

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE LOUIS-LUMIÈRE

Le corps, mise à nu de la photographie de mode

Mémoire de fin d'études et recherche appliquée

Présenté par
Caroline Sénécal

Section Photographie - Promotion 2021

Sous la direction de
Mme Claire Bras
Professeur à l'E.N.S. Louis-Lumière et à l'Université Paris I

Membres du Jury :

Claire BRAS, professeure agrégée d'arts plastiques appliqués à la photographie, ENS Louis-Lumière.

Véronique FIGINI, maître de conférences en histoire de la photographie.

Pascal MARTIN, professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière

Rolan MENEGON, professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière

Remerciements

Je tiens avant tout, et bien évidemment, à remercier Claire Bras. Elle m'a accompagné avec bienveillance tout au long de cette année et a nourri ma réflexion de ses remarques avisées. Nos divergences de point de vue, toujours traitées avec humour, ont permis d'ouvrir ma réflexion, bien plus que je ne l'avais imaginé.

Je souhaite également remercier Florent Fajole, responsable du Centre de documentation de l'ENS Louis-Lumière, pour son écoute et ses recommandations pertinentes. Je remercie Véronique FIGINI d'avoir pris le temps de me rassurer et m'encourager dans les moments de doute, ainsi que Rolan Menegon et sa vision optimiste du quotidien. Je remercie aussi l'ensemble de l'équipe pédagogique pour leur travail au cours de ces années.

Je remercie Manon Sabatier et Raphaëlle Favrel, qui ont permis à cette partie pratique de mémoire de voir le jour, qui m'ont porté et inspiré.

J'ai également une pensée toute particulièrement pour mes colocataires de coeur, Alexandre et Maxime, qui m'ont soutenu et encouragé dans ce parcours laborieux. Je remercie également Orlane, Hélène et Sarah, qui chacune ont veillé à minimiser de vilaines fautes de frappe.

A mes parents, mes amis, à Mimosa.

Résumé

La photographie de mode s'appuie sur la représentation du corps pour créer un désir chez le spectateur. De cette nécessité de le séduire, le moyen le plus sûr de créer ce désir semble passer par la représentation d'un corps sexualisé. Cependant, une multitude d'approches visent à montrer un corps féminin émancipé de ces considérations. La nudité, subjuguée par l'habit et l'accessoire permet de raconter des histoires. Plus encore, la mode l'expérimente, la malmène, la soutient, l'abstrait de la réalité. Les propositions photographiques de ces dernières années dresse le portrait d'un corps multiple, accès à l'imaginaire, où la forme-corps se révèle par et pour elle-même.

Abstract

Fashion photography depends on the body's representation to create desire in the viewer. From this need to seduce him, the surest way to create this desire seems to be through the representation of a sexualised body. However, a multitude of approaches aim to show a female body emancipated from these considerations. Nudity, subjugated by clothing and accessories, allows stories to be told. Even more, fashion experiments with it, mistreats it, supports it, abstracts it from reality. The photographic proposals of the last few years paint the portrait of a multiple body, access to the imaginary, where the body-form reveals by and for itself.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	p. 13
I. Le déshabillé : érotisme du corps et art de la séduction.	p. 21
A. Le mythe de Vénus, figure de l'amour.	p. 21
B. Le « plaisir » de la forme par le prisme du cacher/dévoiler.	p. 35
<i>a. Le corps érotisé : héritage des codes de la photographie de nu artistique et de la publicité.</i>	p. 37
<i>b. Le corps féminin, objet érotique explicite.</i>	p. 45
<i>c. Susciter le désir sexuel du spectateur : un moyen de parler de la sexualité.</i>	p. 55
<i>d. Les signaux sexuels apposés au corps sans voile pour le spectateur.</i>	p. 61
C. Hypersexualisation du corps : le goût de la transgression.	p. 65
<i>a. Un jeu de miroirs : faire écran pour focaliser le regard.</i>	p. 65
<i>b. Détournement de la pornographie : une quête de transgression totale.</i>	p. 69
<i>c. Fashion or Porn, quelles limites ?</i>	p. 77
CONCLUSION PARTIE I	p. 83
II. La mise à nu du corps, se racontant par le mythe et le quotidien.	p. 89
A. Le recours à la fiction.	p. 89
<i>a. Le corps dans l'espace naturel: une réminiscence de l'état de nature.</i>	p. 89
<i>b. Le corps dans l'eau, palimpseste du mythe de la naïade.</i>	p. 99
<i>1. <u>La figure de l'amoureuse mélancolique, abandon d'une représentation sexualisante du corps.</u></i>	p. 99
<i>2. <u>Les tableaux d'Elina Kechicheva : la nudité pour valoriser l'habit.</u></i>	p. 107
<i>c. Scénographie et décor comme vecteur d'inspiration : une déroute dans les codes d'interprétation.</i>	p. 115
B. Le genre documentaire : mode d'expression d'un "lifestyle" en accord avec la nature.	p. 125
<i>a. Le « non-model ».</i>	p. 125
<i>b. La mise en situation du corps dans son quotidien.</i>	p. 133
<i>c. L'instantanéité comme gage d'authenticité.</i>	p. 141
CONCLUSION PARTIE II	p. 145

III. Du life style au still life : la quête de l'abstraction du corps.	p. 149
A. Le corps-statue : support de l'image et de l'accessoire.	p. 153
<i>a. Le corps traité comme une sculpture.</i>	<i>p. 153</i>
<i>b. Le corps support à l'accessoire : détournement du regard.</i>	<i>p. 159</i>
B. L'accès à l'interprétation d'un corps inerte.	p. 161
<i>a. Le corps-accessoire vu par Amanda Charchian.</i>	<i>p. 161</i>
<i>b. La malléabilité du corps vu par Damien Krisl.</i>	<i>p. 167</i>
C. La quête de l'Abstraction.	p. 173
<i>a. Le corps, des formes plurielles de la féminité.</i>	<i>p. 173</i>
<i>b. Le corps-objet par Elliot et Erick Jiménez.</i>	<i>p. 181</i>
CONCLUSION PARTIE III	p. 185
CONCLUSION	p. 187



© David Luraschi, FW17 pour Jacquemus

INTRODUCTION

L'amour d'un gitan, collection hiver 2017-2018 par Jacquemus :

« Je voulais créer une image intemporelle de deux personnes s'embrassant sans vêtements, ni accessoires et mettre en valeur seulement leurs corps sur une chaise et sous un parasol. »

Ces deux images, publiées en 2017, cristallisent le point de départ de ma réflexion pour ce mémoire. Utilisées pour faire la promotion de la collection automne-hiver 2017 intitulée « L'amour d'un Gitan » de la marque Jacquemus, elles montrent une étreinte fusionnelle de deux corps nus dans un environnement aquatique. Le couple représenté semble totalement indifférent aux regards extérieurs. Les corps semblent s'abandonner à une tendresse infinie et hors du temps.

Si l'abandon est évident sous son prisme amoureux, il apparaît ici sous une forme différente: celui des conventions de représentations. La parade séductrice ou provocante pour accéder à l'amour et aux plaisirs, accompagnée habituellement d'attributs corporels tel que le vêtement ou les accessoires, devient dans ces deux images deux corps qui se livrent l'un à l'autre, sans artifice, en pleine nature.

L'absence de vêtements est paradoxale. Simon Porte Jacquemus, en parlant de ces images, souligne lui-même cette absence et met en évidence leur inutilité face à l'amour. Le corps nu, représenté par la photographie, devient porteur de sens : il symbolise un idéal de liberté, il peut être force de narration, de sensation, d'émotion.

Ainsi, il échappe, malgré sa nudité, à une catégorisation en objet érotique. La mise à nu des modèles est possible par une confiance mutuelle, dans laquelle le spectateur n'est pas sollicité puisqu'il semble exclu de cette mise en scène. Ce positionnement décalé de la marque Jacquemus interpelle sur le besoin d'exprimer le sentiment amoureux avec le corps. La collection « L'amour d'un gitan », en lien direct de ces deux images, permettrait de se sentir libre, de se sentir soi, de se connecter à l'autre, d'aimer sans tenir compte des regards extérieurs. Ces images sont une promesse, celle d'une collection invisible qui serait gage de liberté et d'authenticité.

Pourtant ces deux images ne sont que pure mise en scène. Le lieu de prise, la Camargue, fait à la fois écho au monde gitan mais surtout au Sud de la France, région natale du créateur Simon Porte Jacquemus. La présence de l'eau, de la mer est un symbole fort. Elle représente l'immensité, la liberté, l'indomptable, la vie. C'est un espace où le corps peut se défaire de l'habit social. Les accessoires, eux, ne sont pas des accessoires de mode mais des objets du quotidien ou naturels, qui ancrent les deux photographies dans un monde accessible à tous : un parasol, une chaise en bois, un épi de pampa. Ces éléments du décor sont dérisoires et incongrus dans cet espace nautique. Tout ceci permet d'avouer la vanité de la mise en scène vestimentaire comme représentation de soi à laquelle les marques contribuent habituellement. Cela s'inscrit dans la remise en cause de la société de consommation. Il s'agit de donner à voir un instant pérenne, qui s'inscrit dans une vie qui tourne à mille à l'heure, accompagnée d'une mode qui évolue et se décline à chaque saison. Il y a ici l'aveu d'un besoin intrinsèque du corps pour que la mode puisse s'épanouir : sans corps, vêtements et accessoires n'existent plus.

Même si le spectateur n'est pas directement sollicité, il peut se projeter puisque les corps sont détachés d'une identité propre. L'enlacement amène les visages à se joindre, à devenir une masse noire dissimulée par les cheveux. La fusion des deux individus devient totale. Les fesses, la poitrine et le sexe ne sont pas accessibles au regard car l'étreinte les protège et les dissimule subtilement. Même si le corps est nu, il ne choque pas puisque l'atmosphère les habille et les projette dans un monde où l'habit n'a plus sa place.

Ces deux images s'inscrivent dans un *lifestyle*, c'est-à-dire un mode de vie représenté, qui peut se comprendre comme un retour à l'essentiel, libéré de la superficialité de la mode. C'est au coeur même du corps humain nu que le *lifestyle* peut s'incarner : il est support et vecteur de narration, qui s'extrait ici de l'érotisme véhiculé par la nudité. Le corps érotique convenu, associé à la photographie de mode, est reconsidéré afin de devenir autre ou plus. Il est dépassement, mouvement, vie. Par un jeu de cacher/dévoiler, il permet d'accéder à un désir inconnu, qui ne se réduit pas dans la trivialité et l'incitation à l'acte sexuel. En tant que créateur de vêtements et d'accessoires, Jacquemus fait le choix de valoriser le corps, qui est finalement sa source première d'inspiration : sans corps, la mode n'a plus raison d'être.

La photographie s'empare du corps nu pour raconter le désir, qui peut se traduire par un manque commun qui nous habite. En parallèle, la photographie de mode a pour vocation première de créer le désir du consommateur en valorisant un produit, mais aussi une histoire, un état d'esprit.

Elle implique principalement une mise en scène, une lumière plus ou moins travaillée, le plus souvent en équipe. La mode, pour Sophie Charrat, est « une réalité à ce point inscrite dans notre quotidien, une réalité racontant quelque chose de notre manière de faire société avec les autres, de notre rapport à notre corps, à l'esthétisation et à la création, de la complexité du goût et de l'industrie humaine »¹. De cette définition, nous pouvons entendre que la mode est un récit - vrai ou faux - des interactions sociales, du corps et de ses représentations. Elle s'attache à tendre vers un idéal de beauté, mue par la création, en ayant conscience d'une multitude de possibles tant les goûts diffèrent pour chacun, en fonction de l'âge, de l'époque, du lieu dans lequel nous vivons.

Le corps tient une place centrale puisque c'est grâce à lui que la mode peut agir. La mode est à la fois une manière de faire et englobe ce qui touche au vestimentaire. Ce que l'être humain porte pour couvrir son corps, le recouvrir, peut donc être un objet de mode. Elle englobe alors l'habit, le vêtement mais aussi l'accessoire, c'est-à-dire tout ce qui n'est pas essentiel comme les bijoux, les sacs à main, les foulards, les lunettes, etc... S'habiller fait parti de notre histoire commune, il s'agit d'une construction sociale et culturelle

En anglais on distingue le terme *Naked* de *Nude*. Ce rapport du corps nu dans la langue anglaise m'intéresse car il révèle bon nombre de problématiques quant à la compréhension du corps nu :

« Naked is a synonym for nude, but nudity has a statuary quality. It is artful and sexless. Naked means that clothes are off and bodies approach a provocative state of undress, raising the temperature on nudity. »² *Naked* signifie que le corps est déshabillé, impliquant le fait d'enlever le vêtement et ainsi l'idée d'une séduction face à autrui, alors que *Nude* est l'état du corps nu, du côté de l'art et sans sexualisation. La langue française n'a pas de termes équivalents pour distinguer le nu, compris tel qu'elle, du nu qui implique le désir sexuel. Se joue une tension sur l'ambiguïté provoquée par le corps qui se déshabille, ou partiellement habillé. La nudité découle d'une construction culturelle. Le corps, à moitié nu, deviendrait ainsi un signe de la sexualité.

¹ Chassat Sophie, « La mode : boule à facettes philosophique », *Revue de la BNF*, 2017/1 (n° 54), p. 46-53. DOI : 10.3917/rbnf.054.0046. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2017-1-page-46.htm> [consulté le 02.05.2021]

² Jeff Rian, « "NAKED" A VISUAL ESSAY BY VANESSA BEECROFT », pour Purple Magazine, S/S 2005 https://purple.fr/diary/naked-a-visual-essay-by-vanessa-beecroft-for-purple-s-s-2005/?utm_campaign=later-linkinbio-purplefashionmagazine&utm_content=later-17172699&utm_medium=social&utm_source=instagram [consulté le 15.05.2021]

« *Naked* [nudité] est un synonyme de *nude* [nu], mais la nudité a une qualité statuaire. *Nude* est artistique et asexuée. *Naked* signifie que les vêtements sont enlevés et que les corps s'approchent d'un état provocateur en étant déshabillé, ce qui fait monter la tension de la mise à nu du corps.

De ce fait, la mode s'emparant de la nudité, il serait donc évident que le corps représenté ainsi serait tourné vers le désir. Pourtant, considérer que la nudité du corps et sa relation avec la mode implique le désir sexuel semble réducteur. La mode est d'abord un récit avec des entrées multiples. Par ces images pour la marque Jacquemus comme entrée dans cette réflexion, la nudité ne raconte pas le désir sexuel mais l'histoire d'un amour. Le corps nu nous transporte dans un univers où le désir reste ouvert.

Ce mémoire a pour enjeu de réfléchir au rapport entre le corps mis à nu et la photographie de mode du XXIème siècle par la biais d'un corpus relativement récent. Comment les photographes contemporains représentent le corps par la médiation de la mode ? Qu'est-ce que le corps féminin nu permet de raconter à travers le médium photographique ? Quelle tension se joue entre des images qui visent à promouvoir l'habit et l'accessoire si ceux-ci disparaissent peu à peu de l'image ?

Nous verrons dans un premier temps que le corps dénudé, impliquant l'érotisme, est mis au service d'un besoin de créer du désir sexuel pour le spectateur puis comment le corps nu est un accès pour raconter des histoires. Enfin nous regarderons comment la représentation d'un corps inerte, ou photographier comme nature-morte nous permet d'accéder à l'abstraction.

I. Le déshabillé : érotisme du corps et art de la séduction.

La photographie de mode hérite de la peinture mythologique. Culturellement ce cadre de représentation autorisait la représentation du nu et permettait l'expression de fantasmes érotiques. Il s'agit dans le cadre de cette partie de voir comment le corps nu est représenté de manière érotique par la photographie de mode. Historiquement, la représentation de Vénus est emblématique d'un jeu de séduction et de ses codes. A la fois représentée totalement nue ou recouverte par un voile, elle permettra de comprendre la façon dont l'aspect érotique du corps peut s'exprimer par des gestes de voiler/dévoiler, en tant qu'expression du désir.

A. Le mythe de Vénus, figure de l'amour.

Vénus est la déesse de l'Amour et de la Beauté. Aussi bien peinte que sculptée, elle incarne la séduction, l'idéal de la beauté féminine dans la mythologie romaine et grecque. Une des caractéristiques principales de Vénus est d'être représentée nue, c'est-à-dire sans vêtement. Malgré sa nudité, elle n'est pas troublante et encore moins gênante. Son corps semble comme habillé d'un voile invisible qui épargne l'indécence du regard. Les traits de son visage sont le plus souvent idéalisés et symétriques, de façon à ne pas la rattacher à une personne réelle.

Si Vénus incarne un corps idéalisé qui peut être nu, cela s'explique par son caractère composite : son corps est un montage puisqu'il emprunte des détails à des corps réels. La principale caractéristique de Vénus est de séduire et d'être une figure de désir. Elle est la combinaison de l'amour/désir Céleste et Populaire, dualité de l'accessible et de l'inaccessible. Cette idée est abordée par Pausanias dans *Le Banquet* de Platon, dialogue sur l'Amour, et son essence, qui découle sur le désir et le Beau :

Nous savons tous qu'Aphrodite ne va pas sans Eros; s'il n'y avait qu'une Aphrodite, il n'y aurait qu'un Eros; mais, puisqu'il y a deux Aphrodites, il est de toute nécessité qu'il y ait aussi deux Eros. Peut-on nier en effet l'existence des deux déesses, l'une ancienne et sans mère, fille d'Ouranos, que nous appelons céleste (Ourania), l'autre plus jeune, fille de Zeus et de Dionè, que nous appelons populaire (Pandèmos); il s'ensuit nécessairement que l'Eros qui sert l'une doit s'appeler populaire, celui qui sert l'autre céleste.³

³ Platon, *Le Banquet*, trad. Emile Chambre, GF Flammarion, Paris, 1964, p. 43.

Ce syllogisme permet d'interpréter l'Amour et donc Vénus par le biais de deux axes : celui du céleste et celui du populaire. Vénus, comme symbole de la Beauté serait double : l'un par le biais de l'apparence, en surface, l'autre par essence puisque mise du côté du Bien. Pausanias hiérarchise au sein du discours ces deux figures : la Vénus céleste est supérieure à la Vénus Populaire - aussi dite Terrestre ou encore Vulgaire. Il exprime l'idée que cela est en lien avec nos actions, « beau si on le fait suivant les règles de l'honnête et du juste, mauvais si on le fait contrairement à la justice. ⁴» Le Beau est de l'ordre de l'honnête, du juste, il en va de même de l'amour. Ainsi deux formes d'amour guident l'être humain : celui tourné vers le bien et le beau, qui est louable, respectable et surtout incontestable - un désir du Bien - et l'autre, qu'il faut nuancer - un désir seulement physique.

La Vénus Vulgaire n'est pas du côté de la règle : elle ne nous fait pas agir en fonction du beau mais en fonction du désir sexuel, elle est du côté de la jouissance, du plaisir.

A contrario, la Vénus Céleste est tournée du côté le plaisir intellectuel, qui s'éloigne du désir purement érotique. Il s'agit d'un amour immatériel, qui s'appuie sur l'âme et non le physique, qui refuse l'amour frivole et reste jeune éternellement. Sa mise à nu n'empêche en rien ses qualités premières tournées vers le Bien.

La beauté doit s'appréhender en fonction du temps : est beau ce qui survit et surmonte l'épreuve du temps, est beau ce qui est intemporel. Pausanias utilise une métaphore en évoquant la beauté qui se fane : il fait allusion au corps qui vieillit, qui n'est pas par essence du côté de l'intemporalité. Est laid ce qui n'est pas pérenne. C'est peut-être dans ce sens qu'il faut appréhender les propos de Simon Porte Jacquemus vus en introduction : les images créées ont été pensées en dehors de toute temporalité, les corps rappellent ceux des statues de l'ère hellénique et romaine.

Vénus incarne la Beauté, qui est indépendante de toute temporalité. Céleste et Vulgaire, sa beauté se remarque physiquement mais aussi à une échelle plus haute, ce qui l'anime. Cette Beauté n'a pas d'âge propre puisqu'elle est immortelle. Son corps n'évolue pas et ne se modifie pas. Elle est née à un âge arrêté, dont le corps reste de marbre face au temps qui passe. Elle incarne le Désir, un érotisme qui n'est pas toujours explicitement sexuel.

Cette Vénus est pour Kenneth Clark :

la justification du nu féminin. Depuis les temps les plus reculés, le caractère obsessionnel et irrationnel du désir physique a quêté une satisfaction par l'image, et l'art européen au cours de son histoire s'est efforcé périodiquement de conférer au nu féminin une forme de grâce à laquelle Vénus cesserait d'être vulgaire pour devenir céleste.⁵

⁴ *Ibid*, p. 44.

⁵ Kenneth Clark, *Le Nu*, tome I, Hachette Littératures, Paris, 2008, p. 117



Fig 1. *La naissance de Vénus* de Botticelli

La figure de Vénus permet une représentation du corps féminin nu en passant par sa sublimation. Ce point de départ peut nous aider à mieux appréhender comment ce corps est mis en scène et montré. Ce corps nu peut être un objet de désir, certes érotique mais plus largement le désir comme « Envie d'obtenir, d'avoir quelque chose.⁶ ».

De plus, la naissance même de Vénus implique la nudité : d'après Hésiode, Vénus naît de l'écume de la mer fécondée par Uranus dans une totale nudité. Ainsi sa représentation s'accompagne souvent du thème de l'eau. La Vénus anadyomène est représentée par le biais de plusieurs *topoi* : Vénus prenant son bain ou encore la toilette de Vénus. Nous nous pencherons sur le corps dans l'eau dans notre partie II.

Deux tableaux me permettront d'aborder la question du corps érotique représenté : *La naissance de Vénus* de Botticelli et *La Naissance de Vénus* de Cabanel.

Ces deux tableaux montrent une femme dont le corps est nu, où les attributs sexuels - les seins et le sexe - sont invisibles. Dissimulés par la chevelure ou par le placement des jambes, le spectateur se confronte à un corps froid, qui semble inerte. Les tétons sont discrets, quasi-inexistants. La Vénus de Botticelli sera le point de départ pour comprendre comment le corps représenté nu devient possible et acceptable, malgré son caractère sexuel :

La Vénus de Botticelli est aussi belle qu'elle est nue. Mais elle est aussi reclose, aussi impénétrable qu'elle est belle. Dure est sa nudité : ciselée, sculpturale, minérale. Ciselée, parce que le dessin qui la contourne est d'une netteté particulièrement tranchante, une netteté qui « enlève » le corps nu de son propre fond pictural, un peu à la manière d'un bas-relief. [...]

Voici donc un admirable nu ciselé par son propre dessin. Mais son échelle (sa grandeur naturelle) ainsi que son coloris (une *tempera magna* extrêmement fine, opaque et lumineuse, pâle comme une pierre) renvoient aussi le spectateur à une immanquable évocation de statue antique en ronde bosse.⁷

La Vénus de Botticelli (fig. 1) est un corps totalement factice : ce corps découle d'une échelle mathématique, où les formes s'appuient sur des proportions calculées. Pour respecter une forme de pudeur, la pose de Vénus est parfaitement étudiée et académique et reprend la pose de la *Vénus pudique*, le *constrapposto* : le poids du corps est reporté sur la jambe de gauche, le corps se présente verticalement avec élégance pour créer un jeu de courbes. Cela permet aux cuisses d'être l'une contre l'autre pour empêcher de voir le sexe. Les bras enveloppent le corps, avec la main gauche qui ajoute une nouvelle protection au sexe grâce à une chevelure très fournie. Pourtant son corps reste léger, comme posé sur ce coquillage.

⁶ <https://www.littre.org/definition/désir> [consulté le 21.04.2021]

⁷ Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus, Nudité, rêve, cruauté, L'image ouvrante, I*, Le temps des images, éd. Gallimard, 1999, p. 11



Fig 2. *La naissance de Vénus* de Cabanel

Son visage est quant à lui légèrement incliné, au sommet de la ligne sinusoïdale créée par la pose. Pour Kenneth Clark « La force de Vénus réside dans le fait que son visage ne suggère aucune pensée qui aille au-delà du présent.⁸ » Ce corps empreint d'une forme d'érotisme est contre-balancé par une expression du visage qui distance la sexualisation de ce désir. Ce visage « communique à la totalité du corps un degré égal de permanence.⁹ » Un équilibre s'installe entre ce corps nu, ciselé et sensuel, et cette expression du visage difficile à interpréter : cela permet d'accéder à la Vénus Céleste, nue mais avec pudeur. Le corps féminin devient imaginaire et inhumain ici.

Il est intéressant de mettre en rapport le point de vue de Georges Didi-Huberman sur la naissance de Vénus de Botticelli avec l'approche de Kenneth Clark pour mieux cerner les enjeux de ce tableau, qui a guidé notre conception de représentation du corps féminin. La seule présence de vie chez Vénus est rendue possible par le vent qui fait bouger ses cheveux. Pareille à une statue, Vénus semble poser dans un décor où le monde s'agite.

Le mouvement et la vie résident dans l'environnement qui l'entoure : une mer où l'écume frappe l'avant du coquillage, des personnages en mouvement - à gauche du tableau le couple Zéphyr et sa compagne Aura, à droite l'Heure et une cape fleurie. Vénus, elle, est comme imperturbable à toute l'agitation qui l'entoure. Elle reste immobile et détourne même le regard face au voile qu'on tente de poser sur elle. La sensualité qui émane du tableau est mise à distance par la froideur de son corps.

L'érotisme du tableau est amené par des éléments symboliques. Par exemple G. Didi-Huberman voit en l'écume qui frappe la conque de Vénus le symbole du sperme. Le coquillage s'interprète aussi comme le sexe féminin. Ainsi le corps nu devient érotique aussi par l'ensemble des détails de la composition. Les symboles visuels (fleurs, écume, coquillage) sont pareils à des accessoires métaphoriques qui déplacent notre regard hors du corps. Les détails sexuels sont écartés de la perception immédiate de l'image. On retrouvera ce genre d'indices dans la lingerie et les accessoires de photographies de mode.

La sensualité du corps féminin est bien plus affirmée avec *la Naissance de Vénus* de Cabanel (fig. 2). La pose est plus lascive et participe à donner à voir le corps comme un objet érotique. En effet, le corps n'est plus debout mais allongé : « avec le nu debout, le nu allongé est la pose la plus souvent utilisée par les artistes, à toutes les époques, pour représenter le corps humain dévêtu.¹⁰ »

⁸ Kenneth Clark, *Le Nu*, tome I, Hachette Littératures, Paris, 2008, p. 162.

⁹ Kenneth Clark, *Le Nu*, tome I, Hachette Littératures, Paris, 2008, p. 164.

¹⁰ William Dello Russo, *L'art du Nu*, tr. Claire Mulkai, Editions Hazan, Paris, 2011, p. 123.

Le corps est peint dans sa perfection la plus totale : les couleurs de la peau de la Vénus de Cabanel sont un dégradé de blanc et de rose, "une sorte de pâte d'amande blanche et rose¹¹ » écrit Zola. La peau est lisse, éclatante, immaculée. Le corps s'offre comme une forme parfaite, donnant l'accès à désir sexuel en raison de la position abandonnée, bien plus explicite que chez Botticelli. William Dello Russo rappelle que cette position alanguie dans l'histoire de l'art est « une glorification du corps féminin, avec ses formes sinueuses, rarement dénué de sensualité, voire d'érotisme.¹² » Néanmoins, cette perfection met à distance le spectateur, qui peut à nouveau douter de la capacité du corps à être habité. En effet, de la même manière que la Vénus de Botticelli, son corps est manquant par certains aspects : les tétons, les poils, et le sexe ont été effacés. La pose est suggestive puisqu'elle évoque un état d'abandon, qui est une pré-disposition à l'acte sexuel cependant les zones érotiques sont occultées : cela peut s'interpréter comme une manière d'habiller le corps déshabillé d'un voile pudique. Une forme de bienséance est admise et autorise ainsi à donner à voir un fantasme sexuel sous couvert de Vénus, en tant que légende mythologique.

Les codes de la représentation de Vénus, exemple significatif du nu érotique académique, sont le voile, réel ou non, le corps idéalisé et désincarné, une posture qui montre le corps par un jeu de courbes. C'est ces mêmes codes que recycle la photographie de mode en déshabillé.

Cette sorte de censure des attributs sexuels n'échappe pas à notre époque : les nus peuvent être diffusés sur les réseaux sociaux, on accepte l'érotisme à condition que les tétons, une partie des fesses, les poils et le sexe soient absents, floutés ou même dissimulés. Ce paradoxe récurrent entre voiler et montrer est le point de départ de cette première partie.

La Naissance de Vénus de Cabanel est un tableau datant de 1863. Cabanel a été formé à l'Académie des Beaux-Arts et s'inscrit dans le courant de l'art **pompier**. Charlotte Denoël donne pour définition de pompier : « Adjectif qui désigne de manière ironique l'art officiel de la seconde moitié du XIXe siècle. Le terme fait référence aux pompiers qui surveillaient le Salon. Leur casque et leur uniforme chamarré rappelaient le goût de ces artistes académiques pour les représentations fantaisistes de l'Antiquité.¹³ » Cela fait aussi référence aux représentations de soldats nus mais casqués dans les tableaux de Poussin : l'accessoire - le casque - habillait uniquement la tête.

¹¹ [Émile Zola](#), *Nos peintres au Champ-de-Mars* - 1867

¹² William Dello Russo, *L'art du Nu*, op. cit. , p. 123.

¹³ Charlotte DENOËL, « L'art pompier, un art officiel », *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 23 avril 2021. URL : <http://histoire-image.org/fr/etudes/art-pompier-art-officiel>

La *Naissance de Vénus* de Cabanel est emblématique de ce courant académique : sa présentation au Salon de 1863 sera très appréciée. Le tableau joue d'une profusion importante des détails de palette, montre un corps sensuel et nu sans outrer la morale de l'époque.

Mentionner l'inscription du tableau dans l'art pompier me semble important pour mieux comprendre l'ironie au sein du travail de Gabriel Francez. S'inspirant vraisemblablement du tableau de Cabanel, il réinterprète *la Naissance de Vénus* anadyomède en plein coeur du studio. La pose de la Vénus de Cabanel est inversée et un changement opère au niveau du placement des bras : ce corps alangui est détourné avec humour avec l'insertion d'un accessoire : l'extincteur.

Intéressons-nous d'abord au décor : le mannequin qui incarne Vénus n'est plus sur une vague mais installé sur un amas de tissu, dont le bleu marine/vert rappelle les couleurs du tableau de Cabanel. Les anges et le ciel ont disparu pour laisser place à des tissus satinés, placés négligemment comme des rideaux en arrière-plan dans des teintes couleur chair - rappelant à nouveau la couleur les angelots - et un voile bleu clair qui évoque la couleur du ciel. À cela s'ajoute des éléments du studio : un poly, un prolongateur, l'amorce d'un pied-photo, celle d'une gélatine. À l'arrière des rideaux, une lumière rouge a été ajoutée rappelant la couleur de l'extincteur. La facticité du décor est assumée et révélée au grand jour.

Concernant le mannequin, Gabriel Francez a privilégié la ressemblance avec la Vénus du tableau : une femme à la chevelure rousse relativement longue, aux formes arrondies mais le ventre plat et aux côtes visibles, à la peau diaphane. Le corps féminin est d'une couleur chair éclatante et lisse, sans poils visibles une nouvelle fois. Les yeux sont clos et le visage dirigé vers le haut de l'image. Le visage du mannequin n'est plus dirigé vers le spectateur, même si les traits sont détendus, le visage est moins souriant, plus distant.

Cette réinterprétation, dans le cadre du studio et à l'aide d'un accessoire incongru questionne et ironise sur la sensualité de cette Vénus. Face au désir du spectateur - érotique sans doute - méfiance : l'extincteur est prêt à arrêter le feu ardent d'une impulsion sexuelle face à ce corps nu. L'extincteur, métaphore du phallus, est prêt à propulser de la neige carbonique pour éteindre le feu de la pulsion sexuelle contenue devant la scène. Plus encore, nous pouvons faire l'hypothèse que Gabriel Francez ironise sur la soi-disant pudeur au sein du tableau, nécessaire au XIX^{ème} siècle mais aussi sur l'art pompier lui-même.



Fig 3. Gabriel Francez, *Sans nom*.

Même si la mannequin ne peut pas être reconnue, Gabriel Francez, en partageant sa photographie, mentionne son nom et révèle ainsi son identité. C'est la règle pour toute photographie de mode de créditer le modèle, ce qui n'était pas le cas dans la peinture. Néanmoins cela importe peu : la mannequin n'est pas identifiable. Son visage est lissé, et son regard absent comme dans le tableau de Cabanel.

Tout en ayant le nom du modèle, la réception diffère totalement d'un tableau comme celui de Manet, l'*Olympia*. Ce tableau a été présenté à la même période que le tableau de Cabanel mais a été largement contesté. La femme nue sur le tableau n'est plus un corps idéalisé, elle se tient dans un décor réaliste, qui l'extrait de tout contexte mythologique. Elle regarde avec intensité le spectateur. Le visage est identifiable en raison de traits particuliers, d'un "regard caméra" qui fait office d'une absence de pudeur. Ce tableau ne cherche pas à respecter la pudeur et la morale.

L'identité et la présence du modèle en photographie n'est pas autant problématique puisque le contexte de la photographie de mode implique un rapport professionnel : le fait de poser pour la mode justifie les représentations puisque le soi est mis au service de l'image. L'identité importe peu.

Dans le tableau *Le Déjeuner sur l'herbe*, le corps nu féminin est entre deux hommes, anti-classique et dépourvu d'idéalisation. Il faudra attendre plusieurs années avant que le style de Manet soit accepté et reconnu. La femme en arrière-plan, elle dissimulée par un voile posera moins de soucis à la pudeur. C'est le contexte qui pose problème. En effet dans un tableau de Giorgione il y a des nus féminins qui cohabitent avec des hommes habillés. Le contexte mythologique autorise cette situation incongrue puisque cela se donne comme une représentation de l'Arcadie. Hors ce n'est ni plus ni moins un paysage campagnard comparable à celui du déjeuner sur l'herbe. En plaçant la scène dans un ailleurs imaginaire, le titre légitime la situation « femmes nues - hommes vêtus ».

La pudeur n'est pas seulement une question d'une représentation du corps nu ou habillé, c'est aussi le contexte qui déréalise la situation. Ainsi la pudeur est une question de regard et de contexte. Le voile n'est pas nécessairement matériel.



Fig 4. Helmut Newton, *Sie kommen (dressed) & Sie kommen (naked)* [diptyque], 1981.
Épreuves gélatino-argentiques, chacune 106,7 x 106,7 cm

B. Le « plaisir » de la forme par le prisme du cacher/dévoiler.

Kenneth Clark explique que longtemps auparavant, la représentation de la Vénus nue était controversée et impliquait la présence d'un voile fin, qui dans la pensée commune, permettait une certaine forme de pudeur : la draperie. Pourtant, ce drapé semble augmenter le pouvoir érotique du corps puisqu'il souligne ou exagère les courbes.

Roger de Piles exprime l'idée que : « le premier effet des draperies est de faire connaître ce qu'elles couvrent, et principalement le nu des figures, en sorte que le caractère extérieur des personnages et la justesse des proportions s'y rencontrent »¹⁴. En peinture, la pratique était de dessiner le corps nu puis de le recouvrir afin qu'il soit souligné à la perfection. La draperie est un agencement de tissus qui permet un tombé en plis harmonieux qui accompagne le corps. Elle joue sur le flouet, avec à l'extrême l'effet la draperie mouillée, qui colle à la peau et permet plus de netteté sur le corps. Un jeu de cacher/dévoiler se met ainsi en place pour mettre en avant le corps féminin comme objet de désir érotique.

La photographie de mode s'est appuyée sur cette vision du drapé pour valoriser les courbes du corps féminin. Ce diptyque d'Helmut Newton (fig. 4) nous permet de comparer les effets entre le corps drapé et le corps à nu. Les plis révèlent l'anatomie du corps en mouvement, qu'on redécouvre alternativement dans l'aller-retour avec les quatre nus placés à côté. Le drapé allonge la silhouette mais aussi semble augmenter le volume de la poitrine - c'est particulièrement visible sur la femme blonde de droite au premier plan,. Le vêtement permet ici d'accorder une aura glamour au corps, moins évidente dans un nu qui se donne à voir frontalement. Il le dessine et le structure. Pourtant, même si les courbes du corps sont reconnaissables, il reste néanmoins vague et abstrait pour le spectateur. Les talons eux restent présents dans les deux images : les chaussures habillent la pose en imposant une démarche qui nous apparaît sûre et déterminée, alors que le corps est propulsé dans sa dynamique. La chaussure comme accessoire de mode attire l'attention lorsque le corps n'est pas drapé. Dans la photographie où les femmes sont habillées, elle apparaît tout bonnement comme un prolongement du vêtement et contribue à montrer une féminité forte et conquérante.

Aujourd'hui, le voile en photographie s'exprime de différentes façons. Les drapés enveloppant existent toujours, la lingerie est une autre façon de voiler : localisée sur les zones érogènes en particulier. Tout en soulignant le pouvoir érotique du corps féminin, elle permet de dissimuler le sexe et les tétons.

¹⁴ Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, 1708

Les petites pièces (soutien-gorge, slip) découpent l'anatomie de façon précise alors que le voile joue sur la transparence et l'apparition du corps à la surface plus ou moins nettement dans le mouvement. On distingue la lingerie - soutien-gorge, slip, porte-jarretelles - qui cerne et découpe le corps de la nuisette ou encore du déshabillé qui sont plus proches du drapé en jouant sur la transparence de manière diffuse. Il est important de préciser que l'érotisme en image implique une relation entre celui qui regarde et celui qui est regardé, où des codes gestuels et des éléments comme l'habit et l'accessoire font écran (en cachant) ou au contraire sont signaux (en montrant). La lingerie et certains accessoires, tout en couvrant, symbolisent le détail qu'ils dissimulent. La forme cachée devient synthétique et un point de focalisation : cela se transforme en signal érotique.

Nous verrons alors comment s'élabore l'érotisme par le corps nu, qu'il soit caché ou dévoilé.

a. Le corps érotisé : héritage des codes de la photographie de nu artistique et de la publicité.

La photographie de nu a vu le jour avec la naissance de la photographie : photographier le corps nu a préoccupé les photographes dès que fixer l'image a été possible. Dans *Les maîtres de la photographie de Nu*, Giovanna Uzzani¹⁵ explique comment il a classifié les diverses productions photographiques : une chronologie de différentes photographies de nu célèbres, sans pour autant différencier le champ de l'art de la photographie de mode ou encore de la photographie érotique. Le nu en photographie a, à ses débuts, été justifié comme nécessaire pour la compréhension de l'anatomie humaine. Une tension au sein des types de représentation s'est installée : entre quête scientifique et corps érotique, l'aspect désirable du corps féminin s'est construit par le biais du voile et de la lingerie. C'est davantage le nu artistique et érotique qui ont inspiré la photographie de mode que nous connaissons actuellement.

Les premiers nus de l'histoire du corps féminin présentent un voile ou encore un drap afin de dissimuler les parties intimes. Le voile, souvent maintenu par une main reprend le thème de la Vénus Pudique. Cependant la lingerie s'est aussi insinuée et imposée pour produire une vision érotisée du corps. Lorsque rien ne dissimule le corps, les photographes dévoilent les attraits physiques du corps féminin tout en jetant un voile sur les traits du visage de leur modèle. Se joue l'idée qu'un corps donné à voir sans visage n'enfreint pas les règles de la pudeur. Cela peut être un accès au genre de la photographie artistique, ce que nous allons voir dans l'exemple ci-dessous.

¹⁵ Giovanna Uzzani, *Les maîtres de la photographie de Nu*, éditions Place des Victoires, 2012.



Fig. 5
NADAR, *Nu féminin en pied*, vers 1885,
épreuve sur papier salé, 20,2x13,3 cm,
The Metropolitan Museum of Art,
New York, Etats-Unis

Nadar a réalisé ce nu en 1855 en studio. La pose du *contrapposto* rappelle celle de la Vénus que nous avons étudiée précédemment. Cependant le sexe tout comme la poitrine sont face à l'objectif, le visage est quant à lui dissimulé par les bras du modèle. Le voile ne recouvre plus le corps, il est maintenant au sol. Le sexe, en raison de la pilosité apparente, le placement des jambes et le travail de lumière, n'est pas montré de façon « obscène » même s'il faut garder à l'esprit que pour le spectateur du XIX^{ème}, cette considération était possible. Les poils cachent et désignent à la fois : ils font office de voile anatomique non intentionnel contrairement au geste du bras devant le visage qui fait de l'ombre. La lumière venant du haut droit de l'image souligne une poitrine pleine, relevée par les bras vers le visage. Nadar réalise un portrait qui valorise les proportions et l'harmonie du corps féminin. En dissimulant le visage par la pose, il voile la photographie de pudeur et représente ainsi un corps féminin aux proportions agréables. Ce « *Nu féminin en pied* » pourrait se comprendre comme une représentation de Vénus.

Suite à cette période, Giovanna Uzzani organise un ensemble d'images allant de 1855 jusqu'aux années 30 : l'accessoire et la lingerie semblent être la norme pour érotiser le corps. Cela s'accompagne d'un changement visible quant à la conception des contours du corps féminin. L'habit laisse place aux « dessous », la mode féminine révèle aussi le corps sans corset, etc... Les courbes féminines naturelles sont bien plus visibles au sein de la société. Un changement opère face à la sexualité d'après Georges Vigarello dans les années 1970 : « la liberté plus grande accordée au désir, celle de le suggérer, celle de l'avouer.¹⁶ » Pour lui, cela explique une banalisation plus importante de la place du corps nu à la fin du XIX^e siècle. La société met de côté sa répugnance pour les corps nus qui ne sont pas des représentations de figures mythologiques. La lingerie intervient pour montrer des corps « harmonieux », plus équilibrés, plus « élancés », plus érotiques...

Le corps féminin, d'abord rééquilibré par le corset, s'habille de sous-vêtements : le body, le sous-gorge, la culotte et toutes ses déclinaisons de formes possibles. S'y ajoute des accessoires qui permettent de fétichiser certaines parties du corps : les porte-jarretelles et les bas mettent l'accent sur les hanches et les jambes, les cache-tétons dissimulent tout en révélant la poitrine, les bijoux valorisent les poignées, le cou ou encore les mains.

¹⁶ Georges Vigarello, *Histoire de la beauté, Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Seuil, Lonrai, 2004, p. 162.



Fig. 6.
Lucian Bor pour Vogue République Tchèque

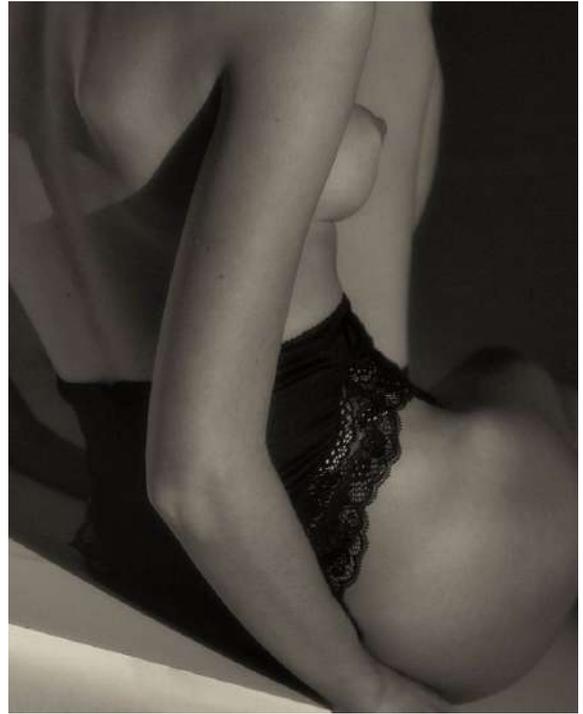


Fig. 7.
Lucian Bor pour Vogue République Tchèque

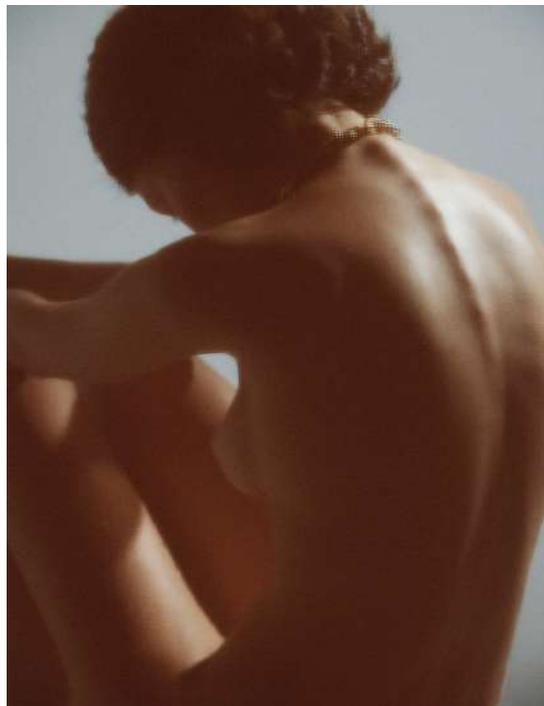


Fig 8.
Lucian Bor pour Vogue République Tchèque

La photographie de mode a hérité de ces codes. Valoriser la lingerie et l'accessoire passe par une érotisation du corps plus ou moins subtile. Cet érotisme est parfois assumé mais avec une certaine retenue dans des ambiances épurées. La série de Lucian Bor pour *Vogue République Tchèque* parue en janvier 2021 servira de support à notre argumentation sur la question du cacher/dévoiler par le biais de la lingerie comme force érotique du corps.

Les trois images ici présentes (fig. 6, 7, & 8) m'intéressent particulièrement puisqu'elles reprennent les codes de la photographie de nu depuis sa naissance. Tout d'abord, le visage n'est pas apparent, le cadrage vise à le tronquer en se focalisant principalement sur le buste. La nuque est privilégiée au détriment du visage.

La lingerie, comportant de la dentelle, structure la taille et valorise la poitrine. Une matière proche de la résille dissimule sur une des images (fig. 6) le corps qui se trouve en arrière plan. L'image combine un body en dentelle à de la résille, accentuée par un jeu d'ombre et de lumière : le dispositif crée un filtre pour le regard accentué par la présence du noir et blanc.

Sur l'autre photographie en noir et blanc (fig. 7), la position est assise, un sein se détache grâce à une cuisse appuyée en arrière-plan. Le bras, qui permet le maintien de la position, est fléchi délicatement, de manière à dévoiler un sein harmonieux. Pour contre-balancer le topless, la culotte dissimule les fesses tout en laissant deviner le haut de la hanche par une échancrure marquée. Sa couleur noire tranche avec une peau qui capte la lumière. Il s'agit ici de donner à voir une partie parmi tant d'autres. L'accent est mis sur les courbes de la poitrine et de l'arrête de la fesse. La peau est d'un gris velouté et doux.

Enfin la photographie en couleur (fig. 8) reprend le dispositif antérieur du clair-obscur. C'est la sensualité de la nuque qui se dégage, habillée par un collier. La colonne vertébrale est magnifiée. La pointe du sein gauche, en raison de la position du modèle vis-à-vis de la lumière, se révèle sans donner un accès aux détails.

Cette série de Lucian Bor pourrait être mise en parallèle avec les campagnes publicitaires de la marque de lingerie Aubade. Lancée en 1958, la marque se différencie grâce à un visuel fort, où la lingerie est valorisée en tant que « véritable arme de séduction »¹⁷. Elle prend un tournant dans les années 1970 et 1980. Les photographies évoquent directement la sexualité au sein du couple et sont de plus en plus chargées d'érotisme, où le spectateur est directement interpellé et conseillé par une phrase infinitive ou même impérative. Le noir et blanc s'impose pour souligner le corps et la lingerie : il agit comme filtre esthétique et artistique.

¹⁷ <https://www.aubade.fr/histoire>
[consulté le 13.05.2021]

Aubade

LINGERIE DE FEMME

www.aubade.com PH. BERNARD MATUISÈRE

Leçon n°6
S'il résiste, pratiquez
l'hypnose.

Fig 9.
Aubade, les campagnes
<https://www.aubade.fr/les-campagnes>

Il s'agit par l'image de vendre de la lingerie qui contribue à faire du corps féminin un objet de désir. où les attributs étaient un moyen marketing et se justifiaient en raison de leur attractivité. Ce corps, utilisé à des fins commerciales par la photographie de mode, a été dominé par le *male gaze* - regard masculin.

Ce concept a été introduit par Laura Mulvey, critique de cinéma, par l'article « Plaisir visuel et cinéma narratif » en 1975. Le *male gaze* tend à être le point de vue visuel d'un homme hétérosexuel et de sa quête du plaisir. La féminité tend à être considéré en fonction du regard masculin :

Le rôle traditionnel du personnage féminin est donc double: elle est objet érotique pour le personnage et pour le spectateur masculins. Les spectatrices se voient en outre dans l'obligation d'adopter, elles aussi, le « *male gaze* », le regard masculin.

[...] Mulvey voit dans ce dispositif un avatar du rôle traditionnel de la femme dans les représentations artistiques, à la fois exhibée et regardée, passive, pour le plaisir du regard masculin.

[...] La femme fonctionne comme icône, et peut être en tant que telle montrée fragmentée (gros plans sur des parties de son corps) [...],¹⁸

Le *male gaze* est un angle d'approche pour comprendre le corps nu féminin comme objet érotique et surtout sexuel mis en scène par la photographie de mode. Cependant, l'iconographie ici abordée est récente et remet en cause justement le *male gaze* pour favoriser peut-être un regard plus libre sur le corps nu féminin : des femmes photographes proposent des corps érotiques qui peuvent amener le désir sexuel.

Même si Lucian Bor reprend les codes du corps sexualisé pour réaliser cet éditorial pour Vogue, son traitement du corps est bien plus doux et subtile que chez Aubade (fig. 9). Le noir et blanc esthétise le corps et rappelle le nu artistique mais les poses sont plus sobres - ou alors un filtre opère pour désengager l'aspect érotique de la pose. Le clair-obscur chez Lucian Bor est plus vaporeux. Le voile du corps se met en place par une mise à distance : par la grille métallique qui rappelle la résille mais aussi par le noir et blanc qui déréalise la chair et la douceur des dégradés ou encore un effet de voile (fig. 8)

Se dégage ici un érotisme consensuel car l'image se refuse à une explicitation directe du caractère sexuel du corps. Les photos produites visent avant tout à dégager la sensualité de la forme des courbes féminines au niveau du buste. L'érotisme n'est que nuances et degrés de visibilité, il se constitue dans la variation des écarts entre le sujet et l'objet.

Le corps est mise en valeur par le vêtement afin de révéler son potentiel érotique, cependant, ces images sont toutes en retenue par rapport à des photographies de mode bien plus explicites, réalisées dans le but précis de susciter un désir sexuel, un plaisir...

¹⁸ <https://cafaitgenre.org/2013/07/15/le-male-gaze-regard-masculin/>
[consulté le 13.05.2021]

b. Le corps féminin, objet érotique explicite.

Nous venons de voir comment un premier voile peut opérer dans l'image par le biais de la pose, de la lumière et de la prise de vue, nous donnant à voir un corps érotisé tout en douceur. Il s'agit de voir à présent comment l'érotisme peut être pensé comme accès assumé et explicite au désir sexuel. En effet, si l'érotisme s'appuie sur un jeu de cacher/dévoiler, en dévoilant, l'érotisme devient d'autant plus « sexualisant » puisqu'il révèle les attributs sexuels jusqu'alors voilés. Alors que les photos de Lucian Bor semblent être tout en pudeur, la photographie de mode n'a eu de cesse de montrer une des représentations du corps sexuel révélé et non dissimulé. Le livre *Vogue Paris : en Beauté, 1920-2007*¹⁹ est intéressant car il dresse un tableau de la mode en France sur presque un siècle, avec les mots de Carine Roitfeld, rédactrice en chef de *Vogue Paris* mais aussi Georges Vigarello, historien spécialisés dans les représentations du corps. La classification des périodes se fait avec des images qui ont marqué le magazine *Vogue* par période et surtout par la représentation du corps féminin. Un tournant opère dans les années 1960 et 1970. Cette période, qui va de pair avec le temps de la libération sexuelle dans la société s'intitule « Séduire ! ». Ce titre indique bien comment le corps féminin est un moyen de plaire. Le corps s'émancipe du vêtement, la peau est de plus en plus visible avec l'arrivée des mini-jupes, dès 1964 en Angleterre puis en France par la marque Courrèges.

On se joue du caractère sexuel du corps féminin en l'affirmant. Le corps valorisé par *Vogue* est athlétique, fin, musclé. Il devient l'expression physique d'une intériorité, ainsi prendre soin de son corps équivaut à prendre soin de soi. Georges Vigarello exprime ainsi : « Il est ce qui exprime. Il est aussi ce qui « libère ». »²⁰ Les corps présentés au travers des pages du magazine sont de plus en plus athlétiques et minces. Une standardisation opère progressivement. Tout comme Vénus et son corps parfait, les mannequins sont présentés comme des êtres inaccessibles, au physique idéal. Pour G. Vigarello, l'idée de se voir nue va de pair avec l'idée de mieux se connaître, y compris sur le plan sexuel. Il est question de rechercher de plus en plus le plaisir et de mettre de côté les contraintes de la pudeur mises en place par la société. C'est pourquoi le corps se montre et se dénude à plus haut degré au sein du magazine. La nudité se retrouve de plus en plus au fil des pages.

¹⁹ *Vogue Paris : en Beauté, 1920-2007*, édité par G. Vigarello, ed. Ramsay, Paris, 2007.

²⁰ *Ibid*, p. 16.



Fig. 10
Sasha Samsonova pour Playboy

[...] Cause ou conséquence de ces prises de liberté : l'image de la femme s'est à la fois complexifiée et personnalisée. Elle peut, d'une manière devenue banale, exercer des activités d'autorité et de responsabilité, elle peut aussi exercer un pouvoir de séduction et adopter des comportements différents selon les heures et les lieux. Il en résulte, dans le magazine, une diversité tout à fait nouvelle de visages, d'attitudes, d'expressions et un spectre inédit de référence psychologiques dans les pages consacrées à la beauté, du visage abandonné au visage autoritaire, du regard tendre au regard « dur », voire agressif, de l'attitude nonchalante à l'attitude dynamique, voire franchement explosive.

L'individualisme : tel est donc ce que la photographie fait alors triompher, captant au plus près ses expressions comme ses singularités.²¹

Ces années tendent à généraliser une vision érotique du corps, où la femme est libre d'être, du moment qu'elle reste désirable...

Les années 90 sont un tournant à nuancer. Alors que la diversité tente d'être photographié - en terme d'origine et d'ethnicité -, la minceur est le symbole de la mondialisation des apparences. Le corps se doit être mince, chaque femme doit tendre à faire de son corps cet idéal, qui inspire la liberté, l'autonomie, et finalement la beauté. C'est cette minceur qui devient « le seul critère incontournable de beauté, la seule preuve absolue de féminité.²² » Pourtant cela questionne sur ce qui fait qu'un corps soit plus ou moins attrayant sexuellement selon la culture et l'époque. Les critères individuels sont influencés par des critères collectifs, mis en scène par le biais de magazine tel que *Vogue*.

Cette image de Sasha Samsonova (fig. 10) a été réalisée dans le cadre d'une commande du magazine *Playboy*. Elle hérite de la construction d'une représentation du corps féminin érotique. La mode n'est qu'un prétexte à la réalisation d'une photographie de « charme ». Ce magazine, créé en 1957 aux Etats-Unis, est un magazine de presse masculine qui a pour but premier de promouvoir un mode de vie sexuel et érotique, normé par l'hétérosexualité masculine. Le spectateur est un public ciblé, qui a des attentes précises face aux corps féminins montrés : le corps féminin doit être représenté de façon à éveiller un désir sexuel.

La pose est volontairement suggestive, où les fesses et le visage se retrouvent sur un même axe horizontale au centre de l'image. La transparence de la robe, en résille et très ajourée, attire l'attention, et sert de prétexte pour regarder le corps. Sans ce vêtement comme filtre au regard, la photo érotique serait sans doute devenue une image pornographique. Ce voile en résille ne filtre quasiment rien : il atteint le comble de son inefficacité pour finalement basculer lui-même dans une sorte d'obscénité. *Ob-scène* étymologiquement signifie "hors de la scène" c'est-à-dire autant ce qui aurait du rester caché que ce qui déborde de la scène.

²¹ *Vogue Paris en Beauté, 1920-2007, op. cit.*, p. 17-18.

²² *Ibid*, p. 137.

Produire une image d'un corps sexuel, pour tempérer, implique une scénographie irréaliste.

La prise de vue a été réalisée en extérieur, dans un désert, avec une surface réfléchissante argentée qui tranche avec la peau noire du modèle. L'idéalisation est totale ici : une scénographie onirique et futuriste est associée à ce corps souple et agile, à la peau brillante, où le déshabillé ne voile en rien le corps. L'érotisme assumé se traduit par des codes caractéristiques :

- un corps à demi nu en déshabillé ostentatoire qui se joue du cacher/dévoiler
- Une pose suggestive et extrêmement théâtrale qui fait référence à l'acte sexuel
- Une esthétique de l'instantané où la pose *sexy* se donne à voir comme des « mouvements » du corps.
- Une fétichisation du corps ou de certaines de ses parties.

Cette pose dynamique implique une véritable souplesse de la mannequin : les fesses sont offertes au sommet des jambes montées sur des talons aiguilles d'une bonne dizaine de centimètres. Tout est de l'ordre de l'artificialité - la pose travaillée, la robe si transparente qu'elle en est inutile - et contre-nature pour attirer l'attention sur les fesses :

Throughout history, the body appears as a malleable form, bowing to fashion's superior armory, surrendering to its often extreme vision of beauty - padded out, pulled in, shortened, extended in almost unimaginable way.²³

En effet, le corps montré par Sasha Samsonova est signe de perfection : tout n'est que muscles et rondeurs, où les fesses sont proéminentes. Cette photographie s'inscrit largement dans l'idée que l'on se fait des corps montrées par les magazines comme *PlayBoy* : idéals, modelés et soumis, qui se donnent à voir par le biais de déshabillés qui ont un rôle d'ornement. Ce corps-ci est fétichisé et artificiel puisque toute l'attention est portée sur une seule partie du corps au détriment du reste.

Cette fétichisation des fesses se construit par une monstration à des fins sexuels sans que le spectateur puisse physiquement accéder au corps. La pénétration est visuelle ici. L'ornementation de son corps place le mannequin dans un monde irréel, de l'ordre de l'imaginaire. Ce magazine de photographie de "charme" s'adresse à un consommateur masculin qui assume sa virilité et les fantasmes associés au corps féminin. Ici, c'est le corps qui domine. Elle tend ses fesses vers l'objectif, où le point de vue suggère au spectateur de faire le geste de les attraper. Tout est extravagance et exacerbée, impulsé par la photographie de mode.

²³ Karen de Perthuis, « Beyond Perfection : the Fashion Model in the Age of Digital Manipulation » dans *Fashion as Photograph, Viewing and Reviewing Images of Fashion*, édité par Eugénie Shinkle, I.B. Tauris, Londres, 2008, p. 206.

« Tout au long de l'histoire, le corps apparaît comme une forme malléable, s'inclinant devant l'arsenal supérieur de la mode, se soumettant à sa vision souvent extrême de la beauté - rembourré, rentré, raccourci, étendu de manière presque inimaginable. »

Le corps, contraint par la pose, reste néanmoins au centre de l'image. Karen de Perthuis remarque qu'on accuse l'image de mode de normaliser l'artifice, la perfection, le glamour pour représenter le corps. Celui du mannequin correspond à l'idéal de la mode de son époque : cela forme alors un idéal synthétique. En effet, le corps n'est pas simple ornement à l'image : il est support direct à la pose qui permet de raconter tout un univers :

Once the fashion image is considering as a site where everything natural is dissolved into the artifice of fashion, we can view the relationship between clothing and the body in the manipulated images as exaggeration of something that is already present in the conventional fashion image.²⁴

La photographie de mode proposée par Sasha Samsonova propose un décalage en donnant à voir un monde artificiel. Les poses conventionnelles à la mode visent à dissimuler ou encore désavouer le corps physique et originel du modèle : il s'agit de montrer la malléabilité du corps, sa capacité à s'adapter pour créer ce qui est attendu de lui, c'est-à-dire d'être un objet de désir sexuel au sein de cette image. Dans le cas de Sasha Samsonova, il s'agit de produire une tension érotique et sexuelle explicite par le biais de la pose et du point de vue. Cependant, ces images, tout en étant réalisés dans le cadre de *Playboy*, restent des images de mode avant tout car elles en respectent les codes allant de la mise en scène, en passant la pose, oscillant sur ce jeu du cacher/dévoiler. En effet, « The fashion pose signifie 'fashion' before anything else²⁵ ». Les images, qu'elles soient retouchées ou non (lisser la peau, grossir certains aspects physiques, remodeler le corps via photoshop, etc), assument cette artificialité du corps parfois dérangeante.

S'ajoute un double fétichisme ici, qu'il est intéressant de soulever : celui du corps féminin et des accessoires qui l'accompagnent et l'origine ethnique et l'imaginaire érotique et « exotique » associé. En psychanalyse, un fétiche est un « Objet provoquant et satisfaisant les désirs sexuels chez le fétichiste.²⁶ » La fétichisation fait de l'objet ou la forme symbolique qui diffère du corps un moyen de l'évoquer : c'est un détail isolé qui condense une image de l'ensemble avec lequel il est mis en relation. Les chaussures à talon aiguillent n'ont plus à démontrer leur caractère érotique : associées à la femme fatale, elles contribuent dans la pensée collective à la désirabilité du corps en allongeant la silhouette et en modifiant l'aspect des jambes par une mise en tension.

²⁴ Karen de Perthuis, « Beyond Perfection : the Fashion Model in the Age of Digital Manipulation » dans *Fashion as Photograph, op. cit.*, p. 173

« Une fois que l'image de mode est considérée comme un site où tout ce qui est naturel est dissous dans l'artifice de la mode, nous pouvons considérer la relation entre le vêtement et le corps dans les images manipulées comme une exagération de ce qui est déjà présent dans l'image de mode conventionnelle. »

²⁵ Eugénie Shinkle, « The Line Between the Wall and the Floor : Reality and Affect in Contemporary Fashion Photography » par Eugénie Shinkle, dans *Fashion as Photograph, op. cit.*, p. 219.

²⁶ fétiche : <https://www.cnrtl.fr/definition/fétiche> [consulté le 30.04.2021]

Elles sont mis en relation avec le féminin et sont un moyen d'accentuer la ligne naturelle du corps. La fétichisation est poussée à son extrême par le corps d'une femme noire. En effet, dès la seconde moitié du XXI^{ème} siècle, les représentations de la femme noire n'ont eu de cesse de la sexualiser :

[...] sa représentation d'ensemble change radicalement dans la seconde partie de ce siècle c'est-à-dire après l'indépendance des pays africains. A ce moment, en effet, apparaissent des recueils de photos et de cartes postales dans lesquels la femme noire est presque systématiquement construite en objet érotique, en étant montrée très dévêtue posant dans des contextes exotiques et surtout parée des outils d'érotisation occidentaux maquillages étoffes dénuement partiel...)²⁷

La diversité ethnique au sein de la mode est encore largement contestable. Naomi Campbell, top-model des années 80 et 90 avait pour surnom « La panthère noire ». Cela en dit long sur la fétichisation des profils qui diffèrent de ceux plus largement attendu en Occident.

Même si ce n'est pas l'objet de ce mémoire d'aborder la question de la diversité dans l'industrie de la mode, nous ne pouvons nier comment celle-ci à contribuer à représenter des stéréotypes et des clichés sur des physiques qui diffèrent trop de la culture occidentale. Même si cela tend à évoluer, il reste encore beaucoup à déconstruire. La féminité noire a été associée à une vision qui fait du corps noir un objet exotique - « qui (dans la perception occidentale) est perçu comme étrange et lointain et stimule l'imagination²⁸ » - le plus souvent représenté dans un schéma bien particulier ou au contraire omis de toute représentation. En présentant une femme noire avec cette pose, Sasha Samsonova se joue de la fétichisation du corps noir comme accès au plaisir en représentant un corps aux fesses proéminentes et des courbes généreuses.

Alors que l'érotisation du corps est un moyen pour la photographie de mode d'interpeler le spectateur, ce type de représentations du corps féminin, par le biais de la mode tend à s'infiltrer dans des domaines autres que l'habillement, l'accessoire, ou encore la lingerie.

²⁷ Boetsch Gilles, Savarese Eric. *Le corps de l'Africaine. Érotisation et inversion*. In: Cahiers d'études africaines, vol. 39, n°153, 1999. pp. 123-144, p. 132-133

²⁸ <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/exotique> [consulté le 15.04.2021]

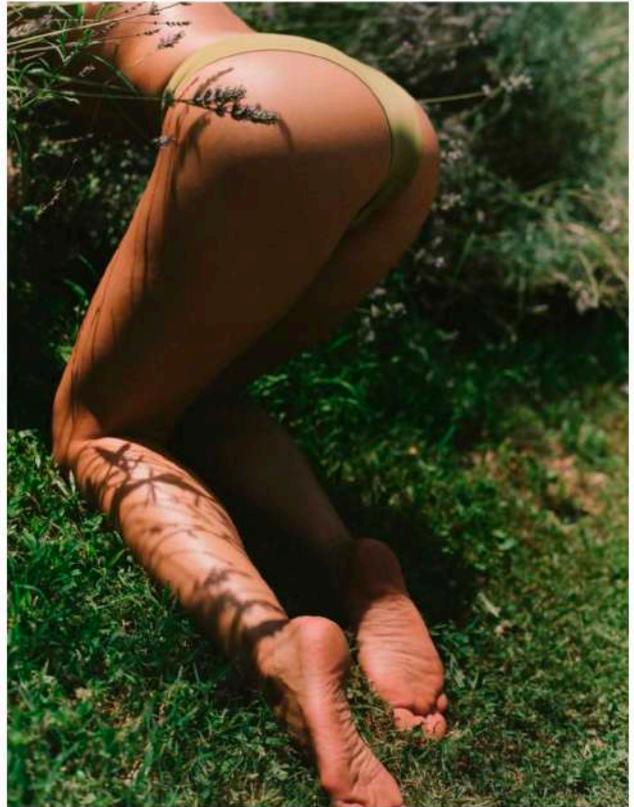


Fig. 11 & 12
Ana Cuba pour Lelo



Fig. 13
Ana Cuba pour LELO

c. *Susciter le désir sexuel du spectateur : un moyen de parler de la sexualité.*

J'ai découvert le travail d'Ana Cuba via Instagram. Ses images aux tons chauds m'ont interpellé en raison de la récurrence de la nudité au sein de son travail. Ana Cuba est une jeune photographe basée à Londres, originaire d'Espagne. Cette série d'images a été commandée par la marque Lelo. A première vue, même si les poses sont suggestives, ces photographies peuvent totalement avoir été commanditées par une marque de mode. Pourtant Lelo est une marque de sex-toys haut de gamme, où le produit n'apparaît jamais sur les images.

Le pouvoir érotique du corps est exacerbé sans pour autant que le corps soit réellement nu : les mannequins sont en maillot de bain, en culotte, en chemise d'été, ou encore « protégé » par un voile. Ces images ont pour but de valoriser des jouets sexuels de luxe, qui sont généralement utilisés dans l'intimité. Il y a volonté de communiquer un certain mode de vie, tourné vers le plaisir sexuel et individuel, tout en cherchant à aborder ce sujet encore sensible et tabou dans la société.

Parler de sa sexualité, de ses désirs et de ses fantasmes révèlent du privé. C'est avec cette ligne directrice qu'Ana Cuba a réalisé ces images. Comment montrer ce *lifestyle*, par le biais de l'esthétique de la photographie de mode sans tomber dans l'excès ? La sexualité est abordée positivement, pensée lors d'une journée d'été, où il fait beau et chaud. Le corps est explicite par sa pose mais sa mise à nu, elle, reste implicite. Le point de vue des images se focalise sur les attributs sexuels, et implique directement le spectateur comme voyeur d'une scène, qu'il peut faire résonner avec son vécu personnel. L'érotisme est une mise en scène du point de vue dirigé vers un regard dominant, extérieur et sur certaines images explicitement masculin pour vendre un sex toy dont l'usage féminin semble revendiqué. Un *male gaze* - regard masculin - se met en place sur plusieurs de ces images.

Les photographies avec le tuyau d'arrosage (fig. 11 & 14) peuvent évoquer l'éjaculation faciale ou encore ce qu'on appelle la « femme fontaine ». D'autres images rappellent des positions sexuelles ou miment l'acte de masturbation. La peau est luisante, humide (fig. 13), parle d'elle-même quant à la chaleur qui irradie et parcourt le corps. Pourtant, tout ceci n'est qu'artifice de l'instant intime pris dans le plaisir sexuel. Les mannequins qui posent arborent un corps qui s'inscrit dans la norme de ce que doit être un corps sexuel : une peau lisse, des courbes prononcées, une taille fine, des lèvres pulpeuses et rougies, aucune pilosité.



Fig. 14
Ana Cuba pour LELO

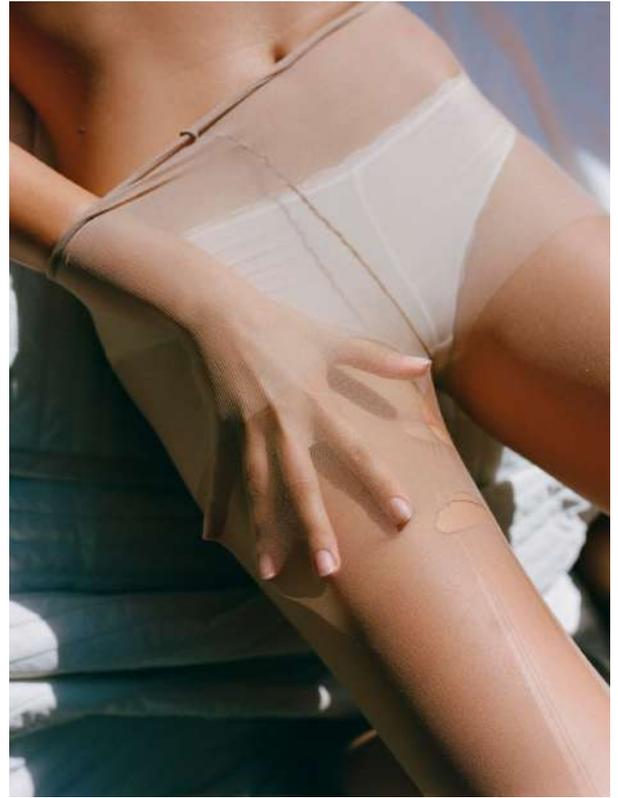


Fig. 15
Ana Cuba pour LELO

Ces images sont construites de la même manière que la littérature libertine du XVIII^{ème} siècle : le « gazage²⁹ » dans les textes libertins est ici transposé en un « gaz » visuel. Sous couvert d'images à l'esthétique léché, le désir sexuel est mis en scène afin d'inviter le spectateur à son propre plaisir. Cacher le corps n'empêche pas d'accéder au goût de la volupté, bien au contraire. A notre tour, nous reprenons le principe du gazage par le biais de l'image : il s'agit de donner à voir la sexualité, tel qu'elle est et tel qu'elle est pratiquée sans pour autant tomber dans l'obscène et ce qui est du ressort de la pornographie.

« L'âge classique instaure une séparation entre l'obscène, lecture de transgression assumée, et le grivois, le voilé, l'allusif, lecture où joue la complicité culturelle aux limites du licite et du toléré. [...] Le gazé joue des voiles et des dévoilements, qui renvoient au clair-obscur de la scène érotique, au trouble des impudicités régulées. Le grivois s'entend au double sens, au jeu de mot, à l'érotisation généralisée du langage³⁰ »

Le voile est donc un moyen au sens propre et au sens figuré de préserver le corps intime sans empêcher de révéler sa force érotique (fig. 15). Ces photographies d'Ana Cuba illustrent la sensualité émanante du corps dans l'acte sexuel, avec une idéalisation certaine : l'extase devient accessible par le biais de la marque LELO. Les images, par le biais de la mode, visent à mettre en scène l'accès à l'orgasme, qu'il soit accessible par une pratique de la sexualité en solitaire, mais aussi en couple. Il s'agit bien d'un gazage des images par un jeu de cacher/dévoiler. La lumière, contrairement aux précédentes images est naturelle. L'acte intime est déplacé, passant de l'intérieur à l'extérieur, volontairement visibles aux regards. Elle permet par l'ombre et la lumière de souligner davantage les courbes du corps et les brillances qui l'accompagnent et surtout permet de représenter une jouissance accessible. Les habits, eux, ne sont pas érotiques, ils sont basiques : des matières naturelles comme le coton, des tons clairs et doux. Ils sont seulement là pour souligner le corps ou l'érotiser, rappelant à nouveau la draperie mouillée utilisée dans l'art. Ce jeu de cacher/dévoiler pour esthétiser le corps est à son paroxysme avec le collant couleur chair (fig. 15) qui laisse parfaitement voir une main se toucher les cuisses. Des trous sont visibles : il s'agit d'un filtre pour le regard qui laisse voir le besoin sexuel du corps.

L'habit n'est qu'un prétexte pour gazer l'acte masturbatoire sous-entendu sans être révélé frontalement au spectateur : il protège de l'obscénité tout en soutenant le désir sexuel qui habite le corps.

²⁹ En littérature, on parle de gazage lorsqu'au sein du texte, la sexualité est sous-entendu sans jamais être mentionnée directement. Un voile opère alors pour ne pas choquer la morale et les moeurs, même si cela est totalement artificiel.

³⁰ Vincent-Buffault Anne, « Érotisme et pornographie au XVIII^e siècle : les dispositifs imaginaires du regard », *Connexions*, 2007/1 (n° 87), p. 97-104. DOI : 10.3917/cnx.087.0097. URL : <https://www.cairn.info/revue-connexions-2007-1-page-97.htm> [consulté le 28.04.2021]

Avec douceur, le travail d'Ana Cuba s'inscrit dans une photographie de mode tournée vers le lifestyle, où l'ambiance traduit et valorise le produit vendu. La pose, mimant la sexualité dans sa spontanéité et comme mouvement du corps, tente de valoriser un corps érotique qui peut accéder à la jouissance, qu'importe son partenaire. De plus, ces images sont relativement récentes et témoignent d'une sexualité qui tente d'être épanouissante aussi bien pour la femme que l'homme. La sexualité ne se borne pas à la seule pénétration masculine, elle passe par une découverte de son corps. Le fait de se déshabiller, dans le cadre de ses images, implique la séduction.

La photographie de mode devient ainsi un accès à la représentation de l'intimité, où le corps nous permet d'accéder aux plaisirs. Néanmoins, donner à voir les parties sexuelles du corps au spectateur n'a pas toujours vocation à créer un désir sexuel chez lui. L'érotisme que nous avons vu plus haut peut être mis à distance tout en révélant la nudité du corps.



Fig. 16

Michelle Du Xuan

d. *Les signaux sexuels apposés au corps sans voile pour le spectateur.*

Alors que l'érotisme se manifeste par un jeu d'implicite et explicite, la photographie de mode cherche aussi à questionner ses limites en présentant frontalement les attributs sexuels apposés au corps féminin. Il s'agit de voir les effets d'une photographie qui ne cherche pas à magnifier ce qui n'est pas visible mais à révéler ce qui est d'habitude caché.

Ce diptyque de Michelle Du Xuan montre sans passer par un jeu de déshabiller les caractères sexuels du corps - donc sans voile - tout en créant un décalage. Pour Desmond Morris, qui aborde le corps d'un point de vue zoologique, les changements du corps à la puberté « jouent le rôle non seulement de signaux révélant que le système sexuel est maintenant en état de fonctionner, mais ils distinguent aussi chaque cas s'il est masculin ou féminin.³¹ » Alors que bon nombre de personnes associent la poitrine à la maternité, Desmond Morris maintient qu'il s'agit aussi d'un signe sexuel et érotique.

Il interprète alors comment la société s'est emparé de la poitrine féminine :

La femelle couvre ses seins, puis entreprend de redessiner leurs forme avec un soutien-gorge. Cet appareil de signalisation sexuelle peut être rembourré ou gonflable, si bien que, non content de rétablir la forme dissimulée, il la grossit, imitant ainsi le gonflement des seins qui se produit lors de l'excitation sexuelle.³²

Si on suit la logique de Desmond Morris, montrer ses seins revient à assumer et revendiquer son corps sexuel. La mode s'est emparée de la poitrine et en a fait un **objet de mode**³³ à part entière. Marta Represa retrace succinctement la réception de la poitrine au fil du temps : tantôt maternelle, tantôt menaçante, tantôt libre, tantôt emprisonnée. Cependant, même si la poitrine se dévoile, les tétons restent la dernière frontière à franchir. Alors que Desmond Morris voit un rapport entre les tétons et les boutons, Joanne Entwistle dans *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Social Theory* explique qu'il réside encore un tabou autour d'eux. Cela se remarque sur les images de ce corpus : ils sont rarement visibles. Vénus possède une poitrine avec des tétons presque inexistantes, les images de Lucian Bor les montrent mais en clair-obscur, sur la photo de Gabriel Francez, ils sont censurés, etc... Ils seront visibles majoritairement dans les sous-parties sur les questions de l'hypersexualisation.

³¹ Desmond Morris, *Le Singe nu*, Grasset, Paris, 1968, p. 72.

³² *Ibid*, p. 95.

³³ Marta Represa, « Pourquoi les seins se découvrent sur les podiums ? » pour L'Officiel, https://www.lexpress.fr/styles/mode/pourquoi-les-seins-se-decouvrent-sur-les-podiums_1889256.html, [consulté le 10.04.2021]

Les tétons du mannequin dans la photographie de Michelle Du Xuan sont schématisés et précisément signalés. Peints en rouge, ils contrastent violemment avec ce buste sans bras, où la peau nous apparaît d'autant plus blanche par contraste. Par cette image, le photographe se sert de la photographie comme d'un interface pour explorer le grotesque et le dérangeant. La pose fait disparaître les bras, pouvant indiquer que les mains sont attachées dans le dos. Elle permet de livrer la poitrine à la vue de tous mais de manière étrange. S'ajoute aussi ici la cagoule dans une texture rappelant le vinyle qui serre le visage et le cou. Cela s'inspire des pratiques sexuelles comme le BDSM, qui reste controversé. La vanité du désir sexuel est remise en cause, à la fois par tout le grotesque - qui reste esthétique! - du portrait mais aussi par la photographie de nature-morte qui l'accompagne.

Un rapport se fait par un jeu de couleurs. Le rouge vif contre-balance au fond bleu très présent. Ce portrait dérangeant, de l'ordre du grotesque, est présenté avec une nature morte d'un urinoir en porcelaine, où sort une tige en feu. L'urinoir peut s'entendre comme métaphore du pénis, en érection ici, puisqu'en feu. Par une esthétisation assumée, Michelle Du Xuan nous parle ici de la vanité du désir sexuel et de l'importance qu'on accorde justement aux attributs sexuels. La mannequin, cagoulée, tout en présentant des tétons-boutons rouges, a une expression du visage neutre, presque fade. De la même couleur que les tétons, ses lèvres sont rouges et pulpeuses. Néanmoins aucun once de désir n'est exprimé. La mise à distance se fait par la froideur de ce portrait et de ce corps, présenté presque cliniquement.

L'expression du visage et la froideur qui se dégage de l'image (probablement en raison de ce bleu klein) questionne notre rapport à la fétichisation du corps. En opposition à l'urinoir, métaphore du pénis, cette image pointe du doigt comment les différentes parties du corps féminin peuvent être considérées comme des attributs sexuels. Cela est amplifié par l'accessoirisation et le maquillage qui alimentent le caractère érotique du corps. Il est support à la mise en avant des signaux sexuels, amplifiés par l'univers de la mode qui s'accapare les codes du BDSM. Avec la nature-morte de l'urinoir, Michelle Du Xuan révèle notre rapport aux objets, jugés triviaux, comme métaphore des parties du corps.

La photographie de mode n'hésite pas ici à mettre sur le devant de la scène ce qui d'ordinaire est de l'ordre du privée et de l'intime : les pratiques sexuelles. Le corps est réduit à l'essentiel, le support d'éléments signalétiques, afin de pointer ses attributs sexuels néanmoins l'accessoire phallique désigné par l'urinoir est manquant et imaginaire. Cette image questionne quant au besoin d'exhiber le corps pour répondre à un besoin de voyeurisme, qui permet un imaginaire propice à l'excitation du désir sexuel.

Nous avons pu voir précédemment comment la mode s’empare de la force érotique du corps féminin pour créer des images qui peuvent toucher et marquer le spectateur. Cependant, la critique de la photographie de mode, vaniteuse et très sexuelle, porte justement sur une hypersexualisation du corps qui chercherait à tout prix la création du désir sexuel chez le spectateur. ,

C. Hypersexualisation du corps : le goût de la transgression.

a. Un jeu de miroirs : faire écran pour focaliser le regard.

Les images de Larissa Hofmann nous permettront de mieux comprendre le glissement entre érotisme et pornographie dont s’est emparée la photographie de mode.

Ce qui est marquant dans ce travail est la mise en scène du fantasme par le point de vue. Un dispositif fait écran entre le corps et l’objectif de l’appareil. De ce fait, les signes physiques redoublent l’objectif photographique qui est lui-même un objet au travers duquel on regarde. Ce jeu de miroirs rappelle le verrou d’une porte, par lequel le spectateur accède à ce qu’il ne devait pas voir. L’hypersexualisation qui donne lieu à une porosité entre le monde de la mode et de la pornographie passe à nouveau par deux notions que nous avons abordé plus haut : l’exhibition et le voyeurisme. Elle est exacerbée par ce filtre du regard qui découpe, cadre et resserre la vision sur des détails. Larissa Hofmann met en place une dynamique du regard pour le spectateur par un jeu de dispersion et focalisation.

Cette photographie crée à partir du point de vue et du cadre met une tension pour le spectateur quand à la réception des images. Roland Barthes, dans *La Chambre Claire* différencie la pornographie de la photographie érotique :

La pornographie représente ordinairement le sexe, elle en fait un objet immobile (un fétiche), encensé comme un dieu qui ne sort pas de sa niche ; pour moi, pas de *punctum* dans la photo pornographique ; tout au plus m’amuse-t-elle (et encore, l’ennui vient vite). La photo érotique, au contraire (s’en est la condition même), ne fait pas du sexe un objet central ; elle peut très bien ne pas le montrer ; elle entraîne le spectateur hors de son cadre, et c’est en cela que cette photo, je l’anime et elle m’anime.³⁴

Que comprendre par *punctum* ? Il s’agit il me semble du choc que provoque une image du fait de sa capacité à nous saisir, à nous toucher. La pornographie, en donnant tout à voir de façon brutale, peut exciter mais n’agit pas par le biais de l’imagination. Au contraire, R. Barthes voit un déplacement au coeur de l’érotisme : certes le sexe peut être visible mais il n’est pas central, il fait parti d’un tout qui tend lui à faire ressentir, questionner, attiser la curiosité et le désir.

³⁴ Roland Barthes, *La Chambre Claire*, Gallimard, Paris, 1980.

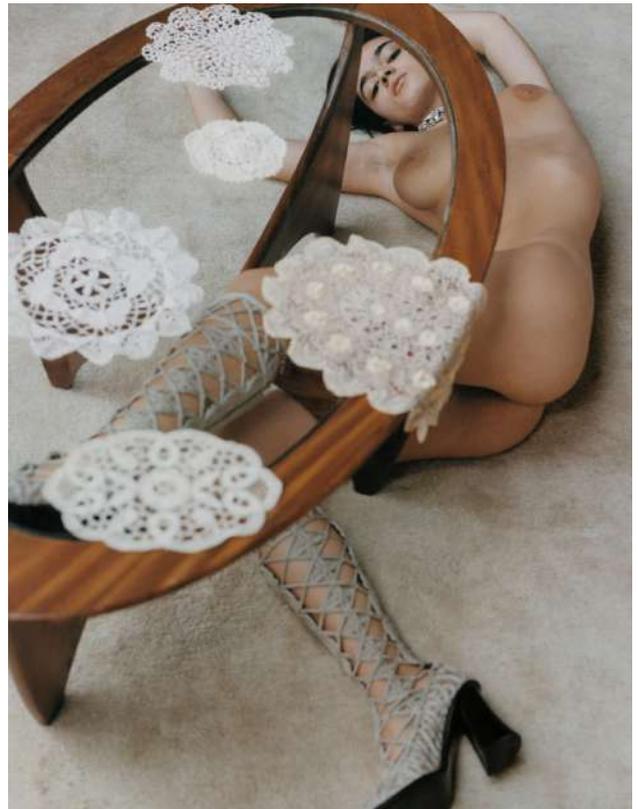


Fig. 17 & 18
Larissa Hofmann, série « In the Flesh » pour *Love Magazine*, février 2020

Tout ceci peut se comprendre dans le travail de Larissa Hofmann. Ancienne mannequin, elle a pu connaître et ressentir la position du sujet photographié. Par ces deux images, deux points de vue se superposent : celui du cadre photographique et celui du cadre imposé par l'objet présent dans l'image - le miroir (fig. 17) ou encore la table basse vitrée (fig. 18).

Ces deux images ont pour point commun de présenter des physiques variés parmi l'univers de la mode qui a tendance à présenter seulement des corps normés pour le XXI^{ème} siècle. Sur la photographie avec le jeu de miroirs, la femme possède un corps plus rond, qui l'éloigne des silhouettes en 34/36 habituelles, la poitrine est voluptueuse voire très généreuses. L'autre modèle (fig. 18) présente des poils sous les aisselles.

Commençons par la photographie avec le miroir (fig. 17). Cette image est extraite de la série « In the Flesh » publiée dans le magazine *LOVE*. Ce magazine est relativement récent : fondé en 2009, ce bi-annuel appartient au groupe Condé Nast, pilier dans le domaine de la mode et s'adresse *aux designers, aux artistes, à toute personne en quête d'idées visuelles, pour tout ceux qui aiment la mode et le design.*³⁵ Pour cibler un plus vaste public, les mannequins ont des profils différents, où la mode tente de valoriser la diversité, la différence, l'affirmation de soi.

Larissa Hofmann capture le corps par le prisme d'un miroir ovale. La faible profondeur de champ permet d'accéder seulement à ce qui se trouve à l'intérieur de ce miroir : un corps féminin, à la poitrine et aux hanches imposantes, soulignées par un sous-vêtement en strass qui enlace le corps comme un serpent. Le spectateur prend la place du voyeur, semblable à celui qui cherche à voir par le trou d'une serrure la femme nue qui l'attend de l'autre côté. Notre attention est portée sur le corps, puisque le visage a été tronqué mais aussi par le bijou qui entoure ce même corps. Tout en soulignant, il interpelle par ses brillances mais aussi par son aspect, qui rappelle les écailles des reptiles. Rappelons que la série s'appelle « In the Flesh » qui peut se traduire par *De chair et d'os* : le corps révélé, par le bijou, semble relever d'une ossature étrange, inconnue, qui permet le bon maintien de la poitrine. Le spectateur-voyeur voit son attention forcée par le prisme du miroir. Larissa Hofmann impose au spectateur une focalisation sur le corps.

L'autre image (fig. 18) place le spectateur comme dominant la situation et le corps en raison d'un point de vue en plongée. Seulement vêtue d'un collier et de bottes lacées, le corps se donne à voir, une partie (non)-dissimulée par une table basse en verre, qui coupe ce corps.

³⁵ « or designers, for artists, for anyone looking for visual ideas, for anyone who loves fashion and design. »
<https://www.condenast.com/brands/love> [consulté le 04.05.2021]

Cet intérieur - un salon avec moquette et table basse - est composé avec ce corps disposé à un endroit incongru : sous la table basse en verre transparente. Des napperons de différentes tailles sont disposés un peu partout et morcellent le corps. La main, l'arrête du coude, la cuisse, le genoux ne sont pas accessibles au regard alors que la poitrine est bien visible. Le regard se disperse de part et d'autres, en raison des napperons mais aussi des bottes qui attirent l'attention tant leur présences semblent étranges.

Ces deux images permettent de disperser le regard vers des points de focalisation éparpillés. L'exhibition et le voyeurisme sont combinés pour témoigner de cette atmosphère. Le spectateur pénètre dans l'image par un sur-cadrage et une focalisation qui met en évidence les parties sexuelles du corps tout en couvrant les membres ou en tronquant la tête. Alors que la mode s'entiché de ces fantasmes pour les révéler, elle peut aussi permettre d'avoir un point de vue détourné sur la pornographie, qui prend une part importante dans notre société.

b. Détournement de la pornographie : une quête de transgression totale.

La représentation du corps érotique et sexuelle a existé dès la naissance de la photographie, comme nous avons pu le voir précédemment. Alain Fleischer réalise un livre sur l'apparition de la pornographie dès la naissance de la photographie *La Pornographie, Une idée fixe de la photographie*³⁶. Pour lui :

La photographie pornographique pénètre le corps par le regard, et elle ouvre ainsi le corps au champ, vaste et collectif, du désir et de la pensée. Elle spéculé sur le corps offert et pénétré et ainsi son pouvoir de pénétration est plus encore mental, psychologique, moral, que physique.³⁷

Ainsi, cette mise à nu du corps, d'un point de vue pornographique, permettrait de l'ouvrir au regard, la photographie réceptionne et transmet alors le désir au spectateur. Le corps à nu visible à travers l'image reste une empreinte dans le temps d'une personne. Alain Fleischer voit un rapport direct entre le corps et la photographie : sa surface sensible, par essence. De ce fait, « la photographie pornographique adhère à la sensibilité du corps érotique par la lumière et tout autant par la nuit : le plaisir et l'image sont l'un et l'autre le résultat d'une sensibilité aux contrastes »³⁸.

³⁶ Alain Fleischer, *La photographie, Une idée fixe de la photographie*, La Musardine, Paris, 2000.

³⁷ *Ibid*, p. 7-8.

³⁸ *Ibid*, p. 9.



Fig. 19
Petra Collins pour *Purple Magazine*, 2016



Fig. 20
Petra Collins pour *Purple Magazine*, 2016



Fig. 21
Petra Collins pour *Purple Magazine*, 2016

La pornographie n'est pas jugée négativement dans ce cadre, elle sort du tabou et du mystère qui l'entoure. C'est d'un point de vue plus positif, tout en ayant conscience de sa force de transgression que la photographie de mode s'est emparée des codes de la pornographie. L'obscène est un moyen de questionner le corps et plus largement nos désirs et nos fantasmes mais aussi de nous permettre de nous les approprier.

La photographie de mode devient pour la photographe et artiste Petra Collins un moyen de questionner le corps féminin et ses représentations au sein de la société et plus particulièrement au sein des réseaux sociaux, où la censure de la nudité est souvent violente et paradoxale (on censure un téton mais une paire de fesses en gros plan, s'il y a un string, peut rester sur la plate-forme).

L'érotisme et la séduction peuvent avoir lieu s'il y a une certaine distance qui s'installe. Avec l'hypersexualisation du corps mis en scène par cette série de Petra Collins, l'aspect sexuel du corps prime sur tout érotisme. Il s'agit de montrer son caractère obscène façon directe et explicite. Le corps donné totalement ne manque pas, le désir est ailleurs. Cette série transgressive a été publiée dans *Purple Magazine*, n°26 en 2016. Intitulée « Anti-capitalist romance », elle met en scène la mannequin et artiste Alexandra Marzella, connue pour son positionnement féministe. Contrairement au travail d'Ana Cuba pour Lelo, cette série vise la monstration d'objets sexuels comme cette bougie en forme de godemichet (fig. 21).

Petra Collins se joue des codes de la pornographie mais assume et revendique ici une vision féministe. Révélée en 2010, sa première prise de position est sur la pilosité du corps féminin, peu présente sur le corps féminin qu'il s'agisse de l'univers de la mode ou celui de la pornographie.

La pilosité féminine est une question prégnante de notre époque. Alors que la mode use le plus souvent de corps à la peau lisse, dénués de pilosité, revendiquer un sexe ou des aisselles avec des poils dans le cadre de la mode ouvre un débat. Dès 2013, Petra Collins poste un autoportrait d'elle en bikini, sans être épilée : son compte sera censuré et supprimé. Le corps sexualisé, pour être réceptionné positivement par le spectateur, doit correspondre à une norme érotique qui s'est construite dès l'arrivée de la photographie de mode. Il s'agit ici de jouer avec l'indécence au vu de la société. Petra Collins utilise une esthétique aux couleurs acidulées, pop, où un voile - souvent présent - au sein même des images leur confère une forme d'onirisme, qui séduit le milieu de la mode - aussi bien *Teen Vogue*, destiné aux adolescents qu'*i-D* ou encore *Purple*, plus sulfureux et controversés.

Née en 1992, sa carrière a débuté alors qu'elle n'était qu'une adolescente. Très vite, elle fut la voix d'une génération. Elle remarque par exemple que le corps nu féminin est refusé pendant les règles ou quand il n'est pas épilé. L'enjeu est pour elle de représenter une mode qui se conjugue avec un quotidien :

[...] le plus important pour moi est de montrer, à travers mes images, que les femmes ne sont pas obligées d'être unidimensionnelles. Exprimer une émotion autre que l'amabilité ne veut pas dire qu'on est hystérique. Nous pouvons être fortes et tristes et vulnérables en même temps. La **féminité** aussi n'est pas nécessairement une bataille constante. [...]

Les femmes ne sont pas des créatures parfaites. Et tant mieux. Rien n'est plus ennuyeux que la perfection.³⁹

Sa démarche photographique, même construite en lien étroit avec la mode, se détourne d'une représentation normée du corps féminin. Le corps érotique n'est pas contesté mais remis en perspective par le prisme de l'incongru. Les images de Petra Collins sont à rebours de ce que nous avons pu voir auparavant. La photographe opère pour magnifier le corps tel qu'il est, à l'aide d'une lingerie qui n'implique pas un corps où tétons et sexe sont absents. Son discours, en parallèle de sa production, nous aide à réceptionner les images différemment. Le corps sexuel devient un corps politique, passant du domaine du privé et de l'intime aux affaires publiques.

Les photographies sur la surface réfléchissante (fig. 19 & 20) déplacent les poses qui sont explicitement sexuelles. Le corps se contorsionne pour se montrer même si la chemise en dissimule une partie ou que l'époussette contextualise le mouvement. S'ajoute ici une lumière kitch qui filtre la nudité qui s'impose au spectateur. La pose affirmée avec le godemichet rouge (fig. 21) et enflammée, par le point de vue, laisse seulement voir le sexe. Le reste du corps est recouvert de dentelle rouge moulante, de la même couleur, mais aussi d'une chemise à fleur. Le maquillage exagère les rougeurs au niveau des joues. Tout en tenant ce faux sexe, la main gauche se place sur la hanche. Le visage est légèrement relevé, elle prend un air inspiré, les yeux fermés et le visage tourné vers un soleil imaginaire, comme si elle était en train de jouir des rayons d'un soleil artificiel. En contre plongée, le menton relevé lui donne un petit air hautain. Le corps féminin est représenté en adoptant les codes de la virilité : le bassin en avant, avec un sexe érigé et une contre-plongée qui accentue la sensation de domination.

³⁹ Marta Represa, "Petra Collins, égérie Gucci et activiste féministe", L'Express, 09.09.2016.
https://www.lexpress.fr/styles/mode/petra-collins-egerie-gucci-et-activiste-feministe_1828671.html
[consulté le 05.05.2021]

Les expressions du visage au sein des images, elles, restent très modes : bouche légèrement entre-ouverte pour affiner les traits du visage, regard au loin et sans véritable expression. Cette iconographie subversive bouscule le corps érotique mais se maintient dans le domaine de la mode par la pose et le regard. Le spectateur est mis à distance puisque Petra Collins affirme un véritable point de vue personnel, où la mode tire à elle l'obscène de la pornographie tout en utilisant l'habit et l'accessoire pour filtrer le regard. Le positionnement féministe de la photographe vise à interpréter les images sous ce point de vue. Il s'agit de questionner cette pop culture très sexuée depuis les années 2000, où l'imagerie de mode a pris une place importante dans la société en prônant l'apparence et la représentation de soi.

c. *Fashion or Porn, quelles limites ?*

Suite à cette série de Petra Collins, qui ironise finalement sur la représentation sexualisante du corps féminin, il me semble nécessaire de mettre en regard la photographie de mode et la pornographie. Cette série incorpore une représentation d'un corps obscène, où le sexe se révèle pendant que le reste du corps est dissimulé. Pour conclure cette partie, je vais m'appuyer sur un jeu en ligne appelé « Fashion or Porn ?⁴⁰ ». Paru en 2013, le spectateur doit deviner d'après le crop d'une image s'il s'agit d'une photographie de mode ou d'une image pornographique. A chaque erreur, il faut recommencer.

Très rapidement, le spectateur échoue à ce test. Il paraît très difficile d'atteindre les 40/40. Ne pas réussir à différencier les photos de mode à des images pornographiques est problématique : les limites semblent difficiles à déterminer

Si nous n'arrivons pas à distinguer la mode du porno, où et sur quoi se joue la différence? Caryn Franklin, pour le *Daily Mail* anglais, fait une vive critique du corps féminin représenté par la photographie de mode :

We all expected fashion to empower us. So what changed? I put it down to two things: the rise of internet porn and the advent of airbrushing. Somehow reducing women to breasts, genitals and pouts - all sheathed in designer chiffon - has become an 'artistic statement'.⁴¹

La critique porte sur le regard que porterait la mode sur le corps féminin : elle le réduirait à des parties du corps, qui sont associées au désir sexuel.

Certes, un pan des images produites se joue du caractère sexuel du corps et tend à le standardiser, en revanche elle ne cesse de raconter et d'interroger notre rapport entre le corps et le monde. Il y a volonté de raconter notre humanité et nos interactions avec autrui. Effectivement, la séduction et la sexualité sont un pan de notre humanité et de notre corporalité. Le désir habite notre façon de nous construire, nous tendons à faire et être ce que nous ne sommes pas encore.

⁴⁰ <https://archive.nssmag.com/fashion-or-porn>

⁴¹ Caryn Franklin, 'From Chanel to Burberry, fashion is becoming a branch of the porn industry,' Daily Mail UK, 27.11.2013

<https://www.dailymail.co.uk/femail/article-2514658/fashion-branch-porn-industry-says-CARYN-FRANKLIN.html> [consulté le 05.05.2021]

« Nous attendions tous que la mode nous donne du pouvoir. Alors qu'est-ce qui a changé ? Je le mets sur le compte de deux choses : la montée du porno sur Internet et l'avènement de la retouche. D'une certaine manière, réduire les femmes à des seins, des organes génitaux et des moues - le tout enveloppé de mousseline de soie de marque - est devenu une "déclaration artistique".

	Fashion	Porn
Crop visage	<p>- <u>Maquillage plus raffiné</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Teint lumineux et bien retouché • Smokey eyes dans des tons chauds • Contour du visage discret <p>- <u>Expression du visage</u> :</p> <p>Bouche entre-ouverte mais regard « vide » et pas toujours orienté vers la caméra, pas de sourire, mou boudeuse parfois</p>	<p>- <u>Maquillage exacerbé</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> • sourcils dessinés et très épilés • Contour des lèvres • Smokey eyes ou crayon noir • Teint qui n'est pas obligatoirement retouché <p>- <u>Expression du visage</u></p> <p>Bouche bien plus entre-ouverte, sourire et regard aguicheur Aucune subtilité</p>
Crop corps	<p>Aspect lisse du corps Amorce de vêtements et d'accessoires qui sont bien positionnés.</p>	
Lumière :	<p>Elle peut rappeler celle de l'univers pornographique : crue car il faut pouvoir voir tous les détails anatomiques du corps. Cependant elle reste travaillée et complexe. Tamisée, elle permet de souligner davantage le corps.</p>	<p>Dure, peu d'ombres Parfois une ambiance néon</p>
Esthétique	<p>Le noir et blanc semble conférer à l'image un aspect mode qui est refusé par la pornographie. Couleur Aspect amateur repris par la mode Poses qui visent à valoriser le corps de façon peu naturelles : par exemple une pose en tailleur permet de compresser la poitrine pour la rendre plus imposante.</p>	<p>Couleur Plus ou moins de bonne qualité. Les retouches sont plus grossières et laissent place aux rougeurs du corps. Poses sexuelles accompagnées de sourires.</p>

La photographie de mode est un genre extrêmement poreux, difficile à classer et à définir puisqu'elle s'inspire de notre place dans la société et traduit les préoccupations de chaque époque.

Kim Winser cherche à défendre les accusations lancées contre la model à propos de cette hypersexualisation à travers l'article « Why do we use sex to sell clothes? »⁴². Pour elle, qui a navigué dans le secteur de la mode, l'hypersexualisation du corps féminin découle tout bonnement de notre besoin de plaire au sein de la société. Le sexe fait parti de notre quotidien, même s'il relève généralement de l'intime. Ce besoin de plaire passe par notre apparence visuelle et la façon dont nous nous présentons au monde.

Pour elle :

So, hand in hand with this desire to appear attractive is the notion of wanting to portray ourselves as sexual beings. Even if we already have a mate, to use a basic anthropological term, the inclination to be desired by others does not go away. Even as a suppressed aspiration, and adapted to suit our own lifestyles and time of life, that need is there on some level in almost all of us.⁴³

La photographie de mode sexualise le corps de façon plus ou moins subtile afin de séduire le spectateur.

Je me suis moi-même prise au jeu « Fashion or Porn » afin de chercher à comprendre ce qui me faisait hésiter et comment différencier ces deux genres. J'ai aussi confronté plusieurs personnes de mon entourage, de genres et d'âges différents à ce test. Plusieurs corps sont montrés : ceux sur le visage, ceux sur le corps directement, plusieurs corps dans l'image dans son intégralité. A travers ce tableau, j'ai répertorié les détails signifiants pour comprendre ce qui aide à distinguer la photographie de mode de la pornographie au-delà du caractère ou non obscène des images.

⁴² Kim Winser, « Why do we use sex to sell clothes ? », 17.12.2013

<https://www.forbes.com/sites/kimwinser/2013/12/17/why-do-we-use-sex-to-sell-clothes/?sh=537d94743293>
[consulté le 05.05.2021]

⁴³ Kim Winser, « Why do we use sex to sell clothes ? », 17.12.2013

<https://www.forbes.com/sites/kimwinser/2013/12/17/why-do-we-use-sex-to-sell-clothes/?sh=537d94743293>
[consulté le 05.05.2021]

« Ce désir de paraître séduisant s'accompagne donc de la notion de vouloir se présenter comme un être sexuel. Même si nous avons déjà un compagnon, pour utiliser un terme anthropologique de base, le besoin d'être désiré par les autres ne disparaît pas. Même s'il s'agit d'une aspiration refoulée, adaptée à notre style de vie et à notre époque, ce besoin est présent à un certain niveau chez presque tout le monde. »

L'image de mode, pour exister, a besoin d'un contexte, qu'il soit donné par le vêtement et l'accessoire, mais aussi la lumière, le décor, la pose, l'expression du visage. A travers ce tableau et cette expérience, on remarque que les codes de la photographie de mode et de la pornographie sont identifiés spontanément et bien souvent utilisés à contre-pied, ou s'insinuent ponctuellement dans des zones de l'image sans en affecter la perception globale et le sens général. Cela explique qu'on se trompe presque systématiquement puisque c'était l'intention même de ce test : nous piéger pour nous faire prendre conscience de la façon dont se produit cette porosité.

Certes, ce jeu a permis de lancer un débat sur l'hypersexualisation du corps dans la photographie de mode, en revanche, il est nécessaire de se rappeler qu'une infime partie de l'image n'est pas révélatrice de l'image elle-même et influe sur notre capacité à recevoir l'image. Effectivement, si l'on considère que montrer le téton ou le sexe est de la pornographie, cela réduit toute interprétation possible et empêche l'existence même du nu, en photographie mais aussi dans l'art.

D'ailleurs, les personnes qui consomment des images pornographiques fréquemment sont plus à même de réussir ce test. Les différences se remarquent particulièrement grâce à la lumière et le maquillage. La photographie de mode fait appel à une lumière travaillée et complexe, le maquillage, même très prononcé, est assez estompé contrairement aux femmes maquillées dans la pornographie.

Le nu dans la photographie de mode est possible car il découle d'une esthétique, d'une ambiance, du corps comme support à la narration, d'une intention globale et de la façon dont elle se manifeste à travers un réseau d'indices reliés entre eux.

CONCLUSION PARTIE I

Nous avons pu voir à travers cette première partie comment la photographie de mode s’empare de la représentation du corps pour raconter le désir, plus particulièrement le désir sexuel. Cela se manifeste par :

- L’usage du voile non intentionnel ou naturel : la présence de la pilosité, les plis du corps qui dissimule le sexe;
- L’usage d’un voile gestuel : la pose permet de cacher le visage ou les parties « intimes », la vue de l’un impliquant souvent l’autre. L’erotisme opère par un dévoilement du corps mais l’absence du visage ou du regard et au contraire la présence d’un regard frontal mais des subterfuges pour dissimuler les attributs sexuels.
- Le drapé classique et le drapé mouillé, qui souligne le corps et crée une tension pour le regard.
- La lingerie, qui indique clairement la place des attributs, qu’il s’agisse du déshabillé qui floute les contours ou des sous-vêtements qui découpent le corps.
- L’accessoire qui permet de déplacer les symboles sexuels à côté du corps.

A cela s’ajoute aussi le contexte et l’environnement, quotidien ou non, de la chambre à l’extérieur, en passant par un lieu incongru et artificiel.

La mode n’a jamais cessé de s’emparer du pouvoir érotique du corps féminin, allant jusqu’à franchir les limites de la « décence ». Cependant, malgré ce corps mis en scène et tourné vers le plaisir sexuel, la photographie de mode ne perd jamais de vue l’importance d’une esthétique qui lui est propre : la lumière, le cadrage, le point de vue, la pose, tout vise à rendre compte d’une atmosphère qui va soit valoriser le vêtement, soit raconter ce qu’il permettrait de nous faire ressentir, en tant que spectateur. Les moyens photographiques sont aussi un filtre direct pour le regard et la réception de la nudité

Aujourd’hui, période où la société oscille entre une hypersexualisation des représentations du corps féminin dès le plus jeune âge et une censure des réseaux sociaux pour un bout de téton ou des poils qui dépassent, la production des images de mode est questionnée. Il s’agit de trouver d’autres moyens possibles de raconter le corps, autre que sa dimension sexuelle explicite.

Représenter le corps sexuel n’implique pas obligatoirement l’erotisme. Ce serait le réduire que de penser qu’il n’est possible que par une théâtralisation des corps à demi-nu mimant la prédisposition pour l’acte sexuel. En parallèle de cette iconographie s’exprime un besoin de raconter et de montrer un corps incarné, qui n’est pas seulement soumis au besoin de susciter tout désir sexuel. Cette incarnation me semble justement possible par l’habit et l’accessoire.

Par exemple, tandis que la dentelle augmente le pouvoir érotique, le coton peut par exemple le contre-balancer, et inversement ! L'image de mode ne se construit pas seulement par le vêtement : c'est seulement une partie d'un tout qui tend à donner à voir un univers, à raconter une époque ou encore parler de faits sociaux.

Ce corpus, majoritairement féminin, m'a permis d'appréhender comment représenter l'érotisme à travers le corps nu. En filigrane, affirmer la sexualité du corps féminin permet peut-être de revendiquer un accès au plaisir, qu'importe son sexe, et aux fantasmes propres qui ne sont plus seulement dictés par le masculin. Le *male gaze* est toujours présent mais tend à être questionné : repris par des points de vue féminin, il semble intervenir de manière plus douce, moins frontalement comme dans le travail d'Ana Cuba. De « nouveaux » corps s'imposent peu à peu, et s'écartent d'une seule et unique représentation de Vénus, figure de l'Amour. Ces images parlent davantage de nous et de notre rapport au corps érotique, puisqu'elles font appel au propre désir du spectateur.

Alors que les images de campagne publicitaire se doivent d'être efficaces pour marquer le spectateur, l'éditorial est l'espace de création où l'imagination peut avoir lieu plus librement, sans se préoccuper des injonctions sociales et d'une forme de puritanisme en fonction de son public cible.

La série est une réponse à ce besoin de raconter :

Photographers, stylists and editors all expressed ideas, constructed narratives and made images that spoke to their own generations. Editorials were born not from trends seen on the runway, but rather from a conceptual beginning, either a literal, cinematic or psychological impetus that made for a compelling story.⁴⁴

L'éditorial, au-delà de chercher à susciter le désir, est un accès efficace à la narration, qu'elle soit de type documentaire ou fictionnel. C'est l'histoire ou l'atmosphère qui prime. Les collections de chaque nouvelle saisons sont interprétées et données à voir d'après l'histoire à raconter par le biais de la photographie. L'amour peut ainsi s'exprimer au coeur des images, sans pour autant être revendiqué charnel.

⁴⁴ Eva Respini & Susan Kismaric, « Fashioning Fiction in Photography Since 1990 », pour *Fashion as Photograph, Viewing and Reviewing Images of Fashion*, édité par Eugénie Shinkle, Londres, I. B. Tauris & Co Ltd, 2008, p. 34

« Photographes, stylistes et rédacteurs, tous ont exprimé des idées, construit des récits et réalisé des images qui parlent à leurs générations. Les éditoriaux ne sont pas nés des tendances observées sur les podiums, mais plutôt d'un début conceptuel, d'une impulsion littérale, cinématographique ou psychologique qui a permis de créer une histoire captivante. »



Fig. 22
Thibault Theodore Babin, pour Vogue Portugal
« Sonhos Cor-de-rendez-vous », mai 2020



Fig. 23
Le Sommeil D'Endymion, Anne-Louis Girodet
1797

Par exemple, cette photographie de Thibault Théodore Babin tente de raconter un après amour. L'érotisme passe par les corps nus mais aussi par la mise en scène d'une scénographie faite de voiles. Le tulle sur lequel repose les deux corps se fond avec le flou de la partie gauche de l'image.

Cette image issue de la série « Sonhos Cor-de-rendez-vous » rappelle le Sommeil d'Endymion d'Anne-Louis Girodet à la fois par l'expression des corps endormis, abandonnés l'un à l'autre mais aussi la lumière diffuse qui voile partiellement la nudité tout en évoquant la douceur d'une caresse. Ce tableau cherche à raconter le mythe d'Endymion, jeune berger plongé dans un sommeil éternel qui reçoit la visite de la déesse de la Lune, éprise de sa beauté. C'est la lumière qui matérialise sa présence. La mode est un genre qui se situe dans la continuité du genre mythologique au sens où le corps représenté incarne un personnage. La singularité des traits du visage est mise au second plan pour représenter un imaginaire. L'environnement contribue grandement à la représentation d'un corps qui raconte. La photo de mode cherche certes à mettre en scène notre désir sexuel par la représentation du corps cependant elle ne se réduit pas à ce type de questionnement. Le corps humain est un moyen direct d'accéder aux sens et aux émotions. En contre-pied de cette représentation, le corps est aussi un moyen de questionner notre quête de liberté et plus largement d'existence. Notre intériorité nous pousse à nous réinventer, nous rêver tel que nous souhaitons être.

Pour conclure cette première partie, le propos du photographe et directeur de Dazed Magazine Rankin à propos de son travail et de son rapport à l'érotisme me semble intéressant :

I've gone through periods where I've been doing a lot of erotic fashion. I really enjoy working with women and photographing women, and being honest about it. It's not sexual, but there's a sexual side to it. I think that has placed me, more recently, in a position where my approach has been, 'Well, let's not do fashion any more, let's do an idea'.⁴⁵

A travers ce propos, on peut percevoir une prise de conscience de la part du photographe Rankin, qui accepte finalement d'avoir réalisé bon nombre d'images de mode à caractère érotique par goût mais aussi par habitude d'un certain *male gaze*. Pour s'éloigner de cette représentation du corps nu, il souhaite mettre la mode de côté et se concentrer sur une idée. C'est ainsi que nous pouvons réfléchir sur la représentation du corps nu comme réponse à un besoin de raconter et d'incarner un personnage éloigné de l'érotisme sexualisé.

⁴⁵ Eugénie Shinkle, « Interview with Rankin », dans *Fashion as Photograph, op. cit.*, p. 96.

J'ai traversé des périodes où je faisais beaucoup de photos de mode érotique. J'aime vraiment travailler avec des femmes et les photographier, et être honnête à ce sujet. Ce n'est pas sexuel, mais il y a un côté sexuel à cela. Je pense que cela m'a placé, plus récemment, dans une position où mon approche a été de dire : "Eh bien, ne faisons plus de la mode, faisons une idée".

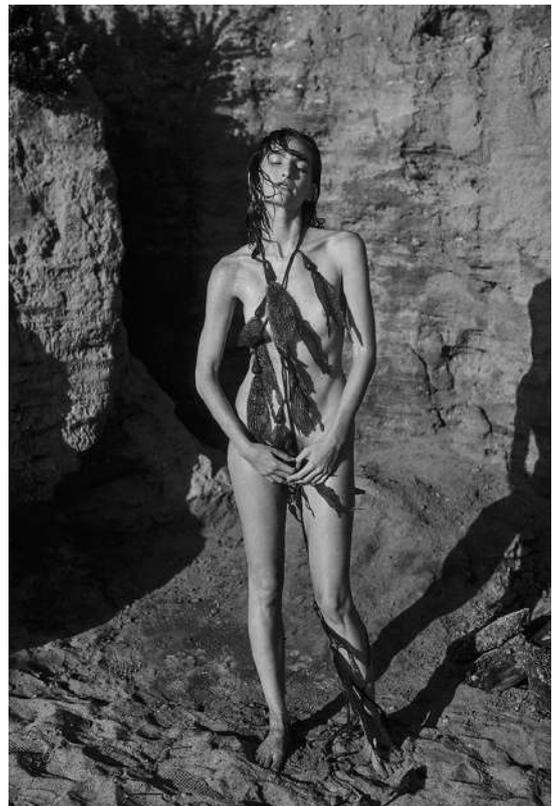
Sonia Szóstak
Crash magazine
Septembre 2020

Fig. 24 / Fig. 25

Fig. 26 / Fig. 27

Fig. 28 / Fig. 29

(lecture de gauche à droite)



II. La mise à nu du corps, se racontant par le mythe et le quotidien.

La représentation du corps féminin nu hérite de l'Antiquité, où les mythes ont une place importante. Le corps est une toile pour comprendre mais aussi interroger ce qu'est l'être humain, et est par essence un support indispensable à la photographie de mode : elle ne peut exister que grâce à lui. Au-delà d'une mise en valeur du vêtement, il s'agit de rendre compte d'un style de vie, d'une atmosphère à travers l'image. C'est là qu'intervient une part importante du **lifestyle** :

« Literally or metaphorically, images of the material body tell the story of our inner worlds, and these images evoke a visceral response - for they express emotions that we all understand.⁴⁶ »

Alors que nous avons vu comment la photographie de mode est un accès à des représentations de corps érotisées, il s'agit maintenant de voir comment la photographie de mode parvient à retranscrire le corps, à l'aide de l'espace, de la mise en scène, de la scénographie. Comment l'artifice de la mode permet-il de nous raconter en tant qu'individu, sans prendre en considération le désir sexuel ?

A. Le recours à la fiction

a. Le corps dans l'espace naturel: une réminiscence de l'état de nature

Pour parler du corps dans l'espace naturel, je vais aborder le travail de Sonia Szóstak. Photographe d'origine polonaise, maintenant installée à Paris, le corps féminin mis à nu dans son travail est récurrent. Ses séries sont généralement réalisées en pleine nature, en lumière naturelle, le plus souvent à l'aide du médium argentique. Le corps devient porteur d'idéal au sein de son travail : Sonia Szostak met en avant l'idéalisation d'un corps sans artifice dans son rapport à un environnement naturel, vu au travers d'un filtre culturel. Se dégage des images le sentiment d'une connexion entre l'environnement et le corps, qui s'habille de la nature, qui se défait peu à peu du vêtement pour vivre l'osmose.

Sonia Szóstak a réalisé une interview sur un projet photographique qu'elle a mené aux Philippines, qui s'apparente à un documentaire. Cela fait écho pour moi à sa pratique de la photographie de mode puisqu'elle explique que son besoin de photographe s'appuie sur les espaces qui l'entourent car ils sont très importants quant aux résultats des images.

⁴⁶ Jennifer Blessing, *Body of Art*, Londres, Phaidon Press Limited, 2015, p. 232

« Littéralement ou métaphoriquement, les images du corps matériel racontent l'histoire de nos mondes intérieurs, et ces images suscitent une réponse viscérale, car elles expriment des émotions que nous ressentons tous. »



Fig. 30
Anne Brigman - « Heart of the Storm »,
negative circa 1912,
gelatin silver print,
9 1/2 x 7 5/8 inches.
Wilson Centre for Photography

Pour elle, « the storytelling is the essence of photography ⁴⁷ ». Le storytelling est un terme intéressant car il est employé par le marketing. Il signifie mise en récit ou accroche narrative :

Le storytelling consiste donc à utiliser une histoire plutôt qu'à mettre classiquement en avant des arguments marque ou produit. La technique du storytelling doit normalement permettre de capter l'attention, de susciter l'émotion, de travailler la personnalité de marque et, selon certaines études, de favoriser la mémorisation.⁴⁸

Le lieu de prise de vue en extérieur est déjà un parti-pris : ici, le corps se libère des habits pour s'associer à l'environnement aquatique. Le corps blanc tranche avec le sable et la roche plus sombres sur ces images en noir et blanc. Cet éditorial raconte l'histoire d'un corps libre, où les vêtements et les accessoires sont ils sont très présents. Ils s'apparentent à de vagues accessoires ou vêtements improvisés avec des algues qui pourraient avoir été trouvés sur place. Ce travail évoque la photographe de nu du XX siècle Anne Brigman.

Anne Brigman (1869 - 1950) est une photographe américain, qui a participé au mouvement *Photo-Secession*. Elle s'est fait connaître pour ses nus dans les années 1920. Elle présente le corps féminin disposé dans des espaces naturels. Les poses sont élaborées de façon à ce que le corps soit représenté en symbiose avec ce qui l'entoure : les mannequins féminins prolongent la nature. Même s'il est question de représenter un corps dans la nature, la pose n'en est pas moins artificielle :

Brigman practiced a form of photography called pictorialism, which drew on the aesthetics of painting in order to distinguish fine art photography from more scientific photography. Brigman's work also evidences a clear inspiration from classical Greek and pre-Christian art and mythology. One of her earliest nudes in the Sierra is *Dryads* (c. 1905), depicting a large, twisting juniper tree clinging to a granite rock face. Two women lounge on the granite surface, one above the other, looking at each other as if in the middle of leisurely conversation. The title refers to the tree nymphs of Greek mythology; and even absent the presence of water, the models' poses recall the countless bathing nymphs littered throughout art history.⁴⁹

⁴⁷ Vidéo « Chatons d'Or 2016 : Sonia Szóstak - Disconnect by Fotolia »
<https://www.youtube.com/watch?v=E1JRVwq6434> 3'27 [consulté le 08.05.2021]

⁴⁸ <https://www.definitions-marketing.com/definition/storytelling/>
[consulté le 14.05.2021]

⁴⁹ Matthew Harrison Tedford, « A Century Ago, She Photographed Herself in Nature, Naked and Unafraid »
<https://www.kqed.org/arts/13842189/anne-brigman-nevada-museum-of-art-laid-bare-in-the-landscape>
[consulté le 08.05.2021]

Brigman a contribué au mouvement pictorialiste, qui s'inspire de l'esthétique de la peinture afin de distinguer la photographie d'art de celle plus scientifique. L'œuvre de Brigman s'inspire aussi clairement de l'art et de la mythologie classiques grecs et pré-chrétiens. L'un de ses premiers nus réalisés dans la Sierra est *Dryads* (vers 1905), il représente un grand genévrier tordu accroché à une paroi rocheuse en granit. Deux femmes sont allongées sur la surface de granite, l'une au-dessus de l'autre, et se regardent comme si elles étaient en pleine conversation. Le titre fait référence aux nymphes arboricoles de la mythologie grecque ; même en l'absence d'eau, les poses des modèles rappellent les innombrables nymphes en train de se baigner qui parsèment l'histoire de l'art.

Le nu artistique mis en scène par Anne Brigman s'extrait d'une représentation anatomique du corps et cherche davantage à montrer un idéal, celui véhiculé par les mythes et l'histoire de l'art. La pose ici permet de faire venir au spectateur un imaginaire de l'eau. L'artiste, par ses noirs et blancs contrastés et vaporeux, affirme une vision du monde qui érige le corps féminin en beauté naturelle.

La connexion avec la nature est pour Anne Brigman surtout en lien avec l'arbre. Le corps prolonge le tronc et raconte son âme, la féminité est perçue comme un besoin de faire corps avec les éléments, où la nature n'est plus à maîtriser :

The distinction between the forms of the woman and tree is blurred, and of her work, Brigman said, "I've dreamed of and loved to work with the human figure—to embody it in rocks and trees, to make it part of the elements, not apart from them." Her work was a way of erasing the artificial divide between individuals and their landscapes, between human and non-human natural elements.⁵⁰

Raconter la connexion qui existe entre l'humain et la nature est au coeur de son travail. Ce lien semble être accessible lorsque l'individu est représenté dans son plus simple appareil, débarrassé de l'entrave du vêtement, vu comme quelque chose d'artificiel. Pourtant le fait d'utiliser des algues, des feuillages pour s'habiller est à nouveau un geste artificiel.

Pour autant, imaginer en corps en lien avec la nature semble impliquer de prendre une pose artificielle. C'est ce que nous remarquons dans le travail de Brigman tout comme dans le travail de Sonia Szóstak. Au sein de cette série, le corps s'habille par des éléments naturels comme des algues et par des vêtements qui peuvent rappeler des motifs comme l'écume, les plantes, les lianes. Une des images (fig. 2) montre le corps accroupi mais où les pieds sont en pointe, comme les danseurs : il y a sophistication du détail pour représenter un corps « léger ». Le corps allongé est emprunté à la culture des Beaux-Arts et de la Vénus allongée, comme nous l'avons évoqué en partie I. A propos de son travail, un curateur d'exposition explique :

⁵⁰ *Ibid.*

« La distinction entre les formes féminines et l'arbre est estompée. A propos de son travail, Brigman dit : « J'ai rêvé et aimé travailler avec la figure humaine - l'incarner par la roche et les arbres, pour qu'elle fasse part des éléments et non dissociée à eux. » Son travail était un moyen d'effacer la séparation artificielle entre les individus et leurs paysages, entre l'humain et les éléments naturels qui ne sont pas humains.

When taking photos Sonia Szóstak explores the abilities of the body in motion, grabs them outside of time, and at the same time in a thoroughly contemporary manner. [...] The graceful heroes of Szóstak photography are models and friends, captured in light dance poses. The works reflect the author's generation immersed in dreams of what is unreal, elusive, beautiful.⁵¹

Pour lui, le travail de Sonia Szóstak reflète les rêves d'une époque qui espère faire communion avec la nature. C'est la pose au sein des images qui permet de transmettre cette atmosphère en quête d'une harmonie. Cela passe par des mouvements dansants, qui nécessite un effort et une volonté humaine. Cela s'effectue par une combinaison artificielle d'angles et de courbes où le corps, par contraste, s'adapte à l'environnement. Malgré la sensation d'une spontanéité, le corps reste néanmoins dans la retenue et la maîtrise. Il est mis en tension au contact de l'espace marin..

Le stylisme et la mise en beauté participent à cette impression de naturel. Les cheveux sont humides et collent au visage (fig. 29), ou bien attachés avec négligence (fig. 25). Le visage ne semble pas maquillé même si le teint est parfaitement unifié, sans aucune imperfection ni rougeur. C'est l'expression du visage, en lien avec les poses, qui permet le dernier niveau de ce storytelling la symbiose possible entre la femme et la nature : une forme de sauvagerie s'en dégage. Certains regards sont face caméra, fixes. Les traits du visage sont fermés, impénétrables. Au contraire, lorsque le regard n'est pas dirigé vers le spectateur, le visage semble apaisé et montre un plaisir à s'exposer au soleil.

Cette série transmet par son atmosphère le fantasme de la vie sauvage, qui porte une charge érotique sexuelle moins explicite que ce que nous avons vu auparavant. La mannequin, qui incarne ici la Vénus Anadyomène, n'est pas dans la séduction tant par son attitude que par l'ambiance véhiculée par l'image. Le noir et blanc permet au corps de devenir une forme graphique, soulignée par l'habit. D'ailleurs, la lingerie est remplacé par des éléments provenant du lieu-même : ce qui souligne le corps, rappelant un body par exemple, est un foulard ou directement des algues.

⁵¹ Joanna Jasinska, "Snapper Sonia Szóstak named as one of the best fashion photographers in the world » pour *The First News*, le 28.11.2019

<https://www.thefirstnews.com/article/snapper-sonia-szostak-named-as-one-of-the-best-fashion-photographers-in-the-world-8342>

[consulté le 10.05.2021]

"En prenant des photos, Sonia Szóstak explore les capacités du corps en mouvement, les saisit hors du temps, et en même temps d'une manière tout à fait contemporaine.

[...] Les héros gracieux de la photographie de Szóstak sont des modèles et des amis, photographiés dans des poses légères de danse. Les œuvres reflètent la génération de l'auteur, plongée dans les rêves d'irréel, d'insaisissable, de magnifique."

Alors que le corps prolonge la nature, la mode devient un prolongement du corps, qui ne le contraint pas et l'épouse parfaitement. Le spectateur n'est pas sollicité : il semble totalement extérieur à la scène, simple observateur. Quand le mannequin dirige son regard vers lui, il est mis à distance.

Ces images parlent d'un rêve de liberté - cette génération que représente Sonia Szóstak au sein de son travail : faire communion avec la nature, incarner un corps qui peut se mouvoir dans l'espace, avec ou sans vêtements, sans ornements et surtout un corps qui se meut pour exister au-delà du plaisir et du désir sexuel. Il s'agit de renouer avec un idéal de la Vénus Céleste débarrassé de l'aspect trivial de notre humanité. Il y a le passage ici d'*être corps* à *faire corps* avec les éléments, la nature, ce qui nous entoure et puiser une force de ce rapport au monde.

La photographie de mode tente ici de nous montrer un besoin de liberté qui peut devenir accessible. Le corps, partiellement habillé, peut matérialiser notre quête de liberté, d'amour avec la nature. Les codes de représentations du corps féminin nus sont réinvestis pour représenter notre capacité à se mouvoir, à investir l'espace sans perturber la nature, à chercher un équilibre entre notre humanité et notre animalité. La pose artificielle et travaillée permet d'intégrer la mode à cette univers. Même si ces photos représentent une simplicité, la mise en scène de la photographie de mode donne le tempo. Cet idéal de la vie sauvage est romantisé par le noir et blanc et des détails précis qui permettent à la narration d'avoir lieu. L'animalité du corps est le produit de l'artificialité de l'univers de la mode. De ce fait, en s'associant à un idéal de naturel, le vêtement est mis en valeur : il est peut être ornement sans contraindre le corps, il peut l'accompagner dans ce besoin de liberté.



Felicity Ingram,
Septembre 2019
Sleek Magazine X Jean-Paul Gaultier

Fig. 31, 32
Fig. 33, 34
(Lecture de gauche à droite)

b. Le corps dans l'eau, palimpseste du mythe de la naïade.

1. La figure de l'amoureuse mélancolique, abandon d'une représentation sexualisante du corps.

La photographie de mode révèle notre besoin de nous raconter et de nous révéler par le biais d'histoires. Les mythes et les récits sont ce qui reste du passé, un héritage plus ou moins commun. Face à ce désir de montrer le corps incarné par l'amour se joue aussi le besoin de raconter nos espoirs, nos rêves, nos désillusions dans un but cathartique. Même si le storytelling est employé à des fins marketings, le public aime être séduit par des histoires.

C'est pour moi ce qui ressort de ces images réalisées par Felicity Ingram. Cette série doit mettre en image le Parfum La Belle de Jean-Paul Gaultier et le parfum Le Beau (son équivalent pour l'homme). Pour comprendre la démarche et le position de Felicity Ingram, il me paraît important de faire un détour sur le parfum en lui-même. Ce parfum souhaite incarner « la nouvelle intensité de la femme originelle »⁵². C'est un parfum décrit comme sensuel, qui a pour trame narrative d'appartenir à un jardin, imaginée par Gaultier, où « tous les péchés sont permis ». Il y a une référence évidente au jardin d'Eden, où Eve et Adam se sont rencontrés, ont appris à s'aimer, sans connaître le péché, sans connaître la pudeur. Les Parfums de Jean-Paul Gaultier sont connus pour fonctionner en duo, celui pour l'homme et celui pour la femme, et racontent souvent l'amour de deux individus, qui se retrouvent et sont épris de passion. Cette fragrance est décrite comme le parfum du désir, associée à la femme attirante et ultra féminine, mise en scène par le thème de la sirène et du marin, qui sont attirés l'un par l'autre avec force. Les images doivent représenter une odeur qui inspire l'amour défendu, la passion.

Alors que les publicités de Jean-Paul Gaultier pour ce parfum mettent en scène un corps féminin sexualisée, le plus souvent à l'aide d'un body couleur chair qui marque la taille et accentue les seins, des visages aux bouches entre-ouvertes et aux regards aguicheurs, Felicity Ingram prend un autre parti-pris pour parler de l'amour, plus sombre, et qui évoque davantage le sentiment amoureux que l'acte sexuel. Elle cherche à travers cette histoire à nous parler de ses effets sur l'être humain, de l'amour impossible où le fantasme n'amène pas à la jouissance. Le motif de l'eau est décalé : la femme représentée n'est pas une sirène qui se prélasser sur une plage lumineuse, où l'eau est limpide. L'eau est transparente puisqu'elle est propre et ainsi ne voile absolument pas le corps, tout en restant sombre de par la profondeur.

⁵² <https://www.jeanpaulgaultier.com/fr-fr/parfum-la-belle-le-parfum/>
[consulté le 11.05.2021]



Fig. 35

Ophelia, John Everett Millais

La baignade semble avoir lieu dans une rivière dont on ne peut apercevoir le fond. Les fleurs, jaunes, flottent à la surface de l'eau et amènent de la lumière aux photographies.

Le motif des fleurs est important dans le travail de Felicity Ingram. Tout en rappelant l'odeur du parfum La Belle, les fleurs sont un moyen de mettre en lumière "the growth of women both internally and externally."⁵³ A travers ses images, il s'agit de représenter une progression. De ce fait, le passage d'une variété de fleurs à une autre tend à montrer que le corps comme l'âme ne sont pas des choses fixes ou arrêtées mais en constante mutation : « Using flowers in every portrait as a metaphor for this, the images are tender depictions of kinds of women and a testament to Felicity's ability to draw intimacy and sincerity out of her subjects.⁵⁴ »

Felicity Ingram oriente son regard sur l'intime et ce qui caractérise les différentes formes du féminin. Le corps est mis en scène par le prisme de la naïade - nymphe des sources et des ruisseaux⁵⁵. Cette série met en regard plusieurs histoires : celle du jardin d'Eden mais aussi le mythe de la nymphe, et enfin l'histoire d'Ophélie dans *Hamlet*⁵⁶.

Le personnage d'Ophélie a donné lieu à bon nombre de représentations, une des plus connues étant le tableau Ophélia de John Everett Millais (fig. 35), qui représente la jeune femme avant sa mort, immergée dans la rivière, en train de se donner la mort. Revenons à son histoire au sein de la tragédie : amoureuse d'Hamlet, c'est un amour impossible car il ne peut découler sur un mariage. Hamlet, qui se fait passer pour fou, la répudie et tue malencontreusement son père. Ophélie, délaissée, est retrouvée morte noyée : sa folie et son désespoir l'auraient conduite à un suicide.

La première image de la série montre des corps nus enlacés, où le visage est coupé (fig. 31). Les corps sont nus et sont peau contre peau; seul le téton est recouvert d'un pétale de rose rouge. Le corps masculin tient dans sa main une rose jaune. La mise à nu des corps ainsi que la présence d'une rose peut faire écho au jardin d'Eden, où Eve et Adam peuvent se mouvoir nus sans une once de pudeur. La vue du téton est refusée au spectateur, même si le pétale rouge signifie sa présence.

⁵³ Ruby Boddington, « Beauty photographer Felicity Ingram merges classic natural and unorthodox portraiture » pour *It's Nice That*, 19.03.2020.

<https://www.itsnicethat.com/articles/felicity-ingram-photography-190320>
[consulté le 11.05.2021]

« L'évolution des femmes, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur ».

⁵⁴ *Ibid.*

« En utilisant des fleurs dans chaque portrait comme métaphore, les images sont des tableaux sensibles de types de femmes et témoignent de la capacité de Felicity à dessiner l'intimité et la sincérité de ses modèles en tant que sujet. »

⁵⁵ Naïade : <https://www.cnrtl.fr/definition/naïade>
[consulté le 11.05.2021]

⁵⁶ Shakespeare, *Hamlet*, 1603.

Pourtant la rose jaune est dans la symbolique des fleurs associée à quelque chose de négatif au sein des relations amoureuses : la tromperie. Cette rose laisse ensuite place à une sorte de marguerites jaunes, des Rudbeckia (fig. 32 & 33).

Alors que la photographie des deux personnes fait écho au jardin d'Eden, le reste des images peut nous raconter l'intrusion du péché dans cet idéal. Le corps féminin se couvre partiellement d'un slip couleur chair, transparent au contact de l'eau et laissant apparaître la pilosité au niveau du pubis. Les cheveux blonds sont plaqués en arrière et prolongent le front. Une chemise rouge, laissée ouverte recouvre les bras et les épaules : sa couleur rappelle le pétale de rose sur le téton et la couleur du flacon de parfum. Le portrait de la mannequin nous montre un regard direct vers le spectateur, où l'expression joue un rôle important pour rappeler Ophélie. Le regard semble vide, le visage est mélancolique, sans expression, comme si le modèle était proche de la mort. Le jardin d'Eden a disparu pour laisser place à un monde où l'individu fait face aux angoisses, à la solitude, à la pudeur.

Suite au portrait, Felicity Ingram propose un nouveau point de vue du corps immergé d'Ophélie dans le tableau de J. E. Millais (fig. 35). Le placement du corps dans l'eau est similaire (fig. 33) : la figure et la poitrine flottent au milieu des fleurs qui à recouvrent peu à peu le corps, mais la partie médiane du corps est déjà submergée, ce qui suggère chez Millais qu'elle sera bientôt entraînée vers la mort.

Chez Felicity Ingram, le visage est tout aussi inexpressif : les paupières sont closes, la bouche fermée comme prête à prendre sa dernière inspiration. Le doré du corps tranche avec cette eau si sombre et inquiétante. Le visage est maquillé contrairement à la pure Ophélie du tableau : le bleu des yeux est accentué par un fard orange, les joues et les tempes sont rosies. Ce maquillage sophistiqué amène ces images dans le contexte de la mode. Le point de vue est en plongée, le corps est centré avec les bras en croix sont coupés par le cadre.

Les nombreuses fleurs ainsi que la prégnance de la nature dans le tableau de Millais sont simplifiées chez Felicity Ingram par une variété de marguerites jaunes. Contrairement à la rose souvent gage de l'amoureux éternel, la marguerite est éphémère même si elle symbolise un amour loyal. La chaîne de violettes autour du cou d'Ophélie a disparu. La rose jaune, qui peut symboliser un amour où il y a eu infidélité a disparu tout comme la présence de l'homme.

Ophélie

I

Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
La blanche Ophélia flotte comme un grand lys,
Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles ...
- On entend dans les bois lointains des hallalis.
Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir ;
Voici plus de mille ans que sa douce folie
Murmure sa romance à la brise du soir.

Le vent baise ses seins et déploie en corolle
Ses grands voiles bercés mollement par les eaux ;
Les saules frissonnants pleurent sur son épaule,
Sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux.

Les nénuphars froissés soupirent autour d'elle ;
Elle éveille parfois, dans un aune qui dort,
Quelque nid, d'où s'échappe un petit frisson d'aile :
- Un chant mystérieux tombe des astres d'or.

II

O pâle Ophélia ! belle comme la neige !
Oui, tu mourus, enfant, par un fleuve emportée !
- C'est que les vents tombant des grands monts de Norvège
T'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté ;
C'est qu'un souffle, tordant ta grande chevelure,
A ton esprit rêveur portait d'étranges bruits ;
Que ton cœur écoutait le chant de la Nature
Dans les plaintes de l'arbre et les soupirs des nuits ;

C'est que la voix des mers folles, immense râle,
Brisait ton sein d'enfant, trop humain et trop doux ;
C'est qu'un matin d'avril, un beau cavalier pâle,
Un pauvre fou, s'assit muet à tes genoux !

Ciel ! Amour ! Liberté ! Quel rêve, ô pauvre Folle !
Tu te fondais à lui comme une neige au feu :
Tes grandes visions étranglaient ta parole
- Et l'Infini terrible effara ton œil bleu !

III

- Et le Poète dit qu'aux rayons des étoiles
Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis,
Et qu'il a vu sur l'eau, couchée en ses longs voiles,
La blanche Ophélia flotter, comme un grand lys.

Rimbaud, 1870
Premier cahier de Douai

Pour conclure cette série, une nature-morte des flacons de parfum a été réalisée. Le corps nu de la femme et de l'homme sont présent par métaphore.

La cohérence de ces images est possible par le biais de la lumière, naturelle, et les couleurs qui se retrouvent dans chaque image : la couleur de la peau est dans des tons jaunes, orangés, le jaune et le rouge sont un fil conducteur ainsi que le fond sombre, presque noir. Toute cette mise en scène filtre notre regard et notre rapport à la nudité. L'histoire et l'univers photographié prime sur un corps qui s'offre au regard. Le visage maquillé est dérangent car il accentue une étrangeté qui nous éloigne de la réalité.

L'histoire d'Ophélie est actualisée chez Felicity Ingram : la robe tout en broderie chez Millais est devenue une chemise et une culotte en photographie. La robe dans le tableau de Millais est très couvrante et richement brodée qui suggère peut-être l'impression d'un corps encore là mais en voie de décomposition . Tout l'attrait et la séduction repose sur le visage paisible dans la mort alors que dans la série de Felicity Ingram le corps est nu, recouvert partiellement de fleurs dispersées. La mise en valeur du corps laisse une plus grande place au maquillage.

Pour raconter le parfum *La Belle*, Felicity Ingram use de plusieurs trames narratives : la série est un palimpseste de plusieurs histoires et de représentations. La présence du sous-vêtement et de la chemise ici sert à la compréhension de la narration : du jardin d'Eden au péché interdit, la naïade se couvre et s'abandonne à l'eau. La mélancolie qui se dégage des images charge la narration d'une quête de l'amour impossible, qui ne peut exciter qu'à travers le parfum. Le corps au contact de l'eau reste sensuel même s'il se distingue de la représentation de la femme ultra féminine et attirante racontée par la description du parfum *La Belle*. Cette série pourrait même être une illustration du poème de Rimbaud tant les images représentent les mots du poème. La robe de Millais devient des « grands voiles ». La poitrine est apparente puisque « le vent baise ses seins et déploie en corolle ses grands voiles bercés mollement par les eaux ». Felicity Ingram devient poète et matérialise à son tour Ophélie par la présence de fleurs de lys au sein de la nature morte.

La mode devient prétexte pour élaborer une nouvelle histoire à partir de références communes, emprunt de romantisme. La sensualité prend une nouvelle forme, moins souriante, plus brute, où la figure féminine de l'amoureuse n'est pas représentée dans un état de séduction. L'univers onirique est un moyen de raconter le corps.



Fig. 36
Série « Naïade », Elina Kechicheva
Numéro Magazine
Septembre 2020

2. Les tableaux d'Elina Kechicheva : la nudité pour valoriser l'habit.

Le travail d'Elina Kechicheva est empreint d'onirisme et de fantastique, où la mode intervient avec force pour mettre en scène des mythes. Elle réalise une série intitulée Naïade pour *Numéro magazine* en septembre 2020, sur le thème de l'eau à nouveau. Il s'agit de raconter comment à travers ces images la mannequin Eliza Kallman, humaine et habillée, quitte peu à peu ses vêtements. Cette série est l'évocation d'une légende, d'une transformation et tente d'actualiser les mythes anciens de la naïade et de la sirène.

Les différentes photographies sont très denses, les corps dénudés permettent d'apporter de la lumière aux différentes scènes. Un contraste se met en place avec la mannequin Eliza vêtue d'habits sombres, plus ou moins moulants et la nudité qui l'entoure.

Les sirènes et les naïades sont des êtres mythologiques, dont le culte est à part. Elles sont toujours rattachées à l'eau. Alors que les sirènes sont représentées avec une queue de poisson à la place des jambes, les naïades incarnent un idéal de jeunesse et de beauté. Il existe cinq types de naïades :

- les crénées (fontaines)
- les héléades (marais et marécages)
- les limnades (lacs)
- les pégées (sources)
- les potamides (rivières et fleuves)⁵⁷

Au fil des images, nous comprenons qu'il s'agit ici d'un lac, où s'épanouissent quelques nénuphars. Les naïades qui tentent de séduire Eliza seraient donc des limnades. Elles ont la particularité d'être capable de lire dans l'âme des hommes et prennent « la forme d'être-aimé pour les dévorer. Ces personnages, nymphes des eaux stagnantes, se nourrissant d'ambrosie, ont le pouvoir de rester toujours belles et jeunes.⁵⁸ ». La série met en scène la rencontre entre les limnades et une femme. Il ne semble pas question de la dévorer. L'ambrosie peut à la fois faire référence à une substance divine de la mythologie grecque mais aussi à une plante verte, toxique pour l'être humain. Sa forme peut rappeler le feuillage présent sur plusieurs images.

⁵⁷ Naïades, Wikipédia
<https://fr.wikipedia.org/wiki/Naïades>
[consulté le 14.05.2021]

⁵⁸ Limnades, Wikipédia
<https://fr.wikipedia.org/wiki/Limnades>
[consulté le 14.05.2021]



Ces éléments sont la clé d'entrée pour interpréter cette série : Elina Kechicheva cherche à représenter le plus fidèlement possible le mythe pour pouvoir en livrer son interprétation.

Au bord d'une eau dormante on peut faire des rencontres magiques, charmantes, fatales, car, là comme partout, le délice est proche de la mort. Le rêveur solitaire découvre là une quintessence du féminin, si pure qu'elle en devient inhumaine ! On ne rencontre plus un être vivant mais une féminité absolue — naïade, nymphe, ondine — qui n'a conservé de son modèle humain que le charme insaisissable et le mystère.⁵⁹

Elina Kechicheva traduit en image les mots de Jean Onimus. Par le biais du mythe, la photographe nous livre une vision du corps féminin où la nudité n'a plus besoin d'être justifiée car elle est par essence. Cette beauté du corps est inquiétante car il semble morceler : nous ne voyons jamais le visage des naïades, toujours dirigé vers l'eau ou vers Eliza, ou encore trop loin pour être net. Eliza focalise toute l'attention, comme s'il s'agissait un rite initiatique ici révélé au spectateur : le passage de la femme humaine à l'être mythologique.

Chaque photographie est pensée comme un tableau, où deux à trois couleurs dominent l'image : le bleu et le vert, le rouge et le vert, et parfois la présence du jaune. La série est très dense : une quinzaine d'images alors qu'habituellement un éditorial de mode contient six à huit images. La narration se construit grâce à une esthétique cinématographique, où les images se succèdent et forment un tout. Les photographies sont des scènettes où l'on voit les naïades, seule ou à plusieurs s'approchaient d'un canoë et cherchaient à attirer Eliza dans l'eau. Il y a une abondance du détail où une netteté sur chaque plan crée une image hyper-réaliste.

Tout en s'appuyant précisément sur l'histoire des naïades, Elina Kechicheva actualise cette histoire en introduisant un canoë jaune, banal. La traversée du lac devient une traversée onirique, où l'imaginaire a toute sa place. L'eau est le moyen de rêver le corps. Les naïades sont nues ou alors entourées par des draps rouges, qui évoquent à nouveau la draperie mouillée utilisée dans l'histoire de l'art. Pourtant ce drap n'a pas pour seule vocation de recouvrir les corps, il sert aussi à dissimuler le jaune criard du canoë et ainsi le rendre bleu ou rouge. La thématique du bain pour représenter le corps nu est actualisée par une activité physique en plein-air, une sortie en canoë.

Ce qui frappe au sein des images est un besoin de contact physique récurrent. Alors que la nudité est figée par la photographie, elle semble néanmoins difficile à fixer tant les propositions de placement sont nombreux. Les naïades, en cherchant à mettre à l'eau Eliza, révèlent son corps sensuel par le vêtement. Les corps des naïades sont davantage un jeu de forme et un accès à une sensation d'intensité et de mouvement qu'un jeu de séduction.

⁵⁹ Onimus Jean, « Les Eaux douces », dans : , *Essais sur l'émerveillement*. sous la direction de Onimus Jean. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1990, p. 95-121.

URL : <https://www.cairn.info/essais-sur-l-emerveillement--9782130424741-page-95.htm> [consulté le 14.05.2021]



Fig. 37

Les grandes baigneuses, Paul Cézanne

Huile sur toile, 127,2 X 196,1 cm

National Gallery, Londres

De la même manière que Cézanne et le tableau *Les grandes baigneuses* (fig. 37), Elina Kechicheva reprend le thème courant dans l'histoire de l'art du nu dans le paysage. Un rapprochement avec Cézanne me semble intéressant car la représentations des corps nue est similaire :

As such, Cézanne reimagined the pastoral bathing scene on his own, thoroughly modern terms. The unfinished figures appear to shift and mutate; seemingly stable and solid, but only fleetingly so. Nowhere is this more evident than in the half-crouching figure at the right edge, whose arms clearly started as the legs of another figure, and whose blocky, elongated torso denied her lower limbs, so that she melts into the ground. In other instances, open boundaries and missing contours allow a body part or portion of a figure to "pass" into another or into surroundings.⁶⁰

Alors que la photographie fige et précise les corps, Elina Kechicheva use de l'eau et du voile pour morceler le corps des naïades. L'eau sombre engloutit le bas du corps : seul les bustes à la surface sont visibles, ainsi que les fesses et le haut des cuisses. C'est ainsi que nous pouvons percevoir le mouvement au sein des images.

Les photographies, en actualisant le mythe des naïades, inversent le rapport au corps nu : c'est la figure féminine habillée qui est convoitée. Les différents points de vue donnent aux spectateurs la sensation d'être un voyeur, qui découvre au loin cette transformation fantastique et laisse Eliza seule face à ces scènes fantasmées et inquiétantes. L'habit me semble d'autant plus mis en valeur par ces corps nus : il est graphique, bien plus sensuel car transparent et révélant au fur et à mesure certaines parties du corps comme les cuisses ou bien une partie de la poitrine.

Cet univers onirique est possible par les corps nus, la couleur, la lumière, le voile de certaines images, qu'il s'agisse de la fumée présente sur plusieurs images ou une sorte de filtre devant l'objectif qui donne un aspect vaporeux à l'image et tout particulièrement par le motif de l'eau.

L'eau fait écran ici, dans le sens où elle permet de faire venir un nouveau monde. C'est à la fois un liquide transparent, qui révèle les détails du corps, l'érotise mais aussi une surface miroitante. Cela fait écho au titre du roman de Lewis Carroll « *Through the Looking-Glass* » qu'on peut traduire par « *De l'autre côté du miroir* ».

⁶⁰ Jennifer Blessing, *Body of Art, op. cit.*, p. 346

« Ainsi, Cézanne a repensé la scène pastorale du bain par sa vision personnelle, résolument moderne. Les figures inachevées semblent se mouvoir et se transformer, semblant stables et solides, mais ne le sont que de manière fugace. Cela se remarque particulièrement sur la figure à demi accroupie sur le bord droit, dont les bras étaient clairement les jambes d'une autre figure, et dont le torse massif et allongé nie ses membres inférieurs, de sorte qu'elle se fond dans le sol. Dans d'autres cas, les lignes floues et les contours manquants permettent à une partie du corps ou à une portion de la figure de "glisser" dans une autre ou dans l'environnement. »

Dans ce livre, le personnage Alice s'endort et rêve qu'elle traverse le miroir de son salon. Elle découvre alors un monde inversé du sien. Elina Kechicheva inverse par cette série le rapport à la nudité : c'est la figure féminine, en noir, qu'il faut chercher à déshabiller, à transformer et à rapprocher de la nature. Le canoë est un refuge voilé, qu'il faut dépasser. Traverser l'étang est une entrée dans le rêve.

Le jeu de miroir sur certaines images inverse l'eau et le ciel. Il est difficile de savoir si ce monde se rapproche du paradis ou des enfers. La nature représentée est magnifique mais aussi inquiétante. La saturation des couleurs contribue à impacter l'oeil du spectateur et refuse l'accès à une sorte de sérénité, que l'on retrouve plus volontiers dans le tableau de Paul Cézanne (fig. 37).

Ces photographies, montrent une nature inquiétante et un monde où se vêtir est dangereux : cela marque notre humanité et nous éloigne donc des figures divines. Alors que le tableau de Cézanne est une unité close sur elle-même puisque le cadre enferme les corps qui sont organisés autour du milieu, ils font masse au centre. Au contraire la série est composée de manière ouverte sous une forme séquentielle, les cadrages sont dynamiques et s'enchaînent. Cela produit l'effet cinématographique, narratif. Si les naïades représentées par Elina Kechicheva sont bel et bien des limnades, on peut comprendre les tenues d'Eliza comme sa parure de deuil, avant qu'elle-même ôte ses habits pour devenir naïade ou peut-être avant d'être dévorée. La mise à nu du corps permet d'actualiser les mythes et de les réinventer. La sortie en canoë laisse place à un rêve intense, où tout semble confus. La photographie où deux canoës recouverts d'un drap rouge joue de cette ambiguïté : au corps nu, clair, s'oppose un corps vêtu de noir, où seul le visage et un morceau de cuisse sont visibles. Dans ce monde inversé, le corps habillé semble être celui qui est nu. Tout cette série, en s'inspirant du cinéma donne la prévalence à la narration. Le fait de se déshabiller, d'ôter le vêtement, est une histoire à raconter.

A travers cette série, Elina Kechicheva a la possibilité de magnifier la nature et d'assumer un onirisme possible justement par la photographie de mode.



Fig. 38 & fig. 39
Thibault Theodore Babin, pour Vogue Portugal
« Sonhos Cor-de-rendez-vous », mai 2020



c. *Scénographie et décor comme vecteur d'inspiration : une déroute dans les codes d'interprétation.*

Alors que nous avons vu précédemment comment la photographie de mode cherche à valoriser une narration par le biais du corps, il est maintenant question de voir ses effets dans le cadre du studio. Alors que les séries réalisées en extérieur s'appuient sur un environnement et une lumière naturels pour transmettre l'idée d'un corps en lien avec la nature, le studio l'extrait totalement de ce lien.

Le studio est une sorte de laboratoire. Contrairement à la nature, c'est un lieu artificiel dédié à la création. Il hérite de l'atelier photographique, espace qui voit le jour très rapidement après l'invention de la photographie. A Paris, des ateliers de portraits sont aménagés : souvent au dernier étage des images, pour profiter du maximum de lumière naturelle par le biais de la verrière.

Aujourd'hui, la technique du flash ou de la lumière continue nous dispense de la nécessité d'avoir une verrière ou des fenêtres. Le studio est une espace clos, en intérieur, où il est possible de créer un décor afin de raconter une histoire. Cet espace vide est avant tout organisé par et pour la lumière, qu'elle soit naturelle ou artificielle. Il est modulable. Il donne la possibilité d'expérimenter en dehors de la lumière naturelle. Ainsi, le photographe peut se confronter à la réalité physique du corps, sa forme, sa texture, son volume, la couleur de la peau, etc.

En contre-pied des photos réalisées dans la nature, la lumière découle d'intentions graphiques et artistiques pour souligner, ou encore dessiner le corps dans l'espace. L'artifice étant poussé à son paroxysme, il devient alors plus facile de s'extraire d'une réalité pour laisser une place plus importante à l'imagination. La scénographie intervient alors pour permettre au corps d'évoluer dans un espace artificiel, qui peut échapper à toute logique. C'est une des forces de cette série de Thibault Théodore Babin pour *Vogue Portugal*.

La représentation de l'amour sort du cadre du jardin d'Eden, comme nous avons pu le voir au sein du travail de Felicity Igram. Pour mieux comprendre comment la scénographie amène le corps féminin à être nu et à être une force de narration, il me paraît important de revenir sur le titre de cette série d'images ainsi que le texte qui les accompagne.

La série s'intitule « Sonos Cor-de-rendez-vous » : elle mélange portugais et français. Il n'est pas possible de donner une traduction cohérente de ce titre, en revanche, Thibault Théodore Babin croise plusieurs significations : proche de ce titre, l'expression « sonos cor-de-rosa » signifie beaux rêves, cor peut se traduire par couleur, le rendez-vous une rencontre convenue à une heure et un lieu donné.



Fig. 40
Thibault Theodore Babin, pour Vogue Portugal
« Sonhos Cor-de-rendez-vous », mai 2020

Il s'agit d'une quête d'une cohérence formelle ici : tout comme le titre, la scénographie s'appuie à la fois sur des éléments du décor que nous connaissons mais détourne justement notre rapport à l'aménagement logique et rationnelle de l'espace. Ce titre évoque une rencontre, semblable au rêve, et où la couleur a une place importante.

Un texte, comme un poème, accompagne la série :

Alone, but not lonely. From the days spent solo, come the nights that unite two bodies in one, in a wanderlust fit for an r.e.m. state of mind. From the days spent solo, come the nights that predict a reunion, a restart, a re-connection that will be for sure intense, passionate, heartfelt. From the days spent solo, come the foreseeing nights of endless hours touching constantly, as if touching was talking about love. And in that conversation, nothing will be left unsaid. From the days spent solo, the nights will come that will see dawn with you by my side, beyond the dream and the wanderlust, in that rendez-vous that, just for today, only the moon can guess it.⁶¹

Les répétitions « from the days spent solo, comme the nights that » aident à traduire un univers poétique. Les images doivent évoquer les retrouvailles de deux individus, qui s'aiment d'un amour absolu, pure et sincère, où la fusion des corps est finalement une fusion de leur âme. La nuit est le moment propice pour des retrouvailles. Ainsi, il y a pour enjeu de montrer un univers qui rappelle la nuit tout en étant assez lumineux pour que la scène soit accessible au spectateur. Le fond sombre, en tissus plus ou moins tendus mais dont les plis créent de la matière, traduit une ambiance nocturne et tamisée. Le texte permet ici une puissante suggestion poétique qui nourrit l'interprétation des images. Les corps sont statiques, composés comme des "tableaux" au sens théâtral du terme. Les images très figés prennent vie par le texte : c'est une entrée pour interpréter les images au plus proche de l'intention du photographe.

Plusieurs éléments du décor contribuent à créer une atmosphère onirique où le corps nu échappe à toute logique et s'explique en raison des retrouvailles amoureuses. Sur la photographie n°38 la scénographie se trouble avec un effet optique de flou au premier plan gauche. Deux fenêtres flottent dans l'espace, tandis qu'en arrière-plan, une porte claire dans les tons chauds se remarque. Les deux modèles sont positionnés derrière ces fenêtres flottantes, avec seulement une partie en verre. Le modèle de droite, qu'on associe plus facilement au féminin, a le bas de son corps couvert d'une jupe satinée anis, dont la couleur fait écho à celle de la porte.

⁶¹ <https://www.vogue.pt/english-version-sonhos-cor-rendez-vous-vogue>
[consulté le 17.05.2021]

« Solitaire, mais pas seul. Des jours passés en solo, viennent les nuits qui unissent deux corps en un seul, dans une envie de se perdre dans un état paradoxal. Des jours passés en solo, viennent les nuits qui prédisent une réunion, un renouveau, une reconnexion qui sera à coup sûr intense, passionnée, sincère. Des jours passés en solo, viennent les nuits qui prévoient des heures interminables à se toucher constamment, comme si se toucher c'était parler d'amour. Et dans cette conversation, rien ne sera laissé inavoué. Des jours passés en solo, viendront les nuits où je verrais l'aube avec toi à mes côtés, au-delà du rêve et de l'errance, dans ce rendez-vous que, juste pour un jour, seule la lune peut deviner. »

À la fenêtre de gauche, un modèle masculin se tient totalement nu, mais son sexe est recouvert grâce au flou voilé du premier plan. Ce décor, en vue du texte, est investi d'une nouvelle dimension : c'est l'espace qui amènera les corps à entrer en contact.

La cohérence est possible entre cette scénographie et le corps nu car les modèles interagissent avec l'espace donné. Les corps statufiés incarnent une idée contenue dans le texte. La scénographie au sein de la photographie de mode fait écho à la scénographie du théâtre, et plus encore à la définition donnée et expliquée de l'hétérotopie par Gaëlle Périot-Bled :

Il est des lieux qui n'appartiennent pas à l'espace de vie. Voilà, en substance, comment Michel Foucault ouvre la conférence qu'il propose au groupe d'architectes du Cercle d'études architecturales de Paris, le 14 mars 1967. S'intéressant aux différences de fonction des espaces de vie, il identifie « parmi tous ces lieux qui se distinguent les uns des autres, [certains] qui sont *absolument* différents : des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des *contre*-espaces »⁶². L'hétérotopie en devient le nom. Et l'hétérotopologie est cette science naissante qui doit, selon Michel Foucault, étudier ces contre-espaces, en dégagant cinq principes : **toute hétérotopie est un ailleurs**, qui est presque un nulle part (utopie), où se joue un moment de crise ou de déviation ; toute hétérotopie a **une histoire et peut connaître une fin** ; la plupart des hétérotopies juxtaposent en **un seul lieu plusieurs espaces**. Par ailleurs, une hétérotopie est aussi une hétérochronie faite d'un certain découpage du temps, sur le **mode de l'éternité ou de la fête**. Enfin, les hétérotopies sont adossées à l'espace environnant, s'y opposant ou s'en isolant par des frontières que l'on ne franchit pas si facilement, ou au contraire s'ouvrant à lui sans s'y assimiler, par des **effets de seuil**.⁶³

Alors que Gaëlle Périot-Bled rattache cette définition à la scénographie théâtrale puisqu'elle remarque deux principes qui vont dans ce sens, nous pouvons aussi faire ce rapprochement avec le studio et l'espace représentée par la photographie de mode.

Le premier principe considère que l'ailleurs utopique où se joue un moment intense est une hétérotopie. Dans le cadre de notre exemple, l'espace du studio devient le coin d'une pièce qui ne fait pas partie d'un quotidien, ainsi que la porte et les deux fenêtres : l'espace est réduit aux accessoires essentiels pour comprendre le récit qui se noue. Le spectateur est plongé dans « l'autre scène »⁶⁴ : scène des rêves où se rejoue le quotidien avec d'autres "règles", celles dictées par l'inconscient. Certains éléments viennent tout droit du quotidien : un cadre de fenêtre, une porte par exemple... déplacés dans un espace nu - aussi nu que les corps. Ils prennent ainsi toute leur valeur symbolique, c'est-à-dire passage ou obstacle dans la relation du couple.

⁶² Michel Foucault, *Le Corps utopique*, Les Hétérotopies, Paris, Lignes, 2009, p. 24.

⁶³ Périot-Bled Gaëlle, « La scénographie comme hétérotopie : de l'ailleurs à l'après », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2017/2 (n° 20), p. 9-20. DOI : 10.3917/nre.020.0009.

URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2017-2-page-9.htm>
[consulté le 17.05.2021]

⁶⁴ Expression empruntée à Freud.

Cette pièce existe seulement par la présence des corps, qui font mine de regarder au loin par des fenêtres qui flottent et découpent l'espace mis au noir. La pose des corps contre-balance l'aspect minimaliste du studio et en quelque sorte l'habille. Dans cet espace les corps se retrouvent, s'appriivoisent, se rencontrent : la photographie où les deux corps sont étendus de manière symétrique (fig. 39) révèle un cocon, où un sol en tulle rouge tranche avec le fond sombre et la peau huilée étrangement - elle est comme grisée. L'espace devient une sorte de chrysalide, où le corps nu prend un aspect argenté, en rappel peut-être de la lune. Même si l'image révèle distinctement les corps, un homme et une femme nue, l'espace filtre notre rapport au corps : le spectateur est mis à distance, observant cette scène magique, qui a lieu la nuit. Les images de cette série nous font passer d'une pièce à l'autre, sans pour autant que nous arrivions à spatialiser avec exactitude les scènes. Les accessoires sont donnés comme essentiels.

De la même façon, il devient difficile de juger d'une temporalité sur ces images. Les corps sont comme figés au sein de l'espace, où le regard devient difficile à interpréter. Les expressions du visage sont neutres, mises sur pause.

En tant qu'espace hétérotopique, le studio construit une narration, où le corps devient alors une forme malléable et support à la narration. Tout en souhaitant raconter une nuit d'amour, Thibault Theodore Babin révèle une scénographie qui, en étant un espace hétérotopique, déplace la représentation du corps et de l'amour dans un monde imaginaire et fantasmé.

Dans cet univers onirique, les corps sont pensés en miroir l'un de l'autre, où la question du genre tend à disparaître. L'habit n'a plus raison d'être dans un cadre intime, hormis pour signaler le genre des mannequins. La jupe aide à interpréter le corps féminin car elle indique le genre de ce corps à la poitrine fine, presque qu'inexistante.

Dans le triptyque (fig. 40), la symétrie de l'axe verticale au sein de la scénographie surenchérit sur la symétrie des deux corps. Les visages se ressemblent : les cheveux sont sombres, tout comme le regard, le nez est fin et long. La lumière, en douche du côté gauche, globe les deux corps. La fenêtre se comprend dans ce décor comme une interface avec le spectateur : un nouveau cadre s'ajoute à l'image. Le mannequin féminin nous voit à travers sa fenêtre : cela accentue la dynamique de l'espace hétérotopique du studio face au monde.

A travers cette scénographie, le corps s'habille du décor. Il évolue tel une peinture - la pose où les deux mains tentent de se rejoindre raconte une histoire intime, celle d'un couple. Tout contribue à créer un tableau, où la nudité des mannequins traduit un monde onirique, L'espace hétérotopique du studio appelle la nudité en dehors des représentations des mythes en raison de son artificialité, « qui est dû à l'art, qui est fabriqué, fait de toutes pièces; qui imite la nature, qui se substitue à elle; qui n'est pas naturel »⁶⁵.

La photographie de mode, pour représenter le corps nu, s'inspire à la fois des mythes, avec le recours à la beauté de la nature et du paysage, mais aussi ce qui fait notre humanité : notre capacité à créer, concevoir, rêver. Le studio libère de toute justification par rapport à la nudité et la pudeur. L'habillement est un prétexte pour aboutir à la narration et prend plutôt un rôle d'accessoires ici. Le corps permet donc d'incarner et de traduire nos rêves.

Alors que nous avons vu comment la photographie de mode nous fait accéder à l'autre scène, il ne faut pas perdre de vue que le réel tient un rôle clé pour construire une narration. A contrario de scènes grandioses, le recours au réel permet de nous raconter d'une manière plus simple, peut-être aussi plus humble, tout en cherchant à sublimer le corps humain. Maintenant que nous avons vu l'importance de la fiction transmise par la représentation du corps, il s'agit de voir comment celui-ci permet de révéler notre idéal d'humanité par le biais du genre documentaire, du côté du *lifestyle*.

⁶⁵ Artificiel : <https://cnrtl.fr/definition/artificiel>
[consulté le 18.05.2021]



fig. a



fig. b



fig. c



fig. d



fig. e



fig. f

More or Less Magazine
Photography - Bryan Liston
Alex Harrington - Fashion Editor/Stylist
Tina Outen - Hair Stylist
Zenja Jaeger - Makeup Artist
Novembre 2019

B. Le genre documentaire : mode d'expression d'un "lifestyle" en accord avec la nature.

Le genre documentaire, en parallèle des éditoriaux tournés vers la fiction, permet à la photographie de mode de questionner notre rapport au corps et à la l'intime. Il s'agit de voir dans cette sous-partie comment cette esthétique permet de raconter notre quotidien et notre rapport au corps, où se déshabiller est à comprendre comme un geste fonctionnel et ordinaire. Pour accéder à une série tirant à elle l'aspect documentaire, plusieurs aspects se mettent en place : le choix de photographier un individu, qui ne semble pas être mannequin professionnel, la représentation du quotidien, auquel le spectateur peut s'identifier, et enfin des photographies point-on-shoot, où l'instantanéité devient gage d'authenticité. Pour cette partie, je m'appuierais sur la série de Bryan Liston pour *More or Less magazine*.

a. Le « non-model ».

L'introduction de modèles amateurs au sein de la photographie de mode produit une tension. La mise en valeur de l'« imperfection » permet de contribuer à une forme de réalisme et d'introduire des formes alternatives à celles idéalisées plus généralement par la mode. Kate Rhodes⁶⁶ voit un tournant dans les années 2000 avec l'émergence de nouveaux profils appelés « héroïne chic » ou « anti-fashion ». Elle attribut cela à l'inspiration de la musique grunge.

Sa réflexion s'axe en deux temps : « Re-routing desire, dodging novelty » et « New or novel ? Exemples from Nick Knight and Martin Parr ». Le besoin de photographier des personnes non-professionnelles plutôt que des mannequins découlerait d'un besoin de « détourner le désir, esquiver la nouveauté ». Les modèles non-professionnels ramènent une forme de réalité au sein de la mode : « Model do not resemble real men and women, they resemble each other.⁶⁷ »

Les mannequins professionnelles, tout en ayant des caractères distinctifs, se ressemblent en raison de critères physiques précis : la taille, le poids, une morphologie élancée. Ces critères physiques se combinent à un besoin de photogénie attendue. La définition de photogénie est intéressante.

⁶⁶ « The Elegance of the Everyday : Nobodies in Contemporary Fashion Photography » par Kate Rhodes, dans *Fashion as Photograph, Viewing and Reviewing Images of Fashion*, édité par Eugénie Shinkle, 2008.

⁶⁷ *Ibid*, p. 206.



fig. g



fig. h



fig. i



fig. j



fig. k



fig. l



fig. m



fig. n



fig. o

A l'origine, photogénie signifie « production de lumière » ou dans le domaine du cinéma et de la photographie la « qualité poétique ou esthétique d'une personne ou d'un objet révélée et amplifiée par le cinéma ou la photographie ». Or dans le langage courant aujourd'hui, il s'agit de la « qualité d'une personne ayant un physique agréable et séduisant dont la reproduction photographique produit un certain effet esthétique.⁶⁸ » Un basculement opère dans l'idéologie commune : la photographie ou le cinéma permettent certes de révéler une qualité de l'individu or l'individu lui-même peut avoir cette qualité première que la photographie tend à mettre en lumière. Ainsi le mannequin a pour qualité première d'avoir un visage et un corps photogénique, qui renvoie la lumière d'une manière tel qu'il joue un rôle majeur dans la conception d'une image. Kate Rhodes ajoute :

The professional model is an objet, human flesh turned into a image. The non-model can be understood as yet another facet of an innovative photographer's oeuvre and a marketing tool that seeks to subvert the mainstream but in fact relies on the same drive for novelty and the same appeal to commodity fetishism at the level of the sign. Indeed, the non-professionnel may actually represent a kind of hyper-conformism : he or she underlines the fact the power of appearances, whether typical or not, rests in their ability to fascinate and dazzle.⁶⁹

Pour Kate Rhodes, la professionnalisation du mannequin implique une mise à distance de son identité en tant qu'individu. Le mannequin est un corps pris comme un objet de représentation qui permet d'accéder à l'image. Evidemment cela n'est pas à prendre au sens stricte. Un mannequin professionnel met son corps au service de la photographie, son identité se modèle sur les attentes du photographe et du projet, son corps est son outil de travail. Il a conscience d'être un corps en représentation, qui doit s'adapter à la lumière, au cadrage, au point de vue. Il sait poser et connaît les angles qui le mettent à son avantage. Il sculpte son corps par le sport et entretient sa peau quotidiennement pour correspondre à une forme d'idéal attendu.

Le modèle non-professionnel permet davantage la représentation d'un individu, d'une identité personnelle. Son corps ne l'implique pas au quotidien dans un rôle de représentation. Il permettrait alors au photographe d'innover et de s'éloigner des photographies attendues au sein de la photographie de mode.

⁶⁸ <https://www.cnrtl.fr/definition/photogénie> [consulté le 26.04.2021]

⁶⁹ « Le modèle professionnel est un objet, de la chair humaine transformée en image. Le non-modèle peut être compris comme une autre facette de l'œuvre innovante d'un photographe et comme un outil de marketing qui cherche à détourner le courant dominant mais qui, en fait, s'appuie sur la même volonté de nouveauté et le même appel au fétichisme du produit au niveau du signe. En fait, le mannequin non-professionnel peut représenter une sorte d'hyperconformisme : il ou elle souligne le fait que le pouvoir des apparences, qu'elles soient typiques ou non, repose sur leur capacité à fasciner et à éblouir. »

Kate Rhodes, « The Elegance of the Everyday : Nobodies in Contemporary Fashion Photography » dans *Fashion as Photograph*, op. cit. , p. 207



Fig. 41
Corinne Day, « 3rd Summer of Love »
The Face, 1990

En effet, se construit l'idée qu'un *non-model* aurait un rapport plus naïf face à son corps et à la photographie. En dehors de la représentation, la séduction qui passe par le corps devient innocente. Pourtant la fascination opère de la même manière pour la personne qui pose : elle est placée dans un champ de représentation définie. Le cadre de la mode impose un certain conformisme de réception vis-à-vis de la personne photographiée, cette tendance qu'elle a à fasciner le spectateur, qu'il la juge séduisante ou non. Finalement la capacité « photogénique » rentre à nouveau en compte : mannequin ou non, la personne qui pose se donne à voir à travers l'oeil d'un photographe, de ses goûts, de ses obsessions. Elle devient proche du spectateur.

Prenons pour exemple le travail de la photographe Corinne Day qui a révélé par son travail Kate Moss. Adolescente, elle vient seulement d'être repérée par une agence de mannequin et commence tout juste à travailler. Ses mensurations ne sont pas en accord avec l'industrie : elle est plus petite que les autres mannequins et jugée trop fine. Corinne Day, en travaillant pour *The Face*, ne cherche pas à coller à l'imagerie de mode habituelle. Dans ce sens, elle se tourne vers une agence de mannequinat pour leurs *new face* - des mannequins débutants, repérés dans l'espoir qu'ils deviennent des mannequins professionnels, des mannequins qui sont finalement encore des « non-models ». Le choix de Corinne Day se porte sur Kate Moss, d'après un Polaroid flou proposé par son agence. Elle écrit dans son autobiographie : « So I made appointments at model agencies to meet girls without experience. I wanted to meet somebody who would bring themselves to the camera.⁷⁰ » Ce qu'elle exprime ici c'est le besoin de photographier une personne et un corps qui s'incarne pour et par lui-même. La rencontre avec Kate Moss sera décisive et donnera lieu à une amitié et une collaboration de plusieurs années. Corinne Day se reconnaît sur plusieurs points en Kate Moss : « Kate was 15 years old. She was small for a model. Same height as me. And there was something familiar about her that made me feel comfortable. That's why I chose to photograph her. » Le mannequin non-professionnel semble permettre une relation plus intime, moins formelle, qui sort du cadre du travail. Corinne Day, à travers la personnalité de Kate Moss, a ainsi réalisé des images dans un lieu qui lui était cher, le jardin où elle a grandi. Se joue ici la question de l'authenticité. Corinne Day photographie Kate Moss dans son propre quotidien, comme s'il s'agissait de sa vie à elle, afin de raconter comment son propre corps se meut dans cet espace familial.

⁷⁰ <https://www.corinneday.co.uk/autobiography/> [consulté le 27.04.2021]



Fig. p



Fig. q

Cette première rencontre donnera lieu à de nombreuses séries et une véritable amitié. Cette série de photos de Kate Moss, topless, heureuse et spontanée, est un éditorial de référence aujourd'hui, qui a fait basculé l'adolescente Kate Moss en une des mannequins les plus connues des années 90 et 2000. Sa jeunesse, sa peau présentant des traces de bronzage : tout appelle à voir dans cette série une connivence entre la photographe et son modèle, comme le souvenir d'un moment de jeunesse et de désinvolture (fig. 41).

Dans la même veine que Corinne Day, Bryan Liston s'est fait remarquer par l'univers de la mode en photographiant ses amis en photo. La série qu'il propose en 2019 pour *More or Less Magazine* ne nous indique pas si la personne photographiée est ou non un mannequin. C'est à nouveau son corps mis à nu, qui nous permet de l'identifier comme tel : un grand élancé, fin, une petite poitrine, et surtout une photogénie évidente. Sans maquillage, la jeune femme présente sur les images se donne à voir tel qu'elle semble être réellement dans un milieu qui peut s'interpréter comme son habitat naturel.

Par exemple son visage n'est pas maquillé, elle porte des lunettes de vue sur certaines images, les habits choisis par la styliste de Bryan Liston ne sont pas extravagants, son corps n'est pas retouché. Son nom n'est pas mentionné, ni son agence : cette omission vise à parler de sa personne, de son mode de vie dans une maison en zone rurale. Son corps nu exprime ici une confiance vis-à-vis du photographe, un moment intime, qui vise justement à faire oublier un rapport professionnel au sein de la prise de vue. A cela s'ajoute que les poses ne coïncident pas avec celles que l'on voit plus habituellement. En effet, l'atmosphère donne l'impression qu'elle ne pose pas avec son corps mais qu'elle évolue avec lui, naturellement. Elle quitte alors une représentation codifiée pour se représenter tel qu'elle est dans un moment banal de la vie. Le spectateur peut alors s'identifier plus facilement à elle : se tenir accroupie, enlever son pull, s'arroser avec le tuyau d'arrosage (fig. b & e) pour se rafraîchir (et non susciter un désir sexuel explicite chez le spectateur comme dans la photographie d'Ana Cuba [I. B. c]...

Cette mise en situation du corps dans son quotidien se refuse au glamour généralement associée à la mode et au luxe.

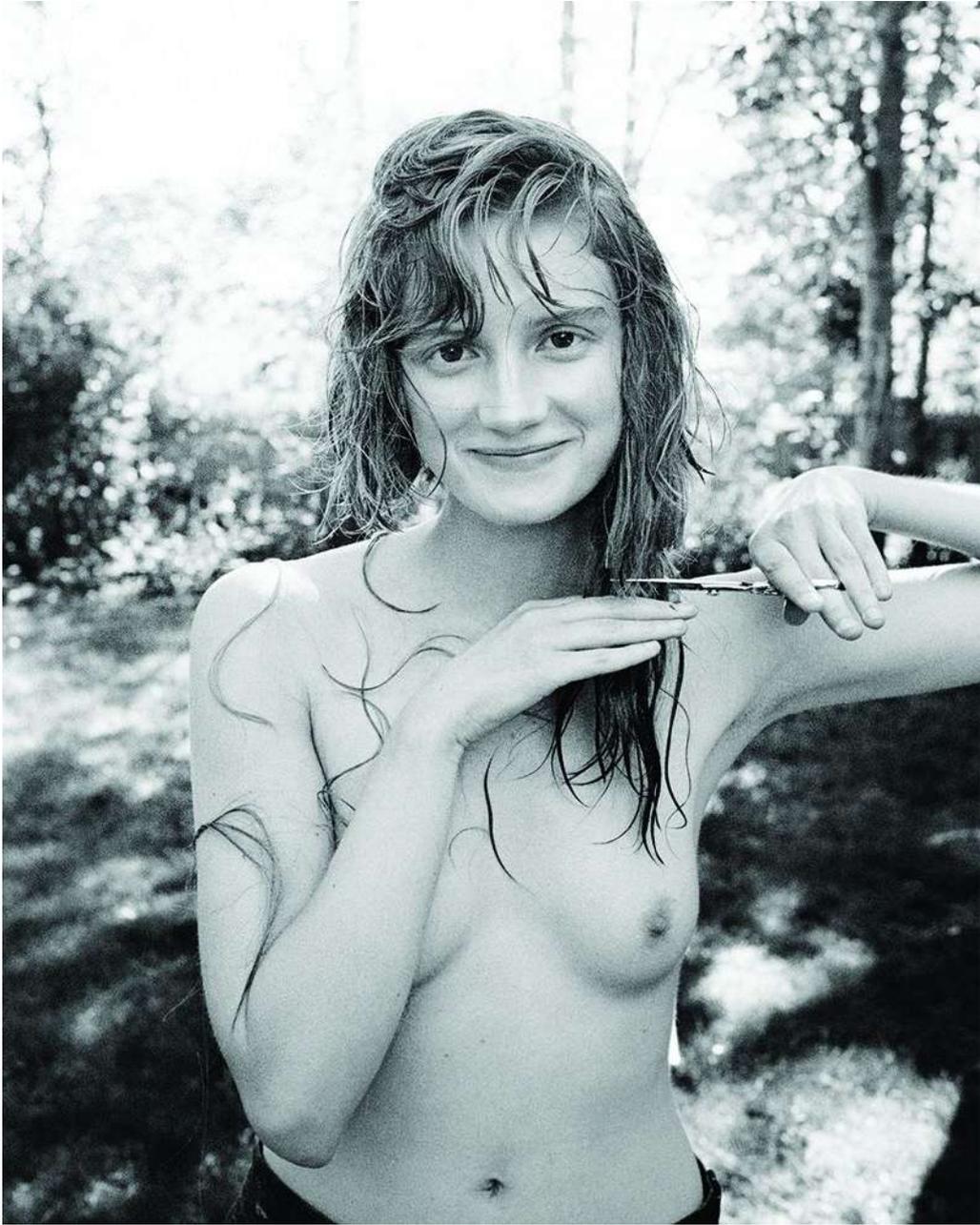


Fig. r

b. La mise en situation du corps dans son quotidien.

Nous pouvons voir en cette série un style documentaire, une certaine forme de *lifestyle* puisque les images cherchent à témoigner de la vie à la campagne d'une jeune femme. Raconter un quotidien revient ici à faire l'illusion d'un corps dans son « habitat » naturel, libéré des contraintes du vêtement et du besoin de plaire. Il s'agit de porter ailleurs la quête de désir provenant du spectateur. Les photos se veulent si naturelles et documentaires qu'il devient alors normal qu'elles représentent un corps nu. Si le spectateur en tire un désir sexuel, ce dernier relève de sa responsabilité, de ses fantasmes. Ce désir n'a pas pour but d'être explicite.

Les photos ont été prises dans un environnement verdoyant et dans une maison au décor minimal. On s'éloigne ici du luxe et de l'ostentatoire associé généralement à la photographie de mode. L'intégralité de la série semble avoir été réalisée au même endroit, même si nous n'en avons pas la certitude. Comme gage d'engagement dans la réalité du moment vécu, la mannequin est photographiée en topless, les cheveux humides et longs, avec un ciseau à la main. Cette image (fig. o) permet de contextualiser la série dans un instant T, celui d'une transition, où la personne photographiée se défait de sa chevelure : ces photographies sont données comme les premiers moments de cette nouvelle coupe de cheveux, plus courte, plus masculine aussi, où la femme se défait d'un attribut de féminité - la chevelure - pour revenir à un état où la séduction et le paraître n'ont plus leur place. Le vêtement n'est qu'un accessoire du corps pour le maintenir au chaud, le protéger du froid.

La série est parue en novembre 2019, avec pour description :

Clothes are there to keep you warm or to highlight your sense of self, but we're all the same underneath. Sometimes you feel like wearing a sweater, because the weather has changed – and sometimes you feel like wearing nothing at all.⁷¹

Il s'agit ici de construire une histoire où le corps peut dépasser la contrainte du vêtement. Dans ce cas, l'importance de représenter les vêtements est mise au second plan, ils sont là seulement dans le but d'accompagner le corps. Tout se raconte autour de lui. Les habits ne sont qu'une amorce pour raconter l'instant d'une vie : celui d'une femme qui se rend à la campagne, coupe ses cheveux et profite de la nature et du soleil. Au fur et à mesure des images, plusieurs actions sont représentées :

- quitter son pantalon (fig. k)
- couper ses cheveux (fig. r)

⁷¹ <https://www.moreorlessmag.com/fashion/more-or-less/>

« Les vêtements sont là pour vous tenir chaud ou pour mettre en valeur votre personnalité, mais nous sommes tous les mêmes en dessous. Parfois, vous avez envie de porter un pull, parce que le temps a changé - et parfois vous avez envie de ne rien porter du tout. »

-

- faire ses lacets (fig. c)
- sortir prendre l'air (fig. h)
- attendre et profiter du soleil (fig. d)
- se rafraichir avec l'eau d'un tuyau d'arrosage (fig. b & e)
- faire son lit et ranger ses habits (fig. g)
- se tenir au coin du feu (fig. n & o)
- vivre nu à la maison (fig. j)
- mettre son pull, enlever son pull (fig. i)
- Attendre dans la voiture (fig. a)

Tout cela nous plonge dans un schéma du quotidien, où la normalité est captée pour devenir un souvenir. La question d'être bien habillée est détournée : le vêtement doit être un accessoire confortable et douillé pour le corps, il n'a pas vocation à être élégant s'il ne permet pas au corps de se mouvoir librement. Les sous-vêtements ne sont alors plus utiles car dans un espace de vie intime, la jeune femme n'a plus besoin de plaire ou de souligner ses attributs. Une seule image témoigne de la présence d'un maillot de bain associée au tuyau d'arrosage. Élégance et confort ne sont alors plus en lutte : il faut que le corps évolue avec des habits qui lui sont pratiques, rien de plus. Ainsi la jeune femme porte un jogging au coin du feu, puis le retire après s'être réchauffée. C'est ce que les images construisent alors comme suite logique pour la pensée du spectateur. Le fait de se déshabiller est un geste naturel, qui perd son aura de sensualité ou de création du désir. C'est un geste qui s'éloigne du désir érotique.

Cela est d'autant plus mis en avant par un jeu de diptyque où une même photo est prise avec et sans le vêtement (fig. p & q / fig. k & l / fig. n & o) . Le clin d'oeil à *la Maya nue* et *la Maya vêtue* (fig. 42) de Goya me paraît évident. Ce principe est exploité à trois reprises au cours de la série. A chaque fois, même si les réglages de l'appareil semblent identiques, le cadrage diffère légèrement. Cela renforce l'impression d'images prises sur le vif, imprévues, spontanées. Les deux images dialoguent entre elles tout en ayant une existence propre.

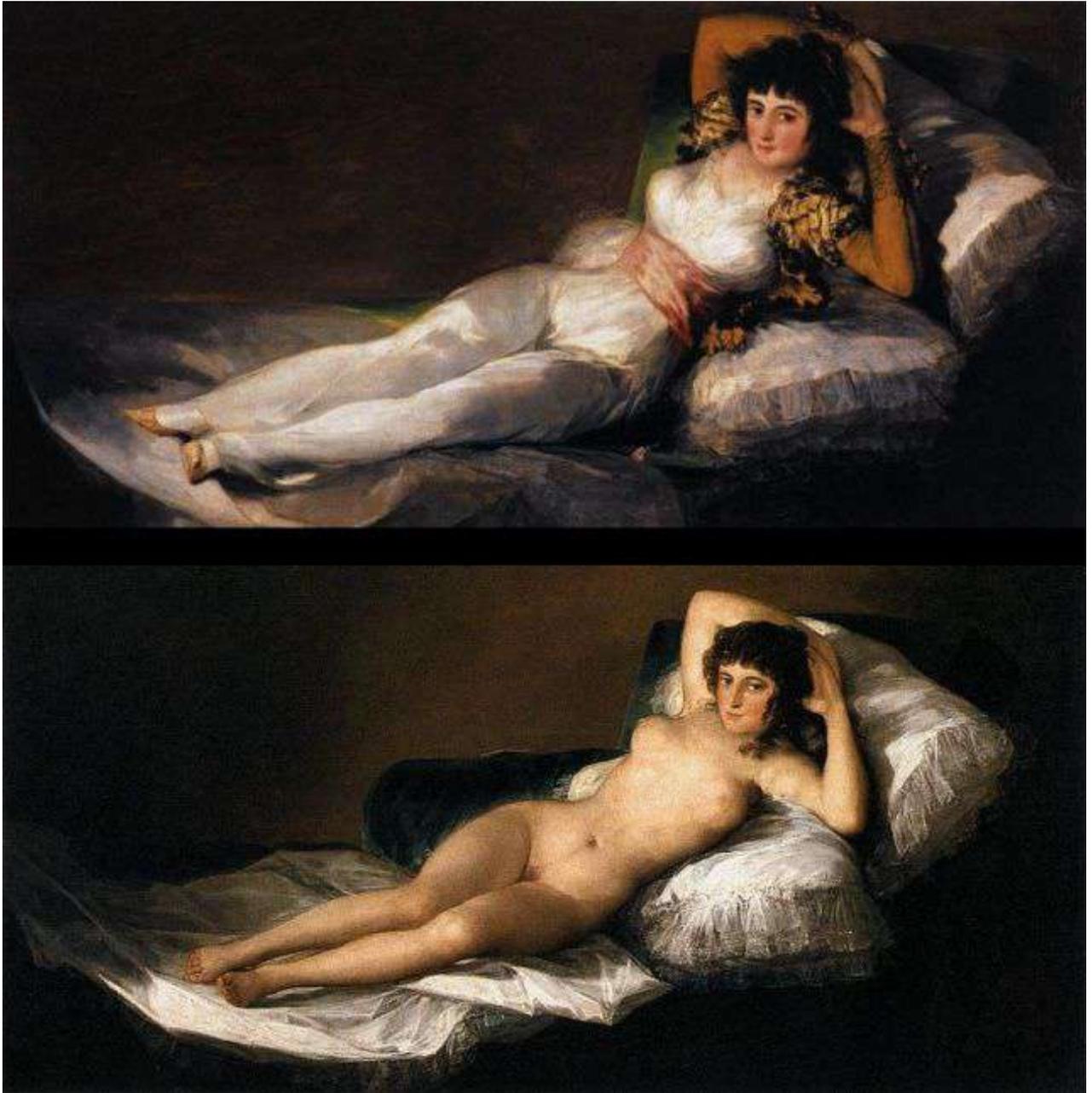


Fig. 42
La Maja vêtue & La Maja nue, Goya

Chez Bryan Liston, le vêtement quitte le pouvoir érotique de *La Maya vêtue* : il s'agit ici de chercher à s'en détacher totalement comme s'il s'agissait de revenir à une vision plus rationnelle du corps et de l'habit : le corps pour se mouvoir, l'habit pour se tenir chaud. La femme nue devant le feu fixe l'objectif de la même manière que lorsqu'elle est habillée (fig. n& o) : rien n'a changé mise à part le choix de cadrage et de mise au point du photographe. Pour photographier ce corps nu, il s'est légèrement reculé, la photographie a perdu en netteté, le feu a gagné en présence en raison d'un temps de pose légèrement plus long. Le corps nu apparaît menaçant, révélée par la lumière produite par le feu. La position prise par le corps rappelle la *seiza* : une position assise d'origine japonaise, officielle et solennelle. Le moment auprès du feu conclut la série et bascule le corps dans un quotidien empreint de rites. Contrairement à la Goya alanguie, le modèle au fil des images ne s'allonge jamais, les jambes dans les positions au sol ne se déplient pas. Le diptyque où la femme se tient (fig. k & l) debout révèle un corps droit, des jambes ancrés dans le sol, aucune tentative de dissimuler le sein ou le sexe sans pour autant chercher à jouer de ses courbes.

Toutes ces images, en montrant des poses qui ne cherchent pas à séduire contribuent à donner à voir un lifestyle. Poser est le moyen de se construire soi-même au sein d'une image : il est question d'une représentation d'un quotidien auquel le spectateur peut se référer. En refusant d'immortaliser les poses qui ont une valeur érotique dans la société, Bryan Liston cherche ainsi à montrer un corps présent et ancré dans un monde naturel, où les rapports de séduction n'ont pas leur place.

Même si cette série se donne à voir comme un éditorial de mode, la porosité de ce qui définit la mode permet au corps de ne pas être qu'un objet de désir érotique. Si on prend comme acquis que « The Fashion pose signifies 'fashion' before anything else⁷² », toute pose n'étant pas *mode* renvoie à autre chose. Certaines positions, accompagnées de la mise à nu du corps sont parfois étranges - je fais référence ici à la photographie où la jeune femme est assise sur la gazinière avec désinvolture (fig. j). Alors que la position du corps fait assez mode ici - une jambe pliée, l'autre relâchée, le bras appuyé sur le rebord ou encore le visage totalement dirigé vers l'appareil photo, à presque 90 degré de son corps - s'asseoir sur un appareil ménager n'est pas des plus confortables ou habituels.

⁷² « The Line Between the Wall and the Floor : Reality and Affect in Contemporary Fashion Photography » par Eugénie Shinkle, dans *Fashion as Photograph*, direction Eugénie Shinkle, I.B. Tauris & Co Ltd, Londres, 2008, p. 219

Ce qui provoque de l'incongru peut s'expliquer pour Eugénie Shinkle parce que la réception d'une image implique des réponses affectives du spectateur. Elle remet en cause une objectivité totale puisque la réaction peut être émotionnelle et physiologique :

We do not simply 'see' images, in other words, we are touched by them in ways that structurally based critical approaches cannot adequately explain. More than just a text to be read, the image is also a site of affective labour. This is true of all images, but fashion images, which address the body explicitly, bring the notion of affective response into sharp focus.⁷³

Le corps est un terme clé au sein de la discussion autour de l'iconographie de mode. Il y a échange et discussion entre le corps représenté du modèle par l'image et le corps réel du spectateur. A travers un modèle non-professionnel et une mise en scène qui refuse toute idéalisation, l'identification aux images est d'autant plus grande pour le spectateur : les images données comme souvenir lui permettent de se projeter et d'amener un affect plus grand. Cela est enfin accentué par une esthétique du *snap-shot* qui évoque l'imagerie amateur.

⁷³ *Ibid*, p. 216.

c. *L'instantanéité comme gage d'authenticité.*

Cette série de Bryan Liston s'interprète comme le souvenir d'un moment vécu. Pour Eva Respini et Susan Kismaric, un tournant opère dans les années 1990 : la photographie de mode cherche davantage à représenter un *lifestyle*, en s'inspirant de la pop culture et de la jeunesse. Il s'agit de donner une impression d'authenticité dans l'histoire représentée par les images. « As a consequence, much fashion photography has ceased to capture a timeless moment, and instead attempts to represent a moment in time. »⁷⁴

Un autre mode de narration se met en place par le biais des photos dites « instantanées », qui donnent l'impression d'être des photos volées. On s'éloigne alors de la quête d'une image intemporelle pour figer un moment vécu, à un moment précis. En s'appuyant sur le principe du *point-on-shoot* de Kodak, les images produites donnent la sensation d'avoir été prises sur le vif, dans le mouvement, où la pose du mannequin dépend de son intention et non d'une idée précise du photographe. La posture photographique se veut simple, comme détachée de toute technique et des lumières complexes souvent utilisées dans la photographie de mode. L'artifice de l'éditorial de mode tend à se faire oublier pour devenir gage d'une certaine spontanéité. Les images ainsi produites ressemblent à des souvenirs, où l'habit n'a pas vocation première à être mis en avant. L'atmosphère représentée prend le pas sur un stylisme tiré à quatre épingles, une mannequin parfaite chargée de représenter « la femme idéale », la luxure associée à la mode.

Ces séries dans un style documentaire permettent de mettre en lumière un aspect plus intime du corps du mannequin. En dehors du studio, les images montrent un quotidien, où se combine innocence et imprévu. Eva Respini et Susan Kismaric expriment ainsi l'idée que le spectateur et le sujet photographié redonnent une authenticité émotionnelle à l'image, que le souvenir photographié soit ou non totalement factice. Le corps semble présenté et non sur-représenté. Ce style documentaire s'appuie ici sur la pratique argentique.

Ce procédé contribue grandement à créer une atmosphère authentique. En effet, avec l'arrivée du numérique dans les années 2000, l'argentique a peu à peu été délaissé et mis de côté. Son retour depuis quelques années se fait en marge des autres productions de mode.

⁷⁴ Eva Respini & Susan Kismaric, « Fashioning Fiction in Photography. Since 1990 » dans *Fashion as Photograph, Viewing and Reviewing Images of Fashion*, édité par Eugénie Shinkle, *op. cit.*, p. 30.

L'esthétique argentique demande de penser la photographie de mode autrement, moins rapidement, moins excessivement. La photographie de mode, qui demande une production rapide et efficace, est repensée par la pratique argentique dans la mouvance du *slow art* : il est question de redonner une force à la patience, au temps du traitement, à une production qui ne se fait pas à la chaîne. En effet, avec le numérique, la sélection de quelques images d'une série se fait sur un nombre très important de fichiers. L'argentique impose un nombre défini et plus restreint : les pellicules 135mm sont des 36 poses, les 120mm 10 à 12 poses !

De plus, l'argentique apporte un gage d'authenticité au sein de cette série. Le grain contribue à une atmosphère de moment de vie, les photos ne semblent pas avoir été retouchées, Bryan Liston laisse même place à des photos « imparfaites » : une photo légèrement floue du mannequin nu près du feu de camp, un contre-jour où une partie de l'image est surexposée (fig. e), un flou de mouvement pour mieux le retranscrire (fig. i). Les imperfections ne doivent pas stopper une quête créatrice. L'ensemble de la série assume ce qui est généralement considéré comme des imperfections. Ce retour à l'argentique est une niche dans laquelle la photographie de mode s'est engouffrée depuis quelques années : « Goût du mystère, de l'imperfection et de l'attente, l'argentique est une forme de résistance à la précision et à l'immédiateté du numérique.⁷⁵ » Cela va à rebours d'une représentation d'un corps idéalisé pour valoriser la banalité. Ainsi le spectateur, à la réception de cette série, peut s'identifier plus facilement à l'histoire racontée.

Cependant, il me semble important que face à une série qui revendique une part d'authenticité, elle résulte d'une mise en scène travaillée et reste artificielle. Bryan Liston était entouré d'une styliste, d'une maquilleuse, d'un coiffeur. Face à l'intimité qui se dégage de ces images se cache un véritable travail d'équipe, composée de six personnes. C'est là toute la force du travail de Bryan Liston : transcrire sa réalité et la représenter comme si celle-ci nous était accessible. Le spectateur, par son affect et sa sensibilité, en déduit un mode de vie libéré de toute contrainte sociale, dans un environnement sans faste. L'identification est plus aisée que lorsqu'il s'agit de raconter les mythes par le biais du corps.

⁷⁵ « Tendance : le retour de la photo argentique », 30.11.2018

https://www.francetvinfo.fr/economie/emploi/metiers/art-culture-edition/tendance-le-retour-de-la-photo-argentique_3079513.html

[consulté le 19.05.2021]

CONCLUSION PARTIE II

En représentant un corps nu, qui contribue à la narration des images, le spectateur se confronte à un besoin d'authenticité émotionnelle face à l'image, que le souvenir photographié soit vrai ou faux. La photographie de mode est artificielle et joue parfois avec les codes de l'authenticité. En réponse à une photographie de mode qui s'appuie sur le caractère érotique et sensuel du corps, la narration intervient pour représenter un corps qui devient porteur de sens, qui dépasse le désir sexuel.

Ces images, par le biais du vêtement, contribuent à révéler notre rapport au monde, qu'il s'agisse d'un besoin de se reconnecter à la nature, d'évoluer de manière naturelle dans l'espace, de rêver, de vivre. La part du *lifestyle* prend le dessus : le corps doit incarner quelque chose qui nous dépasse. Le corps qui se déshabille, dans la nature, dans un espace aquatique, mais aussi dans un décor artificiel et onirique ou à l'opposé, dans un quotidien, est une véritable mise à nue émotionnelle. Il y a l'idée d'un retour aux choses simples qui, en s'éloignant du glamour associée à la photographie de mode, permettent de refléter un public plus large, aux préoccupations qui dépassent notre rapport à la sexualité. Le mythe dont s'inspire la photographie de mode devient un moyen de la transfiguration du corps. Il devient ainsi une métaphore esthétique, qui fixé par les images, devient pérenne.

Cette part de *lifestyle* représente le corps à la fois comme porteur de sens, mais aussi comme support narratif possible lorsqu'il est lié à la scénographie. L'environnement naturel sert l'expression des mythes (nous avons vu celui de la naïade) mais aussi un mode de vie qui exprime une forme de bien être, de liberté, de spontanéité.

Enfin, un éditorial n'est pas obligatoirement une histoire, le photographe cherche à en premier lieu à transmettre un état d'esprit, une atmosphère, qu'il s'agisse de raconter un quotidien ou un monde onirique. Il y a la volonté de créer une émotion, même avec une pointe d'humour. En adoptant ce point de vue, il est possible de sortir des codes, de s'émanciper de cet « aspect » mode de la photographie. Dans un interview, le photographe Rankin exprime l'idée qu'il est important de se challenger ou de challenger la perception que nous avons des gens, au de-là d'un aspect commercial rattaché par essence à la photographie de mode. L'appareil ou le projet ne sont qu'un moyen pour révéler ses intentions. Il tente de révéler un parti-pris sur sa perception du corps.

Alors que nous venons de voir comment le corps nu représenté est force de narration, au-delà de raconter le désir, il convient de voir comment la mise à nu du corps permet de le penser comme objet, où sa malléabilité est explorée et expérimentée. Ainsi, le corps peut être compris comme moyen visuel pour raconter ce qui touche de l'ordre du sensible. Il est question de voir comment le corps, support à l'imagination, peut à son tour être représenté comme une forme imaginaire pure.

III. Du life style au still life : la quête de l'abstraction du corps.

Ce mémoire a été motivé par une pratique personnelle de la photographie de nu. Depuis trois ans, la représentation de la nudité féminine - et par extension ses enjeux visuels, esthétiques et moraux - est devenue une de mes obsessions photographiques.

Lorsque j'ai souhaité m'y confronter, avant d'intégrer l'ENS Louis-Lumière, j'ai photographié des personnes qui avaient l'habitude de poser nu pour des photographes, des modèles aguerries mais le résultat fut un premier échec. Face à ces personnes, j'avais la sensation de retomber dans un schéma, celui du corps féminin tourné vers le plaisir masculin. Par habitude et mimétisme, les modèles posaient en se cambrant, la bouche entre-ouverte, le regard intense, où on évite les plis naturels du corps, où on cherche impérativement à valoriser une poitrine et des fesses. Or, la nudité implique pour moi une sorte de liberté que la création d'un désir sexuel. A l'époque, je réalisais ces images en appartement, ce qui ajoutait d'autant plus une connotation érotique, l'espace de la chambre plongeant le spectateur dans un univers implicitement relié à la sexualité.

En parallèle de ces questionnements, de nombreux photographes ont revendiqué la représentation du corps nu pour des particuliers, comme moyen de se ré-approprier son corps, d'être bien dans sa peau, appelée *thérapie ou soin par l'image*. Ces images sont le plus souvent réalisées en intérieur, avec quelques accessoires ou de la lingerie, où le corps se déshabille peu à peu. Le fait de se livrer nu face à quelqu'un qui exerce ce métier était un accès à une représentation objective de soi et pouvait ainsi nous réconcilier avec nous-même.

Alors que le fait de déshabiller, de se mettre à nu relève d'une forme de courage - du fait de la pudeur culturelle - , le corps féminin nu dans la photographie de mode échappe à cette logique. Ce qui est frappant face aux travaux des photographes abordés dans ce corpus est la prégnance de la nudité dans leur travail au-delà de la mode. Cela donne la sensation qu'il y a ceux qui sont animés par la nudité, et ceux qui ne le sont pas, plus focalisés sur la présence du vêtement. En effet qu'il s'agisse du travail d'Ana Cuba, de Thibaut Théodore Babin, ou comme nous le verrons dans cette partie par le travail d'Amanda Charchian ou Julien Vallon, la représentation du corps féminin nu n'est pas quelque chose de ponctuel, au détour d'une commande d'un magazine qui impose une direction artistique dans ce sens. La nudité est un enjeu au sein de leur pratique photographique. Le corps devient alors un moyen plastique difficile à saisir tant il est changeant et que certaines réceptions lui « collent à la peau ».

Les photographes qui mélangent mode et nudité se questionnent sans cesse sur les rapports que nous entretenons face à la nudité et la réception du spectateur. En parallèle d'une sexualisation évidente des représentations du féminin, il est question de chercher à comprendre la féminité, se l'approprier, la malmener, l'oublier, pour considérer le corps au même titre que l'objet d'étude.

Concernant ma pratique personnelle, l'accès au studio a été une première étape pour appréhender le corps nu : c'est devenu un laboratoire, où par un jeu de lumière, je tentais d'habiller la nudité. J'ai privilégié des personnes motivées, avec qui j'avais déjà établi un lien de confiance, n'ayant jamais posé mais prêtes à évoluer sans vêtement, en ayant en tête un refus d'un corps érotisé par la pose.

Ainsi j'ai photographié le corps en le pensant comme un objet, une forme plastique, avec l'idée que :

le corps est un *sensible exemplaire*, car c'est un *sensible pour soi* ; c'est un ensemble de couleurs et de surfaces habitées par un toucher, une vision, et donc un *sensible exemplaire*, qui offre à celui qui l'habite et le sent de quoi sentir tout ce qui au-dehors lui ressemble.⁷⁶

Le corps abrite un vécu personnel mais sa réception par le spectateur n'empêche pas de parler de sentiments connus par un plus grand nombre. C'est une unité expressive forte, qui permet de nous raconter. Selon Renata Pitombo Cidreira et Chantal Durpoix, dans l'article « Le corps et l'habillement: l'expression de l'apparition », en s'appuyant sur Merleau-Ponty :

L'auteur défend la dimension corporelle de la communication, attestant que nous attribuons du sens aux choses et à nous-mêmes à travers la dimension corporelle, charnelle et de comportement.

Une telle perspective nous aide à comprendre la mode en tant que manifestation de l'apparition de l'être. Dans sa dynamique de rénovation, l'acte de se vêtir finit par exprimer des modulations corporelles qui condensent des formes d'interaction de l'individu avec le monde et avec les autres, dans une activité communicative qui se restitue constamment et possède à chaque fois la capacité de constituer de nouveaux sens.⁷⁷

Comment recevoir le corps qui se dénude, en dehors d'une sexualisation ou de références au mythe et à la nature ? Comment trouver un équilibre entre un corps dénudé et l'habit qui fait déjà signe par rapport à la personne représentée ?

⁷⁶ M.Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964, pp.178-179.

⁷⁷ Pitombo Cidreira Renata, Durpoix Chantal, « Le corps et l'habillement: l'expression de l'apparition », *Sociétés*, 2017/3 (n° 137), p. 11-19. DOI : 10.3917/soc.137.0011.

URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-2017-3-page-11.htm>

[consulté le 20.05.2021]

Cette partie, qui conclut ce mémoire et a orienté ma Partie Pratique de Mémoire, cherche à réfléchir sur la plasticité du corps reprise par la photographie de mode, pour en faire un objet de chair et un objet de mode.

A. Le corps-statue : support de l'image et de l'accessoire.

a. Le corps traité comme une sculpture.

Alors que le mythe de Pygmalion et Galatée raconte que le sculpteur Pygmalion tombe amoureux de sa propre création, une statue de femme qui prendra la forme humaine grâce à Aphrodite, la photographie de mode use du motif de la statue pour représenter le corps féminin nu en tant que forme idéale de représentation. Pour Henri-Pierre Jeudy :

Comparer le corps à un objet d'art serait une manière pour le moins usuelle de le déssexualiser. Placé sur un piédestal, le corps est là pour être admiré et non touché, il devient accessible parce qu'en général on ne touche pas une oeuvre d'art.⁷⁸

C'est en miroir du mythe que la mode révèle le corps féminin nu : il devient en quelque sorte socle de l'image et du vêtement. Le corps s'intègre à la composition photographique comme une forme qui supporte l'habit et le plus souvent l'accessoire, il devient une forme inerte. Alors que la statue incarne une divinité par le biais de l'objet, le corps, photographié comme un objet, est désincarné et perd son humanité. Ainsi s'opère une mise à distance par rapport à la nudité. La narration des images est mise de côté au profit d'une recherche visuelle forte. Le désir du spectateur est propulsé dans la recherche de créer pour lui une rencontre esthétique.

Henri-Pierre Jeudy introduit le terme de *sublimation* pour expliquer ce passage du corps vivant au corps inerte. Trois de ses définitions données par le CNTRL me semblent intéressantes pour mieux comprendre le passage au corps-statue :

- [ALCHIMIE] Première préparation nécessaire consistant à purifier la matière par le moyen de la dissolution et de la réduction en ses principes, afin de permettre, quand elle est libérée de ses liens, d'agir (d'apr. *GDEL*)
- Action de purifier, de transformer en élevant.
- [PSYCHANALYSE] Mécanisme de défense visant à transformer et à orienter certains instincts ou sentiments vers des buts de valeur sociale ou affective plus élevée.⁷⁹

⁷⁸ Henri-Pierre Jeudy, *Le corps comme objet d'art*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 17.

⁷⁹ Sublimation
<https://www.cnrtl.fr/definition/sublimation>
[consulté le 20.05.2021]

Premièrement, la sublimation du corps par le biais de la statue serait un moyen de retrouver sa forme essentielle, de le purifier, de l'écarter de toute projection ou désir sexuel. Le spectateur peut désirer ou aimer, mais cela dépasse la question de la sexualité. Il s'agit de faire réagir les sens à un plus haut degré. Les effets visuels du corps sur le spectateur peuvent ainsi agir pleinement, provoquant admiration voire même une fascination. Deuxièmement, elle serait un moyen d'élever le corps, c'est-à-dire de le prendre en considération dans sa forme absolue, sans que le vêtement interfère dans sa communication avec le monde. Enfin la sublimation élève le corps de manière à l'extraire du désir sexuel. Il s'agit de quitter les instincts humains considérés comme « triviaux ».

Cette idée semble séduisante : sublimer le corps nu pour le considérer comme objet d'art, pourtant Henri-Pierre Jeudy la détourne : « Les images du corps ne respectent pas le principe de la sublimation, elles adviennent sans se soumettre à une quelconque règle esthétique.⁸⁰ » En effet, c'est ce qui se joue pour moi lorsque je tente de représenter le corps féminin nu au sein de mon travail : la volonté de s'extraire de certains codes comme la taille ou la morphologie, accepter et rechercher l'inattendu du corps sans pour autant chercher une représentation du corps parfait. Même si la mode se sert du corps comme socle à l'image, elle le fait de manière plurielles. L'idéalisation totale de la forme-corps est une représentation subjective du photographe, qui touche plus ou moins émotionnellement le spectateur. Et comme le corps humain n'a eu de cesse d'inspirer la création, il est donc logique que la photographie de mode ne cesse de référer à des représentations existantes, qui ont su finalement s'imposer dans la pensée collective. C'est pourquoi Henri-Pierre Jeudy fait l'hypothèse que :

les images du corps sont multiples, labiles, instables, incontrôlables, elles déstabilisent les représentations conventionnelles du corps, nos références culturelles, mais elles peuvent devenir à leur tour des représentations stables. C'est l'art qui, par son aventure, par ses extravagances, par les ruptures de temps et d'espace qu'il opère, par sa subversion exercée à l'égard des tabous, engendre un pareil effet de stabilité, les images du corps les plus incongrues devenant des représentations bien établies, voire des modèles culturels de perception.⁸¹

Ce paradoxe, nous l'avons vu précédemment, tant chaque image pouvait en évoquer une autre, qu'il s'agisse d'un tableau, d'une sculpture, ou même d'une photographie datant du siècle d'avant. Révéler l'érotisme du corps fait partie dans le sens d'Henri-Pierre Jeudy d'une des représentations bien établies du corps comme accès au plaisir sexuel. C'est l'image du corps par la photographie de mode pour elle-même qui m'interpelle en faisant du corps une statue.

⁸⁰ Henri-Pierre Jeudy, *Le corps comme objet d'art*, op. cit. , p. 17.

⁸¹ *Ibid*, p. 21.



Fig. 43
Celina Martins pour On Rush,
Sicky Magazine

Ces deux images de Celina Martins, extraite d'une même série pour *Sicky Magazine*⁸² seront mon exemple pour construire la représentation d'un corps performatif, où la pose statue signifie être un corps statue.

La première image dont je souhaite parler est celle sur fond blanc (fig. 43). La lumière est douce, ne présente aucune ombre sur le fond, le blanc est légèrement terne, presque gris. Le corps se tient droit : il semble figé, d'autant plus qu'il est ancré dans le sol. Le bas du corps, à partir des hanches, est dissimulé par un drapé noir, qui tombe au sol parfaitement en formant un carré.

Le corps se tient face à nous, les bras sont relâchés le long du corps. La poitrine est apparente même si un des seins est dissimulé par un bijou massif placé comme une écharpe. Les jambes, dissimulées, semblent infinies car le corps se tient probablement sur un *apple-box*. Ce corps immobile, même debout, semble au repos. L'aspect du corps statue est amplifiée par le cadre : immense et centré dans l'image, il est entouré par ce fond laiteux et semble à la fois ancré dans l'image par un socle carré mais aussi flotté en raison de l'absence des ombres. A cette posture longiligne, l'expression du visage est neutre. Le visage est face caméra, dirigé vers le spectateur mais apparaît comme vide de toute émotion. Les cheveux sont humides, avec une raie au milieu qui accentue la symétrie des traits. Sur la partie gauche du visage, une mèche de cheveux colle à la peau. Le drapé noir contraste avec le reste de l'image et rappelle la draperie utilisée dans la sculpture.

L'absence totale de vie est frappante. Le corps partiellement nu est androgyne, fait office de « cintre » pour le bijoux massif au niveau du cou, en rappel sur les bagues au doigt, tout en étant mis sur un piédestal. La plasticité du corps est figée par la photographie : ce corps devient alors vitrine de l'image et de l'accessoirisation. Ainsi, « le corps en repos fait semblant d'être inanimé, il simule la mort en devenant sculpture, il signale en même temps que la vie reviendra, qu'elle s'est retranchée du monde animé pour se perdre dans celui des songes.⁸³ » Le corps photographié est dans un entre-deux, entre vie et songe, ce qui permet de saisir le spectateur et de le mettre à distance.

Dans la même veine, Celina Martins photographie un corps masculin sur un fond noir. Cette fois, la lumière est bien plus travaillée avec un jeu d'ombre et plus de contraste et filtre notre rapport au corps nu.

⁸² <https://sickymag.com/the-wet-series-onrushw23fh-almost-there-2021-campaign/>

⁸³ Henri-Pierre Jeudy, *Le corps comme objet d'art*, op. cit. , p. 44.

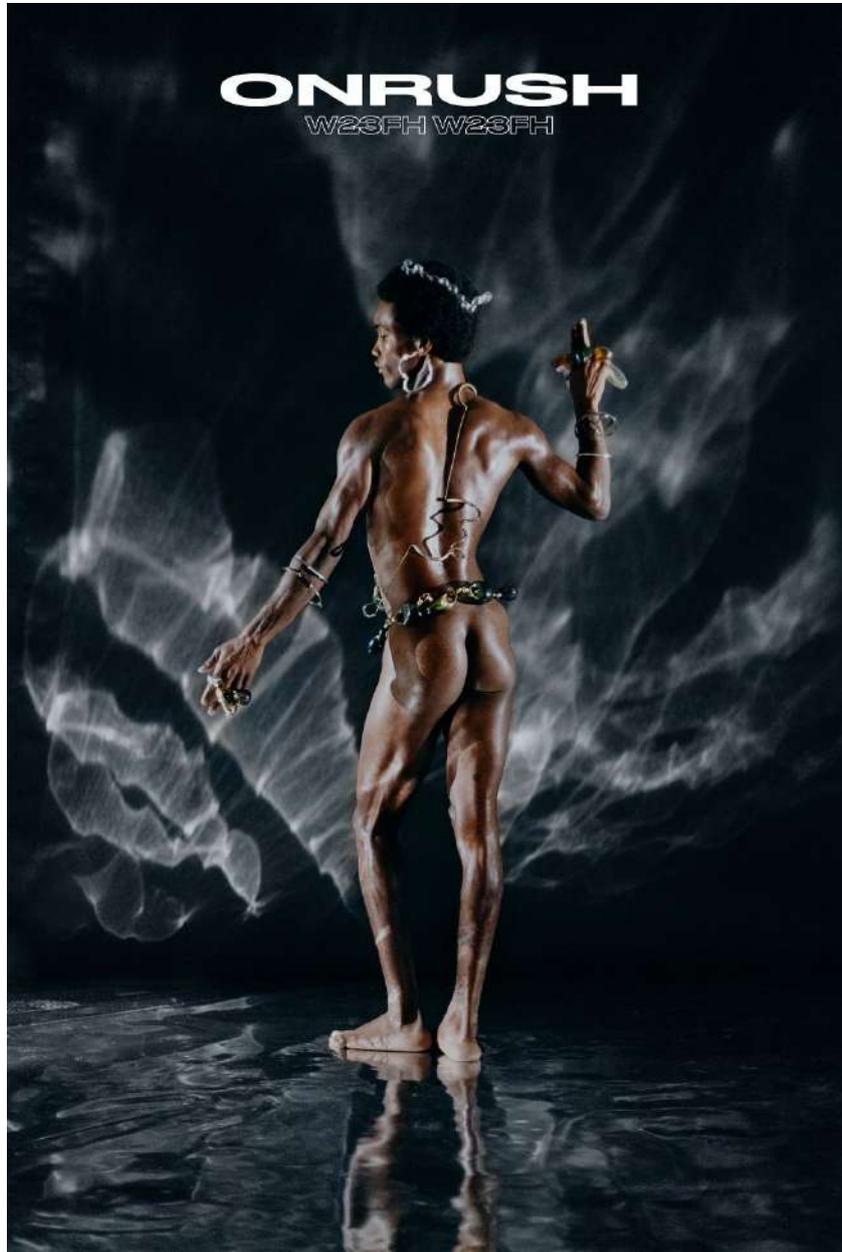


Fig. 44
Celina Martins pour On Rush,
Sicky Magazine

Un homme se tient au centre de l'image, la taille et les bras enlacés par des bijoux. La pose est figée mais inspire déjà plus de dynamisme que la précédente par le placement des bras, artificiel. La pose, tout en étant fixe, s'écarte de la mode et bascule le corps dans le domaine de la sculpture. Le placement des jambes rappelle le *contrapposto* même si les pieds restent tout deux ancrés dans le sol. Alors que le corps semblait flotter dans l'espace sur l'image précédente, il est ici submergé par l'environnement. En effet la surface réfléchissante qui fait office de sol crée un jeu de lumière sur le fond et sur le corps et reflète les jambes, prolongeant à nouveau le bas du corps.

Comme nous avons pu le voir dans la partie II. A. c., la scénographie en studio aide à raconter le corps. Or, ici aucun décor n'est visible et n'interfère pour la compréhension. La représentation du corps se confronte à un fond blanc ou noir, où la lumière nous déconnecte de tout référentiel possible. L'atmosphère est tantôt clinique, tantôt futuriste.

Sur fond noir, l'univers est merveilleux même si le corps semble irréel. Le profil du visage montré est fermé. Ce corps est présenté mais reste inaccessible. Il y a ambiguïté du vivant dans l'immobilité. L'attention du spectateur se porte aux aspects de surface, aux mouvements potentiellement sous-jacents, qui sont contrôlés par la fixité du corps.

b. Le corps support à l'accessoire : détournement du regard.

Ainsi, le corps semblant inerte, désincarné, le regard du spectateur glisse sur l'accessoire. En nous confrontant à ces corps-statues, Celina Martins attire l'attention sur les accessoires qui ornent le corps. C'est finalement eux qui deviennent l'objet du désir. Au contact direct de la peau, ils se révèlent alors par eux-mêmes. Le corps nu, habillé par l'accessoire, renverse le rapport que nous avons à lui : l'accessoire, secondaire et non nécessaire devient essentiel.

Ces corps nus, performatifs au sein des images puisque prendre la pose de statue fait du corps une matière inerte, n'interpellent pas sur cette absence du vêtement. Habillés par l'accessoire, ils deviennent eux-mêmes accessoires essentiels de la photographie. La réception pour le spectateur est alors détournée. Nous ne prêtons plus attention à la nudité, au genre, à l'ethnicité des modèles. L'accessoire permet ici une épiphanie du corps, c'est-à-dire une manifestation de sa réalité et permet de réinventer l'enveloppe corporel. Parler du bijou devient parler du corps : ces images les lient avec force.



Fig. 45
Amanda Charchian pour Garage Magazine
Automne 2016

B. L'accès à l'interprétation d'un corps inerte.

a. Le corps-accessoire vu par Amanda Charchian.

En prenant le parti de représenter un corps semblant inerte, la photographie de mode glisse vers l'abstrait. Le spectateur se détache peu à peu de l'humanité pour voir dans le corps nu une forme graphique et plastique.

Le travail d'Amanda Charchian s'appuie sur la féminité comme idéal du *Still Life*, qui peut se traduire par vie immobile. Son parcours n'est pas anodin. Pour mieux comprendre comment elle s'inspire du corps nu pour construire ses images, avant de devenir photographe, elle a étudié à l'Otis College of Art dans les domaines de la sculpture et de la peinture. Le corps devient une forme sculpturale et colorée qui permet de construire ses images. Elle revendique dans son travail l'importance de l'intention de l'artiste, y compris dans ses commandes pour la mode. A chaque éditorial qu'elle compose, la nudité surgit sur une ou deux images, sans que cela les extrait du reste de la série. En effet, Amanda Charchian assume le fait d'aimer la beauté (sous-entendu la photographie de beauté, un des pans de la photographie de mode) car cela évoque pour elle à la lumière, la couleur, les formes⁸⁴ : des choses simples. Le corps perd son caractère organique, sa fonctionnalité. Les gestes sont composés pour dessiner des lignes et organiser des volume sans chercher à signifier plus que cela.

Il y a enjeu de trouver une forme poétique au sein du corps, qui prend le dessus sur une narration habituelle - par exemple raconter un mythe, un sentiment, etc...De ce fait, le corps est compris comme support à l'image, où il se raconte lui-même. Amanda Charchian explique à propos de son travail :

I use fashion to express the parts of my reality that do not otherwise have an exalting platform. It becomes an exhibition of emotions and curiosity through the performance of a photoshoot. It is also a means to learn about the world through experimentation ⁸⁵

⁸⁴ Interview d'Amanda Charchian pour Fahey/Klein Gallery
<https://www.youtube.com/watch?v=-4wSdsoxaPY&t=2s> 3'29

⁸⁵ « An Homage To Womanhood With Amanda Charchian », *Gestalten*, 05/2019
<https://us.gestalten.com/blogs/journal/homage-to-womanhood-with-fashion-photographer-amanda-charchian>
[consulté le 21.05.2021]

« J'utilise la mode pour exprimer les parties de ma réalité qui n'ont pas, sans elle, un espace exaltant. Cette réalité devient une exposition d'émotions et de curiosité à travers la performance d'une prise de vue. C'est aussi un moyen d'apprendre à connaître le monde par l'expérimentation. »

Ces mots d'Amanda Charchian me semblent importants pour comprendre la façon dont la mode permet de représenter la nudité : c'est un moyen d'exprimer une conception personnelle du monde et de la vie, qui passe par le corps féminin, au coeur même de la prise de vue, lorsque l'image est élaborée. En ce sens la mode devient un espace où toutes sortes d'expérimentations deviennent possibles. Si Amanda Charchian y voit une forme poétique c'est parce que « le corps ne devient objet esthétique qu'au rythme d'une détermination toujours accrue des qualités supposées de la perception »⁸⁶.

En effet, à travers ses interviews, elle explique qu'elle s'attache à sa propre perception de la réalité. Il ne s'agit pas pour elle de représenter le corps à travers la fiction tel que les mythes ou encore dans un univers onirique puisque son inspiration vient directement de la réalité qui s'impose à elle. Elle parle alors d'une connexion qui se met en place entre le sujet photographié et elle, qu'elle laisse se révéler à elle.

Cependant, la réalité véhiculée d'Amanda Charchian est du côté d'une beauté idéalisée. Même si elle cherche à parler du corps féminin, elle le traite comme une forme parfaite de la même manière qu'une photographie de nature-morte. Le corps est à la fois « le lieu de production de la représentation et sa destruction : toutes les images du corps sont d'emblée 'surréalistes' »⁸⁷.

Pour valoriser un sac à main de la marque Yves Saint Laurent (fig. 45), elle réalise une photographie d'un corps féminin vu de dos, qui fait face à l'immensité de la mer. La lumière est chaude et habille le corps de cet aspect solaire. Les bras sont croisés dans le dos, le bras droit habillé de la lanière du sac à main, prolongé par une main où le pouce et l'index se touchent pour former un zéro. Cela peut signifier le signe de l'anneau. Dans le langage occidental il signifie OK⁸⁸. Ses interprétations et ses réceptions sont multiples, aussi bien positives que négatives. Dans le cadre du Garage Magazine, magazine américain, cela peut être interprété comme un signe positif. Le corps par le biais de l'image fait signe ici. L'autre main, elle, maintient le sac et dissimule une partie de la fesse droite.

Le haut du sac tombe parfaitement sur un des lignes de tiers de l'image et tranche les tonalités de l'image. Le corps, tout en se détachant du paysage, s'équilibre avec lui. Les tonalités chaudes de la peau, qui surplombent la mer, s'accordent et rappellent la complémentarités des couleurs au sein de la peinture : bleu et jaune. Le grain de la photographie apporte de la matière à la peau et à la mer.

⁸⁶ Henri-Pierre Jeudy, *Le corps comme objet d'art*, op. cit. , p. 18.

⁸⁷ *Ibid*, p. 20.

⁸⁸ [https://fr.wikipedia.org/wiki/OK_\(signe\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/OK_(signe))



Fig. 46
Amanda Charchian pour Garage Magazine
Automne 2016

Le sac à main, brillant et pailleté, capte l'attention et contrebalance cet équilibre de couleur puisqu'il est noir. Cette image peut rappeler par le traitement du paysage les tableaux de Magritte. Le ciel et la mer sont d'un bleu intense, séparés l'un de l'autre par une ligne d'horizon parfaite. Le corps s'ajoute à l'image comme s'il la découpait et introduit l'étrange et une forme de poésie par le biais de l'accessoire. Amanda Charchian joue avec les couleurs et les formes pour raconter la beauté du corps féminin mis à nu, qui se justifie par et pour lui-même.

De cette série, la photographie avec la multitude de sacs (fig. 46) joue des mêmes effets. De la même manière que René Magritte, qui « met en évidence, avec humour et poésie, notre difficulté à faire coïncider la réalité du monde avec nos images mentales⁸⁹ », Amanda Charchian crée une image où l'absurde crée un espace poétique. Sur cette image, un dégradé des sacs se conclut par un rose-beige permis par le corps. Le modèle est la finalité de la présentation de ces accessoires et se comprend comme tel. La forme des sacs est mise en rapport avec celle du corps, où le bras crée une anse. Il est d'autant plus valorisé car il tranche avec un cadre créé par l'espace qui se trouve dans l'ombre. L'image s'équilibre autour de nombreux détails graphiques où l'arrondi des anses sont mis en perspectives par les courbes du corps. Le sac devient coeur de l'image, le corps devient sac.

Le mannequin, par son regard face caméra, interpelle le spectateur : est-ce un être humain ou une apparition ? En plus des teintes de la peau, sa bouche est rouge, en rappel à l'un des sacs. Il s'agit d'un corps en trompe-l'oeil assumé puisqu'Amanda Charchian représente un corps qui crée une confusion pour la perception du spectateur. Le corps, dénué de vêtements et en parallèle de l'accessoire, devient un objet de mode.

⁸⁹ Claire Maingon, « René Magritte en deux min », *Beaux Arts*, 27.01.2020
<https://www.beauxarts.com/grand-format/rene-magritte-en-2-minutes/>
[consulté le 24.05.2021]



Fig. 47
Damien Krisl - Série «Heavenly Creatures »
Vogue République tchèque
Janvier 2021
Vidéo accessible : <https://vimeo.com/495993161>

b. La malléabilité du corps vu par Damien Krisl.

La narration peut devenir abstraite pour jouer avec les formes du corps. L'habit, pensé comme une seconde peau, souligne sa flexibilité, sa capacité à se mouvoir : il le maintient, le souligne, le découpe du paysage. Le corps et l'habit ne semblent faire qu'un dans cette série réalisée par Damien Krisl. L'humanité du corps est mise au service d'une recherche de lignes et de courbes dans l'image.

Photographié comme un objet, le corps en mouvement devient aussi malléable que possible. Il renvoie alors à la signification du nom *modèle*, « Chose ou personne qui, grâce à ses caractéristiques, à ses qualités, peut servir de référence à l'imitation ou à la reproduction⁹⁰ ». Le modèle, par son corps, permet de modeler des intentions artistiques. Au chapitre « Modèle » de l'ouvrage *Nus Sommes* de Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, il est intéressant de relever que :

Le nu est le modèle de ce qui n'est pas une conformation du corps, mais l'intensité de la mise à nu pour elle-même. Ce qui est présenté n'est pas une forme à recopier mais une **force à recevoir**, à soutenir et contre laquelle s'élancer. En ce sens, le modèle modélise, non pas le corps, mais la tension dans laquelle la nudité met le corps avec lui-même. Nu, le corps se perd et se cherche, se saisit de soi et s'abandonne. Il fait *corps* avec cet élan, cette inquiétude, cette pesée de soi contre soi.⁹¹

Le modèle révèle au spectateur l'état de nudité sans pour autant y être réellement confronté. Le corps nu compose une forme inédite ici, un arc triangulaire crée par le corps en équilibre qui ouvre sur une triangulation d'un autre corps inversé dans son ouverture. Cela est accentué par le graphisme noir moulant. La nudité sert la forme qui se dessine dans l'espace. C'est là la sculpture de l'image. Les mannequins sont des médiums contradictoires : ils montrent une mutabilité infinie tout en restant transparents, ils sont ici mis au service de la géométrie. En effet ils sont à la fois en permanente transformation tout en restant eux-mêmes.

Damien Krisl utilise le corps du modèle comme potentialité de formes au sein de cette série. Étonnement, alors que le corps est recouvert d'un vêtement pensé comme une seconde peau, il peut nous apparaître tout autant nu. À la vue de ces images s'opère un oubli total de la question du corps nu ou non. La pose capte l'attention et questionne notre façon de nous mouvoir. Elle ne renvoie pas réellement à l'univers de la mode et de la sculpture mais à une architecture, des formes géométriques qui s'emboîtent dans l'espace en profondeur.

⁹⁰ Modèle : <https://www.cnrtl.fr/definition/modèle>
[consulté le 24.05.2021]

⁹¹ Federico Ferrari , Jean-Luc Nancy, *Nus Sommes : La Peau des images*, Klincksieck, Paris, 2006, p. 83.



Fig. 48
Damien Krisl -
Série «Heavenly Creatures »



Fig. 49
Damien Krisl -
Série «Heavenly Creatures »



Fig. 50
Damien Krisl -
Série «Heavenly Creatures »

De plus se dégage des images une ambiguïté entre l'inerte et le vivant. Les deux modèles évoluent sur les images pour créer un jeu visuel graphique, qu'il s'agisse d'un glissement entre le premier et le second plan ou encore le fait de se joindre l'une à l'autre sans qu'il y ait véritablement une connexion. L'habit apporte une nouvelle texture corporelle : le grain de peau est remplacé par une fibre textile. Les collants enveloppent les jambes (fig. 47 et 50), les habits en daim (fig. 48) réfèrent à une sorte d'animalité. Les créatures célestes de Damien Krisl évoquées par le titre de la série perdent en humanité. Il y a là un corps irréel, imaginaire, en pleine mue, comme un serpent dans un espace aride. C'est d'autant plus remarquable sur la combinaison créée récemment par Mugler (fig. 47) :

Par rapport à la mode, nous nous rendons compte que l'habit, quand il atteint la dimension de l'artisticité, a lui aussi la capacité de créer de nouveaux mondes et en l'habitant, nous sommes amenés à faire l'expérience d'une dilatation de notre être.⁹²

Cette tenue a fait sensation dans le milieu de la mode : moulante et transparente, la combinaison est pensée comme un collant, avec des empiècements opaques suggérant des découpes lacérées, un string et un porte-jarretelle. La combinaison mêle lingerie et vêtements au sens strict. Cette tenue a, lors de sa présentation au défilé ou portée par des célébrités, pour but de révéler un corps extrêmement sexualisé. Pourtant, Damien Krisl démontre son aspect seconde peau, éloigné de toute sexualité. L'habit souligne l'architecture du corps, qui est accentué par des prises de vue au format 16:9 et une optique grand angle qui fait de lui un objet surréaliste. Cette combinaison de Mugler, incarnée par le corps, contribue à cette atmosphère surréaliste, où le corps éprouve cet espace qui semble très chaud, où la vie humaine n'a pas sa place. Cette série a pour vocation de créer un nouveau monde, ce qui est d'autant plus visible dans la vidéo qui accompagne la série (<https://vimeo.com/495993161>). L'utilisation du grand angle accentue une représentation du corps comme forme graphique, à laquelle s'ajoute des rotations à 180° de la caméra, inversant le bas et le haut et de l'image, que les corps cisèlent.

L'ensemble de la série utilise les corps pour jouer sur les différents plans au sein de l'image. Une des modèles se tient au premier plan, avec des jambes infinies et positionnées de façon graphique (fig. 47, 49 et 50) tandis qu'en arrière-plan l'autre modèle crée une forme qui s'imbrique dans l'image par rapport au premier plan. Un jeu d'échelles se met en place, qui se remarque particulièrement lorsque les jambes créent un triangle en premier plan (fig. 49) alors que le corps au second plan devient un moyen de l'habiter, voir de l'habiller.

⁹² Pitombo Cidreira Renata, Durpoix Chantal, « Le corps et l'habillement: l'expression de l'apparition », *Sociétés, op. cit.*, p. 11-19.

[consulté le 24.05.2021]



Fig. 51
Damien Krisl -
Javelle

Le stylisme ici laisse place à la peau, qui est en cohérence avec les teintes principales des habits et de la couler chair. Le corps se présente morcelé. Cela accentue justement ce jeu entre l'inerte et le vivant. Du côté de l'inerte on glisse à la surface et on se détache de l'humain pour observer la vie des formes. Une abstraction se met en place ici et signifie justement faire abstraction du vivant.

Damien Krisl transmet par cette série son goût pour la matière, qu'il s'agisse de la peau, du textiles ou de matériaux naturels comme la pierre. En effet, photographe de mode, il réalise aussi de nombreux projets liés au domaine de la beauté, où il met en rapport des close-up de visages maquillés ou de corps en rapport avec de la matière. Ce goût pour la matière mis en rapport avec le corps est frappant dans l'image ci-contre (fig. 51). L'usage du maquillage est détourné pour s'approcher de ce de quoi il est par essence : des pigments qui transforme et modifie l'épiderme. Par ce jeu de diptyque, le corps devient paysage, avec des variantes et des dégradés qui sont un univers à eux-seuls. Le corps est traité comme une toile dont il faut se saisir pour révéler un monde autre. Il est question de chair et de pigmentation. Ici il est question de la malléabilité de la peau, elle est transformée, sa texture rappelle alors une plaie.

Ce photographe s'intéresse à la matière et à la création de nouvelles formes. Le corps devient un accès à un autre monde, plus abstrait et poétique, où la nudité devient un moyen de révéler ses différentes facettes et sa capacité malléable. Ce corps est malléable tant parce qu'il peut devenir une forme géométrique mais aussi parce que l'épiderme lui-même peut changer de texture, par le tissu ou le maquillage.



Fig. 52
Julien Vallon, Nostalgie de la couleur, série de 6, 2019

C. La quête de l'Abstraction.

a. Le corps, des formes plurielles de la féminité.

En traitant le corps nu comme un objet d'art, un objet humain devenu inerte, sa représentation le rapproche alors d'une matière figurée et picturale, qui se raconte elle-même.

Tout en traitant le corps comme une nature-morte, le travail de Julien Vallon tend à créer une vision poétique du corps, en s'inspirant de sa malléabilité et de ses forme. Son travail révèle des corps féminins imaginaires et rêvés, qui permettent d'agir sur le spectateur et de le transporter ainsi dans un univers autre. L'enjeu est de créer en lui une impression, une émotion. Une poésie se dégage de ce travail, où la mise à nu du corps devient un moyen de le sublimer, de le questionner, de le rattacher à l'abstraction.

Danièle Sallenave aborde la question du *corps imaginaire de la photographie*. Elle exprime l'ambiguïté même de son titre sur trois points :

Ou bien on y entend que la photographie elle-même a un corps, et que celui-ci est imaginaire : le corps de la photographie est en effet un support plat, sans épaisseur, sans relief, fragile, déchirable. [...]

Ou bien que les corps qu'elle nous montre sont largement imaginaires, puisque la plupart du temps les sujets photographiés se sont modifiés, ou sont morts, et que de toute façon une grande partie de leur corps nous est voilée par le bord du cadre. [...]

Ou bien enfin que l'image, le visible lui-même, sont largement imaginaires, ce qui revient à dire que la photographie ne se voit pas au sens propre, qu'elle refoule le visible pour lui substituer un ordre imaginaire, que nous croyons relever de la vue et qui relève en fait de la construction imaginaire (souvenirs, symboles, connotations en tout genre) par où l'invisible fait retour.⁹³

En considérant que le médium photographique est un accès à l'imaginaire et permet de quitter le réel pour représenter un monde invisible, le corps peut s'absoudre de représentations finalement normées. Cela nourrit le travail de Julien Vallon, où le corps devient le paysage de l'irréel. Sa série « La Grande Couleur » ou encore « Nostalgie de la couleur » sont des travaux personnels, qui permettent de révéler son imaginaire du corps, qu'il traduit ensuite par le biais de commandes pour la mode. L'expérimentation de la forme « corps » se fait par celle du médium photographique, de ses outils, de ses différents effets optiques. Associés à ses différents travaux, des textes tentent d'exprimer sa vision du corps et du féminin, qui essaye de s'extraire de notre réalité. Il lie des matériaux utilisés pour créer des lumières tel que des feuilles de calque ou de la gélatine à même le corps nu qu'il photographie.

⁹³ SALLENAVE Danièle, « Le corps imaginaire de la photographie », dans *Le corps et ses fictions*, Claude Reichler, Les Editions de Minuit, Paris, 1983, p. 87.

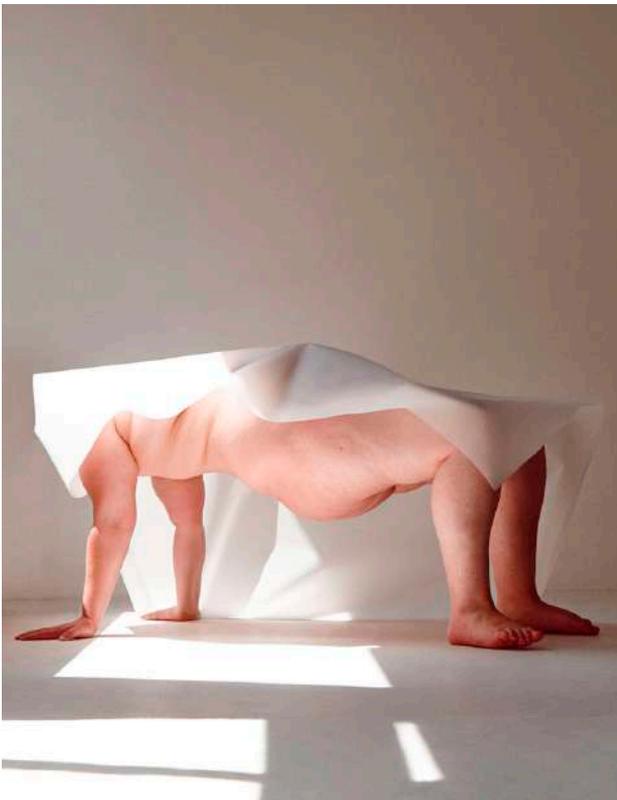


Fig. 53 & 54
Julien Vallon, *La Première Femme*, série de 8, 2020.

Par extension le corps s'habille alors des artifices de la lumière de studio. Cela se remarque notamment dans sa série « Nostalgie de la couleur » (fig. 52) ou encore « La Première Femme ». (fig. 53 & 54).

Le corps, en s'habillant d'accessoires pour créer de la lumière, devient finalement lui-même lumière de l'image. L'image aux tons chauds (fig. 52) révèle un corps entouré d'une gélatine orangée, qui dissimule suffisamment le visage pour qu'on perde l'identité du modèle. La pose rattache cette image à l'iconographie de mode. Le bas du corps se tient sur le modèle du *contrapposto*, le haut du corps est légèrement avachi, où le spectateur ne ressent pas de tension. Ce dispositif fait du corps une sorte de flamme, qui irradie de lumière. La gélatine, certes transparente, se fond au corps et le prolonge. Intitulée « Nostalgie de la couleur », Julien Vallon habille le corps par différentes gélatines de couleur. Les couleurs employées se fondent à la peau : il représente non plus un corps mais des jeux de couleurs et de lumière.

Alors qu'il n'explique pas cette série, une réflexion accompagne la série « La Première Femme » (fig. 53 & 54) :

Comment cette femme au ventre fertile, aux hanches larges, aux seins généreux, aux cuisses et bras enveloppants, qui a été la femme de vie au berceau de l'humanité avec la Vénus de Willendorf, ne l'est plus ?

Cette femme qui fut au fil de l'Histoire de l'Art femme-déesse, femme-mère ou femme-fantôme, est devenue aujourd'hui à la fois femme-rejetée et femme-utilisée. Rejetée par nos normes esthétiques et utilisée en même temps par la publicité pour hypocritement nous faire croire en l'acceptation de tous. Pourtant on la cache, on la juge, on l'exploite, on l'utilise mais on ne l'aime pas.

En vérité nous lui cherchons une raison d'exister, oubliant ce qu'elle a été pour nous, or en fait elle n'est que beauté.⁹⁴

Ces images qui visent à abstraire le corps de sa réalité humaine ont pour intention de questionner le rapport aux normes physiques mises en place au sein de la mode et de la société. Julien Vallon interpelle sur la Vénus de Willendorf, statuette datant du Paléolithique. Cette statuette est d'ailleurs devenue une icône et même un logo pour les mouvements de revendication de la rondeur⁹⁵. Contrairement aux Vénus que nous avons abordé dans la partie I, la statuette représente un corps obèse. Photographier un corps gros devient alors un geste politique puisque Julien Vallon cherche la beauté de ce type de corps qui tend à être invisibilité par la société occidentale. S'il recherche cette beauté, c'est en raison d'une société qui semble lui refuser ce statut. De ce fait, il refuse des normes physiques comme critères de beauté.

⁹⁴ <http://www.julienvallon.com/gallery/first-woman/>

⁹⁵ Vénus de Willendorf, Wikipédia
https://fr.wikipedia.org/wiki/Vénus_de_Willendorf

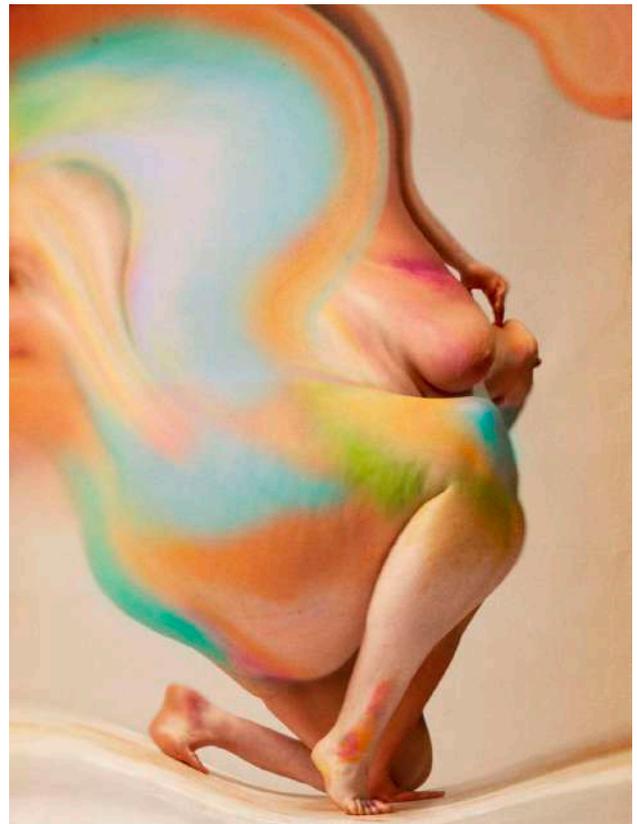


Fig. 55 & 56
Julien Vallon, La Grande Couleur, série de 9, 2019

L'image en couleur (fig. 53) représente un corps dans une posture qui rappelle le pont, où le visage, le ventre et la face avant des cuisses sont dissimulés par une feuille de calque. Cette image est réalisée en studio en lumière naturelle, qui souligne la couleur chair de la peau. La pose symétrique des bras et des jambes déréalisent ce corps nu, qui devient objet. L'absence de tête montre un corps abrupt pour le spectateur. Il prend sens par et pour lui-même.

Ce sens semble pourtant résister à toute explication et interprétation du spectateur. Pour Danièle Sallenave :

La photographie est l'affirmation qu'il y a du sens dans le visible. (La peinture affirmait déjà qu'il y a une vérité de l'apparence, mais la photographie en dit un peu plus, elle dit un peu autre chose : elle dit que l'acte même de photographier est donateur de sens. Non seulement parce que le sens s'y dévoile, mais qu'il s'y constitue.)

Photographier, c'est révéler le sens, parce que le sens n'est rien d'autre que ce que révèle l'opération photographique elle-même.⁹⁶

Ainsi en faisant le choix de photographier un corps gros, Julien Vallon prend position et revendique ses qualités esthétiques. Le corps devient matière photographique, matière même où peut s'étendre la lumière.

La photographie en noir et blanc (fig. 54) représente un corps debout, un bras tendu vers le haut qui maintient un morceau de gélatine qui semble transparente. Le corps rosé devient un gris profond, qui révèle les aspérités de la peau. Le modèle est dos au photographe, son visage est à nouveau absent puisqu'il s'agit de se concentrer sur la représentation de son corps. Le cadrage, tronquant les jambes et laissant très peu d'air au niveau de la main, permet de se focaliser sur le corps comme objet photographique.

Ce dispositif avec les feuilles de gélatine est repris d'une série antérieure « Nostalgie de la couleur », produite en 2019. A ce moment, le corps photographié par Julien Vallon s'approche des corps habituellement mis en scène par de la mode, élancés et minces (fig. 52). En décalant cette première série avec un corps à la morphologie différente, il redonne sens à la malléabilité du corps possible pour tous les individus.

Le corps comme forme abstraite est à son paroxysme avec la série « La Grande Couleur » (fig. 55 & 56). Le médium photographique se rapproche d'un médium pictural. Le corps féminin est recouvert de maquillages colorés. Ce corps est devenu une toile, qui prend vie grâce à des couleurs vives, le rose, le bleu, le vert, le orange, le jaune. Un miroir déformant filtre et réinterprète ce corps. Il exagère ses contours, sa forme devient infinie, tranché par le cadre de l'image.

⁹⁶ SALLENAVE Danièle, « Le corps imaginaire de la photographie », dans *Le corps et ses fictions*, op. cit., p.

L'usage du maquillage associé à la beauté et à la mode permet à Julien Vallon de penser le corps comme accès à l'art. La mode est sous-jacente, le corps photographié nu se rapproche du genre du nu artistique, où la performance esthétique prime.

L'abstraction devient possible au sein de son travail en refusant par le cadre, la pose, la lumière, ou des accessoires, l'accès au visage. La perte du visage, plus particulièrement du regard, décontextualise le corps et l'éloigne de l'humanité. Le corps déformé permet un jeu plastique, où la matière organique prend vie au-delà d'une intériorité. Au chapitre « Présence », Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy livrent une très belle interprétation des effets du nu pour le spectateur :

Quand le corps se fait image, il sort de lui-même, il s'excède. Un corps ne se donne jamais comme définitivement présent à soi ou à autrui, bien qu'il ne soit pas non plus une pure absence. La vision du corps nu est exactement l'expérience de cette présence qui fuit toujours dans son absence, dans l'impossibilité d'être une donnée immobile.⁹⁷

Ainsi, ce qui se joue au sein du nu artistique se retrouve tout autant dans l'iconographie de mode, c'est-à-dire la quête d'un dépassement de la représentation humaine pour révéler davantage une mouvance constante du corps en raison de sa malléabilité. Il devient alors une forme pure, qui peut être reprise par tous les domaines artistiques qui soient, y compris la photographie de mode. L'habit a quitté le corps mais celui-ci, en apparence nu, s'habille de l'intention du photographe.

Julien Vallon réactualise la représentation du corps des photographes surréalistes du XX^{ème} siècle tel qu'André Kertész et ses Distorsions.

⁹⁷ Federico Ferrari , Jean-Luc Nancy, *Nus Sommes : La Peau des images, op. cit.* , p. 97.

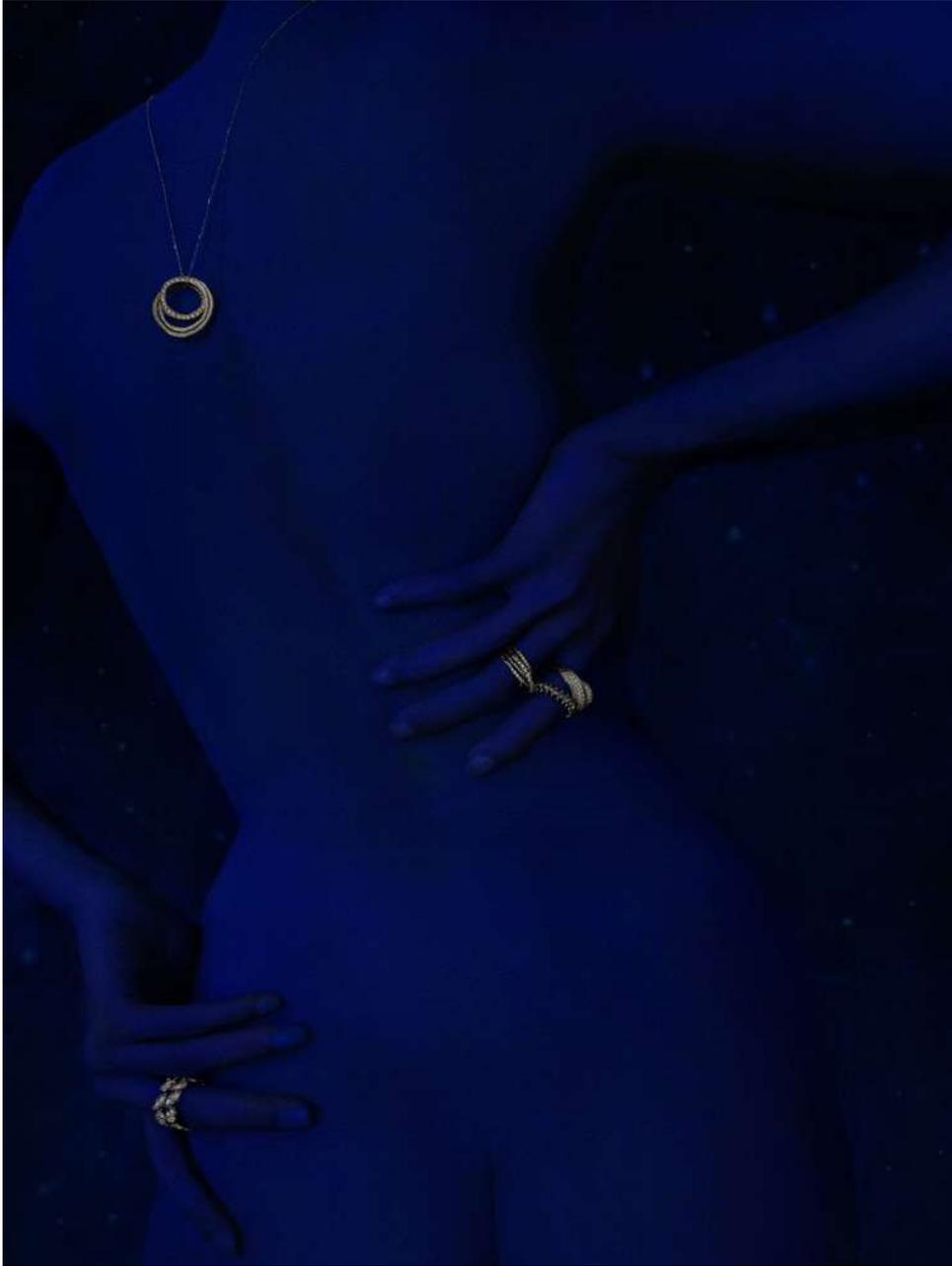


Fig. 57
Elliot & Erick Jiménez, « Reflexo de Oro »
Vogue Mexique, Février 2021

b. Le corps-objet par Elliot et Erick Jiménez.

La photographie réalisée par Elliot et Erick Jiménez me permettra de conclure cette partie autour du corps abstrait. Le nu s'efface et laisse place à un corps-objet.

Ce corps semble féminin mais sorti de son contexte, nous ne pouvons en avoir la certitude. Il est réduit à une partie, le buste, qui devient un Tout. En photographiant des bijoux dorés, seule lumière de l'image, Elliot et Erick Jiménez nous placent volontairement dans le domaine du *Still Life*. Les qualités esthétiques de l'image reposent essentiellement sur ce buste devenu bleu : « toute partie du corps peut manifester sa propre beauté dans un jeu permanent de substitution des images du corps.⁹⁸ » Même morcelé, nous considérons le buste comme corps de l'image.

Recouvert de pigments bleus, le buste Klein se fond avec l'arrière-plan noir. Ainsi, les contours du corps sont rendus flous, seulement perceptibles par endroit, au niveau de la taille à gauche de l'image. De la même manière, la densité de l'image donne la sensation d'un corps qui se fond en lui-même. Les mains, et les doigts que l'on devine par les bagues dorés, au contact du buste semblent être une continuité de cette masse bleue. C'est notre regard qui reconnaît ici le corps et le comprend. Cette couleur fait écho aux tableaux d'Yves Klein, où le corps féminin devient pinceau et s'abat sur la toile pour créer un objet d'art.

Le buste de cette image est ramené à sa matérialité la plus pure. Ce corps devient support au rêve, devenu objet et support de présentation. Une photographie de bijoux de nature-morte plus classique se serait passée de la présence du corps, un présentoir faisant l'affaire. Or les deux photographes s'appuient ici pour raconter le bijou, plus particulièrement ce en quoi il est fait. L'épiderme devient une toile où se matérialise les accessoires. Encore une fois, c'est le titre de la série qui aide à l'interprétation « *Reflexo de Oro* », que l'on peut traduire par Réflexe d'Or. La définition de réflexe est une : « Réaction automatique, involontaire et immédiate (d'un organisme vivant) à une stimulation »⁹⁹. Il y a l'idée que l'or serait un appel instinctif. Le corps n'est qu'un moyen pour le révéler ici, par un jeu de complémentaires empruntés à la nature : bleu et or (jaune).

Les bijoux luxueux sont mis en scène à travers le corps, pris comme une forme bleue pure. En plus de fragmenter le corps, il perd sa réalité car son aspect charnel est refusé. Il devient matrice pour créer de nouvelles formes plastiques et esthétiques.

⁹⁸ Henri-Pierre Jeudy, *Le corps comme objet d'art, op. cit.*, p. 75.

⁹⁹ Réflexe, dictionnaire Le Robert
<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/reflexe>
[consulté le 26.05.2021]

La photographie se donne comme épiphanie du corps, qui fait accéder l'humanité dans une transfiguration, où le corps inerte bascule dans quelque chose d'immatériel. Le bleu Klein employé à même le corps n'est pas anodin. Tout en habillant le corps, voilant la nudité, il se rattache à la théorie de l'imprégnation, vers un accès à l'immatériel chez Yves Klein :

Opération qui confère à la matière une qualité artistique, l'imprégnation est une notion centrale dans l'œuvre de Klein. Apparue avec les Monochromes de l'époque bleue, l'imprégnation est liée à cette couleur, même si Klein utilise ensuite cette notion pour théoriser son travail sur l'espace. De même que les Monochromes bleus sont imprégnés d'un « quelque chose » de plus que la matière tangible qui les transforme en œuvre d'art, les espaces où l'artiste intervient s'imprègnent de qualités invisibles qu'il révèle en retour.¹⁰⁰

La nudité s'imprègne de ce bleu pour être transcendée. En tant que spectateur, nous arrivons certes à voir qu'il s'agit d'un corps pourtant nous ne le comprenons pas comme tel. Cela agit sur notre subconscient. L'or des bijoux permet à la fois d'illuminer la matière et de créer de l'éclat dans cette photographie-tableau. On peut lire à propos de l'or chez Klein que « Matière de l'échange, de la transmutation et du désir d'absolu, l'or figure à lui seul les qualités artistiques qui transfigurent un objet en œuvre d'art.¹⁰¹ »

En choisissant de révéler les bijoux par ce jeu de couleurs, Elliot et Erick Jiménez réalisent une image d'un corps, qui en perdant son humanité, devient objet et qui peut être considéré comme objet d'art. Cette représentation franchit les limites entre réel et irréel pour faire du corps nu une toile immatérielle, qui devient abstraction pure.

L'interprétation de l'image résiste à notre compréhension : est-ce une photographie ? Le corps est-il réel ? Que comprendre de cette image : une référence à Klein ? L'image d'un nuit étoilée ?

Ainsi cette photographie montre un corps si abstrait qu'on peut douter qu'un modèle ait prêté son corps pour réaliser cette image. Avec l'essor de la 3D et de la réalité virtuelle, on peut douter de la présence humaine et imaginer que ce corps soit totale factice, objet d'une synthèse sur ordinateur. La représentation du corps mis à nu atteint ses limites, la photographie de mode devient un tableau qui révèle tout en détruisant le corps et sa nudité.

¹⁰⁰ <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-klein/ENS-klein.htm#bleu>

¹⁰¹ <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-klein/ENS-klein.htm#or>

CONCLUSION PARTIE III

Nous avons pu remarquer ici que la photographie de mode vise à représenter le corps comme forme abstraite, afin d'ériger le corps en forme d'art. Elle se détache de la représentation d'un corps idéal pour donner à voir des formes-corps. Alors que le corps-statue permet de montrer un corps dans son intégralité, son abstraction semble être possible lorsque le cadre se détache peu à peu du visage et morcelle le corps. La représentation passe par le geste mais aussi la présence, qui tend à se désincarner si le corps et le visage sont séparés l'un de l'autre. Pour réaliser un nouveau monde possible, l'enveloppe corporelle arbore de nouvelles couleurs, qui induisent un abandon du réel au profit d'un imaginaire abstrait. Le corps peut devenir socle de l'image mais aussi architecture, volume, courbe, couleur. Par le médium photographique, il devient objet de vie, et passe d'une représentation du *Life style* au *Still Life*.

Alors que réinvestir le corps nu comme objet naturel semble être l'objectif des photographes de la partie II, les images de ce corpus parlent d'un point vu intime et personnel vis-à-vis du corps. La mise à distance de la nudité opère par plusieurs points :

- la négation d'une identité et d'une émotion des modèles, qui peut aller jusqu'au refus de révéler le visage,
- Le refus des codes culturels établis qui s'accompagne d'un refus du corps considéré comme « naturel ».
- Une représentation abstraite du corps par morcellement.

Ces représentations en quête du corps abstrait ont pour effet de mettre à distance totalement le rapport à la nudité pour le spectateur : tout en étant présente, elle ne remarque plus.

Le corps, photographié comme inerte s'accompagne d'une recherche de matière : l'enveloppe corporelle se teinte de diverses couleurs, devient granuleuse. Aussi, certains de ces photographes, comme Julien Vallon, pensent le corps comme un accès à des formes plurielles. Les critères physiques imposées par le mannequinat sont remis en perspective. La réception du corps-forme ou du corps-matière devient un accès possible à un imaginaire, qui fait du corps le socle de l'image. Même représenté de façon inerte, il reste une surface sensible où une vision du monde peut s'exprimer librement. Ce corps inerte est plus souvent en lien avec l'accessoire que l'habit lui-même.

CONCLUSION

A travers ce mémoire, nous avons pu voir que le corps féminin qui se dénude, se révèle au spectateur, est un enjeu de représentation pour la photographie de mode. Contrairement à d'autres branches de la création visuelle, la photographie de mode a conscience de son artificialité. Elle est intrinsèquement liée au rapport que la société entretient avec son corps, avec l'apparence et sa réception auprès des différents cercles sociaux qui nous entourent. Elle s'empare de la pudeur, associée à la nudité qui est culturelle, pour exister et séduire.

Tout en étant un moyen de témoigner d'une époque, de l'intemporalité des modes, de notre rapport au corps, elle ne perd pas de vue ce pour quoi elle existe : la création du désir chez le spectateur. De ce fait, il va de soi que la mise en valeur de la lingerie, de tenues légères et transparentes s'appuie sur un corps érotisé, jusqu'à être sexualisé. C'est un moyen sûr de créer le désir. Ce même désir est pourtant questionné, mis en tension. Effectivement l'aspect érotique du corps a été beaucoup exploité par la mode, mais aussi le cinéma et l'aura du corps féminin comme forme glamour. Il faut le mettre en écho avec une libération de la parole quant à la sexualité. Aujourd'hui, dévoiler des parties de notre corps, selon le contexte, n'est plus problématique. Cependant cela n'implique pas toujours un désir de séduire.

De ce fait, en contre-pied d'une mode qui se joue du corps comme objet de plaisir sexuel explicite, des productions témoignent d'une volonté de raconter un corps qui s'en libère. Le corps est une surface sensible, c'est un moyen de communication avec la nature, mais aussi avec la société. Tout en restant empreint d'érotisme, celui-ci devient implicite et est mis au service de la narration. Le public prend plaisir à réceptionner des histoires, qu'elles soient fictionnelles ou illusions de la réalité. L'atmosphère qui se dégage des images s'appuie sur la pose, le corps même du mannequin, les effets photographiques tels que la lumière, le point de vue, le cadre mais aussi la scénographie, le lieu de prise de vue et même des éléments textuels. Le nom d'une série, ou même le texte qui l'accompagne, agit sur la réception et permet de créer une tension entre un titre qui se réfère à l'imaginaire et la nudité. La sensualité de la nudité est révélée par l'absence ou présence du vêtement, véritable filtre au regard. Ainsi, un autre idéal de l'habit est mise en scène, celui d'une seconde peau qui n'entrave pas le corps et le protège tout en restant esthétique. Un *life style* se dégage des images, qu'il s'agisse d'un moment de vie quotidien ou d'un fragment d'un mythe, d'un poème, d'une oeuvre littéraire. Le corps nu est sans cesse actualisé et devient palimpseste de notre propre histoire.

Enfin, la nudité du corps mise au service de la mode peut devenir un moyen d'accéder à un imaginaire abstrait. Opère alors un passage du *life style* au *still life* : le corps est représenté pour lui-même et devient force de création et de poésie. Cela se remarque tout particulièrement lorsqu'il est représenté pour raconter l'accessoire de mode. En raison de sa plasticité, la mode se détache peu à peu d'un corps normé qui s'est longtemps imposé - grand et mince - au profit de toute forme de corps. L'enveloppe gagne en importance, la peau se fond alors au tissu, devient une toile où se joue l'interpellation du spectateur. De ce fait, la nudité, qu'elle soit partielle ou totale, n'interpelle plus le regard. La photographie de mode fait ainsi du corps des formes-corps. Il laisse place à une valorisation des accessoires en devenant lui-même objet de l'image.

La malléabilité du corps permet à la photographie d'exprimer toutes sortes de désir auprès du spectateur. De la sexualité à l'abstraction, il donne accès à notre désir de créer, de questionner, de remettre en perspective ce qui nous entoure. La réception de la nudité découle de l'intention et de la position du photographe. Le *male gaze* peut tout aussi bien être le résultat du photographe homme ou femme. Ainsi c'est le parti-pris du corps sexuel qui tend à être remis en cause. La sensualité ou l'érotisme qui se dégage du corps n'empêche pas de le raconter par le biais de l'image. La réception de l'image par le spectateur permet de le situer par rapport à l'acceptation de la nudité dans la société, de savoir ce qu'il y voit : un corps désirable ou un désir de faire corps avec ce qui l'entoure.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

BARTHES Roland, *La Chambre Claire*, Gallimard, Paris, 1980, 192 p.

CLARK Kenneth, *Le Nu*, tome I, Hachette Littératures, Paris, 2008, 400p.

DELLO RUSSO William, *L'art du Nu*, tr. Claire Mulkai, Editions Hazan, Paris, 2011, 336p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ouvrir Vénus, Nudité, rêve, cruauté, L'image ouvrante, I*, Gallimard Le temps des Images, Paris, 1999, 160p.

FERRARI Federico, NANCY Jean-Luc, *Nus Sommes : La Peau des images*, Klincksieck, Paris, 2006.

FLEISCHER Alain, *La photographie, Une idée fixe de la photographie*, La Musardine, Paris, 2000.

FOUCAULT Michel, *Le Corps utopique*, Les Hétérotopies, Paris, Lignes, 2009

JEUDY Henri-Pierre Jeudy, *Le corps comme objet d'art*, Armand Colin, Paris, 2005

MERLEAU-PONTY M., *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964, pp.178-179.

MORRIS Desmond, *Le Singe nu*, Grasset, Paris, 1968.

De PILES Roger, *Cours de peinture par principes*, 1708

PLATON, *Le Banquet*, trad. Emile Chambre, GF Flammarion, Paris, 1964

SALLENAVE Danièle, « Le corps imaginaire de la photographie », dans *Le corps et ses fictions*, Claude Reichler, Les Editions de Minuit, Paris, 1983, pp. 87-96.

VIGARELLO Georges, *Histoire de la beauté, Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Seuil, Lonrai, 2004.

Ouvrages collectifs

BLESSING Jennifer, *Body of Art*, Phaidon Press Limited, Londres, 2015, 349 p.

Fashion as Photograph, Viewing and Reviewing Images of Fashion, édité par Eugénie Shinkle, I.B. Tauris, Londres, 2008, 243 p.

Vogue Paris : en Beauté, 1920-2007, édité par G. Vigarello, ed. Ramsay, Paris, 2007, 207 p.

UZZANI Giovanna, *Les maîtres de la photographie de Nu*, éditions Place des Victoires, Paris, 2012, 501 p.

Articles en ligne :

BODDINGTON Ruby, « Beauty photographer Felicity Ingram merges classic natural and unorthodox portraiture », *It's Nice That*, 19.03.2020.

URL : <https://www.itsnicethat.com/articles/felicity-ingram-photography-190320> [consulté le 10.05.2021]

BOETSCH Gilles, SAVARESE Eric. *Le corps de l'Africaine. Érotisation et inversion*. In: Cahiers d'études africaines, vol. 39, n°153, 1999. pp. 123-144, p. 132-133

URL : https://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1999_num_39_153_1967 [consulté le 27.04.2021]

CHASSAT Sophie, « La mode : boule à facettes philosophique », *Revue de la BNF*, 2017/1 (n° 54), p. 46-53. DOI : 10.3917/rbnf.054.0046.

URL : <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2017-1-page-46.htm> [consulté le 02.05.2021]

DENOËL Charlotte, « L'art pompier, un art officiel », *Histoire par l'image* [en ligne], [consulté le 23 avril 2021].

URL : <http://histoire-image.org/fr/etudes/art-pompier-art-officiel>

FRANKLIN Caryn, 'From Chanel to Burberry, fashion is becoming a branch of the porn industry,' *Daily Mail UK*, 27.11.2013

URL : <https://www.dailymail.co.uk/femail/article-2514658/fashion-branch-porn-industry-says-CARYN-FRANKLIN.html> [consulté le 05.05.2021]

GENRE!, « Le « male gaze » (regard masculin) », *Ca fait genre*, 15.07.2013

URL : <https://cafaitgenre.org/2013/07/15/le-male-gaze-regard-masculin/> [consulté le 13.05.2021]

HARRISON TEDFORD Matthew, « A Century Ago, She Photographed Herself in Nature, Naked and Unafraid », KQED, 10.10.2018.

URL : <https://www.kqed.org/arts/13842189/anne-brigman-nevada-museum-of-art-laid-bare-in-the-landscape> [consulté le 08.05.2021]

JASINSKA Joanna, "Snapper Sonia Szóstak named as one of the best fashion photographers in the world », *The First News*, le 28.11.2019

URL : <https://www.thefirstnews.com/article/snapper-sonia-szostak-named-as-one-of-the-best-fashion-photographers-in-the-world-8342> [consulté le 10.05.2021]

MAINGON Claire, « René Magritte en deux min », *Beaux Arts*, 27.01.2020

URL : <https://www.beauxarts.com/grand-format/rene-magritte-en-2-minutes/> [consulté le 24.05.2021]

ONIMUS Jean, « Les Eaux douces », dans : , *Essais sur l'émerveillement*. sous la direction de Onimus Jean. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1990, p. 95-121.

URL : <https://www.cairn.info/essais-sur-l-merveillement--9782130424741-page-95.htm> [consulté le 14.05.2021]

PERIOT-BLED Gaëlle, « La scénographie comme hétérotopie : de l'ailleurs à l'après », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2017/2 (n° 20), p. 9-20. DOI : 10.3917/nre.020.0009.

URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2017-2-page-9.htm> [consulté le 17.05.2021]

PITOMBO Cidreira Renata, DURPOIX Chantal, « Le corps et l'habillement: l'expression de l'apparition », *Sociétés*, 2017/3 (n° 137), p. 11-19. DOI : 10.3917/soc.137.0011.

URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-2017-3-page-11.htm>

[consulté le 20.05.2021]

REPRESA Marta

• « Pourquoi les seins se découvrent sur les podiums ? », *L'Officiel*, 18.03.2017

URL : https://www.lexpress.fr/styles/mode/pourquoi-les-seins-se-decouvrent-sur-les-podiums_1889256.html, [consulté le 10.04.2021]

• « Petra Collins, égérie Gucci et activiste féministe », *L'Express*, 09.09.2016.

URL : https://www.lexpress.fr/styles/mode/petra-collins-egerie-gucci-et-activiste-feministe_1828671.html [consulté le 05.05.2021]

RIAN Jeff , « “NAKED” A VISUAL ESSAY BY VANESSA BEECROFT », *Purple Magazine*, S/S 2005

URL : https://purple.fr/diary/naked-a-visual-essay-by-vanessa-beecroft-for-purple-s-s-2005/?utm_content=later-17172699&utm_medium=social&utm_source=instagram [consulté le 15.05.2021]

VINCENT-BUFFAULT Anne, « Érotisme et pornographie au XVIIIe siècle : les dispositifs imaginaires du regard », *Connexions*, 2007/1 (n° 87), p. 97-104. DOI : 10.3917/cnx.087.0097. URL : <https://www.cairn.info/revue-connexions-2007-1-page-97.htm> [consulté le 28.04.2021]

WINSER Kim, « Why do we use sex to sell clothes ? », *FORBES*, 17.12.2013

URL : <https://www.forbes.com/sites/kimwinser/2013/12/17/why-do-we-use-sex-to-sell-clothes/?sh=537d94743293> [consulté le 05.05.2021]

Sans auteur, « Tendances : le retour de la photo argentique », *France TV*, 30.11.2018

https://www.francetvinfo.fr/economie/emploi/metiers/art-culture-edition/tendance-le-retour-de-la-photo-argentique_3079513.html [consulté le 24.04.2021]

Sans auteur, « An Homage To Womanhood With Amanda Charchian », *Gestalten*, 05/2019

URL : <https://us.gestalten.com/blogs/journal/homage-to-womanhood-with-fashion-photographer-amanda-charchian>[consulté le 21.05.2021]

Dictionnaires en ligne :

CNRTL

- Artificiel

Artificiel : <https://cnrtl.fr/definition/artificiel> [consulté le 18.05.2021]

- Fétiche

<https://www.cnrtl.fr/definition/fetichisme> [consulté le 30.04.2021]

- Modèle

<https://www.cnrtl.fr/definition/modèle> [consulté le 24.05.2021]

- Naïade

<https://www.cnrtl.fr/definition/naïade> [consulté le 15.05.2021]

- Photogénie

<https://www.cnrtl.fr/definition/photogénie> [consulté le 26.04.2021]

LE ROBERT

- Exotique

<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/exotique> [consulté le 14.04.2021]

LITTRE

- Désir

<https://www.littre.org/definition/désir> [consulté le 21.04.2021]

WIKIPEDIA

- Limnades

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Limnades> [consulté le 14.05.2021]

- Naïade

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Naïades> [consulté le 14.05.2021]

- Signe OK

[https://fr.wikipedia.org/wiki/OK_\(signe\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/OK_(signe)) [consulté le 24.05.2021]

Autres

- Storytelling

<https://www.definitions-marketing.com/definition/storytelling/> [consulté le 14.05.2021]

Site Internet

<https://www.aubade.fr/histoire>
[consulté le 13.05.2021]

<https://www.condenast.com/brands/love>
[consulté le 04.05.2021]

<https://archive.nssmag.com/fashion-or-porn>
[consulté le 06.05.2021]

<https://www.jeanpaulgaultier.com/fr-fr/parfum-la-belle-le-parfum/>

<https://www.vogue.pt/english-version-sonhos-cor-rendez-vous-vogue>
[consulté le 17.05.2021]

<https://www.corinneday.co.uk/autobiography/>
[consulté le 27.04.2021]

<https://www.moreorlessmag.com/fashion/more-or-less/>
[consulté le 21.04.2021]

<https://sickymag.com/the-wet-series-onrushw23fh-almost-there-2021-campaign/>
[consulté le 20.05.2021]

Vidéo :

Vidéo « Chatons d'Or 2016 : Sonia Szóstak - Disconnect by Fotolia »
<https://www.youtube.com/watch?v=E1JRVwq6434> 3'27 [consulté le 08.05.2021]

Interview d'Amanda Charchian pour Fahey/Klein Gallery
<https://www.youtube.com/watch?v=-4wSdsoxaPY&t=2s> 3'29

Glossaire

Still Life : peut se traduire par vie immobile. Ce terme anglais est à mettre en parallèle avec la nature morte.

Lifestyle : se traduit par style de vie. En marketing, il permet de raconter l'univers qu'une marque tente de traduire à ses clients. Représenter un lifestyle revient à tenter de séduire le spectateur par un certain mode de vie, qu'il soit acceptable ou non.

Nu : corps sans vêtement, du côté de la nature

Nudité : corps déshabillé, qui quitte toute ornementation

Erotisme : nom masculin qui dérive d'Eros. Il désigne l'ensemble des phénomènes qui éveillent le désir sexuel et les diverses représentations qui expriment ou suscitent cette affection des sens. Pour la psychanalyse, l'érotisme traduit une pulsion de vie. Il implique une réponse émotionnelle et sensuelle, qui peut être implicite ou explicite. Cela passe par l'imagination et traduit par une volonté de magnifier ce qui n'est pas visible.

Abstraction : idée abstraite, qui est opposée à la réalité vécue.

Table des illustrations

- p. 24 : Fig. 1 : BOTTICELLI Sandro, La Naissance de Vénus, 1485–1486, Tempera sur panneau, 2785 x 1725 mm, Florence, Italie, Musée des Offices.
<https://www.e-venise.com/florence-galerie-offices-botticelli-naissance-de-venus.html>
- p. 26 : Fig. 2 : CABANEL Alexandre, La Naissance de Vénus, 1863, huile sur toile, 225x130cm, Paris, Musée d'Orsay.
<https://artsandculture.google.com/asset/the-birth-of-venus/awEiYqoUcAJ6TA?hl=fr>
- p. 32 : Fig. 3 : Gabriel Francez, (nom inconnu), 2018, Instagram
<https://www.instagram.com/p/Bv9W-lAg7b4/>
- p. 34 : fig. 4 : NEWTON Helmut, Sie kommen (dressed) & Sie kommen (naked) [diptyque], 1981. Épreuves gélatino-argentiques, chacune 106,7 x 106,7 cm.
<http://www.artnet.fr/artistes/helmut-newton/sie-kommen-naked-and-dressed-paris-2-works-8ART68s0HwS1hHYpzHJrbA2>
- p. 38 : fig. 5 : NADAR, Nu féminin en pied, vers 1885, épreuve sur papier salé, 20,2x13,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Etats-Unis
<https://www.photo.rmnm.fr/archive/08-512477-2C6NU0I4E9NW.html>
- p. 40 : fig. 6, 7, 8 : BOR Lucian, « Extasy », Vogue Czechoslovakia, janvier 2021
<https://models.com/work/vogue-czechoslovakia-extasy>
- p. 42 : fig. 9 : MATUSSIÈRE Bernard, Aubade, années 90
<https://www.aubade.fr/histoire>
- p. 46 : fig. 10 : SAMSONOVA Sasha, « Harmonic Evolution with Taneréle », Playboy, 01.12.2020
<https://www.playboy.com/read/harmonic-evolution-with-tanerelle>
- p. 54, 56 : fig. 11, 12, 13, 14, 15 : CUBA Ana, pour la marque LELO, campagne 2020
<https://anacuba.com/lelo/>
<https://supervisionnewyork.com/artists/ana-cuba/lelo/thumbs/>

- p. 60 : fig. 16 : DU XUAN Michelle, « Amuse-Bouche », *The September Issues*, Octobre 2018
<http://www.michelleduxuan.com/#!/portfolio>
Série complète : <https://models.com/work/various-editorials-amuse-bouche/1017376>
- p. 66 : fig. 17 & 18 : HOFMANN Larissa, « In the Flesh » pour *Love Magazine*, février 2020
<https://models.com/work/love-magazine-in-the-flesh>
- p. 70 : fig. 19, 20, 21 : COLLINS Petra, « Anti-capitalist Romance », *Purple* n°26, F/W 2016
<https://purple.fr/magazine/fw-2016-issue-26/anti-capitalist-romance/>
- p. 86 : fig. 22 : BABIN Thibault-Théodore, « Sonhos Cor-de-rendez-vous », *Vogue Portugal*, mai 2020
<https://models.com/work/vogue-portugal-sonhos-cor-de-rendez-vous>
- p. 86 : fig. 23 : GIRODET Anne-Louis, *Le Sommeil D'Endymion*, 1797, huile sur toile, 196x261cm, Musée du Louvre, Paris
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Girodet_-_Sommeil_Endymion.jpg
- p. 88 : fig. 24, 25, 26, 27, 28, 29 : SZOSTAK Sonia, Heather KEMESKY, *Crash Magazine*, septembre 2020
<https://fashionfav.com/magazine-editorials/heather-kemesky-sonia-szostak-crash-magazine/>
- p. 90 : fig. 30 : BRIGMAN Anne, « Heart of the Storm », negative circa 1912, gelatin silver print, 9 1/2 x 7 5/8 inch, Wilson Centre for Photography, National Gallery of Art, Londres
- p. 98 : fig. 31, 32, 33, 34 : INGRAM Felicity Ingram, *Sleek Magazine* X Jean-Paul Gaultier, Septembre 2019
<https://models.com/work/sleek-magazine-jean-paul-gaultier>
- p. 100 : fig. 35 : EVERETT MILLAIS John, *Ophélie*, vers 1851, huile sur toile, 1118x762mm, National Gallery, Londres
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Oph%C3%A9lie_\(Millais\)#/media/Fichier:John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Oph%C3%A9lie_(Millais)#/media/Fichier:John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg)

- p. 106, 108 : fig. 36 : KECHICHEVA ELINA, Série « Naïade », *Numéro Magazine (France)*, Septembre 2020

<https://models.com/work/numro-france-naade>

- p. 110 : fig. 37 : CEZANNE Paul, Les grandes baigneuses, 1900-1906, Huile sur toile, 127, 2 X 196,1 cm

National Gallery, Londres

http://www.pileface.com/sollers/IMG/jpg/cezanne_baigneuses_ng_max.jpg

- p. 114, 116 : fig. 38, 39 & 40 : BABIN Thibault-Théodore, « Sonhos Cor-de-rendez-vous », *Vogue Portugal*, mai 2020

<https://models.com/work/vogue-portugal-sonhos-cor-de-rendez-vous>

- p. 122, 124, 128, 130 : fig. 41 (a à r) : LISTON Bryan, *More or Less Magazine*, novembre 2019

<https://models.com/work/more-or-less-magazine-bryan-liston/viewAll>

- p. 134 : fig. 42 : de GOYA Francisco, La Maya Nue, 1797-1800, Huile sur toile, 97x190 cm, Musée du Prado, Madrid

La Maya Vêtue, 1800-1803, Huile sur toile, 97x190 cm, Musée du Prado, Madrid

https://amilcarmoretti.files.wordpress.com/2012/03/maja_las-dos-1.jpg

- p. 152, 154 : fig. 43 & 44 : MARTINS Celina, "THE WET SERIES" / [ONRUSHW23FH](#) "Almost There", *Sicky Magazine*, 2021 Campaign

<https://sickymag.com/the-wet-series-onrushw23fh-almost-there-2021-campaign/>

- p. 156, 158 : fig. 45 & 46 : CHARCHIAN Amanda, *Garage Magazine*, automne 2016

<https://models.com/work/garage-magazine-lindsey-wixson>

- p. 162, 164 : fig. 47, 48, 49 & 50 : KRISL Damien, Série « Heavenly Creatures », *Vogue République tchèque*, Janvier 2021

<https://models.com/work/vogue-czechoslovakia-heavenly-creatures>

- p. 166 : fig. 51 : KRISL Damien, Javelle
<http://www.cadence-image.com/photographers/damien-krisl/jazelle/>
- p. 168 : fig. 52 : VALLON Julien, Nostalgie de la couleur, série de 6, 2019
<http://www.julienvallon.com/gallery/nostalgia-color/>
- p. 170 : fig. 53 & 54 : VALLON Julien, La Première Femme, série de 8, 2020
<http://www.julienvallon.com/gallery/first-woman/>
- p. 172 : fig. 55 & 56, VALLON Julien, La Grande Couleur, série de 9, 2019
<http://www.julienvallon.com/gallery/grande-couleur/>
- p. 176 : fig. 57 : JIMENEZ Elliot & Erick, « Reflexo de Oro », *Vogue Mexique*, Février 2021
<https://models.com/work/vogue-mexico-reflejo-de-oro>



Planche contact n°1, 3 mai 2021, Raphaëlle

Partie Pratique de Mémoire

J'ai débuté une série personnelle autour du nu en 2018. En parallèle, j'ai continué de réaliser des projets autour de la mode. Ce mémoire était l'occasion pour moi de réunir ces deux pratiques et de réfléchir sur un dispositif pour lier les deux.

Mes séries autour du nu se sont appuyées sur l'utilisation d'une surface réfléchissante qui me permet de montrer un corps semblant réel et un corps déformé afin de raconter les ressentis que nous pouvions avoir face la perception corporelle que nous avons de nous-même. La surface miroitante est un moyen à la fois de prolonger le corps mais aussi de créer des éclats de lumière et ainsi d'habiller le corps.

Cette partie de mémoire s'est déroulée en trois temps et a été pensée comme un work in progress. Pour réaliser ces images, j'ai contacté Raphaëlle Favrel et Manon Sabatier, deux amies qui ont déjà posé pour moi auparavant. Toutes les deux dessinent, photographient ou encore filment, ce qui m'a permis de dialoguer avec des personnes motivées pour se mettre au service de mes intentions photographiques mais aussi qui peuvent exprimer un ressenti par la suite par un biais artistique.

Il y avait enjeu pour moi de réfléchir le rapport corps et accessoires et de trouver des objets qui, par le médium photographique, peuvent devenir des objets de mode. Lors de la première prise de vue j'ai collaboré avec une styliste, Théa Lacan, afin d'avoir quelques pistes. J'avais aussi en tête d'utiliser des couvertures de survie et du plâtre pour exploiter leur matière. Des sous-vêtements à paillette m'ont donné envie de poursuivre dans ce sens, à la fois en utilisant des collants à strass et en réalisant des sous-vêtements à sequin, inspirés d'une des robes mythiques de Paco Rabanne.



Planche contact n°2, 12 mai 2021, Manon

Alors que mes intentions de lumières et de scénographies sont définies en amont, ainsi que le choix des accessoires, je ne réalise pas de moodboard afin qu'au cours de la série, un réel dialogue s'instaure entre la personne photographiée et moi. Je m'inspire de son corps, de la façon dont elle évolue dans l'espace, de comment elle interfère avec les différents accessoires.

Les deux premières séances ont donné lieu à un moulage du buste de chacune. Ce moulage crée un corset pour le corps et symboliquement donne la sensation d'un « serrer à soi » sa propre enveloppe. Il s'agit de recouvrir le corps d'une autre enveloppe, qui souligne finalement le corps. Le moulage vole une empreinte et devient un objet physique.

Ces moulages ont été exploités pour conclure cette série, où Manon et Raphaëlle posent ensembles. Je les ai reliés l'un à l'autre afin d'obtenir un buste, sculpture que j'ai intégré directement au sein de l'image, où les corps peuvent poser avec.

Au fur et à mesure des images, le corps devient l'objet, à la fois de mon regard et devient sculpture. La couverture de survie englobe et prolonge le corps. Tout en le dissimulant des regards, elle amène le corps à devenir autre.

Ma motivation première était de réaliser des images où le corps nu n'a pas vocation à être sexualisé. Comment poser un regard dessus ? Comment amener un modèle à être à l'aise et à évoluer dans l'espace ? Comment raconter le corps ? Voilà les questionnements qui m'animent ici.



Planche contact n° 3, 22 mai 2021, Raphaëlle & Manon



Planche contact n° 4, 22 mai 2021, Raphaëlle & Manon

Table des matières

Remerciements	p. 3
Résumé	p. 5
Abstract	p. 7
Sommaire	p. 9
INTRODUCTION	p. 13
I. Le déshabillé : érotisme du corps et art de la séduction.	p. 21
A. Le mythe de Vénus, figure de l'amour.	p. 21
B. Le « plaisir » de la forme par le prisme du cacher/dévoiler.	p. 35
a. <i>Le corps érotisé : héritage des codes de la photographie de nu artistique et de la publicité.</i>	p. 37
b. <i>Le corps féminin, objet érotique explicite.</i>	p. 45
c. <i>Susciter le désir sexuel du spectateur : un moyen de parler de la sexualité.</i>	p. 55
d. <i>Les signaux sexuels apposés au corps sans voile pour le spectateur.</i>	p. 61
C. Hypersexualisation du corps : le goût de la transgression.	p. 65
a. <i>Un jeu de miroirs : faire écran pour focaliser le regard.</i>	p. 65
b. <i>Détournement de la pornographie : une quête de transgression totale.</i>	p. 69
c. <i>Fashion or Porn, quelles limites ?</i>	p. 77
CONCLUSION PARTIE I	p. 83
II. La mise à nu du corps, se racontant par le mythe et le quotidien.	p. 89
A. Le recours à la fiction.	p. 89
a. <i>Le corps dans l'espace naturel: une réminiscence de l'état de nature.</i>	p. 89
b. <i>Le corps dans l'eau, palimpseste du mythe de la naïade.</i>	p. 99
1. <u><i>La figure de l'amoureuse mélancolique, abandon d'une représentation sexualisante du corps.</i></u>	p. 99
2. <u><i>Les tableaux d'Elina Kechicheva : la nudité pour valoriser l'habit.</i></u>	p. 107
c. <i>Scénographie et décor comme vecteur d'inspiration : une déroute dans les codes d'interprétation.</i>	p. 115
B. Le genre documentaire : mode d'expression d'un "lifestyle" en accord avec la nature.	p. 125
a. <i>Le « non-model ».</i>	p. 125
b. <i>La mise en situation du corps dans son quotidien.</i>	p. 133
c. <i>L'instantanéité comme gage d'authenticité.</i>	p. 141
CONCLUSION PARTIE II	p. 145

III. Du life style au still life : la quête de l'abstraction du corps.	p. 149
A. Le corps-statue : support de l'image et de l'accessoire.	p. 153
<i>a. Le corps traité comme une sculpture.</i>	<i>p. 153</i>
<i>b. Le corps support à l'accessoire : détournement du regard.</i>	<i>p. 159</i>
B. L'accès à l'interprétation d'un corps inerte.	p. 161
<i>a. Le corps-accessoire vu par Amanda Charchian.</i>	<i>p. 161</i>
<i>b. La malléabilité du corps vu par Damien Krisl.</i>	<i>p. 167</i>
C. La quête de l'Abstraction.	p. 173
<i>a. Le corps, des formes plurielles de la féminité.</i>	<i>p. 173</i>
<i>b. Le corps-objet par Elliot et Erick Jiménez.</i>	<i>p. 181</i>
CONCLUSION PARTIE III	p. 185
CONCLUSION	p. 187
Bibliographie	p. 191
Glossaire	p. 201
Table des illustrations	p. 203
Partie Pratique de Mémoire	p. 211
Table des matières	p. 219