



HAL
open science

De la fiction à la science-fiction photographique

Jessica Ragazzini

► **To cite this version:**

Jessica Ragazzini. De la fiction à la science-fiction photographique. Science-fiction, prothétisation, cyborgisation, Stella Incognita, Apr 2018, Lyon, France. p.199-215. hal-03180099

HAL Id: hal-03180099

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03180099>

Submitted on 24 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De la fiction à la science-fiction photographique

Jessica Ragazzini

Histoire de l'art

Université Paris Nanterre, Université du Québec en Outaouais

À la même époque que le conte *L'Homme au sable* d'Hoffmann (1817) et que *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam (1886) – deux récits qui s'interrogent sur la confusion entre le vivant et l'inerte – le daguerréotype fait son apparition. Dès ces premiers temps, il est considéré comme un appareil à simplement capter la réalité¹, comme s'il pouvait reproduire fidèlement de manière totalement objective le monde qui nous entoure.

Pour de nombreux non-initiés, l'aspect fictionnel de cet art était déjà oublié. De ce fait, les photographes ont rapidement commencé à jouer avec cette attente de véracité de l'image. En travaillant sur divers paramètres tels que la mise en scène, les matières, les retouches, les ambiguïtés visuelles et cette sensation de réalisme que produit l'image photographique, ils proposent une fiction du monde en l'affirmant comme capture de la réalité.

L'un des exemples les plus célèbres est celui de l'autoportrait en noyé d'Hyppolyte Bayard (1801-1887). Ce dernier fait partie des pionniers relativement anonymes de la photographie. Alors que Daguerre et Talbot concurrençaient un succès grandissant, Bayard ressentit une injustice et tenta le tout pour le tout avec le coup médiatique du siècle : il fit publier son acte de décès. En octobre 1840, il mit en scène sa propre mort en noyé avec, au dos, les raisons de son suicide, mais l'artiste est bel et bien vivant. Dans sa scénographie, il choisit de prendre l'inverse des codes des photographies post-mortem. Au XIX^e siècle principalement, face à une forte mortalité

1 Gleizes D. et Reynaud D. (dir) : *Machines à voir : pour une histoire du regard instrumenté (XVII^e-XIX^e siècles)*.

infantile, les parents manquent de temps pour réaliser les photographies familiales. Ils souhaitent cependant garder l'image de leurs enfants disparus comme s'ils étaient toujours en vie. Ces photographies consistaient à proposer des œuvres mettant le corps debout grâce à un système de tuteur, assis, les yeux ouverts, ou allongé dans son lit comme s'il était sur le point de se lever. Bayard fait ainsi l'inverse, son but n'est pas de se présenter comme vivant, mais comme mort noyé. Aujourd'hui, le photographe n'est pas célèbre pour ses recherches techniques, mais l'est cependant pour ses études théoriques sur l'usage que l'on peut faire de ce médium ambigu qu'est la photographie, à la fois considérée comme une preuve et comme une création de pure fiction. Bayard est l'un des premiers à mettre en avant l'aspect politique, publicitaire et artistique de la photographie.

À la fin des années 1840, le spiritisme devient de plus en plus populaire¹. Dans les années 60-70, des photographes se spécialisent dans ce domaine particulier. La Première Guerre mondiale serait sans doute à l'origine d'un regain au début du XXe siècle pour ce type de photographie. Quelques années plus tard, le spiritisme laisse place à un nouveau phénomène paranormal : les invasions extraterrestres, canular photographique pour certains, preuve d'une nouvelle forme de vie pour d'autres. L'invisible révélé ou le trucage exploité, la photographie reste un médium malléable dont les possibilités sont connues et exploitées dès ses débuts.

Cependant, encore aujourd'hui, sa réputation de capture du réel perdure, si bien que, depuis le 1^{er} octobre 2017, il est désormais obligatoire de noter les modifications sur des corps imagés. Le gouvernement français a imposé l'ajout de la mention « photographie retouchée » aux photographies publicitaires quand celles-ci sont modifiées par post-traitement² afin de protéger les personnes qui pourraient croire que les corps et visages présentés dans l'imagerie publicitaire sont réels. Ainsi, la photographie crée son propre monde d'images dans lequel les corps-simulacres n'ont rien à voir avec les corps de notre réalité. Un monde qui se veut à la fois convaincant par les techniques et l'esthétisme, au point que l'on puisse le confondre ou le considérer comme réalité même.

Ainsi, nous pouvons reconnaître de manière relativement aisée la fiction photographique. Cependant, les photographies mettant en scène des cadavres comme des êtres vivants, des extraterrestres et autres créatures par trucages, des corps humains comme s'il s'agissait de poupées ou robots

1 Chéroux C. et al. : *Le troisième œil. La photographie et l'occulte.*

2 Décret n° 2017-738 du 4 mai 2017 relatif aux photographies à usage commercial de mannequins dont l'apparence corporelle a été modifiée : <https://www.legifrance.gouv.fr/eli/decree/2017/5/4/AFSP1703011D/jo/texte>

fragiles et démontables, ne dépendent-elles pas d'une catégorie plus précise que la simple fiction ? Si la science-fiction littéraire et cinématographique est reconnue de tous, dans le domaine de la photographie n'apparaît pas la notion de science-fiction. Pour quelle raison ?

Voici la définition de science-fiction donnée par le Larousse :

Genre littéraire et cinématographique qui invente des mondes, des sociétés et des êtres situés dans des espaces-temps fictifs (souvent futurs), impliquant des sciences, des technologies et des situations radicalement différentes.¹

Néanmoins, à l'heure de la démocratisation de l'appareil photographique numérique, des logiciels de retouche et d'infographie, le terme science-fiction ne pourrait-il pas s'appliquer à la photographie ?

Suivant les catégories proposées par Éric Dufour dans son ouvrage : *Le Cinéma de science-fiction*², nous nous intéresserons à trois catégories de science-fiction : la science-fiction scientifique, la science-fiction de monstre et enfin la science-fiction érotique. Notre article est ainsi divisé en trois temps. Nous commencerons par nous pencher sur notre rapport à la photographie comme l'invention d'un monde à part entière qui influence sur notre perception de la vie sensible et du rapport au corps photographique. Les deux parties suivantes seront dédiées à notre approche du corps fictionnel imagé qui s'associe notamment à la prothèse et à la robotique. Tout d'abord, le corps en échec sera présenté comme un fardeau dans la science-fiction d'horreur notamment ; pour finalement être abordé comme étant un corps hybride interprété comme désirable, voire érotique.

Science-fiction et mannequin

L'affiche de film

Longtemps considérée comme une image-trace, la photographie est une image de ce qui aurait pu être, ce qui a été ou ce qui pourrait être. Dans son article « De l'image-trace à l'image-fiction : Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours », Philippe Dubois la place dans la philosophie « des théories de mondes possibles »³ qui appartient bien plus à

1 Jeuge-Maynard (Isabelle) : *Dictionnaire de français Larousse*.

2 Dufour (Éric) : *Le cinéma de science-fiction*.

3 Dubois (Philippe) : « De l'image-trace à l'image-fiction », *Études photographiques*, 34, Printemps 2016

la fiction qu'au réel que nous connaissons, de la même manière que l'est le cinéma de science-fiction. Comme le rappelle Éric Dufour, la première image qui est indéniablement une photographie de science-fiction est sans aucun doute l'affiche de film⁹. Celle-ci narre histoire compréhensible avec, généralement, le visage des principaux protagonistes. La majeure partie des affiches offre une vue sur l'univers fictif dont on peut souligner les écarts et ressemblances avec notre monde. Le but est de stimuler l'imaginaire à partir de ce que nous connaissons de notre propre monde. Souvent l'affiche de science-fiction met en avant une nouveauté : un être venu d'un nouveau monde, un robot, un vaisseau spatial ou tout autre élément qui remet en question l'humanité telle que nous la connaissons. Cette photographie se veut séduisante, elle doit interpeller, intriguer, être convaincante pour donner envie d'aller voir le film. *Métropolis*, sortie en 1927, est le premier film à présenter un robot anthropomorphe dans une société de plus en plus industrialisée qui découvre un nouveau rapport à la machine⁴. Ce robot a besoin de l'apparence d'une femme pour pouvoir tromper les hommes, fusionnant ainsi le corps à l'objet. De ce fait, l'affiche du film présente les tours d'immeubles de la ville en arrière-plan derrière le visage statique de l'androïde qui se veut à la fois séduisant (sexué avec des formes épurées) et inquiétant (le regard nous fixe avec un air supérieur, l'objet ressemble à un être humain tout en étant une machine). Cette ambivalence de la fascination doit être suscitée par toutes les affiches de science-fiction. Elle doit suggérer à la fois un univers autre, tout en nous donnant une leçon sur celui que nous connaissons. Le robot de *Métropolis* incarne les fantasmes et cauchemars de la société qui s'industrialise de plus en plus en ce début de XXe siècle. L'androïde fait partie des figures anthropomorphes que nous réunirons ici sous le terme de « mannequin ».

Le mannequin

À la fin du XIX^e siècle, *L'Ève future* est publié. Ce roman raconte l'histoire d'un Lord, Ewald, qui tombe amoureux d'une femme très belle, mais peu futée. Afin de la remplacer, l'ingénieur Edison fabrique une androïde qui lui ressemble physiquement, mais qui lui est intellectuellement bien supérieure. Outre la fiction, dans les mêmes années, les objets technologiques se multiplient. Homme et machine se rapprochent, notamment dans l'univers de la mode et du textile. En 1906, les dictionnaires annoncent officiellement que le mot « mannequin », utilisé pour désigner la forme anthropomorphe servant la confection des vêtements ou à la

4 Dubost C. (dir.) : *Zoom sur le Robot de Metropolis*,

représentation des drapés en volume dans le domaine de la peinture, réfère la femme élégante habillée à la mode de son époque. Cette évolution du langage nous montre une confusion entre le corps et l'objet, bien présente dans les esprits du début du XX^e.

Un mannequin est une jeune femme belle, admirablement proportionnée, dont la mission est de revêtir les dernières créations de son employeur et de leur donner la grâce que seules permettent des formes parfaites. Sa grammaire peut être exécration et son caractère plus exécration encore, mais, qu'elle soit originaire de l'aristocratie faubourg Saint Germain ou du populaire faubourg Montmartre, elle doit posséder le chic de la Parisienne.¹

Avec l'invention de la photographie, le mannequin-objet aurait pu tomber en oubli. En effet, son intérêt réside dans le fait qu'il était une forme anthropomorphe inerte. Il permettait donc de tenir la pose et de tenir parfaitement les drapés des heures durant. Les artistes s'affranchissaient ainsi des contraintes du modèle vivant qui se plaint, a besoin de faire des pauses, n'est pas disponible 24h sur 24 et autres aléas. Le mannequin-objet est donc telle une enveloppe corporelle inanimée. Avec la photographie, les reproches faits aux modèles vivants disparaissent, où, du moins dans un premier temps, sont bien amoindris. La photographie d'un modèle vivant en situation peut servir de support au peintre qui n'a de ce fait plus besoin du mannequin. Néanmoins, les photographies d'atelier réalisées au XIX^e siècle montrent bien que cet objet a perduré auprès des artistes.

La nouvelle place du mannequin

En 1938, donc onze ans après la sortie du film *Métropolis*, le Surréalisme propose une nouvelle place au mannequin-objet². Celui-ci ne servira plus d'aide anonyme pour représenter un corps ; le mannequin sera officiellement, à partir de cette exposition, un sujet à part entière affirmé. Le mouvement s'inspire notamment des photographies d'Eugène Atget dont les clichés fascinent plusieurs surréalistes à cause de leur pouvoir évocateur : l'objet anthropomorphe et le talent du photographe permettent d'évoquer la vie à travers un objet inanimé. Quelques années après, la Seconde Guerre mondiale accentue l'objectification du corps déjà amorcée par la Première Guerre, elle le chosifie, le réifie³. Le corps est réduit à sa chair, une chair qui

1 Keyser F. « Week by week », *The bystander*, vol. 11, 141, 15 août 1906.

2 Krauss (Rosalind) : *Le photographique : Pour une théorie des écarts*, « IV : En regard de la photographie »

3 De nombreux ouvrages mentionnent les violences particulières des guerres du XX^e. Celles-ci ont conduit à une grande avancée des chirurgies esthétiques et réparatrices. En guise d'exemples lire : Roussou H. (dir) : *La violence de guerre 1914-1945*, Bruxelles, Ed. Complexe,

peut être démantelée, coupée, arrachée et réparée. Une chair qui peut également être unie à un objet. Les corps déchirés et réassemblés grâce aux prothèses deviennent l'un des sujets artistiques phares des guerres. Ils évoquent à la fois la violence des combats, la fragilité des hommes, mais également les prouesses médicales. L'objet (l'arme-prothèse) est ce qui a causé le déchirement du corps, mais c'est également lui qui permet de le recomposer (la prothèse médicale). Le corps prothésisé du blessé semble quitter l'humanité pour devenir un corps qui se rapproche plus du mannequin-objet que de l'Homme humain, fait de peau et de sang. Peu à peu, cette nouvelle image de la corporéité semble se déplacer : la fragilité de la chair se confronte aux multiples possibilités qu'offre l'objet. La seconde moitié du XX^e siècle met en avant les avantages du corps objectivé : la mise à distance du corps considéré comme un objet permet de le modifier à outrance sans que cela ne pose de problème éthique. Dans les années 30, une certaine esthétique et un certain idéal de beauté vont alors émerger de ce corps qui apparaît comme étant parfaitement maîtrisable. Poursuivie dans la mode des années 60, la femme souriante, au corps voluptueux est remplacée de manière plus durable par la femme au physique que l'on qualifie aujourd'hui de « mannequin d'agence de mode » c'est-à-dire au corps mince et élancé¹, androgyne, sans expression, avec des mensurations particulières répondant à des normes comme si le corps de ces femmes-mannequins était des objets produits en série. À la fin du XX^e siècle, le photographe Helmut Newton joue sur le double sens du mot « mannequin » en créant des scènes de duperie qui font écho au conte d'Hoffmann ou à l'*Ève future*. Dans la série réalisée pour le magazine *Vogue*, Helmut Newton tourne en dérision l'ambiguïté du mot, les hommes se comportent comme s'ils étaient face à une femme vivante alors qu'ils sont face à un objet. Ils semblent ensorcelés comme le jeune Nathanael du conte d'Hoffmann : dans les deux imaginations, les hommes tombent amoureux d'une figure anthropomorphe (d'un automate pour celui de Hoffmann, d'un mannequin de vitrine pour ceux de Newton) qu'ils considèrent comme une personne humaine et vivante. Contes, films et photographies témoignent d'un réel souci pour l'objet qui envoûte et dépasse l'attrance que l'on peut éprouver pour la chair. L'idéal du robot de *Metropolis* n'est pas loin; Helmut Newton joue sur les pouvoirs de séduction du non-humain.

À la fin des années 60 ou début 70, le slogan « notre corps nous appartient » raisonne comme la volonté que le corps devienne un sujet

2002 ; Delaporte S. : *Les gueules cassées*, Paris, Noesis, 1996 ; ou Hamilton D. : *A history of Organ transplantation : Ancient legends to modern Practice*, Pittsburg, University of Pittsburg press, 2012, qui, lui, propose une chronologie des avancées chirurgicales.

1 Vigarello (Georges) : *La silhouette du XVIII^e siècle à nos jours*, p. 200.

autonome¹. Pourtant, la société cherche toujours plus à le contrôler au travers – comme nous l’avons vu – de la mode, mais également au travers de l’intimité. La pilule permet d’avoir l’ascendant sur la reproduction et les pratiques sexuelles², permettant ainsi de maîtriser le corps, le plaisir et la progéniture. Ainsi, être sujet semble aller de pair avec le fait d’être un objet façonné et borné par la société. Nous assistons donc à une opposition entre ce que les citoyens réclament (être considérés comme des sujets) et ce que – implicitement – la société leur impose (la condition d’objet). Ce refus de l’objectivation du corps permet de se demander si la fin de siècle va vers un nouveau dualisme corps-esprit accentué par une technologie qui rend la fragilité de la chair fragile. En effet, la technologie semble permettre au sujet de se singulariser par son utilisant, elle permet une hybridation qui donne la sensation à son utilisateur de pouvoir personnaliser son corps et ses comportements. Cependant, la problématique est la même que celui de la sexualité : en cherchant par se débarrasser de la réification par la technologie (technologie médicale dans le cas de la pilule qui donnaient l’impression aux femmes de ne plus être considérées comme des objets de procréation), fini par devenir lui-même quitter inconsciemment sa notion de sujet.

Dans le cas des technologies matérielles, la rigidité des matières de plus en plus utilisée dans le milieu de la robotique se pose en contraste avec la mollesse du corps. Plus solide, plus forte, à l’épreuve du temps et modifiable à l’infini, l’enveloppe artificielle semble mettre le corps en échec, dans un premier temps. Cependant, en capturant l’image du corps, la photographie réfute cette apparente suprématie de l’objet. Photographié, le corps devient tout aussi dur, puissant, immortel et transformable à excès. La photographie devient le lieu des possibles corporels tel un récit de science-fiction³, il devient tout ce dont on fantasme.

En 1992 se déroule l’exposition d’art contemporain *Post-Human* organisé à Lausanne. Comme son nom l’indique, le but de celle-ci fut de mettre en avant les nouveaux rapports du corps à la technologie, son intitulé, *Post-Human*, faisait référence à la philosophie post-humaniste qui, entre autres, se penche sur les possibilités d’améliorer l’homme et d’augmenter le corps

1 Fraisse (Geneviève) : « Le devenir sujet et la permanence de l’objet », *Nouvelles Questions Féministes*, 2005/1 (Vol. 24), p. 15.

2 Loi n° 67-1176 du 28 décembre 1967 relative à la régulation des naissances et abrogeant les articles L. 648 et L. 649 du code de la santé publique. Version consolidée au 31 décembre 1967 : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000006068299&dateTexte=19671231>

3 À titre d’exemple : voir les films tels que *Virus* de John Bruno (1999) ou les romans comme *Dr Adder* (1984) et *Limbo* (1952) étudiés par Albain Le Garroy et Jérôme Goffette dans ce même volume.

grâce à l'objet¹. Cette appréhension fut questionnée esthétiquement, philosophiquement, éthiquement, politiquement et artistiquement par cette exposition. L'art se fait ainsi le porte-parole des expérimentations et des rêves autour de la chair et de l'objet. Une ambivalence se dessine alors entre euphorie et diabolisation. Avec la littérature et le cinéma, la photographie se présente comme l'expérimentation de l'imaginaire de la science-fiction.

Dans les années 90, la photographie est omniprésente. Sa démocratisation permet de nouvelles recherches techniques ; elle gagne en qualité. De la même manière, les retouches proposées par les artistes et amateurs sont de plus en plus convaincantes. Si, aujourd'hui, chacun d'entre nous est conscient que les images du quotidien sont retouchées, le paradoxe de la véracité qu'on lui accorde perdure cependant². Le corps proposé par la photographie est un corps fictionnel dont les possibilités sont infinies. Membre surnuméraire, membre resculpté, modifié, recréé, effacé..., le corps proposé par la photographie est une prothèse imagée du corps sensible. Tout comme l'appareil photographique est une prothèse qui augmente les capacités visuelles de l'œil, notamment par l'emploi de l'objectif, et par sa capacité à fixer l'image de la vision éphémère, comme l'explique Krauss :

L'appareil photographique habille cette nudité [de l'œil], arme cette faiblesse et agit comme une sorte de prothèse, il accroît les capacités du corps humain. Mais en augmentant les manières dont le monde peut être présent au regard, l'appareil photographique médiatise cette présence, se place entre l'observateur et le monde, modèle la réalité selon ses propres termes : ce qui prolonge et agrandit la vision humaine évince aussi l'observateur lui-même. L'appareil photographique, d'assistant, devient usurpateur.³

L'appareil photographique est autant une prothèse que l'image qu'il produit. Dans leurs ressemblances et dans leurs oppositions, ils sont une autre forme du corps, conçue pour l'améliorer ce dernier.

1 Deitch (Jeffrey) : *Post-Human*, cat. Exp, Lausanne : FAE musée d'Art contemporain, 1993.

2 Gunther (André) : *L'image partagée : la photographie numérique*, p. 9-14.

3 Krauss (Rosalind) : *Le photographique : Pour une théorie des écarts*, p. 122.

Le corps hybride photographié : entre réalité et science-fiction

L'hybridité

Ainsi, le type de photographie que nous traitons dans cet article met en avant la fragilité du corps humain sensible qui semble obsolète aujourd'hui. Que cela soit en s'associant avec l'appareil ou en créant l'image photographique d'un corps, l'artiste propose implicitement un contrôle permanent sur le corps. Ce dernier doit muter. Il est questionné comme étant un fardeau dont les limites doivent être détruites. En se liant à l'appareil photographique, le corps devient déjà hybride ; l'image qui naîtra de cette union sera elle-même simulacre, prothèse du corps sensible. Nous pourrions rétorquer à cela que tout acte artistique implique prothétisation de l'artiste, que celui soit le sculpteur avec son burin, le peintre avec son pinceau et même le performeur avec son propre corps¹. Cependant la prothèse du photographe est un tout autre genre, celle-ci est bien plus « automatique ». Si l'artiste choisit les réglages et l'angle de vue, sa gestuelle est bien limitée. Aujourd'hui, même le slogan de Kodak, qui fut fureur en 1888, « You Press the Button, We do the Rest »² est désuet par l'emploi des déclencheurs automatiques. En se greffant à son corps, l'appareil photographique donne l'impression de faire l'œuvre à la place de l'artiste. Le corps détenant cette machine n'est alors plus seulement corps, il est une hybridation dont la simulation de la réalité, l'image photographique, est le fruit.

Le simulacre lui-même est intégré au corps. Le cyborg et le mannequin peuvent être interprétés comme la forme complète de cette fusion dont la chair s'est effacée. Aujourd'hui, sous diverses formes³, les simulacres influencent notre corporéité et ses limites.

La photographie, elle-même hybride, réalise une mise en abîme en prenant comme sujet ce nouveau rapport au corps et à l'objet. L'anthropomorphisme des prothèses engendre un sentiment d'inquiétante

1 Sur la question, voir le texte d'Anaïs Choulet présent dans ce même volume.

2 Riggs (Thomas) : *Encyclopedia of Major Marketing Campaigns*, p. 527.

3 Notre corps est enclin à la technologie qui lui colle à la peau. Elle se décline sous diverses formes, du textile intelligent, au disque dur externe qui permet de stocker les informations que notre cerveau n'est pas capable de se souvenir en détail, en passant par notre téléphone portable dont il est de plus en plus difficile de nous passer jusqu'à l'ajout de membre prothèse pour faire abstraction d'un handicap.

étrangeté. La photographie, par sa nature particulière, peut alors permettre une meilleure considération de l'objet ou, à l'inverse, en augmenter le malaise qui en émane. Dans les deux cas cependant, la photographie met en avant ce corps particulier comme curiosité¹ en jouant sur les sensations que sa vue peut provoquer (horreur, envie, plaisir, désir, peur, fascination, etc.).

L'angoisse

Cette double vision à la fois curieuse et angoissante rappelle les exhibitions des monstres des siècles précédents². Les photographies présentaient les corps de personnes en situation de handicap comme des êtres étranges, hybrides, à la limite parfois de l'humanité. De nos jours, les nouvelles curiosités vivantes ne sont plus seulement les personnes souffrantes de difformités quelconques, mais également les créatures artificiellement effrayantes. Comme nous l'avons vu plus haut, la prothèse photographique accentue ou atténue les liens entre le corps et l'objet, entre la chair de l'humain et l'artificialité du mannequin, du cyborg, de la prothèse. La prothèse est souvent proposée comme étant un membre intégré au corps, il existe un lien photographiquement corporel entre l'objet et le corps. Ils ne font qu'un tout en modifiant notre rapport à l'un et à l'autre au point de nous demander si nous sommes devant la photographie d'un robot aux allures humaines ou, à l'inverse, si nous sommes devant celle d'une personne prothétisée. Ainsi, nous nous interrogeons sur les critères de reconnaissances visuelles pour identifier un objet d'un être vivant. Quelle est donc la différence entre une nature morte dont le sujet semble être un robot et un portrait de personne ? Cette ambiguïté déroutante permet ainsi de questionner les limites entre le sujet et l'objet. Est-il concevable qu'un corps vivant soit seulement considéré comme un quelconque objet ? Toute la théorie autour du moi-peau consiste à relever la spécificité de la corporéité³. La peau étant à la fois cette frontière physique entre l'en dedans de l'être et l'extérieur, elle est ce qui nous uni à l'environnement. Comment la photographie peut-elle faire oublier la particularité de cette peau qui contient l'individualité comme s'il s'agissait d'une surface inerte quelconque ? Imiter sa surface, sa texture et la photographier suffit-il à donner l'impression d'une humanité ?

1 Rykner (Arnaud) : *Corps obscènes : Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages suivi de note sur le dispositif*, p. 22.

2 *Ibid.*

3 Anzieu (Didier) : *Du moi-peau au moi-pensant*.

La photographie que l'on pourrait regrouper sous la catégorie de la science-fiction d'horreur joue avec cette difficulté d'identifier l'humain du non humain, le vivant du non-vivant, le réel du fictif.

En 2014, l'horreur photographique est devenue réalité : en 2009, Victor Surge crée pour le concours *photoshop creepypasta* le mythe photographique du Slender Man¹. Le concours consistait à introduire de manière crédible un élément de fantastique, d'étrange, de paranormal. Victor Surge a opté pour l'horreur et l'angoissant en proposant des photographies d'enfants accompagnés d'une forme anthropomorphe très grande qui semblait sur le point de kidnapper des petites filles. En 2014, une jeune adolescente de 12 ans poignarde une de ses camarades dans l'espoir de rencontrer le Slender Man refusant d'admettre qu'il ne s'agit que d'une fiction photographique horrifique². Ainsi, la fiction a pris le pas sur la réalité et inspire aujourd'hui d'autres œuvres comme le film sorti en 2018 de Sylvain White *Slender Man*. Ce monstre est une forme hybride anthropomorphe, fictive, avec des grands bras semblables à des prothèses, le visage effacé et qui, pourtant, paraît bel et bien vivant. Le roboticien Masahiro Mori s'est justement intéressé à ce sentiment étrange dans son article intitulé *La vallée de l'étrange*³ complétant ainsi les théories freudiennes sur l'inquiétante étrangeté⁴. L'être hybride est un entre-deux qui, nous le verrons plus tard, est loin de ne créer que des sentiments négatifs⁵. Dans son article réactualisé au début du siècle, Mori explique que plus un objet simule de manière convaincante la réalité (comme une prothèse de main par exemple), plus celle-ci va engendrer un sentiment de répulsion lorsque nous découvrons son artificialité. Freud avait déjà mis le doigt sur cela en se penchant sur les automates à travers l'exemple du conte d'Hoffmann. En plus de la figure anthropomorphe qui par sa forme renvoie à la fois au connu (la simulation) et à l'inconnu (le caractère artificiel caché), Freud note également que la fiction peut être un cas d'« inquiétante étrangeté ». L'objet lié cette sensation serait donc indissociable de son contexte. Par exemple, une poupée peut ne pas être perçue comme dérangement dans un environnement ordinaire comme celui d'une chambre d'enfant, cependant, elle peut devenir angoissante selon la mise en scène que propose le photographe.

1 Chess S., Newsom E. : *Folklore, Horror Stories, and the Slender Man: The Development of an Internet Mythology*, p. 23.

2 *Ibid.*, p.2

3 Mori (Masahiro). « La vallée de l'étrange », *Gradhiva*.

4 Freud (Sigmund) : *Essais de psychanalyse appliquée*.

5 Mori (Masahiro), *op. cit.*

Le contraste entre ce qui est refoulé et ce qui est « surmonté » ne peut pas être transposé à l'inquiétante étrangeté dans la fiction sans une importante mise au point, car le domaine de l'imagination implique, pour être mis en valeur, que ce qu'il contient soit dispensé de l'épreuve de la réalité. Le résultat, qui tourne au paradoxe en est donc, que dans la fiction bien des choses ne sont pas étrangement inquiétantes qui le seraient si elles se passaient dans la vie, et que, dans la fiction, il existe bien des moyens de provoquer des effets d'inquiétante étrangeté qui, dans la vie, n'existent pas.¹

Le corps désiré, le corps désirable

Le corps augmenté

Le meurtre commis par la jeune fille dans l'espoir de rencontrer le Slender Man montre également que l'hybride photographique ne fait pas seulement que susciter l'effroi, mais peut, à contrario, provoquer de l'attirance, de l'envie.

La photographie étant elle-même simulacre de la réalité, elle crée un univers alternatif qui simule le nôtre. Dans celui-ci, les corps prothésisés ne sont pas forcément des corps handicapés, mais peuvent être appréhendés comme des corps augmentés par leurs particularités. Dans le cas du Slender Man, la fiction propose un corps venu d'un autre univers et qui kidnappe des fillettes avec ses bras tentaculaires qui paraissent lui procurer des pouvoirs surnaturels. Dans les photographies qui prennent pour sujet des personnes réellement prothésisées telles que la célèbre coureuse et mannequin amputée Aimée Mullins, la prothèse est présentée comme une plus-value sur le corps autant pour les capacités sportives qu'ils proposent que pour son intérêt fétichiste. Aimée Mullins fut célèbre pour ses performances sportives avec ses prothèses, mais également pour l'engouement artistique qu'elle provoqua autour de la question de la posthumanité. Dans son interview donnée à *Art press magazine* en 2012², elle expliquait que rapidement elle s'est lassée qu'on la considère comme une curiosité. Tout ce qu'elle souhaitait c'était être comme n'importe qui. La photographie valorise cette confusion entre la chaire et l'objet. La chanteuse pop Viktoria Modesta se sert de sa particularité pour faire sa renommée et se présenta en 2015 en tant que posthumaine. Ses prothèses n'ont plus un rôle de simulacre, elles sont exhibées pour être appréhendées comme une augmentation séduisante de l'humanité. Prenant des formes diverses telles une pointe ou une jambe de Crystal, Viktoria Modesta souhaite être une icône de sensualité. Elle

1 Freud (Sigmund) : « L'inquiétante étrangeté » [1919], in *Essais de psychanalyse*, p. 163-210.

2 Cuir (Raphael) : « Aimee Mullins, La liberté prothétique », *Art Press*, 2, 2012, n°25, pp. 17-21.

réemploi les codes de la *pin-up* et se propose elle-même comme femme inaccessible, comme sortie d'un film de science-fiction comme on peut le voir au travers de ses multiples clips vidéo.

Depuis les années 90, la photographie de mode n'a cessé de s'inspirer de ces corps hybrides pour ses collections atypiques. Alexander McQueen, Thierry Muggler et Iris Van Herpen sont les principales figures de cet univers fictif que les photographies mettent en scène et accentuent afin de renforcer l'aspect exceptionnel de leur réaction. Comme issus d'une autre ère ou d'une autre galaxie, les photographes ont le devoir de mettre en valeur les particularités des pièces qui nécessitent un travail particulièrement exigeant de la part de modèles qui sont photographiées comme des créatures d'envie extraordinaire au sens littéral. Ces corps enclins aux nouvelles technologies ne forment qu'un par le traitement photographique qui jouent sur le mystère grâce à l'emploi de forts contrastes et de clair-obscur, les nuances lumineuses permettant de faire ressortir le caractère énigmatique de l'hybride tout en créant une harmonie entre le corps et l'objet.

La prothèse virtuelle

La prothèse n'est pas seulement physique, la photographie propose des prothésisations virtuelles par l'association de filtres ou de diverses images. Par l'exercice de différents types de montages¹, le photographe propose un nouveau corps photographique indépendant de celui de la vie réelle. Cette hybridation prothétique photographique est l'un des sujets primordiaux de la science-fiction photographique avec notamment l'association de corps à divers matériaux technologiques ou animaux. L'univers photographique s'affirme, là encore, comme un univers parallèle où le corps humain semble de plus en plus éloigné de l'image physique et stéréotypée que l'on en a. Cet engouement pour la prothésisation photographique montre l'attrait pour l'amputation et les fantasmes que semble cacher le devenir objet. En s'hybridant, le corps redéfinit ses limites, ses critères, sa chair, ses capacités et incapacités. Le corps virtuellement objectivé est indépendant de notre monde; il est un rêve rendu visuellement possible grâce au monde imagé qui joue avec l'impression de réel que le médium photographique propose et la création libre. À la prothésisation proposée s'ajoute également l'amputation photographique. Dans la plupart des œuvres de science-fiction photographiques, la prothésisation et l'amputation n'entraînent pas de

1 Collage ; ajout de filtre automatique qui va modifier l'image de base de manière intuitive grâce entre autres à la reconnaissance des visages ; association de deux images par des logiciels de modifications d'images tels que *photoshop* par exemple ; etc.

douleur, d'handicap, d'infériorité ou de souffrance, mais sont un moyen d'affirmer la domination de la chair. Pour le chercheur canadien Ian Hacking, la volonté de s'amputer (apotemnophilie) est une forme de folie qui naît de la volonté de mieux contrôler et appréhender son corps¹. En amputant virtuellement leurs modèles, les photographes exercent alors une domination sur ce corps photographique. En choisissant quel membre va disparaître, ils le démantèlent comme si le sujet n'était pas l'image d'un corps vivant, mais celui d'un mannequin de vitrine dont on retire les membres dès que ces derniers deviennent encombrants. Cependant, ils sont aussi l'auteur d'une créature proposée comme supérieure à la condition humaine actuelle : le corps imagé et fantasmé appréhende toute sa corporalité. En se débarrassant de membres superflus, il contrôle parfaitement le reste de son corps, sa puissance n'a besoin de rien de plus. Sans trace de douleur et possesseur d'un parfait contrôle, le corps photographique amputé et/ou prothésisé est bien loin du corps handicapé.

De 1996 à 2016, Jerome Abramovitch a réalisé des séries de photographie dans lequel il amputait virtuellement ses modèles en superposant la photographie de leur corps à celle de mannequin de vitrine². Les corps – masculins et féminins – sont des êtres de séductions, tels les incubes et succubes de cette science-fiction photographique.

Le cyborg

L'amputation et la prothésisation poussées à l'extrême pourraient avoir comme aboutissement le cyborg. De la même manière, ceux de Franz Steiner³ sont représentés comme étant forts et sensuels. Dans ses séries *Boddyshopping* et *Personal Robot*, l'artiste propose une science-fiction photographique dans laquelle le corps du cyborg est affranchissant de toutes les contraintes corporelles. Le corps devenant tout entier robotique, il n'est plus soumis à la vieillesse, à la douleur, à la maladie. Chaque membre est un accessoire interchangeable, malléable et modifiable. De la même manière que l'on peut déjà choisir de changer de couleur de cheveux ou de nos yeux grâce aux couleurs et lentilles, on pourrait changer chaque partie de notre anatomie au gré de nos envies. Au lieu d'aller acheter des chaussures adaptées à notre pointure, les cyborgs de Steiner changent de pieds selon leurs chaussures. Ses photographies représentent une certaine plénitude ; par exemple, la série dans laquelle une femme sort avec son cyborg – dont le

1 Hacking (Ian) : *Philosophie et histoire des concepts scientifiques. Façonner les gens.*

2 Eureka Prod, ICI ARTV : *L'art érotique, Éros et Thanatos : Jerome Abramovitch, 13/01/2016 ;*

3 Les œuvres de Franz Steiner sont consultables via ce lien : <https://franz.cgsociety.org/>

caractère robotique est clairement affiché – ressemble à toutes les photographes de couples ordinaires que nous voyons dans notre vie quotidienne. La science-fiction photographique ne fait pas que proposer des images statiques qui se bornent à leur cadrage, elle suscite l'imagination, elle crée une histoire narrative dans laquelle le robot devient un domestique, mais aussi un compagnon, il peut vivre aux côtés d'une humaine, à la manière de nombreux films et séries de science-fiction¹. Le corps parfait serait ainsi le corps bionique comme celui de Sophia, l'intelligence artificielle qui défraie la chronique depuis 2017 pour avoir obtenu la nationalité saoudienne². Le magazine *Styliste* a choisi en janvier 2018 de remplacer ses modèles vivants habituels par le robot pour son numéro 400. Le magazine a joué sur le caractère ambigu de l'objet anthropomorphe en proposant un diptyque mettant en scène d'un côté le robot de face comme s'il s'agissait d'un portrait ordinaire d'une personne humaine ; de l'autre, le mécanisme robotique visible à l'arrière de la tête de Sophia. Le système photographique a pour but de surprendre le lecteur du magazine à la vue de la ressemblance entre la photographie de l'humanoïde et celle d'un être humain. Les choix photographiques de cadrage, de lumière, d'angle de prise de vue, de profondeur de champ et de vitesse de capture ont pour but de donner l'impression que le pas entre la réalité et la science-fiction semble sur le point d'être franchi. Si dans ces œuvres, l'aspect machinique est clairement assumé, d'autres photographes tels que June Korea³ ou Stacy Leigh⁴ préfèrent laisser planer le doute quant à la nature de leur sujet, il faut être particulièrement attentif pour identifier qu'il ne s'agit pas de jeunes femmes humaines, mais de *love doll*.

Conclusion

Depuis son invention même, la photographie s'est positionnée en création fictionnelle. Apparu lors de la première vague de littérature de science-fiction, le lien entre les deux domaines ne doit pas être négligé. Mannequin, prothèse et robot sont trois simulacres anthropomorphes de la

1 Nous pouvons notamment penser à la série suédoise *Real Humans : 100% humain* (*Äkta människor* de son titre d'original) de Lars Lundström sortie en 2012 (2013 en France).

2 Rubik B., Jabs H. : « Artificial Intelligence and the Biofield: New Opportunities and Challenges », *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, vol. 14, no. 1, 2018, p. 159.

3 June Korea, Série *Still lives*, 2002-2018, œuvres consultables via le site <http://www.junekorea.com/still-lives-eva/>

4 Stacy Leigh, Série *Average americans (that happen to be sex dolls)*, 2006-2018, consultable <http://www.stacyheartist.com/project-3/>

famille des simulacres que la photographie intègre et confond avec le corps humain. Par un rappel historique de l'évolution de leur place dans la photographie, nous avons vu que leur positionnement est toujours ambigu, oscillant entre l'angoisse et le désir. Aujourd'hui, la photographie, la littérature et le cinéma s'intéressent aux nouveaux rapports que notre corps entretient avec l'objet technologique. La photographie étant elle-même simulacre que l'on considère bien souvent comme preuve de réalité, permet de développer des rêves et cauchemars sans limite de cette hybridation corps-objet.

Bibliographie

- Anzieu (Didier) : *Du Moi-peau au moi-pensant*, Paris, Dunod, 1999.
- Chéroux C., Fischer A., Apraxine P., Canguilhem D., Schmit S. : *Le troisième Œil. La photographie et l'occulte*, Paris : Gallimard, 2004.
- Chess S., Newsom E. : *Folklore, Horror Stories, and the Slender Man: The Development of an Internet Mythology*, New York, Spinger, 2014.
- Cuir (Raphael) : « Aimee Mullins, La liberté prothétique », *Art Press*, 2, 2012, n° 25
- Deitch (Jeffrey) : *Post-Human*, cat. Exp, Lausanne : FAE musée d'Art contemporain, 1993.
- De Villiers de L'Isle-Adam A. : *L'Ève future*, Paris, De Brunhoff éditeur, 1886
- Dubois (Philippe): « De l'image-trace à l'image-fiction », *Études photographiques*, 34, Printemps 2016.
URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593>. consulté le 09 /07/2018.
- Dubost C. (dir.) : *Zoom sur le Robot de Metropolis*, Éd. en ligne / Cinémathèque française, 2011 <http://www.cinematheque.fr/zooms/robot-metropolis/index.htm>
- Dufour (Éric) : *Le cinéma de science-fiction*, Paris, Armand Colin, 2011.
- Freud (Sigmund) : *Essais de psychanalyse appliquée* [1933], Paris, Gallimard, 1971.
- Eureka Productions, ICI ARTV : *L'art érotique, Éros et Thanatos : Jerome Abramovitch*, 13/01/2016, consulté le 26/07/2018 <http://arterotique.artv.ca/emission/>
- Fraisse (Geneviève): « Le devenir sujet et la permanence de l'objet », *Nouvelles Questions Féministes*, 2005/1 (Vol. 24), p. 15.
<https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2005-1-page-14.htm>
- Gleizes D. et Reynaud D. (dir) : *Machines à voir : pour une histoire du regard instrumenté (XVII^e-XIX^e siècles)*, Lyon : Presses Univ. de Lyon, 2017.
- Gunther (André) : *L'image partagée : la photographie numérique*, Paris, Éd. Textuel, 2015

- Hacking (Ian) : *Philosophie et histoire des concepts scientifiques. Façonner les gens*, Cours au Collège de France 2001-2002, consulté le 30/09/2018, http://www.college-de-france.fr/media/ins_pro/UPL35836_ihackingreso102.pdf.
- Hoffmann (E.T.A): *L'Homme au sable*, 1815, consulté le 12.04.2016, repéré sur https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Homme_au_sable
- Jeuge-Maynard (Isabelle): *Dictionnaire de français Larousse*, Paris, 2017, Larousse.
- Keyser F. : « Week by week », *The bystander*, vol. 11, 141, 15 août 1906, in Munro (2015).
- Krauss (Rosalind) : *Le Photographique : Pour une théorie des écarts*, Paris, Éditions Macula, 1990, cf. « partie IV : En regard de la photographie ».
- Mori (Masahiro): « La vallée de l'étrange », *Gradhiva*, repéré sur <http://gradhiva.revues.org/2311>, 1964, [2012]
- Riggs (Thomas) : *Encyclopedia of Major Marketing Campaigns*, Detroit, Gale Publishing, 2000.
- Rubik B., Jabs H., « Artificial Intelligence and the Biofield: New Opportunities and Challenges », *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, vol. 14, no. 1, 2018, p.159 <http://www.cosmosandhistory.org/index.php/journal/article/view/689>
- Rykner (Arnaud) : *Corps obscènes : Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages suivi de note sur le dispositif*, Paris, Orizons, 2014.
- Vigarelo (Georges) : *La Silhouette du XVIII^e siècle à nos jours : Naissance d'un défi*, Paris, Seuil. 2012.

Sous la direction de
Jérôme Goffette

Science-fiction, prothèses et cyborgs

Alchimie, Douceur, Stella Inorganite - 2018

