

La question identitaire dans la photographie numérique à partir des années 1990

La déconstruction du visage à travers les œuvres de Valérie Belin, Orlan et
Nancy Burson

Mémoire réalisé par
Laura Sanderson

Promoteur
Alexander Streitberger

Année académique 2017-2018
Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité spécialisée

REMERCIEMENTS

Je tiens à adresser mes plus vifs remerciements aux personnalités qui m'ont aidée dans la réalisation de ce mémoire.

Tout d'abord, je remercie vivement mon promoteur, Monsieur Alexander Streitberger, de m'avoir guidée dans le choix de mon sujet mais également dans la correction de mon travail. Ses nombreux conseils m'ont été utiles tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Mes remerciements vont également à Michèle Stanescu, bibliothécaire et documentaliste à l'Iselp. Sa disponibilité et son engagement lors de mes nombreuses visites m'ont été d'une grande aide dans mes recherches.

Toute ma gratitude va à mes parents qui m'ont soutenue tout au long de mes études.

Enfin, je tiens à remercier mon amie, Irene Gerrebos, avec qui j'ai passé quelques nuits blanches lors de l'écriture de nos mémoires respectifs...

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	1
 PARTIE 1 : REVOLUTION NUMERIQUE ET DECONSTRUCTION DU VISAGE.....	3
 CHAPITRE 1 : LE PORTRAIT. DE L'ANALOGIQUE AU NUMERIQUE.....	3
1.1.LE PORTRAIT ANALOGIQUE	3
1.2. DE L'ANALOGIQUE AU NUMERIQUE.....	3
1.3.LE PORTRAIT NUMERIQUE.....	4
1.4.PHOTOGRAPHIE NUMERIQUE ET ART.....	6
CHAPITRE 2 : CONTEXTE SPATIO-TEMPOREL ARTISTIQUE.....	10
2.1. NOUVEAUTES ESTHETIQUES DANS LA PHOTOGRAPHIE NUMERIQUE DES ANNEES 1990.....	10
2.2. DEBUT DU QUESTIONNEMENT IDENTITAIRE A LA FIN DU XXe SIECLE.....	13
2.3. LE CORPS ET LE VISAGE. VERS UNE VERITABLE DECONSTRUCTION.....	16
2.4. LE REGARD DU SPECTATEUR.....	23
2.5. L'EXPOSITION <i>JE T ENVISAGE</i> 2004.....	25
 PARTIE 2 : LES ARTISTES.....	28
 CHAPITRE 3 : VALERIE BELIN.....	28
3.1. VALERIE BELIN : AMBIGUITE DE L'IDENTITE.....	28
3.2. ENTRE REEL ET VIRTUEL.....	29
3.2.1. <i>Mannequins</i>	30
3.2.2. <i>Black Women I, II & III</i>	32
3.3. <i>LA PLACE DU VISAGE</i>	34
3.4. <i>LA SERIALITE</i>	35
3.5. <i>L'EMPLOI DE LA COULEUR</i>	35
3.6. <i>L'INQUIETANTE ETRANGETE</i>	37

3.7. <i>SIGNES ET ARCHETYPES</i>	40
3.8. <i>UN RETOUR AUX PRINCIPES DU SURREALISME</i>	43
3.9. <i>RESSEMBLANCES ET DISSEMBLANCES</i>	46
3.9.1. <i>Inez Van Lamsweerde</i>	46
CHAPITRE 4 : ORLAN	49
4.1. PERTE DU VISAGE DANS LA PHOTOGRAPHIE DIGITALE.	49
4.2. BIOGRAPHIE.....	50
4.3. POSTHUMAN OU MONSTRE ?.....	54
4.4. SELF-HYBRIDATIONS.....	59
4.5. RESSEMBLANCES ET DISSEMBLANCES.....	63
4.5.1. <i>AZIZ + CUCHER</i>	64
CHAPITRE 5 : NANCY BURSON	68
5.1. LES PREMICES DU DIGITAL.....	68
5.2. PREMIERES ŒUVRES.....	69
5.3. THE COMPOSITES.....	70
5.4. THEORIE DE GALTON.....	73
5.5. DISCOURS OPPOSE : ALLAN SEKULA.....	75
5.6. NANCY BURSON & ORLAN : LE GOUT DU MONSTRUEUX.....	80
5.7. THE AGE MACHINE.....	83
5.8. RESSEMBLANCES ET DISSEMBLANCES.....	85
5.8.1. <i>ANDREAS MÜLLER-POHLE</i>	85
5.8.2. <i>LAWICK ET MÜLLER</i>	85
CONCLUSION	87
BIBLIOGRAPHIE	91
FIGURES	100
TABLE DES FIGURES	121

INTRODUCTION

“Mais cette face de visage dans son expression – dans sa mortalité – m’assigne, me demande, me réclame: comme si la mort invisible à qui fait face le visage d’autrui – pure altérité, séparée, en quelque façon, de tout ensemble – était “mon affaire”¹”.

Nous commencerons cette étude par une mise en contexte de l’arrivée de la photographie numérique dans notre société. Cette véritable révolution technologique a totalement modifié la façon de représenter un portrait. Le visage n’occupe plus la même place qu’auparavant. Désormais, il n’est plus considéré comme reflétant l’être intérieur. Le corps est inné et ne correspond pas toujours ce que nous sommes à l’intérieur. Ces modifications de perceptions identitaires sont en lien avec la révolution numérique mais également avec l’arrivée de nouvelles biotechnologies ainsi qu’avec les avancées dans le domaine de la chirurgie esthétique. Il est important de comprendre comment l’arrivée des ordinateurs et des pixels a transformé notre monde basé sur la consommation et les *mass médias*.

Afin d’expliciter au mieux ces changements et questions identitaires, des artistes photographes contemporains ont été abordés. Ce choix a été effectué sur base de séries d’œuvres photographiques ayant subi des modifications digitales par ordinateur avant d’être imprimées et exposées. Mais pas uniquement. Il fallait également des photographes qui abordent la question de « troubles » de l’identité.

C’est par l’analyse des œuvres de trois artistes contemporains, Valérie Belin et ses *Mannequins* (fig. 1) en comparaison avec les œuvres d’Inez Van Lamsweerde (fig. 2), Orlan et ses *Self Hybridations* (fig. 3) et Nancy Burson que nous aborderons la question de l’identité.

Le regard du spectateur joue également un rôle majeur dans toutes les œuvres artistiques présentées et il en ressort que la connaissance de soi-même ne peut se faire que par la présence de l’autre. Nous essayons constamment de nous identifier à travers le regard de l’autre et lorsque ce dernier est différent, nous sommes généralement partagés entre le dégoût

¹ LEVINAS, E., *Totalité et infini. Essai sur l’extériorité*, Leiden, Martinus Nijhoff, 1971, p. 13.

et l'attirance. C'est ce qu'il se passe généralement lorsque nous sommes face à une image de monstre. C'est pourquoi dans ce travail, la figure des *freaks* a été abordée et détaillée par rapport à chaque artiste.

Les livres consultés sont principalement ceux écrits par Dominique Baqué, historienne et critique d'art français et notamment son ouvrage phare : *Du masque grec à la greffe du visage*². Ce dernier recense depuis l'antiquité jusqu'au XXI^e siècle la perception du visage par l'être humain en abordant principalement le médium photographique. D'autres ouvrages comme *La chair Mutante*³, *Photography after photography*⁴, *Faire Faces*⁵ ou encore des ouvrages plus généraux comme *Art et Aujourd'hui*⁶ font également partie de la liste des nombreux livres consultés.

Le visage est-il aujourd'hui réellement mort ? Ne reflète-t-il plus l'être ? Les modifications constantes ne permettent-elles pas de se rendre compte que le visage n'est que « chair », voire matière plastique transformable aux envies ? Ce sont toutes ces questions qui seront abordées au travers de l'analyse des œuvres des artistes présentés dans ce mémoire.

² BAQUE, D., *Visages. Du masque grec à la greffe du visage*, Paris, Editions du Regard, 2007.

³ BARON, D., *La chair mutante. Fabrique d'un posthumain*, Paris, Editions Dis Voir, 2008.

⁴ IGLHAUT, S., et al., *Photography after photography. Memory and representation in the digital age*, Londres, G+B Arts, 1997.

⁵ EWING, W., *Faire Faces. Le nouveau portrait photographique*, Arles, Actes Sud, 2006.

⁶ HEARTNEY, E., *Art et aujourd'hui*, Londres, Phaidon, 2013.

PARTIE I : REVOLUTION NUMERIQUE ET DECONSTRUCTION DU VISAGE

CHAPITRE 1 : LE PORTRAIT. DE L'ANALOGIQUE AU NUMERIQUE

1.1. LE PORTRAIT ANALOGIQUE

En janvier 1839, François Arago, homme d'Etat français, physicien et astronome (1736-1853) proclame, à l'Académie des Sciences, la découverte de la photographie par Louis Daguerre⁷. Il s'agit de l'aboutissement d'un développement qui remonte loin dans le temps avec le développement de la camera obscura (expression latine signifiant chambre obscure et donc le fonctionnement était déjà connu dans l'Antiquité), l'invention de la lentille de verre ou la mise au point de substances fixant la lumière.

La photographie a remplacé très rapidement la peinture dans de nombreux genres, parmi lesquels le portrait⁸.

Dès sa naissance, le portrait photographique ré-explore non seulement les genres connus de la peinture comme les portraits officiels, de bourgeois, de nus ou de groupes, mais il conquiert aussi de nouveaux territoires parmi lesquels nous retrouvons le portrait familial, médical, social, anthropométrique, d'identité, ethnographique, artistique, ... Cette explosion des différentes variations du portrait témoigne ainsi à la fois de l'importance que prend la photographie dans la société toute entière mais aussi de la place majeure qu'occupe ce genre au sein même de la photographie⁹.

1.2. DE L'ANALOGIQUE AU NUMERIQUE

Si l'appareil photographique argentique représente clairement la société industrielle des XIXe et XXe siècles par son statut d'outil qui dote la main de l'homme de nouvelles potentialités¹⁰, l'appareil photographique numérique abandonne ce statut pour s'inscrire dans une société

⁷ Daguerre, Louis (1787-1851) : inventeur français. Il imagine en 1822 le diorama, puis perfectionne avec Nicéphore Niepce, l'invention de la photographie. Il obtient en 1838 les premiers daguerréotypes.

⁸ DUMONT, L., 2006, *Ontologie de la photographie numérique*. Le portrait, mémoire de licence présent à l'ULB, Faculté de philosophie, arts et lettres (Danielle Leenaerts, promoteur), p. 3.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ BENJAMIN, W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* dans : *Œuvres*, Paris, Gallimard, tome II, 2000, pp. 269-316.

post industrielle qui, au XXI^e siècle, semble privilégier le secteur tertiaire, celui des services et de l'information.

Il est important de remarquer que l'image numérique n'est pas une variation mineure en mode technologique de l'image argentique. En réalité, elle s'en sépare radicalement. En effet, toutes les phases de la première, de la production à la réception, récusent plus ou moins celles de la seconde¹¹. Les éléments spécifiques de la photographie argentique que sont l'objet, le détail, le cadre, le temps et l'angle se voient, par le numérique, transformés¹². Il s'ensuit dès lors une ontologie différente qui nous propose, voire détermine, d'autres rapports au monde sensible et à son image, à d'autres réalités. En vue de mesurer l'ampleur de ce changement, il nous faut donc survoler toutes les étapes du processus de fabrication de cette nouvelle image. Ce travail effectué, nous serons alors en état de penser l'identité visuelle de la photographie numérique pour en construire et en ajuster pleinement l'économie¹³.

1.3. LE PORTRAIT NUMERIQUE

Tout débute le 15 juillet 1965, lorsque les premières données numériques visuelles produites en provenance de Mars, survolé par le satellite Mariner 4, arrivent sur terre. Bien avant l'invention des photocapteurs, la Nasa avait décidé de numériser les images en raison des énormes distances spatiales susceptibles de détériorer un signal analogique¹⁴.

Aujourd'hui, tout le monde fait des photographies et le numérique rend cette pratique encore plus facile. Mais comment considérer ces photographies ? Comment les perçoit-on au début des années 1990 ?

L'accueil fait à l'image numérique en tant que phénomène accessible au grand public est à l'opposé de celui effectué pour l'analogique. En effet, les pixels qui s'affichent sur l'écran des ordinateurs, évoquent les images de synthèse, c'est-à-dire des images « construites » grâce à l'informatique. L'abolition de l'idée de l'image en tant que témoignage ou preuve est en marche. De nouveaux logiciels sont alors mis en place tel que Photoshop dans les milieux spécialisés de l'édition ou du graphisme. Les théoriciens du visuel comme William J. Mitchell

¹¹ LIPKIN, J., Révolution numérique. Une nouvelle photographie, Paris, Editions De La Martinière, 2006, p. 13.

¹² *Ibid.*, p. 8.

¹³ DUMONT, L., *op. cit.*, p. 40.

¹⁴ GUNTHER, A., *L'image partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015, p. 17.

sont formels. Ils estiment que les images numériques nous font pénétrer dans l'ère post-photographique : « même si une image numérique paraît identique à une photographie lorsqu'elle est publiée dans un journal, elle est en réalité aussi profondément différente d'une photographie traditionnelle que celle-ci peut l'être d'un tableau »¹⁵. S'appuyant sur Paul Strand, qui caractérise la raison d'être de la photographie par une absolue singularité de moyens, Mitchell pense que « l'image digitale, composée d'une grille de pixels, n'est plus de même nature que l'ancienne empreinte argentique. « Le codage numérique qui la caractérise est symbolique et ruine toute trace indicielle »¹⁶, précise Pierre Barboza¹⁷. C'est par cette rupture du lien physique et énergétique que la photographie numérique se distingue fondamentalement de la photographie argentique et que s'effondre le régime de vérité que celle-ci soutenait, renchérit André Rouillé. Pour tous ces experts, une même conclusion s'impose : l'image numérique inaugure une ère de soupçon qui vient clore une longue période de croyance en la vérité des images. Néanmoins, même si toutes nos images semblent aujourd'hui modifiées, éloignées de la réalité et uniquement composées de pixels, nous continuons à ouvrir nos journaux, à allumer nos téléviseurs, et à donner croyance, parfois les yeux fermés, à l'information qu'elles nous apportent. Cette idée ancrée peut s'expliquer de plusieurs façons. Il convient d'examiner ce soubassement théorique par la thèse de l'indicialité photographique, énoncée pour la première fois en 1977 par Rosalind Krauss¹⁸. Même si la photographie numérique est différente de l'analogique, cette dernière reste le résultat d'un « clic », bruit résultant d'une prise de vue¹⁹. Krauss établit une définition selon laquelle : « toute photographie est le résultat d'une empreinte physique qui a été transférée sur une surface sensible par les réflexions de la lumière. La photographie est donc le type d'icône ou de représentation visuelle qui a, avec son objet, une relation indicielle²⁰ ». Dans l'inconscient collectif, la photographie, qu'elle soit numérique ou analogique, reste une preuve du réel. Là où Roland Barthes énonce : « Dans la photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là », Krauss souligne la connexion physique entre la chose et le support par l'entreprise du photon²¹. Le problème se situe alors sur le fait d'apprendre à aborder l'image comme support de sens et de s'interroger sur le fonctionnement de ces images fluides, adaptables à de nombreux supports. En effet, transformables à l'infini, elles sont toujours le

¹⁵ *Ibid.*, p.19.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Barboza, Pierre : Docteur en sciences de la communication à l'Université Paris 13.

¹⁸ Krauss, Rosalind (1941-) : critique d'art, professeur en histoire de l'art à l'Université de Columbia.

¹⁹ https://www.persee.fr/doc/spira_0994-3722_2007_num_40_1_1401?q=photographie+numérique, pp. 151-152.

²⁰ GUNTHER, A., *op. cit.*, p.20.

²¹ *Ibid.*, p. 21.

résultat d'un traitement sur ordinateur en plus d'un « clic » originel²². Mais comment a-t-on pu croire à la prétendue transparence de l'enregistrement photographique face au réel, quand il ne s'agit que d'images construites ou manipulées ? La naïveté face à l'image ainsi conjurée n'est pas qu'une figure de rhétorique. Le champ de l'art contemporain semble s'être saisi d'une mission, celle de nous devoir la vérité en photographie²³.

1.4. PHOTOGRAPHIE NUMERIQUE ET ART

C'est avec l'exposition *Photography after photography : memory and representation in the digital eye* (1996) et quelques essais contemporains sur la photographie artistique et le numérique qu'a été réactivé le discours essentialiste des années 70-80. Le passage de l'analogique au numérique apparaît comme la fin de l'empreinte photographique au profit de nouveaux artefacts iconographiques²⁴. Ce que nous appelons numérique est avant tout un langage élémentaire qui dispose d'un alphabet composé de deux entités, 0 et 1, d'un vocabulaire dont les mots, outre le fait qu'ils soient une combinaison de ces entités, ont pour principale caractéristique d'être, pour un système donné, de même longueur et d'une grammaire qui réunit quelques règles logiques de base développées par Georges Boole²⁵. L'intérêt majeur de ce langage binaire est qu'il repose sur un courant électromagnétique éteint ou allumé comme moyen de communication. Ce média, pour autant que les émetteurs et récepteurs adéquats aient été conçus, est en effet extrêmement rapide. Il peut donc transporter d'énormes quantités d'instructions ou informations d'un point quelconque du globe terrestre jusqu'à un autre point de ce même globe ou ailleurs s'il le faut. Dans le contexte du numérique, la photographie est une chaîne performatrice de maillons dont chacun peut être un émetteur, un programme numérique, une interface ou un récepteur²⁶. La photographie numérique est complètement ouverte. Elle peut voir se succéder une série d'interfaçages ou de programmes numériques (compression, traitement de l'image, décompression, enregistrement, copie, transfert, ...) qui transforment plus ou moins fondamentalement l'image originale. Et pour ce qui est de l'appareil photographique, l'outil optique grâce auquel le visible est capturé, il n'est plus qu'une étape, parfois mineure, parmi d'autres. Ainsi, il

²² https://www.persee.fr/doc/spira_0994-3722_2007_num_40_1_1401?q=photographie+numérique, pp. 151-152.

²³ POIVERT, M., *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2009, p. 72.

²⁴ *Ibid.*, p. 76.

²⁵ Boole, Georges (1815-1864) : mathématicien britannique. Un des promoteurs de la logique mathématique contemporaine qui définit les opérateurs "et", "ou inclusif", "ou exclusif" et "ne pas".

²⁶ DUMONT, L., *op. cit.*, pp. 33-35.

disparaît presque, intégré dans une structure globalisante appelée ordinateur. Quant à la chambre noire, lieu de passage du négatif au positif dans le monde de l'argentique, elle disparaît au profit de la chambre grise, blanche ou claire²⁷, autrement dit la salle de post-production où la lumière ambiante demande à être tamisée afin que le soleil ne gêne pas les écrans d'ordinateurs²⁸. La prise de vue n'est donc plus l'acte fondateur de la photographie numérique comme l'était celui de l'analogique ; ce qui importe, ce sont les processus intermédiaires²⁹.

Il existe plusieurs appellations pour désigner les œuvres réalisées avec des procédés informatiques. La première en date remonte aux années soixante : on parlait alors d'art à *l'ordinateur* (*computer art*). On parla un peu plus tard d'art *informatique*, principalement en France où l'on substitua le néologisme *informatique* à l'expression anglo-saxonne *computer science*, qui faisait plutôt référence à la science en plein développement sous-tendant cette technologie. On a aussi longtemps employé, et on l'emploie encore, le terme *art électronique*, catégorie plus vaste et plus floue qui inclut principalement l'art vidéo. Avec le développement des technologies de simulation et des réseaux, de nouvelles appellations apparurent après les années 90, désignant des aspects techniques et esthétiques particuliers de la production artistique, telles que : *art virtuel*, *art en réseau*, *cyberart*, etc. Le terme d'*art numérique* semble seul capable d'englober les divers aspects de ce nouvel art et de rendre compte de son histoire car il fait référence à sa spécificité technique. Entre les œuvres à l'ordinateur des années 60 et celles du début du XXI^e siècle, on ne relève pas de différence fondamentale : on note surtout des changements plus ou moins importants dans la structure formelle des œuvres dans les modes de réception artistique. Alors que les appellations art à *l'ordinateur* ou *art informatique* renvoyaient à une technologie dont l'emploi restait limité, *art numérique* renvoie à un état de la société où cette même technologie, considérablement développée, contrôle la quasi-totalité des activités humaines³⁰.

L'intérêt des artistes pour cette technologie numérique s'était manifestée dès le début des années soixante, alors même qu'elle était encore très difficilement accessible et peu performante³¹. On a l'habitude de lier la naissance de l'art numérique, appelé à cette

²⁷ DE FERRIERES, M., BOUHOT, G., *Elements de technologie pour comprendre la photographie*, Paris, éd. VM, 7^e édition, 1999, p. 169.

²⁸ LIPKIN, J., *op. cit.*, p. 21.

²⁹ MITCHELL, W., *The Reconfigured Eye : visual thruth in the post-photographic era*, Londres, The MIT Press, 1994, p. 7.

³⁰ COUCHOT, E., et HILLAIRES, N., *L'art numérique*, Paris, Flammarion, 2005, pp. 37-38.

³¹ *Ibid.*, p. 39.

époque *art à l'ordinateur*, à une exposition qui eut lieu à Londres en 1968 – *Cybernetic Serendipity* – et qui présentait des œuvres réalisées à l'ordinateur.

Durant les années 1980-1990, l'informatique graphique a connu un développement sans précédent, débordant très largement les utilisations professionnelles. Toutes ces applications, hormis les palettes graphiques, ne sont pas destinées aux artistes, et le coût de ces dernières est encore beaucoup trop élevé pour les plasticiens. Seuls les micro-ordinateurs sont à leur portée, c'est pour cette raison que certains d'entre eux vont les adopter. C'est en 1984 que fut présentée au grand public pour la première fois, à l'occasion de la Drupa, le grand marché international des industries graphiques qui se tient à Düsseldorf tous les quatre ans, la palette graphique Quantel³², outil aux possibilités extraordinaires, spécifiquement élaboré pour la création graphique. On pouvait obtenir tous les effets des techniques de peinture traditionnelle, créer des masques, changer les formats, intégrer des images vidéo. Cet outil sophistiqué conçu pour la création artistique était pourtant inaccessible aux plasticiens à cause de son coût. Ce sont majoritairement les grands laboratoires photographiques qui ont pu s'équiper³³ de cet outil.

En 1983, deux P.C. (Personal Computer) permettaient des possibilités graphiques : le Star de Xerox et le Lisa d'Apple. Ces machines étaient encore chères et la véritable démocratisation apparût avec la mise sur le marché en 1984 du Macintosh d'Apple, qui rencontra un très grand succès. Mais c'est finalement l'idée de Microsoft et de son standard ouvert : Windows, adaptable à tous les P.C., qui mit ce type d'application très généraliste du graphisme à la portée de tous les utilisateurs, et qui contribua à les familiariser avec cette forme de communication avec la machine. Ces interfaces incluaient par ailleurs également des logiciels de dessin, simples certes, mais qui permirent aux utilisateurs, dont certains artistes, de s'initier dans ce domaine³⁴.

Techniquement, l'imagerie informatique est constituée de deux techniques de production d'images fondamentalement différentes. Le traitement d'image consiste à introduire dans l'ordinateur, en les numérisant, des images déjà existantes provenant de différentes sources

³² Quantel : industrie britannique de 800 personnes, réparties dans des filiales à travers le monde. Elle ne s'occupe que d'imagerie électronique, pour la création mais aussi pour l'industrie nucléaire, applications du radar, des rayons X ou des Ultra-Violets. Le département graphique se trouve à Newbury près de Londres.

³³ JACCARD-BEUGNET, A., *l'artiste et l'ordinateur*, Paris, L'Harmattan, 2003 pp. 15-6. .

³⁴ *Ibid.*, pp. 17-18.

(photo, vidéo, etc.), que l'on va pouvoir manipuler de toutes les manières possibles, soit en modifiant les formes, les couleurs, les dimensions, soit en y mêlant d'autres images. La synthèse d'image quant à elle consiste à produire des images directement avec l'ordinateur, en le programmant spécifiquement, soit au moyen de programmes déjà écrits sous la forme de logiciels, soit que le créateur programme lui-même la machine. Ces deux types d'images sont actuellement souvent mélangés. De plus, dans la création actuelle, les artistes n'utilisent plus seulement la fonction d'imagerie de l'ordinateur et nombreux sont ceux qui approfondissent ses possibilités de communication grâce à l'accès aux réseaux, en particulier internet³⁵. L'informatique a donc, entre autres, ceci de particulier qu'elle a investi une bonne partie des activités humaines. Il y a donc bien des *nouveaux venus* dans le monde de l'art ; les nouveaux venus dans un champ étant souvent, selon Pierre Bourdieu³⁶, ceux qui sont porteurs des plus grands changements : « Les grands bouleversements naissent de l'irruption de nouveaux venus qui, par le seul effet de leur nombre et de leur qualité sociale, importent des innovations en matière de produits ou de techniques de production, et tendent ou prétendent à imposer dans un champ de production qui est à lui-même son propre marché, un nouveau mode d'évaluation des produits » (Bourdieu, 1992 b). Cette notion de nouveauté est par ailleurs récurrente lorsque l'on parle d'informatique. Les médias sont intarissables lorsqu'il s'agit de parler des bouleversements apportés par la technologie informatique et certains de ses dérivés, par exemple les réseaux et le plus médiatisé d'entre eux, Internet. Une grande partie des commentateurs de l'apparition de cette nouvelle manière de faire des images tombe dans le même biais, et la surenchère sur le nouveau, voire le révolutionnaire est de mise. A l'origine de ce travail, il y a donc deux constatations. La première est qu'il existe des artistes plasticiens qui utilisent l'informatique pour créer leurs œuvres. Il s'agit d'un groupe bien spécifique parmi les artistes contemporains, composé d'individus qui sont aux limites du monde de l'art, intermédiaires entre les mondes de l'art, de la technique et de la science. La seconde constatation est que l'emploi d'une technique spécifique n'est jamais neutre, des études montrent le poids de la technique dans différents domaines artistiques³⁷. L'informatique, grâce à l'une de ses applications, l'informatique graphique, a donné naissance, en marge des multiples applications utilitaires qu'on lui connaît, à une nouvelle manière de faire de l'art. Cependant, l'informatique n'a pas été conçue à l'origine pour produire des images. Cette nouvelle manière de faire de l'art a été, petit à petit, revendiquée

³⁵ *Ibid.*, p. 18.

³⁶ Bourdieu, Pierre (1930-2002) : sociologue français.

³⁷ *Ibid.*, 20-21.

par certains de ses utilisateurs comme étant une nouvelle forme d'art, parfois comme un nouvel art³⁸.

CHAPITRE 2 : CONTEXTE SPATIO-TEMPOREL ARTISTIQUE

2.1. NOUVEAUTES ESTHETIQUES DANS LA PHOTOGRAPHIE NUMERIQUE DES ANNEES 1990.

Les nouvelles recherches esthétiques exposées dans la photographie digitale artistique des années 1990 doivent être mises en lien avec un contexte sociologique tout à fait spécifique. En effet, les deux dernières décennies du XXe siècle ont vu apparaître divers mouvements et pensées revendicatifs. Toute cette profusion d'approches critiques sont parfois conflictuelles et concurrentes (poststructuralistes, féministes, marxistes, psychanalytiques, formalistes, multi culturalistes, philosophiques, etc.).

Dans un premier temps, on remarque la réémergence du discours ontologique en photographie en lien avec l'entrée dans l'ère digitale. Le grand public a eu accès, à la fin des années 1990, aux premiers appareils photographiques équipés de capteurs remplaçant les supports aux halogénures d'argent. Il a donc commencé à envisager différemment son rapport aux images photographiques. Plus que toutes autres choses, c'est cette mutation des pratiques, tant en termes de production que d'usage des images, qui a favorisé le retour du questionnement ontologique³⁹. Ce questionnement ontologique trouve son origine dans les années 1920 et 1930, en plein cœur du modernisme : la question « qu'est-ce que la photographie ? », connaît un regain d'intérêt à travers les textes de Lászlo Moholy-Nagy⁴⁰, Walter Benjamin⁴¹ ou Siegfried Kracauer⁴². Mais ce n'est que dans les années 1970 et 1980 que cette interrogation ontologique trouve son point d'apogée avec les essais de Rudolf Arnheim, *On the Nature of Photography*, de Rosalind Krauss, *Notes on the index*, ou encore le livre de Roland Barthes, *La chambre claire*. Un ouvrage de Richard Bolton, publié en 1989, intitulé *The contest of*

³⁸ *Ibid.*, p. 23.

³⁹ CHEROUX, C., *Qu'est-ce que la photographie ?* Paris, Centre Georges Pompidou, 2015, pp. 9-17.

⁴⁰ Moholy-Nagy, Lászlo (1895-1945) : peintre et photographe hongrois.

⁴¹ Benjamin, Walter (1892-1940) : philosophe et historien de l'art.

⁴² Kracauer, Siegfried (1889-1966) : journaliste allemand, sociologue et critique de films.

Meaning, critical Histories of Photography, réunit l'ensemble de ces textes. On se rend compte que c'est au sein de la critique post-moderne américaine que la contradiction a été, dans un premier temps, la mieux portée. L'ambition clairement affichée par ce livre, et ce, dès sa préface, est de réinscrire le questionnement sur la photographie dans une analyse axée de façon plus contextuelle. Pour la plupart des auteurs repris dans ce volume, la photographie en tant que telle n'existe pas ; elle ne possède pas de spécificité en dehors de celle qui lui est imposée par un usage particulier largement déterminée économiquement, culturellement, voire politiquement. Leur approche est plus soucieuse des conditions de production, de diffusion ou de perception des images photographiques. Elle est attentive aux discours qui accompagnent les images. Elle tient davantage compte de qui regarde, depuis quel point de vue et à travers quels filtres⁴³.

Dans un deuxième temps, les mouvements en lien avec l'identité sexuelle reviennent sur le devant de la scène. Ces idées sont issues d'Alfred Charles Kinsey (1896-1956), professeur d'entomologie et de zoologie basé aux Etats-Unis. Ce dernier a démontré à travers une étude statistique qu'il publia dans le courant des années 1948 et 1953, que l'identité sexuelle ne se résume pas au bipôle exclusif masculin hétérosexuel-féminin hétérosexuel⁴⁴. Elle ressemble plutôt à une zone floue où se mélangent l'hétérosexualité, la bisexualité, l'homosexualité, la transsexualité, l'asexualité, masculin, féminin, l'androgynie, ... Parmi les combinaisons possibles, l'entre-deux sexe renvoie à tout ce qui est compris entre le masculin et le féminin. Il procède ainsi de la rencontre, du croisement, de la fusion, de la superposition ou de l'intersection⁴⁵.

Ce regain d'intérêt pour le questionnement identitaire peut s'expliquer par différentes causes. La première est certainement due aux incertitudes du futur et des difficultés du présent, en raison de l'immense soupçon qui gagne nombre de secteurs de la société. Par conséquent, beaucoup d'œuvres adoptent des postures de repli. Repli de l'ordinaire ou le dérisoire, repli sur l'intimité, repli sur l'identité sociale, sexuelle ou ethnique, repli, encore, dans le rien, le vide. Autant de formes de résistance passive, de stratégies d'évitement ou de retrait face à quelque chose de trop grand, souvent diffus, qui menace d'enveloppement, de recouvrement, d'étouffement. Se replier pour se protéger contre quelque chose d'autre, de différent,

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ KINSEY, A.-C., *Sexual Behaviour in the Human Male*, Bloomington, Indiana University Press, 1998, p. 65.

⁴⁵ GENETAY, D., 2003, *Fémininmasculin : l'intersexualité*, Nevers, mémoire de fin d'études à l'Ecole Supérieure d'Arts Appliqués de Bourgogne, p. 33.

d'étranger. En d'autres termes : se reterritorialiser en marge des grands flux qui traversent un monde en ébullition. S'ancrer dans le local pour échapper à l'hégémonie du global⁴⁶. En effet, à la fin des années 1980, la guerre froide prit fin, laissant place à un nouveau phénomène postmoderne : la mondialisation. Cette dernière a redessiné les contours du monde contemporain. D'un point de vue social, ses effets sont mitigés et ses bénéficiaires peu nombreux. En ce qui concerne le monde de l'art, elle a joué un rôle clé dans la mise au placard définitive du récit euro centrique de la modernité⁴⁷.

Tous ces mouvements, relancés ou nouveaux, influencent et reflètent l'état psychosocial de l'artiste. A cette multiplicité théorique correspond une prolifération de modèles et de supports artistiques. Citons, à titre d'exemple, les interventions chirurgicales subies par Orlan pour prendre les traits de beautés célèbres de l'art occidental (fig. 4), ou encore les images produites par ordinateur de Nancy Burson permettant de prédire l'apparence future du spectateur. Il est difficile de concevoir un panorama de l'art contemporain à cette époque. Etant donné la mobilité des artistes et la portée mondiale de l'art aujourd'hui, une répartition géographique n'apparaît pas non plus appropriée. Enfin, les artistes utilisent aussi bien du chewing-gum que des pixels, travaillant simultanément dans plusieurs disciplines et s'attaquant à des sujets allant du clonage au shopping. Le véritable problème, c'est qu'on ne peut plus appréhender l'art comme un phénomène isolé, obéissant à ses propres impératifs sans référence au monde extérieur, ni d'ailleurs comme un ensemble de cheminements issus d'un unique point de départ. Désormais, les critiques et historiens de l'art reconnaissent que les pratiques artistiques peuvent naître aussi bien en réaction à des événements extérieurs – par exemple, les changements technologiques ou géographiques – qu'aux préceptes de l'histoire de l'art ou de leur déconstruction⁴⁸.

Le médium de la photographie est alors, par excellence, celui qui établit le lien entre les multitudes de modèles ou de supports artistiques avec le spectateur.

Les exemples artistiques photographiques, analogiques et numériques par la suite, qui témoignent de ces regains d'intérêts revendicatifs, sont nombreux. Déjà, dans les années 1980, les photographies de Robert Mapplethorpe ébranlent les normes sexuelles de l'Amérique en leur opposant leur envers absolu : l'homosexualité et l'érotisme du mâle noir.

⁴⁶ ROUILLE, A., *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 559.

⁴⁷ HEARTNEY, E., *Art et aujourd'hui*, Londres, Phaidon, 2013, pp. 9-10.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 11.

Au cours de la décennie suivante, les artistes vont plutôt diluer ces normes en mettant en œuvre des identités sexuelles marginalisées et refoulées avec des artistes tels que Cindy Sherman, Chuck Nanney, Matthew Barney ou Rebecca Bournigault. Ces derniers s'emploient à déplacer et troubler les identités sexuelles conformes. Le travestissement, tout comme il sera fortement employé dans les séries photographiques numériques de Valérie Belin, est l'un des moyens utilisés par les artistes pour mimer les configurations classiques de la différence sexuelle. Cependant, cet acte est déjà utilisé depuis les années 1920 et notamment lorsque Marcel Duchamp demande à Man Ray de le photographier déguisé en *Rose Sélavy* : une élégante femme maquillée avec robe, collier et chapeau de fourrure dont le portrait ornera l'étiquette de la fameuse bouteille de parfum Belle Haleine, Eau de voilette⁴⁹. Au cours des années 1970, le brouillage des rôles sexuels par le travestissement est au centre des préoccupations d'artistes comme Urs Lüthi. La confusion des sexes et des identités est à son comble : l'identité aléatoire du fils oscille entre celle du père et celle de la mère, ceux-ci sont réduits à de simples masques vides⁵⁰. La fin du XXe siècle fait apparaître la possibilité d'une sexualité indécidable, aux contours indéfinis et aux itinéraires multiples, où la femme et l'homme, le féminin et le masculin, « elle » et « il », l'homosexuel et l'hétérosexuel, perdent de leur traditionnelle pertinence, où d'infinis passages relient tous ces pôles anatomiquement et socialement balisés de l'ancienne métaphysique sexuelle.

2.2.DEBUT DU QUESTIONNEMENT IDENTITAIRE A LA FIN DU XXe SIECLE

L'art du début des années 1990 est donc rythmé par toute une série de mouvements réactionnaires sociologiques mais également par l'inconnu du futur. La culture populaire sait que la fusion de l'homme et de la machine est l'une des appréhensions fondamentales suscitées par la technologie. Il y a cette peur qui s'installe dans la société face à la propension à détourner des processus considérés comme naturels par des pratiques relativement bénignes telles que la chirurgie esthétique, les transplantations d'organes, l'élevage sélectif, ... ou encore plus problématiques comme le clonage et les modifications génétiques. Tous ces éléments soulèvent des questions touchant à la définition même de l'humain. Depuis des siècles, des philosophes et théologiens se penchent sur ces problèmes d'éthique et d'identité et sur le rapport entre esprit et matière. L'être humain est-il défini par

⁴⁹ROUILLE, A., *op. cit.*, pp. 568-569.

⁵⁰ROUILLE, A., *op. cit.*, p. 570.

le corps, par l'esprit ou par l'âme ? Par un ensemble d'émotions, de souvenirs ou de structures génétiques ? Quoi qu'il en soit, toute modification artificielle de ces entités pose non seulement la question de l'identité personnelle, mais aussi celle de la limite au-delà de laquelle on cesse d'être humain⁵¹. Ce sujet devient simplement plus présent à partir des années 1990 lorsque les nouvelles technologies envahissent littéralement le quotidien des sociétés. Les technologies du virtuel ont bouleversé les arts dans la construction d'une culture fluctuante où plus rien ne peut être figé, et encore moins le corps humain qui lui-même se transforme selon les manipulations effectuées⁵².

Ces questions constituent un terreau fertile pour l'art des années 1990 et particulièrement dans le domaine de la photographie numérique. Cette invention technologique pose question d'un point de vue ontologique, comme cela a été vu dans le point précédent, mais elle permet également d'obtenir de nouveaux résultats dans le domaine artistique. L'une des spécificités essentielles du numérique est qu'il permet de multiples formes de manipulations et la combinaison parfaite de plusieurs techniques d'expression artistique, allant parfois jusqu'à gommer toute distinction entre les différents médiums utilisés⁵³. Il est vrai que la photographie, le film et la vidéo se sont toujours prêtés à la manipulation. Cette dernière était déjà utilisée par l'appropriation du collage qui trouve son origine chez les cubistes, dadaïstes et les surréalistes au début du XXe siècle. Cependant, le numérique a ouvert de nouveaux horizons. Dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, paru en 1936, Walter Benjamin analysait l'impact de la reproduction que permettaient ces médiums alors nouveaux qu'étaient la photographie et le cinéma. Pour Benjamin, la présence d'une œuvre d'art dans le temps et l'espace, son existence unique au lieu où elle se trouve, fondait l'authenticité, l'autorité et l'aura de l'objet d'art, toutes qualités que semblaient compromettre la reproduction mécanique et la création de copies à l'identique. Or, à l'ère de la reproduction numérique, il va de soi qu'une œuvre d'art peut être copiée instantanément sans dégradation qualitative par rapport à l'original. De plus, facilement numérisable grâce au scanner, toute image s'offre à la copie et à sa diffusion sur le net⁵⁴. Ces formes de reproduction instantanée remettent-elles en cause les concepts d'authenticité, d'autorité et d'aura de l'œuvre d'art ? Le débat reste ouvert, mais il est certain que ces concepts ne peuvent plus être envisagés de la même manière.

⁵¹ HEARTNEY, E., *op. cit.*, p. 187-188.

⁵² BARON, D., *op. cit.*, p. 91.

⁵³ COUCHOT, E., et HILLAIRE, N., *op. cit.*, p. 27.

⁵⁴ *Ibid.*

Nancy Burson, artiste américaine, est une pionnière en la matière. Déjà dans les années 1980, elle a élaboré des logiciels de retouches d'images permettant de modifier un visage pour révéler son apparence dans l'avenir, ou celle qu'il prendrait s'il appartenait à un autre sexe ou à un autre groupe ethnique. Ses photographies composites générées par ordinateur contribuent de manière décisive au développement de ce que l'on appelle le *morphing*. Elle soulève également les inquiétudes d'une société face à l'avenir tout en recourant à des techniques nouvelles et qui commencent à poser question. Son travail aura eu des répercussions pratiques et pas uniquement à travers le monde de l'art. Une de ses œuvres les plus connues, réalisée en 1984, consista à vieillir les traits d'Etan Pats, disparu à Manhattan en 1979, à l'âge de six ans. L'enfant ne fut jamais retrouvé, mais les outils informatiques de Nancy Burson ont été utilisés par le FBI dans d'autres affaires d'enfants disparus⁵⁵.

Le travail de Burson possède un équivalent troublant avec celui d'Orlan, artiste française, elle-même transformée en être composite dans une série de performances intitulée : *La réincarnation de sainte Orlan* (fig. 4). Dans la série des *Self-Hybridations* entamée en 1998, Orlan fait fusionner numériquement des photographies de son visage et de sculptures africaines ou précolombiennes (fig. 3). Seuls les yeux de l'artiste sont reconnaissables dans ces visages aux cous et nez étirés, de fronts busqués, de marquages décoratifs et de coiffures en casque – des images à la fois futuristes et primitives qui évoquent une créature issue du croisement de tous les patrimoines génétiques humains⁵⁶.

Le spectre des mutations génétiques et des biotechnologies hante également les œuvres du duo d'artistes américains Anthony Aziz et Sammy Cucher, qui réalisent des images numériques de corps modifiés. Les images de la série *Faith, Honor and Beauty* en 1992 (fig. 5) montrent des beaux corps nus dépourvus de sexe, de mamelons et de nombril. Les sujets prennent des poses triomphantes, brandissant les attributs de leur identité de soldat, d'athlète ou de mère de famille. Dans ce contexte, ils semblent moins souffrir de déficiences que dépasser des impératifs biologiques obsolètes. La série *Dystopia* 1994-1995 (fig. 6) présente des photographies numériquement retouchées de visages dont les traits ont été quasiment éliminés : une étendue de peau lisse recouvre les cavités où devraient se trouver les yeux et la bouche⁵⁷.

⁵⁵ HEARTNEY, E., *op. cit.*, p. 187-188.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 189.

⁵⁷ HEARTNEY, E., *op. cit.*, p. 189.

L'art numérique a ainsi engendré des œuvres qui abolissent les frontières entre les disciplines – l'art, la science, la technologie et le design- et qui ne sont plus issues uniquement de l'atelier de l'artiste mais aussi de laboratoires de recherche. Tant du point de vue de son histoire que de sa production et de sa présentation, l'art numérique tend à défier toute catégorisation aisée⁵⁸.

2.3.LE CORPS ET LE VISAGE : VERS UNE VERITABLE DECONSTRUCTION

On l'a vu, dans les vingt dernières années du XXe siècle, le corps a été un thème dominant chez les photographes. Il n'y a rien de surprenant à cela car les scientifiques et les ingénieurs se sont alors donnés pour tâche de reconfigurer et de reconstituer le corps. Dans les sciences (la génétique, la biologie cellulaire, la neurologie, la pharmacologie), dans les technologies biomédicales, ainsi que dans toutes les techniques qui leur sont associées comme la robotique ou encore l'intelligence artificielle, le corps est alors devenu un sujet d'étude privilégié. Il a également joué un rôle de premier plan dans la publicité et a été au cœur des débats entre féministes, sociologues et psychologues. Les chercheurs se sont donnés pour tâche de réinventer et de réimaginer le corps qui enveloppe l'être humain. Selon le sociologue Marshall McLuhan, le monde électronique naissant constituait une extension du système nerveux de l'homme. Il ajoutait : « Le champ de bataille a quitté le monde matériel et s'est transporté au plan de la formation et de la dissolution des images mentales⁵⁹ ». Le corps devient donc le terrain de prédication de tentatives de modifications par les artistes contemporains. Le visage en occupe une place prépondérante.

Mais pourquoi le visage en particulier ? On peut tenter d'obtenir plusieurs explications en comprenant la place qu'occupe le visage dans notre société contemporaine. Pour cela, il est intéressant de se baser sur les travaux d'Emmanuel Levinas⁶⁰. Ce dernier réalise une acceptation tout à fait singulière du terme *visage*, à savoir la rencontre avec autrui. Le visage est bien ce qu'on présente à la vue d'autrui et ce qui est vu, en un mot le visible, quand bien

⁵⁸ COUCHOT, E., et HILLAIRES, N., *op. cit.*, p.21.

⁵⁹ EWING, W., *op. cit.*, p. 10.

⁶⁰ Emmanuel Levinas (1906-1995) est un philosophe d'origine lituanienne, naturalisé français en 1930. Sa philosophie est centrée sur la question éthique et métaphysique d'autrui, caractérisé comme l'infini impossible à totaliser, puis comme l'au-delà de l'être, à l'instar du Bien platonicien, ou de l'idée cartésienne d'infini que la pensée ne peut contenir.

même ne peut-on se voir soi-même que par l'artifice du miroir ou dans les yeux d'autrui, le philosophe précise toutefois que cette rencontre présuppose de ne « même pas remarquer la couleur de ses yeux⁶¹ ». Gommer les traits individuels du visage, cela même qui donne à la reconnaissance de soi et d'autrui, c'est là ce que nous enjoint Levinas. En art, et ce dès les premières peintures de Lascaux jusqu'aux zip de Barnett Newman, c'est par la verticale qu'est figuré l'être humain, le seul à accéder à la station debout et à disposer, du même coup, d'un visage : des yeux, une bouche, la vue, la voix, soit la fonction de communication. Tel serait le propre de l'homme. Comme disait Aristote, « on ne dit pas le visage d'un bœuf ou d'un poisson ». Attestant donc l'humanité de l'homme, le visage signe également son individualité. Un visage, c'est une identité, reconnaissable, quand bien même un individu en aurait-il de multiples au cours de sa vie, du visage de l'enfance à celui de la vieillesse⁶². Cette absence de visage sur laquelle Lévinas a médité en pointant sa nudité et sa vulnérabilité montre que le XXe siècle a cessé de donner le visage comme évidence. Ce vacillement identitaire focalisé sur le visage peut également s'expliquer par des événements historiques qui se sont déroulés dans le passé. Nombreux sont les historiens et historiens de l'art qui ont pu pointer deux chocs infligés au visage par les crises de l'Histoire. Le premier concerne ce que l'on peut appeler *les gueules cassées* de la Première Guerre mondiale. Ces visages décomposés et arrachés lors de la boucherie de 1914 à 1918 ont été priés de se « retirer » afin de ne pas effrayer les populations civiles. Le second concerne les martyrs de la Shoah, visages-cadavres aux yeux exorbités, découverts lors de l'ouverture des camps de concentration, et qu'a pu photographier Lee Miller⁶³. Tout se passe comme si, dans les deux cas, l'humanité du visage avait cédé⁶⁴. On peut véritablement parler de crise du visage en Occident suite à ces deux atrocités. Mais peut être que cette *rupture de la face* à la fin du XXe siècle est également alimentée par une explication plus contemporaine que les deux précédentes : l'épidémie du Sida. Cette dernière a reconfiguré les corps, les débats conflictuels autour de la génétique, de la transplantation d'organes, du clonage humain en fait⁶⁵. Il restait donc à inventer de nouvelles visagités. Directement dans les années 1950, les artistes, tous domaines confondus (photographies, peintures), font plutôt hurler leurs

⁶¹ LEVINAS, E., *Ethique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard/radio France, 1982, p.79.

⁶² COURTINE-DENAMY, S., *Le visage en question. De l'image à l'éthique*, Paris, Editions de la Différence, 2004, p.12.

⁶³ Lee Miller, née Elizabeth Miller le 23 avril 1907 à Poughkeepsie dans l'État de New York aux États-Unis et morte le 21 juillet 1977 à Chiddingly (en) dans le Sussex de l'Est en Angleterre, est une photographe et modèle photo américaine.

⁶⁴ TORGOFF, L.-S., *L'impossible visage*, dans *Art Press*, vol. 317, novembre 2005, p. 43.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 46.

personnages comme le cas de Francis Bacon ou encore Edvard Munch⁶⁶. On est encore dans une optique de souffrance, de déchirement. A partir de la fin de la seconde moitié du XXe siècle, une modification majeure s'opère. Les artistes témoignent toujours de cette méfiance vis-à-vis du visage mais désormais, ils l'effacent. Et quel autre moment propice que celui de la fin des années 1990 avec l'arrivée de toutes les nouvelles (bio)technologies, opérations chirurgicales, le développement du numérique ainsi que les programmes de modifications digitales pour exprimer cette nouvelle esthétique ? Cette perte du visage qui nous a été apportée par la modification corporelle ne peut être que représentée par l'icône par excellence de cette nouvelle recherche identitaire du visage : Michaël Jackson. Ce dernier a dépassé le stade de la seule présence médiatique par la chirurgie plastique qu'il a imposée à son visage à intervalles réguliers pour l'adapter à la figure qu'il voulait arborer face à un public majoritairement composé de blancs. Il abandonna son visage au chirurgien parce que, même en scène, même en présence de ses fans, le masque qu'il entendait porter devait rester vivant⁶⁷.

Cette peau noire, blanchie par la chirurgie esthétique, est d'ailleurs reprise sous forme d'inquiétantes variations de portraits photographiques de sosie du chanteur par l'artiste photographe Valérie Belin, abordée dans le cadre de ce travail (fig. 7).

Enfin, on ne peut nier l'importance des médias et de la publicité durant les dernières décennies du XXe siècle. En effet, depuis que les visages sont produits en quantité industrielle sous forme d'images disponibles à l'envie, toute signification ferme et définitive des physionomies présentées à la société n'est plus individualisée. Désormais, la principale contrainte des artistes est également d'arracher les masques que l'industrie médiatique produit en quantité majeure. A travers le domaine de la peinture, l'effet masque était également d'actualité mais toujours avec une certaine authenticité et spontanéité. Dorénavant, le portrait est disséqué et analysé par les artistes en résistance aux mass media. On s'en prend aux stéréotypes, et donc aux masques contemporains afin de recentrer l'objectif sur le visage⁶⁸. Notre société est donc en proie à une consommation effrénée de visages créés par une technologie de pointe. On peut dire que les visages médiatiques ont refoulé le visage naturel désormais disposé sous une forme de masque. Les médias inondent le monde entier de

⁶⁶ LE MOIGNE, C., *Le naufrage du visage*, dans *Beaux-arts magazine*, n° 292, pp. 119.

⁶⁷ BELTING, H., *Faces. Une histoire du visage*, Paris, Gallimard, 2017, p. 281.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 335.

physionomies-clichés à travers l'espace public. Avec la révolution numérique, la production technique de visages se perfectionne. Elle engendre un visage de synthèse dépouillé de toute connexion à un corps en chair et en os⁶⁹ On ne saurait parler de la circulation des visages à l'ère médiatique sans approfondir la question des médias eux-mêmes dont l'histoire, au cours du siècle passé, n'a évidemment pas commencé avec la presse américaine, même si celle-ci a donné à leur diffusion une forte impulsion. On peut le prouver par l'exemple du magazine illustré *Life*, lancé sur le marché le 23 novembre 1936 par Henry R. Luce, éditeur également du magazine *Time*. A l'origine, le message rédactionnel consistait à affirmer que, dans ce magazine, les images allaient mettre fin à la prédominance de l'information textuelle, jusqu'alors incontestée. Ainsi, dès le 28 décembre, soit un peu plus d'un mois après la livraison du premier numéro, une colonne portant le titre de *Faces* vit le jour, proclamant l'omniprésence des visages médiatiques⁷⁰. L'élément particulièrement intéressant du magazine est lorsque ce dernier s'orna d'une tête sans trait, sur laquelle on pouvait projeter toutes sortes de visages. Ce stéréotype rappelait les mannequins en bois. En même temps, il symbolisait les médias anonymes, adaptables à toutes les figures qui parvenaient à y trouver une place⁷¹. La mise en page d'un magazine se veut en fait comme un medium lui-même sans visage et qui concentre sur lui des visages toujours neufs, aussi interchangeables que des masques⁷². Ces visages effacés, sans traits distincts, seront énormément repris à travers les œuvres photographiques numériques d'Aziz+Cucher. Le thème du mannequin est également un point essentiel dans le travail de l'artiste française Valérie Belin. On peut supposer, qu'indirectement, cette reprise de visage absent du magazine rejoindra déjà plus tard les questionnements identitaires qui ponctuent les photographies des artistes du numérique.

Pendant des millénaires, le visage a été considéré comme un élément qui nous a été donné, comme faisant partie d'un destin figé et immuable. Durant les siècles passés, les photographes avaient pour mission, lors de la réalisation de portraits photographiques, de dévoiler les vérités intérieures des individus ou alors de discourir sur le visage de notre temps. Cette volonté de montrer l'âme du photographié était déjà traduite dans les portraits de peinture. Ce dernier avait longtemps témoigné d'un vif intérêt de l'artiste pour l'autre (le modèle) et la perpétuation de sa mémoire. En théoricien du portrait, Léonard de Vinci conseillait aux jeunes peintres de donner aux figures « une attitude révélatrice des pensées que les personnages ont

⁶⁹ *Ibid.*, p. 267-268.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 267-268.

⁷¹ *Ibid.*, p. 269.

⁷² *Ibid.*, p. 269.

dans l'esprit⁷³ ». La photographie de portrait permet, en effet, à chacun de se connaître. L'individu, empêché physiquement de se voir lui-même comme l'indique Lévinas, cherche les moyens d'y parvenir à l'aide de la photographie. Les photographes donnaient des directives précises à leurs modèles afin qu'ils *imitent l'intériorité*. Mais la personnalité que les bourgeois pensaient pouvoir montrer se diluait dans des poses stéréotypées et caricaturales. L'objectif restait le même, à savoir ressembler à celui qu'on était soi-disant. Le visage n'était qu'un élément parmi d'autres. Qu'il soit pris en pied ou en buste, le portrait devait offrir un rendu harmonieux de l'ensemble du corps⁷⁴. Cependant, Roland Barthes souligne le fait qu'il est impossible d'obtenir un état d'instabilité du moi : « Ah ! si au moins la photographie pouvait me donner un corps neutre, anatomique, un corps qui ne signifie rien⁷⁵ ». Malgré ces nombreuses tentatives de faire apparaître la *vie nue*, de retrouver le premier visage du sujet, cela est impossible. Le visage est perçu comme un masque. La théorie de la physiognomie échoue pleinement. Cette dernière part de l'idée selon laquelle le visage restitue une image fidèle de l'être humain. L'anatomie, espérait-elle en conclure, permet d'associer les traits déterminés d'un visage à un type défini d'homme. Le visage était la base pour l'étude du cerveau et donc de l'être en lui-même avant l'apparition des nouvelles technologies⁷⁶. Francis Galton en est l'exemple par excellence du non fonctionnement du principe physionomique. En effet, il fut particulièrement troublé lorsqu'il découvrit que ses portraits composites de criminels ne dévoilaient pas « le criminel type » comme il en était convaincu. Bien au contraire, l'image composite laissait apparaître, comme par miracle, un séduisant jeune homme qui paraissait aussi honnête et respectable qu'un banquier ou qu'un commerçant⁷⁷. Cette vision de la « face » était pleinement différente de celle qu'elle occupe lors des années 1990.

A la fin du XXe siècle, la chirurgie esthétique fait son entrée de façon importante. Le visage peut désormais être rajeuni et modifié. Le visage, considéré comme une valeur établie, n'est plus considéré comme le représentant d'une individualité ; d'une âme intérieure. Nos visages nous sont assignés lorsque nous nous trouvons dans l'utérus, sans que nous ayons eu notre mot à dire. Ainsi, toutes les personnes insatisfaites par ce que la nature a donné – sans doute la plupart d'entre nous – apprennent tout au long de leur vie à effectuer des ajustements et

⁷³ LE MOIGNE, C., *op. cit.*, p. 118.

⁷⁴ EWING., W., *op. cit.*, p. 19.

⁷⁵ AUBENAS, S., et BIROLEAU, A., dir, *Portraits/Visages 1853-2003*, Paris, Gallimard, 2003, p. 12.

⁷⁶ BELTING, H., *op. cit.*, p. 103.

⁷⁷ EWING., W., *op. cit.*, p. 22.

espèrent faire le nécessaire pour conserver des visages jeunes, beaux et dépourvus de la moindre imperfection. Le terme « camoufler » peut ici être employé et suggère des sens variés comme dissimuler, maquiller, voiler, masquer, cacher... Il est lié à la tromperie mais il peut également être pris dans un sens ludique et évoquer le jeu du déguisement⁷⁸. L'avertissement de Marshall McLuhan⁷⁹ comme étant que le visage est un champ de bataille prend dans ce cas-ci tout son sens. L'approche conventionnelle du portrait développée tout au long du XXe siècle est désormais obsolète. Une nouvelle approche est née à la fin du XXe siècle⁸⁰.

Les années 1990 sont donc caractérisées par de profonds bouleversements économiques, (bio)technologiques et sociaux qui poussent l'artiste à reconsidérer, voire manipuler, l'image du corps humain et principalement son visage. Cette période particulièrement trouble fait augmenter les peurs et les menaces contre l'humanité et la planète. Ces éléments se sont accompagnés de transformations considérables dans les technologies et notamment avec la révolution numérique. Le rôle de la photographie dans l'art a donc également changé dans des proportions analogues. Les artistes désirent délimiter des zones de marginalité, affronter les normes sociales, inventer de nouvelles visibilitées (souvent sexuelles et corporelles) ou encore affirmer des identités singulières⁸¹.

Dans le champ artistique contemporain, et plus spécifiquement photographique, le portrait a lui aussi changé. Si Cindy Sherman et Boltanski restent dans la photographie analogique, ils sont les premiers dans ce domaine à marquer une nouvelle perception du visage et donc du portrait qui continuera à évoluer avec l'arrivée du numérique. D'une certaine façon, on pourrait en effet émettre l'hypothèse selon laquelle, d'après ces deux artistes, le visage n'est plus donné mais une figure à reconquérir, ou, au contraire, une figure à laquelle il convient de renoncer. Reconquête ou renoncement qui ne peuvent se penser sans faire un retour à la mise en procès du sujet lui-même⁸². En effet, l'effacement du sujet ou plus exactement sa résorption dans un vaste système de signes, de codes et d'images-modèles constitue l'un des enjeux de l'extrême contemporain, dont, à n'en pas douter, l'américaine Cindy Sherman en propose la version la plus accomplie. Ce ne sont jamais des autoportraits qu'exécute Cindy Sherman, même si elle est physiquement présente dans chaque photographie. S'il n'y a plus

⁷⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁷⁹ MacLuhan, Marshall (1911-1980): professeur de littérature anglaise et théoricien de la communication

⁸⁰ EWING., W., *op. cit.*, p. 13.

⁸¹ ROUILLE, A., *op. cit.*, p. 579.

⁸² BAQUE, D., *op. cit.*, *La photographie plasticienne*, 2009, pp. 198-200.

autoportrait, c'est précisément parce qu'il n'y a plus de sujet pour élaborer un discours et se confirmer comme sujet. Douglas Crimp citera d'ailleurs : « Les photographies utilisent l'art non pas pour révéler le vrai moi de l'artiste, mais pour montrer le moi comme une construction imaginaire⁸³ ». Il n'y a pas de vraie Cindy Sherman dans ces photographies : il n'y a que les apparences qu'elle assume. Cependant, un risque majeur se profile, né de l'impossibilité visagéité : celui d'une dissolution totale du moi⁸⁴. De par cette forme de dissolution du moi, il est difficile de retrouver la visagéité, comme si le visage venait à manquer, et en appelait à sa difficile reconquête. Face à cette volonté de reconquête du visage, d'autres artistes contemporains comme Orlan, déjà citée précédemment, modifient le visage car il y a un refus du donné et du naturel en plus des raisons d'avancées technologiques, sociales et économiques. Il y a un véritable rejet contre le sens commun et freudien qui voudrait faire de l'anatomie un destin. Il y a un désir de reconquérir le *moi* en le pensant reformulable, repensable à l'infini : au risque peut-être, de se perdre, dans le jeu successif des masques sans cesse renouvelés⁸⁵...

Si ces photographies contemporaines modifiées touchent émotionnellement et presque scandaleusement le spectateur, c'est parce que le visage est encore considéré comme cette interface entre l'intérieur et l'extérieur. Il est le lieu central de la signifiante, par laquelle on est interprète et interprété. C'est pourquoi, dans les normes, le visage exige contrôle et maîtrise⁸⁶.

2.4. LE REGARD DU SPECTATEUR

Le visage est donc une véritable interface entre le *moi* et les *autres*. Le modifier, l'absenter ou encore l'effacer, attire forcément le regard du spectateur. Parmi les médias, c'est le film qui a longtemps tenu le rôle d'avant-garde et de modèle de ce *face to face* entre deux visages. En effet, un visage unique sur un écran de cinéma, quand il surgit en gros plan, va de pair avec l'anonymat du public dont les faces multiples disparaissent dans l'obscurité de la salle. La prise de vue rapprochée, qui donne l'illusion d'un contact face to face, au début, plonge les masses dans une grande confusion parce que, comme le suggère Roland Barthes :

⁸³ *Ibid.*, p. 201.

⁸⁴ BAQUE, D., *op. cit.*, *La photographie plasticienne*, 2009, p. 202.

⁸⁵ BAQUE, D., *op. cit.*, *La photographie plasticienne*, 2009 p. 222.

⁸⁶ ROUILLE, A., *op. cit.*, p. 575.

« celles-ci se voyaient confrontées à l'épreuve du « masque total » ainsi qu'à la plus grande des intimités »⁸⁷.

Indirectement, le spectateur cherche à nouer une relation avec les faces, à s'identifier comme s'il s'agissait de personnes aussi réelles que soi-même alors qu'elles ne sont que des images. Alfred Gell, anthropologue, publie en 1998 son ouvrage intitulé : *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*. Selon lui, l'image suscite une émotion et elle peut le faire par ses moyens propres. Dans les différents cas explicités ci-dessus, la perte identitaire exprimée par les déformations du visage à travers l'image peut entraîner une émotion voire une action : le dégoût, l'horreur, l'admiration, le questionnement, le rejet, ... L'image est donc performante et change le comportement. Cette réflexion est connue depuis longtemps.

Mais peut-on aller jusqu'à reconnaître des intentions et des actions à ces images qui sont propres à l'être humain ? Peut-on envisager ces images comme des agents et des objets munis d'une capacité d'action ? Si une image peut nous faire pleurer, l'image peut-elle pleurer à son tour ? Évidemment non. Mais alors, comment en vient-on à croire qu'elles sont capables de bouger, regarder, saigner, etc. ? On assiste donc à un déplacement qui vient de ce que nous montrent et ce que nous disent les images vers ce qu'elles veulent.

Si la représentation du visage ou du corps par le dessin, la peinture ou la sculpture constitue toujours un mode expressif important, le portrait photographique semble bien être le genre manifeste contemporain par lequel le lien fondamental voire organique entre l'être humain et son image s'exprime. La principale raison résiderait dans le rapport naturel qu'il noue entre le photographié et l'image. Ainsi, aux yeux naïfs et ignorants du public – c'est-à-dire la plupart d'entre nous-, le photographié et l'image du photographié forment pour ainsi dire une seule et même entité⁸⁸. Le portrait photographié serait un miroir, peut-être même un miroir magique⁸⁹, dont le secret reposerait sur la continuité qu'impose l'outil photographique. D'ailleurs, les premiers portraits photographiques n'étaient pas regardés trop longtemps. Les spectateurs étaient intimidés par la netteté des figures. Ils croyaient que les visages des personnes représentées sur la plaque pouvaient les voir, tant la netteté et la fidélité inhabituelle des

⁸⁷ BELTING, H., *op. cit.*, p. 279.

⁸⁸ SCHAEFFER, J.-M., *Du portrait photographique dans Portraits, singulier pluriel*, Paris, éd. Mazon, Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 11-12.

⁸⁹ TISSERON, S., *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, 1999, p. 111.

premiers daguerréotypes leur paraissaient stupéfiantes⁹⁰. Cette projection du spectateur à travers l'image photographique peut s'expliquer par l'analyse de Laura Mulvey : *plaisir visuel et cinéma narratif*⁹¹. L'image et le portrait plus particulièrement, attirent le regard sur la forme humaine. Ici, la curiosité et le désir de voir s'entremêlent avec la fascination pour la ressemblance et l'identification : le visage humain, son corps, la relation entre l'être humain et son milieu, la présence visible du personnage dans le monde. Lacan a souligné à quel point le moment où l'enfant se reconnaît dans le miroir est crucial pour la constitution de l'ego. Le stade du miroir survient lorsque les ambitions physiques de l'enfant dépassent ses capacités motrices et procurent à l'enfant une joie de reconnaître son reflet en imaginant que l'image de son unité corporelle est plus complète et plus parfaite que ce qu'il expérimente de son propre corps. La reconnaissance se trouve ainsi recouverte par une méconnaissance (ou reconnaissance illusoire) : l'image reconnue est perçue comme le corps réfléchi du soi mais la méconnaissance qui en fait quelque chose de supérieur projette ce corps hors de lui-même comme un *je* idéal : le sujet aliéné qui, introjecté en tant que *je*-idéal, donnera naissance par la suite à l'identification aux autres (identification secondaire). Chez l'enfant, ce stade du miroir précède l'acquisition du langage.

On l'a vu dans le chapitre précédent, le visage dans le courant des années 1990 est effacé, modifié et recréé. Même si les artistes s'en méfient et le maltraitent, le public, lui, continue d'y déceler une forme de transcendance. Il continue d'être une surface de projection et d'identification. La croyance millénaire dans ce miroir de l'âme a volé en éclat. Le visage n'est plus le même, certes, mais d'une certaine façon il résiste, à sa manière⁹². C'est pourquoi le spectateur continue d'alimenter une certaine reconnaissance et identification avec le visage présenté face à lui.

⁹⁰ <http://classes.bnf.fr/portrait/>

⁹¹ MULVEY, L., *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, dans *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, New York, Editions Leo Braudy et Marshall Cohen, 1999, pp. 833-844.

⁹² LE MOIGNE, C., *op. cit.*, p. 119.

2.5.L'EXPOSITION *JE T'ENVISAGE* 2004

L'exposition *Je t'envisage*, conçue par le musée de l'Elysée, en coproduction avec le centre Culturgest de Lisbonne, se veut un état des lieux de la représentation du visage – et non plus du portrait dont la disparition est postulée – dans la photographie contemporaine.

Genre photographique majeur, le portrait fut d'ailleurs à la base de la discipline. On se souvient que Baudelaire condamna violemment le fort engouement social qu'il suscita à ses débuts, et Nadar, dit-on, fut stupéfait par la vanité de ses clients, furieux de ne pas correspondre à l'image qu'ils se faisaient d'eux-mêmes. En 1880, après une courte mais intense période de développements, le concept de photographie reproductible à grande échelle apparaît sous la forme d'images en demi-teintes dans le quotidien new-yorkais *Daily Graphic*. En tant que moyen d'expression, et contrairement au portrait pictural, le portrait photographique n'a pas foncièrement évolué d'hier à aujourd'hui : « Alors que les innovations picturales correspondent à autant de ruptures dans une histoire à forte composante téléologique, dans le cas du portrait photographique, les innovations successives n'ont jamais pris la place des pratiques antérieures : elles ont tout simplement élargi le champ des possibles », relève Jean Marie Schaefer⁹³. Le postulat de base de *Je t'envisage* est que le numérique aura suscité un profond bouleversement dans le complexe technique et idéologique du portrait. Il aura, entre autres, modifié la relation du photographe et de son modèle, qu'elle fût basée sur de l'empathie (surtout dans le photoreportage) ou sur un jeu dialectique entre les intentions spécifiques du portraitiste et du portraituré. En quelque sorte, le numérique aura fait passer le photographe de la posture du criminel à celle du criminologue.

Tandis que le premier, via la prise de vue (le shooting) opérait dans un contexte évoquant la tragédie classique (unité de temps, de lieu et de moyens), le second, qui se meut à la surface d'un visible pixellisé, glane, çà et là, traces et indices de vraisemblance, pour finalement s'abandonner au plaisir intellectuel de la reconstruction. Le trait d'union entre les photographes présentés dans cette exposition ? Sans doute une commune propension à tenir un discours sur l'image et non plus sur le monde. Certains le font explicitement, à l'exemple de Jiri David ajoutant des larmes à des portraits déjà existant de chefs d'Etats, d'autres comme Chris Cottingham, Inez Van Lamsweerde ou le duo Aziz + Cucher, fabriquent leurs

⁹³ Shaeffer, Jean-Marie (1952-) : philosophe, chercheur au CNRS.

images eux-mêmes en s'inspirant de clichés de la mode ou de la publicité. D'autres encore, à l'exemple de Valérie Belin, Thomas Ruff ou Raphael Hefti, persistent dans l'utilisation des moyens classiques de prise de vue, mais font adopter à leurs modèles des poses savamment réfléchies. Saisissant les visages dans leur pure matérialité, ils les débarrassent par conséquent de tout indice référant à une supposée vérité intérieure.

Une telle neutralité est à considérer dans la perspective d'un double héritage. Il y a tout d'abord la photographie d'artiste des années 1960-1970, dont le statut était alors largement documentaire. Mais si les praticiens de ces années-là s'intéressèrent surtout au caractère esthétiquement *impur* de la photographie et à sa valeur testimoniale non transcendante (synonyme d'anti-art), le médium photographique a ensuite progressivement conquis son autonomie. Jeff Wall, qui n'a cessé dans son œuvre, d'interroger l'histoire de la tradition picturale, dit s'être particulièrement réjoui de pouvoir un jour se dire pleinement photographe (et non plus *artiste utilisant la photographie comme médium*). Cela marque une transition.

Dans les années 1990, le document s'est chargé de nouvelles intentions. Il est devenu, relève Michel Poivert, « une réponse au monde des images sur le terrain même des images, l'unique moyen peut-être de s'opposer au règne sans partage du spectacle⁹⁴ ».

A l'égard des considérations qui précèdent, l'intérêt des commissaires pour l'œuvre d'Orlan est intéressant. Celle-ci, connue pour les séances de chirurgie esthétique bien réelles auxquelles elle s'astreignait avant l'ère numérique, est devenue aujourd'hui une inconditionnelle des logiciels de retouche informatique. Son cas montre à quel point l'adoption de nouvelles possibilités technologiques peut modifier notablement, voire contredire le sens d'une démarche artistique. De performeuse, Orlan est devenue photographe : d'adepte d'une forme d'art prise avec la vie réelle, elle est, aujourd'hui, tout entière du côté de la simulation. Faculté d'adaptation ? Opportunisme ?

Pour revenir au postulat selon lequel le visage multi-facettes aurait détrôné le portrait, notons que la question du non testimonial* (qui ne résulte pas d'un témoignage, d'une attestation) n'a pas attendu l'arrivée du numérique pour être abordée par les artistes. Pierre Molinier, par exemple, a élaboré entre 1950 et 1975, des photomontages qui mettent en perspective les autoportraits photographiques qu'Urs Luthi réalise quelques années plus tard en travesti, mais

⁹⁴ POIVERT, M., *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2009, p. 24.

surtout ceux manipulés d'Ugo Rondinone. Idem pour la multiplication de la personne (clonage) thématifiée entre autres par Gilles Barbier, que l'on trouve avant chez le même Molinier ou chez l'artiste suisse Manon. Quant aux corps hybrides d'Inez Van Lamsweerde ou de Cindy Sherman et, dans une certaine mesure, ceux créés informatiquement par Keith Cottingham, le surréaliste Hans Bellmer n'avait-il pas ouvert la voie avec ses photos de poupées et de mannequins disloqués⁹⁵ ?

⁹⁵ HUBER, G., *Je t'envisage. La disparition du portrait*, dans *Art Press*, vol. 303, Juillet-Août 2004, pp. 12.

PARTIE II: LES ARTISTES

CHAPITRE 3: VALERIE BELIN

3.1. VALERIE BELIN: AMBIGUITE DE L'IDENTITE

La recherche de l'identité, sujet ancré depuis le début des années 1990, passe également par la perte de cette dernière. Il est impossible de définir une identité sans comprendre ce qu'elle n'est pas. Dès lors, de nombreux artistes photographes contemporains s'attaquent aux critères qui permettent de définir un être humain. Cette remise en question passe par une volonté d'effacer tout signe permettant une certaine identification. Certains photographes vont accentuer les traits physiques comme Orlan, par exemple. D'autres, comme Valérie Belin ou encore Inez Van Lamsweerde, jouent de façon plus subtile, en supprimant ou exagérant les détails du corps humain. Désormais, le masculin et le féminin se mélangent, d'où l'importance de la figure du transsexuel dans le travail artistique de ces artistes. De plus, la réalité et le virtuel ne font plus qu'un. Les êtres représentés ne semblent ni appartenir à l'un ou à l'autre. Le spectateur est alors troublé et déstabilisé face à ces nombreux portraits évoquant presque des êtres dits *mutants*. La remise en cause de cette identité passe donc par une absence de traits spécifiques qui nous rappelle l'image d'un être humain « normal ». Mais comment pouvons-nous aborder cette destruction ? A partir de quel moment, spectateurs, arrivons-nous à une désidentification du modèle photographique exposé ? Quels sont les signes qui permettent de discerner, constater ou encore déterminer un portrait d'une personne « vivante ou réelle » ou en tout cas, une reconnaissance identificatoire face à l'Autre ?

Une artiste photographe française, Valérie Belin, exprime parfaitement ces questionnements de perte identitaire. Cependant, son parcours artistique est, dans un premier temps, marqué par des photographies de sources lumineuses qui présentent l'aspect de radiographies ou de pures empreintes laissées par la lumière. Dans un premier temps, la figure humaine n'occupe donc pas la place principale de ses œuvres. Il faut attendre 1999 pour que l'Union centrale des arts décoratifs expose la série des *Bodybuilders* (fig. 8). Cette dernière marque alors l'apparition de la figure humaine dans l'iconographie de l'artiste⁹⁶. Valérie Belin s'engage dans une véritable recherche qui s'attachera aux questions existentielles et identitaires de l'être. Elle développe plusieurs séries de portraits en noir et blanc de taille monumentale,

⁹⁶ CHEROUX, C., *Belin Valérie. The unquiet images*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2015, p. 125.

notamment la série des *Transsexuels* (fig. 9) qui met en avant le brouillage des frontières de l'identité liées à la question du genre, et la série des *Femmes noires*, dont les visages, proches d'une sculpture, questionnent le filtre culturel et ses projections. Les séries d'images sont donc fondées sur un jeu subtil de répétitions et de variations qui participe d'un intérêt pour une forme d'abstraction dans la photographie. La frontalité absolue du point de vue, la bi-dimensionnalité radicale, l'absence de contexte et la monumentalité des formats donnent valeur d'icône aux divers sujets choisis pour évoquer les incertitudes et les paradoxes du vivant. L'aboutissement de ce travail sur la question du portrait est accompli par la série des *Mannequins* (fig. 1) qui, paradoxalement, paraissent plus animés d'émotions que certains êtres réels. On ne trouvera toutefois dans ces photographies aucun effet spectaculaire. Tout reste subtil et défini par les détails. Il s'en dégage au contraire un sentiment d'abstraction qui contraste singulièrement avec le sujet. S'il est ici question d'identité, c'est bien dans sa forme la plus imperceptible⁹⁷.

Ce chapitre tente de répondre, à travers l'œuvre de Belin et principalement le thème du mannequin⁹⁸, aux questions de la perception identitaire à la fin des années 1990. C'est à travers ses sept séries abordant ce même sujet que l'analyse de ce chapitre s'articule. Son travail permet de comprendre l'importance de la place du visage et la remise en question de l'Autre. La révolution numérique a particulièrement marqué l'ensemble des artistes contemporains photographes vus dans le cadre de ce mémoire. Cependant, chez Valérie Belin elle a complètement modifié sa façon de travailler et lui a permis d'obtenir les effets voulus afin de témoigner de sa propre vision de la perte identitaire.

3.2. ENTRE REEL ET VIRTUEL

Depuis ses débuts, le travail de Belin est toujours traversé de fortes tensions. Il se construit autour de couples d'oppositions : corps ou objet, fixe ou animé, naturel ou artificiel. Les discours sur son travail semblent d'ailleurs traversés d'appréciations apparemment contradictoires : sa démarche serait à la fois documentaire et plasticienne, ses images en même temps plates et sculpturales, son œuvre relèverait autant de la rigueur minimaliste que de la prolifération baroque. L'artiste revendique d'ailleurs elle-même : « des fondements avant tout picturaux et sculpturaux, constitués principalement par l'art baroque italien et l'art

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 19.

minimal américain⁹⁹ ». Belin apprécie cultiver cette ambiguïté en tous points de vue. Elle aime d'ailleurs elle-même employer des expressions paradoxales comme « sombre clarté » ou « parfaite imperfection ». Il y a chez elle une véritable culture de l'oxymore qui est particulièrement propice à l'éclosion de l'inquiétante étrangeté¹⁰⁰. Il y a une tension assez systématique entre des sujets appartenant à un environnement quotidien et une façon de les traiter qui les rend inquiétants¹⁰¹. La plupart des thématiques récurrentes dans l'œuvre de l'artiste sont en effet liées à la culture populaire et, par conséquent, à l'univers familier du plus grand nombre¹⁰². Cette mise en avant des contraires continue aussi dans le sens où ses sujets appartiennent à l'environnement ordinaire ; voire quotidien. En revanche, leur traitement, les en éloigne de par les cadrages, éclairages peu naturels ou encore les peaux lissées des mannequins. Ces critères participent alors également à un effet de défamiliarisation¹⁰³. On l'a vu précédemment, les années 1990 sont marquées par le numérique et les biotechnologies. Les mass médias jouent un rôle majeur et place le visage *modifié numériquement* en première position. Ces nouvelles tensions constantes reflètent parfaitement l'état d'esprit de la fin du XXe siècle : la perte d'identification face à des « faces » toujours plus irréelles les unes que les autres. Belin traduit cet état d'esprit en accentuant les corps, comme dans la série des *Bodybuilders* ou en posant question sur ce qui est réel de ce qui ne l'est pas avec *Mannequins*.

3.2.1. *Mannequins*

La série *Mannequins* de Valérie Belin débute en 2003 (fig. 1). Il s'agit de portraits de mannequins en celluloïd. Les formats sont imposants, généralement 155 x 125 cm. Ces épreuves, imprimées en gélantino-argentique, sont généralement réalisées en noir et blanc. Le visage disposé en frontalité absolue, placé sur un fond totalement neutre, occupe la majeure partie de la photographie. On l'a compris, Valérie Belin met l'accent sur le regard, sur les traits du visage. En appliquant ce principe, elle oblige le spectateur à se concentrer sur la présentation de l'Autre. Ce qui a tout d'abord attiré l'artiste, c'est l'aspect extrêmement réaliste. Lorsque l'on regarde, au premier abord, ce type d'œuvres, on tente indirectement de s'identifier, de se positionner face au visage qui nous est imposé. Les mannequins sont

⁹⁹ BRIGHT, S., *Auto-focus. L'autoportrait dans la photographie contemporaine*, Londres, Thames and Hudson, 2010, p. 26.

¹⁰⁰ CHEROUX, C., *op. cit.*, p. 21.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² CHEROUX, C., *op. cit.*, p. 23.

¹⁰³ *Ibid.*

moulés sur de vrais corps, ce qui rappelle les véritables femmes-mannequins et porte à confusion. Les photographies de Valérie Belin abordent le lien entre réalité et illusion : « s'agit-il de femmes ou d'objets ? ». Cette ambivalence fondamentale de l'« être » dans les photographies de l'artiste constitue une interrogation plus vaste sur la notion même de vivant : « qu'est-ce que le vivant aujourd'hui, et comment est-il travaillé par l'incertitude¹⁰⁴ ? » Dans un premier temps, le spectateur éprouve une certaine attraction face à ce visage, au premier abord, parfait. Puis, vient le sentiment de répulsion lié à la découverte d'un faux. C'est cette même idée de *distanciation* qui est toujours mise en place dans les séries de portraits que l'artiste réalise¹⁰⁵. Il faut donc généralement attendre quelques instants avant de réaliser que le visage est celui d'un mannequin, d'une poupée. Notre regard en tant que public est habitué aux photographies de publicité retouchées où il est facile d'y insuffler la vie. De l'autre, il y a l'idée d'une fausse apparence liée à une erreur de perception – l'illusion du truquage¹⁰⁶. Les visages de mannequins sont ainsi emblématisés par ce que le marketing des corps appelle les *new faces*, il s'acharne manifestement à mimer avec une exactitude maximaliste – et quelque peu pathétique – le formatage d'un visage prêt-à-porter, ne tolérant nul écart, nulle déviance anatomique ou identitaire¹⁰⁷.

Belin pousse encore plus loin la tromperie. Elle réalisera également le même type de photographies mais avec de véritables mannequins vivants cette fois-ci (fig. 10). Pour tous ceux qui connaissent un minimum son travail artistique, il devient alors encore plus difficile de déterminer ce qui est faux de ce qui ne l'est pas. Dans les séries réalisées à partir de mannequins, vivants ou non, tout semble être donc mis en place pour réifier l'humain : le traitement particulier de la carnation transforme les modèles en figures de cire et la coupe des épaules accroît la ressemblance avec la statuaire. Dans ce cas-ci, l'ouverture sémantique du terme *mannequin* joue un rôle majeur. En français, il désigne autant le mannequin de vitrine que celui de défilé – ce que les anglophones, eux, distinguent par *dummy et model*¹⁰⁸. Les magazines et les défilés utilisent pour promouvoir leurs produits des mannequins aux visages et corps maigres, des femmes bien vivantes mais qui ressemblent de plus en plus aux figures des étalages. À l'inverse, les mannequins fabriqués paraissent de plus en plus animés. Valérie Belin a saisi des visages qui témoignent de notre fascination pour une esthétique morbide. Le

¹⁰⁴ <http://www.Valeriebelin.com>

¹⁰⁵ CHEROUX, C., *op. cit.*, p. 111.

¹⁰⁶ ERWING, W., *op. cit.*, pp. 73-79.

¹⁰⁷ BAQUE, D., *op. cit.*, p. 203.

¹⁰⁸ CHEROUX, C., *op. cit.*, p. 19.

regard des mannequins artificiels semble finalement plus expressif que celui des femmes réelles¹⁰⁹. Valérie Belin rejoint en ce point Nancy Burson ou encore Orlan et leurs critiques sur la société occidentales et les mass médias qui emploient les visages comme des objets, ayant perdu leur individualité. Cela en devient tellement ambigu, que même le spectateur ne sait plus savoir si ces visages presque mutants existent réellement, engendrant chez lui un trouble, un malaise face à cette ambiguïté : réel ou non ?

3.2.2. *Black Women I, II & III*

Par-delà ces sujets clairement associés à l'univers de l'inquiétude, ce sont surtout des états d'incertitude caractéristiques de l'*Unheimliche*, notion qui sera abordée dans le paragraphe du même chapitre concernant Belin : *Inquiétante étrangeté*. Devant la plupart de ses séries impliquant une représentation humaine, le regardeur ne peut s'empêcher de se demander s'il est face à une personne réelle ou à une effigie fabriquée¹¹⁰. Régis Durand y voit, plutôt qu'une *esthétique du morbide*, une interrogation subtile mais acharnée, série après série, sur la notion même de vivant et sur la question de la représentation¹¹¹ : « Qu'est-ce que le vivant aujourd'hui ? » Ou autrement dit : « qu'est-ce qui permet d'identifier ce qui est vivant¹¹² ? » De fait, si les œuvres de la photographe renvoient à la perfection l'image du vide et de la vie arrêtée, elles sont dans une même mesure habitées depuis le départ par le désir de « transformer un vide plein, le néant en présence, d'insuffler du vivant là où il n'y en a plus¹¹³ ».

La série *Black Women* réalisée à partir de 2001 (fig. 11) par Valérie Belin ajoute un critère majeur aux séries des mannequins déjà analysées précédemment. En effet, la présence de modèles à la peau noire accentue le regard d'*inquiétante étrangeté* déjà porté par le spectateur. Le regard, que ce soit dans les modèles des photographies de Belin ou celui du spectateur, occupe une place majeure. Ces portraits de femmes noires se composent de la même façon que la série des *Mannequins*. On retrouve à nouveau ces larges formats, certains en noir et blanc, d'autres en couleurs, centrés sur un seul et même visage, en gros plan sur

¹⁰⁹ ERWING, W., *op. cit.*, p. 89.

¹¹⁰ CHEROUX, C., *op. cit.*, p. 20.

¹¹¹ TORGOFF, L.-S., *op. cit.*, p. 53.

¹¹² *Ibid.*, p. 54.

¹¹³ CHEROUX, C., *op. cit.*, p. 39.

fond neutre. Ici, les contrastes entre les peaux noires et les fonds blancs lumineux sont encore plus frappants. Par ailleurs, Dominique Baqué ajoutera : « s'il y a visage chez Valérie Belin, ou en tout cas un semblant d' « humanité », c'est dans la série « Femmes noires » qu'il prend forme et s'accomplit. Non seulement parce que se joue ici une parfaite osmose entre le processus photographique (noir et blanc, bi dimensionnalité radicalisée) et le sujet, mais aussi parce que le visage de couleur noire, dont le blanc des yeux atteint une perfection aveuglante et dont la peau se réfracte en brillances et en éclats lumineux, conjugue la beauté de l'icône vivante »¹¹⁴. Les visages apparaissent presque comme des masques africains. La différence aux autres séries habituelles de Belin, se marque principalement dans le fait même de représenter une personnalité à la peau ébène. Pour comprendre ce principe, il est intéressant de se baser sur un texte de Bell Hooks : *Black Female spectators*. Intellectuelle et féministe noire, cette dernière aborde le regard du spectateur face à une personne, une femme en particulier, de couleur noire. Dans nos cultures occidentales, les médias reproduisent et maintiennent la suprématie blanche. Belin est fortement influencée dans son travail par la société de consommation et ses publicités aux visages trop parfaits. Notre regard est différent face à la série *Mannequin* lorsque le spectateur se rend compte de la supercherie. Mais lorsqu'il s'agit en plus d'une femme à la couleur noire, d'autres réactions viennent s'y ajouter. Pour comprendre le regard effectué sur la série *Black Women*, il faut remettre en contexte certains points qui sont notamment abordés par Bell Hooks. Elle écrit que lorsque la plupart de la population noire des USA a, pour la première fois, eu l'opportunité de regarder un film à la TV, les spectateurs ont été conscients que le média était un système de savoir et de pouvoir reproduisant et maintenant la suprématie blanche. Il y avait un certain renoncement à la représentation de l'homme ou de la femme noirs. On l'a vu, chez Laura Mulvey ou encore Hans Belting, le spectateur s'identifie par principe de narcissisme au protagoniste représenté à travers la photographie. Cette identification est accentuée lorsqu'il y a une représentation d'un être humain, d'un cadrage en gros plan et de couleurs spécifiques. Les femmes sont perçues comme des objets du regard masculin. Le fait que Valérie Belin reprenne des modèles sous forme d'objet à la peau noire, accentue le manque d'identification du spectateur. Hooks souligne que les spectatrices noires ont dû développer des relations d'apparence dans un contexte où on renie le corps de la femme noire pour perpétuer la suprématie de la race blanche. Plusieurs théories féministes ont abordé la place de la femme en tant qu'objet. Le problème c'est qu'elles abordent encore et toujours la femme comme la

¹¹⁴ BAQUE, D., *op. cit.*, p. 204.

femme blanche. Valérie Belin semble souligner ce manque par ses séries *Black Woman*. L'être humain cherche constamment à s'identifier et cela se passe notamment par le regard de l'Autre. Ici, elle aborde les problèmes de regards d'une société, d'identification, de reconnaissance dans la relation entre le spectateur et la visagété qui lui est présentée sous forme d'image photographique. Maintenant, cette version pourrait être comprise différemment... Comme il s'agit d'une des seules représentations de personnes à la peau noire dans son travail, on pourrait également penser qu'au final, les femmes noires sont uniquement présentes pour améliorer et maintenir le monde féminin blanc en suprématie¹¹⁵. Au final, ce n'est certainement pas la volonté première de Valérie Belin mais elle prend néanmoins ce risque, peut être inconsciemment dans la série *Black Woman*.

3.3. LA PLACE DU VISAGE

La photographie artistique à partir des années 1990 a fortement nourri une véritable obsession pour le corps et le visage en particulier. Véritable ouverture sur l'Autre, ce dernier occupe une place majeure car il est certainement le lieu de modification le plus sensible. Dans son texte, Dominique Baqué, historienne et critique d'art française, recense quelques pratiques axées sur la représentation du visage en photographie, approches diverses et contradictoires touchant au vacillement identitaire ou à la reconfiguration monstrueuse et biotechnologique. C'est pourquoi, elle écrit : « le visage est énigme plus que réponse ». Chez Belin, les portraits ne disent jamais ce qu'ils sont vraiment et soulèvent des réflexions sur les médiations technologiques et le vivant¹¹⁶. Le spectateur a du mal à s'identifier. Le regard paraît tantôt vide, tantôt vivant : « Sommes-nous réellement devant une véritable personne ? ». Certains de ses travaux sont effectivement proches de la vanité traditionnelle, dont les diverses composantes iconographiques auraient été en quelque sorte dispersées et déclinées en séries autonomes. L'œuvre dans son ensemble serait donc une vaste vanité, condamnée à ne jamais être totalisée et dont seuls quelques fragments émergeraient. De ce point de vue, Valérie Belin prend acte que l'art d'aujourd'hui n'est plus qu'un art de détails, voire de ruines¹¹⁷. L'artiste se place ainsi entre la vie et la mort, dictat essentiel de son travail, de par le choix de ses sujets (mannequins) mais également par son style iconographique.

¹¹⁵ HOOKS, B., *The Oppositional Gaze. Black Female Spectators dans Black Looks. Race and representation*, Boston, South & Press, 1992, pp. 115-131.

¹¹⁶ TORGOFF, L.-S., *op. cit.*, p. 42.

¹¹⁷ TORGOFF, L.-S., *op. cit.*, p. 53.

3.4. LA SERIALITE

Valérie Belin fonctionne sous forme de sérialité. En dehors de la série *Mannequins*, l'ensemble de ses travaux s'articule autour de ce même processus, qui n'est en rien anodin. En effet, le fait de procéder par séries permet également de rendre claire sa démonstration. Il existe un dialogue permanent entre humain et inhumain, présence et absence. Comme cité ci-dessus, l'ambivalence traverse toute son œuvre : « Les choses et les êtres y sont photographiés comme au-delà d'eux-mêmes dans une sorte d'équivalence ». La photographie constitue pour elle une tentative obsessionnelle d'appropriation du réel et un moyen de réflexion et de mise en mémoire¹¹⁸. Mais ce n'est pas tout. La photographe française joue aussi beaucoup de la matière des motifs choisis, particulièrement lorsqu'elle privilégie l'utilisation du noir et blanc, en renforçant les contrastes entre ces deux valeurs et en éliminant totalement les gris. Cependant, avec l'usage de la couleur, elle permet de rendre un cran au-dessus les détails et le rapprochement avec le réel. Elle aime s'attacher à la surface des choses, non par superficialité, mais au contraire pour laisser entrevoir ce qui s'y manifeste imperceptiblement. En plaçant hors de tout contexte les personnages qu'elle photographie, en les monumentalisant grâce aux larges formats de ses tirages, elle parvient à transformer ses motifs en icônes fascinantes, qui parlent, d'une manière très personnelle, de notre société et du culte qu'elle rend au corps¹¹⁹. On le rappelle, Belin expulse la photographie de l'immobilité rassurante du familial, d'où le terme de défamiliarisation, déjà cité plus haut. Elle rend les images intranquilles et inquiétantes¹²⁰.

3.5. L'EMPLOI DE LA COULEUR

Dans les séries réalisées ayant encore pour thème le mannequin, Belin commence à utiliser la couleur. Contrairement aux idées reçues, cela renforce le projet de faire des portraits d'êtres parfaits, imaginaires, et donc sans vie. Le noir et blanc ne permet pas d'obtenir cet objectif. De façon générale, la photographie en négatif produit un effet de réalité, on pourrait même dire d'exagération extrême de la réalité. Il y a une volonté d'une reproduction à l'identique allant jusqu'à pousser le spectateur à se demander s'il s'agit d'un être vivant ou non. Les êtres

¹¹⁸POIVERT, M., *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2009, p. 26.

¹¹⁹ MEAUX, D., et VRAY, J.-B., *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Etienne, Presses Universités Saint-Etienne, 2004, p. 68.

¹²⁰ CHEROUX, C., *op. cit.*, p. 23.

sont représentés dans leurs moindres détails et imperfections, jusqu'au grain de la peau¹²¹. Cependant, Valérie Belin précise que la couleur est avant tout un choix esthétique plutôt qu'une volonté naturaliste. C'est également un choix technique. Avant la généralisation du tirage numérique, le contrôle que l'on pouvait avoir sur le rendu des couleurs était très limité. La possibilité de numériser les négatifs et de maîtriser la chromie des images avant de procéder au tirage permet d'envisager l'utilisation de la couleur¹²². La révolution numérique a donc permis de multiples possibilités de changements dans les œuvres de Valérie Belin tout comme de nombreux autres artistes contemporains de la même époque. Dans les dernières séries de mannequins, l'artiste photographe ira jusqu'à utiliser des motifs géométriques, voire même décoratifs, comme elle a créé dans *Black Eyed Susan* en 2013 (fig. 12) avec des éléments floraux. On peut également considérer cela comme un effet de stylisation, tel qu'on peut le retrouver dans l'art du vitrail ou l'Art Nouveau. C'est une manière de redonner vie à ce qui n'en est pas¹²³. A nouveau, Belin reste sur cette ambiguïté des corps et principalement des visages, retouchés numériquement à tel point qu'on ne sait plus s'il s'agit d'une personne réelle ou non. Elle applique les oxymores à la perfection et combine les opposés sur une seule et même image. Cette constatation reste certainement la plus importante à retenir concernant le travail de Belin de façon générale, et plus particulièrement dans ses séries représentant des mannequins, réels ou non. Les photographies de Belin sont peut-être aujourd'hui mieux considérées comme des reconstitutions que comme des reproductions de ses sujets¹²⁴. Le numérique a donc permis de laisser pleinement la possibilité à Valérie Belin d'épanouir son goût de l'artifice, en bref du faux. L'artiste n'hésite pas à parler à ce propos d'une certaine forme de libération. De fait, elle s'est mise à jouer de ses nouveaux instruments avec une virtuosité importante¹²⁵. Alors qu'au départ, il s'agissait surtout d'accentuer l'ambiguïté entre l'animé et l'inanimé, le naturel et l'artificiel, en lissant l'image (en éliminant par exemple les imperfections sur la peau de ses modèles ou en les appliquant comme un « fard » ainsi que le relève Quentin Bajac citant Roland Barthes¹²⁶), Valérie Belin s'est rapidement livrée, par la suite, à des manipulations plus complexes. Elle utilisera des effets de solarisation et de surimpressions qui entraînent une rupture franche avec le réalisme¹²⁷.

¹²¹ *Ibid.*, p. 101.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*, p. 111.

¹²⁴ FRIDAY, J., *Aesthetics and photography*, Burlington, Ashgate, 2002, pp. 67-84.

¹²⁵ CHEROUX, C., *op. cit.*, p. 31.

¹²⁶ BAJAC, Q., *photographie plastique* dans correspondances *Valérie Belin/Edouard Manet*, Paris Musée d'Orsay, Argol Editions, 2008, p. 23.

¹²⁷ CHEROUX, C., *op. cit.*, p. 33.

3.6. L'INQUIETANTE ETRANGETE

Depuis le début de ses travaux artistiques, Valérie Belin déploie son œuvre photographique au sein d'un seul et même concept : celui de l'inquiétante étrangeté de l'identité¹²⁸. Mais de quoi s'agit-il exactement ? L'inquiétante étrangeté ne se définit pas ici dans sa nature comme celle que l'on peut retrouver dans le romantisme ou le fantastique social¹²⁹. Elle ne se loge ni dans l'imagination, ni dans la réalité, mais habite le monde des images à l'heure postmoderne. Son lieu de prédilection est le stéréotype. Pour répondre et expliciter cette question, il faut revenir à un fait ou exemple connu : le musée Grévin. Les visiteurs y sont plongés dans une pénombre qui favorise la ressemblance des effigies avec leur modèle et crée une atmosphère de mystère¹³⁰. Le concept d'inquiétante étrangeté se baserait donc comme le doute suscité soit par un objet apparemment animé dont on se demande s'il s'agit réellement d'un être vivant, soit par un objet sans vie dont on se demande s'il ne pourrait pas s'animer.

Dans un essai de 1906, le psychologue allemand Ernst Jentsch s'est interrogé sur cette « impression désagréable qui naît facilement chez maintes personnes à l'occasion d'une visite d'un musée de cire. Il est effectivement difficile dans la semi-obscurité de distinguer une figure de cire grande nature d'une autre personne¹³¹ ». Mais, précise-t-il, « pour certains esprits sensibles, le malaise sera durable même après avoir décidé si cette figure est vivante ou non¹³² ». Par-delà l'émoi de la découverte, ces « adorables leurres », pour reprendre la formule d'André Breton¹³³, ont pour fonction de déclencher une forme d'anxiété plus persistante¹³⁴. Il existe un mot allemand qui permet de décrire assez fidèlement cette inquiétude : c'est l'*Unheimliche*. Il a été analysé dès 1906 par Jentsch, dans le texte qui vient d'être évoqué, avant d'être plus largement popularisé, à partir de 1919, par la publication dans la revue *Imago* de l'essai de Sigmund Freud intitulé : *Das Unheimliche*. Le terme est formé à partir de la racine Heim, le *foyer*, que l'on retrouve dans Daheim, à la maison, ou Heimat, le *pays natal*. Heimlich se traduit généralement par *familier*, mais il est ici précédé d'un

¹²⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹³¹ JENTSCH, E., *L'inquiétante Etrangeté* dans *L'inquiétante étrangeté entre Jentsch et Freud, Etudes psychothérapiques*, n°17, 1998, p. 42-43.

¹³² JENTSCH, E., *L'inquiétante Etrangeté* dans *L'inquiétante étrangeté entre Jentsch et Freud, Etudes psychothérapiques*, n°17, 1998, p. 42-43.

¹³³ Breton, André (1896-1966) : poète et écrivain français.

¹³⁴ CHEROUX, C., *op.cit.*, p. 13.

préfixe de négation. L'*Unheimliche* décrit donc un écart dans ce qui est habituellement vécu comme familier, quotidien et rassurant. Pour Freud, l'*Unheimliche* est ce type d'effroi que suscite ce qui est bien connu, ce qui nous est familier depuis longtemps¹³⁵ et établit un lien entre la notion d'inquiétante étrangeté avec ses théories psychanalytiques de complexes infantiles refoulés (complexe de la castration...). Ce n'est qu'en 1933, dans leur première publication du texte de Freud en français, que Marie Bonaparte et Mme Edouard Marty proposent de traduire le terme « *Unheimliche* » par *inquiétante étrangeté*. Bien que poétiquement assez bien trouvée, la traduction française du mot n'est, en effet, pas très adéquate du point de vue du sens. Elle ne conserve rien de la familiarité du mot originel, ni même de sa négation. De l'*Unheimliche*, elle oublie la cause et ne retient finalement que l'effet d'inquiétante étrangeté. Là où le mot allemand, dans une tension des contraires, tout comme le travail de Belin, fait naître l'inquiétant de l'interruption du familier. Ici, le terme français se contente simplement de redoubler l'étrange. Il est redondant et ne traduit en rien la complexité du concept. La dernière traduction française du texte de Freud, celle d'Olivier Mannoni en 2011, s'intitule d'ailleurs : « L'inquiétant familier ». Mais il est sans doute trop tard. La traduction française des années 1930, bien qu'inexacte, s'est imposée dans le langage courant¹³⁶. Selon Jentsch et Freud : « l'inquiétante étrangeté est bien l'expérience d'un vacillement du jugement où il devient impossible de décider si une chose est inerte ou vivante, fixe ou animée, réelle ou fantasmée »¹³⁷. A partir des années 1980, cette forme d'anxiété réapparaît dans la création contemporaine à travers les travaux d'artistes aussi différents que Miley Kelley, Paul McCarthy, Cindy Sherman, Robert Gober, Charles Ray, Laurie Simmons, Tony Oursler, ou les films de David Lynch, David Cronenberg, ou Joël et Ethan Coen. L'omniprésence dans leurs œuvres de thématiques comme celles du mannequin, du masque, ou du dédoublement, ne fait évidemment pas d'eux des romantiques ou des surréalistes attardés, mais témoigne plutôt du caractère absolument indémodable de l'inquiétante étrangeté¹³⁸. Il y a, incontestablement, de cette discrète anxiété dans les travaux de Valérie Belin. La majorité des sujets qu'elle aborde s'inscrivent pleinement dans la tradition de l'inquiétude. Mais le thème lié à l'inquiétante étrangeté le plus récurrent dans le travail de Belin est indubitablement celui du mannequin¹³⁹.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹³⁹ *Ibid.*

Depuis le début des années 1990, Belin n'a en effet cessé d'interroger les clichés du paraître. La société d'hyperconsommation dans laquelle nous vivons s'évertue à nous vendre un désir de changement qui n'est en réalité qu'une mise en conformité avec les canons de la culture occidentale traditionnelle : devenir blanc lorsqu'on est noir, être parfaitement lisse, avoir l'air fort, garder la pose, ressembler à une image de magazine et ainsi de suite. L'ultra-capitalisme engendre ce qu'il faut bien appeler une alter-utopie : le fantasme d'être un autre. Une grande part du travail de Valérie Belin est une critique insidieuse de cette illusion marchande. Par ses effets de bougé, l'artiste altère le modèle. Elle met le cliché à distance et fait ainsi apparaître ce qu'il peut avoir de faux, de vain, de grotesque ou de morbide¹⁴⁰. L'enjeu n'est donc pas de traîner de façon simpliste un idéal dans la boue, ni à l'inverse de sublimer la vulgarité¹⁴¹. Car c'est finalement bien la préoccupation centrale de Valérie Belin : non pas tant en vérité donner vie à l'inanimé, mais plutôt miner le cliché de l'intérieur¹⁴². Qu'on ne se méprenne pas toutefois. La photographe n'est pas mue par une quête d'authenticité. Elle exalte la puissance du cliché et l'exacerbe pour mieux en faire surgir la réalité. A l'instar de l'ultramoderne outrepassant le modernisme, ses images sont des clichés qui transcendent le cliché : des méta-clichés¹⁴³. Pour citer un exemple, ce sentiment irrationnel d'« inquiétante étrangeté » ou « d'inquiétante familiarité », qui est à l'œuvre dans les photographies, peut survenir par le doute suscité soit par un objet apparemment animé dont on se demande s'il s'agit réellement d'un être vivant, soit par un objet sans vie dont on se demande s'il ne pourrait pas s'animer. Ce malaise peut aussi survenir dans ce moment de doute où l'on pense apercevoir un autre que soi-même dans le reflet de la vitre ou du miroir. La photographie peut être ce miroir tendu dans lequel on ne se reconnaît pas. C'est donc ce paradoxe qui est à l'œuvre dans les photographies de mannequins¹⁴⁴.

3.7.SIGNES ET ARCHETYPES

Comme on a pu le voir, Valérie Belin a longuement travaillé sur les questions liées à l'incertitude de l'identité et de ses représentations. Elle questionne en montrant le brouillage des frontières identitaires liées à la question du genre à travers la série *Transsexuels* réalisée

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 39.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*, 111.

entre 2000 et 2003¹⁴⁵. A nouveau, elle reprend les mêmes concepts que ceux employés dans la série *Mannequins* c'est-à-dire de frontalité, de visages disposés sur des formats neutres de grandes dimensions à l'image des icônes. Qu'est-ce qui constitue la ressemblance à quelqu'un ou à un sexe ? Qu'est-ce qui distingue un visage idéal selon les canons de mode, de sa traduction en sa représentation inerte ? Est-ce affaire de traits distinctifs, d'air, de signes, et comment les distinguer ? Valérie Belin s'explique : « Je commence à m'intéresser au visage, comme lieu de la singularité et de l'identité. Il me fallait pour explorer cette idée de métamorphose, de quête d'identité incertaine, des visages très particuliers. D'où mon intérêt pour les transsexuels, dans la phase initiale de leur transformation, alors qu'éléments masculins et féminins sont encore incertains, apparaissant à la surface du visage, comme un effet de morphing en cours¹⁴⁶. ». Cette impression de morphing, typique du travail composite de Nancy Burson, est également présent chez la photographe française. A nouveau, le numérique et les nouvelles technologies permettent de représenter au mieux ces questionnements identitaires qui dictent les années 1990. Le numérique a provoqué de nouvelles images photographiques, désireuses et désormais capables de s'immiscer dans un réalisme de la représentation afin de souligner plus avant l'interrogation formulée au regard. L'iconographie, réelle et fantasmée, générée par le post-humanisme et le trans-humanisme, est venue appuyer cet élan, ajoutant à l'animal le biotechnologique et le principe prothétique, projetant le corps au-delà de son enveloppe classique. Car le corps n'est définitivement plus simple objet de l'image. Le corps aussi s'est nourri de cette nouvelle iconographie, formulant à partir de sa chair même de nouvelles images¹⁴⁷.

Mais pourquoi cette importance du corps transgenre et particulièrement chez Valérie Belin qui y consacre plusieurs séries ? Il faut rappeler que la photographie numérique a élargi les frontières de la représentation du corps en s'amusant du réalisme de sa virtualité, elle s'est aussi, faite dépasser par la réalité. Certains corps qu'elle avait fantasmé sont réellement apparus¹⁴⁸. Le paradoxe exposé dans la représentation des corps transgenres est que, d'un côté il est difficile d'identifier clairement le genre initial mais en même temps le parcours pour arriver au corps hors normes est une succession d'affirmations identitaires, nécessaires face à la médecine, la psychiatrie, la chirurgie et l'administration. Le corps transgenre est dans sa

¹⁴⁵ <http://artefake.com>

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ FORGET, Z., *Le corps hors norme dans la photographie contemporaine. Plasticité(s)*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 155.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 159.

nature même et sa physicalité, au quotidien, un dépassement des catégories du corps classique. Il est en cela un corps hors normes contemporain, advenu ces dernières décennies grâce aux avancées médicales et chirurgicales¹⁴⁹. Cependant, son corps trouble le genre et c'est en cela l'intérêt qu'y porte Valérie Belin.

Le spectateur identifie le transgenre, corps hors normes, grâce à toute une série de signes qui lui permettent de s'identifier ou de se dé- identifier face à ce qui lui est montré. Ce type de fonctionnement marche également pour les autres séries de Belin. Par exemple, dans la lignée des séries *Mannequins*, on y retrouve à chaque fois un thème dominant : les types ou plutôt la variété des typologies admises du *moi* ». Les séries de portraits de modèles vivants ou en cire sont réduits à leur archétype. Dans ce cas-ci, l'archétype symbolise un idéal à partir duquel est construit dans sa forme, sa matière, sa fin, un sujet qui appartient en quelque sorte à une série. Il est composé d'un nombre de critères, afin de le reproduire en tant que tel : dans ce cas-ci, celui de la femme. Ils sont le résultat d'une certaine forme de globalisation qui conduit au désir de ressembler à ce même archétype. Les portraits réalisés ne sont pas psychologiques. Ils ne montrent que des caractéristiques visibles, comme dans la photographie médico-légale. Toute tentative d'évacuer une référence à une personnalité particulière est ainsi rejetée¹⁵⁰. C'est pourquoi le travail de Belin est caractérisé comme une preuve de perte identitaire de l'être.

Pour comprendre les intentions de l'artiste, il faut se souvenir de ce que Barthes disait à propos de l'acteur japonais, et de la manière dont il « ne joue pas à la femme, ni ne la copie, mais seulement la signifie¹⁵¹ ». Dans l'empire des signes, Barthes cite : « Le travesti (puisque les rôles de femmes sont tenus par des hommes, n'est pas un garçon fardé en femme, à grand renfort de nuances, de touches véristes, de simulations coûteuses, mais un pur signifiant dont le dessous (la vérité) n'est ni clandestin (jalousement masqué) ni subrepticement signé (par un clin d'œil à la virilité du support comme il arrive aux travestis occidentaux, blondes opulentes dont la main triviale ou le grand pied viennent infailliblement démentir la poitrine hormonale) : simplement absenté ». Si, comme dit Mallarmé, l'écriture est faite *des gestes de l'idée*, le travesti est ici le geste de la féminité et non son plagiat¹⁵² ». Toutes ces identités sont

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 161.

¹⁵⁰ CHEROUX, C., *op. cit.*, p. 99.

¹⁵¹ TORGOFF, L.-S., *op. cit.*, p. 55.

¹⁵² BARTHES, R., *L'empire des signes, s.l.*, 1970, p. 122.

marquées et construites, tout autant, au fond, que les objets des séries antérieures, mais avec une violence plus retenue, une subtilité plus grande¹⁵³. Roland Barthes aborde donc la perception du visage théâtral au japon comme « réduit aux signifiants élémentaires de l'écriture, le visage congédie tout signifié, c'est-à-dire toute expressivité : cette écriture n'écrit rien. Non seulement elle ne se « prête » à aucune émotion, à aucun sens mais encore elle ne copie aucun caractère¹⁵⁴ ». Il continue son état des lieux en expliquant que l'acteur, dans son visage, ne joue pas à la femme ni ne la copie, mais seulement la signifie¹⁵⁵. Au final, la femme est une idée représentée par des signes. Ces derniers permettent de *purifier* le corps de toute expressivité : on peut dire qu'à force d'être signes, ils exténuent le sens. D'une certaine façon, imaginer et fabriquer un visage, non pas impassible ou insensible, mais comme sorti de l'eau, lavé de sens, c'est une manière de répondre à la mort¹⁵⁶. Cette représentation en quelque sorte morbide que l'on retrouve décrite par Roland Barthes est parfaitement représentée dans les séries de portraits de mannequins de Valérie Belin. Les visages sont comme vides, faux et abandonnés de toute humanité. La mort se reflète toujours à un moment donné dans le travail sériel de l'artiste. Belin fonctionne par représentations de signes faisant autant référence à la femme qu'au paradoxe de la vie et de la mort.

En abordant la série *Black Eyed Susan* où les visages des femmes photographiées se mélangent de manière quasi-fusionnelle avec des bouquets de fleurs, Valérie Belin cite : « tout regard projetant des stéréotypes a le pouvoir de réduire par sa banalité, le mystère d'un être. Je n'élaborai jamais une image préconçue de mon sujet. Tout en restant à la surface des êtres, je m'attache à la codification de la beauté féminine dans les années 1950¹⁵⁷ ». Dans ce sens, on se rapproche en quelque sorte du travail de Nancy Burson et de ses composites intitulés : *First Beauty first* (fig. 25), réalisés au début des années 1980. On peut effectivement dire que ces expérimentations ont pour objet d'explorer les *artifices de la féminité* et d'en renverser les maniérismes codifiés. Dans le cas de la dernière série des mannequins, Belin part d'un stéréotype existant, reconnu par l'utilisation de signes et de codes connus du public. Cependant, elle y ajoute des éléments perturbants, cherchant à produire un effet inverse, par la superposition d'un motif géométrique. On rejoint en quelque sorte une image en papier glacé. Néanmoins, afin d'éviter toute mauvaise interprétation, Belin

¹⁵³ TORGOFF, L.-S., *op. cit.*, p. 56.

¹⁵⁴ BARTHES, R., *op. cit.*, p. 121-122.

¹⁵⁵ BARTHES, R., *op. cit.*, p. 123.

¹⁵⁶ BARTHES, R., *op. cit.*, p. 123-126.

¹⁵⁷ CHEROUX, C., *op. cit.*, p. 105.

précise : « je ne pense pas qu'on puisse dire que mon travail soit inspiré par une théorie féministe, dans la mesure où mon travail n'a pas la prétention d'être politique ou revendicatif. Ma démarche reste volontairement distante et ambiguë, elle n'est pas très différente de celle des artistes du pop art dont les œuvres peuvent être vues comme une critique ou bien au contraire comme une célébration de la société de consommation. Je ne prends pas position en faveur ou en défaveur de mon sujet, et je souhaite rester plastiquement à la surface des choses¹⁵⁸. »

3.8.UN RETOUR AUX PRINCIPES DU SURREALISME

Comme déjà cité ci-dessus, Valérie Belin exprime particulièrement la perte identitaire dans ses séries abordant le thème des mannequins, modèles, femmes objets, transsexuels et autres portraits se voulant humains. Les thématiques et techniques utilisées pour représenter l'inquiétante étrangeté, les ambiguïtés entre vivants et non vivants ont déjà été largement employées dans l'histoire générale du cinéma et de la photographie d'avant-gardes. En 1924, dans le Manifeste du surréalisme, André Breton évoque le mannequin moderne – un objet sans vie dont on finit par se demander s'il ne pourrait pas en fait s'animer – comme illustration du « merveilleux¹⁵⁹ ». Belin développe cette idéologie en lien avec le mouvement surréaliste à travers ses photographies de corps inanimés qui lui apparaissent équivalents à des objets. Ce n'est que par la suite qu'elle a commencé des séries de portraits de modèles vivants tout en imposant le même protocole. Le but étant d'évacuer toute émotion et toute référence à une quelconque humanité.

Rosalind Krauss aborde cette vision inspirée du Surréalisme dans une définition du mouvement artistique. Elle écrit sur le fait que la perception est en prise directe sur le réel, tandis que la représentation est séparée par un fossé infranchissable, ne restituant la présence de la réalité que sous forme de substituts, c'est-à-dire par l'intermédiaire de signes. Dans ce cas-ci, elle rejoint directement la pensée de Roland Barthes. A cause de cet éloignement avec le réel, la représentation peut être soupçonnée de falsification. L'image visuelle est un trompe l'œil tout comme les séries photographiques de Belin. La photographie surréaliste joue sur le rapport particulier à la réalité et au simulacre. En résumé, elle pratique toujours le paradoxe

¹⁵⁸ CHEROUX, C., *op. cit.*, p. 107.

¹⁵⁹ CHEROUX, C., *op. cit.*, p. 97.

par excellence. La photographie est en quelque sorte une empreinte, une décalcomanie du réel. C'est une trace – obtenue par un procédé photochimique – liée aux objets concrets auxquels elle se rapporte par un rapport de causalité parallèle à celui qui existe pour une empreinte digitale, une trace de pas, ou les ronds humides que des verres froids laissent sur une table¹⁶⁰. Au cours des années 20, à travers toute l'Europe, on ressentait qu'un élément supplémentaire s'ajoutait au réel, que cet élément fût expérimenté avec cohérence et figuré avec force dans les œuvres structurées par les outils supplémentaires de la photographie. Cependant, Krauss soutient que l'un des apports spécifiques des surréalistes a été de considérer cette réalité elle-même comme représentation ou signe¹⁶¹.

Cette ambiguïté entre réel et irréel continue de s'exprimer aujourd'hui dans le travail de Belin dans le sens où ses sujets appartiennent, certes, à l'environnement ordinaire. En revanche, leur traitement les en éloigne sensiblement de par les points de vue, les cadrages, les éclairages peu naturels ou encore les peaux lissées des mannequins. Ces critères participent alors également à ce discret effet de défamiliarisation. Pour traduire au mieux ces effets, elle utilise, à nouveau, de manière ostensible, toute la palette de techniques inventées par les avant-gardes photographiques des années 1920-1930 et que l'avènement du numérique a permis de réintroduire dans les pratiques contemporaines. La surimpression et la solarisation sont des techniques photographiques associées aux avant-gardes historiques, lesquelles s'en sont emparées très précisément dans le cadre de leurs explorations des qualités propres au médium. En les reprenant, l'artiste, après avoir dit adieu à une approche ontologique de la photographie, semble peut-être avoir cédé aux facilités du pastiche. Le but est de rendre la lecture de l'image plus complexe, plus perturbante, moins immédiate, moins évidente, moins univoque¹⁶².

C'est à travers ses œuvres les plus récentes telles que la série « *Black Eyed Susan* » (2013), qui traitent toujours du *brouillage* identitaire, que ces techniques expérimentables sont employées presque à outrance. Rassemblées sous le nom de *Nouvelle Vision* par l'artiste théoricien du Bauhaus Lászlo Moholy-Nagy, elles permettent de rendre le cliché troublant en perdant sa rassurante familiarité. C'est un peu comme si le cortège inquiétant du faux, du vide, voire du morbide, montait à la surface de la photographie. Le numérique n'a donc fait

¹⁶⁰ KRAUSS, R., *The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths*, s. l., MIT Press, 1986, p. 115.

¹⁶¹ KRAUSS, R., op. cit., *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, 1991, p. 122.

¹⁶² CHEROUX, C., op. cit., p. 103.

qu'accroître ces possibilités. Mais cet infini des possibilités rend aussi les choses beaucoup plus complexes du fait de la disparition de la référence à un médium particulier. Les technologies sont aujourd'hui hybrides. Belin citera par ailleurs : « que le développement de nouvelles technologies offre simplement plus de facilités que de nouvelles possibilités¹⁶³ ».

Nous sommes à une époque où aujourd'hui les médiums interagissent les uns aux autres. Ces derniers s'influencent, se mélangent et s'inspirent. Valérie Belin a, à plusieurs occasions, évoqué par le passé le long métrage d'Hans Richter, *Dreams that money can buy* (rêves à vendre), un film de 1947 reprenant sept séquences de rêve surréaliste signées Richter, Max Ernst, Marcel Duchamp, Man Ray, Alexander Calder et Fernand Léger. Le rêve de Léger présente une idylle mécanique entre deux mannequins d'une vitrine. Ce mélange particulier entre l'animé et l'inanimé, mais aussi entre l'abstrait et le réel, rythme le travail artistique des séries sur le mannequin de Belin. Le passage de l'objet au vivant (et l'inverse) est une thématique assez récurrente dans toutes les sortes de fictions et la source de beaucoup de fantasmes, en tant que visions illusoires ou situations imaginaires. C'est aussi le pouvoir de la photographie, de redonner un semblant de vie à ce qui n'existe plus, ou bien de momifier le vivant¹⁶⁴. C'est en ces différents points tels que la technique, la composition, la thématique et les oppositions que le travail de Valérie Belin rejoint les pensées des surréalistes.

3.9. RESSEMBLANCES ET DISSEMBLANCES

3.9.1. Inez Van Lamsweerde

Le travail des Hollandais Inez Van Lamsweerde et Vinoodh Matadin peut être lu comme symptomatique d'une circularité contemporaine entre le corps hors norme et l'image, qu'elle soit artistique ou médiatique. Dès sa jeunesse, Inez Van Lamsweerde est abreuvée d'images de mode par sa mère, rédactrice dans des magazines hollandais. Le travail artistique de ces deux artistes est intéressant à aborder dans ce chapitre car ils s'engagent dans un dilemme photographique. Soit ils s'attardent à montrer une certaine déconstruction de la visagété en manipulant souvent les codes ironiques de la postmodernité, ou alors, à contrario, ils

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ CHEROUX, C., *op. cit.*, p. 109.

s'essayent à un long processus de reconquête du visage et de l'identité perdus¹⁶⁵. Chez Inez Van Lamsweerde, les modèles très sophistiqués nous choquent par les détails subtils que l'artiste ajoute ou enlève par manipulation digitale. Dans ses travaux récents, (que ce soit à travers l'absence de sexe ou l'inversion d'éléments anatomiques), Inez Van Lamsweerde joue sur la perfection et la perversion du monde technologique, qui, selon elle, est dominé par les fantasmes masculins. D'un point de vue technique, Van Lamsweerde est l'une des premières à mobiliser la palette graphique, bien avant la foultitude de *suiveurs*. Le couple d'artistes s'est fait connaître au début des années 1990, notamment grâce aux deux séries *Thank You Thigmaster* (1993) et *Final Fantasy* (1993), qui interrogent les normes féminines en subvertissant les corps, notamment par le gommage ou l'exagération de certaines parties, alors permis par l'outil informatique. Durant cette dernière décennie, le couple s'est imposé majestueusement dans l'univers des magazines de mode tels que *Vogue*, *Harper's Bazaar*, *V Magazine* et celui des plus grandes marques de la haute couture internationale (*Dior*, *Gucci*, *Yves Saint Laurent*, *Louis Vuitton*, etc...). Si les deux artistes ont au début marqué leur éditoriaux d'une signature particulière, celle dont le monde de la mode découvrait alors l'étrange singularité, les plus grandes célébrités et icônes médiatiques sont depuis passées devant leur objectif, imposant un traitement bien plus classique et une esthétique étonnamment normée. Et les publicités qu'ils signent aujourd'hui participent totalement à la confirmation d'une imagerie majoritaire dans laquelle le différent n'a pas sa place¹⁶⁶.

Inez Van Lamsweerde est l'une des premières à mobiliser la palette graphique et qui, en rupture revendiquée avec la manipulation des images qui fut longtemps sa signature plastique – bien avant que tous les *suiveurs* ne jugent bon de systématiquement numériser, lisser, aseptiser leurs images –, exposa en 1998 une nouvelle série, *Me* (fig. 13), posant ainsi une question principielle : celle de savoir ce qui se passe *après* la séduction de la Paintbox, comme si la machine avait livré ses possibilités ultimes, comme s'il fallait opposer une salutaire intempestivité à la fascination univoque que ne manque pas de susciter, aujourd'hui encore, l'art technologique. *Me* se donne ainsi à lire comme une série purement photographique de portraits où tous les sujets, du plus proche (la mère) au plus lointain (un mannequin précédemment choisi dans le cadre d'une commande pour le couturier Balenciaga), posent allongés sur un même lit. Dans sa précédente série, *The Widow*

¹⁶⁵ BAQUE, D., *op. cit.*, p. 196.

¹⁶⁶ FORGET, Z., *op. cit.*, p. 158.

(1997) (fig. 14), figurant une inquiétante enfant-femme aux traits glacés et au regard convulsif, Van Lamsweerde avait osé affronter – en une époque où le moindre soupçon d’attrait pédophile menace la liberté même de l’image – la représentation de l’enfant : la petite *Kirsten* (fig. 2) y réinvestissait les figures mythiques de la Vierge ou de la veuve noire. Il n’est sans doute pas anecdotique que l’une des photographies les plus fortes de la série *Me* soit consacrée à deux sœurs jumelles, unies comme de véritables siamoises (deux visages, deux bras, trois jambes) par le drapé de leurs robes noires, l’une gardant les yeux ouverts, l’autre, yeux fermés, visage hostile, comme dévastée par un cauchemar : remémoration du film *Freaks* tout autant que des pervers contes de fées, l’image de ces deux sœurs inséparables s’inscrit dans cette logique onirique qui régit l’ensemble de la série et constitue le sujet comme altérité radicale. La mère, impériale et maléfique, parée de bijoux barbares, y devient l’archétype de ses autres déclinaisons féminines : jeunes femmes gisantes au regard impassible, retranchées dans un imaginaire que nul ne saurait pénétrer, innocentes et démoniaques, investies de forces obscures. Sorcières ou hystériques, peut-être, ne se donnant jamais : la carnation du visage est brûlée (brûlure du bûcher, brûlure du derme hystérisée), les mains cerclent le corps, la face ne se constitue jamais en visage, au sens où Lévinas a pu thématiquer le visage comme ouverture fragile à l’Autre. C’est qu’ici l’Autre à jamais se refuse, n’offrant que l’énigme mutique de son intouchable, inhumaine beauté. Ne reste que la folie de son secret, comme dans cet autoportrait où le visage d’Inez Van Lamsweerde se dérobe définitivement sous la masse informe d’une chevelure noire – linceul ultime¹⁶⁷. Van Lamsweerde et Vinoodh Matadin recourent également aux signes, déjà évoqués précédemment par Barthes, qui permettent au public de reconnaître ou de tenter d’associer une identité, ou plutôt un archétype, à ce qui lui est présenté. C’est en ces différents critères que le lien apparaît comme évident entre la vision de Belin et celle des artistes photographes tels que sont Inez Van Lamsweerde et Vinoodh Matadin.

Ces corps, d’une humanité mutante, peuvent se présenter, comme on peut le voir chez Orlan, sous forme de modifications ou d’ajouts corporels, ou alors, sous l’aspect d’une matière effacée, dématérialisée, saturée, avec une disparition totale des signes identitaires où les capacités sensorielles ont complètement disparu. C’est le cas à travers le travail photographique d’Inez Van Lamsweerde. On y retrouve une imagerie artificielle de femmes aux chairs froides et lisses sur papier glacé, inventant ainsi une esthétique plastifiée, voire

¹⁶⁷ BAJAC, Q., *op. cit.*, pp. 231-233.

mortifère, de l'icône féminine. Les modèles très sophistiqués nous choquent par les détails subtils que l'artiste ajoute ou enlève par manipulation digitale.

Pour comprendre cette absence de signes identitaires dans le travail d'Inez Van Lamsweerde, on peut se baser sur l'œuvre *Kirsten*. Cette photographie artistique représente le visage en plan très rapproché d'une petite fille qui nous paraît endormie. Cependant, très vite le soupçon arrive chez le spectateur : la peau paraît trop poudrée, les cils démesurément effilés et la bouche, sensuellement ouverte, nappée d'un gloss¹⁶⁸. Dans ses travaux récents, (que ce soit à travers l'absence de sexe ou l'inversion d'éléments anatomiques), Inez Van Lamsweerde joue sur la perfection et la perversion du monde technologique, qui, selon elle, est dominé par les fantasmes masculins. Elle s'inspire principalement de clichés de la mode ou de la publicité.

Le visage porte donc question et est énigme plus que réponse... Faut-il pour autant se résigner à la définitive perte de la visagéité ?

¹⁶⁸ TORGOFF, L.-S., *op. cit.*, p. 50.

CHAPITRE 4 : ORLAN

4.1.PERTE DU VISAGE DANS LA PHOTOGRAPHIE DIGITALE

Comme nous avons pu le remarquer dans les chapitres précédents, et particulièrement dans la première partie de ce mémoire, la fin des années 1990 et le début des années 2000 est caractérisée par une ère dite *mutante* et techno-morphique. Cette dernière remet en question l'identité de l'homme à travers le corps mais surtout le visage. Ce questionnement identitaire numérique doit être mis en parallèle avec la bioéthique concernant les transformations génétiques de l'individu. Les usages de nouveaux matériaux corporels s'inscrivent dans ce développement des biotechnologies (manipulations génétiques, greffes, implants, clonages) ainsi que des techniques numériques (morphing, la virtualité, photographie numérique). Tous ces éléments innovants poussent la société à découvrir de nouvelles possibilités physiques. Les transformations corporelles se déclinent alors sous de multiples formules où le corps mutant n'appartient plus au domaine de la fiction mais devient une matière vivante dans un corps réel¹⁶⁹. Ces volontés de modifications corporelles, qu'elles soient primitives comme les scarifications ou high-tech comme les opérations de chirurgie esthétique, font pleinement partie de ce renouveau identitaire typique de la fin du XXe siècle. En effet, bousculer les constituants géniques de l'être humain, des compartiments subcellulaires aux édifices moléculaires, revient une fois encore à construire une nouvelle perception que l'homme a de lui-même, de l'autre et du monde¹⁷⁰. Evolution, modification, mutation, termes couramment employés pour définir ce besoin irrépressible qui semble animer l'homme de transformer son corps pour se redéfinir. Il suffit de voir que la mutation génétique est passée au domaine de la science-fiction à celui des débats éthiques quant au futur de l'espèce humaine pour s'en convaincre : le désir et la concrétisation de la transmutation de l'être envahissent progressivement les sphères artistiques, scientifiques et intellectuelles afin de reconsidérer nos représentations sur la nature humaine et d'envisager les paramètres d'une nouvelle relation de l'homme au monde¹⁷¹.

Orlan bouscule véritablement le monde de l'art en utilisant sa propre chair comme espace de travail et de modifications. Elle cultive la culture du nouveau *monstre* des années 1990 : le

¹⁶⁹ BARON, D., *op. cit.*, p. 64.

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 77-78.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 8.

posthuman. Ce chapitre tente de remettre en contexte l'importance de l'influence des diktats de beauté, de la société de consommation et de l'apparition des nouvelles technologies dans l'œuvre d'Orlan, principalement axée sur ses *Self-Hybridations*. Il s'agit de photographies digitales manipulées combinant le visage de la performeuse avec les critères esthétiques de cultures extra-européennes provenant d'Amérique latine ou encore d'Afrique (fig. 3). Orlan tente de s'affirmer en utilisant son visage comme lieu de prédilection. Elle se transforme et use des nouvelles techniques de son époque pour contrebalancer les idées imposées par la communauté occidentale. Son travail est analysé en détails et mis en relation avec les événements majeurs de son époque d'un point de vue artistique. Il est difficile de comparer son œuvre avec d'autres artistes, tant Orlan a véritablement révolutionné la façon de percevoir l'art. Elle s'est-elle même transformée en corps mutant. Son influence est majeure, et encore aujourd'hui on la retrouve imitée à travers des personnalités du show-biz américain telles que Lady Gaga.

4.2. BIOGRAPHIE

Orlan est l'une des artistes qui exprime au mieux cette nouvelle perception du corps posthuman de la fin des années 1990. Artiste française née le 30 mai 1947 à Saint-Etienne, en Loire (France), elle vit et travaille à Paris depuis 1983. Orlan crée ses premières performances dans sa ville natale. Elle n'a alors que 17 ans... C'est avec le scandale déclenché en 1976 par *Le baiser de l'artiste*, qu'Orlan devient célèbre. Artiste corporelle, elle se présente alors à la Foire internationale d'art contemporain de Paris dans une machine-à-baisers qu'elle a conçue à partir d'un moulage de son torse. Glisser cinq francs dans une fente donne automatiquement à quiconque le droit de l'embrasser¹⁷². Il faut attendre 1978 pour que sa première expérience-chirurgicale filmée ne soit réalisée. Transformée en véritable être composite dans la série intitulée *La réincarnation de Sainte Orlan*, elle s'est livrée à neuf opérations chirurgicales pour modifier ses traits en prenant modèle sur des représentations féminines idéalisées de la Renaissance. En façonnant son visage sur le modèle de personnages de tableaux célèbres, Orlan incorpore littéralement dans sa chair des bribes du vaste corpus de l'histoire de l'art, tandis qu'elle vient elle-même ajouter son propre corps à celui de l'art : en réalisant des reliquaires et des dessins avec sa chair et son sang, et en se transformant elle-même en une

¹⁷² ROUILLE, A., *op. cit.*, p. 573.

véritable œuvre d'art vivante. Confondre ainsi son visage et son corps avec ceux de l'art, assimiler matière artistique et matière vivante, brouiller les distinctions entre public et privé, intérieur et extérieur, ici et là, sont autant de processus par lesquels le visage et le corps perdent leur consistance réelle, ici et maintenant, quittent l'intimité subjective, passent à l'extérieur, et viennent se fondre dans l'immense hyper corps hybride et mondialisé de l'art¹⁷³. Ces opérations minutieusement enregistrées (l'une fut même télévisée internationalement) retracent la transformation de son corps en matière sculpturale. La photographie va scander les étapes du devenir-Orlan, depuis la lecture initiatique, en 1989, des textes de la psychanalyste lacanienne Eugénie Lemoine-Luccioni : « La peau est décevante (...) Dans la vie on n'a que sa peau (...). Il y a maldonne dans les rapports humains parce que l'on n'est jamais ce que l'on a (...). J'ai une peau d'ange mais je suis un chacal (...), une peau de crocodile mais je suis un toutou, une peau de noire mais je suis un blanc, une peau de femme mais je suis un homme ; je n'ai jamais la peau de ce que je suis. Il n'y a pas d'exception à la règle parce que je ne suis jamais ce que j'ai¹⁷⁴ ». Toutes ses opérations chirurgicales sont réalisées sous anesthésie locale mais en parfaite lucidité et s'accompagnent de textes lus par l'artiste. Si ce projet a été perçu par certains comme une tentative d'incarner l'idéal occidental de beauté, Orlan affirme avoir choisi ses modèles (dont l'Europe de Boucher, la Joconde de Léonard de Vinci, la Vénus de Botticelli et la Psyché de Gérôme), en fonction de leur histoire plus que de leur apparence¹⁷⁵. Dans la performance, l'auteur n'est pas un acteur mais un actant, il se met en jeu physiquement et psychologiquement devant un ou des spectateurs, sans simulacre ni faux semblants dramatisés¹⁷⁶. Depuis le début, Orlan crée une certaine polémique en étant une des pionnières de la modification corporelle. La chirurgie esthétique est pour elle un outil artistique, non un moyen de se plier aux normes sociales de la beauté, ou de céder au désir des hommes, comme le lui reprochent pourtant les féministes. Tout chez elle est concourt à dissoudre l'identité et le genre, et à fragiliser leurs liens avec le corps : sans prénom, Orlan est un nom sans sexe ; elle a, en outre, souvent opposé aux féministes un très provocateur : « Je suis une homme et un femme ». Enfin, les opérations rendent ses apparences trop volatiles et transitoires, c'est-à-dire virtuelles, pour servir d'ancrage à une identité stable. Mode de figuration – de défiguration et de refiguration – à

¹⁷³ A., ROUILLE, *op. cit.*, p. 576.

¹⁷⁴ LEMOINE-LUCCIONI, *La robe, essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris, éditions du Seuil, 1983, p. 133-145.

¹⁷⁵ HEARTNEY, E., *op. cit.*, p. 189.

¹⁷⁶ BAQUE, D., *op. cit.*, *Photographie plasticienne. L'extrême contemporain*, 2009, p. 225.

même la chair, la chirurgie est aussi un opérateur de transfiguration¹⁷⁷. Cette dernière affirme pouvoir changer autant de fois qu'elle voudra de visage. Il est bien question ici de se repositionner en tant que fabricant de sa propre chair pour devenir sa propre matière hybride. En laissant la lame chirurgicale pénétrer son corps, elle franchit ainsi un tabou identitaire extrême. Le fait que les opérations affectent directement le visage lui-même est en soi scandaleux. Comme on l'a vu déjà précédemment, le visage est l'interface entre l'intérieur et l'extérieur. Il est le lieu central de la signification, par laquelle on est interprète et interprété, et de la subjectivation, par laquelle on est fixé en tant que sujet. C'est pourquoi le visage exige contrôle et maîtrise. Aussi, le défaire délibérément, sans nécessité médicale, apparaît-il comme un acte tellement subversif qu'il ne peut que susciter l'incompréhension et être assimilé à du masochisme ou à une pulsion de mort. C'est pourtant l'inverse qui préside aux opérations : une quête du pur désir, par la morale, la psychanalyse, le féminisme et surtout la religion¹⁷⁸. Elle cite : « La modification corporelle, à la différence de la transformation de l'apparence, crée un nouveau corps. Je réalise un design bio subjectif de la matière¹⁷⁹ ». En quelque sorte, elle se fait « tailler la chair pour maïeutiser¹⁸⁰ notre désir nietzschéen de devenir ceux que nous sommes¹⁸¹ ». Orlan se transforme en *monstre* et par là, s'oppose à la religion catholique. En effet, le monstre a été le présage de dieu (du latin monstrum), que la religion chrétienne occidentale a au Moyen Âge transformé en un signe du diable. Il a été celui que l'on montre (monstrum) mais aussi qui montre (monare)¹⁸². *Omniprésence*, qui est le titre de sa septième opération chirurgicale-performance réalisée en 1993 à New York, consiste à s'insérer des implants de silicone habituellement utilisés pour rehausser les pommettes de chaque côté du front, ce qui aura pour effet de créer deux bosses. Par ce geste, Orlan confirme son indifférence aux critères de beauté conventionnels, ce geste s'inscrit dans la lignée des manipulations technologiques et du fantasme d'intégrer des éléments étrangers au corps humain. De plus, le fait de toucher au corps, de lui porter atteinte, de le modifier, de le transpercer, de l'implanter, participe à une ritualisation de l'être qui l'amène à un statut presque sacré¹⁸³. Orlan rentre dans une véritable mutation réelle et continue pour correspondre, ou se rapprocher au maximum, à son identité intérieure. Ce rejet du corps donné par la nature peut désormais arborer d'étranges visages où, après l'impact de la

¹⁷⁷ ROUILLE, A., *op. cit.*, p. 574.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 575.

¹⁷⁹ BARON, D., *op. cit.*, p. 58.

¹⁸⁰ Méthode suscitant la mise en forme des pensées confuses par le dialogue.

¹⁸¹ BARON, D., *op. cit.*, p. 58.

¹⁸² FORGET, Z., *op. cit.*, p. 19.

¹⁸³ BARON, D., *op. cit.*, p. 59.

chirurgie plastique, les progrès de la biologie et les techniques toujours plus sophistiquées d'implants physiques, il a cessé d'être une réalité stable en les moyens techniques de sa propre reconfiguration.

Corps offert à l'art et art fait corps, corps sans organes, anti-naturalisme revendiqué, rejet de la norme sociale et sexuelle, engagement féministe : d'Orlan, on a sans doute tout dit, tout écrit. De son corps, sans cesse exhibé, exposé au regard de l'Autre, on a fait l'objet de débats mais aussi le support d'insultes et de violences. Corps mutant, *posthuman*, tout entier construit sur le refus du donné, de l'inné, du naturel, véritable corps-sujet à partir duquel se conjuguent des identités multiples, mouvantes, en perpétuel devenir. Artiste multimédia, Orlan circule de la performance à la vidéo, de la sculpture au logiciel, mais aussi de la photographie à la performance. Il serait donc en ce sens erroné de réduire Orlan à son travail de performances¹⁸⁴.

On retrouve donc à la base du processus d'Orlan, ce refus du donné, de la génétique et de l'anatomie destinale. Il y a une sorte de réinvention du visage : Orlan se dote d'une visagéité euphorique et libertaire. En ce sens, il serait parfaitement absurde de vouloir se doter des mêmes traits que ceux désormais établis par l'artiste sur son visage. En effet, ce dernier se veut *refuser* à la modélisation, et ce serait commettre un contresens total quant au sens même de sa démarche que de souhaiter lui ressembler. Orlan ne veut ni disciples ni suiveurs : son visage, même modifié, se veut être l'Unique. A chacun donc d'inventer sa visagéité propre, de cultiver sa propre identité, son propre écart différentiel et singularisant¹⁸⁵. En dépit de sa violence, fut-elle indolore, la chirurgie vient servir l'utopie d'un désir affranchi de ses entraves en permettant à Orlan de se faire un hyper corps, un corps virtuel¹⁸⁶.

Il est possible de qualifier et caractériser cette période artistique d'Orlan par de l'art « charnel ». Il s'agit d'un travail d'autoportrait au sens classique, mais avec des moyens technologiques qui sont ceux de son temps. On oscille entre défiguration et refiguration. Le corps devient un *ready-made* que l'on peut modifier. L'art charnel affirme une certaine liberté de l'artiste, lutte contre les diktats de la beauté. Mais attention, il n'est pas contre la

¹⁸⁴ BOURGEADE, P., *Orlan. Self-Hybridations*, Marseille, Editions Al Dante, 1999, pp. 9-13.

¹⁸⁵ BAQUE, D., *op. cit.*, p. 187.

¹⁸⁶ ROUILLE, A., *op. cit.*, p. 575.

chirurgie esthétique mais plutôt opposé aux standards que cette dernière véhicule¹⁸⁷. Un autre point décisif de cet art à travers les photographies construites à partir des opérations-performances : c'est le sourire d'Orlan. Orlan, dont le visage est redessiné, par le scalpel, dont la bouche est traversée d'une seringue et dont la chair ouverte livre ses secrets. Elle sourit contre la chirurgie dont elle détourne les enjeux et les interdits, contre les normes, mais surtout contre la douleur associée au bloc opératoire. On peut considérer que la photographie fonctionne ici comme une expansion de ce sourire – que l'on retrouvera d'ailleurs dans les *Self-Hybridations* – qui refuse la souffrance et la plainte, la rédemption dont on nous fait croire qu'elle se gagne à travers le mutisme des grandes douleurs de la chair. Comme si du Christ en croix on ne se délivrait jamais, ni de ses saints ni de ses martyrs. Cela, Orlan le refuse avec une rage toujours intacte : ne se compromettant jamais avec la douleur, dont elle juge qu'il n'y a aucun enseignement moral à tirer¹⁸⁸. Ces images, proches de cette *horreur vertigineuse* dont parlait Georges Bataille à propos des supplices dont nous supportons à peine l'évocation. Il commentait ainsi dans *Les larmes d'Eros*¹⁸⁹ les célèbres photographies des écorchés vifs de Pékin, dont on peut voir qu'on leur sciait les jambes alors qu'on venait de leur arracher la peau du thorax. Bataille note que leur visage avaient pris une expression extatique, et on sait que certains auteurs disent qu'« ils riaient ». Mais attention, Orlan ne rit pas, elle sourit. Elle sourit avec douceur, et il est bien connu de ceux à qui elle confie ses projets, qu'elle cherche à faire, de son corps entier, ce qu'elle fit ce jour-là de son visage. Si l'on veut bien passer de l'expérience individuelle à l'expérience commune, et ne pas oublier que ces expériences ne manqueront pas, un jour ou l'autre, d'arriver à leur terme, on peut penser, hors de la performance, qu'Orlan, à sa manière, nous rend plus proche de cette « pratique de la joie devant la mort » qui nous fut proposée, si difficilement et mystérieusement », par Bourgeade¹⁹⁰.

4.3.POSTHUMAN OU MONSTRE ?

Depuis des siècles, des philosophes et théologiens se penchent sur ces problèmes d'éthique et d'identité ainsi que sur le rapport entre esprit et matière. L'être humain est-il défini par le

¹⁸⁷ LUNGI, E., et al., *op. cit.*, p. 74.

¹⁸⁸ BOURGEADE, P., *op. cit.*, pp. 16-24.

¹⁸⁹ PAUVERT, J.-J., *op. cit.*, 1964.

¹⁹⁰ BOURGEADE, P., *op. cit.*, p. 11.

corps, par l'esprit ou par l'âme ? Quoi qu'il en soit, toute modification artificielle de ces entités pose non seulement la question de l'identité personnelle, mais aussi celle de la limite au-delà de laquelle on cesse d'être humain¹⁹¹. Qui s'intéresse à la culture populaire sait que la fusion de l'homme et de la machine est l'une des appréhensions fondamentales suscitées par la technologie. Le corps humain a su traverser les âges, les guerres, les épidémies, les idéologies fascistes et les révolutions culturelles pour finalement arriver à son point d'achoppement : il n'est plus un sanctuaire, on a le pouvoir de le robotiser et d'en modifier les gènes. Les artistes et les chercheurs, chacun à leurs manières, font dorénavant cause commune afin de l'explorer comme fabrique d'un *posthuman* ou quelque chose de la *nature humaine*, de ce corps vécu en mutation par le biais des nouvelles technologies. Des transformations tant physiques que psychologiques, qui ne mettraient fin non pas à l'humanité mais à une certaine conception de l'humanisme et de l'homme¹⁹². Il n'y a plus d'homme naturel, il n'y a qu'une évolution de l'homme, évolution reposant sur la dynamique de la chair. Michel Foucault, dans les années 1960, atteste ainsi cette idée de mutation posthuman ; « Les formes vivantes peuvent passer les unes dans les autres, les espèces actuelles sont sans doute le résultat de transformations anciennes et tout le monde vivant se dirige peut-être vers un point futur, si bien qu'on ne pourrait assurer d'aucune forme vivante qu'elle est définitivement acquise et stabilisée pour toujours »¹⁹³. C'est-à-dire que toute espèce vivante fonctionne selon un principe de flux, rien n'est figé, tout est appelé à naître, à se développer et à mourir dans le temps.

On retrouve une volonté, une possibilité d'incarner un territoire illimité où les fantasmes et les représentations les plus folles ont le droit d'être créés. On en arrive non plus à la figure du *posthuman* ou en tout cas du corps considéré comme hors normes. Ce dernier tient pour ancêtre le monstre par la pratique du regard dans lequel il s'inscrit. De cette figure originelle, il a gardé l'acte d'être *monstré*, de l'évolution sociétale et scientifique de celle-ci a suivi le mouvement d'observation. Car le corps hors-norme apparaît bien comme la figure par excellence de la difformité¹⁹⁴. Il permet à l'homme de remettre en cause sa conception de la vie et de réinterroger sa place dans le monde tout en fantasmant sur la figure de la transformation. Les transformations contemporaines du corps humain s'apparenteraient ainsi au deuxième cas de figure, où, sans les progrès technologiques, l'homme ne pourrait

¹⁹¹ HEARTNEY, E., *op. cit.*, p. 187.

¹⁹² BARON, D., *op. cit.*, p. 8.

¹⁹³ FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, Paris, Editions Gallimard, 1966, p. 164.

¹⁹⁴ FORGET, Z., *op. cit.*, p. 17.

s'implanter des éléments étrangers, se rajouter de la masse corporelle ou de se faire greffer une puce par exemple¹⁹⁵. Néanmoins, la figure du monstre hybride a toujours été un élément indispensable dans la culture humaine depuis le début des temps. Du monstre, les racines étymologiques suffisent à tirer les lignes directrices qui ont rendu ces corps impossibles à l'acceptation humaine. Toutes les civilisations ont peuplé leurs récits de corps hors-normes, souvent chimères ou bien exagérations du différent, de l'inconnu. Des animaux mythologiques aux gargouilles ornant grottes et édifices religieux, le monstrueux et la déformation du corps reviennent sur le devant de la scène avec les nouvelles possibilités technologiques, chirurgicales et biologiques. A cela, s'ajoute à partir du XVIIIe siècle, le regard scientifique (naissance de la tératologie, l'étude des monstres comme objet de science). La rencontre avec la photographie, alors tout juste née, dans la seconde partie du XIXe siècle, s'est déroulée à travers deux points. D'un côté, une figure du monstre travaillée par une multitude de regards qui, loin de s'annuler, s'enrichissent dans leur chronologie ; et de l'autre, une époque caractérisée par un dispositif de contrôle se nourrissant lui-même d'un regard majoritaire et dominant¹⁹⁶. La photographie est un outil de savoir par excellence. Elle intègre la circularité entre les corps et les regards au titre de technique d'acquisition. Elle est utilisée au service d'un regard. La particularité historique et sociale du medium photographique a fait de la photographie un champ à part et précis dans le domaine artistique de la réflexion, de recueil, de regard et de geste sur ces corps et leur(s) destinée(s) tant formelle que sociale¹⁹⁷. Paul Ardenne, historien d'art et écrivain français de la seconde moitié du XXe siècle, le rappelle : « la déformation comme forme d'écriture artistique ne naît pas avec le vingtième siècle. En atteste l'art amarnien, le premier art médiéval, le maniérisme, les outrances d'un Greco. Accentuer, c'est faire valoir une distorsion dans l'ordre des choses, distorsion que la représentation reprend à son compte en se distordant elle-même »¹⁹⁸. Le champ du monstrueux s'étend aussi jusqu'aux crimes organiques comme ceux de la comtesse Báthory et pour finir par se signifier dans les bosses frontales d'Orlan. La figure du monstre reste encore actuellement une source d'inspiration, une figure originelle¹⁹⁹.

L'obsession des artistes à travailler sur diverses transformations du corps n'a donc rien d'inédit. La fascination pour la chair monstrueuse commençait déjà durant l'Antiquité. Les

¹⁹⁵ BARON, D., *op. cit.*, p. 82.

¹⁹⁶ FORGET, Z., *op. cit.*, p. 19.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 30.

¹⁹⁸ ARDENNE, P., *L'image-corps. Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris, Editions du Regard, 2001, p. 160.

¹⁹⁹ FORGET, Z., *op. cit.*, p. 25.

traditions juives multiplient les monstres, allant des démons aux diables, perpétrés par les récits de la fin du Moyen Age. Au seizième siècle, ils continuent à alimenter et à être élaborés de cette manière. Les créations de Jérôme Bosch en fournissent un exemple tout comme l'œuvre de Rubens, réalisée en 1636, *Saturne dévorant un de ses fils* ²⁰⁰. La seule différence avec les œuvres étudiées du post-vingtième siècle se situerait, d'une part, à cause de l'influence des guerres (la première guerre a en effet modifié à jamais la représentation et la perception du corps humain), puis d'autre part, le fait de s'adapter aux possibilités technologiques entre idéologie *post-cyberpunk* et réalité virtuelle immersive ouvrant un infini de possibles²⁰¹.

La nouvelle vision du corps hors norme et donc du monstre à partir des années 1990 découle de l'artiste photographe new-yorkaise Diane Arbus (1923-1971). Célèbre pour ses portraits de rue effectués au reflex 6x6 à deux objectifs équipé d'une torche à lampes flash au magnésium de forte puissance, elle est également connue pour avoir photographié toute une série de *freaks*, transsexuels et handicapés mentaux. Même si ses photographies restent analogiques, elle a principalement agi aux alentours des années 1960, donc non numériques, elle marque symboliquement une multiplication des possibles pour le corps hors norme. La photographie va continuer dans cette même direction et commencer à élaborer des identités. Diane Arbus a comme fait avancer l'iconographie du monstre qui sera reprise à travers la photographie digitale des années plus tard. Elle a utilisé ses propres outils. Sa technique et ses choix esthétiques sont cohérents avec son projet : le format carré de ses images en noir et blanc et la grande frontalité semblent emprisonner ces modèles à l'intérieur d'un corps qui ne leur correspond pas. Ces critères artistiques sont fortement repris par les artistes contemporains abordés dans le cadre de ce mémoire afin de conserver cette impression. Diane Arbus a sorti le corps hors norme du cirque, de la vitrine, de la baraque et de la scène ; s'en est suivi un long cheminement vers la communauté des humains. L'obsession de Diane Arbus est de révéler la singularité de chaque être au-delà de son apparence. Tout comme Burson, elle brouille la frontière entre l'équilibre mental et la folie, le féminin et le masculin, la normalité et l'anormalité. Elle a également opéré le passage – brutal, mais clairement énoncé – de la photographie du sans art à l'art en matière de corps monstrueux²⁰². Un exemple particulièrement parlant de l'art de Diane Arbus afin de comprendre son influence sur l'art

²⁰⁰ BARON, D., *op. cit.*, p. 92.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 91.

²⁰² FORGET, Z., *op. cit.*, p. 115.

numérique des années 1990 et des questions identitaires, reste *Untitled #1*, réalisé en 1970 (fig. 15). La photographie analogique, en noir et blanc, place deux femmes trisomiques aux visages souriants disposées l'une à côté de l'autre. Diane Arbus crée un certain malaise face à la photographie. On ne peut détacher notre regard de ces sourires édentés. Par ces sourires accentués, elle rappelle les portraits d'Orlan lors de ses opérations chirurgicales. Le spectateur est perturbé et troublé. Il ne peut détacher son regard, il est comme attiré par un aimant face au *bizarroïde*, à l'anormal et à l' *incompréhensible*.

Les mouvements qui se déploient dans la photographie contemporaine et découlent déjà d'influences d'œuvres comme celles de Diane Arbus, ont permis au corps hors norme, à l'ancien *monstre*, d'accéder à de nouvelles représentations comme le mutant/*posthuman*. L'hors-norme va quitter la difformité pour devenir expression de formes plastiques. Le photographe contemporain aborde celui-ci telle une matière figurant l'extériorisation de désirs artistiques. Cette idée de corps réels se voit à l'époque contemporaine profondément redéfinie et remodelée. Les nouvelles technologies et les nouvelles pratiques ont fait leur apparition, permettant pour la première fois une réappropriation du corps humain par l'individu²⁰³. Mais d'où provient véritablement l'esthétique du *posthuman* ?

Cette dernière a sans conteste marqué les années 1990 et notamment avec l'exposition éponyme à Lausanne de Jeffrey Deitch²⁰⁴ en 1992. A travers celle-ci, on témoigne de cette obsolescence du corps dont beaucoup aujourd'hui s'accordent à penser qu'elle ouvre la voie à de nouvelles configurations corporelles, à partir de suppléments prothésiques, de clonages, de mutations génétiques, etc. Désormais, la scène contemporaine ne pense plus le corps selon les schèmes issus de la modernité²⁰⁵, et notamment dans la représentation qu'elle a construite de la visagéité, elle n'est pas pour autant indemne d'équivoques et d'ambiguïtés, et, en ce début du XXI^e siècle, elle témoigne d'un certain essoufflement. D'une part, une telle idéologie n'est pas indemne d'une fascination quelque peu fétichisée pour les prouesses technologiques, et s'assortir d'une mythologie néo-futuriste contestable, dans la mesure où l'Histoire, notamment dans les années vingt et trente, a déjà mis en défaut les élans futuristes d'une utopie naïve qui est venue buter sur l'incontournable – à savoir le réel. Du même coup, il

²⁰³ *Ibid.*, p. 139.

²⁰⁴ Jeffrey Deitch (né en 1952) [1] est un marchand d'art et conservateur américain de 2010 jusqu'à sa démission en 2013 du directeur du Musée d'art contemporain de Los Angeles (MOCA).

²⁰⁵ KUSPIT, D., et al., *Orlan. Le récit, édition bilingue français-anglais*, Milan, Edizioni Charta, 2009, p. 13.

convient ici de rappeler qu'aussi éblouissante soit la prouesse technologique, elle n'est rien, absolument rien, si elle n'est pas porteuse de sens. D'où la vacuité de certaines œuvres dont l'on pourra, certes, bien saluer l'exceptionnelle manipulation technologique, mais dont l'on s'accordera à penser dans le même temps que, hélas, elles n'ont rien à dire ou, ce qui revient au même, qu'elles bruissent d'un futile bavardage.

L'exploration de cette identité de la chair *mutante* se déroule également par l'effondrement de l'établissement d'une sexualité soit masculine, soit féminine d'un corps. Désormais, les artistes jouent et posent question sur l'androgynie du corps. Il est nécessaire de mettre en avant cette neutralité de l'identité sexuelle dans l'esthétique des mutations corporelles, tant génétiques que virtuelles. Toutes ces transformations, physiques ou numériques, ont pour but de faire resurgir *un nouveau corps humain tendu entre figuration et défiguration, suspendu entre toutes les formes*. Le corps *posthuman* est la charnière de toutes ces identités mutantes, sexuelles et fluctuantes, un corps d'énergie labile et modifiable à l'envie²⁰⁶. La fabrique du *posthuman* consiste donc à intensifier ce qui est considéré comme *sensible* pour répondre à l'intensification du monde. Une mutation comprise alors comme une reconfiguration du sensible avec un autre rapport à soi et au monde en abolissant les frontières corps/monde. Désormais, tout est transpolitique, transesthétique, transsexuel, afin de créer des points de jonctions sensibles entre le corps et la chair.

4.4.SELF-HYBRIDATIONS

Orlan, principalement connue pour ses séances de chirurgie esthétique auxquelles elle s'astreignait avant l'ère numérique, est aujourd'hui devenue une inconditionnelle des logiciels de retouche informatique. Son cas montre à quel point l'adoption de nouvelles possibilités technologiques peut modifier notablement, voire contredire le sens d'une démarche artistique. De performeuse, Orlan est devenue photographe : d'adepte d'une forme d'art prise avec la vie réelle, elle est aujourd'hui tout entière du côté de la simulation²⁰⁷. La photographie est ce medium, modulable et transformable à l'infini par l'arrivée du numérique. Le travail artistique photographique d'Orlan ne doit pas être vu comme une rupture par rapport à ses performances. Même dans ces dernières, Orlan a filmé et photographié. Ce qui pousse à poser la question du statut de la photographie dans les arts de la performance. Le discours commun

²⁰⁶BARON, D., *op. cit.*, p. 71.

²⁰⁷HUBER, G., *op. cit.*, p. 12.

à ce sujet veut que la photographie ne soit en la matière que le *restant* : ce qui reste après l'acte, la documentation indispensable mais qui ne délivre somme toute que peu de choses sur l'intensité qui s'est cristallisée ce jour-là, à ce moment-là, par définition non réitérable. Cependant, il a été possible de voir dans les premières parties/chapitres de ce mémoire que la photographie n'est désormais plus une preuve du réel en soit. Or, chez Orlan, le statut de la photographie s'avère tout autre : les photographies des opérations-performances, il faut y insister, constituent des œuvres plastiques à part entière, « autonomisables » de la performance et vivant de leur vie propre. Parfaitement pensées et sciemment maîtrisées, elles proposent de véritables scénographies dont il est par ailleurs important de rappeler qu'elles incluent, sur le mode du recyclage, ou de l'écho, des photographies relevant de travaux antérieurs, telles *les Madones*, ou bien *La Naissance d'Orlan sans coquille* (1968) dans *Danse et strip-tease* de Jimmy Blanche pendant la cinquième opération-chirurgicale-performance (1991), ou encore les « vraies-fausse » affiches de cinéma dans *Affiche peinte de cinéma* présentes dans le bloc opératoire. Relevant d'une manipulation complexe des images et d'une parfaite maîtrise des symboles qui y circulent et s'y échangent, les photographies des opérations-performances ne se réduisent jamais chez Orlan au simple enregistrement mémoriel et documentaire, mais relèvent bien de la photographie dite plasticienne²⁰⁸. Dans la série *Self-Hybridation*, elle joue avec ses photographies tout comme avec son propre corps, et comme avec les autres médias : à armes égales en quelque sorte. La photographie y est exploitée selon toutes ses possibilités, toutes ses formes, de la plus modeste à la plus sophistiquée²⁰⁹.

Dans la série des *Self-Hybridations* entamée en 1998 (fig. 3), Orlan fait fusionner numériquement des photographies de son visage et de sculptures africaines ou précolombiennes. Tout débute suite à des voyages au Mexique, pays qu'elle a visité plusieurs fois. Elle explique, via une métaphore dermatologique utilisée par Artaud dans *Ce que je suis venu faire au Mexique*, le malaise européen qui occupe la société occidentale dans laquelle elle vit : « Il y a une maladie des régions polaires qui consiste en une altération essentielle des tissus : cette maladie c'est le scorbut. Les cellules de l'organisme, faute d'un principe essentiel et vital, se dessèchent. Et tout comme il y a des maladies des individus, il y a aussi des maladies des masses. Ainsi la généralisation des récoltes industrielles fait naître dans

²⁰⁸ KUSPIT, D., et al., *op. cit.*, 18.

²⁰⁹ *Ibid.*

l'organisme de l'Europe une forme collective de Scorbut²¹⁰ ». L'intérêt qu'Orlan porte à la culture et l'art mexicains va au-delà de leur rapport dialectique avec les contreparties européennes et au-delà de l'instauration de similitudes visuelles entre elle-même et les autres. Le voyage d'Orlan ne s'arrête pas uniquement au Mexique. Suite à sa découverte de l'Afrique, les *Self Hybridations* africaines qui consistent en une série de photographies (noir et blanc et couleur), explorent le rapport entre les stéréotypes de la beauté et le prix à payer pour être belle dans notre culture et la culture des autres²¹¹. Contrairement à ce qui a été entrepris avec les opérations chirurgicales, les séries *Self Hybridations* n'inscrivent pas les transformations dans la chair. Seuls les yeux de l'artiste sont reconnaissables dans ces visages aux cous et nez étirés, composés d'étranges protubérances, de fronts déformés ainsi que de marquages décoratifs et de coiffures en casque. Ces images sont à la fois futuristes et primitives. Elles évoquent une créature issue du croisement de tous les patrimoines génétiques humains²¹². Pour Orlan, n'importe quel visage nous dit également beaucoup sur la multitude – en d'autres mots, qu'il nous parle de la civilisation à laquelle il appartient. Dans un sens figuratif, le visage serait ainsi une éponge qui absorbe la culture. Orlan applique cette métaphore littéralement dans la série des *Self-Hybridations*. Elles sont en quelque sorte le point d'aboutissement, où s'esquisse, une nouvelle fois, l'hypothèse d'un corps mutant, *posthuman*. Dans le passé, comme cité ci-dessus, Orlan a fait subir à son visage des opérations chirurgicales. Dans la série *Self-Hybridation*, elle utilise l'ordinateur pour voyager à travers l'espace et le temps, et mélanger ses propres traits aux représentations féminines d'autres civilisations – ici l'Amérique précolombienne. Dans un (proche) avenir, exigerons-nous tous que nos traits imitent les visages idéalisés des stars de cinéma ? Ou serons-nous plus audacieux en adoptant et adaptant les canons de beauté de cultures phares du passé²¹³ ? Les *Self-Hybridations* d'Orlan nous invitent donc à penser le devenir-corps en conjoignant archaïsme et cyberculture. Se défaire, comme d'une vieille peau, des canons et des stéréotypes, puiser dans l'infinie richesse des cultures autres – celles qui ont fasciné Baudelaire et Bataille, Leiris et Lévi-Strauss, Artaud et tous les penseurs de l'altérité²¹⁴. Orlan ne cesse donc d'endosser des masques successifs...

²¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

²¹¹ *Ibid.*, p. 21.

²¹² HEARTNEY, E., *op. cit.*, p. 189.

²¹³ EWING, W., *op. cit.*, p. 109.

²¹⁴ BOURGEADE, P., *op. cit.*, p. 14.

Dès lors, l'enjeu du travail des *Self-Hybridations* précolombiennes et africaines, s'éclaire à conditions de garder en tête deux points essentiels. Le premier est que d'une part, penser qu'Orlan y joue le virtuel (l'image est en effet retravaillée sur ordinateur) contre le réel (de la chair exhibée ou ciselée par le bistouri), ce qu'elle ne manque pas de démentir. Dans un deuxième temps, il faut interpréter cet apparent retour à l'image comme un *retour à la raison*, l'artiste ayant enfin mis un terme à ses aberrations chirurgicales (comme certains l'ont perçu). En réalité, il n'en est rien. Il serait faux de distinguer les opérations performances des séries numériques *Self Hybridations* comme ce qui relèverait d'une part uniquement du réel, et de l'autre d'un pur virtuel. Orlan a toujours cherché à brouiller les cartes, à transformer le réel en virtuel, et vice versa ; par exemple l'opération performance n°7 ayant eu lieu à New York était retransmise dans une galerie de la ville même, mais aussi au centre Georges Pompidou, à Paris, au Centre Mac Luhan à Toronto. L'image vidéo vue par les spectateurs en direct pouvait néanmoins passer pour une fiction, un produit numérique, tant le bloc opératoire était investi par un imaginaire artistique²¹⁵.

D'après Orlan, certaines personnes confondent les *Self Hybridations* et les transformations chirurgicales : lors d'une exposition de neuf *Self Hybridations* à la Maison Européenne de la Photographie à Paris, l'artiste française a eu la surprise d'entendre plusieurs spectateurs s'extasier, avec un étonnement mêlé de fascination troublée, devant les miracles défigurant de la chirurgie esthétique. Ils ont pensé qu'étaient exposés les neufs états du visage d'Orlan après chacune des neuf opérations. Une telle naïveté pourrait stupéfier au premier abord. Mais elle permet aussi d'en déduire que les opérations et le projet artistique d'Orlan, impensables il y a une dizaine d'années, sont aujourd'hui assimilés. Ainsi, grâce à l'évolution des mentalités, ce qui anticipait dans le réel des gestes que l'on aurait préféré cantonner au virtuel – car jugés impensables, voire tabou – sont aujourd'hui pris pour des actes réels alors qu'ils se manifestent virtuellement. Il faut préciser qu'Orlan a tenté de rendre ses *Self Hybridations* les plus *humaines* possibles, comme des êtres mutants. Avec l'œuvre *Omniprésence* constituée de 41 diptyques, réel et virtuel se confrontent également : d'une part, le constat photographique, le portrait du corps d'Orlan pris chacun des 40 jours qui ont suivi l'opération ; de l'autre, un portrait virtuel, un hybride entièrement composé par ordinateur grâce à un logiciel de morphing²¹⁶. On rejoint en cela la technique de Nancy Burson et de ses créations composites. Les diptyques mettaient ironiquement en relation l'autoportrait fait par

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*, p. 17.

la machine/corps et celui réalisé par la machine/ordinateur. Le résultat mêle donc deux mondes dans lesquels, d'une manière ou d'une autre, une image complexe est créée et pose désormais question sur les limites de l'art.

Ce qu'il faut principalement retenir c'est que dans le passage à l'acte chirurgical (qui utilise le corps comme un *ready made* modifié transformant la vie en phénomène esthétique récupérable), Orlan dit les mêmes choses que dans les œuvres en photographies numériques : la beauté peut prendre des apparences qui ne sont pas réputées belles ; le corps est aliéné par le travail, la religion, le sport et même ce qui relève de la sphère privée du désir, notre sexualité, et également formatée par les modèles que l'on nous a imposés. Chaque culture surveille, punit et fabrique les corps. Depuis toujours, Orlan interroge – de différentes manières – les pressions sociales exercées sur le corps féminin et masculin. Elle s'inscrit donc pleinement dans son époque qualifiée par une absence d'identité sexuelle de par le développement d'un intérêt particulier pour l'être mutant, post humain. Le numérique lui permet d'obtenir des résultats qu'elle ne pourrait espérer avec la chirurgie même si cette dernière, de par sa crue réalité, transgresse les limites du montrable²¹⁷.

4.5. RESSEMBLANCES ET DISSEMBLANCES

Les *Self-Hybridations* d'Orlan, qui se veulent basées sur un concept de *mutation du corps* à l'ère numérique, présentent, quant à elles, un excès de formes, de dessins et de couleurs. Les visages y sont en perpétuelle expansion, en perpétuel excès, et transgressent une nouvelle fois les catégories du Beau et du Laid, du Normal et du Pathologique.

D'autres artistes contemporains, qui travaillent également via la photographie numérique, reconfigurent l'être humain en *posthuman*, selon des modalités qui signent la fin de l'humanisme classique. Ils sont abordés dans le cadre de ce chapitre car ils explorent d'une certaine façon les possibilités combinatoires du corps et de la prothèse, du corps et de la technologie la plus sophistiquée, tout comme Orlan l'a réalisé. Cependant, il est important de noter que beaucoup de ces corps *posthuman* se situent plutôt du côté de l'ablation des signes et de l'effacement robotique des capacités sensorielles : que l'on songe aux corps lisses, aseptisés, aux seins gommés et sexes absents, sourire figé, des mutantes présentées par Inez

²¹⁷ *Ibid.*, pp. 18-21.

Van Lamsweerde lors de l'exposition *L'hiver de l'amour* (1994), ou, davantage encore, aux portraits d' Aziz et Cucher dans la série *Dystopia* (1995) : visages dont les orifices sensoriels – yeux, nez, bouches, oreilles – ont été recouverts comme enveloppés d'une membrane charnelle à la fois protectrice, autistique et mortifère²¹⁸.

4.5.1. AZIZ + CUCHER

A San Francisco, deux autres artistes du début des années 1990 vont encore plus loin dans le processus d'abandon de représentation de l'être : Aziz + Cucher. Leurs images sont ambiguës, inquiétantes, provocantes, et réalisées à l'aide des nouvelles techniques offertes par la révolution numérique. Aziz + Cucher témoignent d'une perte identitaire en lien avec une culture désormais encrée dans une prolifération des technologies. Le corps s'efface au profit de l'artificiel et du fictif²¹⁹. Nous sommes donc face à des êtres dont on a effacé les caractéristiques physiques de l'identité. Le principe selon lequel chaque être est unique et possède son identité propre se voit profondément bouleversé, ce qui pose la conservation et la perpétuation de l'espèce au cœur de leurs interrogations²²⁰. Cependant, si la démarche de reconstruction identitaire à travers la manipulation de la photographie digitale se rapproche d'Orlan, cette dernière ne voit pas spécialement d'un mauvais œil ces nouvelles technologies. Son optique reste plutôt rapprochée du domaine de l'expérimentation et pas spécialement de celui du jugement et de la critique.

L'ensemble de la série *Dystopia* fonctionne comme celles des autres artistes photographes abordés dans le cadre de ce mémoire : fond neutre, accentuation sur le corps et en particulier le visage. Ils proposent l'image d'une race humaine transformée par son évolution sociopolitique et par les progrès technologiques. Dans la série *Dystopia* (1994) inaugurée par la très critique série *Faith, Honour and Beauty* (1992) et récemment prolongée par *Still Life* (1996) – le visage se situe tragiquement du côté de l'ablation des signes et de l'effacement des capacités sensorielles. Leurs œuvres offrent au regardeur des visages dont les orifices sensoriels – yeux, nez, bouche, oreilles – ont été recouverts, bouchés, comme enveloppés par

²¹⁸ BOURGEADE, P., *op. cit.*, pp. 15-17.

²¹⁹ FREIMAN, L., *Aziz + Cucher. Some people*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, p. 22.

²²⁰ BARON, D., *op. cit.*, p. 61

une membrane charnelle à la fois protectrice, autistique et mortifère. Sorte de *moi-peau* pour reprendre, mais en son paradoxal renversement, le concept de Didier Anzieu²²¹.

Tout comme les séries d'Orlan, on retrouve les mêmes fonds unis sur lesquels reposent des visages complètement retouchés et modifiés. Cependant, le message va plus loin. Dans le cas de la série *Dystopia*, il s'agit de montrer un miroir noir d'un possible futur de la race humaine. Cette définition vient du terme *dystopie* qui correspond à un récit de fiction décrivant un monde utopique sombre. Cette vision hallucinée reflète une des inquiétudes du temps, qui n'est plus : « Qu'allons-nous faire de la technique ? mais bien « Qu'est-ce que la technique va faire de nous ? » Aziz + Cucher abordent les questions de technologies de leur temps tout comme Orlan. Les êtres qu'ils produisent n'ont pas subi de quelconque amputation : la disparition de leurs organes de perception semble un processus naturel, la peau ayant repris ses droits sur ces orifices devenus peu à peu inutiles. Ces personnages sont les habitants logiques d'un univers virtualisé tout comme les avatars d'Orlan : l'infini des possibles du cybermonde, univers sans distance, aplanit tout désir par la mise à disposition, à proximité égale, d'un paradigme événementiel. Aziz+Cucher imaginent un être humain uniquement confronté à une altérité virtuelle pour laquelle il n'est plus nécessaire de mobiliser la présence et l'engagement du corps. Télé présence, télé activité, cybersexe, etc. : la prothèse technologique tient lieu de corps et celui-ci, paradoxalement, devient de plus en plus impotent et obsolète. Communication et perception, si elles n'ont pas disparu, ont pris d'autres médiations que le corps. A mesure que la technologie permet une communication de plus en plus rapide, quasi instantanée, réduisant chaque jour davantage les limites du monde à celles d'un *village planétaire* tel que le définit Philippe Breton²²², le corps, lui, devient plus sédentaire, moins efficace, *pris de vitesse*. Le spectateur se retrouve face à des visages extrêmement retouchés. A tel point, qu'il en perd ses codes de reconnaissances. Le constat terrifiant d'Aziz+Cucher sous-tend la nécessaire réappropriation du corps et du monde, sans quoi, prévient Paul Virillo²²³, guette « la folle », c'est-à-dire la perte du monde et la perte du corps. Les délais technologiques provoquant la télé présence essaient de nous faire perdre définitivement le corps propre au profit du corps virtuel. Il y a là une menace considérable de perte de l'autre, de déclin de la présence physique au profit du corps virtuel, de déclin de la présence physique au profit d'une présence immatérielle et fantomatique. Les visages, privés

²²¹ BAQUE, D., *op. cit.*, p. 188.

²²² Breton, Philippe (1961-) : professeur de journalisme à l'Université de Strasbourg

²²³ Virillo, Paul (1932-) : urbaniste et essayiste français.

de regard, ne sont dès lors plus tout à fait des visages, mais des étranges surfaces de peau. Le spectateur est alors libéré du réflexe identificatoire tout comme chez Valérie Belin où les visages parfaits et retouchés reflètent l'absence d'un être pensant et vivant. La réification de l'être passe par un bouleversement du regard, signifiant du même coup un bouleversement des conventions du portrait photographique : on ne voit plus l'individu, mais la peau, la texture, l'enveloppe corporelle qui retrouve aussi un effet d'inquiétante étrangeté²²⁴.

La chirurgie esthétique fait actuellement son chemin. Ses plus fervents défenseurs imaginent l'avènement d'un âge d'or dans lequel la laideur serait bannie et où tout le monde jouirait d'un visage parfait. Evidemment, les critiques fusent : quel sera donc le modèle de visage qui va s'imposer ? Comment allons-nous nous différencier les uns des autres, la beauté étant par définition exceptionnelle ? Si tout le monde devient magnifique, plus personne ne le sera vraiment. En posant ces questions, ils rejoignent la pensée d'Orlan. Ils utilisent les nouvelles techniques pour justement critiquer et s'opposer indirectement aux diktats de la nouvelle société. Et que dire des inévitables dérapages du génie génétique ? Les opérations bas de gamme, les farces d'étudiants qui tournent mal, l'adolescent qui expérimente dans son garage ? Les artistes Aziz + Cucher nous mettent en garde sur les dérives potentielles d'une telle dystopie. La sentence pourrait être en effet un enfermement à vie, aussi stupide que cela puisse paraître, dans une enveloppe de chair. Existera-t-il des lieux, à l'abri des regards, pour enfermer de telles créatures²²⁵ ? Pour expliciter ces pensées qui rejoignent les idées de Belin et d'Aziz+Cucher, il est plus qu'évident de citer une phrase de Jean Paul Sartre datant de 1938 : « Evidemment, il y a là un nez, des yeux, une bouche, mais tout ça n'a pas de sens, ni même d'expression humaine²²⁶ »

Néanmoins, si certains mannequins non vivants de Valérie Belin présentent parfois plus d'identité que chez les mannequins vivants, il en est de même dans la série *Dystopia*. En effet, au sein de ces visages lisses et sans traits, des restes d'individualité persistent. Les traits peuvent être devinés, les chevelures restent apparentes. Le spectateur arrive encore à déterminer le genre du modèle photographié. Certains prennent des poses, laissent ressentir une certaine émotion. En conservant ces vestiges ou ruines d'humanité, il est plus évident de

²²⁴ https://issuu.com/photo-theoria/docs/portrait_visage_4 dans Aziz et Cucher. *Idolum ex machina* de François Piron dans *Ethique, esthétique, politique*, p. 171-173.

²²⁵ ERWING, W., *op. cit.*, p. 139.

²²⁶ *Ibid.*, p. 138.

montrer le conflit entre l'oblitération croissante de soi et le combat pour conserver une identité²²⁷.

Il reste néanmoins difficile de trouver un travail similaire à celui d'Orlan tant cette dernière dénote complètement la chronique dans les remises en question identitaire via le lieu qu'est le visage. Elle est une des seules à modifier directement sa propre chair à travers ses performances chirurgicales. A travers les séries *Self-Hybridations*, qui sont cette fois-ci, modifiées uniquement numériquement, on retrouve des points communs avec d'autres artistes évoqués comme Nancy Burson. Elle rejoint le travail de ses composites par le principe qu'elle mélange deux visages pour n'en donner plus qu'un. On l'a vu, Orlan mêle cultures extra-européennes avec sa propre face. Elle appartient à deux cultures, mêle le virtuel et le lien avec le réel, les nouvelles technologies que sont le numérique avec les bijoux et accessoires antiques des mayas, aztèques et autres ethnies étrangères. Bien entendu elle rejoint d'autres artistes contemporains, car elle s'oppose aux nouveaux diktats de la beauté imposée par la nouvelle société de consommation, les nouvelles technologies et biotechnologies.

²²⁷ https://issuu.com/photo-theoria/docs/portrait_visage_4 dans *Entretien entre Aziz+Cucher, Ruth Charity et Yvonamor Palix* dans *Ethique, esthétique, politique*, p. 176-177.

CHAPITRE 5 : NANCY BURSON

5.1. LES PREMICES DU DIGITAL

Ce chapitre est consacré à une des artistes photographes contemporaine américaine : Nancy Burson. Pionnière dans la manipulation digitale et l'attribution des nouvelles technologies dont le numérique, elle est née en 1948 à Saint-Louis, aux USA. Elle débute ses expériences via ordinateur dans les années 1980. Son œuvre artistique s'articule autour de modifications virtuelles du visage humain. Elle crée plusieurs *machine* comme elle les appelle, capable de proposer une *face* vieillie par le temps, changer de sexe ou placer des malformations médicales. Si aujourd'hui, cela nous paraît évident et facile d'accès, au début des années 1990, il en était tout à fait autre. Il est intéressant de comprendre comment la technique de Burson ainsi que ses projets artistiques ont ouvert vers une nouvelle perception du visage grâce à l'avènement du numérique dans l'histoire de l'art contemporain. Ce travail tourne principalement autour de ses œuvres composites qui traduisent au mieux les idées explicitées ci-dessus. Il s'agit de photographies numériques, modifiées digitalement, de visages disposés sur des fonds neutres et fusionnés les uns aux autres. Généralement, elle sélectionne des *faces* selon un même thème. Par exemple, *First Beauty first* (fig. 25), réalisé en 1982, reprend les visages mixés de Bette Davis, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Sophia Loren et Marilyn Monroe. Son but n'est évidemment pas de faire un catalogue des icônes de beauté de l'époque mais justement de banaliser le visage considéré comme l'exemple à suivre par la société des mass-médias. Au final, le résultat obtenu nous montre un visage classique, sans perfection physique attendue. En quelque sorte, Burson désire souligner le fait que nous sommes tous égaux. Nous sommes le résultat d'une mixité. Cependant, ses œuvres ont fortement été critiquées et notamment par Allan Sekula, théoricien connu de l'art américain. En effet, la technique dite *composite* n'a pas réellement été inventée par Burson. Elle innove par le fait qu'elle utilise l'ordinateur. Le premier à employer cette technique n'est autre que Galton, scientifique criminologue de la seconde moitié du XIXe siècle. Ce dernier a surtout été connu pour ses photographies analogiques composites qui combinaient les visages de criminels et tentaient par-là d'établir un stéréotype physique pour chaque type de vices. Le visage correspondait à l'être. Cette idéologie va être énormément remise en cause par les artistes des années 1990... Nancy Burson rejoint les autres artistes abordés dans le cadre de ce mémoire car elle crée de *nouveaux visages* à l'aide des nouvelles technologies. Elle mélange réel et virtuel et alterne les deux. Elle trouble le spectateur. Ce dernier est attiré et repoussé en

même temps. Elle cultive une certaine différence face aux règles imposées par la société occidentale et tente d'ouvrir l'esprit sur la différence. On ne choisit pas son corps, ni son visage. En cela, elle rejoint les autres personnalités qui cultivent ces corps *hors normes*, particulièrement développés grâce à la mise en place des nouvelles technologies désormais accessibles à tous.

5.2. PREMIERES ŒUVRES

On l'a vu, les années 1990 ont connu une accélération sans précédent du développement technologique du médium numérique au point que l'on a parlé de *révolution numérique*. Face à l'impressionnante augmentation de l'utilisation des technologies du numérique dans presque tous les domaines de la vie quotidienne, on peut se demander si toutes les formes de création artistique ne seront pas bientôt absorbées par le médium numérique, que ce soit par le biais de la numérisation ou par celui du recours à l'ordinateur²²⁸. L'ampleur du phénomène était si importante, que de nombreux artistes se sont mis à la tâche. Qu'ils se consacrent à la peinture, au dessin, à la sculpture ou encore à la photographie ou à la vidéo, ils sont incontestablement de plus en plus nombreux à utiliser ces nouvelles technologies comme un outil dans le cadre de leur production artistique. Tantôt leurs œuvres font apparaître les spécificités du médium numérique et proposent une réflexion sur son langage et son esthétique, tantôt l'utilisation de cette technologie est si subtile qu'il est difficile de savoir si les procédés utilisés sont numériques ou analogiques. Une œuvre peut sembler avoir été créée par manipulation numérique alors qu'elle n'utilise que des techniques traditionnelles tandis qu'une autre, apparemment faite à la main, a pu subir un traitement numérique²²⁹. L'une des spécificités essentielles du numérique est qu'il permet de multiples formes de manipulation ainsi que la combinaison parfaite de plusieurs techniques d'expression artistique²³⁰. On aurait pu penser, de par le fait que la photographie est devenue numérique, que le corps hors normes s'y déploierait de façon majoritaire. On doit toujours constater que la chair résiste et que le corps humain n'en révèle que plus ses capacités plastiques²³¹. Mais il est vrai que cette idée de corps réels se voit à l'époque contemporaine profondément redéfinie et remodelée. Parmi ces types d'œuvres, Nancy Burson. L'Artiste photographe américaine a étudié la peinture au

²²⁸ COUCHOT, E., et HILLAIRES, N., *op. cit.*, p. 27.

²²⁹ *Ibid.*, p. 27.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ FORGET, Z., *op. cit.*, p. 139.

Colorado Women's College, dont elle sort diplômée en 1968²³². Elle fut une des pionnières dans le domaine des photographies composites générées par ordinateur et contribua de manière décisive au développement de ce que l'on appelle le *morphing* c'est-à-dire la transformation d'une image ou d'un objet en un autre moyen de l'imagerie composite. Ce procédé a largement été utilisé dans le domaine artistique et notamment par des artistes également abordés dans le cadre de ce travail (Valérie Belin ou encore Orlan) mais également par le système judiciaire afin de vieillir ou changer la structure faciale de suspects ou de personnes disparues²³³. Nancy Burson peut à son tour évoquer le dialogue entre des figures imaginées numériquement et ceux qui leur font écho par leur corps, traçant ainsi cette circularité entre corps numérique et corps réel²³⁴. A cette utilisation totale des nouvelles technologies de son époque, elle ajoute un intérêt tout particulier pour la perception de la *beauté*. Les mass médias ont envahi notre société. Les visages parfaits, corrigés et modifiés dictent désormais notre quotidien. Nancy Burson va ainsi réaliser ses *Beauty Composites* en 1982 qui fusionnent les visages des stars américaines. Le résultat obtenu est une présence proche et lointaine dans laquelle la reconnaissance se mêle à l'anonymat, un visage démontré mais qui pourtant ne semble proposer aucune certitude²³⁵. Elle analyse la beauté à partir des éléments constitutifs des idéaux d'ordre culturel. Les visages ainsi obtenus sont de véritables relevés topographiques de l'esthétique humaine. C'est donc grâce au numérique que de nouvelles possibilités s'ouvrent aux techniques du collage et des images composites, l'invisibilité des raccords permet en effet à ces nouvelles images de simuler une réalité là où, auparavant les éléments simplement juxtaposés gardaient leurs caractéristiques spatio-temporelles propres. Collages et images composites numériques ont donc marqué un tournant en privilégiant l'effacement des frontières à leur affirmation²³⁶.

5.3.THE COMPOSITES

Les portraits composites de Nancy Burson figurent certainement par excellence comme l'œuvre la plus complète répondant au thème de ce mémoire : la perception identitaire à travers la photographie digitale. Ces portraits composites compilent d'une certaine

²³² *Ibid.*, p. 162.

²³³ COUCHOT, E., et HILLAIRES, N., *op. cit.*, p. 29.

²³⁴ FORGET, Z., *op. cit.*, p. 162.

²³⁵ FORGET, Z., *op. cit.*, p. 162.

²³⁶ *Ibid.*, p. 163.

²³⁷ COUCHOT, E., et HILLAIRES, N., *op. cit.*, p. 29.

façon sexes, et se rapprochent en cela de l'image du *posthuman*, races, âges, classes et produisent en résultat des sujets plutôt inquiétants. Cette visagéité est effrayante et répond encore à l'un des critères qui dicte l'entièreté du travail de Nancy Burson : la monstruosité²³⁷. Nancy Burson crée des photographies de personnes qui n'existent pas et n'existeront jamais. En utilisant un ordinateur, elle fusionne plusieurs photographies existantes afin d'en créer une nouvelle : un visage composite. Pour faire une simple photographie composite de deux photographies, Burson et ses collaborateurs ont débuté avec des photographies qui pouvaient s'aligner au maximum. Il faut savoir que les photographies composites de femmes prenaient beaucoup plus de temps à être réalisées car les coiffures étaient toutes différentes. Idéalement, les visages devaient regarder dans la même direction. Elle crée des images composites en sélectionnant un mélange particulier de critères qu'elle veut voir apparaître dans la réalisation finale. Ces créations de nouvelles faces sont toujours réalisées en noir et blanc. On peut imaginer que cette technique permet tout simplement de faire ressortir au maximum les contrastes. L'image paraît malgré tout floutée. Le fond est généralement neutre. On a pu le remarquer chez de nombreux autres artistes photographes contemporains abordés dans le cadre de ce mémoire, les arrière-plans occupent généralement peu d'espace et permettent de mettre l'accent sur la visagéité. Les images composites reprennent des portraits d'icônes du star-system dans *First Beauty Composite* comme Bette Davis, Monroe ou encore Reagan. Elle cherche à faire une comparaison entre les différents styles. Elle se pose la question de savoir comment les femmes des films hollywoodiens peuvent être perçues par rapport à celles des années 1980. Ces femmes couvrent le spectre de la femme archétype. Leurs physiques sont gravés dans la mémoire du public. C'est pourquoi ces composites continuent de nous être familiers. La question qui peut se poser est de savoir si ces images fusionnées de stars icônes ne sont pas au final plus réelles que les stars en elle-même ? En réalité, nous connaissons tous les stars hollywoodiennes mais uniquement via les *mass medias*. Dans un certain sens, les stars sont elles-mêmes déjà des composites, des fabrications populaires de la société de consommation. L'hybridité de Burson se situe à travers le fait que ses composites sont le résultat d'images déjà composites²³⁸. Elle réalise également des fusions entre animaux et humain comme dans *Catwoman* (1983) (fig. 16), ou encore des combinaisons entre hommes et femmes comme dans *Androgyny* (1982) (fig. 17) où Burson a associé six visages d'hommes à six visages de femmes. Burson a également mis un visage sur celui de la guerre nucléaire. *The first Nuclear Powers Composite* mélange les faces de Reagan, Thatcher, Deng,

²³⁷ BAQUE, D., *op. cit.*, p. 121.

²³⁸ BURSON, N., *op. cit.*, p. 20.

Mitterrand, Gandhi, Trudeau et Brezhnev (fig. 18). A travers cette œuvre, Burson veut faire comprendre que chaque personnage a eu une influence et une responsabilité équitable. C'est l'être humain en lui-même qui est responsable et non la machine. Dans la série composite suivante des *Warhead*, Burson a combiné les portraits de Brezhnev et Reagan en un seul et même visage. Ces deux leaders aux politiques opposées sont réunis en un seul et même personnage. Indirectement, l'artiste photographe américaine souligne leurs points communs. Les deux ne sont pas uniquement des chefs d'état mais également des chefs de tout un arsenal de guerre²³⁹. En résumé, les photographies composites de Burson mettent l'accent sur le visage à travers des manipulations digitales exercées par ordinateur, un cadrage serré ainsi que des tons noirs et blancs. Burson fusionne les opposés, comme les hommes et femmes, reprend les thèmes d'actualité tels que la beauté et l'icône, de la star system de type hollywoodien mais également de la chirurgie esthétique et la politique. Elle aborde indirectement la société de consommation typiquement occidentale, tout comme Orlan l'a fait avec ses opérations chirurgicales, et y pose un regard différent et intelligent. Elle combine en quelque sorte sciences et art, biologie et création.

Contrairement à une photographie classique, où il y a une véritable connexion avec la personne photographiée, les photographies de Burson en ont uniquement la forme mais pas la substance. Ces visages fantômes ne se réfèrent à rien, en réalité. Ses images composites sont le résultat d'une tension entre ce que le spectateur pense être réel et ce qu'il sait qui ne le sera jamais. Burson place un visage construit sur base d'un concept abstrait et personnalise l'impersonnel. Ce qui rend le travail de Burson aussi convainquant, c'est la façon dont elle fait ressortir le regard de ses personnages créés de toute pièce. Ses visages composites évoquent ce que les *real faces* font également. Le visage exerce une fascination puissante sur n'importe quel être humain, depuis la naissance. La première impression que nous avons de quelqu'un, c'est en lisant le visage de cette même personne. Le travail de Burson sur les composites veut nous montrer que nous nous identifions toujours par rapport au visage de l'Autre. Cet Autre est une fusion d'autres vies, d'une fusion de plusieurs personnes différentes. En résumé, nous sommes nous-mêmes des composites. Nous sommes le résultat d'un père et d'une mère, d'origines et de sexes différents²⁴⁰.

²³⁹ *Ibid.*, p. 18.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 9.

Le travail de Nancy Burson englobe plusieurs traditions artistiques. Il s'agit d'une photographe conceptuelle. Elle n'a pas spécialement de prise de position politique fortement marquée mais néanmoins, elle réalise un travail artistique plutôt intelligent, qui fait réfléchir. L'ordinateur reste l'outil majeur de Nancy Burson. Cependant, cette dernière ne veut en aucun cas qu'on la décrive telle une artiste *computer*. Cela impliquerait qu'elle dépendrait littéralement et totalement d'une machine, ce à quoi elle ne veut pas qu'on l'associe²⁴¹.

5.4.THEORIE DE GALTON

En pratiquant la photographie composite, Burson n'est évidemment pas sans évoquer Francis Galton (1822-1911) anthropologue anglais de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Certes, Burson emploie les nouvelles technologies tels que le numérique et autres programmes développés sur ordinateur mais le processus en lui-même de fusion de plusieurs portraits photographiques pour n'en obtenir qu'un seul a été inventé par Galton. Il est le premier à amener le terme d'eugénisme dans le vocabulaire scientifique de l'époque pour qualifier sa théorie du perfectionnement racial par contrôle de la reproduction²⁴². En résumé, les traits physiques d'un être humain qualifierait son caractère et ses déviations. Il réalisa donc des photographies composites, assez grossières, de types sociaux *moyens*. Il pensait que si la possibilité de cataloguer et répertorier tous les traits de la personne humaine, il trouverait par là même la voie d'accès royale à l'être humain parfait²⁴³. Les eugénistes justifiaient leur programme en termes utilitaristes : ils cherchent à réduire le nombre des *inadaptés*. Mais le mouvement eugéniste que Galton a fondé a prospéré dans le contexte historique – proche à cet égard de la Troisième République – du déclin de la natalité dans la classe moyenne, couplé aux craintes de cette classe moyenne face au reliquat croissant de gens pauvres et dégénérés du milieu urbain.

Le *Génie héréditaire* datant de 1869, un des premiers ouvrages de Galton, était une tentative de démonstration, selon ses mots, du primat de l'inné sur l'acquis, dans la détermination de la qualité de l'intelligence humaine. Galton s'est donc attaché à démontrer le fait qu'une réputation d'intelligence était l'équivalent d'une véritable intelligence et que les hommes qui

²⁴¹ *Ibid.*, p. 10.

²⁴² THOMAS, J.-P., *Les fondements de l'eugénisme*, Paris, PUF, 1995, pp. 13-19.

²⁴³ BAQUE, D., *op. cit.*, p. 121.

disposaient d'une réputation pour l'intelligence donnaient naissance à des enfants qui disposaient d'une réputation pour l'intelligence²⁴⁴.

Galton opérait à la périphérie de la criminologie. Cependant, son intérêt pour l'hérédité et l'amélioration raciale l'a conduit à participer à la recherche d'un *type criminel* biologiquement déterminé. Galton a fabriqué ses composites grâce à un processus d'inscriptions et d'expositions successives de portraits devant un banc de reproduction équipé d'une seule plaque. Chaque image successive était exposée pendant un temps calculé selon une fraction inverse du nombre total d'images dans l'échantillon. C'est-à-dire que si un composite devait être fait à partir d'une douzaine d'originaux, chacun devrait recevoir un douzième de l'exposition totale nécessaire. Ainsi, les traits individuels distinctifs, disparaissaient dans la nuit de la sous exposition. Ce qui demeurait était une configuration atténuée et tremblée des traits partagés par l'échantillonnage²⁴⁵. Au travers d'une de ses nombreuses applications de portraits composites, Galton a tenté de construire un mode d'apparition purement optique du type criminel. Ce tirage photographique d'un visage criminel abstrait était la plus sophistiquée des nombreuses tentatives visant à réunir des preuves photographiques qui se faisaient concurrence dans la recherche criminologique²⁴⁶. Comment alors interpréter les *Composites* de Nancy Burson ? Ne serait-elle réellement pas au courant des théories de Galton, aujourd'hui fortement critiquée ? Quoi qu'il en soit, la volonté de Burson est en tout cas tout autre que celle de l'anthropologue anglais. Elle retourne et renverse avec ironie et causticité les idées de départ qui découlent des premières images composites. L'exemple le plus parlant reste certainement *Evolution II* (1984). Il s'agit d'une représentation composite d'un homme et d'un chimpanzé faisant écho aux dessins de Porta ainsi qu'aux planches animalières de LeBrun. Elle se moque de l'humanité triomphante. Tandis que pour *First Beauty Composite* (1982), image se voulant le résultat d'une moyenne de plusieurs femmes dotées d'une beauté exceptionnelle d'après le grand public, elle y relativise finalement le concept même de beauté le réduisant à une norme banalisée. Mêlées, Bette Davis, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Sophia Loren et Marilyn Monroe deviennent ordinaires une fois mélangées les unes aux autres. Au final, elle rejoint Orlan dans sa critique d'une seule et même perception d'une beauté. Le résultat chez Orlan est différent de par sa profusion de signes mais reste identique dans le processus

²⁴⁴ SEKULA, A., *Le corps et l'archive* dans SEKULA, A., et MURACCIOLE, M., *Ecrits sur la photographie*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2013, p. 263.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 265.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 245.

(modifications placées au niveau du visage et utilisation du virtuel) et l'idée première. En fait, à l'inverse radical de l'eugénisme de Galton, ce que désire montrer Burson, c'est que nous sommes au final tous des *composites*. Nous sommes tous, nous humains, issus d'assemblages, de métissages, plus ou moins bien articulés et agencés. Elle cite d'ailleurs: « We are all composites... Of our parents certainly. But also, on a molecular level, every atom in our bodies were once parts of stars. On an individual level, each of us is both fearful and courageous, intelligent and stupid, beautiful and ugly, sensitive and insensitive. As we mature, we become composites of our previous decades plus our present²⁴⁷ ... ».

5.5.DISCOURS OPPOSE : ALLAN SEKULA

Il est intéressant dans le cadre de ce chapitre sur Nancy Burson, d'aborder la figure de proue qu'est Allan Sekula (1951-2013). Photographe, écrivain mais surtout théoricien de l'art américain, il s'oppose aux œuvres composites de Nancy Burson. En 1986, Sekula entreprend avec *Le corps et l'archive* une histoire de l'archivage visuel des individus. Il s'agit pour lui d'élucider les enjeux du rôle attribué à la photographie dans la topographie sociale des corps que différents systèmes de hiérarchisation sociale ont suscité : du portrait, qui donne une présence aux absents, à la photographie de police qui prévient les violences contre les vivants. Sekula pointe également les abus idéologiques des principes de classification concernant le genre, la race ou encore la classe sociale. Pour les désamorcer, *Photography Between Labor and Capital* proposait d'effectuer la lecture des archives *par le bas*, c'est-à-dire en adoptant la position même des sujets concernés par ces classifications. Il opérait donc dans le corpus analysé une relecture méthodologique, destinée à réactiver les images traitées en direction des sujets qui y paraissent²⁴⁸. Dans *Le Corps et l'archive*, Sekula distingue avec précision l'histoire d'une photographie employée à tracer le territoire et les lignes d'exclusion de la société, de celle qui célèbre et définit une appartenance à un groupe social. Avec ces répartitions, il observe les différentes approches scientifiques qui génèrent des critères de classement humain dans l'espace qui s'étend entre la norme et la marginalité que vient incarner le corps du criminel.

²⁴⁷ BAQUE, D., *op. cit.*, p. 121.

²⁴⁸ SEKULA, A., *op. cit.*, p. 223.

Le propos d'Allan Sekula n'est pas dénonciateur. Comme le souligne Olivier Lugon²⁴⁹ dans son introduction à *Trafics dans la photographie*, Sekula ne prend pas les représentations pour des simples simulacres. Il se réfère d'ailleurs clairement à la position de Michel Foucault²⁵⁰, précisément à son ouvrage : *Surveiller et Punir*. Sekula travaille sur le rôle que la photographie joue effectivement dans l'invention des sujets modernes, dans leur relation à la machine, et de ce qui s'en inscrit dans l'imaginaire comme au plan des relations de pouvoir à petite et grande échelle²⁵¹.

Afin de comprendre la position opposée de Sekula face à la classification sociale à travers le medium photographique, ce dernier reprend l'avènement des théories de Galton jusqu'au travail composite de Nancy Burson dans son ouvrage du corps et de l'archive. Il faut savoir que le principe de la physiognomie revit à partir des années 1777 grâce à Johann Gaspard Lavater. Ce dernier avançait que « le langage originel de la nature, écrit sur le visage de l'Homme » pouvait être déchiffré par une science physiognomique rigoureuse. La physiognomie isolait analytiquement le profil et les différents traits anatomiques de la tête et du visage, assignant une signification caractérologique à chaque élément : front, yeux, oreilles, nez, menton, etc. La phrénologie, qui est née au tout début du XIXe siècle des recherches du physicien viennois Gall, s'est évertuée à distinguer les correspondances entre la topographie du crâne et ce qu'on considérait comme des facultés mentales localisées spécifiques, situées à l'intérieur du cerveau. Ces recherches n'étaient qu'un signe avant-coureur des tentatives neurologiques plus modernes visant à dresser la carte des fonctions cérébrales. En général, la physiognomonie, et plus spécifiquement la phrénologie, tentent de médicaliser l'étude de l'esprit par des critères physiques²⁵².

Sekula souligne parfaitement l'importance et la popularité du paradigme physiognomique dans les années 1840 et 1850 aux USA particulièrement. La prolifération de la photographie et de la phrénologie étaient plutôt synchrones²⁵³. Ces éléments permettent peut-être de justifier l'influence qu'ils auront eu sur l'art photographique américain contemporain. En effet, Nancy Burson est également américaine et pleinement ancrée dans sa propre culture. On peut donc

²⁴⁹ Lugon, Olivier (1962-) : historien suisse de la photographie

²⁵⁰ Foucault, Michel (1926-) : philosophe français.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 224.

²⁵² *Ibid.*, p. 236.

²⁵³ *Ibid.*, p. 237.

supposer qu'elle est pleinement consciente de l'importance qu'auront eu à un certain moment dans son pays les théories de Gall, Lavater et Galton majoritairement.

Mais quel est véritablement le problème de ces sciences ? D'après Allan Sekula, en accordant une importance presque exclusive à la tête et au visage, tout comme les artistes vus dans le cadre de ce mémoire au début des années 1990, ces tentatives de classification et de taxinomie révèlent le secret résidant au fond de ces sciences potentiellement matérialistes. Il s'agit d'un discours produit par la tête pour la tête. Prétendant procurer un moyen de distinction entre les stigmates du vice et les marques exemplaires de la vertu, la physiognomonie et la phrénologie ont offert un service plutôt négatif à un monde de transactions marchandes souvent anonymes. Elles proposaient une méthode pour l'évaluation rapide du caractère des étrangers dans les espaces dangereux de la ville du XIX^e siècle. Elles fournissaient un indicateur des intentions et des capacités de l'autre. Dans les USA des années 1840, les offres d'emploi dans les journaux exigeaient fréquemment une analyse phrénologique²⁵⁴. Cette fusion de l'optique et de la statistique a été fondamentale pour l'intégration de discours de la représentation visuelle aux discours des sciences sociales du 19^e siècle. En dépit d'une source théorique commune, l'intersection de la photographie et de la statistique a mené à des résultats qui se distinguent de manière frappante dans l'œuvre de deux hommes différents : Bertillon et Galton. Alphonse Bertillon, officier de la préfecture de police de la ville de Paris a inventé le premier système moderne effectif d'identification criminelle²⁵⁵. Pour Galton, son travail a déjà été explicité dans le point précédent de ce même chapitre. Les projets de Bertillon et de Galton constituent les deux pôles méthodologiques des tentatives positivistes pour la définition de la régulation de la déviance sociale. Bertillon a privilégié la recherche de l'individualisation. Ses buts étant pratiques et opérationnels, ils répondaient aux exigences du travail de la police urbaine et des stratégies de division de la lutte des classes sous la Troisième République. Galton a voulu visualiser la preuve des lois héréditaires²⁵⁶. Quand on regarde le travail de Nancy Burson, cette dernière a également été en lien direct avec le système judiciaire. Avec *The Age Machine*, elle est directement mise en contact avec le FBI qui lui emprunte son œuvre afin de retrouver les enfants disparus. Le cas le plus parlant est celui d'Etan Patz, disparu à Manhattan en 1979 à l'âge de six ans. L'enfant ne fut jamais

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 238.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 244.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 245.

retrouvée²⁵⁷. L'histoire semble à nouveau se répéter entre les premiers services opérés par Galton et ceux de Burson vis à vis du FBI aux USA.

Dans les USA des années 1970, un certain nombre d'œuvres, notamment de films et des vidéos ont pris une position agressive envers le déterminisme biologique ainsi que les prérogatives de la police. Un des exemples phares reste *The Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1976). Il s'agit d'une vidéo réalisée par Martha Rosler, qui conserve sa force d'attaque féministe allégorique contre l'héritage normalisant de Galton. D'autres œuvres, plus nominalistes, s'en sont pris à la police au niveau du contre-témoignage ou de la contre-surveillance. Plusieurs films documentaires ont également été réalisés avec le même objectif comme *The Murder of Fred Hampton* par Howard Gray. On l'a vu, la scène de l'art contemporain est fortement en proie à une variété de ce que l'on pourrait nommer des préoccupations *néo-physiognomoniques* depuis le début des années 1990. Le corps fait un retour en force et le développement du nouveau corps mutant et virtuel apparaît (*posthuman*). Le caractère lourdement expressionniste de ce retour fait que les fondations racistes et scientifiques de la physiognomonie semblent plutôt lointaines... Cependant, d'après Sekula, Burson casse le mouvement. D'après ce dernier, ce corps spécifiquement *galtonien* est de retour dans sa configuration initiale à travers les œuvres composites générées par ordinateur de l'artiste américaine. Sekula cite : « Ils sont enveloppés dans un discours promotionnel si épouvantablement stupide, tant dans sa croyance fétichiste en une vérité cybernétique que dans son désir désespéré de demeurer fondé sur l'optique et l'organique, qu'il serait absolument négligeable s'il ne trahissait pas un scientisme béat ». Quand un artiste ou un critique ressuscite des méthodes de typologie bio-sociale sans mentionner ou reconnaître le contexte historique et les conséquences de ces procédures, il est, au mieux, naïf, au pire cynique²⁵⁸. Alan Sekula a donc reproché à Burson de fabriquer avec ses images les vues de Galton par l'emploi réitéré du dispositif qui s'y rapportait.

Pourtant, d'autres avis partagent l'œuvre de Nancy Burson. D'après ceux-ci, l'initiatrice de *The Age Machine* veut tout simplement montrer l'opposé de ce qui lui est reproché c'est-à-dire que nous sommes tous des composites et qu'au fond, il n'y a pas de véritable beauté, race ou encore sexe parfaitement défini. Ce que veut confirmer au fond Burson, c'est que l'être humain est *semblable* plutôt que *particulier*. Ce n'est pas tant qu'il est identique aux autres,

²⁵⁷ HEARTNEY, E., *op. cit.*, p. 189.

²⁵⁸ SEKULA, A., *op. cit.*, p. 283.

mais plutôt qu'il est, au même titre que les autres, cet espace d'élaboration d'une identité à partir d'une palette commune d'outils et de signes²⁵⁹. Les Machines inventées par l'artiste en sont le point d'ancrage, illustrant la nécessité participative du spectateur dans la construction du propos, qui s'il s'articule autour de thèmes génériques comme les races, les genres ou même l'apparence à travers l'âge, d'une personne, investit avant tout la question du regard. La finalité du dispositif de Galton est donc ici totalement renversée, accordant à la photographie la capacité de se renouveler et de dépasser son iconographie originelle. « How do you get people to change their way of seeing²⁶⁰ ? » est le questionnement qui irrigue toute l'œuvre de Nancy Burson²⁶¹. Si l'expérience du spectateur en fait partie, il est intéressant de voir en quoi, dans la construction de son œuvre, l'expérience propre de l'artiste y participe également, et la façon dont le corps hors norme réel affirme à nouveau un dépassement de la photographie numérique. L'objectif de Burson est d'établir le même mouvement auprès du spectateur et en faire un regardeur capable d'accepter le corps hors norme. Lorsque qu'elle présente ses portraits composites, certains lui reprochèrent de se complaire dans l'artificialité de difformités infligées au corps humain, mais pour l'artiste c'était une manière d'orienter l'élan du spectateur à regarder de vraies personnes avec des déformations crâniennes (fig. 19). L'artiste américaine déclare par ailleurs, au sujet des corps réels déformés qu'elle a photographié : « Pour moi, ce sont simplement des personnes qui portent leurs problèmes à l'extérieur. Pour moi, ce sont les maîtres de l'art de l'acceptation de soi²⁶². ». Tout comme Orlan, lorsqu'elle se montre avec ses propres manipulations digitales ou chirurgicales. Elle tente de changer le regard du spectateur qui est à la fois effrayé mais également attiré par l'image qui est placée devant lui. Mais attention, il ne faut pas rentrer dans une sorte de voyeurisme mal placé de la part de l'artiste. Elle explique : « Je vois cela comme quelque chose d'aimant. Si les gens considèrent ce travail comme voyeur, je pense qu'ils doivent regarder à l'intérieur d'eux-mêmes²⁶³ ».

L'étude de l'œuvre de Nancy Burson nous montre que la photographie numérique ranime le corps hors norme bien plutôt qu'elle ne dépasse de ses créations. Comme si les possibilités offertes par les nouvelles technologies, l'imagerie digérée de la post et transhumanité aux

²⁵⁹ FORGET, Z., *op. cit.*, p. 163.

²⁶⁰ BURSON, N., *interview Terrie Sultan dans Seeing and Believing. The Art of Nancy Burson*, Santa Fe, Twin Palm Publishers, 2002, p. 148.

²⁶¹ FORGET, Z., *op. cit.*, p. 165.

²⁶² BURSON, N., *op. cit.*, *interview Terrie Sultan dans Seeing and Believing. The Art of Nancy Burson*, 2002, p. 148.

²⁶³ *Ibid.*, p. 147.

côtés d'une évolution constante de la formulation des normes, appelaient à une réactivation de la chair réelle du hors norme²⁶⁴.

5.6.NANCY BURSON & ORLAN : LE GOUT DU MONSTRUEUX

Nancy Burson est donc une artiste photographe qui travaille le visage à l'aide des technologies numériques. Elle a, peut-être plus que les autres, assumé un certain affrontement avec le monstrueux et en a réalisé une œuvre singulière puissante. L'art contemporain a respecté la tradition du monstre comme topos de création. Il a juste encore plus *embrassé* la dualité entre normalité et monstruosité, convoquant les deux notions en un même lieu afin d'interroger l'humain et son enveloppe corporelle. La mesure du corps humain est bouleversée, et les artistes, dans leur investigation du monstrueux, se situent à un croisement paradoxal²⁶⁵. Prolongeant l'un des statuts traditionnels du monstre comme expressivité des tourments de l'artiste, la photographie numérique a également joué à perturber la trop parfaite normalité, distillant discrètement, grâce à des logiciels de retouche tels que Photoshop, cette inquiétante étrangeté qui a vu advenir l'homme du XXe siècle. A l'aide de disparitions ou de subtils décalages, le corps humain s'est vu perturbé et questionné dans son apparente tranquillité²⁶⁶. Pourtant, ce n'est pas le monstre en tant que tel qui est le point de départ de l'enquête photographique et éthique de Burson, mais le visage. Entre 1979 et 1991, Burson invente des faces que l'on pourrait qualifier de fantastiques, à partir d'images générées par ordinateur : images composites, portraits vieillissés ou encore anomalies faciales réalisées numériquement. Burson avait entre autres exploré les déformations monstrueuses du visage à l'aide d'images scannées et majoritairement issues de l'iconographie médicale de la fin du XIXe siècle. Ces expérimentations, au même titre que celles sur l'âge ou le genre, allaient se poursuivre au travers de l'installation de *The Anomaly Machine* présentée au public en 1993. Le spectateur va pouvoir alors confronter son visage à des déformations faciales et crâniennes grâce à l'image interactive²⁶⁷. Dans un premier temps, Nancy Burson évoque également le dialogue entre des figures imaginées numériquement et ceux qui leur font écho par leur corps, traçant ainsi cette circularité entre corps numérique et corps réel²⁶⁸. Ce processus se retrouve

²⁶⁴FORGET, Z., op. cit., p. 169.

²⁶⁵*Ibid.*, p. 156.

²⁶⁶*Ibid.*, p. 157.

²⁶⁷*Ibid.*, p. 166.

²⁶⁸*Ibid.*, p. 162.

également chez Orlan lorsque cette dernière explique qu'à travers ses *Self-Hybridations*, le spectateur est perdu entre réalité ou montage. Mais cela va encore plus loin. Dans la série d'Orlan, cette dernière est fidèle non seulement une première fois par l'image à ces peuples amérindiens, africains et autres civilisations antiques mais deux fois par l'esprit, que d'avoir réalisé ces autoportraits jamais imaginés avant elle, où les deux civilisations, les deux esthétiques, en un mot, les deux *êtres humains* se confondent tout comme dans les images composites de Burson. Il y a cette idée selon laquelle l'être humain présent sera peut-être un mélange des deux, il unira en lui, ainsi qu'on peut déjà le voir grâce à Orlan, les deux ordres, apparemment contradictoires, du raisonnement, les deux standards, apparemment hostiles, de la beauté²⁶⁹. Mais dans les deux cas, le visage, qui joue un rôle majeur, le lieu sacré de l'identité, est perçu comme un masque qui ne correspond pas aux critères de beautés imposés par la société occidentale et les mass médias. Le but est de trouver une certaine forme de beauté à travers ces visages modifiés, altérés par la nature. Le visage ne doit être perçu que comme un masque, modifiable à l'envie. Ce masque, porté par Burson ou encore par Orlan, est vu et perçu comme *monstrueux*. Les œuvres de Burson ou d'Orlan sont difficiles à regarder pour certains. En effet, quand le visage de l'Autre ne répond pas à l'attente implicite que le spectateur en a, en d'autres termes, quand il n'est pas normalisé selon les codes de la société dans laquelle il vit, il ne peut l'assimiler. C'est le fait qu'il soit au final trop *Autre* et pas suffisamment *Même* qui brise le possible lien à nouer. Mais quels sont véritablement ces visages qui perturbent notre regard ? Ce sont ces visages masqués et défigurés, le vieillard et l'aliéné en bref, le monstre²⁷⁰. L'œuvre la plus marquante d'un point de vue *monstrueuse* est celle qui représente ses *héros* comme Burson les appelle c'est-à-dire qu'elle va consacrer son art à portraiturer ceux qu'elle trouve ayant un visage magnifique. C'est à partir de 1991 qu'elle photographie sans aucune retouche, sur le mode direct, ce qu'elle nomme des *visages particuliers*, ceux d'adultes, d'enfants dont les traits ont été gravement altérés, voire défigurés, par la nature ou la maladie²⁷¹ (fig. 40). La série *Craniofacial* représente des enfants atteints de déformations crânio-faciales, de brûlures extrêmement graves, ou encore de progénie²⁷². Nancy Burson élabore par ailleurs ses cadrages selon des points de vue et des dynamiques diagonales qui rompent totalement avec la frontalité et la fixité imposée par le travail sur ordinateur. Ainsi, l'artiste, pionnière de l'imagerie numérique, opte dans ces séries pour un support ante-numérique, voire pour ce qui peut être considéré, en termes de medium,

²⁶⁹ BOURGEADE, P., *op. cit.*, p. 25.

²⁷⁰ BAQUE, D., *op. cit.*, p. 107.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 118.

²⁷² Progénie : maladie qui accélère excessivement vite le processus naturel du vieillissement

comme de la photographie pauvre grâce à un appareil comme le Holga ; le retour au corps réel semble ici souligné et marqué par le dispositif²⁷³. Par contre, le thème du monstre directement en lien avec la perception du corps reste d'actualité. Dès lors, dans sa représentation du *monstre* et du masque à l'extrême, elle n'aura plus recours à l'informatique. Burson travaille ces images au Diana et baigne ses sujets dans une lumière chaude, aux teintes orangées et presque picturale à la Caravage. Elle pratique un art qui se veut dans l'acceptation de l'autre tout comme Orlan l'a fait avec ses *Self Hybridations* précolombiennes ou africaines exposées au regard occidental ou encore l'ajout de ses deux bosses frontales en silicone. Cependant, les images restent toujours infiniment dures : accepter cette altérité qu'est le monstre, surtout qu'ici il est totalement réel et non plus virtuel²⁷⁴. Burson est loin d'être la seule artiste qui tente de faire accepter *le monstre* aux différentes communautés. En 1990, la photographe Mary Ellen Mark réalise le portrait d'une petite fille hydrocéphale. Au plus fort de l'âge d'or des spectacles de monstres humains dans les cirques, elle aurait été présentée comme une *femme hippopotame*²⁷⁵. Mary Ellen Mark a reçu l'accord des parents, à la condition qu'elle pose aux côtés de sa sœur, qui elle n'est pas touchée par la pathologie. Ici, l'image raconte le lien entre les deux sœurs, l'amour familial, la présence malgré tous des attributs de l'enfance, et le couloir très lumineux dans lequel est prise la photographie réussit à évoquer un environnement à la fois protégé et ouvert. Ce processus technique rappelle celui employé par Burson avec la lumière chaleureuse, désirant placer une ambiance plus *chaleureuse*, plus *confiante* par rapport au visage déformé représenté. Un journaliste du New York Times accusera la photographe de voyeurisme. Nous voyons bien en quoi, aux côtés, ou bien au-delà, du choix de représentation décidé par le photographe, la seule présence de l'image du corps hors norme résiste à une perception commune. Bien que cette image s'inscrive délibérément en dehors d'un dispositif, au sens classique et historique du terme de monstration, sa réception n'est pas assurée d'être exempte de ce sentiment²⁷⁶. La société reste encore fortement ancrée dans cet attachement au regard et à l'identification de l'Autre comme *identique*. Il est encore difficile d'accepter un visage différent, un corps hors norme ou un genre non défini.

²⁷³ FORGET, Z., *op. cit.*, p. 167.

²⁷⁴ BAQUE, D., *op. cit.*, p. 122.

²⁷⁵ MONESTIER, M., *Les monstres*, Paris, Le Cherche Midi, 2007, p. 250.

²⁷⁶ FORGET, Z., *op. cit.*, p. 114.

Comme le montre avec pertinence Gilbert Lascault²⁷⁷ dans son ouvrage *Le Monstre dans l'art occidental*, il existe une sorte de continuation de la figuration du monstre en Occident, allant des grottes préhistoriques aux zombies, Alien, ... L'homme a toujours fait surgir des formes monstrueuses. Le masque et notamment le masque animalier fait injure à un visage qui a été pensé à l'image du Dieu créateur. Pourtant, le monstre continue de perdurer et suscite charme et effroi²⁷⁸. Cet affrontement avec le monstrueux se retrouve donc parfaitement chez Burson dans *X* et Orlan avec ses *Self Hybridations*.

5.7.THE AGE MACHINE

Une autre œuvre majeure de Nancy Burson se doit d'être abordée dans le cadre de ce mémoire. A nouveau, celle-ci touche, tout comme les images composites de l'artiste américaine, le visage et l'identité de l'être humain. The Age Machine est cette installation informatique susceptible de renvoyer à qui le souhaitait l'image – retravaillée par ordinateur – de son visage vieilli. The Age Machine, directement issue des améliorations apportées à *The Method and Apparatus for Producing an Image of a Person's face at a Different Age*, est mise au point avec l'aide des ingénieurs du *Massachusetts Institute of Technology*, puis perfectionnée par les informaticiens Richard Carling et David Kramlich. Sans l'aide de ces derniers, le travail de Nancy Burson n'aurait jamais été pleinement accompli. Elle dira : « Je leur ai dit ce que je voulais. Ils ont apporté la technologie et l'ont fixée sur mes idées²⁷⁹ ». The Age Machine opère un premier traumatisme : dans une société qui valorise éperdument la jeunesse au risque de dénier le droit de vieillir, l'on se voit soudainement, sans l'appropriation quotidien et nécessaire des rides et de l'affaissement progressif du visage. Le concept même de vieillir est une façon de transformer le visage et également le premier que Burson a exploré. La première étape pour vieillir un visage est de *digitaliser* une photographie, c'est-à-dire convertir un motif de lumière et d'ombres en valeurs numériques. La caméra vidéo scanne directement le visage de la personne photographiée et l'encode sous forme de pixels. Les pixels font partie des éléments d'une image. Le spectateur est donc confronté à l'image saisissante et brutale de son inéluctable vieillesse²⁸⁰. On peut donc le remarquer, la présentation muséale ou en galerie de ses portraits composites s'accompagne d'une proposition faite au spectateur de soumettre son propre visage à l'expérimentation,

²⁷⁷ Gilbert Lascaux (1934 -) est un critique d'art et essayiste français.

²⁷⁸ BAQUE, D., *op. cit.*, p. 119.

²⁷⁹ BURSON, N., *op. cit.*, p. 14.

²⁸⁰ BAQUE, D., *op. cit.*, p. 120.

grâce à une installation, pareille à une cabine photographique, permettant de scanner son visage et de laisser l'ordinateur opérer les transformations. Un masque ridé est alors placé et adapté en fonction des zones d'ombres et de lumière sur le visage. *The Age Machine* est en quelque sorte un memento mori et donc fait partie de la tradition des Vanités. Elle a également pour objectif le thème du temps mais aussi la façon dont nous nous percevons. Mais pas seulement. En effet, *The Age Machine* trouva une autre utilisation, assez inattendue quand le FBI contacta Burson et Kramlinch, dans l'espoir de retrouver les enfants disparus depuis longtemps. Ce qui fut le cas, à plusieurs reprises. Par où l'art de Burson trouva une autre de ses implications est l'enjeu social, pour ne pas dire humaniste.

Par la suite, suivront d'autres installations du même type comme *the Anomaly Machine* (1993), *The Couples Machine* (1999) et enfin *The Human Race Machine* (2000). La visagité à l'œuvre dans les pièces de Burson s'établira, au fur et à mesure de sa carrière, à l'échelle universelle. Le spectateur projette son visage soit dans le futur, soit en dialogue androgyne entre un couple homme-femme ou encore sous une autre race. Le discours se veut, derrière le slogan *There's No Gene for Race*²⁸¹ (il n'y a pas de gène de race) également tourné vers la façon dont la technologie est aujourd'hui capable de modifier l'apparence. Le *hors norme* est travaillé par la photographie numérique et est résolument tourné vers un questionnement de la réalité de notre existence et de notre apparence au monde. La photographie numérique semble travailler à confusion. Chez Nancy Burson le procédé des portraits composites tout comme celui des machines mises à disposition du spectateur propose une auto dilution par le multiple, et donc par la différence²⁸². Le regard du spectateur joue un rôle majeur dans ses œuvres et particulièrement avec ses *Machines*. Le public interagit avec les images et fait en quelque sorte partie du processus. C'est une sorte de jeu pour lui, qui replonge le spectateur en enfance.

²⁸¹ Nancyburson.com/pages/publicart_pages/hrmachine.html

²⁸² FORGET, Z., *op. cit.*, p. 164.

5.8. RESSEMBLANCES ET DISSEMBLANCES

5.8.1. *Andreas Müller-Pohle*

Andreas Müller-Pohle est un artiste berlinois et l'un des acteurs majeurs de l'essence ontologique de la photographie depuis le milieu des années 1970. Dans les années 1990, il a réfléchi aux changements radicaux que le numérique a permis de réaliser dans les images photographiques artistiques. La série *Faces Codes* (1998) prise à Kyoto et à Tokyo, sont des images vidéo numériques qui ont ensuite été retravaillées et typées en utilisant des paramètres identiques (fig. 20)²⁸³. Les visages sont combinés les uns aux autres comme les images composites de Burson. On retrouve ce fond neutre, qui permet de concentrer le regard sur le visage virtuel créé de toutes pièces. Les différences avec le travail de l'artiste américaine sont la présence d'un texte qui court le long du bord inférieur de l'image, similaire aux sous-titres d'un film non synchronisé et qui représente le code alphanumérique de l'image en langue symbolique japonaise. Andreas Müller-Pohle joue sur les signes, les symboles d'une société devenue totalement numérisée et en perte d'identité. Il utilise les moyens technologiques de son temps pour réaliser cette série tout comme Burson l'a pratiqué juste avant lui. La couleur est présente dans son travail ce qui donne un aspect peut-être encore plus contemporain et traduit le portrait d'une sorte de posthuman robotisé. L'effet flouté est toujours retrouvé, ce qui trouble le spectateur qui, lorsqu'il regarde en détail, se rend compte de la supercherie. Il ne s'agit pas d'un visage humain comme un autre mais d'une modification technologique résultant d'une fusion de plusieurs êtres.

5.8.2. *Lawick et Müller*

Fredericke van Lawick et Hans Müller sont un couple d'artistes allemands. Ils travaillent ensemble et ne désirent former qu'un, d'où le nom : Lawick et Müller, ne désignant qu'une seule et même production artistique. La série *La Folie à Deux* (1992-1996) reflète également ce même état d'esprit de deux personnes liées en une seule (fig. 21). Elle se présente sous forme de tableaux composés chacun de douze ou seize images qui sont alignées selon

²⁸³ <http://muellerpohle.net>

plusieurs registres superposés. L'un des deux artistes du couple occupe la première place en haut à gauche et l'autre la dernière place, en bas à droite. Au fur et à mesure de la lecture par le spectateur de l'œuvre, les deux visages se fusionnent. L'une des deux images va se transformer. Le principe utilisé est le même que chez Burson et Andreas Müller-Pohle : *le morphing*.

Dans les travaux de Lawick et Müller, le corps réel ne change pas, contrairement à Orlan, l'imaginaire seul le réinvente. Néanmoins, on reste dans le même état d'esprit que l'artiste française. La métamorphose, ou plutôt la mutation, occupe la première place grâce à un effet produisant une certaine illusion. Dans la série des seize photographies *La folie à Deux*, le couple d'artistes s'est photographié l'un après l'autre, c'est-à-dire que chaque visage a été pris séparément via un photomaton. A l'aide de la technique du *morphing*²⁸⁴, le premier visage devient l'autre et inversement, faisant surgir au point de fusion les traits d'un être croisé, au sens des biologistes, comme une sorte de métaphore de l'identité. Chaque portrait intermédiaire intègre les éléments du précédent et annonce le suivant par de légères modifications. Le portrait central est un androgyne parfait. Et la dimension troublante reste que sur la totalité des seize portraits, quatorze sont de pures inventions. Et néanmoins, ils ne semblent pas plus irréels que les deux premiers ayant servi de base à la création de l'œuvre²⁸⁵.

Cette œuvre reste la plus explicite pour aborder les ressemblances avec le travail composite de Nancy Burson. Non seulement, on retrouve la création d'un nouvel être à l'aide des nouvelles technologies et techniques numériques comme le morphing, mais ils abordent également la question identitaire. Au fur et à mesure de la lecture, on se retrouve face à un visage *transgenre*. On ne sait plus s'il s'agit d'un homme ou d'une femme. Les photographies étant en couleur et non floutées, l'impression de réel est frappante. On l'a vu chez Valérie Belin, la couleur force au sentiment de réalisme extrême. A nouveau, on retrouve ce jeu entre virtuel et réel. Tous ces points se retrouvent également dans le travail d'Orlan, qui reste l'artiste performeuse par excellence de cet oxymore.

²⁸⁴ Le morphing, ou la morphose, est un des effets spéciaux applicables à un dessin, vectoriel ou bitmap, ou à des images photographiques ou cinématographiques. Il consiste à fabriquer une animation qui transforme de la façon la plus naturelle et la plus fluide possible un tracé initial en un tracé final, totalement différent. Il est la plupart du temps utilisé pour transformer de visu un visage en un autre, ou tout autre partie du corps (main, pied).

Traditionnellement, en trucage argentique optique, une telle opération était mise en œuvre via un fondu enchaîné, mais a été remplacée depuis le début des années 1990 par des techniques informatiques (triangulation de Delaunay, spline), permettant d'obtenir une transformation plus réaliste. (wikipedia).

²⁸⁵ <http://www.espace-holbein.over-blog.org>

CONCLUSION

Dans ce travail, le questionnement identitaire est abordé au travers de l'analyse des œuvres photographiques de trois artistes contemporains : Valérie Belin, Orlan et Nancy Burson.

Ce questionnement sur l'identité est à remettre dans le contexte socio-culturel de la fin du XXe siècle : la peur qui s'installe face aux avancées scientifiques et technologiques (transplantation d'organes, modifications génétiques, clonage, chirurgie esthétique) mais également face aux avancées de la robotique ou encore de l'intelligence artificielle ; toutes ces techniques qui touchent le corps qui devient lui-même sujet d'étude privilégié, soulève des questions touchant à la définition même de l'humain.

L'être humain est-il défini par le corps, par l'esprit ou par l'âme ? Par un ensemble d'émotions, de souvenirs ou de structures génétiques ?

Si ce questionnement est déjà présent depuis des siècles, il devient simplement plus présent à partir des années 1990 lorsque ces nouvelles technologies envahissent le quotidien des sociétés. Le corps devient le terrain de prédication de tentatives de modifications par les artistes contemporains ; le visage, attestant l'humanité de l'homme, signant son individualité, en occupe une place prépondérante ; le visage est le lieu par excellence à modifier car c'est celui qui choque et interpelle le plus ; c'est celui à travers lequel on s'identifie à l'Autre. L'arrivée du numérique a profondément fait basculer les représentations habituelles de la photographie argentique avec l'arrivée de tous les nouveaux programmes digitaux capables de modifier le réel et a aboli les frontières entre la science, la technologie et l'art. Le spectateur est désormais perturbé face à ce qui nous est montré : « Sommes-nous devant un véritable visage ? », ou tout simplement devant « une véritable image » ? Les artistes photographes contemporains exposent alors ces différents problèmes d'alternances entre réel et virtuel. Ils vont jouer et emprunter les nouveaux programmes issus de la révolution numérique pour exprimer leurs points de vue face à l'importance de cette société de consommation de « faces » qui ne cesse d'augmenter.

Les technologies du virtuel ont bouleversé les arts dans la construction d'une culture fluctuante où plus rien ne peut être figé, et encore moins le corps humain qui lui-même se transforme selon les manipulations effectuées.

Valérie Belin est la première artiste à être abordée dans le cadre de ce mémoire. Avec les séries *Mannequins*, ou encore *Black Women I, II et III*, elle aborde les questions d'identité à travers le visage. En employant des détails subtils, il devient difficile pour le spectateur d'identifier le portrait placé devant ses yeux. S'agit-il d'un visage de mannequin humain ? D'un mannequin de cire ? D'un homme ou d'une femme ? Tout se déroule par le regard du public. C'est ce dernier qui, tentant depuis sa plus tendre enfance, de s'identifier à travers le regard de l'Autre, se retrouve soudainement surpris face à la supercherie. Il ne peut s'y reconnaître car l'Autre lui apparaît comme faux, comme différent. Valérie Belin fonctionne sur l'ambiguïté, les opposés et les éléments paradoxaux. L'entièreté de son travail repose sur ces différents critères mêlés à une culture populaire faisant pleinement partie d'une société dictée par les *mass médias* et la consommation excessive de visages dans les publicités, magazines et internet. Elle cultive le principe *d'inquiétante étrangeté* qui consiste en l'établissement d'un doute suscité soit par un objet apparemment animé dont on se demande s'il s'agit réellement d'un être vivant, soit par un objet sans vie dont on se demande s'il ne pourrait pas s'animer.

Orlan est la seconde artiste contemporaine à être abordée. Son cas reste pleinement différent des autres de par le fait qu'elle est surtout connue pour ses nombreuses performances chirurgicales. Elle questionne l'identité à travers le travail de sa propre chair. Cette dernière devient son lieu d'expérimentations. Elle emploie les nouvelles technologies, que ce soit la chirurgie esthétique ou le numérique, pour modifier son visage.

Ses volontés de modifications corporelles, qu'elles soient primitives comme les scarifications ou actuelles comme les opérations chirurgicales, font donc pleinement partie de ce renouveau identitaire de la fin du XXe siècle. Chez Orlan, les signes ne sont plus subtils. Ils sont évidents et s'affichent directement au regard du spectateur. L'artiste française pousse à une nouvelle vision du *monstre* Elle est désormais transformée en *posthuman*, être différent des autres de par sa fusion avec les nouvelles technologies. Elle rejette entièrement ce qui lui est inné et conjugue alors des identités multiples et mouvantes. On retrouve donc à la base du processus d'Orlan, ce refus du donné, de la génétique et de l'anatomie destinale. Il y a une sorte de réinvention du visage : Orlan se dote d'une visagéité euphorique et libertaire.

La dernière artiste photographe à être abordée n'est autre que Nancy Burson. Pionnière dans les expériences via ordinateur dans les années 1980, ses œuvres s'articulent autour des

modifications virtuelles du visage humain. Elle a créé plusieurs machines capables de donner une version vieillie, monstrueuse, ou encore du sexe opposé au visiteur qui y prête son visage. Ses œuvres composites débutées en 1982, présentées sous forme de séries, sont des portraits de personnes réelles fusionnées les unes aux autres ; le résultat obtenu n'est autre qu'un visage flouté en noir et blanc qui semble tout à fait normal, sans expression presque transparent. En quelque sorte, Burson tente de faire comprendre au spectateur que nous sommes tous le résultat d'un mélange, d'un père et d'une mère. Il y a une volonté de montrer une certaine égalité que ce soit entre hommes et femmes, entre humains et animaux et finalement d'humain à humain. Son œuvre entière reste marquée par le fait qu'elle a lié art et sciences. Elle a travaillé avec de nombreux ingénieurs dans la réalisation de *The Age Machine*, qui permettait de voir à quoi ressemblaient les enfants toujours portés disparus des années plus tard et dont s'est servi le FBI. Elle combine les médias, les sciences et les techniques tout comme Orlan l'a fait après elle.

Ce mémoire tente de démontrer à quel point le numérique a modifié la perception du visage et de son identité à travers les portraits d'artistes photographes contemporains et également à quel point le regard du spectateur joue un rôle dans la compréhension des œuvres. Dans toutes ces œuvres abordées, il y a, derrière ces images, une véritable critique de la société contemporaine qui cultive l'image du *posthuman*. Désormais, les chirurgies, les biotechnologies et les nouvelles techniques rythment notre quotidien. Nous sommes quotidiennement face à toute une série de « faces » plus parfaites les unes que les autres, presque inhumaines. Les artistes sélectionnées tentent de contrer justement ces nouvelles lois imposées aux physiques. Au cours de ces recherches, j'ai réalisé que les œuvres qui explicitaient au mieux cette problématique de l'identité étaient principalement produites par des femmes. Ceci pourrait s'expliquer par le fait qu'elle est plus encline aux problèmes de diktats de beauté imposés par une société de consommation où la figure féminine est principalement utilisée comme objet plutôt que comme un être à part entière.

Les artistes présentés dans ce mémoire participent à la même quête de l'identité. Les œuvres de ces artistes, marques de leur trajectoire personnelle, de leurs interrogations, de leurs angoisses, poussent le spectateur lui-même à s'interroger : « Allons-nous tous nous ressembler ? Devons-nous tous succomber aux nouveaux diktats de beauté imposés par la société de consommation ? » Le visage n'est plus une évidence. Il est constamment modifié et pose question. L'identité existe toujours mais elle présente désormais une nouvelle forme,

celle du *posthuman*, alliant humain et technologie. Pour se différencier, il faut aller dans la transformation, subtile ou exagérée. Soit le visage s'efface, comme chez Burson, soit il se démarque légèrement comme chez Belin ou fortement chez Orlan.

Ce questionnement identitaire, déjà soulevé il y a des siècles, est certainement encore bien présent à l'heure actuelle, il l'est d'autant plus où nous entrons dans l'ère de la reconnaissance d'un troisième sexe. Il le sera certainement encore pour les décennies à venir.

Si la science répond aux questions du « comment ? », l'art répond aux questions du « pourquoi ? » Au travers de notre regard de spectateur, les artistes n'auront de cesse d'inscrire ce questionnement dans la société contemporaine en utilisant des techniques et des supports sans cesse en progression.

Le visage est énigme plutôt que réponse et jamais, sans doute, à l'heure actuelle, l'Art n'aura autant été le vecteur d'expression d'une humanité sans cesse en évolution et en quête de sens.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

ARBAÏZAR, P., *Portraits singulier pluriel 1980-1990 : Le photographe et son modèle*, Paris, Hazan, (cat.exp.).

ARCHER, M., *Art Since 1960*, Londres, Thames and Hudson, 2002 (World of Art).

ARDENNE, P., *L'image-corps. Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris, Editions du Regard, 2001.

AUBENAS, S., et BIROLEAU, A., dir, *Portraits/Visages 1853-2003*, Paris, Gallimard, 2003.

ARNAUD, P., *Le portrait*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1999.

BAJAC, Q., *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique*, Paris, Gallimard, 2010, p. 96-113.

BAJAC, Q., *photographie plastique* dans *correspondances Valérie Belin/Edouard Manet*, Paris Musée d'Orsay, Argol Editions, 2008, p. 23.

BAQUE, D., *La folie du réel*, dans *Art Press*, vol. 246, 1999.

BAQUE, D., *La photographie. Etats de corps*, dans *Art Press*, vol. 333, avril 2007, pp. 90-91.

BAQUE, D., *Photographie plasticienne. L'extrême contemporain*, Paris, Editions Du Regard, 2009.

BAQUE, D., *Visages. Du masque grec à la greffe du visage*, Paris, Editions du Regard, 2007.

BARON, D., *La chair mutante. Fabrique d'un posthumain*, Paris, Editions Dis Voir, 2008.

BARTHES, R., *L'empire des signes, s.l.*, 1970, p. 122.

BELTING, H., *Faces. Une histoire du visage*, Paris, Gallimard, 2017.

BENJAMIN, W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* dans : *Œuvres*, Paris, Gallimard, tome II, 2000, pp. 269-316.

BOURGEADE, P., *Orlan. Self-Hybridations*, Marseille, Editions Al Dante, 1999.

BRETON, A., *Crise de l'objet* dans *Cahiers d'art*, mai 1936.

BRIGHT, S., *Auto-focus. L'autoportrait dans la photographie contemporaine*, Londres, Thames and Hudson, 2010.

BURSON, N., *Composites. Computer-generated portraits*, New York, Beech Tree Books, 1986.

BURSON, N., *interview Terrie Sultan* dans *Seeing and Believing. The Art of Nancy Burson*, Santa Fe, Twin Palm Publishers, 2002, p. 148.

BUTLER, J., *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006, pp. 113-147.

CAUJOLLE, C., *Photographies contemporaines points de vue*, Paris, Decitre, 2006, p. 26.

CHAMBERT, C., *Strategies for survival – now. A global perspective on ethnicity, body and breakdown of artistic systems*, Stockholm, Swedish Art Critics Association Press, 1995.

CHEROUX, C., *Belin Valérie. The unquiet images*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2015.

CHEROUX, C., *Qu'est-ce que la photographie ?* Paris, Centre Georges Pompidou, 2015.

CLARKE, G., éd., *The Portrait in Photography*, Londres, Reaktion Books, 1992.

CORRIS, M., *Conceptual Art: Theory, Myth and Practice*, Cambridge, Cambridge university press, 2004.

COTTON, C., *La photographie dans l'art contemporain*, Londres, Thames and Hudson, 2011.

COUCHOT, E., et HILLAIRE, N., *L'art numérique*, Paris, Flammarion, 2005.

COURTINE-DENAMY, S., *Le visage en question. De l'image à l'éthique*, Paris, Editions de la Différence, 2004.

DAVILA, T., *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Editions du Regard, 2010.

DE FERRIERES, M., BOUHOT, G., *Elements de technologie pour comprendre la photographie*, Paris, éd. VM, 7^e édition, 1999, p. 169.

DEMOS, T.-J., *Vitamine Ph. Nouvelles perspectives en photographie*, Londres, Phaidon, 2013, pp. 210-216.

DENIS, V., *Une histoire de l'identité, France 1715-1815*, Seyssel Champ Vallon, 2008.

DUBOIS, P., *L'acte photographique et autres essais*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, 1992.

DUMONT, J., L'événement photographique dans PARENT, S., et al., *La face. Un moment photographique. Les essais*, Montréal, Dazibao, 1998, pp. 19-26.

DUMONT, L., 2006, *Ontologie de la photographie numérique. Le portrait*, mémoire de licence présent à l'ULB, Faculté de philosophie, arts et lettres (Danielle Leenaerts, promoteur).

ELLENBOGEN, J., *Reasoned and unreasoned images. The photography of Bertillon, Galton, and Marey*, University Park. Pennsylvania State University Press, 2012.

EWING, W., *Faire faces. Le nouveau portrait photographique*, Arles, Actes Sud, 2006.

FORGET, Z., *Le corps hors norme dans la photographie contemporaine. Plasticité(s)*, Paris, L'Harmattan, 2015.

FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, Paris, Editions Gallimard, 1966, p. 164.

FOUCAULT, M., *Surveiller et Punir. Naissance de la Prison*, Paris, Gallimard, 1975.

FREIMAN, L., *Aziz + Cucher. Some people*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012.

FRIDAY, J., *Aesthetics and photography*, Burlington, Ashgate, 2002, pp. 67-84.

FRIZOT, M., et al., *Identités, de Disderi au photomaton*, Paris, Société nouvelle des éditions du Chêne, 1985.

GATTINONI, C., et VIGOUROUX, Y., *La photographie contemporaine*, Lyon, Scala, 2009.

GENETAY, D., 2003, *Fémininmasculin : l'intersexualité*, Nevers, mémoire de fin d'études à l'Ecole Supérieure d'Arts Appliqués de Bourgogne.

GODFREY, T., *L'art conceptuel*, Londres, Phaidon, 1997.

GOLDBERG, I., *Visage et portrait. Visage ou portrait*, Paris, Presses universitaires, 2010.

GRAHAM, C., *Public faces, private lives. August Sander and the social typology of the portrait photograph*, dans Clarke, G., éd., *The portrait in photography*, Londres, Reaktion Books, 1992, p. 70 – 94.

GUNTHER, A., *L'image partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015.

HAMILTON, P., et HARGREAVES, R., *The beautiful and the Damned. The creation of identity in nineteenth century photography*, Aldershot – Londres, Lund Humphries et National Portrait Gallery Publications, 2001 (cat. Exp. National Portrait Gallery, Londres, 6 juin – 7 octobre 2001).

HEARTNEY, E., *Art et aujourd'hui*, Londres, Phaidon, 2013.

HINDRY, A., *Le visage qui s'efface*, dans *Art Press*, vol. 351, décembre 2008, p. 90.

HOFFMANN, J., et JONAS, J., *Question d'art. Action*, Londres, Thames & Hudson, 2005.

HOOKE, B., *The Oppositional Gaze. Black Female Spectators* dans *Black Looks. Race and representation*, Boston, South & Press, 1992, pp. 115-131.

HUBER, G., *Je t'envisage. La disparition du portrait*, dans *Art Press*, vol. 303, Juillet-Août 2004, pp. 12-14.

HUITOREL, J.-M., *L'art contemporain et le sport. La beauté du geste*, Paris, éditions du regard, 2005.

IGLHAUT, S., et al., *Photography after photography. Memory and representation in the digital age*, Londres, G+B Arts, 1997.

JACCARD-BEUGNET, A., *l'artiste et l'ordinateur*, Paris, L'Harmattan, 2003 pp. 15-18.

JAKOB, F., *Trancher sur la forme ou se laisser fasciner par une seule image. L'intentionnalité comme voie d'accès à l'esthétique* dans *La Part de l'œil. Formes et forces. Typologies de l'individuation*, Deleuze, vol. 27-28, 2012, pp. 41-51.

JENTSCH, E., *L'inquiétante Etrangeté dans L'inquiétante étrangeté entre Jentsch et Freud, Etudes psychothérapeutiques*, n°17, 1998, p. 42-43.

KEMP, M., et WALLACE, M., *Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to now*, Berkeley, California University, 2000.

KERBER, *Portraits in Series. A Century of Photographs*, Bielefeld – New York, 2011 (cat. Exp. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 1 avril – 17 juillet 2001).

KINSEY, A.-C., *Sexual Behaviour in the Human Male*, Bloomington, Indiana University Press, 1998.

KRAUSS, R., *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1991.

KRAUSS, R., *The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths*, s. l., MIT Press, 1986.

KUSPIT, D., et al., *Orlan. Le récit, édition bilingue français-anglais*, Milan, Edizioni Charta, 2009.

LEMAGNY, J.C., et ROUILLE, A., dir., *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986.

LE MOIGNE, C., *Le naufrage du visage*, dans *Beaux-arts magazine*, n° 292, pp. 118-119.

LEMOINE-LUCCIONI, *La robe, essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris, éditions du Seuil, 1983, p. 133-145.

LEROY, M., *Morphing Opera* dans *DITS*, vol. 1: *l'Hybride*, 2013, pp. 148-151.

LEVINAS, E., *Ethique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard/radio France, 1982, p.79.

LEVINAS, E., *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Leiden, Martinus Nijhoff, 1971, p.13.

LEVI-STRAUSS, C., et al., *L'identité. Séminaire interdisciplinaire*, Paris, PUF, 1995.

LIPKIN, J., *Révolution numérique. Une nouvelle photographie*, Paris, Editions De La Martinière, 2006, pp. 13-21.

LUNGHI, E., et al., *The 90s. A family of man? Images de l'homme dans l'art contemporain*, Luxembourg, Casino du Luxembourg, 1997.

MARIEN, M.-W., *Photography. A Cultural History*, Londres, Publishing Lawrence King, 2006.

MEAUX, D., et VRAY, J.-B., *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Etienne, Presses Universités Saint-Etienne, 2004.

MEY, K., *Art and Obscenity*, Londres, I.B. Tauris, 2006.

MEZIE, N., *Informer, déformer la catégorie d'identité* dans *Ethnologie Française*, vol. 36, 2006, pp. 735-743.

MITCHELL, W., *The Reconfigured Eye : visual thruth in the post-photographic era*, Londres, The MIT Press, 1994, p. 7.

MONESTIER, M., *Les monstres*, Paris, Le Cherche Midi, 2007, p. 250.

MULVEY, L., *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, dans *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, New York, Editions Leo Braudy and Marshall Cohen, 1999, pp. 833-844.

NANCY, J.-L., *L'Autre portrait*, Paris, Galilée, 2014.

PHILLIPS, S., *Exposed. Voyeurism, surveillance and the camera*, Londres, Tate Publishing, 2010.

POIVERT, M., *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2009.

PULTZ, J., et DE MONDENARD, A., *Le corps photographié*, Paris, Flammarion, 2009.

RITCHIN, F., *After photography*, New York, Norton, 2009.

ROUILLE, A., *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

RUSH, M., *Les nouveaux médias dans l'art*, Paris, Thames & Hudson, 2005.

SAMSON, H., *Autour du portrait d'identité. Visage, epreinte digitale et ADN* dans *Intermédialités*, vol. 8, 2006, pp. 61-87.

SCHAEFFER, J.-M., *Du portrait photographique* dans *Portraits, singulier pluriel*, Paris, éd. Mazon, Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 11-12.

SEKULA, A., *Le corps et l'archive* dans SEKULA, A., et MURACCIOLE, M., *Ecrits sur la photographie*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2013, pp. 221-285.

SEKULA, A., *The body and the Archive* dans *October*, vol. 39, 1986, pp. 3-64.

SONTAG, S., *On photography*, New York, Picador, 1977.

STEINER, B., et YANG, J., *Question d'art. Autobiographie*, Londres, Thames & Hudson, 2010.

THOMAS, J.-P., *Les fondements de l'eugénisme*, Paris, PUF, 1995.

TORGOFF, L.-S., *L'impossible visage*, dans *Art Press*, vol. 317, novembre 2005, pp. 42-58.

WARR, T., *Le corps de l'artiste*, Londres, Phaidon, 2005.

WILDER, K., *Photography and Science*, Londres, Reaktion Books, 2009.

SITOGRAPHIE

Almary P ., *les pouvoirs de l'image photographique*, 1986,
[https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1986_num_70_1_1813](02/04/2018).

Artefake, l'art de l'illusion, [<http://artefake.com>](5/5/2018).

BNF-Dossier thématique-le portrait, [<http://classes.bnf.fr/portrait/bnf.fr>].

Daghighian N., *Portrait, visage 4*, 11 décembre 2010, [https://issuu.com/photo-theoria/docs/portrait_visage_4/23](5/5/2018).

Espace-Holbein, septembre 2014, [<http://www.espace-holbein.over-blog.org>] (1/6/2018).

Muellerpohle A., [<http://muellerpohle.net>](6/4/2018).

Nancy Burson, [Nancyburson.com/pages/publicart_pages/hrmachine.html](1/4/2018).

Valerie Belin, [<http://www.Valeriebelin.com>] (6/4/2018).

FIGURES



Fig. 1. Valérie Belin, *Mannequins. Sans Titre*. 2003. Epreuve gélatino-argentique, 155 x 125 cm. Paris. Consulté sur Valérie Belin, « Mannequins 2003 », dans Valérie Belin, [<https://valeriebelin.com/works/mannequins>], (12/08/2018).



Fig. 2. Inez Van Lamsweerde, *Kirsten*. 1997. C-print, 100 x 75 cm. Amsterdam. Consulté sur *Artnet*, « Kirsten star by Inez Van Lamsweerde », dans *Artnet*, [http://www.artnet.com/artists/inez-van-lamsweerde/kirsten-star-nF7S7YB_4_AY7S8Ak6DGFw2], (12/08/2018).



Fig. 3. Orlan, *Self-hybridation précolombienne n°1*. 1998. Cibachrome, 150 x 100 cm. Paris, Galerie Michel Rein. Consulté sur Orlan, « Disfiguration-Refiguration, Pre-Columbian Self Hybridizations », dans Orlan, [<http://www.orlan.eu/works/photo-2/>], (12/08/2018).



Fig. 4. Orlan, *Surgery-Performance*, New York, December 14. 1993. Cibachrome, 65 x 43 cm. New York. Consulté sur Orlan, «9th Surgery-Performance, 1993 », dans Orlan, [<http://www.orlan.eu/works/performance-2/>], (12/08/2018).



Fig. 5. Aziz + Cucher, *Faith, Honor and beauty. Man with computer*. 1992. Ektacolor print, 218,4 x 91,4 cm. Brooklyn. Consulté sur Aziz + Cucher, « A + C », dans Aziz + Cucher, [<http://www.azizcucher.net/project/faith-honor-and-beauty>], (12/08/2018).

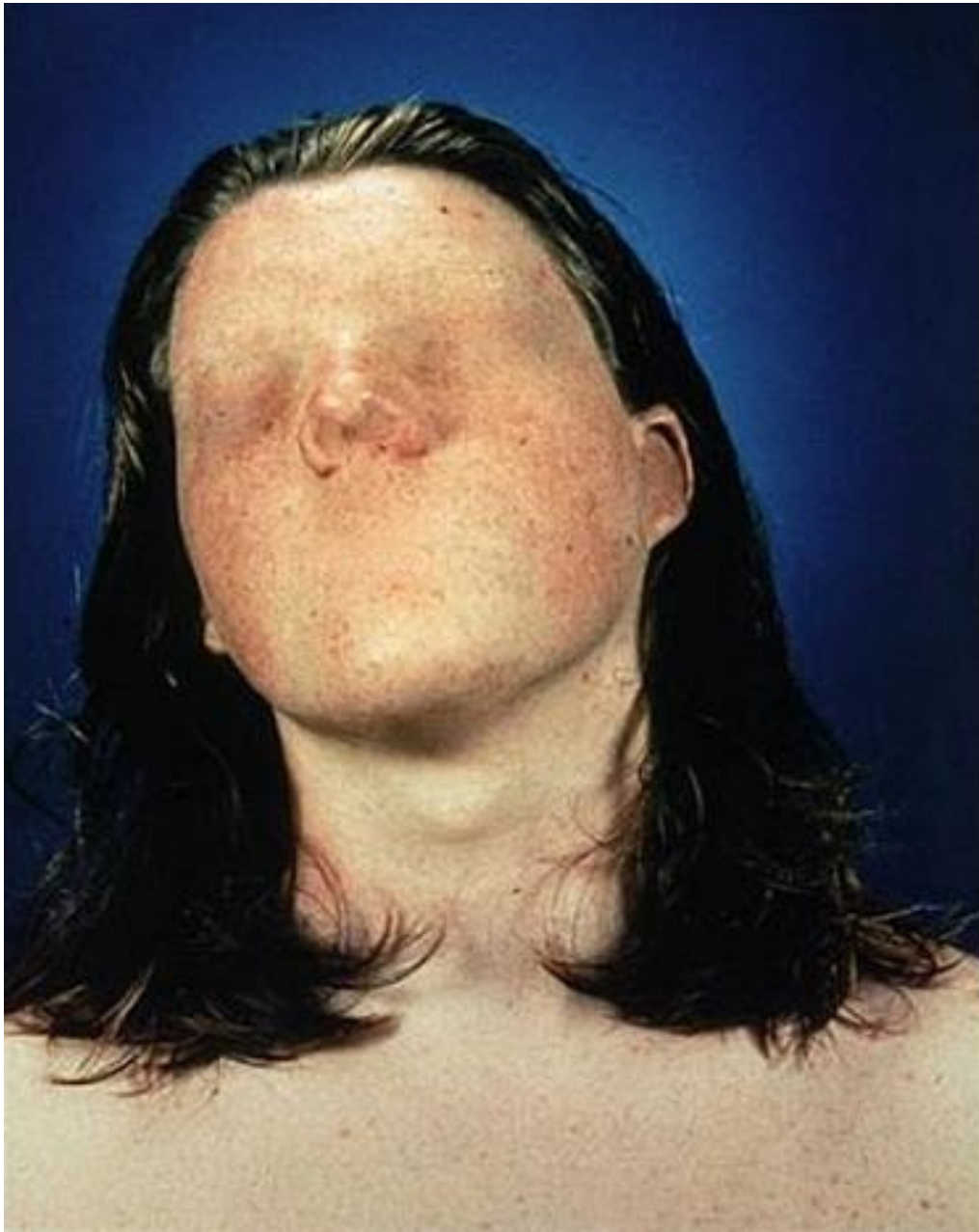


Fig. 6. Aziz + Cucher, *Dystopia. Rick*. 1995. Chromogenic print, 127 x 101,6 cm. New York, Clamp Art gallery. Consulté sur *Artnet*, « Rick par Aziz and Cucher sur Artnet », dans *Artnet*, [<http://www.artnet.fr/artistes/aziz-and-cucher/rick-a-kq5C0ki2EHE2xsKldFG0aw2>], (12/08/2018).



Fig. 7. Valérie Belin, *Michael Jackson. Sans Titre*. 2003. Epreuve gélantino-argentique, 161 x 125 cm. Paris. Consulté sur Valérie Belin, « Michael Jackson », dans Valérie Belin, [<https://valeriebelin.com/works/michael-jackson?lang=fr>], (12/08/2018).



Fig. 8. Valérie Belin, *Bodybuilders I. Sans Titre*. 1999. Epreuve gélatino-argentique, 161 x 125 cm. Paris. Consulté sur Valérie Belin, « Bodybuilders I », dans Valérie Belin, [<https://valeriebelin.com/works/bodybuilders-i>], (12/08/2018).



Fig. 9. Valérie Belin, *Transsexuels. Sans Titre*. 2001. Epreuve gélatino-argentique, 161 x 125 cm. Paris. Consulté sur Valérie Belin, « Transsexuels », dans Valérie Belin, [<https://valeriebelin.com/works/transsexuels?lang=fr>], (12/08/2018).



Fig. 10. Valérie Belin, *Modèles I. Sans Titre*. 2001. Epreuve gélatino-argentique, 161 x 125 cm. Paris. Consulté sur Valérie Belin, « Models I », dans Valérie Belin, [<https://valeriebelin.com/works/models-i?lang=fr>], (12/08/2018).



Fig. 11. Valérie Belin, *Femmes Noires. Sans Titre*. 2001. Epreuve gélantino-argentique, 161 x 125 cm. Paris. Consulté sur Valérie Belin, « Black Women I », dans Valérie Belin, [<https://valeriebelin.com/works/black-women?lang=fr>], (12/08/2018).



Fig. 12. Valérie Belin, *Black-Eyed Susan I. Calendula Marigold*. 2010. Tirage pigmentaire, 163 x 130 cm. Paris. Consulté sur Valérie Belin, « Black-Eyed Susan I », dans Valérie Belin, [<https://valeriebelin.com/works/black-eyed-susan?lang=fr>], (12/08/2018).



Fig. 13. Inez Van Lamsweerde, *Me #8*. 1998. Cibachrome monté sur plexiglass, 124,5 x 96,5 cm. New York, Clamp Art. Consulté sur *Artnet*, « *Me #8* Inez Van Lamsweerde », dans *Artnet*, [<http://www.artnet.fr/artistes/inez-van-lamsweerde/>], (12/08/2018).



Fig. 14. Inez Van Lamsweerde, *The Widow*. 1997. C-print, 120 x 120 cm. New York, Clamp Art. Consulté sur *Artnet*, « The Widow Black par Inez Van Lamsweerde », dans *Artnet*, [<http://www.artnet.fr/artistes/inez-van-lamsweerde/the-widow-black-dj3LRdCqtTLsB1tCEgtM4A2>], (12/08/2018).



Fig. 15. Diane Arbus, *Untitled #1*. 1970. Epreuve Argentique, 33,7 x 36,2 cm. New York, HK Art Advisory + Projects. Consulté sur *Artnet*, « *Untitled 1 – Diane Arbus* », dans *Artnet*, [<http://www.artnet.fr/artistes/diane-arbus/untitled-1-a-PZvh3RcMw8RkTFNY3v32Tw2>], (12/08/2018).



Fig. 16. Nancy Burson, *Catwoman*, computer composite, limited edition. 1983. Impression gélatino-argentique, 22,4 x 24,9 cm. New York. Consulté sur *Artnet*, « *Catwoman*, computer composite, limited edition – Nancy Burson », dans *Artnet*, [<http://www.artnet.fr/artistes/nancy-burson/catwoman-computer-composite-limited-edition-e4k29BFwxH7WMbGKqMykcQ2>], (12/08/2018).



Fig. 17. Nancy Burson, *Androgyny*, 1982. Impression gélantino-argentique, 35,6 x 27,9 cm. New York, ClampArt. Extrait : BURSON, N., *Composites. Computer-generated portraits*, New York, Beech Tree Books, 1986, p. 25.



Fig. 18. Nancy Burson, *The first nuclear powers composite*, 1982. Impression gélantino-argentique, 35,6 x 27,9 cm. New York, ClampArt. Extrait : BURSON, N., *Composites. Computer-generated portraits*, New York, Beech Tree Books, 1986, p. 81.

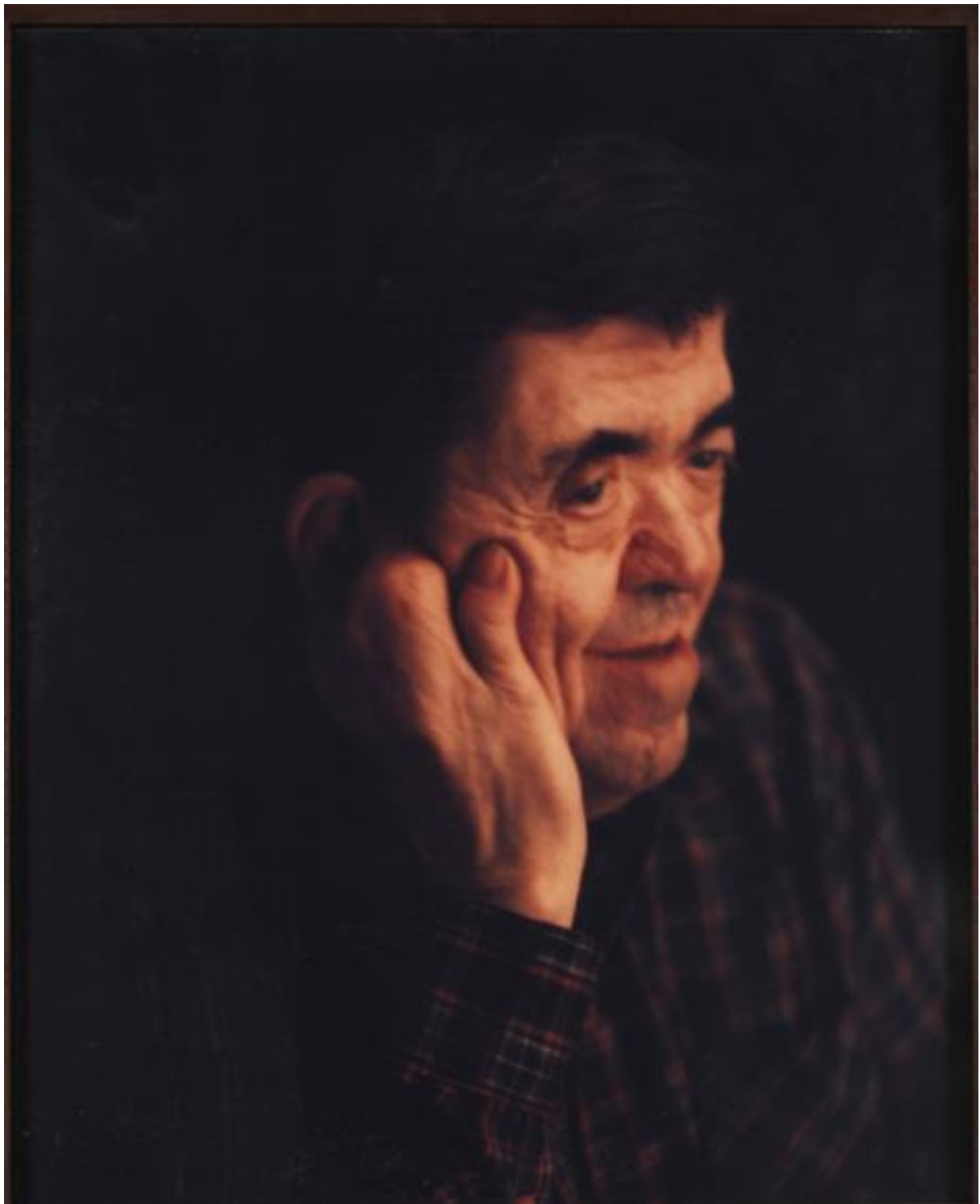


Fig. 19. Nancy Burson, *John*, 1996. Polaroid, 60 x 50 cm. New York, ClampArt. Extrait : BURSON, N., *Composites. Computer-generated portraits*, New York, Beech Tree Books, 1986, p. 21.



Fig. 20. Andreas Müller Pohle, *Face Codes*, 1998. Photographie numérique. Extrait : GUNTHER, A., *L'image partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015, p. 74.



Fig. 21. Lawick et Müller, *La folie à deux*, 1992. [<http://art-a-lordinateur.blogspot.com/2013/03/la-folie-deux-lawickmuller-1992-1996.html>], (12/08/2018).

TABLE DES FIGURES

- Fig. 1. Valérie Belin, *Mannequins. Sans Titre*. 2003. Epreuve gélatino-argentique, 155 x 125 cm. Paris. Consulté sur Valérie Belin, « Mannequins 2003 », dans Valérie Belin, [<https://valeriebelin.com/works/mannequins>], (12/08/2018).....1
- Fig. 2. Inez Van Lamsweerde, *Kirsten*. 1997. C-print, 100 x 75 cm. Amsterdam. Consulté sur Artnet, « Kirsten star by Inez Van Lamsweerde », dans Artnet, [http://www.artnet.com/artists/inez-van-lamsweerde/kirsten-star-nF7S7YB_4_AY7S8Ak6DGFw2], (12/08/2018).....1
- Fig. 3. Orlan, *Self-hybridation précolombienne n°1*. 1998. Cibachrome, 150 x 100 cm. Paris, Galerie Michel Rein. Consulté sur Orlan, « Disfiguration-Refiguration, Pre-Columbian Self Hybridizations », dans Orlan, [<http://www.orlan.eu/works/photo-2/>], (12/08/2018).....1
- Fig. 4. Orlan, *Surgery-Performance, New York, December 14*. 1993. Cibachrome, 65 x 43 cm. New York. Consulté sur Orlan, « 9th Surgery-Performance, 1993 », dans Orlan, [<http://www.orlan.eu/works/performance-2/>], (12/08/2018).....12
- Fig. 5. Aziz + Cucher, *Faith, Honor and beauty. Man with computer*. 1992. Ektacolor print, 218,4 x 91,4 cm. Brooklyn. Consulté sur Aziz + Cucher, « A + C », dans Aziz + Cucher, [<http://www.azizcucher.net/project/faith-honor-and-beauty>], (12/08/2018).....15
- Fig. 6. Aziz + Cucher, *Dystopia. Rick*. 1995. Chromogenic print, 127 x 101,6 cm. New York, Clamp Art gallery. Consulté sur Artnet, « Rick par Aziz and Cucher sur Artnet », dans Artnet, [<http://www.artnet.fr/artistes/aziz-and-cucher/rick-a-kq5C0ki2EHE2xsKldFG0aw2>], (12/08/2018).....6
- Fig. 7. Valérie Belin, *Michael Jackson. Sans Titre*. 2003. Epreuve gélatino-argentique, 161 x 125 cm. Paris. Consulté sur Valérie Belin, « Michael Jackson », dans Valérie Belin, [<https://valeriebelin.com/works/michael-jackson?lang=fr>], (12/08/2018).....18
- Fig. 8. Valérie Belin, *Bodybuilders I. Sans Titre*. 1999. Epreuve gélatino-argentique, 161 x 125 cm. Paris. Consulté sur Valérie Belin, « Bodybuilders I », dans Valérie Belin,

- [<https://valeriebelin.com/works/bodybuilders-i>], (12/08/2018).....28
- Fig. 9. Valérie Belin, *Transsexuels. Sans Titre*. 2001. Epreuve gélatino-argentique, 161 x 125 cm. Paris. Consulté sur Valérie Belin, « Transsexuels », dans Valérie Belin, [<https://valeriebelin.com/works/transsexuals?lang=fr>], (12/08/2018).....29
- Fig. 10. Valérie Belin, *Modèles I. Sans Titre*. 2001. Epreuve gélatino-argentique, 161 x 125 cm. Paris. Consulté sur Valérie Belin, « Models I », dans Valérie Belin, [<https://valeriebelin.com/works/models-i?lang=fr>], (12/08/2018).....31
- Fig. 11. Valérie Belin, *Femmes Noires. Sans Titre*. 2001. Epreuve gélatino-argentique, 161 x 125 cm. Paris. Consulté sur Valérie Belin, « Black Women I », dans Valérie Belin, [<https://valeriebelin.com/works/black-women?lang=fr>], (12/08/2018).....32
- Fig. 12. Valérie Belin, *Black-Eyed Susan I. Calendula Marigold*. 2010. Tirage pigmentaire, 163 x 130 cm. Paris. Consulté sur Valérie Belin, « Black-Eyed Susan I », dans Valérie Belin, [<https://valeriebelin.com/works/black-eyed-susan?lang=fr>], (12/08/2018).....36
- Fig. 13. Inez Van Lamsweerde, *Me #8*. 1998. Cibachrome monté sur plexiglass, 124,5 x 96,5 cm. New York, Clamp Art. Consulté sur Artnet, « Me #8 Inez Van Lamsweerde », dans Artnet, [<http://www.artnet.fr/artistes/inez-van-lamsweerde/>], (12/08/2018).....47
- Fig. 14. Inez Van Lamsweerde, *The Widow*. 1997. C-print, 120 x 120 cm. New York, Clamp Art. Consulté sur Artnet, « The Widow Black par Inez Van Lamsweerde », dans Artnet, [<http://www.artnet.fr/artistes/inez-van-lamsweerde/the-widow-black-dj3LRdCqtTLsB1tCEgtM4A2>], (12/08/2018).....47
- Fig. 15. Diane Arbus, *Untitled #1*. 1970. Epreuve Argentique, 33,7 x 36,2 cm. New York, HK Art Advisory + Projects. Consulté sur Artnet, « Untitled 1 – Diane Arbus », dans Artnet, [<http://www.artnet.fr/artistes/diane-arbus/untitled-1-a-PZvh3RcMw8RkTFNY3v32Tw2>], (12/08/2018).....58
- Fig. 16. Nancy Burson, *Catwoman, computer composite, limited edition*. 1983. Impression gélatino-argentique, 22,4 x 24,9 cm. New York. Consulté sur Artnet, « Catwoman, computer composite, limited edition – Nancy Burson », dans Artnet, [<http://www.artnet.fr/artistes/nancy-burson/catwoman-computer-composite-limited-edition-e4k29BFwxH7WMbGKqMykcQ2>], (12/08/2018).....71

- Fig. 17. Nancy Burson, *Androgyny*, 1982. Impression gélatino-argentique, 35,6 x 27,9 cm. New York, ClampArt. Extrait : BURSON, N., *Composites. Computer-generated portraits*, New York, Beech Tree Books, 1986, p. 25.....71
- Fig. 18. Nancy Burson, *The first nuclear powers composite*, 1982. Impression gélatino-argentique, 35,6 x 27,9 cm. New York, ClampArt. Extrait : BURSON, N., *Composites. Computer-generated portraits*, New York, Beech Tree Books, 1986, p. 81.....72
- Fig. 19. Nancy Burson, *John*, 1996. Polar  id, 60 x 50 cm. New York, ClampArt. Extrait : BURSON, N., *Composites. Computer-generated portraits*, New York, Beech Tree Books, 1986, p. 21.....79
- Fig. 20. Andreas Müller Pohle, *Face Codes*, 1998. Photographie numérique. Extrait : GUNTHER, A., *L'image partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015, p. 74.....85
- Fig. 21. Lawick et Müller, *La folie    deux*, 1992. [<http://art-a-lordinateur.blogspot.com/2013/03/la-folie-deux-lawickmuller-1992-1996.html>], (12/08/2018).....85

