement dans le domaine de l'homo-érotisme, une fascination pour des rôles représentant la force et l'action tels que le sportif, bien sûr, mais aussi le policier, le militaire, le bûcheron, etc.

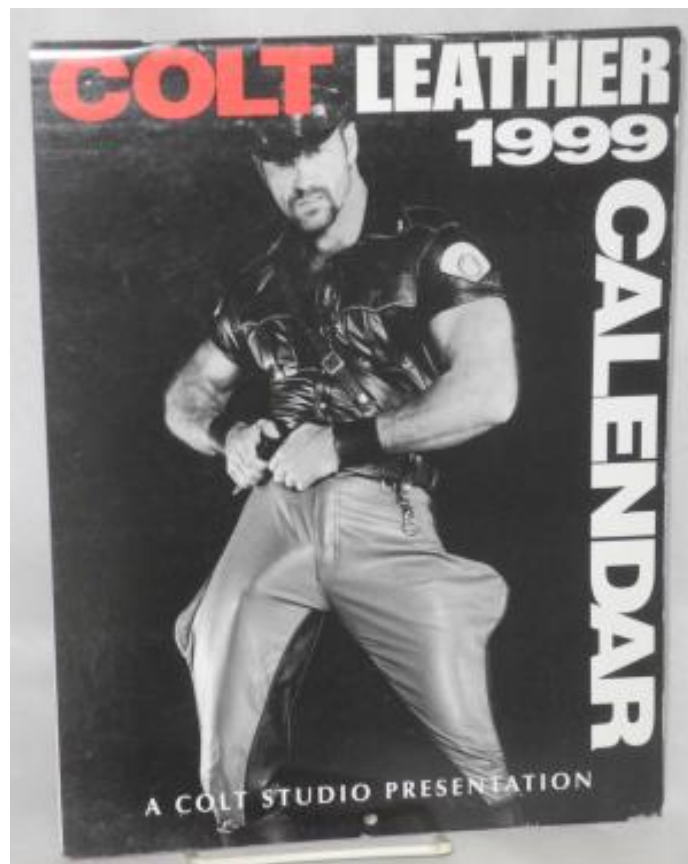


Figure 56 : COLT Rip, couverture du calendrier *Leather ! 1999 Colt calendat, a colt studio presentation, 1999*. Technique et format inconnus. URL : < <https://pictures.abebooks.com/BOLERIUM/md/md22013699696.jpg> > (consulté le 24/05/2018)

On voit sur cette couverture de calendrier de charme homosexuel que la figure du policier est érotisée. L'uniforme est un élément central de cette image : c'est lui qui porte tout le potentiel érotique du personnage. La musculature est une fois de plus démesurée, soulignant la force effective du personnage. Le cuir, que l'on trouve dans la veste encensé par le titre, est aussi un symbole de force. Comme le remarque Shaun Cole :

« Comme tissus, le cuir noir est saturé de signification sexuelle. Il a plusieurs niveaux d'implication : le fait de le porter augmente l'attrait sexuel par l'indication de la force et de la puissance »⁴²

On voit donc que le pouvoir et ses signes (autant le corps que la manière dont il est orné) est un élément érotisant dans cette image. Mais ce symbole policier est paradoxal : la culture homosexuelle entretient avec la police une relation traditionnellement conflictuelle aux Etats-Unis à cette époque. En effet cette minorité est réprimée par le pouvoir en place et donc par les forces de l'ordre. Il s'installe donc une forme de fétichisation sadomasochiste dans la production de ces images de sexualisation du pouvoir, car la sexualité homosexuelle est subordonnée et donc victime de l'hégémonie, porteuse de ce pouvoir. Mais il semble que le fait de représenter cette fétichisation de manière aussi assumée tient aussi de la subversion de ces figures du pouvoir. Le fait de se réapproprier les codes du pouvoir, pour les appliquer à une masculinité traditionnellement subordonnée est particulièrement intéressant car cela permet symboliquement à la masculinité homosexuelle de s'affranchir de cette domination en empruntant les signes extérieurs.

Dans ce sens, l'influence de l'illustrateur Tom of Finland est majeure. En effet c'est à partir de ses œuvres que s'est développée toute l'esthétique homosexuelle moderne. Ouvertement homo-érotique, son dessin s'applique à représenter des hommes dans des situations ayant pour but d'exciter le spectateur.

⁴² COLE Shaun, *Don We Now Our Gay Apparel: Gay Men's Dress in the Twentieth Century Shaun Cole*, Oxford, Berg Publishers, 2000, p123., traduction personnelle de l'anglais.



Figure 57 OF FINLAND Tom, sans titre, date inconnue. Technique : graphite sur papier. Format inconnu. URL : <http://dazedimg.dazedgroup.netdna-cdn.com/1589/azure/dazed-prod/1170/2/1172571.jpg> (consulté le 24/05/2018)

On peut comparer cette illustration avec celle de Von Gloeden. Contrairement à l'image précédente, la composition triangulaire (couronnée d'ailleurs par la casquette, élément d'uniforme ultime, symbole le plus fort de la puissance incarnée par la figure du policier, du militaire) place clairement l'un des deux hommes en position dominante, là où, dans la photographie des lutteurs, on ne pouvait déterminer qui avait le dessus. La main, qui dans la photographie de Von Gloeden prenait appui sur le sol est ici placée de manière beaucoup plus explicite. L'image n'est plus érotique par l'effet d'un faux accident, mais assume son potentiel sexuel.

On voit d'ailleurs que le corps exsude l'érotisme, que tous ses attributs fétichisés sont saillants. Sur l'image que la silhouette est virile, mais de manière caricaturale. Les deux hommes présentent une musculature irréaliste et exacerbée. Or historiquement, le corps homosexuel est imaginé comme faible, présentant des attributs presque féminins. Lee Edelman évoque ce principe dans son article *Homographèse : identité corporelle et différence sexuelle* :

« Tout comme le *outing* permet de rendre visible une dimension de la réalité sociale que les pré-supposés d'une idéologie hétérosexiste bloquent de fait complètement, cette même idéologie n'a cessé d'affirmer, tout au long du xx^e siècle, la nécessité de « lire » le corps en tant que signifiant de l'orientation sexuelle. »⁴³

L'homosexualité, est donc subordonnée à l'hégémonie à travers un corps que celle-ci considère comme différent, qu'elle associe au féminin. Or le travail de Tom of Finland va à l'encontre de ce principe en représentant l'homosexualité sous le filtre de la masculinité exacerbée. Il va utiliser ce corps masculin idéal et le pousser à son paroxysme pour construire l'esthétique d'une masculinité que ce même idéal subordonne. Ainsi, de manière subversive, Tom of Finland, en le sexualisant, et en en faisant l'outil même de séduction homosexuelle, déconstruit la puissance visuelle que peut porter ce corps masculin et se l'approprie. Si, comme le dit Dyer : « Le fait d'être musclé est le signe du pouvoir : naturel, achevé, phallique »⁴⁴, Tom of Finland en détournant le signe qu'est le corps va utiliser l'outil premier de la domination pour effacer celle-ci. En gonflant ces muscles plus que de raison, il sous-entend que les homosexuels peuvent ressembler aux hétérosexuels, être aussi virils, sinon plus.

Si l'on considère ces figures de pouvoir stéréotypées, de policier, de militaires au corps musclés comme de mythes modernes, Tom of Finland et ceux qu'il a inspirés ne sont pas les premiers à se réapproprier à travers un mythe, le corps masculin dans un but subversif.

Prenons par exemple Saint-Sébastien. Dans la religion chrétienne, ce saint est un soldat de l'armée romaine qui, brillant, accèdera rapidement à des postes importants. Mais lorsque l'on se rend compte de sa foi, à l'époque réprimée, Saint-Sébastien est condamné à mort. Il se fait transpercer de flèches puis est laissé à l'agonie. Sauvé et soigné, il défiera à nouveau l'Empire romain et sera, cette fois, lapidé. L'image du martyr de façon générale se développe avec l'essor du christianisme et se poursuivra à la Renaissance et jusqu'au XIX^e siècle. Saint-Sébastien n'est pas épargné par ce phénomène. Mais sa représentation dépassera vite le domaine strictement religieux. En effet la représentation de ce mythe est un prétexte à l'érotisation du corps masculin, à une époque où cette érotisation ne peut s'assumer en tant que telle. Le choix de ce mythe en particulier s'explique par la position dans laquelle est placé le protagoniste principal. Tout d'abord, il s'agit d'un soldat, d'un commandant de l'armée romaine de surcroît. Son potentiel physique et dominateur est donc sous-entendu par sa

⁴³ EDELMAN Lee, « Homographèse : identité corporelle et différence sexuelle », In : *Corpographèses : corps écrits, corps inscrits*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp133-160, traduit de l'américain par ZOBEMAN Pierre.

⁴⁴ DYER Richard, *Only Entertainment*, Londres, Routledge, 2002, p73. Traduction personnelle de l'anglais.

fonction. On imagine aisément un corps puissant. Mais ce corps est relevé de sa fonction active par la disgrâce : attaché puis laissé à l'agonie sur la place publique, il est offert au regard de tous. Si ce supplice est présenté comme barbare par les textes catholiques, il n'en reste pas moins porteur d'une aura érotique et sadique. La symbolique des flèches transperçant Saint-Sébastien sont aussi porteuses d'un fort potentiel sexuel, évoquant la pénétration de manière évidente. On comprend alors comment ce saint a pu devenir au fil de ses représentations, une icône homo-érotique.



Figure 58 : LE PÉRUGIN, *Saint Sébastien*, 1495. Technique : huile sur bois. Format : 176 x 116cm. Lens, Musée du Louvre-Lens. URL : <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/59/Pietro_Perugino_cat22.jpg/800px-Pietro_Perugino_cat22.jpg> (consulté le 24/05/2018)

Si l'on prend comme exemple ce tableau de Perugino, on voit instantanément cette dimension contemplative. Le corps est agréable à regarder, la taille et les hanches sont fines, les épaules larges, les muscles bien dessinés. Il est offert au regard par sa nudité : seul un maigre morceau de tissus couvre son sexe. On sent l'influence de la statuaire grecque classique

dans la position en *contrapposto*, le poids du corps sur une jambe, les hanches désaxées dans un sens et les épaules dans un autre. La différence est dans la position de la tête, penchée en arrière. Cela peut s'expliquer par le fait que Sébastien fait appel à Dieu en levant les yeux vers le ciel mais en révélant cette partie si vulnérable qu'est le cou, cette pose l'offre d'autant plus au regard du spectateur. Les mains, symbole de l'action, du « faire » sont dissimulées derrière son torse : il est impuissant malgré sa force, malgré sa musculature. Mais son impuissance n'est pas face à la violence qu'il subit car celle-ci est à peine dépeinte. En effet s'il est effectivement transpercé de flèches, celles-ci traversent sa peau sans verser une goutte de sang. Ni son visage ni son corps ne présente de marque de la douleur (on pense au Christ crucifié étudié précédemment dont le corps est décharné, émacié...). La vraie impuissance du saint ici est face au regard du spectateur, face à son désir.

La cristallisation autour du mythe de Saint Sébastien se poursuivra pour atteindre son apogée à la Renaissance. À cette époque il prend plutôt les traits d'un éphèbe que d'un soldat à proprement parler. On retrouve Saint Sébastien sous les traits d'un jeune homme dans les photographies de Fred Holland Day.



Figure 59 : HOLLAND DAY Fred, Saint Sébastien, 1906. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format inconnu. URL : https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c8/Day%2CFred_Holland_%281864-1933%29_-_1906_ca._-_St._Sebastian.jpg (consulté le 24/05/2018)

On trouve beaucoup de similitudes avec l'œuvre de Perugino : la position est la même : les bras croisés dans le dos en signe d'impuissance, la tête vers l'arrière offrant la ligne du cou au spectateur. Le corps est à nouveau bien formé et, bien qu'il soit celui d'un jeune homme plutôt que d'un adulte puissant, il est dessiné, sculptural. Le regard n'est plus porté vers le ciel, les yeux sont clos. Le modèle regarde vers l'intérieur, vers sa propre perception. La bouche entrouverte laisse planer le doute sur le ressenti du personnage, entre douleur et plaisir, entre vraie mort et petite mort... Mais le mode de représentation, empreint de pictorialisme dans l'utilisation du flou, tient à distance le spectateur et en limite le potentiel érotique. Malgré ce maniérisme, la sexualisation du personnage de Saint Sébastien est clairement évoquée.

Ainsi, le paradoxe se creuse entre un mythe d'origine chrétien et donc issu d'un modèle de pensée réprimant toute forme d'homosexualité et son utilisation à des fins d'érotisme gay. Ce potentiel sexuel dans les représentations du corps du martyr peuvent être subies, comme dans le souvenir de Yukio Mishima :

« Je commençai par tourner une page vers la fin du volume. Soudain apparut, à l'angle de la page suivante, une image dont je ne pus m'empêcher de croire qu'elle était là pour moi, à m'attendre. C'était une reproduction du Saint Sébastien de Guido Reni [...] Le corps du jeune homme – on aurait pu le comparer à celui d'Antinoüs, le bien-aimé d'Hadrien, dont la beauté a été si souvent immortalisée par la sculpture – ne montre aucune trace des épreuves du missionnaire ou de la décrépitude qu'on trouve dans les représentations d'autres saints ; au contraire, il n'y a là rien d'autre que le printemps de la jeunesse, rien que lumière, beauté et plaisir [...] Ce jour-là, à l'instant même où je jetai les yeux sur cette image, tout mon être se mit à trembler d'une joie païenne. »⁴⁵

Dans cet extrait, Mishima explique qu'il découvre le désir homosexuel face à une représentation de Saint Sébastien. Lui-même se réappropriera ce symbole quelques années plus tard en se faisant photographie sous les traits du martyr.

⁴⁵ MISHIMA Yukio, *Confession d'un masque*, Paris, Gallimard, 1983, p103, traduit de l'anglais par VILLOTEAU Renée.

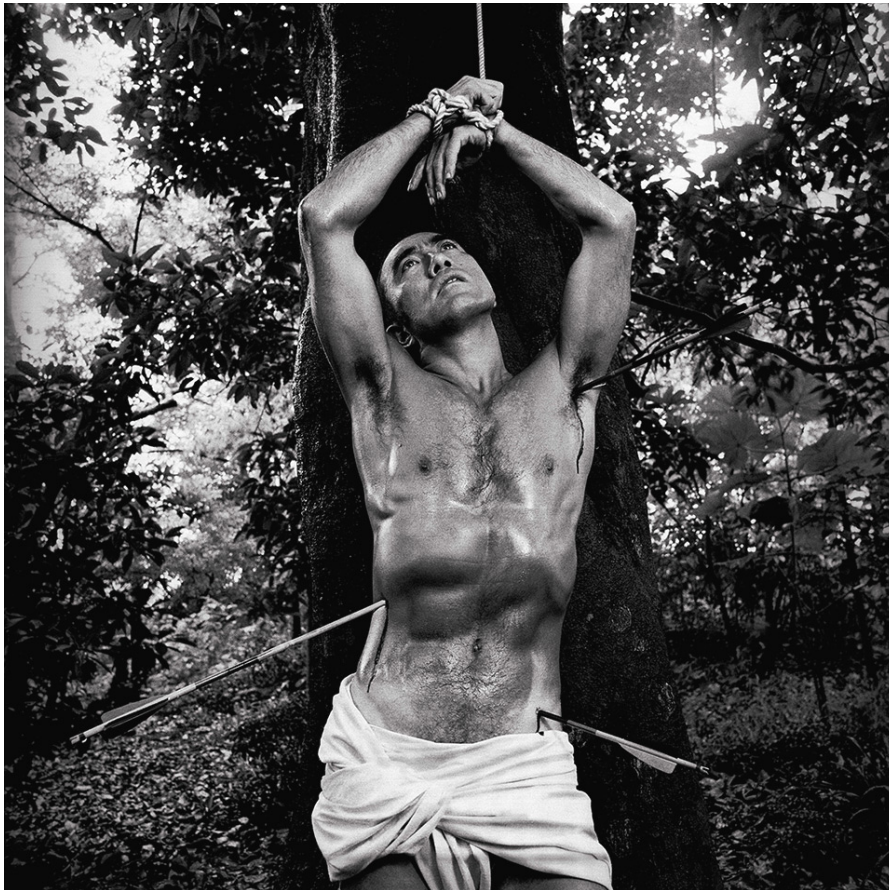


Figure 60 : SHINOYAMA Kinshin, *Portrait de Yukio Mishima en Saint Sebastien*, 1966. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format inconnu. URL : <<https://i.pinimg.com/originals/42/b9/b4/42b9b459e32fc88278bfda0e8038147e.jpg>> (consulté le 24/05/2018)

En faisant référence au mythe, cette image lui fait aussi un pied de nez (ou un hommage). En effet, si l'on considère l'expérience racontée par Mishima, on comprend qu'il s'y réfère, qu'il se place lui-même dans la position de l'objet du désir, se réappropriant cette figure qui lui était pourtant inaccessible auparavant. Mais il ne s'agit pas de reproduire l'image. Au contraire, les codes de représentation sont bien différents. Le corps est sculptural, ne s'éloignant donc pas forcément des représentations classiques. Cependant, comme nous l'avons vu, le médium photographique implique la présence d'accidents, de particularités qui individualisent et érotisent le sujet. La pilosité, par exemple est inédite dans une représentation de ce mythe. De surcroît, la peau est huilée. Si le but est certainement de faire ressortir les muscles, cette brillance n'en appelle pas moins à l'esthétique des *bodybuilders* ou à une approche publicitaire, du moins à un registre profondément trivial et païen.

La figure du saint n'est plus attachée de la même manière, les mains dans le dos. En effet, celles-ci sont levées au-dessus de la tête et surtout attachées dans un nœud paraissant

complexe, faisant écho (notamment dans une production de photographe japonais) à la pratique du *bondage*⁴⁶ qui, si elle est parfois considérée comme un art à part entière, n'en est pas moins sexualisée. Ainsi, le photographe tend à assumer le personnage de Saint Sébastien comme icône érotique de la sexualité gay.

Nous avons donc vu comment les représentations homo-érotiques peuvent utiliser des symboles de leur propre domination, qu'ils soient purement formels dans la production d'un corps masculin, source de désir, ou qu'ils tiennent plus de ce que ces corps signifient (martyr chrétien, policier dominateur), dans un but de subversion du modèle hégémonique. Mais le corps masculin idéal n'est pas uniquement utilisé à ces fins : il est aussi aujourd'hui critiqué en tant que modèle dans l'art contemporain.

2. Corps culturistes, corps transgressifs

En effet, le corps masculin idéal en tant que symbole de virilité se trouve souvent utilisé à des fins expressives dans des œuvres d'art contemporain. Dans *L'art et le corps*, la notion suivante est abordée :

« La représentation de la beauté du corps est globale, comme l'est la société. Au lieu de refléter des idéaux culturels spécifiques, elle est devenue un puissant outil de critique sociale. »⁴⁷

En effet avec les différentes mutations dans la pratique artistique, notamment dues à la position postérieure aux avant-gardes de notre époque, le corps est devenu, du moins dans l'art (à l'inverse de la communication), non plus l'incarnation d'une recherche d'idéal par la beauté mais au contraire le vecteur, par la différence, l'aspect brut, ou même la difformité et la monstruosité, d'un propos transgressif. Nous allons nous intéresser ici à la manière dont certains artistes ont poussé dans ses retranchements les attributs du masculin idéal pour finalement les caricaturer, les extraire de la valeur dominatrice dont ils sont porteurs.

Un des exemples de ces travaux autour du corps est Martial Cherrier. D'abord *bodybuilder*, puis devenu artiste plasticien, il considère sa première œuvre comme son corps. Selon lui, la pratique du culturisme s'apparente à celle de la sculpture classique, d'une part, mais avant tout à celle de l'art contemporain car elle produit des corps qu'il considère comme

⁴⁶ bondage, nom masculin : Le bondage est une pratique érotique ou sexuelle, qui consiste à attacher son ou sa partenaire avec des cordes, des chaînes, des bâillons... Il s'agit d'une pratique sadomasochiste et fétichiste. In : L'INTERNAUTE : bondage, URL : <<http://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/bondage/>> (consulté le 24/05/18)

⁴⁷ DAUGER Sonia, DIETZ David, MCQUEEN Chad, MCQUEEN Steve, *L'art et le corps*, Paris, Phaidon, 2016, p36.

transgressifs. En effet il s'exprime ainsi, dans une émission sur le tatouage et les muscles sur France culture :

« À la vue des magazines de culturisme, j'ai vraiment envie de ressembler aux images que je vois dans ces magazines, de m'approcher de ça, de me transformer, voir si c'est possible de continuer. Là ça dépasse déjà les physiques qu'on voit qui sont commerciaux, c'est-à-dire les plastiques de Van Damme, Stallone, même Arnold Schwarzenegger qui a dû se « dé-muscler », il ne pouvait pas se présenter comme ça, il y a aussi un aspect grand public. C'est aussi une manière d'attaquer le culturisme, c'est déjà rebelle et artistique parce que c'est pas juste l'image pour avoir un beau corps pour aller sur la plage. C'est une motivation un peu antisociale, d'aller au-delà des images, des modes. »⁴⁸

Ainsi, le fait de pousser à l'extrême ce signe de pouvoir et de domination qu'est le muscle a pour effet de créer des corps en marge. On retrouve ce concept dans sa série de photomontages de culturistes affublés d'ailes de papillon.



Figure 61 : CHERRIER Martial, *Fly or die*, 2007. Technique : mixte. Format inconnu. URL : <<https://www.mcp-fr.org/wp-content/thumbnails/uploads/2013/01/Martial-Cherrier-10-copie-tt-width-836-height-550-fill-1-bgcolor-000000-lazyload-0-responsive-Array.jpg>> (consulté le 24/05/2018)

⁴⁸ CHARON Aurélie, « Le tatouage et les muscles », In *L'atelier intérieur*, n°32, France culture, 2013, 59', URL : <<https://www.franceculture.fr/emissions/latelier-interieur/numero-32-le-tatouage-et-les-muscles>> (consulté le 24/05/18)

Dans cette image on peut voir que Cherrier joue sur de multiples paradoxes et analogies. En effet la première contradiction vient de l'association du papillon à ce corps extrême du *bodybuilder*. Les ailes signifient, la grâce, la douceur et entrent en conflit symbolique avec la force brute, la lourdeur qu'évoquent le corps musclé à l'extrême. Mais ce sont les ailes qui remportent la bataille, conférant donc au corps une forme de légèreté. Mais l'œuvre est aussi présentée dans un cadre, rappelant ainsi les boîtes d'entomologistes. La dimension mortuaire est donc mise en jeu dans un but de révéler l'absurdité et la fragilité de cette montagne de muscles. Par ailleurs, le papillon est aussi symbole de vanité : il représente la beauté fragile et éphémère. Combinée au corps malmené du culturiste, il vient souligner le fait que ces corps débordant de l'image de la puissance en sont en réalité affaiblis, meurtris. Ainsi l'artiste ôte du corps du *bodybuilder* toute signification dominante ou conflictuelle.

Par ailleurs, dans le symbole du papillon, est sous-entendu celui de la chenille et donc de la chrysalide. Cherrier insiste donc sur un rapport au corps où celui-ci est transformé. Or cette chrysalide n'est pas naturelle, elle est voulue, choisie par l'individu. Il y a donc une opposition qui s'installe entre une figure naturelle de métamorphose et la métamorphose signifiée, d'ordre manufacturée, presque technologique. Cela est d'autant plus flagrant lorsqu'il choisit de découper ces ailes de papillon dans la notice de stéroïdes, de médicaments permettant de démultiplier la masse musculaire.

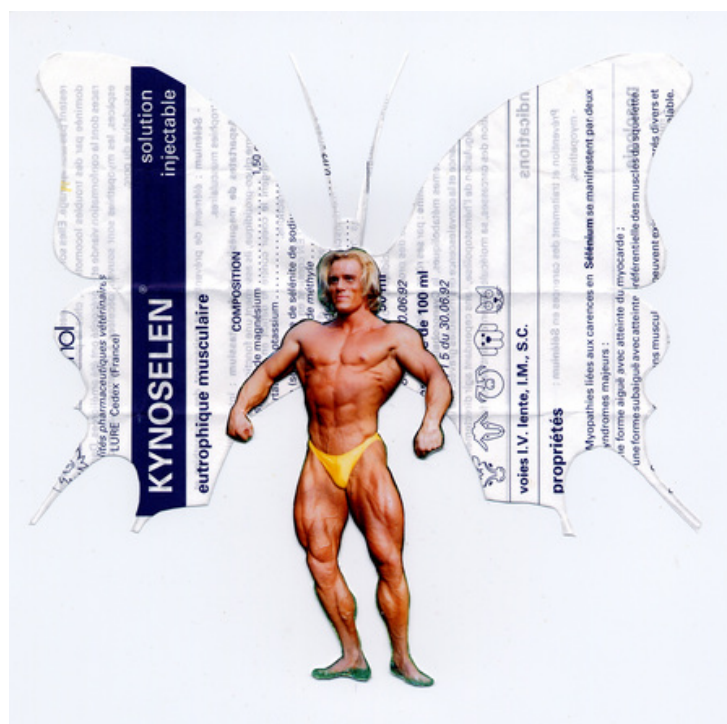


Figure 62 : CHERRIER Martial, *Fly or die*, 2007. Technique : mixte. Format inconnu. URL : <<http://www.mamm-mdf.ru/upload/iblock/156/15680fe41273b227352ba9856967963e.jpg>> (consulté le 24/05/2018)

Mais l'artiste n'est pas dans un rapport critique vis-à-vis de ces prises de stéroïdes. Martial Cherrier célèbre cette mue, qu'il considère comme une manière de lutter contre le déterminisme naturel que nous impose le corps.

Il est intéressant de constater comment cet artiste considère et a choisi son corps comme extérieur à la norme, en marge des canons traditionnels, non pas en opposition avec ceux-ci mais dans leur exacerbation, dans leur caricature.

Ana Hofmann, dans son installation *The Holy Pump*, développe aussi un discours nuancé sur la pratique du *bodybuilding*. Celle-ci présente plusieurs aspects, notamment des entretiens avec des sportifs nous expliquant leur pratique, leur régime, des scènes où ils posent devant un miroir, dans des postures typiques du culturisme, et des séries de plans rapprochés sur le corps. Or si un discours humaniste se développe sur ces pratiquants, nous rapprochant des individus par la parole, le partage de leur expérience, le regard sur le corps est plus ambigu.

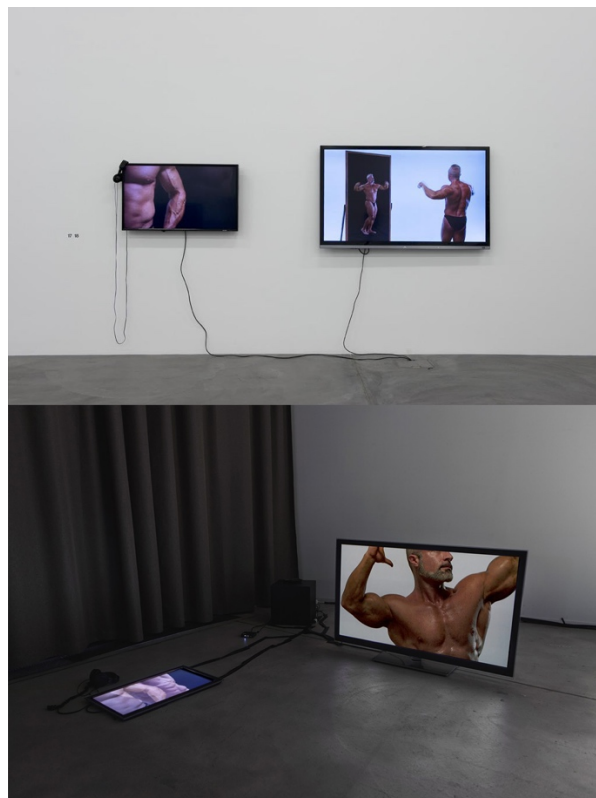


Figure 63 : HOFFMANN Ana, *The Holy Pump*, 2015. Technique : installation vidéo. URL : <http://www.anahofmann.com/4383903/der-heilige-pump> (consulté le 24/05/2018)

En effet lorsqu'elle montre le corps en train de poser, elle insiste sur la dimension esthétique de cette montagne de muscles. Mais le plus frappant est sa série de plans rapprochés sur les muscles. Elle fait par ce biais référence à l'un des aspects de la pratique de la musculation, évoqué précédemment, qui consiste à cibler chaque partie du corps, chaque muscle indépendamment pour mieux le travailler. Dans son traitement visuel du corps, Ana Hofmann souligne cette particularité. Passant frénétiquement d'un muscle à l'autre sans jamais laisser voir le corps entier, elle insiste sur la dimension presque taylorienne de cette conception du corps. La voix *off*, soulignant ce procédé en énumérant de la nourriture et des composés chimiques ingérés dans le but de construire les muscles que l'on voit à l'écran, réduit le muscle à la matière artificielle qui le compose, à son carburant et non à l'individualité qui l'habite.



Figure 64 : HOFFMANN Ana, photogrammes d'une des vidéos de *The Holy Pump*. In : YOUTUBE, compte : hoffmann ana, *BODYDETAILS*. Format : 720p, 3'16". URL : <<https://www.youtube.com/watch?v=5shvlGu7nLM>> (consulté le 24/05/2018)

Dans cette conception du corps extrême, considéré comme une machine qu'il faut entretenir, améliorer, et dans la manière qu'elle a de la représenter, Hofmann met l'accent sur la dimension obsessionnelle du culturisme à vouloir présenter les attributs de la masculinité

exacerbée. Si les individus sont présents dans son installation par le biais de l'essai vidéo, ils le sont principalement pour établir un contraste avec ces vues de corps déshumanisées, presque abstraites.



Figure 65 : WHITE Chad, *School of Charles Atlas Sand Kicker*, 2012. Technique : collage photographique. Format : 27,9 x 20,3cm. URL : <<https://assets.saatchiart.com/saatchi/344471/art/531352/289431-7.jpg>> (consulté le 24/05/2018)

Chad White, lui ne s'embarrasse pas de représentations individuelles. Il utilise le matériau photographique qu'il manipule pour créer des montagnes de muscles démesurées. On sent ici une démarche similaire à celle de Hofmann et faisant écho à la conception morcelée du corps culturiste. De la même manière qu'un *bodybuilder* va en quelque sorte, par son choix d'exercice, décider de l'aspect de chacun de ses muscles, White sélectionne le deltoïde le plus congestionné, le biceps le plus tendu, les abdominaux les plus dessinés. Ce

procédé devrait produire un corps parfait. On pense au Laocoon (Figure 2), dont tout le corps tendu exsude la force, et la tension. Mais ici, le corps en résultant n'est plus humain : c'est une chimère, une créature de Frankenstein chancelante. Les échelles sont perturbées et la silhouette déjà caricaturale des culturistes est poussée dans ses retranchements. L'ironie se lit dans le sourire (de crispation, de souffrance ?) couronnant le monstre : le corps masculin, sa puissance sont tournés en dérision. La créature façonnée est inquiétante certes mais pas menaçante. Elle ne repose que sur un pied, elle titube, grotesque. Le potentiel signifiant du muscle lui est retiré : il n'est plus synonyme de force et par extension de domination. Il devient protubérant, maladif, gangrené.

À travers la représentation du corps masculin *bodybuildé*, caricature de masculinité, les artistes contemporains se jouent donc du signe qu'est le muscle. Manipulant les registres antagonistes de la force et de la légèreté, de la santé et de la frénésie, du canon et du monstre, ces œuvres mettent l'accent sur la fine ligne qui sépare l'apparence normée de l'apparence transgressive. Elles tournent en dérision les attributs de la domination en les transformant en attributs marginaux.

B. Le corps masculin comme matériau plastique

1. Corps masculin, corps objet

« Ce paradoxe continue sur le plan visuel. D'un côté, le corps est représenté comme n'importe quel objet du monde. Il est traité comme une maison, un fusil, un mot, un bateau, etc. Mises à part les ressemblances visuelles avec une figure humaine et avec notre image mentale, aucun trait n'est décisif pour décréter qu'il s'agit des représentations corporelles humaines. La différence entre un corps humain, une silhouette verticale, un pantin n'est pas toujours évidente. De l'autre, on trouve des représentations corporelles très spéciales qui ne rentrent pas dans les canons de l'art, et qui les excèdent ? Ces peintures renvoient une image

du corps insolite et assez variée. Il s'agirait d'une vision intérieure, une radiographie du corps et surtout de l'inconscient qui normalement ne s'extériorise pas. »⁴⁹

Dans cette citation, Nanta Novello-Paglianti évoque le pouvoir de la représentation à faire de la matière première corporelle à la fois un signifiant d'intériorité très puissant mais aussi un objet, au même titre que d'autres choses.

Le corps de l'homme n'est pas uniquement signifiant de valeurs masculines telles que la force, la performance, la domination. En effet, celui-ci est aussi un objet de contemplation de la part d'artistes de tous temps. Nous avons effectivement vu comment ce corps pouvait, dans la Grèce antique, être symbole d'harmonie par sa simple beauté plastique. À cette époque c'est la nature qui est célébrée à travers le sublime des muscles s'entrelaçant. De nos jours le corps masculin est aussi traité comme matériau, porteur de qualités plastiques, comme objet à regarder, à contempler.

Le travail sur les *bodybuilders* de Valérie Belin aurait pu se trouver dans la partie précédente sur le corps transgressif. Mais le propos de l'artiste semble dépasser la critique d'un corps hypertrophié. Dans le commentaire sur cette série, sur le site internet de Valérie Belin, la notion du corps comme objet d'exposition est évoquée :

« Première apparition de la figure humaine dans le travail de Valérie Belin, les photographies des *Bodybuilders* sont à considérer comme une extension d'une série d'œuvres – objets en verre, robes, voitures accidentées – dont le « sujet » pourrait être vu comme une étude ethnographique. Dans cette série, le corps apparaît comme un matériau plastique, manipulable et transformable jusqu'à déformation. À la frontière entre corps humain et objet d'exposition, ces êtres de chair évoquent une forme d'aliénation de soi par une pratique corporelle façonnée par les médias et où la photogénie devient monstruosité. »⁵⁰

L'intérêt de cette série réside donc effectivement dans la dimension ethnographique dont elle peut être porteuse concernant la pratique du culturisme, mais surtout dans le traitement du corps, pareil à celui d'un objet. Effectivement, si l'on analyse ces photographies, on note assez vite la distance qui est prise vis-à-vis du sujet.

⁴⁹ NOVELLO-PAGLIANTI Nanta, « L'art Brut et les esthétiques du corps », In : *Le corps communicant : Le XXI^e siècle, civilisation du corps ?*, Paris, L'Harmattan, 2007, p31.

⁵⁰ In : VALÉRIE BELIN : *Bodybuilders II*, URL : <<https://valeriebelin.com/works/bodybuilders-ii>> (consulté le 24/05/18)



Figure 66 : BELIN Valérie, *Bodybuilders II*, 1999. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format : 100 x 80cm. URL : <https://valeriebelin.com/wp-content/uploads/2017/12/000201.jpg> (consulté le 24/05/2018)

Tout d'abord le choix de la lumière et du rendu de la peau est particulier. Les corps sont huilés, comme ils le sont dans l'univers du culturisme. Mais à la différence de l'esthétique des magazines de musculation, ici l'exposition de la photographie et son traitement donnent un rendu très contrasté à la peau. Le corps est dessiné à l'extrême par une dynamique parfaite : du noir le plus profond au blanc du papier (ou de l'écran), toutes les nuances de gris sont utilisées pour décrire, souligner les muscles du modèle. Par ailleurs ce rendu contrasté insiste sur la forme de la silhouette qui se détache de celui-ci. Le fond blanc immaculé, nu même de toute ombre, refuse toute interaction du modèle avec son environnement ou du regard du spectateur avec quoi que ce soit autre que la figure du culturiste.



Figure 67 : BECHER Bernd, BECHER Hilla, *Gas tanks*, 1965-2009. Technique : épreuves gélatino-argentiques. Format : 172 x 142 cm (installés trois par trois). URL : <http://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P81/P81237_10.jpg> (consulté le 24/05/2018)



Figure 68 : BELIN Valérie, *Bodybuilders I*, 1999. Technique : épreuves gélatino-argentiques. Format : 100 x 80cm. URL : <<https://valeriebelin.com/works/bodybuilders-i>> (consulté le 24/05/2018)

Ajoutons à cela le travail en série, et la répétition frénétique du processus avec différents modèles, on voit que le sujet des photographies, le corps hypertrophié est considéré comme objet duquel l'artiste nous met à distance. On trouve dans ce procédé de représentation l'héritage des photographes de la nouvelle objectivité. En effet, on trouve comme dans les images de Bernd et Hilla Becher, le mélange d'un procédé presque scientifique mettant à distance le sujet représenté (l'objectivant donc) et d'une considération purement esthétique du sujet. Dans les deux travaux, on trouve ce travail d'analogie formelle qui sous-entend que le point d'intérêt n'est pas la dimension informative. En s'intéressant à l'aspect formel de leur modèle les Becher sont moins intéressés par la fonction de ces bâtiments industriels que par leur dimension sculpturale. De la même manière Belin représente moins ce que signifie ces corps que ce qu'ils sont en tant qu'objet de regard. Aucune relation ne s'installe avec l'individu *bodubuilder* comme dans l'installation d'Hofmann par exemple. Ici le corps est présenté pour sa valeur esthétique, qu'elle soit partagée par le spectateur, ou considérée comme monstrueuse. Ainsi, le corps masculin (et parfois féminin mais présentant des caractères attribués à la virilité), considéré, comme nous l'avons vu avec Martial Cherrier, par les *bodybuilders* comme leur propre œuvre d'art, leur propre sculpture, est ici encensé en tant que tel, comme le dit le texte accompagnant la série, en « objet d'exposition ».



Figure 69 : ICHER Jonathan, *Passe-muraille*, 2015. Technique et format inconnus. URL : http://www.jonathanicher.com/images/jonathan-icher_2prev_.jpg (consulté le 24/05/2018)



Figure 70 ICHER Jonathan, *Passe-muraille*, 2015. Technique et format inconnus. URL : http://www.jonathanicher.com/images/jonathan-icher_5prev_.jpg (consulté le 24/05/2018)

Dans sa série intitulée *Passe-muraille*, Jonathan Icher procède également d'une objectivation du corps masculin. Mais ce n'est pas en objet d'exposition qu'il est représenté. En effet, là où Valérie Belin place le corps masculin en véritable œuvre sculpturale en la plaçant sur un fond blanc immaculé, ici, le corps est disséminé dans un environnement quotidien. Il s'intègre à l'appartement, devient un élément livré au regard mais pas tant comme une œuvre d'art que comme un élément simplement décoratif. En effet dans l'image ci-dessous, le corps est découpé, posé à même la table comme un vulgaire bibelot. Il est, dans l'image suivante, démultiplié. Le corps n'est plus objet mais produit usiné, sorti à la chaîne. Ainsi ce corps présentant les attributs de masculinité idéale attire le regard de façon évidente par sa plastique avantageuse mais perd de sa valeur en devenant un simple objet.

Il devient même un signe visuel, un motif, presque à la manière des petits hommes de Keith Haring recouvrant tout le format de ses toiles. Le sujet et son individualité ainsi que le médium photographique, pourtant descriptif par essence, qui le capture se voient laisser place à un corps pictogramme, forme dénuée de son sens, enveloppe privée d'individualité pour ne rester qu'élément de décor, objet de regard.

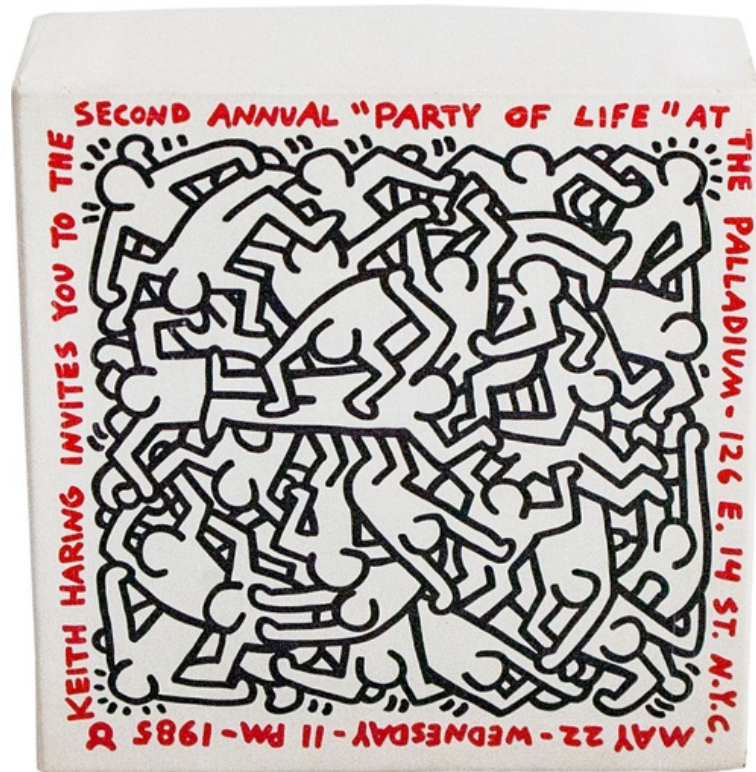


Figure 71 : HARING Keith, *Invitation Puzzle*, 1985. Technique : boîte en carton et puzzle. Format : 10,2 x 10,2 x 3,8cm.
URL : <<https://assets.paddle8.com/510/504/30906/30906-1397766769-KeithHaringPuzzle-1-xl.jpg>> (consulté le 24/05/2018)

Le photographe Kostis Fokas a aussi un rapport particulier au corps masculins. Peuplées de jeunes hommes sculptés comme des statues grecques, ses images mettent en scène ces corps dans des situations absurdes. Les corps ne sont plus liés à leur fonction active, ni même au fait d'être contemplés en tant que qu'objet de désir, passif. Ils prennent une nouvelle fonction qui reste opaque pour le spectateur. En effet l'image ci-dessous, le corps masculin est à la fois la chaise et celui qui s'assied dessus. Si une telle pose pourrait évoquer un certain érotisme dans le rapport de domination qu'implique cette situation, il n'est pas mis en avant ici. Les poses sont simples, raides. La position du personnage du bas est fermée tandis que celui du haut nous tourne le dos. Aucun visage n'est non plus présent pour nous inviter vers une forme de sexualisation de la scène. De par l'absence de ces visages, pas non plus d'identification des deux hommes. La composition pyramidale et statique évoque la photographie des lutteurs de Wilhelm Von Gloeden. Mais ici lutte pour la domination ne se fait pas par la force mais par la négation de l'humanité du personnage qui devient un objet, une chaise. Les personnages sont anonymes, corps génériques à la merci d'une mise en scène absurde, surréaliste.



Figure 72 : FOKAS Kostis, sans titre, 2015. Technique et format inconnus. URL : <http://www.lifo.gr/uploads/image/1104220/KF09.jpg> (consulté le 24/05/2018)

Ainsi, le corps masculin se fait matière première, il passe d'une position de symbole de force à celle d'une marionnette entre les mains des artistes qui le découpent, le dupliquent, l'entremêlent dans des positions absurdes dans le but de le dénuder de son rôle signifiant et de le représenter pour ce qu'il est : sa matérialité et donc dans le cadre de l'image, sa plastique.

2. Robert Mapplethorpe et le corps géométrique

Dans le traitement du corps masculin en photographie, un nom s'impose comme une évidence : Robert Mapplethorpe. À une époque où les mœurs se libèrent, il est le premier artiste à explorer avec autant d'ardeur provocatrice les représentations pornographiques, sadomasochistes, homosexuelles. Ces thèmes l'ont fait connaître à un moment où leur rencontre avec la photographie et les beaux-arts sonnait comme un choc subversif. Mais si

l'aspect provocateur de son travail est souvent évoqué, il fait souvent de l'ombre à sa recherche plastique, notamment au niveau de la représentation du corps masculin. Car en parallèle à son désir de transgression de la bienséance, Mapplethorpe est aussi et surtout un plasticien minutieux. Chacune de ses images est construite avec soin, qu'il s'agisse de la composition ou de la lumière. Il s'amusera d'ailleurs à représenter des sujets marginaux d'une manière finalement très académique, empruntant tantôt à la peinture classique, tantôt à la sculpture antique. Et dans cette recherche, si son médium est photographique, son matériau c'est le corps masculin. Et pas n'importe quel corps : pour Mapplethorpe, la production d'image est libidineuse. Il met sa sexualité, ses fantasmes, son plaisir en images. Ainsi les modèles qu'il va choisir sont souvent des corps qu'il désire. On y retrouve les fantômes des archétypes de Tom of Finland, mêlés à sa fascination pour les corps (et les sexes) noirs. L'esthétique sadomasochiste est très présente aussi. Ainsi sa matière première est empreinte de tous les codes de virilité évoqués précédemment : le muscle comme symbole de force mais aussi comme valeur plastique à part entière, les signes extérieurs de domination fétichisés dans l'esthétique S/M et l'exacerbation de tous ces caractères produisant des corps et donc des images subversives. Mais Mapplethorpe ne représente pas ces objets de désir à travers le prisme de la convoitise brute. Au contraire, par l'image il épuise l'érotisme des corps qu'il représente. Le fait par exemple qu'il ait photographié beaucoup de ses amants influence sur sa manière de nous les montrer. Dans une émission lui étant consacrée sur France Culture, Judith Benhamou-Huet, à propos de la production de Mapplethorpe nous informe sur les circonstances de prise de vue :

« C'est posé, on est pas dans l'expression de la jouissance, c'est pas ça du tout. ... Chez Mapplethorpe, il prend les photos après avoir couché avec le garçon. Là encore, il a épuisé le désir avant de prendre la photographie. » Ainsi, loin d'une représentation pornographique, malgré l'absence de pudeur, Robert Mapplethorpe a la particularité qu'il va traiter la matière première de ces chairs idéalisées comme un sculpteur son marbre.

En effet l'une de ses inspirations principales est la statuaire. Prenons par exemple sa photographie de Derrick Cross, de dos. La position n'est pas classique en soi mais pourrait faire penser, en plus contemporaine, à la pose du Poséïdon d'Artémision, jambes écartées. La musculature puissante du modèle est aussi évocatrice des représentations des hommes grecs dans la force de l'âge (à l'inverse des éphèbes). Le rendu de la peau noire, légèrement lustrée peut aussi évoquer le bronze des statues antiques.



Figure 73 : MAPPLETHORPE Robert, *Derrick Cross*, 1983. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format : 50,8 x 40,6cm. In New York, New York University Art Collection. URL : <<https://greyartgallery.nyu.edu/wp-content/uploads/2015/12/Mapplethorpe3.jpg>> (consulté le 24/05/2018)



Figure 74 : Artiste inconnu, *Dieu du Cap Artémision*, 460 av. J.-C. Technique : sculpture en bronze. Format : 209cm. In Athènes, Musée national archéologique d'Athènes. URL : <<https://www.flickr.com/photos/telemax/3210772518>> (consulté le 24/05/2018)

Mais ce qui frappe le plus dans cette image, c'est la disparition des bras. Le corps semble mutilé, mais pas de manière violente, à la manière des statues ayant été privées de leurs appendices par le temps et l'usure. Ainsi la référence se fait à la sculpture antique mais pas à la manière des artistes de la Renaissance, dans une volonté de reproduire un modèle, mais de manière moderne, avec une vue sur l'espace nous séparant de ces représentations. On pense alors à une sculpture : *L'homme qui marche* de Rodin.



Figure 75 : RODIN Auguste, *L'homme qui marche*, Technique : sculpture en bronze. Format : 85 x 60 x 28cm. In Paris, Musée Bourdelle. URL : <http://1.bp.blogspot.com/-dvTQJsKuXA4/Vd0H92viacI/AAAAAAAAAE9s/OQyWhpHPqhU/s1600/80745288_o.jpg> (consulté le 24/05/2018)

Dans cette sculpture, Rodin fait aussi écho à la sculpture gréco-romaine mais en assumant son regard distancié sur celle-ci, sur les ravages du temps qui le séparent de ce qu'elle était vraiment mais qui lui confère une force supplémentaire qu'il exprime en ces mots :

« Voilà une main... cassée au ras du poignet, elle n'a plus de doigts, rien qu'une paume, et elle est si vraie, admirait-il, que pour la contempler, la voir vivre, je n'ai pas besoin des doigts. Mutilée comme elle est, elle se suffit malgré tout parce qu'elle est vraie. »⁵¹

Ainsi comme Rodin, Mapplethorpe s'amuse de ce clin d'œil. Mais il dépasse aussi la seule référence. En effet d'une manière plus moderne en termes de composition et en terme de médium, Mapplethorpe se saisit de la volonté grecque de vouloir représenter la beauté par l'harmonie de la forme. Il en devient presque anecdotique que le sujet choisi s'entrechoque aussi fort avec ce désir d'harmonie formelle. Cette recherche se retrouve dans son traitement radical de la composition. En effet dans la plupart de ses œuvres, on trouve une disposition des masses claires et foncées très recherchée.



Figure 76 : MAPPLETHORPE Robert, *Clifton*, 1981. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format inconnu. URL : <https://i.pinimg.com/originals/d9/64/b8/d964b81a86163ac1572230ecc92e49d0.jpg> (consulté le 24/05/2018)

⁵¹ RODIN Auguste, 1904, In : MUSÉE RODIN : L'homme qui marche, URL : <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/lhomme-qui-marche>



Figure 77 : MAPPLETHORPE Robert, *Ken and Lydia and Tyler*, 1985. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format : 38,4 x 38,2cm. In Los Angeles, J. Paul Getty Museum. URL : <https://il.wp.com/www.positive-magazine.com/edge/wp-content/uploads/2016/09/MAP_248.jpg?fit=3705%2C3750> (consulté le 24/05/2018)

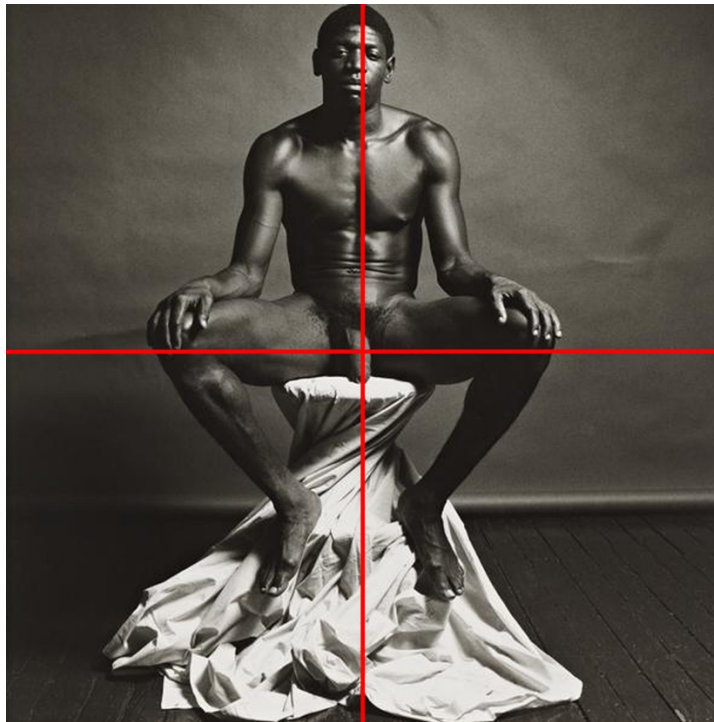


Figure 78 : MAPPLETHORPE Robert, *Bob Love*, 1979. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format : 50,8 x 40,6cm. In Londres, Tate Modern. URL : <http://www.tate.org.uk/art/images/work/AR/AR01140_10.jpg> (consulté le 24/05/2018)

On voit dans ces exemples que la figure de la croix est par exemple omniprésente dans ses productions. Par le biais de cette composition cruciforme, le corps s'étale sur le format de la photographie de part en part, tout en structurant l'image. La symétrie est aussi mise en jeu dans sa façon de jouer avec les formes, dans le but que le corps lui-même fabrique l'image, compose sa matière première. Il ne vient pas s'inscrire dans un environnement, il est lui-même à la fois la forme et l'espace qui l'entoure. Cette volonté de placer le corps au centre de toute chose n'est pas sans rappeler l'*Homme de Vitruve* de Léonard de Vinci (Figure 14).



Figure 79 : MAPPLETHORPE Robert, *Thomas*, 1987. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format : 47,9 x 47,9cm. In New York, Guggenheim Museum. URL : <https://i0.wp.com/www.guggenheim.org/wp-content/uploads/1987/01/93.4304_ph_web.jpg?w=870&zoom=2> (consulté le 24/05/2018)

Dans cette photographie en particulier, où Mapplethorpe choisit de représenter son sujet dans un cercle, chaque extrémité touchant ses bords, chaque membre en formant un rayon, la référence est évidente. Il y a une dimension métaphysique, presque religieuse dans cette référence ainsi que dans la volonté, de façon générale, de Mapplethorpe de géométriser

la forme humaine. Mais le corps de Mapplethorpe et de son époque n'est plus celui de Léonard de Vinci, sain, puissant et harmonieux. Il ne désire pas placer le corps dans l'univers de manière harmonieuse : ici l'harmonie visuelle se fait au dépend du corps, qui est tordu, comme torturé, dans une position à l'opposé du naturel.

Ce rapport à la nature, s'il n'est pas évident dans les images étudiées jusque-là est pourtant central lorsqu'on regarde l'intégralité de son œuvre où la fleur est un motif récurrent.



Figure 80 : MAPPLETHORPE Robert, *Calla Lily*, 1984. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format inconnu : 38,5 x 38,5cm. URL :

[https://www.christies.com/img/LotImages/2016/NYR/2016_NYR_12204_0104_000\(robert_mapplethorpe_calla_lily_1984\).jpg](https://www.christies.com/img/LotImages/2016/NYR/2016_NYR_12204_0104_000(robert_mapplethorpe_calla_lily_1984).jpg) (consulté le 24/05/2018)

On pourrait dire que Mapplethorpe photographie ses fleurs avec autant d'érotisme que ses corps. Ou alors qu'il photographie ses corps avec autant de subtilité que ses fleurs. Toujours est-il que fleur et corps font tous deux partie pour lui d'un lexique formel. En mettant ainsi au même niveau fleurs, objets et corps transgressifs, dans cette quête de l'harmonie visuelle, Mapplethorpe semble vouloir libérer le corps de ses contraintes verbales, signifiantes, de ses constructions sociales pour revenir à un état de nature, d'inertie, de jouissance simple

Conclusion

Le corps masculin est donc un puissant outil dans le lexique des représentations. Nous l'avons évoqué, le corps est l'une des premières figures identifiables des peintures rupestres. Le corps masculin codifié et signifiant dont nous héritons aujourd'hui est héritier d'un fort patrimoine. L'une des plus fortes influences aura été le modèle grec. Naturellement, la culture grecque antique est considérée comme le berceau de la culture occidentale. Sur un tel sujet, la marque laissée par leur art est d'autant plus incontournable que le corps masculin était au centre des problématiques esthétiques de cette époque. Dans leur désir de représenter la beauté et l'harmonie, c'est la forme masculine qu'ils ont choisi. Le corps masculin est idéalisé pour représenter la beauté à la fois de la nature qui lui donne naissance et celle de son intériorité, de son esprit et de son éclaircissement. Cette conception se verra plus tard renversée par l'avènement de la religion chrétienne qui, tout en étendant son influence en occident prônera une ontologie tout autre : esprit et corps sont dissociés et même antagonistes. L'esprit est porteur de valeurs morale élevées, on parle d'âme. Cette âme habite un corps, qui n'est qu'en enveloppe. Le corps de l'homme est caché, au même titre que celui de la femme, la figure du Christ en croix et des martyrs représente l'idéal : le corps sacrifié sur l'autel de l'âme. Les représentations reviennent ensuite à la Renaissance à une forme de célébration du modèle grec et donc de la beauté du corps de l'homme (qui toutefois est bien plus sexualisé, depuis la pudeur imposée par l'Église).

Le bouleversement dans ses représentations survient à l'avènement de la photographie qui en proposant une capture du réel va priver les représentations du corps masculin du prétexte du symbole mythologique. Si au début, c'est la réalité des corps qui influence les représentations, très vite le mouvement s'inverse. L'homme veut incarner les images qu'il voit : l'idéal du corps masculin fait irruption dans la réalité des physicalités. L'importance grandissante de l'image jusqu'à notre société hyper-médiatisée va achever de faire glisser cette figure de l'homme parfait dans le quotidien, dans l'individu.

Le sport et son esthétique ont joué un rôle majeur dans l'élaboration de ces canons et dans leur intégration dans la société. En effet depuis sa médiatisation, il se fait le théâtre de l'esthétisation de l'affrontement physique, de la démonstration de force, dans une subtile allégorie guerrière. Il présente des corps musclés, performants et les valorise, créant un nouvel espace où le corps masculin peut poursuivre sa domination qu'il justifie avant tout par la

puissance effective. Ce processus d'esthétisation de la puissance physique a finalement pour effet de détacher le signifiant du signifié, le muscle de sa force. Le corps masculin devient alors valorisé pour sa beauté, et devient objet de désir et de contemplation. Ce corps post-moderne est celui que l'on va sculpter à la salle de sport, que l'on va doper de produits chimiques, un corps taylorien, qu'il faut constamment améliorer. C'est une extension du moi qui finit par se substituer à l'esprit dans l'identification de l'individu. En ce sens, le corps est devenu apolitique, l'exact opposé du corps représenté par les grandes idéologies, notamment les régimes totalitaires tels que l'Allemagne nazie qui l'a utilisé comme outil de propagande sous la figure du guerrier blanc, aryen, héritier du modèle grec et du Viking.

Les artistes, eux contemplant ces jeux et se positionnent souvent en réaction face à ces représentations stéréotypées. Entre réappropriation des codes du masculin exacerbé et caricature du mâle viril, l'esthétique homo-érotique va détourner l'idéal, le dévoyer en le transformant en fantasme, en objet de fétichisme. Dans une stratégie tout autre, certains artistes comme Martial Cherrier vont porter un regard sur la manière dont le signifiant de la domination masculine dans l'image de la norme, le muscle par exemple, peut, poussé à son paroxysme, produire des corps subversifs. Enfin certains photographes vont travailler le corps masculin comme une matière première, le dépouillant de ses significations normatives ou transgressives. Sous l'objectif d'un Robert Mapplethorpe, le corps est une forme au même titre qu'une fleur. En devenant élément formel, le corps est enfin libéré de son héritage culturel et de ses pressions sociales.

Ainsi le corps masculin et sa forme idéalisée, quelle qu'elle soit au moment où on la prend est porteur de beaucoup de sens : rapport à l'autre ou à soi-même, définition du genre, affirmation d'une domination... Chaque corps en soi est porteur de ces ambivalences, de toutes ces nuances de masculinités. C'est la façon dont on le représente qui va déterminer quel trait sera saillant, quelle utilisation sera faite de ce corps et ce que, mieux que les mots, il nous dira.

Bibliographie

Le modèle grec :

BOARDMAN John, *L'art grec*, 1989, éd. Thames & Hudson SARL, Paris, France, 252p.

JENKINS Ian, TURNER Victoria, *La beauté du corps dans l'Antiquité Grecque*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 2014, 388p.

Histoire de l'art et esthétique :

BOUQUERET Christian, *Paris, capitale photographique 1920-1940*, Paris, Jeu de paume/Éditions de la Martinière, 2009, 192p.

STEHLLI Jean-Sébastien, « 2. Le moyen âge », In : L'Express, 2003. URL :

<https://www.lexpress.fr/culture/livre/2-le-moyen-age_818920.html>

CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, *Histoire de la virilité : 1. L'invention de la virilité. De l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Le Seuil, 2015, 608p.

NOVELLO-PAGLIANTI Nanta, « L'art Brut et les esthétiques du corps », In : *Le corps communicant : Le XXI^e siècle, civilisation du corps ?*, Paris, L'Harmattan, 2007, 242p.

BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, 288p.

BARTHES Roland, L'effet de réel, In : *Communications*, n°11, Paris, Le Seuil, 1968, pp. 84-89.

Le corps :

BOURDIEU Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de « Trois études d'ethnologie kabyle*, Paris, Librairie Droz, 1972, 272p.

BOURDIEU Pierre, « Remarques provisoires sur la perception sociale du corps », In : *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°14, Paris, EHESS, 1977, pp. 51-54.

OBERHUBER Andrea, *Corps de papier. Résonances*, Montréal, Nota Bene, 2012, 64p.

REDEKER Robert, « Le nouveau corps de l'homme : entre sport, publicité et pornographie », In : *Le Monde : idées*, 2009, URL :

<https://www.lemonde.fr/idees/article/2009/08/18/le-nouveau-corps-de-l-homme-entre-sport-publicite-et-pornographie-par-robert-redeker_1229554_3232.html>

Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976, 688p.

DAUGER Sonia, DIETZ David, MCQUEEN Chad, MCQUEEN Steve, *L'art et le corps*, Paris, Phaidon, 2016, 440p.

L'homosexualité :

COLE Shaun, *Don We Now Our Gay Apparel: Gay Men's Dress in the Twentieth Century* Shaun Cole, Oxford, Berg Publishers, 2000, 224p.

EDELMAN Lee, « Homographèse : identité corporelle et différence sexuelle », In : *Corpographèses : corps écrits, corps inscrits*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp133-160, traduit de l'américain par ZOBERMAN Pierre.

MISHIMA Yukio, *Confession d'un masque*, Paris, Gallimard, 1983, 256p., traduit de l'anglais par VILLOTEAU Renée.

ARNAUD Claude, COGEVAL Guy, COMAR Philippe, *Masculin/masculin : L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2013, 300p.

DYER Richard, *Only Entertainment*, Londres, Routledge, 2002, 192p.

Études de genre :

CONNELL Raewyn, *Masculinités : Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2014, 288p., Édition établie par HADÈGE Meoïn et VUATTOUX Arthur

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006, 281p., traduit de l'américain par KRAUS Cynthia.

SIMPSON Mark, « The metrosexual is dead, Long live the 'spornosexual' », In : *The Telegraph*, 2014, URL : <<https://www.telegraph.co.uk/men/fashion-and-style/10881682/The-metrosexual-is-dead.-Long-live-the-spornosexual.html>>

SIMPSON Mark, « Meet the metrosexual », In : *Salon*, 2007, URL : <<https://www.salon.com/2002/07/22/metrosexual/>>

Le poil :

PFEIFFER, Alice, « Le poil est-il politique ? », In : *Antidote*, 2017, URL : <<http://magazineantidote.com/societe/le-poil-est-il-politique-2/>>

SIMON Claire, « L'image du poil », mémoire de master en esthétique photographie, sous la direction de BRAS Claire, Paris, École Nationale Supérieure Louis Lumière, 2017, 124p.

LESTIENNE Camille, « Le sens du mot poilu (1918) », In : *Le Figaro Histoire*, 2014, URL : <<http://www.lefigaro.fr/histoire/centenaire-14-18/2014/07/01/26002-20140701ARTFIG00109-le-sens-du-mot-poilu-1918.php>>

Le bronzage :

ORY Pascal, *L'invention du bronzage : Essai d'une histoire culturelle*, Paris, Éditions Complexe, 2008, 135p.

ANDRIEU Bernard, *Bronzage : une petite histoire du soleil et de la peau*, Paris, CNRS, 2008, 128p.

Le sport :

BLUMRODT Jens, BODIN Dominique, HÉAS Stéphane, MEUNIER Dominique, ROBÈNE Luc, « Sports et publicités imprimées dans les magazines en France : une communication masculine dominante et stéréotypée ? », In : *Études de communication : langages, information, médiation*, n° 29 : « Performativité : Relectures et usages d'une notion frontière », Lille, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2006, URL :

<<https://journals.openedition.org/edc/391#ftn10>>

DUNNING Eric, ELIAS Norbert, « Sur le sport et la violence », In : *Sport et Civilisation, la violence maîtrisée*, Paris, Fayard, 1998, 392p.

BARTHES Roland, *Le sport et les hommes*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2004, 80p.

WACQUANT Loïc, *Corps et âme, carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, Marseille, Agone, 2002, 286p.

La condition racisée :

CLOQUET Ghislain, MARKER Chris, RESNAIS Alain, *Les statues meurent aussi*, Présence africaine éditions, Tadié Cinéma productions, 1953, 30'

ESQUENAZI Jean-Pierre, PEDON Éric, « Télé-visions du corps-sportif », In : *Recherches en communication*, n°5, Louvain, Centre de recherche en Communication de l'UCL, 1996, 98p., URL : <<http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/1171/1021>>

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Points, 2014, 288p.

VALLET Guillaume, « Corps performant bodybuildé et identité sexuée masculine : une congruence ? », In : *Interrogations ?*, n°7, « Le corps performant », 2008, URL : <<http://www.revue-interrogations.org/Corps-performant-bodybuilde-et#nb24>>

Le totalitarisme :

HITLER Adolf, *Mein kampf – Mon combat*, Paris, Nouvelles éditions latines, 2009, 685p., traduit de l'Allemand par CALMETTE Albert et GAUDEFROY-DEMOMBYNES Jean.

MASSENET Michel, « Le totalitarisme, tyrannie abstraite », In : *Laval théologique et philosophique*, vol. 8, n°1, Québec, Université de Laval, 1952, URL :

<<https://www.erudit.org/fr/revues/ltp/1952-v8-n1-ltp0940/1019862ar.pdf>>

Table des illustrations

Figure 1 : POLYCLÈTE, Le doryphore (copie), Ier siècle av. J.-C. (original : 440 av. J.-C.). Technique : sculpture de marbre (original : bronze). Format : 212cm. In Naples, Musée national archéologique de Naples. URL : < https://fr.wikipedia.org/wiki/Doryphore_(Polycl%C3%A8te)#/media/File:Doryphoros_MAN_Napoli_Inv6011.jpg > (consulté le 24/05/18).....	12
Figure 2 : AGÉSANDROS, POLYDORUS, ATHÉNODOROS, Groupe du Laocoon, vers 40 av. J.-C. Technique : sculpture de marbre. Format : 242 x 160cm. In Vatican, musée Pio-Clementino. URL : < https://www.thinglink.com/scene/743893208538284034 > (consulté le 24/05/18).....	13
Figure 3 : MYRON, Discobole, 120 ap. J.-C. (original : 450 av. J.-C.). Technique : sculpture en marbre (original : bronze). Format : 170 x 105 x 63cm. In Rome, Palais Massimo alle Terme. URL : < http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=396999001&objectId=8760&partId=1 > (consulté le 24/05/18).....	15
Figure 4 : ALBIN-GUILLOT Laure, Étude de nu, 1939. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format : inconnu. In Paris, Bibliothèque nationale de France. URL : < http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1772 > (consulté le 24/05/18)	15
Figure 5 : RIEFENSTAHL Leni, réal., photogrammes du film Les dieux du stade, Olympia-Film, 1938. Technique : Film 35mm. In : YOUTUBE, Chaîne : Toucan Athlétic. Les dieux du Stade (Leni Riefenstahl), Support : vidéo en ligne. Format : 240p, 115". URL : < https://www.youtube.com/watch?v=J5yTfc6UjIM > (consulté le 24/05/18).....	17
Figure 6 : HINE Lewis, Mécanicien de centrale électrique travaillant sur une pompe à vapeur, 1921. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format : 34,3 x 24,1cm. In Rochester, Collection George Eastman House. URL : < http://karouzo.mondoblog.org/2017/05/14/lage-de-la-machine/ > (consulté le 24/05/18)	18
Figure 7 : HINE Lewis, Mécanicien de centrale électrique travaillant sur une pompe à vapeur, 1921. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format : 34,3 x 24,1cm. In Rochester, Collection George Eastman House. URL : < http://karouzo.mondoblog.org/2017/05/14/lage-de-la-machine/ > (consulté le 24/05/18)	19
Figure 8 : COURTÈS Alexandre (Agence : Mazarine Mlle Noi), réal., marque : PACO RABANE, photogramme de la campagne pour le parfum Invictus, 2013. In : ADFORUM, Paco Rabanne – « Invictus », Format : 720p, 50". URL : < https://fr.adforum.com/creative-work/ad/player/34488431/invictus/paco-rabanne > (consulté le 24/05/18).....	20
Figure 9 : AUTEUR INCONNU, Kouros, 530 av. J.-C. Technique : sculpture de marbre. Format : 206,1 x 54,6 x 51cm. In Los Angeles, J. Paul Getty Museum. URL : < http://www.getty.edu/museum/media/images/web/enlarge/01290801.jpg > (consulté le 24/05/18).....	21
Figure 10 : COURTÈS Alexandre (Agence : Mazarine Mlle Noi), réal., marque : PACO RABANE, photogrammes de la campagne pour le parfum Invictus, 2013. In : ADFORUM, Paco Rabanne – « Invictus », Format : 720p, 50". URL :	

< https://fr.adforum.com/creative-work/ad/player/34488431/invictus/paco-rabanne > (consulté le 24/05/18).....	22
Figure 11 : CRITIOS, Éphèbe de Critios, 480 av. J.-C. Technique : sculpture en marbre. Format : 86cm. In. Athènes, Musée de l'Acropole. URL : < https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89ph%C3%A8be_de_Critios > (consulté le 24/05/18)	24
Figure 12 : BULGARINI Bartolomeo, La crucifixion, 1351. Technique : tempera et or sur bois. Format : 77,4 x 43,6cm. In Paris, Musée du Louvre. URL : < https://fr.wikipedia.org/wiki/Bartolomeo_Bulgarini#/media/File:F0448_Louvre_Bulgarini_Crucifixion_INV312_rwk.jpg > (consulté le 24/05/18).....	25
Figure 13 : DESMARAIS Jean-Baptiste, Le berger Pâris, 1787. Technique : huile sur toile. Format : 177 x 118cm. In Ottawa, National Gallery of Canada. URL : < https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Desmarais_-_Le_Berger_Paris_-_1787.jpg > (consulté le 24/05/18).....	27
Figure 14 : DE VINCI Leonard, L'homme de Vitruve (copie), 1490. Technique : dessin à la plume et au lavis. Format : 34 x 26cm. In Venise, Gallerie dell'Accademia de Venise. URL : < https://fr.wikipedia.org/wiki/Homme_de_Vitruve#/media/File:Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg > (consulté le 24/05/18).....	28
Figure 15 : GOLTZIUS Hendrick, Titus Manlius Torquatus, 1586. Technique : Gravure. Format : 36,5 x 26,5cm. In Amsterdam, Rijksmuseum. URL : < https://www.metmuseum.org/art/collection/search/343574 > (consulté le 24/05/18)	29
Figure 16 : RIGAUD Hyacinthe, Louis XIV en costume de sacre, 1701. Technique : huile sur toile. Format : 277 x 194cm. In Paris, Musée du Louvre. URL : < https://fr.wikipedia.org/wiki/Portrait_de_Louis_XIV_en_costume_de_sacre > (consulté le 24/05/18).....	30
Figure 17 : VON GLOEDEN Wilhelm, sans titre, 1902. Technique : épreuve gélatino- argentique. Format inconnu. URL : < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gloeden,_Wilhelm_von_(1856-1931)_-n._0872_-_Datato_1902_-_Da_-_Auch_ich_in_Arkadien,_p._137.jpg > (consulté le 24/05/18)	31
Figure 18 : BEAU Jules, Noël le Gaulois, 1897. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format : inconnu. URL : < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:No%C3%ABl_le_Gaulois_-_1897_Bruxelles.jpg > (consulté le 24/05/18)	32
Figure 19 : Auteur inconnu, Affiche du film Rocky, 1976. URL : < http://www.allocine.fr/film/fichefilm-28251/photos/detail/?cmediafile=19106210 > (consulté le 24/05/18).....	33
Figure 20 : Auteur inconnu, affiche du film Rocky 4, 1985. URL : < http://limoostore.com/wp-content/uploads/2016/04/rockyiv.jpg > (consulté le 24/05/18)	34
Figure 21 : MAPPLETHORPE Robert, Derrick Cross, 1985. Technique : épreuve gélatino- argentique. Format : 40,6 x 50,8cm. In New York, Robert Mapplethorpe Foundation. URL : < http://1.bp.blogspot.com/-GBB6scX8cZk/UuYXjTnUBzI/AAAAAAAAAag/-ChLEZ76XCQ/s1600/6+mapplethorpe+derrick+cross+1985.jpg > (consulté le 24/05/18)	35
Figure 22 : RICHARDSON Terry, Macaulay Culkin, date inconnue. Technique et format inconnus. URL :	

< https://i.pinimg.com/originals/4c/1e/5f/4c1e5f33db2a8d499ca3500b2e90129e.jpg > (consulté le 24/05/18).....	36
Figure 23 : Auteur inconnu, marque : H&M, campagne sous-vêtements automne 2012, 2012. URL : < https://www.stara.fi/2012/02/15/david-beckhamin-peniksen-koko-ihmetyttaa/ > (consulté le 24/05/2018).....	37
Figure 24 @EGORAMSTERDAM, capture d'écran du compte Instagram, 2018. In : INSTAGRAM, compte : @egoramsterdam . URL : < https://www.instagram.com/p/Bi4RjWeDdRQ/?hl=fr&taken-by=egoramsterdam > (consulté le 24/05/2018).....	39
Figure 25 : Auteur inconnu, Aelius Verus, II ^e siècle. Technique : sculpture de marbre. Format : 193 x 60 x 42cm. In Paris, Musée du Louvre. URL : < https://api.art.rmnngp.fr/v1/images/17/68019?t=k9VI6Z2fV6Jp189rjhVMiw > (consulté le 24/05/2018).....	40
Figure 26 : MAXIME Valère, Banquet organisé au cours d'un bain collectif, XV ^e siècle. Technique : enluminure. Format inconnu. URL : < http://dona-odrigue-2.revolublog.com/au-moyen-age-les-gens-ne-se-lavaient-pas-c26065406 > (consulté le 24/05/2018)	42
Figure 27 : MICHEL-ANGE, David, 1504. Technique : sculpture de marbre. Format : 434cm. In Florence, Galerie de l'académie de Florence. URL : < https://fr.wikipedia.org/wiki/David_(Michel-Ange)#/media/File:%27David%27_by_Michelangelo_Fir_JBU005.jpg > (consulté le 24/05/2018)	43
Figure 28 : Auteur Inconnu, sans titre, XIX ^e siècle. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format inconnu. URL : < https://i.pinimg.com/originals/ef/1d/d8/ef1dd8efcd2353eb8e8bd3ecc8c5c377.jpg > (consulté le 24/05/2018).....	44
Figure 29 : GIRODET Anne-Louis, Le sommeil d'endymion, 1791. Technique : huile sur toile. Format : 198 x 261cm. In Paris, Musée du Louvre. URL : < https://blog-imgs-74.fc2.com/r/u/k/rukachas/trioson_endymion.jpg > (consulté le 24/05/2018).....	45
Figure 30 : MAN RAY, Bras, 1935. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format : 29,7 x 23,0cm. In New York, Metropolitan museum of Art. URL : < https://images.metmuseum.org/CRDImages/ph/web-large/DP105537.jpg > (consulté le 24/05/2018).....	46
Figure 31 : Auteur inconnu, image de promotion du film Autant en emporte le vent, 1939. Technique et format inconnus. URL : < https://i.pinimg.com/originals/1c/fd/e6/1cfde6962833a690aff8c62b95a9928c.jpg > (consulté le 24/05/2018).....	47
Figure 32 : Auteur inconnu, marque : KINDY, date inconnue. URL : < https://i.pinimg.com/originals/c0/4a/4f/c04a4ff93c8f5f7d6972b8a14c095720.jpg > (consulté le 24/05/2018).....	49
Figure 33 : RITTS Herb, phot., marque : CALVIN KLEIN, campagne Escape for men, 1993. URL : < http://i22.photobucket.com/albums/b339/bis032/ckescape1.jpg > (consulté le 24/05/2018).....	50
Figure 34 BURNETT Leo, dir. artistique, marque : MARLBORO, 1963. URL : < https://galeri14.uludagsozluk.com/839/binalarin-yan-duvarindaki-sigara-reklamлари_1020836.jpg > (consulté le 24/05/2018).....	55
Figure 35 : GAVRAS Romain, réal., marque : ADIDAS, 2011. In : VIMEO, compte : ROMAIN-GAVRAS, adidas, all in Format : 1080p, 2'. URL : < https://vimeo.com/22459501 > (consulté le 24/05/2018)	58

- Figure 36 : Tableau inséré à l'article Sports et publicités imprimées dans les magazines en France : une communication masculine dominante et stéréotypée ? cf. note de bas de page n°26. URL : <<https://journals.openedition.org/edc/391#ftn10>> 59
- Figure 37 : Auteur inconnu, marque : NIKE, captures d'écran de la publicité Aux armes citoyens, 2007. In : YOUTUBE, chaîne : arthyshow, Pub Nike rugby XV de France Aux armes citoyens. Format : 240p, 1'05". URL : <<https://www.youtube.com/watch?v=hn7Cj1HumIk>> (consulté le 24/05/2018) 60
- Figure 38 : Auteur inconnu, marque : NIKE, captures d'écran de la publicité Aux armes citoyens, 2007. In : YOUTUBE, chaîne : arthyshow, Pub Nike rugby XV de France Aux armes citoyens. Format : 240p, 1'05". URL : <<https://www.youtube.com/watch?v=hn7Cj1HumIk>> (consulté le 24/05/2018) 61
- Figure 39 : Auteur inconnu (LA Times), Jesse Owens, 1936. Technique et format inconnus. URL : <http://static1.uk.businessinsider.com/image/579f8a29dd08957b3d8b473a-2400/jesse_owens3.jpg> (consulté le 24/05/2018)..... 62
- Figure 40 : DOMINIS John (SIPA/AP), Tommie Smith et John Carlos, 1968. Technique et format inconnus. URL : <https://semiotiquegaetangarciabloc6.files.wordpress.com/2017/02/pa-2373497_tommie_smith.jpg> (consulté le 24/05/2018)..... 64
- Figure 41 : PIERRE ET GILLES, Vive la France, 2006. Technique : acrylique sur tirage chromogénique. Format : 25,2 x 20,1cm. URL : <<https://i.pinimg.com/originals/35/da/9b/35da9b49a3f18a8e8d895cca1203792a.jpg>> (consulté le 24/05/2018)..... 65
- Figure 42 : MAREY Étienne-Jules, DEMENÿ George, Untitled (Sprinter), 1893. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format : 15,4 x 37,2cm. In New York, Museum of Modern Art. URL : <<https://www.moma.org/collection/works/50087>> (consulté le 24/05/2018)..... 66
- Figure 43 : YOUTUBE, chaîne : NBA, Kevin Durant's Best Plays of the 2017-2018 NBA Regular Season, 2018. Format : 720p, 5'48". URL : <<https://www.youtube.com/watch?v=jnqTfy-5mnE>> (consulté le 24/05/2018) 67
- Figure 44 : ROUSSEAU François, image extraite du calendrier Les dieux du stade, 2004. Technique : impression offset. Format : 43,3 x 30,7cm. URL : <<http://dieuxdustade.com/assets/img/portfolio/single4/cover2004.jpg>> (consulté le 24/05/2018) 69
- Figure 45 : Auteur inconnu, couverture du Muscle & Fitness Magazine d'Avril 2018, 2018. URL : <http://francemagazines.com/wp-content/uploads/2018/03/HHvB_8gcaY-756x1024.jpg> (consulté le 24/05/2018)..... 70
- Figure 46 : BREKER Arno, Le garde, 1940. Technique : sculpture en plâtre. Format inconnu. URL : <http://s3.e-monsite.com/2011/02/06/03/resize_550_550/abguard.jpg> (consulté le 24/05/2018) 74
- Figure 47 : RIEFENSTAHL Leni, réal., photogrammes du film Les dieux du stade, Olympia-Film, 1938. Technique : Film 35mm. In : YOUTUBE, Chaîne : Toucan Athlétic. Les dieux du Stade (Leni Riefenstahl), Support : vidéo en ligne. Format : 240p, 115'. URL : <<https://www.youtube.com/watch?v=J5yTfc6UjIM>> (consulté le 24/05/18)..... 75
- Figure 48 : Artiste inconnu (Keystone / Eyedea), Adolf Hitler salué par des jeunes hitlériennes au congrès du parti nazi à Nuremberg, 1938. Technique et format inconnus. URL : <<https://www.histoire-image.org/de/etudes/propagande-hitlerienne>> (consulté le 24/05/2018)..... 76
- Figure 49 HOFFMANN Heinrich, Hitler répétant ses discours, 1927. Technique : épreuves gélatino-argentiques. Format inconnu. URL :

- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/39/Bundesarchiv_Bild_102-10460%2C_Adolf_Hitler%2C_Rednerposen.jpg (consulté le 24/05/2018) 77
- Figure 50 : NBC, NBC News, Chechen President Kadyrov Training with his soldiers, 2016. Format : 420p, 1'18". URL : <https://www.nbcnews.com/video/chechen-president-kadyrov-trains-with-his-soldiers-618302531906> (consulté le 24/05/2018) 78
- Figure 51 : RESNAIS Alain, photo extraite de Nuit et Brouillard, 1956. Format : film 35mm, 32'. URL : <https://cdn.news-front.info/uploads/2017/03/golod.jpg> (consulté le 24/05/2018) 78
- Figure 52 : Auteur inconnu, marque : COCA-COLA, captures d'écran de la publicité Le Jardinier, 2013. In : YOUTUBE, chaîne : SG VIDEO, Pub Coca Cola light 2013 Le Jardinier SEXY BANDE ANNONCE. Format : 240p, 1'03". URL : https://www.youtube.com/watch?v=w_7tgHf8d1c (consulté le 24/05/2018)..... 80
- Figure 53 @LINUS_DURO, @SHREDDDED_FOX, @TBMAUROFFICIAL, @GYM_MODELSS_JG, @IAMKEVINYOUNG, capture d'écran des comptes Instagram, 2018. In : INSTAGRAM, comptes : @linus_duro, @shredded_fox, @tbmaurofficial, @gym_modelss_jg, @iamkevinyoung. URLs : https://www.instagram.com/p/BjAPsXMhkKz/?hl=fr&taken-by=linus_duro https://www.instagram.com/p/Bi_kTYdBpjG/?hl=fr&taken-by=shredded_fox <https://www.instagram.com/p/Bi-4wneHbdq/?hl=fr&taken-by=tbmaurofficial> https://www.instagram.com/p/Bi_31Esgxpc/?hl=fr&taken-by=gym_modelss_jg https://www.instagram.com/p/Bi_ivKLnxv1/?hl=fr&taken-by=iamkevinyoung (consulté le 24/05/2018)..... 82
- Figure 54 PIERR ET GILLES, Oreste, 2013. Technique : peinture sur impression numérique. Format : 123 x 155cm. In Bruxelles, Maison Particulière. URL : <https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/vmfC4nuye8YmlRxGXKn2PA/larger.jpg> (consulté le 24/05/2018)..... 84
- Figure 55 : VON GLOEDEN Wilhelm, Westlers, 1890. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format : 17,3 x 23,3cm. In Los Angeles, J. Paul Getty Museum. URL : <http://www.getty.edu/museum/media/images/web/enlarge/047486B1V1.jpg> (consulté le 24/05/2018)..... 85
- Figure 56 : COLT Rip, couverture du Colt Studio Presents n° 11 : A Leather Tour de Force, 1990. Technique et format inconnus. URL : <https://www.amazon.com/Colt-Studio-Presents-Issue-No/dp/B002T9R3OG> (consulté le 24/05/2018) 86
- Figure 57 OF FINLAND Tom, sans titre, date inconnue. Technique : graphite sur papier. Format inconnu. URL : <http://dazedimg.dazedgroup.netdna-cdn.com/1589/azure/dazed-prod/1170/2/1172571.jpg> (consulté le 24/05/2018) .. 88
- Figure 58 : LE PÉRUGIN, Saint Sébastien, 1495. Technique : huile sur bois. Format : 176 x 116cm. Lens, Musée du Louvre-Lens. URL : https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/59/Pietro_Perugino_cat22.jpg/800px-Pietro_Perugino_cat22.jpg (consulté le 24/05/2018)..... 90
- Figure 59 : HOLLAND DAY Fred, Saint Sébastien, 1906. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format inconnu. URL : https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c8/Day%2C_Fred_Holland_%281864-1933%29_-_1906_ca._-St._Sebastian.jpg (consulté le 24/05/2018) 91
- Figure 60 : SHINOYAMA Kinshin, Portrait de Yukio Mishima en Saint Sébastien, 1966. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format inconnu. URL : <https://i.pinimg.com/originals/42/b9/b4/42b9b459e32fc88278bfda0e8038147e.jpg> (consulté le 24/05/2018)..... 93
- Figure 61 : CHERRIER Martial, Fly or die, 2007. Technique : mixte. Format inconnu. URL : <https://www.mep-fr.org/wp-content/thumbnails/uploads/2013/01/Martial->

Cherrier-10-copie-tt-width-836-height-550-fill-1-bgcolor-000000-lazyload-0-responsive-Array.jpg > (consulté le 24/05/2018).....	95
Figure 62 : CHERRIER Martial, Fly or die, 2007. Technique : mixte. Format inconnu. URL : < http://www.mamm-mdf.ru/upload/iblock/156/15680fe41273b227352ba9856967963e.jpg > (consulté le 24/05/2018)	96
Figure 63 : HOFFMANN Ana, The Holy Pump, 2015. Technique : installation vidéo. URL : < http://www.anahofmann.com/4383903/der-heilige-pump > (consulté le 24/05/2018)	97
Figure 64 : HOFFMANN Ana, photogrammes d'une des vidéos de The Holy Pump. In : YOUTUBE, compte : hoffmann ana, BODYDETAILS. Format : 720p, 3'16". URL : < https://www.youtube.com/watch?v=5shvlGu7nLM > (consulté le 24/05/2018).....	98
Figure 65 : WHITE Chad, School of Charles Atlas Sand Kicker, 2012. Technique : collage photographique. Format : 27,9 x 20,3cm. URL : < https://assets.saatchiart.com/saatchi/344471/art/531352/289431-7.jpg > (consulté le 24/05/2018)	99
Figure 66 : BELIN Valérie, Bodybuilders II, 1999. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format : 100 x 80cm. URL : < https://valeriebelin.com/wp-content/uploads/2017/12/000201.jpg > (consulté le 24/05/2018)	102
Figure 67 : BECHER Bernd, BECHER Hilla, Gas tanks, 1965-2009. Technique : épreuves gélatino-argentiques. Format : 172 x 142 cm (installés trois par trois). URL : < http://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P81/P81237_10.jpg > (consulté le 24/05/2018)	103
Figure 68 : BELIN Valérie, Bodybuilders I, 1999. Technique : épreuves gélatino-argentiques. Format : 100 x 80cm. URL : < https://valeriebelin.com/works/bodybuilders-i > (consulté le 24/05/2018).....	103
Figure 69 : ICHER Jonathan, Passe-muraille, 2015. Technique et format inconnus. URL : < http://www.jonathanicher.com/images/jonathan-icher_2prev.jpg > (consulté le 24/05/2018)	104
Figure 70 ICHER Jonathan, Passe-muraille, 2015. Technique et format inconnus. URL : < http://www.jonathanicher.com/images/jonathan-icher_5prev.jpg > (consulté le 24/05/2018)	105
Figure 71 : HARING Keith, Invitation Puzzle, 1985. Technique : boîte en carton et puzzle. Format : 10,2 x 10,2 x 3,8cm. URL : < https://assets.paddle8.com/510/504/30906/30906-1397766769-KeithHaringPuzzle-1-xl.jpg > (consulté le 24/05/2018).....	106
Figure 72 : FOKAS Kostis, sans titre, 2015. Technique et format inconnus. URL : < http://www.lifo.gr/uploads/image/1104220/KF09.jpg > (consulté le 24/05/2018)	107
Figure 73 : MAPPLETHORPE Robert, Derrick Cross, 1983. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format : 50,8 x 40,6cm. In New York, New York University Art Collection. URL : < https://greyartgallery.nyu.edu/wp-content/uploads/2015/12/Mapplethorpe3.jpg > (consulté le 24/05/2018)	109
Figure 74 : Artiste inconnu, Dieu du Cap Artémision, 460 av. J.-C. Technique : sculpture en bronze. Format : 209cm. In Athènes, Musée national archéologique d'Athènes. URL : < https://www.flickr.com/photos/telemax/3210772518 > (consulté le 24/05/2018)..	109
Figure 75 : RODIN Auguste, L'homme qui marche, Technique : sculpture en bronze. Format : 85 x 60 x 28cm. In Paris, Musée Bourdelle. URL : < http://1.bp.blogspot.com/-dvTQJsKuXA4/Vd0H92viacI/AAAAAAAAE9s/OQyWhpHPqhU/s1600/80745288_o.jpg > (consulté le 24/05/2018).....	110

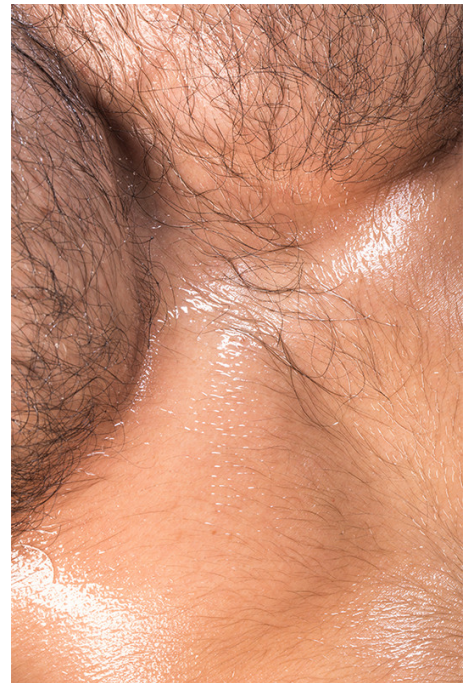
- Figure 76 : MAPPLETHORPE Robert, Clifton, 1981. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format inconnu. URL : <https://i.pinimg.com/originals/d9/64/b8/d964b81a86163ac1572230ecc92e49d0.jpg> > (consulté le 24/05/2018)..... 111
- Figure 77 : MAPPLETHORPE Robert, Ken and Lydia and Tyler, 1985. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format : 38,4 x 38,2cm. In Los Angeles, J. Paul Getty Museum. URL : https://i1.wp.com/www.positive-magazine.com/edge/wp-content/uploads/2016/09/MAP_248.jpg?fit=3705%2C3750 > (consulté le 24/05/2018) 112
- Figure 78 : MAPPLETHORPE Robert, Bob Love, 1979. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format : 50,8 x 40,6cm. In Londres, Tate Modern. URL : http://www.tate.org.uk/art/images/work/AR/AR01140_10.jpg > (consulté le 24/05/2018) 112
- Figure 79 : MAPPLETHORPE Robert, Thomas, 1987. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format : 47,9 x 47,9cm. In New York, Guggenheim Museum. URL : https://i0.wp.com/www.guggenheim.org/wp-content/uploads/1987/01/93.4304_ph_web.jpg?w=870&zoom=2 > (consulté le 24/05/2018) 113
- Figure 80 : MAPPLETHORPE Robert, Calla Lily, 1984. Technique : épreuve gélatino-argentique. Format inconnu : 38,5 x 38,5cm. URL : [https://www.christies.com/img/LotImages/2016/NYR/2016_NYR_12204_0104_000\(robert_mapplethorpe_calla_lily_1984\).jpg](https://www.christies.com/img/LotImages/2016/NYR/2016_NYR_12204_0104_000(robert_mapplethorpe_calla_lily_1984).jpg) > (consulté le 24/05/2018) 114

Présentation de la partie pratique

Pour ma partie pratique de mémoire, j'ai décidé de m'intéresser à ce corps masculin idéal. Je voulais travailler au plus près de la peau, travailler le corps comme matière première, dans la continuité de ma troisième partie. J'ai donc choisi de réaliser des vues de corps en gros plan où cet idéal masculin remplit tout l'espace du cadre photographique. Les muscles sont examinés à la loupe avec une précision extrême qui en même temps amène une forme d'abstraction plus qu'elle n'informe. Mais s'il est présenté comme forme, comme élément graphique, le corps n'en est pas moins reconnaissable. En isolant ces attributs masculins identifiables (abdominaux, pectoraux, téton, poils, etc.) j'extrait une forme d'essence de masculinité tout en soulignant l'absurdité de ces éléments présentés individuellement.

Ces images seront présentées de manière radicale. Tout d'abord j'ai choisi de placer mon installation dans les toilettes pour tout ce qu'elles peuvent représenter en terme de représentation genrée et leur rapport à l'intime et au corps. Dans ces toilettes, je recouvrirai l'intégralité des parois de ces images. Tirées en une multitude d'exemplaire, elles viendront recouvrir les murs, le plafond, le sol. Le but est de submerger le spectateur de ce flot d'images, de faire de cette pièce l'incarnation du flux de représentations stéréotypées auxquelles nous sommes livrés. Où qu'il se tourne, il ne pourra pas échapper à la peau, à la chair désincarnée, publicitaire qui l'entoure. Il ne va pas regarder l'image, c'est elle qui s'impose à lui. Ainsi l'idéal devient une agression, une cage dans laquelle est enfermé le spectateur.







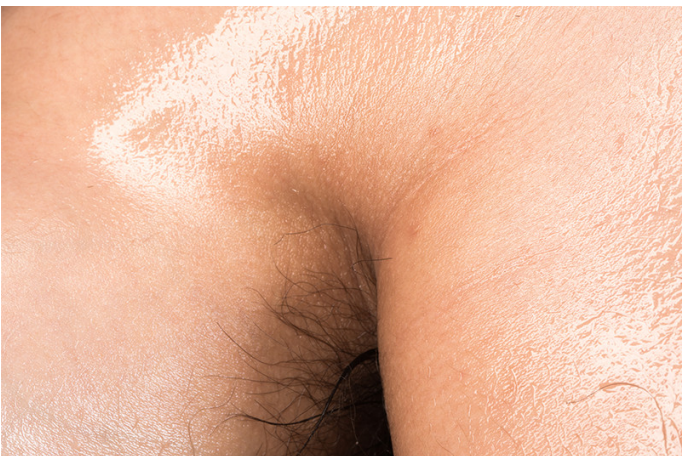


Table des matières

Sommaire	6
Introduction	7
I. Occurrences, récurrences et mutations dans l’histoire de la représentation du corps masculin	10
A. Le modèle grec et ses rémanences	11
1. Le corps masculin chez les grecs : symbole d’idéal	11
2. Le <i>discobole</i> et ses influences	14
3. Références gréco-romaines dans la publicité <i>Invictus</i>	20
B. Chair, silhouette, poils, des attributs protéiformes	23
1. Silhouette	24
2. Peau et pilosité	39
II. Le corps comme outil social	52
A. Corps sportif et masculinité hégémonique : entre force effective et symbole de force	53
1. Introduction aux études des masculinités	53
2. Le sport et sa médiatisation : théâtre de la domination hégémonique	56
3. Le corps médiatisé : incarnation de la force plus que démonstration de force	66
4. Le culturisme : reproduction et transgression du modèle hégémonique	70
B. La représentation du corps : d’un outil politique à une extension du moi	72
1. Le corps masculin, outil au service d’une idéologie : le cas particulier du nazisme.	72
2. Le corps individualiste : objet de la société de consommation	79
III. Le corps masculin : matière première, matière expressive	83
A. Les codes de représentation du corps détournés : masculinités caricaturales	84
1. Le corps de l’homme, objet de désir, fétiche homo-érotique.....	84
2. Corps culturistes, corps transgressifs	94
B. Le corps masculin comme matériau plastique	100
1. Corps masculin, corps objet.....	100
2. Robert Mapplethorpe et le corps géométrique.....	107

Conclusion.....	115
Bibliographie	117
Table des illustrations.....	120
Présentation de la partie pratique	127
Table des matières	131