

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DE LA RECHERCHE ESTHÉTIQUE AUX ENJEUX IDENTITAIRES :
ANALYSE DU MODÈLE D'EFFICACITÉ POLITIQUE DES PHOTOGRAPHIES
D'AFRO-AMÉRICAINS DE ROBERT MAPPLETHORPE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
FANNY BIETH

MARS 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je souhaiterais tout d'abord adresser mes plus sincères remerciements à mon directeur de recherche, Vincent Lavoie, pour ses précieux conseils et ses commentaires toujours encourageants qui ont été essentiels à la réalisation de ce mémoire.

Ma gratitude va aussi à tous les professeurs qui, au cours de mes études, m'ont permis de développer ma réflexion critique et m'ont amenée à des rencontres théoriques déterminantes.

Je suis également reconnaissante à la Fondation de l'UQAM dont le soutien financier m'a permis de me consacrer pleinement à la recherche puis à la rédaction de ce mémoire.

Surtout, la réalisation de ce travail n'aurait pas été possible sans la présence de ma famille et de mes amis. Je remercie particulièrement mes parents pour leur perpétuel soutien et ma grand-mère qui, la première, m'a présentée à l'art. Merci à Camille pour sa bienveillance. Enfin, merci à Clément, pour tout.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vii
RÉSUMÉ	x
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
RETOUR À L'IMAGE : LA QUALITÉ ESTHÉTIQUE COMME FONDEMENT ARTISTIQUE CHEZ ROBERT MAPPLETHORPE	9
1.1 La reprise de codes esthétiques de plusieurs traditions historiques : l'influence du passé sur le vocabulaire visuel de Robert Mapplethorpe	10
1.1.1 L'art de la photographie ?	10
1.1.2 L'héritage formel et technique de la collection	11
1.1.3 Emprunts à la définition classique de la beauté absolue	14
1.2 Une démarche artistique fondée sur l'esthétique	16
1.2.1 Une image construite	16
1.2.2 Le retranchement discursif de Mapplethorpe dans une position d'esthète	19
1.2.3 L'importance de la notion de « moment » ou le photographe- témoin	22
1.3 De la chair à la pierre : le photographe-sculpteur face à l'esthétique du corps	24
1.3.1 La statuaire antique comme matrice du corps idéal	24
1.3.2 La mise en scène de corps sculpturaux	26
1.3.3 La construction photographique : Mapplethorpe sculpteur de lumière	29

Conclusion	31
------------------	----

CHAPITRE II

LES ENJEUX IDENTITAIRES SOUS-JACENTS À L'ŒUVRE : L'IMAGE PERFORMATIVE	33
--	----

2.1 L'ancrage historique des préjugés raciaux : retour sur la reconnaissance puis la hiérarchisation raciale	34
---	----

2.1.1 De la reconnaissance de l'Autre à la mise en place d'une opposition symbolique	34
---	----

2.1.2 L'émergence d'une catégorisation puis d'une hiérarchisation raciale	36
--	----

2.1.3 L'autre comme contre-modèle du beau	37
---	----

2.2 Retour théorique sur la construction identitaire	39
--	----

2.2.1 La création d'une altérité relative	39
---	----

2.2.2 Retour sur la construction d'une identité masculine Afro- Américaine	41
---	----

2.2.3 Homosexualité et normativité : du potentiel subversif à l'affermissement des inégalités raciales	43
---	----

2.3 De la représentation de l'altérité à sa construction	45
--	----

2.3.1 Le rôle de l'image dans la diffusion des stéréotypes	45
--	----

2.3.2 Peut-on photographier l'Autre ? Les enjeux de pouvoir de la photographie	47
---	----

2.4 La mise en scène problématique du corps	51
---	----

2.4.1 Le corps noir idéal : entre potentiel subversif et modèle de fixité identitaire	51
--	----

2.4.2 Le fantasme colonial de l'autre exotique : la fétichisation de la différence	53
---	----

2.4.3 La négation identitaire : l'individu comme œuvre d'art désincarnée..	58
2.4.4 Une pratique collaborative et subjective	61
Conclusion	63
CHAPITRE III	
ESQUISSE DU MODÈLE D'EFFICACITÉ POLITIQUE DES PHOTOGRAPHIES	
D'AFRO-AMÉRICAINS DE ROBERT MAPPLETHORPE	
3.1 De la marge aux institutions : de l'infiltration au risque conformiste	66
3.1.1 L'opposition de l'image et de son contenu : forme classique, sujet inédit	66
3.1.2 Infiltrer les institutions avec un homoérotisme franc	69
3.1.3 La tentation de neutraliser l'érotisme subversif de Mapplethorpe	72
3.2 Ambivalence riche et permanente : la part active des paradoxes en question	76
3.2.1 Opposition entre subversion et contenu réactionnaire	76
3.2.2 Un spectateur actif face à l'apolitisme apparent	80
3.3 Territoire esthétique et érotique singulier : hétérogénéité des photographies de Robert Mapplethorpe	84
3.3.1 L'art comme espace hétérogène	84
3.3.2 La mise en place d'une socialité de l'intime	86
3.3.3 La beauté comme terrain de valeurs communes	88
3.3.4 Plaisir esthétique/désir érotique : la confusion	91
Conclusion	94
CONCLUSION	96

ANNEXE I – FIGURES 101

BIBLIOGRAPHIE 124

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1: Robert Mapplethorpe, <i>Derrick Cross</i> , 1983	101
2: Minor White, <i>Male Nude</i> , 1940	101
3: Robert Mapplethorpe, <i>Thomas</i> , 1987	102
4: Lewis Hine, <i>Mechanic at steam pump in electric power house</i> , 1921	102
5: Robert Mapplethorpe, <i>Clifton</i> , 1981	103
6: Robert Mapplethorpe, <i>Calla Lily</i> , 1986	103
7: Robert Mapplethorpe, <i>Cock</i> , 1986	104
8: Robert Mapplethorpe, <i>Ken, Lydia and Tyler</i> , 1985	104
9: Robert Mapplethorpe, <i>Derrick Cross</i> , 1983	105
10: Agasias d'Éphèse, <i>Guerrier combattant</i> , v. 100 av. J.-C	105
11: Robert Mapplethorpe, <i>Ken Moody</i> , 1985	106
12: Robert Mapplethorpe, <i>Wrestler</i> , 1989	106
13: Robert Mapplethorpe, <i>Ajitto</i> , 1981	107
14: Robert Mapplethorpe, <i>Michael Reed</i> , 1987	107
15: Raphaël, <i>Les Trois Grâces</i> , 1504-1505	108
16: <i>Marble Statue Group of the Three Graces</i> , Deuxième siècle	108
17: Robert Mapplethorpe, <i>Ken Moody</i> , 1983	109
18: Robert Mapplethorpe, <i>Derrick Cross</i> , 1983	109

19: Edward Weston, <i>Pepper No. 30</i> , 1930	110
20: Hendrick Goltzius, <i>Hercule Farnèse</i> , v. 1592	110
21: Robert Mapplethorpe, <i>Isaiah</i> , 1980	111
22: Robert Mapplethorpe, <i>Untitled</i> , 1980	111
23: Robert Mapplethorpe, <i>Man in Polyester Suit</i> , 1980	112
24: Carrie Mae Weems, <i>From Here I Saw What Happened and I Cried</i> , 1995	112
25: Léonard de Vinci, <i>L'Homme de Vitruve</i> , v. 1492	113
26: Robert Mapplethorpe, <i>Thomas</i> , 1987	113
27: Robert Mapplethorpe, <i>Thomas and Dovanna</i> , 1986	114
28: Robert Mapplethorpe, <i>Dan S.</i> , 1981	114
29: Robert Mapplethorpe, <i>Charles Bowman</i> , 1980	115
30: Robert Mapplethorpe, <i>Bob Love</i> , 1979	115
31: Robert Mapplethorpe, <i>Cock and Gun</i> , 1982	116
32: Robert Mapplethorpe, <i>Cock</i> , 1985	116
33: Robert Mapplethorpe, <i>Derrick Cross</i> , 1985	117
34: Robert Mapplethorpe, <i>Phillip Prioleau</i> , 1979	117
35: Robert Mapplethorpe, <i>Chest</i> , 1986	118
36: Robert Mapplethorpe, <i>Jack Walls</i> , 1982	118
37: Robert Mapplethorpe, <i>Jack Walls</i> , 1982	119
38: Robert Mapplethorpe, <i>Jack Walls</i> , 1983	119
39: Robert Mapplethorpe, <i>Callas Lily</i> , 1988	120

40: Robert Mapplethorpe, <i>Double Fist Fuck</i> , 1978	120
41: Glenn Ligon, <i>Notes on the Margin of the Black Book</i> , 1991-93	121
42: Robert Mapplethorpe, <i>Dennis Speight</i> , 1980	121
43: Robert Mapplethorpe, <i>Phillip Prioleau</i> , 1980	122
44: Robert Mapplethorpe, <i>Ajitto</i> , 1981	122
45: Robert Mapplethorpe, <i>Lisa Lyon</i> , 1981	123

RÉSUMÉ

Cette étude porte sur l'effet politique des clichés de Robert Mapplethorpe prenant pour modèles des Afro-Américains. Elle trouve son point d'ancrage dans la mise au jour par la division critique d'une indécidabilité dans l'interprétation de ces photographies. Il s'agit d'une approche pragmatique entendant étudier l'œuvre dans le réseau de ses interprétations de façon à souligner la multiplicité des problématiques qui se recoupent dans sa diffusion. L'objectif principal de notre recherche est de parvenir à démontrer que l'efficacité politique de ces clichés réside dans l'ambiguïté même de l'attitude du photographe : en ambitionnant de faire de son œuvre un projet essentiellement esthétique, il en intensifierait au contraire l'effet politique. Nous entendons étudier ces clichés d'un point de vue nouveau, situé au-delà de la polémique et permettre de cette façon d'en renouveler la conception critique. Les études postcoloniales forment le cadre théorique principal du projet mais l'utilisation des travaux de Jacques Rancière comme base conceptuelle de cette analyse nous permet de théoriser l'articulation des dimensions esthétique et politique de l'œuvre en en situant le nœud au niveau de la réception par le spectateur et non plus dans l'intention de l'artiste.

Ces clichés ne sont pas que les témoins passifs d'évolutions sociales mais, par leur impact sur le public, s'en font aussi acteurs. Le décalage entre une recherche présumée essentiellement esthétique du photographe et la vive politisation de ses photographies par le public révèle l'action effective de l'art sur l'imaginaire collectif et les représentations sociales culturellement construites. La réception hétéroclite de ces clichés est le signe d'une ambivalence riche dans la mesure où elle interroge le récepteur. Oscillant entre une fascination érotique stigmatisante et une redéfinition subversive des normes esthétiques, ces photographies recourent les problématiques postcoloniales de l'altérité, de l'identité, de la race ou encore du genre. Notre travail se divise en trois chapitres. Les deux premiers entendent mettre en lumière les problématiques directement soulevées par l'œuvre afin de fournir les clés d'analyse nécessaires au troisième temps de l'étude qui examine les rouages du mode d'efficacité politique de ces photographies. Ce dernier temps de l'étude situe alors le potentiel politique de l'œuvre dans l'expérience esthétique qu'elle propose, se penchant sur l'espace d'expérience hétérogène ouvert par ces clichés.

Mots-clés : photographie, politique, esthétique, post-colonialisme, Afro-Américain

INTRODUCTION

For the most part, when whites have photographed blacks, they've sort of shown them from a certain social point of view. I'm photographing them as form, in the same way that I'm reading the flowers or anything else that I've photographed. I'm not attempting to make a social statement about their plight¹.

Robert Mapplethorpe (1946-1989) a immortalisé le milieu de la contre-culture new-yorkaise du début des années 1970 à sa mort en 1989. À l'heure où la Nouvelle Gauche se divise en trois mouvements distincts – la seconde vague féministe, le Black Power et le Front de Libération Gay – ses modèles sont principalement issus de ces minorités. Aussi, le travail du photographe est-il fortement perméable aux évolutions socioculturelles de son époque. Toutefois une ambiguïté particulière nourrit la réception critique de ses clichés d'Afro-Américains. Ambiguïté alimentée par le mutisme politique de Mapplethorpe qui limite son discours essentiellement à des considérations esthétiques. Oscillant entre une fascination érotique stigmatisante et une redéfinition subversive des normes esthétiques, ces photographies recourent les problématiques postcoloniales de l'altérité, de l'identité, de la race² ou encore du genre.

Les photographies d'Afro-Américains de Robert Mapplethorpe représentent une part importante de son œuvre, en témoignent, entre autres, l'exposition *Black Males*³ à Amsterdam en 1980, le portfolio *Z*⁴ constitué en 1981 et l'ouvrage *Black Book*⁵ publié

¹ Robert Mapplethorpe, enregistrement sonore repris dans : Fenton Bailey et Randy Barbato, *Mapplethorpe : Look at the Pictures*, documentaire couleur, États Unis, HBO, 4 avril 2016, 1h 48 min.

² Le terme « race » est employé ici – et bien entendu dans l'ensemble de l'étude – dans une acception sociologique et non naturaliste.

³ Robert Mapplethorpe, *Black Males*, préface d'Edmund White, Catalogue d'exposition, Amsterdam : Galerie Jurka, 1980.

⁴ Robert Mapplethorpe, *Portfolio Z*, coffret carton et soie, 37.7 x 35.5 x 4.9 cm fermé, 1981.

Conjointement avec la Robert Miller Gallery de New York et la Lunn Gallery de Washington D.C.,

en 1986. Ces clichés en noir et blanc grandement stylisés ont majoritairement été pris dans les dix dernières années de la vie de l'artiste, c'est-à-dire entre 1979 et 1989. Mapplethorpe immortalise ses modèles de façon sculpturale, le plus souvent nus, isolés dans l'environnement neutre du studio. Le photographe, par son formalisme, applique les canons de l'art classique à des modèles en marge des représentations dominantes. Il détourne les codes de la beauté occidentale pour les appliquer à des modèles inédits et, en les hissant ainsi au rang d'idéal de beauté universel, bouscule les conventions normatives de l'art. Bien qu'ils remettent en question le piédestal sur lequel s'est historiquement placé l'homme blanc, ces clichés traduisent une fascination érotique pour le corps masculin noir croisant le mythe d'une masculinité supérieure et d'une sexualité exotique. De plus, la problématique du pouvoir racial se mêle à celle du rapport de domination que sous-tend la pratique photographique. Le regard blanc du photographe s'impose dans la construction identitaire afro-américaine, enfermant la masculinité noire⁶ dans des stéréotypes raciaux dénoncés par les critiques. On pourrait alors établir un parallèle avec le « male gaze » cinématographique de Laura Mulvey⁷, il s'agirait ici d'un « white gaze » photographique, signe d'un pouvoir racial asymétrique. Ces clichés se font alors le point de départ de débats tant esthétiques que politiques. Le terme « esthétique » étant compris comme relevant des problématiques de la sensibilité artistique, celui de « politique » étant pour sa part relatif à l'organisation du commun. Il ne s'agit pas pour nous d'opposer ces notions, bien au contraire, mais nous verrons que la favorisation de l'une peut tendre à éluder les problématiques soulevées par l'autre. Les photographies de Mapplethorpe apparaissent à une époque où la problématisation

Robert Mapplethorpe édite vingt-cinq exemplaires numérotés du portfolio Z. Le coffret renferme treize épreuves gélatino-argentiques de nus masculins noirs.

⁵ Robert Mapplethorpe, *Black Book*, avant propos de Ntozake Shange, New York, St Martin's Press, 1986.

⁶ Au cours de l'étude les qualificatifs « noir » et « blanc » sont employés, à défaut de termes plus adéquats, dans leur acception sociologique. Nous limitons leur emploi aux phénomènes ne pouvant être spécifiquement rattachés à une ethnie.

⁷ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen 16.3*, Autumn 1975, p. 6-18.

de la construction identitaire est forte et où les minorités cherchent à se réapproprier leurs représentations. Le travail du photographe paraît bien loin d'un regard normatif car formé par le milieu contestataire de la contre-culture new-yorkaise. L'œuvre s'insère a priori dans cette mouvance artistique – portée par les mouvements noirs, féministes et homosexuels – remettant en question les normes sociales de l'Amérique puritaine par un questionnement des représentations identitaires. Au regard de cela, la persistance de stéréotypes raciaux n'en devient qu'un symptôme encore plus significatif de leur survivance dans l'ensemble de la société. Si la communauté homosexuelle est multiethnique, les relations interraciales, derrière une apparence inclusive, sont basées sur des attentes et des stéréotypes forts qui enferment les individus dans des rôles qu'ils ne choisissent pas⁸. Ainsi, ces œuvres sont sujettes à la critique car elles sont symptomatiques de l'hégémonie des représentations blanches de l'identité noire dans l'art et les médias.

Dans l'optique d'analyser les formations discursives suscitées par ces images, l'examen de leur réception critique et institutionnelle s'avère nécessaire. Étant donné la large diffusion et problématisation de ces clichés après la publication du *Black Book*⁹ en 1986, puis suite au procès initié par le sénateur Jesse Helms à l'aube de la décennie 1990¹⁰, il s'agira de concentrer l'étude principalement sur les publications ayant suivi ces événements. Si les obsessions personnelles du photographe sont tangibles dans l'ensemble de son œuvre, lui insufflant une charge sexuelle explicite, ses clichés d'Afro-Américains interrogent au-delà des questions de censure et

⁸ Niels Teunis, « Sexual Objectification and the Construction of Whiteness in the Gay Male Community », *Culture, Health & Sexuality*, May/June 2007, Vol. 9 Issue 3, p. 263-275 ; Essex Hemphill, « Does Your Mama Know About Me ? », in Rudolph P. Byrd (éd. par), *Traps : African American Men on Gender and Sexuality*, New Haven, Indiana University Press, 2001, pp.

⁹ Robert Mapplethorpe, *Black Book*, avant propos de Ntozake Shange, New York, St Martin's Press, 1986.

¹⁰ La rétrospective, sous forme d'exposition itinérante, *The Perfect Moment* dirigée par Janet Kardon du Institute of Contemporary Arts de Philadelphie a ouvert en décembre 1988. A l'automne 1989, peu après la mort de Mapplethorpe, elle devient l'un des points centraux de la controverse sur le financement public de l'art, donnant lieu à un procès à l'aube des années 1990.

d'obscénité qui se sont particulièrement posées durant le procès. En effet, la problématique raciale imprègne ces photographies d'une ambiguïté singulière qui en fait un terrain fertile d'interrogations spécifiques. Les principaux travaux critiques témoignent de cette ambiguïté. Si certains dénoncent catégoriquement le travail du photographe – comme le poète et activiste Essex Hemphill¹¹ – d'autres voix s'élèvent au contraire pour le célébrer, comme Edmund White¹². Mais l'ambiguïté demeure bien souvent : bell hooks¹³ et Kobena Mercer¹⁴, deux figures importantes des études postcoloniales, soulignent ainsi à plusieurs reprises la difficulté pour eux de se positionner clairement face à ces photographies. Les réponses artistiques de Carrie Mae Weems¹⁵ et Glenn Ligon¹⁶ sont particulièrement intéressantes dans leur propension à réactiver les questionnements posés par ces photographies, laissant au spectateur le privilège de l'interprétation. Au regard de l'aspect controversé du traitement photographique de ses modèles afro-américains, la réception institutionnelle des clichés de Mapplethorpe est notable puisqu'elle tend à désamorcer leur charge polémique en s'attardant principalement sur leur dimension plastique. La problématique identitaire est alors éludée par une perspective esthétique tentant de reproduire l'apolitisme apparent du photographe. Qu'elles tentent d'en fixer le sens ou, au contraire, de cristalliser l'ambiguïté, les réponses suscitées témoignent d'une tension riche permettant de saisir les enjeux sociaux sous-jacents à l'œuvre.

¹¹ Essex Hemphill, « Does Your Mama Know About Me ? », in Rudolph P. Byrd (éd. par), *Traps : African American Men on Gender and Sexuality*, New Haven, Indiana University Press, 2001, pp. 297-300.

¹² Edmund White, « The Irresponsible Art of Robert Mapplethorpe », *The Burning Library*, éd. par David Bergman, New York, Penguin Books Ltd, Vintage, 1995, pp. 82-85.

¹³ bell hooks qui écrit dans son essai « Feminism Inside : Toward a Black Body Politic » in *Black Male : Representations of masculinity in contemporary american art*, éd. par Thelma Golden, Catalogue d'exposition, New York : Whitney Museum of American Art, Harry N. Abrams, Inc., 1995.

¹⁴ Kobena Mercer, « Reading Racial Fetishism : The Photographs of Robert Mapplethorpe », in *Welcome to the Jungle*, Londres, Routledge, 1994, pp. 174-217.

¹⁵ Carrie Mae Weems, *From Here I Saw What Happened and I Cried.*, épreuves chromogéniques en couleurs et texte passé au jet de sable sur verre, 28 cadres de 67,9 x 55,8 cm, 4 cadres de 55,8 x 67,9 cm, 2 cadres de 110,4 x 85 cm, 1995-1996.

¹⁶ Glenn Ligon, *Notes on the Margin of the Black Book*, 91 épreuves de 27,9 x 28,6 cm chaque, 78 citations de 13,3 x 18,4 cm chaque, 1991-1993.

Notre recherche trouve son point d'ancrage dans la mise au jour par la division critique d'une indécidabilité dans l'interprétation de ces photographies. Bien que seule la quête d'une perfection formelle semble l'animer, en réalisant ces clichés hyper-sexualisés et hyper-masculinisés de corps noirs, le photographe place ses clichés au cœur de problématiques bien plus larges. La subjectivité du récepteur peut alors faire de la même image quelque chose de positivement subversif, scandaleusement stigmatisant ou merveilleusement esthétique. Ces clichés ne sont pas que les témoins passifs d'évolutions sociales mais, par leur impact sur le public, s'en font aussi acteurs. Les photographies exposées échappent nécessairement aux intentions de l'artiste et leurs interprétations en font des représentations extrêmement politisées. Le potentiel politique de l'œuvre se situe alors dans la réception par le spectateur et l'ambiguïté entourant ces représentations pose la question de l'impact de l'image sur l'imaginaire collectif et les représentations sociales culturellement construites. Ces photographies résonnent dans l'imaginaire du public mais aussi plus spécifiquement dans l'autoreprésentation des sujets afro-américains. Le décalage entre une recherche présumée essentiellement esthétique du photographe et la vive politisation de ses clichés par le public révèle l'action effective de l'art dans la sphère sociale.

Ainsi, la question n'est pas tant de déterminer en quoi l'œuvre est politique car il est certain que l'affirmation identitaire de Mapplethorpe et le choix de ses modèles politisent immédiatement son travail. Elle n'est pas non plus d'identifier son positionnement au sein des débats qu'elle illustre puisque cela aurait pour conséquence d'écarter ses nombreuses ambiguïtés et ôterait, par là même, au spectateur la possibilité de l'interroger et de s'interroger. Il s'agit de déplacer le débat des intentions du photographe vers la réception du spectateur afin de saisir l'œuvre dans le réseau de ses interprétations et ainsi tenter de comprendre les rouages du mode d'efficacité politique à l'œuvre dans le travail de Mapplethorpe. La réception hétéroclite de ces clichés est le signe d'une ambivalence riche dans la mesure où elle

interroge le récepteur. Leur efficacité politique émane de l'oscillation entre stigmatisation et subversion qui résulte du positionnement supposé purement esthétique de Mapplethorpe. Le photographe, à travers son discours, se place en effet en esthète pour qui la quête de beauté prime indéniablement sur les questionnements sociaux éventuels. En ambitionnant de faire de son œuvre un projet essentiellement esthétique, le photographe en intensifierait au contraire l'effet politique. Son absence d'engagement décuple le rôle politique de son œuvre qui s'intègre dans un « modèle d'efficacité esthétique »¹⁷ redonnant pleinement au spectateur le rôle actif de l'interprétation et de la réflexion. Si son statut d'esthète nous semble donc décupler le potentiel politique des clichés de Mapplethorpe, celui de témoin privilégié d'une époque précise et révolue nous paraît, au contraire, le réduire. En effet, mis à distance, le récepteur ne peut prendre part aux relations relevant de l'intime et régies par les seules lois du désir que présente l'œuvre. Or, désir érotique et plaisir esthétique, par leur potentielle confusion, sont au cœur du mode d'efficacité politique de l'œuvre. En outre, la considération de ces photographies comme œuvres quasi-documentaires les historicise, elles cessent alors d'interroger le présent et ne peuvent se dresser en modèle de potentialités pour l'avenir. Le retranchement de ces clichés dans leur statut de témoignage passif en désamorce donc une part de la charge politique rendu originellement possible par l'absence d'indication visuelle d'espace ou de temps au sein de l'œuvre.

L'objectif de ce mémoire est donc double. Tout d'abord, étudier la fortune critique de l'œuvre à la lumière d'une analyse systématique des contextes sociaux, artistiques et théoriques et ce afin de rendre compte de l'implication du travail de Mapplethorpe dans la construction identitaire masculine afro-américaine. Il s'agirait donc d'une approche pragmatique entendant étudier l'œuvre dans le réseau de ses interprétations de façon à souligner la multiplicité des problématiques qui se recoupent dans sa

¹⁷ Jacques Rancière, « Le paradoxe de l'art politique », *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 56-92.

diffusion. D'autre part, en positionnant l'étude en dehors des débats critiques, l'ambition est de parvenir à démontrer que l'efficacité politique de l'œuvre réside dans l'ambiguïté même de l'attitude de l'artiste qui place sa production dans une perspective purement esthétique. Nous entendons ainsi étudier ces clichés d'un point de vue nouveau, situé au-delà de la polémique et permettre de cette façon d'en renouveler la conception critique.

Les études postcoloniales forment le cadre théorique principal du projet. Il s'agit de les utiliser de deux manières. Tout d'abord, étant donné que nombre de théoriciens postcoloniaux se sont penchés sur le cas des photographies de Mapplethorpe, elles nous permettent de constituer le corpus critique nécessaire à l'étude. En second lieu, elles éclairent les fondations de la question raciale entourant ces représentations, particulièrement la pensée de Frantz Fanon¹⁸ qui est aux fondements des théories postcoloniales et les études de Winthrop Jordan¹⁹ et Jan Pieterse²⁰ sur les représentations et rapports raciaux historiques. Autre aspect important de l'œuvre, en représentant de façon hyper sexualisée des hommes issus de la minorité homosexuelle, Mapplethorpe s'inscrit dans les travaux actuels sur les orientations et identités sexuelles. Les travaux d'Allen Ellezweig²¹ et Alasdair Foster²² sur les représentations de l'homosexualité masculine dans l'art et la société nous aident alors à éclairer cet aspect de l'œuvre. En outre, les ouvrages de Dave Hickey²³ et Roland

¹⁸ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1971 [1952], 188 p.

¹⁹ Winthrop D. Jordan, *White over Black: American Attitudes toward the Negro, 1550-1812*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1968, 651 p.

²⁰ Jan N. Pieterse, *White on Black : Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, New Haven, Yale University Press, 1992, 259 p.

²¹ Allen Ellezweig, *The Homoerotic Photograph : Male Images from Durieu/Delacroix to Mapplethorpe*, New York, Columbia University Press, 1992, 230 p.

²² Alasdair Foster, *Behold the Man : the Male Nude in Photography*, Edinburgh, Stills Gallery, 1988, 64 p.

²³ Dave Hickey, *The Invisible Dragon : Four Essays on Beauty*, Los Angeles, Los Angeles Art Issues Press, 1993, 64 p.

Barthes²⁴ nous permettent de penser la dimension politique sous-jacente à la beauté, au plaisir et à l'érotisme présents dans le travail de Mapplethorpe. Enfin, et surtout, l'utilisation des travaux de Jacques Rancière²⁵ comme base conceptuelle de cette analyse nous permet de théoriser l'articulation des dimensions esthétique et politique de l'œuvre en situant le nœud au niveau de la réception par le spectateur et non plus dans l'intention de l'artiste.

Notre travail se divise en trois chapitres. Les deux premiers entendent mettre en lumière les problématiques directement soulevées par l'œuvre afin de fournir les clés d'analyse nécessaires au troisième temps de l'étude qui examine les rouages du potentiel politique de ces photographies. Le premier chapitre propose ainsi une étude formelle de ces clichés, les saisissant dans le contexte de la quête de perfection esthétique d'un photographe aux influences classiques. Il s'agit alors d'interroger non pas l'objet de la représentation, mais la manière dont il est représenté. Contrairement au mince discours de Mapplethorpe, le second chapitre se concentre sur les enjeux identitaires sous-jacents à l'œuvre. Après un retour théorique coulant les fondations du raisonnement, ce deuxième temps de l'étude entend mettre en exergue les problématiques sociales que le travail de Mapplethorpe soulève. Pour des raisons de limpidité dans l'argumentation les deux premières parties de notre travail reproduisent la ligne de démarcation artificielle tracée entre les enjeux esthétiques et politiques de l'œuvre. Le troisième chapitre prétend, au contraire, analyser leurs points de rencontre et leurs articulations dans le phénomène subjectif de la réception. Ce dernier temps de l'étude situe alors le potentiel politique de l'œuvre dans l'expérience esthétique qu'elle propose, se penchant sur l'espace d'expérience hétérogène ouvert par ces clichés.

²⁴Roland Barthes, *La Chambre Claire*, 1980, Gallimard/Seuil, coll. Cahiers du cinéma, 192 p. et *Le plaisir du texte*, Paris, Les Éditions du Seuil, 105 p.

²⁵ Entre autres : Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, 145 p. et *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, 172 p.

CHAPITRE I

RETOUR À L'IMAGE : LA QUALITÉ ESTHÉTIQUE COMME FONDEMENT ARTISTIQUE CHEZ ROBERT MAPPLETHORPE

Si les discours critiques découlant de l'œuvre de Mapplethorpe tendent à se concentrer sur le contenu de ses clichés, le photographe cherche avant tout à en souligner le caractère esthétique. Il ancre ainsi sa production dans une quête de perfection formelle a priori peu soucieuse du paysage politique et social de son temps. C'est dans cette lignée que se place ce premier chapitre qui se veut une analyse de ces photographies en tant qu'images esthétiques, se penchant sur la manière dont elles représentent plutôt que sur les objets qu'elles représentent. Bien que centrales, les problématiques politiques sous-jacentes à l'œuvre seront donc éludées dans ce premier temps de l'étude afin de nous concentrer sur ses caractéristiques plastiques seules. Par ailleurs, si Mapplethorpe a spécifiquement réuni une part de ses clichés d'Afro-Américains dans un portfolio en 1981 – le Portfolio Z – puis dans un ouvrage – le *Black Book* – en 1986, ces photographies ne diffèrent formellement pas du reste de son œuvre. Ainsi, une grande part de la réflexion de ce chapitre peut s'étendre à l'ensemble de sa production. Cette contextualisation dans le catalogue global de l'œuvre permet d'ancrer ces clichés dans une conception à priori autonome de l'art et ainsi de les sortir du discours politique dont Mapplethorpe semble vouloir se détacher.

Dans un premier temps le corpus sera abordé au regard des influences qui nourrissent l'idée de beauté chez Mapplethorpe à travers les exemples des photographes du passé et la définition classique de la beauté absolue. Ensuite, il s'agira de se concentrer sur la démarche du photographe en soulignant sa mise en valeur de la dimension plastique de la photographie. Cette démarche est marquée par le mince discours,

parfois contradictoire de Mapplethorpe qui renvoie le spectateur à sa propre compréhension esthétique de l'œuvre. Enfin, la dernière partie se concentrera sur la traduction de ses influences dans le travail de Mapplethorpe sur le corps noir.

1.1 La reprise de codes esthétiques de plusieurs traditions historiques : l'influence du passé sur le vocabulaire visuel de Robert Mapplethorpe

1.1.1 L'art de la photographie ?

L'œuvre de Mapplethorpe est fortement imprégnée d'influences issues du passé. Qu'il s'agisse de ses prédécesseurs en photographie ou des sculpteurs et théoriciens classiques, le corpus se nourrit de la culture visuelle historique du photographe. Ce dernier est issu d'une formation classique au Pratt Institute de Brooklyn qu'il intègre en 1963 et dont il sort diplômé en 1970. Il y étudie le dessin, la peinture et la sculpture. C'est par la pratique du collage qu'il arrive à l'image photographique²⁶. Il commence en effet à utiliser des photographies issues de livres et de magazines pornographiques pour réaliser des œuvres d'inspiration duchampienne. C'est pour ces collages qu'il réalise alors ses premiers clichés, employant ces photographies comme matériau à exploiter mais ne faisant pas œuvres de façon autonome. Par ailleurs, bien plus tard, en 1982, alors même que son statut de photographe est établi depuis un certain temps déjà, Mapplethorpe admet la ténacité d'un certain nombre de ses préjugés quant au statut de la photographie : « *I didn't quite think photography was enough. At times, I question it even now.*²⁷ »

Le photographe tend à faire de ses œuvres des objets quasi-précieux : par ses tirages limités, la pratique du portfolio-écrin, l'emploi de matériaux rares et une grande qualité d'impression, il concentre ses efforts sur la qualité plastique de ses clichés. En

²⁶ Judith Benhamou-Huet, « Une chronologie », in Jérôme Neutres (sous la direction de), *Robert Mapplethorpe* (catalogue d'exposition), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2014, pp. 252-258.

²⁷ Gerrit Henry, « Robert Mapplethorpe – Collecting quality : an interview », *The Print's Collector's Newsletter*, vol XIII, n°4, sept-oct 1982, p. 128.

travaillant ainsi en aval de la séance de pose, Mapplethorpe distance sa pratique artistique du statut de la photographie comme moyen mécanique de production et de diffusion rapide d'images. Il renforce son intérêt pour les possibilités plastiques du médium, recherchant la virtuosité esthétique au-delà du sujet photographié.

1.1.2 L'héritage formel et technique de la collection

L'influence des photographes du passé est indubitable dans l'œuvre de Mapplethorpe. Non seulement esthétiquement – par la mise en scène ou les thèmes – mais surtout techniquement. Dans son exploration de l'histoire de la photographie, ses rencontres avec John McKendry et Sam Wagstaff sont décisives. Le premier, conservateur du département des arts graphiques du Metropolitan Museum of Art de New York, lui ouvre les portes de la collection de photographies du musée et lui offre son premier polaroid. Le second, riche conservateur et collectionneur, devient son mécène et l'accompagne dans l'élaboration de sa collection personnelle de photographies²⁸. Ainsi, entre les fonds du Metropolitan, l'immense collection réunie par Wagstaff et sa propre collection, Mapplethorpe a accès à un nombre conséquent de clichés qui lui permettent de maîtriser l'histoire du médium et d'affûter son œil de photographe²⁹.

La collection l'amène à appréhender concrètement les multiples possibilités du médium et à préciser les critères de sa quête artistique. Le catalogue accompagnant la vente aux enchères, le 24 mai 1982, d'une partie de sa collection³⁰ nous permet d'avoir un aperçu révélateur du dialogue en place entre ces clichés et l'œuvre de Mapplethorpe. On y retrouve des grands noms de la photographie tels Man Ray, Julia

²⁸ Judith Benhamou-Huet, « Une chronologie », in Jérôme Neutres (sous la direction de), *Robert Mapplethorpe* (catalogue d'exposition), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2014, pp. 252-258.

²⁹ « *I wasn't really a serious photographer at that moment, but through collecting I eventually became more serious about taking pictures myself. I had studied painting and sculpture and so I didn't have an understanding of the history of photography.* », Robert Mapplethorpe in Gerrit Henry, *loc. cit.*, p. 128.

³⁰ *Photographs from the Collection of Robert Mapplethorpe* (catalogue de vente), New York, Sotheby's, 24 mai 1982.

Margareth Cameron ou Eadweard Muybridge, mais également des clichés d’anonymes, significatifs de la curiosité esthétique de Mapplethorpe face à la multiplicité des usages du médium photographique. Si les thèmes sont effectivement similaires – parmi les clichés mis en vente, on trouve notamment une série de photographies homoérotiques d’artistes tels Minor White ou George Platt Lynes³¹ et un certain nombre d’individus de couleur³² – son attirance pour ces sujets précède sa collection puisqu’ils apparaissent dès ses premiers polaroids. C’est en fait le même intérêt qui le pousse à photographier et à collectionner ces motifs. En outre, par son exploration artistique, Mapplethorpe tend à dépasser ces photographes en pratiquant une focalisation érotique franche : l’effet qu’il cherche à produire sur le spectateur est davantage inspiré de la pornographie. On trouve cependant des inspirations directes voire des citations. Entre autres, la photographie *Derrick Cross* de 1983 (voir fig 1, p. 101) rappelle fortement le cliché *Male Nude* (lot 299) de Minor White (voir fig. 2, p. 101) et la structure circulaire dans laquelle Thomas se trouve dans une série de photographies réalisées en 1987 (voir fig. 3, p. 102) fait écho à l’engrenage devant lequel le modèle de Lewis Hine est photographié dans *Mechanic at steam pump in electric power house* (lot 254) (voir fig. 4, p. 102).

D’un point de vue technique, l’influence de ces photographies devient d’autant plus significative que l’unité de la collection se trouve avant tout dans la qualité des clichés qui la composent. Cette qualité oriente Mapplethorpe dans sa quête de pureté et sa définition de la beauté photographique :

³¹ Pour exemples : Minor White, *Male Nude*, tirage argentique, 1940 (lot 299) ; George Platt Lynes, *Surrealist Portrait of John Ferenz*, tirage argentique, 1937 (lot 261), *Nude Portrait of Yul Brynner*, tirage argentique, c. 1942 (lot 262), *Portrait of Bill Blizzard*, tirage argentique, 1953 (lot 263) ; Molinier, *Nude Self-Portrait with Mask*, tirage argentique, c. 1950 (lot 273) ; Photographes variés, « The male forme in semi-nude condition », fin XIX^e (lot 255)...

³² Pour exemples : Cécil Beaton, *Morocco*, tirage argentique, 1958 (lot 218) ; Manuel Alvarez Cameron, *The Dreamer*, tirage argentique, 1933 (lot 222) ; Baron von Gloeden, *Sicilian Boy in Classical Pose*, tirage argentique, début 1900 (lot 244) ; Edward Steichen, *Portrait of Paul Robeson as the Emperor Jones*, tirage argentique, 1933 (lot 293)...

And I think you have to reeducate your eye to photography to really understand it. It was a whole new world that I had to adjust to. So, in terms of quality, surface quality, actually having the prints in your hands, not under glass, not in a frame, it's a great way to see the purity of the images.³³

Ainsi, son expérience de collectionneur résonne dans son œuvre dans la mesure où il cherche à reproduire la qualité des clichés qu'il possède, tant sur le plan scénographique que plastique. Mapplethorpe affute son regard aux subtilités et aux possibilités du médium. Il souligne l'influence nette des premiers photographes sur sa technique :

Le formalisme et l'intensité des premiers photographes sont évidents dans ce que je fais. J'utilise plutôt des films lents et des temps de pose longs... ce qui donne une certaine intensité. En ce moment, je travaille avec des techniques démodées.³⁴

Ce procédé hérité du passé entraîne une forme de théâtralisation des clichés puisque la pose doit être mise en scène puis tenue pendant un certain temps à chaque prise. Mapplethorpe contrecarre à nouveau la conception populaire de la photographie comme moyen rapide de réaliser puis de reproduire et diffuser une image.

Ainsi, si par leur contenu, les photographies de Mapplethorpe tendent à dépasser la force subversive de ces clichés, sa technique tend, au contraire, à retrouver leur qualité et leur intensité. On retrouve alors cette tension entre passé et présent. Suite à la vente de 1982, Mapplethorpe collectionne davantage de photographes contemporains comme Joel-Peter Witkin, Peter Hujar ou George Dureau dont on retrouve les clichés à la vente aux enchères posthume de 1989³⁵. Toutefois, son esthétique continue de regarder vers le passé avec un formalisme de plus en plus marqué.

³³ Robert Mapplethorpe in Gerrit Henry, *loc. cit.*, p. 128.

³⁴ Robert Mapplethorpe in Édith Cottrell, « Robert Mapplethorpe. Portraits de corps et des choses », *Art Press*, n° 242, janvier 1999, p. 36-39 cité in Hélène Pinet, « Regard sur le passé », *Robert Mapplethorpe* (Catalogue d'exposition), sous la direction de Jérôme Neutres, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2014, p. 249.

³⁵ *The Robert Mapplethorpe Collection* (catalogue de vente), New York, Christie's, 31 octobre 1989.

1.1.3 Emprunts à la définition classique de la beauté absolue

Autre époque, autre influence : la définition classique de la beauté résonne indubitablement dans les clichés de Robert Mapplethorpe. En effet, par leur ordonnancement strict, leur pureté et leur équilibre, ses photographies font écho à cette idée d'un beau construit que le photographe a pu aborder au cours de sa formation. Il s'agit là d'un aspect régulièrement mis en avant lorsqu'il s'agit de traiter de l'œuvre de Mapplethorpe. Ainsi, un certain nombre d'expositions soulignent ce parallèle, comme *Robert Mapplethorpe and the Classical Tradition*³⁶, *Perfection in Form* à Florence en 2009³⁷ ou la section « Sculptures » de la rétrospective parisienne du printemps 2014³⁸. Des articles aux titres évocateurs, particulièrement suite à cette dernière exposition, se concentrent également sur cet aspect : « Mapplethorpe's Images Combine the Classic and the Erotic³⁹ », « Robert Mapplethorpe, provocateur néo-classique⁴⁰ », « Robert Mapplethorpe, l'œil d'un maître classique de la composition⁴¹ »...

Dans son article « Le beau « classique » : ses origines, sa nature, ses œuvres⁴² », Laura Rizzerio montre que durant l'Antiquité le beau s'incarne dans ce qui est ordonné, mesuré, proportionné, achevé : « Les formes les plus hautes du beau sont

³⁶ Robert Mapplethorpe and the Classical Tradition : Photographs and Mannerist Prints, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1^{er} juillet – 24 août 2005.

³⁷ *Robert Mapplethorpe. Perfection in Form*, Florence, Galleria dell'Accademia, 25 mai 2009 – 10 janvier 2010.

³⁸ *Robert Mapplethorpe*, Paris, Grand Palais, 26 mars – 13 juillet 2014.

³⁹ Abigail Foerstner, « Mapplethorpe's Images Combine the Classic and the Erotic » [en ligne], *Chicago Tribune*, 24 février 1989.

⁴⁰ Patrick Scemama, « Robert Mapplethorpe, provocateur néo-classique » [en ligne], *La République de l'art*, 24 mars 2014.

⁴¹ Anne de Coninck, « Robert Mapplethorpe, l'œil d'un maître classique de la composition » [en ligne], *Slate*, 9 avril 2014.

⁴² Laura Rizzerio, « Le beau « classique » : ses origines, sa nature, ses œuvres », in Thierry Lenain et Danielle Lories (sous la dir. de), *Esthétique et philosophie de l'art : repères théoriques et thématiques*, Bruxelles, Ed. De Bœck Université, 2002, pp. 217-229.

l'ordre, la symétrie, le défini⁴³ » écrit Aristote. Toute l'esthétique classique retiendra alors ces critères pour définir ce qui peut être reconnu comme idéalement beau. Ainsi, jusqu'au 18^e siècle un grand nombre de traités vont tenter de définir les règles du beau afin de mettre en place une véritable science de la beauté objective liant sa reconnaissance à un savoir. Ce n'est que plus tard que le beau devient une affaire de goût. Dans la perspective classique pour produire du beau l'artiste doit donc se soumettre à des règles précises constitutives d'une beauté objective, produire du beau c'est aussi produire du bien. Deux conceptions vont alors dominer: « la production du beau comme « imitation » du modèle idéal⁴⁴ » de Platon et « la production du beau comme éléction de la forme idéale⁴⁵ » d'Aristote. Platon célèbre l'expression d'une compréhension géométrique du monde et pense le corps idéal comme une forme constituée mathématiquement à partir d'un ratio initial. C'est sur ce principe, qu'un certain nombre de canons de proportions idéales sont théorisés comme celui de Polyclète au V^e siècle avant Jésus Christ. La théorie aristotélicienne de la mimesis place également le beau du côté de la forme mais pour atteindre la beauté absolue il faut sélectionner la beauté parfaite contenue dans les exemples de beautés sensibles. Il s'agit de travailler à partir de la nature mais de la transformer, de la perfectionner afin de libérer la forme du poids de la réalité effective. Les artistes doivent donc représenter le « devoir-être » des choses dans l'harmonie, l'équilibre et la mesure. La beauté absolue dans la conception classique n'est pas présente dans la nature, elle est liée à l'art. Il s'agit de produire du vraisemblable et non du vrai.

Ainsi, l'esthétique classique comprend le beau intellectuellement en le soumettant à des critères objectifs. Or, le travail de Mapplethorpe est pensé pour atteindre un idéal de beauté et d'équilibre. La quête de perfection formelle est indubitable dans son œuvre et il trouve son modèle d'idéal dans les critères classiques de la beauté avec

⁴³ Aristote, *Métaphysique*, cité in Laura Rizzerio, *loc. cit.*, p. 220.

⁴⁴ Laura Rizzerio, *loc. cit.*, p. 220.

⁴⁵ *Ibid*, p. 223.

lesquels le cliché *Clifton* (voir fig. 5, p. 103) résonne tout à fait. Le modèle est photographié de dos, assis sur un socle, les membres écartés et placés en dehors du cadre. La photographie au format carré trouve son équilibre dans l'harmonie de ses formes parallèles. En effet, non seulement la colonne vertébrale du modèle forme un axe de symétrie fictif mais, par le positionnement des membres, le haut et le bas de la photographie se répondent également. Il y a un principe d'unité omniprésent dans le cliché dont la pureté et le minimalisme ne sont en rien altérés par les muscles dorsaux aux reliefs mis en valeur par la lumière venue du coin supérieur gauche. En outre, le fond blanc uni souligne la géométrie du corps en concentrant alternativement l'attention du spectateur sur les lignes du corps et les formes qu'elles découpent de parts et d'autres du modèle. La perception est quasi double. Tout est pensé pour donner une impression d'équilibre et de pureté des formes et des matières qui acquièrent un statut presque abstrait. Le photographe sélectionne ainsi son modèle dans la nature pour le mettre en scène dans une composition harmonieuse influencée par cette idée d'une beauté construite.

La quête de perfection formelle est indubitable dans le travail de Mapplethorpe qui trouve son modèle d'idéal dans l'esthétique classique. Le photographe place son œuvre hors du temps, chaque cliché semble ainsi témoigner d'un instant suspendu et précieux. Son regard est tourné vers ses prédécesseurs et un dialogue constant s'établit entre passé et présent au sein d'une œuvre relevant d'une recherche avant tout esthétique.

1.2 Une démarche artistique fondée sur l'esthétique

1.2.1 Une image construite

Quel qu'en soit le sujet, une photographie de Robert Mapplethorpe se caractérise par sa rigueur formelle et la pureté de sa composition. Il ne s'agit pas de clichés pris dans

l'action mais de mises en scène totalement construites : le « moment parfait⁴⁶ » n'est donc pas surpris mais provoqué. Le photographe contrôle l'ensemble du processus et rien n'est laissé au hasard. Son appareil photographique, un Hasselblad entièrement manuel, permet à Mapplethorpe d'avoir la main sur les moindres détails. L'ensemble est ordonné pour former un idéal d'équilibre :

Perfection means you don't question anything about the photograph. There are certain pictures I've taken in which you really can't move that leaf or that hand. ... I often have trouble with contemporary art because I find it's not perfect. ... In the best of my pictures, there's nothing to question – it's just there⁴⁷.

Ainsi, absolument tout est sous contrôle : le cadre, le point de vue, la pose, l'éclairage... Les compositions sont minimales, rien – ni détail, ni accident – ne vient heurter l'ensemble et distraire l'œil du spectateur, que ce soit dans le cliché *Calla Lily* (voir fig. 6, p. 103) ou *Cock* (voir fig. 7, p. 104) tous deux réalisés en 1986. Il s'agit d'une conception du travail photographique comme l'enregistrement esthétique d'un moment chorégraphié dans l'optique de tendre vers un idéal pensé au préalable par l'artiste.

Mapplethorpe isole, distille et amplifie ce qu'il voit dans l'objectif de son appareil : « *What he looks for, which could be called Form, is the quiddity or isness of something. Not the truth about something, but the strongest version of it.*⁴⁸ » Il y a une quête d'intensité certaine renforcée par une mise au point mettant en contraste la netteté des traits du sujet avec un fond souvent uni ou vaporeux. Il s'agit de concentrer l'attention du spectateur sur l'objet de la photographie qui est mis en valeur pour lui-même dans une composition qui le décontextualise, comme si la

⁴⁶ La rétrospective, sous forme d'exposition itinérante, *The Perfect Moment* dirigée par Janet Kardon du Institute of Contemporary Arts de Philadelphie a ouvert en décembre 1988. A l'automne 1989, peu après la mort de Mapplethorpe, elle devient l'un des points centraux de la controverse sur le financement public de l'art, donnant lieu à un procès à l'aube des années 1990.

⁴⁷ Robert Mapplethorpe, Kardon, 88, cité in Franca Falleti & Jonathan Nelson., (sous la direction de), *Robert Mapplethorpe. Perfection in form* (catalogue d'exposition), Florence, teNeues, 2009, p. 24.

⁴⁸ Susan Sontag, *Certain People*, 1985, citée in Franca Falleti & Jonathan Nelson, *loc. cit.*, p. 16.

révélation de l'essence des sujets photographiés se trouvait catalysée par la concentration sur leur forme seule. D'autre part, Mapplethorpe nourrit un intérêt certain pour la saturation et le contraste : « *As a photographic object it's probably the finest you'll ever see. You haven't seen any blacks any blacker or any whites any whiter.*⁴⁹ » Ainsi, l'intensité unifiée du fond noir devant lequel posent Ken, Lydia et Tyler en 1985 (voir fig. 8, p. 104) permet de valoriser les variations de lumière sur la peau des modèles, faisant ressortir non seulement leurs différences de carnation mais également leur présence corporelle dans l'espace. L'utilisation du noir et blanc permet de mettre en relief les formes, volumes et textures, et ainsi de renforcer les effets d'intensité que Mapplethorpe souhaite mettre en place.

Enfin, en amont s'opère un travail de sélection par le choix de la photographie à développer parmi la série réalisée : seul le cliché parfait est agrandi et retravaillé. En outre, Robert Mapplethorpe rompt avec la tradition en employant des assistants pour développer ses œuvres⁵⁰. Ils peuvent modifier les composition en accentuant les contrastes ou en corrigeant d'éventuels défauts par des procédés techniques. Ils n'ont cependant aucune liberté créatrice et ne sont là que pour réaliser les projets pensés par le photographe⁵¹. Baril, l'un d'entre eux, a par ailleurs déclaré : « *[Mapplethorpe] wasn't really interested in reality, he wanted something more sculptural.*⁵² » Le photographe n'hésite donc pas à éditer ses clichés afin d'atteindre l'effet recherché. Ce n'est pas la réalité qu'il cherche à immortaliser mais bien une vision subjective et construite.

⁴⁹ Robert Mapplethorpe, Hershkovits, 8, cité in Franca Faletti & Jonathan Nelson, *loc. cit.*, p. 32.

⁵⁰ « *I don't think there's anybody making prints today that has better quality than I have. I just have an understanding of it, and I direct my printer to do it. I never spend time in the darkroom. I don't know how to develop a roll of film. I don't allow myself to be involved with technology.* » Robert Mapplethorpe in Gerrit Henry, « Robert Mapplethorpe – Collecting quality : an interview », *The Print's Collector's Newsletter*, vol XIII, n°4, sept-oct 1982, p.129.

⁵¹ Franca Faletti & Jonathan Nelson, *loc. cit.*, p. 32.

⁵² Franca Faletti & Jonathan Nelson, *loc. cit.*, p. 34.

1.2.2 Le retranchement discursif de Mapplethorpe dans une position d'esthète

Si ses photographies dérangent un certain nombre de ses contemporains, le photographe se distancie des problématiques politiques et sociales éventuellement soulevées par son travail. Ainsi, face à la censure et au trouble il répond que sa volonté n'est en rien de choquer : « *I was always amazed that it shocked.*⁵³ » Ce témoignage d'incompréhension, sans doute teinté d'ironie, rend compte de la rencontre des cultures se déroulant avec ces clichés. Si Mapplethorpe photographie le milieu dans lequel il évolue – le milieu gay underground du New York des années 1970 et 1980 – force est de constater qu'il tend à confronter ses œuvres à un public bien plus large par le biais des institutions artistiques.

Ainsi, bien que la plus importante polémique entourant les photographies de Robert Mapplethorpe ait eu lieu quelques mois après son décès⁵⁴, un certain nombre de débats critiques prennent place de son vivant et au regard de l'encre qu'elle a fait couler, le discours de l'artiste sur son œuvre paraît mince. Le photographe se place en esthète dans la mesure où il accorde une grande importance au culte du beau, au détriment, peut-être, de questionnements sociaux. On retrouve ce positionnement lorsqu'il évoque à plusieurs reprises son travail sur le corps noir : « *I like to photograph black men and women ; their skin is like bronze... they are perfect to work with in black and white*⁵⁵. », « [...] *to me the dark body denotes form in a more visually pleasing way*⁵⁶. » Il s'agit d'un discours qui peut sembler maigre si l'on considère les problématiques raciales sous-jacentes à ses photographies d'Afro-Américains. En outre, son raisonnement sur l'esthétique de la peau noire trouve un

⁵³ Robert Mapplethorpe in Nigel Finch, *Robert Mapplethorpe*, documentaire couleur, Angleterre, BBC, 18 mars 1988, 52 min.

⁵⁴ Voir Valérie Picaudé, « Sex, public, money and photos : l'affaire Mapplethorpe », *La Recherche Photographique*, n°19 (« Politique/Critique »), automne 1995, pp. 59-68.

⁵⁵ Robert Mapplethorpe cité in Anne Horton, « Robert Mapplethorpe Interview, January 11, 1987 », *Robert Mapplethorpe 1986* (catalogue d'exposition), Berlin, Raab Galerie, 1987 cité in Richard Meyer, « Mapplethorpe's Living Room : Photography and the furnishing of desire », *Art History*, vol. 24, n°2, avril 2001, p. 297.

⁵⁶ Robert Mapplethorpe, Wise, 1981, cité in Franca Faletti & Jonathan Nelson, *loc. cit.*, note 132, p. 62.

écho dans les réflexions de certains commentateurs. On peut penser notamment à Janet Kardon qui écrit dans le catalogue de l'exposition *The Perfect Moment* en 1989 :

It is an enormous challenge to photograph darkness, for the photographer's most reliable partner is ambient, directed, or reflected light. Mapplethorpe's specific skills enable him to manipulate studio light in order to capture the discrete texture and density of black skin – to chart a dark terrain he often called "bronze" ⁵⁷.

Ainsi, le discours de Mapplethorpe laisse à penser que ses choix artistiques dépendent de considérations purement plastiques. Face aux remises en question politiques, le discours esthétique de l'œuvre photographique paraît être sa réponse privilégiée. On ne lui connaît par ailleurs aucun écrit. Les introductions de ses ouvrages sont signées par Edmund White, Patti Smith, Susan Sontag, Joan Didion... ses amis proches et chroniqueurs du New York de l'époque. Mapplethorpe ancre son œuvre dans la contre-culture new-yorkaise non seulement par ses sujets mais également par ses choix éditoriaux. Le *Black Book*, quant à lui, s'ouvre sur un poème de l'artiste afro-américaine Ntozake Shange. Dès l'introduction Mapplethorpe place son ouvrage dans la mouvance d'une conception de l'art comme sphère autonome et pure de toute intervention prosaïque.

Enfin, l'ambiguïté et l'indécision sont au cœur même de son travail. Pour le photographe, qui souhaite laisser l'œuvre s'exprimer par et pour elle-même, le non-dit fait partie de la démarche :

In a way it's one of the reasons I don't like so much talking about work, because if you say too much you lose some of that mystery that somehow ends up being there. Somehow I was able to pick up the magic of the moment and work with it. That's my rush in doing photography. ⁵⁸

⁵⁷ *The Perfect Moment*, cat d'expo, Philadelphia : Institute of Contemporary Art and University of Pennsylvania, 1988, p. 10, cité in Richard Meyer, *loc. cit.*, note 7, p. 310.

⁵⁸ Robert Mapplethorpe in Nigel Finch, *loc. cit.*

Le « mystère » mentionné par Mapplethorpe peut évoquer le concept d'« Idée esthétique » de Kant :

Par l'expression Idée esthétique j'entends cette représentation de l'imagination, qui donne beaucoup à penser, sans qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire de concept, puisse lui être adéquate et que par conséquent aucune langue ne peut complètement exprimer et rendre intelligible⁵⁹.

Les Idées esthétiques kantiennees outrepassent la raison de telle sorte qu'elles échappent au créateur même qui ne peut les exprimer en mots. Elles ne pourront donc pas servir de critères à celui qui juge l'œuvre par la suite. Pour Kant, ce sont elles qui donnent naissance aux formes qui seront l'objet d'un jugement esthétique pur⁶⁰. Néanmoins la mise en exergue, par Mapplethorpe, du mystère qui invite à ne pas rationaliser l'œuvre semble paradoxale au regard de son processus de construction photographique chorégraphié par la raison.

Le photographe, en insistant sur l'indicible, renvoie le spectateur à sa propre appréciation esthétique de l'œuvre. L'écart se creuse entre ses visées et les lectures des critiques et spectateurs dans la mesure où ces derniers analysent ces photographies comme des moyens de représentation en se concentrant sur les référents tandis que Mapplethorpe cherche absolument à mettre en relief la photographie en tant qu'objet pensé et construit au-delà de son sujet. Si le quasi mutisme de Mapplethorpe semble être un choix esthétique, ses résonances renforcent, nous le verrons, l'effet politique de son œuvre.

⁵⁹ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, section I, livre II, §49.

⁶⁰ Daniel Loris et Caroline Combronde, « 6. Kant : le jugement esthétique » in « Chapitre 2 : De la Renaissance italienne au XIX^e siècle romantique et scientifique », *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, coll. L'atelier philosophie, de boeck, rééd. 2014 (2002), p. 169.

1.2.3 L'importance de la notion de « moment » ou le photographe-témoin

L'idée de « moment » revient à plusieurs reprises dans le cadre discursif entourant l'œuvre de Mapplethorpe. Qu'il soit qualifié de « parfait » ou de « magique », sa signification est double. En effet, il peut faire référence à la fois à l'instant photographique conscrit dans le temps de la séance, voire de la pression du doigt sur l'appareil, mais aussi plus largement à l'époque à laquelle ces photographies ont été prises.

L'instant photographique trouve sa perfection ou sa magie dans un certain éclairage, la position d'une main, un regard... Les moindres détails d'une composition sont déterminés par ce moment. Ainsi, la réunion des composantes d'une photographie est un événement dont Barthes souligne l'unicité dans *La Chambre claire* : « Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement.⁶¹ » C'est le caractère instantané de la pratique photographique qui est ainsi mis en exergue. L'enregistrement d'un événement unique et conscrit dans un temps très court.

Mais cette idée de « moment » prend un autre sens lorsqu'elle est rattachée au contexte plus large de l'époque qui trouverait sa « magie » dans les libertés dont elle est synonyme, notamment pour la communauté gay. Cet instant est conscrit entre l'affirmation des mouvements de libération d'après Guerre et l'apparition du virus du Sida – alors appelé le « cancer gay » - qui en affectant particulièrement la communauté homosexuelle tend à la repousser aux marges de la société. Ainsi, le lieu, New York, et l'époque, les années 1970 et 1980, qui ont vu Mapplethorpe s'affirmer en tant qu'individu et artiste sont fortement marqués par l'affirmation de libertés nouvelles et multiples particulièrement exacerbées au sein de la communauté

⁶¹ Roland Barthes, *La Chambre Claire*, 1980, Gallimard/Seuil, coll. Cahiers du cinéma, p. 15.

homosexuelle. Son œuvre en est non seulement influencée mais s'en fait également le témoin pour un spectateur mis à distance par son extériorité à cet espace-temps précis. Lorsque Mapplethorpe est interrogé sur les questionnements amorcés par ses clichés, il tend ainsi à se retrancher dans la position de témoin privilégié d'un phénomène défini :

It was a certain moment, and I was in a perfect situation in that most of the people in the photographs were friends of mine and they trusted me. And I felt almost an obligation to record those things. Somehow I thought « Here I am I have a certain vision and it's even an obligation for me to do it, to make images that nobody's seen before and to do it in a way that's aesthetic. »⁶².

De cette façon, s'il en souligne toujours la primordialité de la dimension esthétique, Mapplethorpe imprègne son travail d'une dimension quasi documentaire. Il ancre son œuvre profondément dans son contexte social de production. Le spectateur est mis à distance, il n'appartient pas au monde qui lui est présenté. Ce monde est par ailleurs déjà révolu au moment de cette déclaration, en 1988. Il s'agit d'une affirmation entrant en contradiction avec les modalités techniques du photographe qui, au contraire, décontextualisent les modèles en les plaçant en dehors de l'Histoire, dans l'environnement neutre du studio où rien n'indique un temps ou un lieu. En outre, s'il a fait un travail documentaire sur les pratiques de la scène homosexuelle underground au début de sa carrière, appliquer ce raisonnement à ses photographies d'Afro-Américains semble plus difficile. Bien qu'il s'agisse également de l'enregistrement de situations et de relations propres à l'époque, imprégnées de liberté et de mixité, les modèles sont décontextualisés.

Ainsi, le corpus photographique de Robert Mapplethorpe est marqué par sa rigueur formelle et sa théâtralité. Il s'agit d'œuvres construites et composées pour répondre à la quête de perfection du photographe. C'est donc sur les aspects esthétiques de l'œuvre que le mince discours de Mapplethorpe tend à se concentrer en ramenant les

⁶² Robert Mapplethorpe in Nigel Finch, *loc. cit.*

problématiques liées à sa production à des considérations plastiques. Il se place alors en témoin esthète de son époque : il y puise ses sujets qu'il modèle ensuite par le travail de la lumière.

1.3 De la chair à la pierre : le photographe-sculpteur face à l'esthétique du corps

1.3.1 La statuaire antique comme matrice du corps idéal

L'image de l'homme est le principal modèle auquel les règles de la beauté classique sont appliquées. Les similitudes physiques avec un modèle idéal aux proportions définies et harmonieuses servent en Grèce Antique de critère de base à l'établissement d'une hiérarchie humaine⁶³. Des proportions précises sont établies pour modeler un corps idéal musclé et harmonieux. Une norme s'instaure et le modèle d'idéal se diffuse par les arts afin d'en faire un canon pour les athlètes, guerriers, rois mais également pour le commun. Ainsi, pour inciter les humains à les admirer et les imiter, des sculptures de figures mythologiques étaient placées dans les lieux publics « de sorte que les jeunes Grecs qui faisaient de l'exercice avaient toujours devant les yeux la perfection physique sculptée dans la pierre.⁶⁴ » En effet, pour les Athéniens, cet idéal ne pouvait être atteint que grâce à l'exercice physique que le culte de la beauté valorisait amplement.

À la Renaissance l'art et les textes antiques sont redécouverts, naît alors le mythe de l'Antiquité comme utopie de libertés et de plaisirs. Pour Winckelmann, l'un des artisans de cette redécouverte au 18^e siècle, c'est cette liberté fantasmée qui aurait permis l'émergence de la statuaire antique comme incarnation de la beauté absolue et

⁶³ Marguerite Johnson, « Marked Bodies : Divine, Human, and Bestial » in Daniel H. Garrison (édité par), *A Cultural History of the Human Body in Antiquity*, Oxford & New York, Berg, 2010, p. 185.

⁶⁴ Clarence Forbes, « L'éducation physique à Athènes au cinquième siècle avant Jésus-Christ », *Histoire du sport de l'Antiquité au XIX^e siècle*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1984, p. 43.

d'un idéal de subjectivité souveraine, libre de toute aliénation⁶⁵. L'idéal grec incarne le mythe de la beauté idéale universelle, il apparaît complet, centré et équilibré, personnifiant la beauté absolue pensée par les Anciens. La sculpture, placée en dehors de son contexte original, est perçue comme existant en isolation totale, se suffisant à elle-même dans un espace défini uniquement par sa présence. Le nu antique va alors servir de matrice dans les représentations artistiques : les statues sont mesurées et leur modèle corporel sert à corriger les imperfections de la nature⁶⁶. Se perpétue ainsi l'idée d'une beauté construite qui serait absolue et objective.

Winckelmann, par le succès de ses ouvrages, propose à toute l'Europe un canon de virilité. Ce nouvel idéal masculin invite les hommes à soigner, amender et sculpter leurs corps. Ainsi, pour George L. Mosse, c'est avec Winckelmann et cette redécouverte qu'émerge l'ensemble cohérent de l'homme moderne idéal⁶⁷. À partir de la fin du 18^e siècle, le modèle antique redevient le canon synonyme d'une place sociale et d'une morale élevée. Corps et esprit sont effectivement rapidement liés, notamment suite à l'apparition des études physiognomoniques de Lavater en 1781⁶⁸. Toute une éducation visuelle à ambition scientifique se met en place afin de reconnaître la conformité du physique d'un individu au canon. L'idéal masculin devient un symbole de la société et de la nation dans sa force et sa beauté⁶⁹. Par ailleurs, le stéréotype n'est pas ébranlé par les nombreux changements politiques et sociaux puisqu'il dépend du stable système de valeurs bourgeois⁷⁰. Ainsi, les régimes autoritaires du 20^e siècle vont se réapproprier ce modèle, particulièrement le National

⁶⁵ Alex Potts, *Flesh and the ideal : Winckelmann and the origins of art history*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 4.

⁶⁶ Canal2 « Table ronde : Le corps : matrice des sciences et des arts », *Savoir(s) en commun*, 27 novembre 2010, vidéo, 1h 43m 16 s.

⁶⁷ George L. Mosse, *L'Image de l'homme : l'invention de la virilité moderne*, traduit de l'anglais par M. Hechter, Paris, Éd. Abbeville, 1997, p. 24.

⁶⁸ Lavater trouve ses critères d'évaluation chez Winckelmann en prenant pour référence son idéal qu'il rattache à une âme noble et sereine. Voir *Ibid.*, p. 30.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 13.

Socialisme qui établit une filiation directe entre l'idéal grec et la race aryenne⁷¹. Ainsi, sa reproduction non seulement dans les arts mais également dans les « sciences » démocratise et perpétue le stéréotype masculin issu du canon antique.

1.3.2 La mise en scène de corps sculpturaux

La recherche de perfection formelle habite l'ensemble de la production artistique de Mapplethorpe qui l'atteste lui-même : « *I'm looking for perfection in form. [...] I am trying to capture what could be sculpture*⁷². » Le parallèle entre les photographies de Robert Mapplethorpe et la sculpture est ainsi fréquemment établi. Non seulement par les expositions qui se concentrent sur le formalisme de son œuvre mais également par les nombreux articles qui en découlent⁷³. La référence au canon antique est, par de nombreux aspects, évidente. Mapplethorpe pose un regard esthétique sur ses modèles, similaire finalement à celui qu'Alasdair Foster relève dans les revues de culturisme du milieu du 20^e siècle où les corps lisses et puissants des modèles sont mis en scène de façon à rappeler la statuaire antique⁷⁴. Pour Foster, afin de se légitimer, le

⁷¹ Au 20^e siècle, le III^e Reich se réapproprie l'idéal antique pour en faire une matrice de la race aryenne. Il s'agit d'éduquer et modeler les corps à l'image de l'idéal classique. Pour le National Socialisme l'éducation du corps et de l'esprit passe par l'art et l'art officiel du régime se veut imitation de la statuaire grec afin de rendre visible le canon physique érigé en norme. Breker est l'un des sculpteurs qui diffuse ce modèle d'idéal, et ce, par la photographie qui devient peu à peu la raison d'être de l'œuvre sculptée. Ces œuvres doivent exercer l'œil à la reconnaissance raciale mais aussi conduire au désir : désir de ressemblance mais aussi de reproduction. Ces corps sont désirables et doivent amener le peuple à perpétuer l'idéal racial en se reproduisant avec des individus correspondants aux canons. Il s'agit donc pour le régime d'entretenir une utopie de production et de reproduction de corps parfaits. Voir Johann Chapoutot, « *Le Corpus sanum* de l'homme nouveau — de la pierre à la chair : esthétique et eugénique du corps aryen », *Le Nazisme et l'Antiquité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, pp. 227 – 282.

⁷² Robert Mapplethorpe, Herskovits, 83, cité in Franca Falleti et Jonathan Nelson, *loc. cit.*, p. 20.

⁷³ Pour exemples : Christian Caujolle, « Robert Mapplethorpe noir, blanc et carré », *Beaux Arts Magazine*, n°7, novembre 1983, pp. 64-69 ; Mike Weaver, « Mapplethorpe's Human Geometry : A Whole Other Realm », *Aperture*, n°97, hiver 1984, pp. 42-51 ; Mara Hoberman, « Mapplethorpe : A Sculptural Perspective » [en ligne], *New York Times*, 15 avril 2014 ; Claire Guillot, « Mapplethorpe statue les images » [en ligne], *Le Monde*, 15 mai 2014...

⁷⁴ Alasdair Foster, *Behold the Man : the Male Nude in Photography*, Edinburgh, Stills Gallery, 1988, pp. 27-28.

culturisme fait appel à l'art classique et invite à admirer le corps comme sculpture. La filiation entre le culte classique du corps, le regard esthétique du culturisme et la pratique de Mapplethorpe est indéniable. D'autant plus que nombre de ses modèles sont issus de ce milieu et parmi les plus fameux on peut notamment penser à Lisa Lyon, première championne mondiale de culturisme, ou au jeune Arnold Schwarzenegger. On retrouve alors ce regard esthétique dans son travail avec des modèles afro-américains aux corps sculpturaux⁷⁵.

C'est vers un idéal d'esthétique classique que l'artiste cherche à tendre, rendant ainsi la comparaison avec la sculpture antique aisée. Cette filiation semble d'autant plus évidente si l'on se penche sur l'attitude des modèles dans certaines compositions. Les poses adoptées sont dynamiques : Derrick Cross (voir fig. 9, p. 105) est photographié les bras en extension, perpendiculaires à son buste, l'une de ses jambes est tendue tandis que l'autre est en flexion, il semble pris dans un mouvement énergique et évoque vivement le célèbre *Gladiateur Borghèse* (voir fig. 10, p. 105). Aussi, l'attitude de Ken Moody (voir fig. 11, p. 106), n'est pas sans rappeler celle du *Wrestler* (voir fig. 12, p. 106) qui fait partie de la série de sculptures que Mapplethorpe a lui-même immortalisé. Tous deux sont présentés de dos, de leurs déhanchés résultent une torsion de la colonne vertébrale provoquant un jeu de muscles similaire. Les exemples de tels parallèles sont nombreux. Aussi, si la tridimensionnalité des corps ne lui semble pas rendue de façon satisfaisante, Mapplethorpe s'emploie à immortaliser une même pose sous différents angles comme on tournerait autour d'une statue. Significative de ce procédé, *Ajitto* (voir fig. 13, p. 107) est une série de quatre clichés réalisés en 1981 d'un homme nu, replié sur lui-même sur ce qui semble être un piédestal recouvert d'une nappe, support traditionnellement réservé aux objets d'art et notamment aux statues. Il est représenté de face, de dos et des deux profils devant un arrière plan neutre. L'éclairage vient de

⁷⁵ Jack Fritscher, *Robert Mapplethorpe : Assault With a Deadly Camera*, Mamaroneck, Hastings House, 1994, p. 220.

droite et se reflète sur la peau du modèle qui semble comme huilée, évoquant la brillance d'une sculpture de bronze en contraste avec ses cheveux et le tissu de la nappe. Un jeu d'ombres et de lumières donne réellement un aspect sculptural au modèle qui semble figé dans cette position.

D'autre part, certains procédés de mise en scène employés par Mapplethorpe permettent de tromper le spectateur et d'accentuer l'allure sculpturale des corps. On peut penser à Michael Reed (voir fig. 14, p. 107) qui, photographié en pied, de dos, place ses bras et sa tête en avant, dans l'ombre, de façon à ce qu'ils paraissent absents, rappelant ainsi les statues antiques aux membres sectionnés par le temps. Procédé que l'on retrouve à plusieurs reprises dans l'œuvre. Toutefois, l'absence régulière de la tête dans ses clichés ne se résume pas à une référence à l'œuvre du temps sur les sculptures antiques. En effet, le visage est le lieu de l'individualité or il s'agit pour le photographe de se concentrer sur la plasticité des corps. *Ken, Lydia and Tyler* (voir fig. 8, p. 104), par exemple, met en scène les modèles comme trois variations de la perfection constituant une forme géométrique à la symétrie évidente. Ken, Lydia et Tyler sont photographiés à la fois comme un tout, liés par leurs membres dans une pose très artificielle, mais également comme trois entités séparées dont l'individualisation est appuyée par leurs différences de carnation. La forme globale évoque *Les Trois Grâces* (voir fig. 15, p. 108) de Raphaël que Mapplethorpe avait utilisé dans un de ses premiers collages. Toutefois, le choix de couper les têtes des modèles est inédit et pourrait être influencé par des sculptures antiques exposées au Metropolitan Museum of Art de New York (voir fig. 16, p. 108) que le photographe a très certainement fréquenté et dont les têtes sont absentes. Si l'influence de la sculpture est fort probable, l'absence de visage permet avant tout de ne pas détourner l'attention du spectateur de la plasticité des corps, de l'aspect formel. Rien n'altère le cheminement de la lumière sur la surface du buste de Ken Moody (voir fig. 17, p. 109). Les paupières closes du modèle permettent de ne pas interrompre le parcours du regard du spectateur qui glisse sur l'enveloppe homogène

formée par l'épiderme. En effet, les yeux altèreraient l'uniformité de la figure permise par la peau lisse et révéleraient l'individualité du sujet, brisant l'harmonie de la matière et distrayant le spectateur qui en croisant ce regard cesserait de se concentrer pleinement sur la plasticité de la figure. En outre, aucune pilosité ne vient déranger la régularité de la peau satinée de Ken Moody qui est atteint d'alopécie universalis le rendant totalement imberbe. Cette absence esthétique de pilosité renforce l'impression d'une chair lisse comme le marbre et reflétant la lumière comme le bronze. Le corps devient sculpture et la peau satinée laisse glisser la lumière sans obstacle, telle la surface polie d'une statue. L'effet satiné de l'épiderme est renforcé non seulement par la lumière artificielle diffuse, estompant les éventuelles irrégularités de la peau qui en trahiraient la composition organique, mais également par l'effet visuel du papier glacé ou de la vitre protégeant les clichés lors d'expositions. Ainsi Mapplethorpe pose un regard esthétique sur ses modèles, il met en valeur leurs qualités plastiques avec un œil toujours tourné vers le modèle antique.

1.3.3 La construction photographique : Mapplethorpe sculpteur de lumière

Robert Mapplethorpe l'affirme lui-même : « Si j'étais né il y a cent ou deux cents ans, j'aurais été sans doute sculpteur, mais la photographie est une façon rapide de voir et de sculpter⁷⁶. » Il se propose donc de travailler la matière et la forme par la photographie et devient sculpteur de lumière. Le terme même de « photographie » signifie étymologiquement « écriture de la lumière ». Si le photographe travaille quelques fois avec la lumière naturelle, c'est uniquement lorsque son effet est intéressant comme lorsqu'elle crée des formes géométriques. En règle générale l'éclairage qu'il utilise est artificiel. Diffus ou franc, il sert à mettre en valeur la plasticité des sujets et à en souligner la forme. Ainsi, les jeux de contrastes modèlent

⁷⁶ Cité in Jérôme Neutres (Sous la dir. de), *Robert Mapplethorpe* (Cat. d'expo.), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2014, p. 27.

les corps déjà sélectionnés pour leurs qualités plastiques. Il y a une intensité certaine dans ces clichés où les reliefs sont accentués par le temps de pose long. Ainsi, on peut rapprocher des photographies telles *Derrick Cross* (voir fig. 18, p. 109) de la série des *Poivrons* (voir fig. 19, p. 110) d'Edward Weston qui met en exergue leurs qualités plastiques par le même procédé technique, rendant la forme quasiment abstraite. Ce temps d'exposition long, héritage du 19^e siècle, permet plus d'intensité et de formalisme. Les différents reliefs du corps du modèle sont accentués par les jeux de contrastes que permet et renforce l'utilisation du noir et blanc. La pose artificielle présente les muscles dans une disposition peu habituelle jouant sur les possibilités plastiques du corps. En outre, le dos massif de *Derrick Cross* évoque la sculpture du *Hercule Farnèse* dont Mapplethorpe possédait une reproduction miniature⁷⁷ et par sa musculature saillante il fait écho au dessin de la statue réalisé en 1591 par Goltzius (voir fig. 20, p. 110). En effet, le dessinateur accentue visiblement dans sa composition la prééminence des muscles de la sculpture originale, tellement que l'on pourrait presque penser se trouver face à un écorché. Le dessin, comme la photographie traduisent le modelé des corps par un jeu de contrastes, d'ombres et de lumières qui donne sa tridimensionnalité à la figure. En intensifiant ces contrastes, le photographe amplifie les reliefs et façonne un corps nouveau. Tout est contrôlé pour faire ressortir la plasticité des modèles. L'emplacement des membres de *Thomas* (voir fig. 3, p. 102) est ainsi précisément pensé pour que la lumière mette en valeur les jeux de muscles suscités par sa pose artificielle. Placés dans une structure circulaire blanche, le modèle s'y tient replié sur lui-même, les membres semblant repousser la structure. Les contrastes permettent de penser le corps comme masse volumique mais également comme forme géométrique. En effet, les contours du corps de *Thomas* contrastent avec le fond noir qui ne ressort que davantage grâce au cercle blanc qui l'entoure. Ainsi, la lumière matérialise l'espace, ses variations rendent compte de la tridimensionnalité et de la répartition des corps dans les compositions. C'est par elle

⁷⁷ Lot 481, « A green marble figure of the Farnese Hercule », 34,3 cm, in *The Robert Mapplethorpe Collection* (catalogue de vente), New York, Christie's, 31 octobre 1989.

qu'émerge la forme et son contrôle permet au photographe de modeler la matière. Malgré une bidimensionnalité indéniable du médium, le photographe se fait sculpteur par un travail sur la forme dans l'optique d'en mettre en exergue la tridimensionnalité.

La filiation formelle entre le travail de Mapplethorpe sur le corps et la statuaire antique fait ainsi l'objet d'un certain nombre de travaux. Le photographe se fait sculpteur en modelant la chair pour en mettre en valeur la tridimensionnalité. Si le médium photographique induit l'existence réelle du corps immortalisé, un certain nombre de procédés techniques permettent en fait à l'artiste d'arranger et modifier les clichés de manière à sublimer les corps représentés. Néanmoins, bien que Mapplethorpe considère tous ses sujets avec le même regard esthétique, appréhender l'œuvre d'un point de vue purement plastique la prive d'une part non négligeable de sa dimension politique d'autant plus que celle-ci, nous le verrons, se trouve exacerbée par cette recherche esthétique.

Conclusion :

À la lumière de ces réflexions il est maintenant possible d'esquisser les lignes directrices de la recherche esthétique de Mapplethorpe et d'établir sa filiation formelle avec les références artistiques qui viennent l'alimenter. Sa quête de perfection et son constant renvoi à la dimension esthétique du médium traduisent une volonté de légitimer son art par sa virtuosité esthétique. Son travail et son discours sont pensés pour atteindre la reconnaissance artistique qu'il trouve dans les œuvres du passé. Mapplethorpe se fait sculpteur de lumière. En quête d'intensité, l'utilisation du noir et blanc lui permet de mettre en valeur les lignes, volumes et matières de ses sujets. Ainsi, en filiation avec le canon classique et par l'utilisation des techniques des premiers photographes dont il admire le formalisme, c'est un corps idéal qu'il

cherche à modeler dans ses clichés d'Afro-Américains. Il ne s'agit pas de représenter une réalité objective, la perfection de Mapplethorpe est pensée et construite en amont, pendant et en aval de la séance de pose. Le regard esthétique est une constante dans l'œuvre du photographe qui prend la chair comme matière à travailler et le corps comme forme à modeler.

Mapplethorpe, en se positionnant comme esthète place ces représentations dans une perspective d'exploration purement esthétique et met ainsi à distance les problématiques politiques sous-jacentes à ces représentations. Or, de façon contradictoire, cette quête puis cette construction d'un corps idéal fournissent à la fois un modèle représentationnel subversif au regard du canon historique occidental et, par la répétition du stéréotype masculin, proposent également celui d'une fixité identitaire. Si effectivement la recherche est esthétique et qu'il ne faut pas négliger cet aspect de l'œuvre, considérer son travail sur le corps noir en faisant abstraction de son évidente charge politique revient à nier l'existence même des problématiques raciales.

CHAPITRE II

LES ENJEUX IDENTITAIRES SOUS-JACENTS À L'ŒUVRE : L'IMAGE PERFORMATIVE

L'analyse formelle du chapitre 1 nous a permis d'appréhender la démarche artistique de Robert Mapplethorpe dans sa dimension esthétique, en écartant volontairement les problématiques sociales soulevées par l'œuvre. Mais, bien que seule la quête d'une perfection formelle semble l'animer, en réalisant ces clichés hyper-sexualisés et hyper-masculinisés de corps noirs, Mapplethorpe place ses photographies au cœur de problématiques bien plus larges. Ce second chapitre se concentre ainsi sur les enjeux identitaires inhérents à la mise en représentation du corps masculin afro-américain dans ces clichés.

Il s'agira dans un premier temps de poser les bases théoriques de l'analyse en revenant sur l'ancrage historique des préjugés raciaux puis, dans une seconde partie, sur les enjeux de la construction identitaire. Ce détour théorique coulera les fondations d'une lecture critique de l'œuvre prenant plus explicitement place dans un second temps. Nous nous concentrerons alors sur le contenu des clichés, sur l'objet photographié au regard de son traitement artistique. La troisième partie sera ainsi consacrée à l'influence effective des représentations visuelles sur la définition et la construction identitaire. Elle reviendra particulièrement sur les liens complexes entre la photographie et les relations sociales interraciales. Enfin, dans une dernière partie, le corpus sera abordé au regard de la fascination de Mapplethorpe pour le corps de ses modèles : entre traitement esthétique et érotique, l'objectification plane sur la pratique du photographe.

2.1 L'ancrage historique des préjugés raciaux : retour sur la reconnaissance puis la hiérarchisation raciale

2.1.1 De la reconnaissance de l'Autre à la mise en place d'une opposition symbolique

Dès les premiers contacts tout est mis en œuvre pour mettre à distance le sujet africain de l'Européen. Ainsi, Winthrop D. Jordan souligne, dès le début de son imposant et très complet ouvrage *White over Black*, que les premiers voyageurs anglais étant partis en Afrique subsaharienne au 15^e siècle ont rapidement décrit les peuples d'Afrique comme « black⁷⁸. » Cette exagération est le fruit d'un regard ethnocentriste amplifiant le contraste entre la peau prétendument blanche des Européens et celle plus foncée des Africains. Non seulement la polarité des termes choisis nie la multiplicité réelle des carnations, mais surtout la couleur noire avait à cette époque un sens profond, aucune couleur sauf le blanc n'avait alors un impact émotionnel aussi fort. Jordan souligne ainsi la charge symbolique de cette opposition : « *White and black connoted purity and filthness, virginity and sin, virtue and baseness, beauty and ugliness, beneficence and evil, God and the devil*⁷⁹. » Le vocabulaire mis en place n'est donc aucunement neutre mais est, bien au contraire, significatif de la volonté européenne de mettre à distance les individus « racisés ». Par ailleurs, l'expression même d'« individu racisé » tout comme celle, plus courante, de « personne de couleur » traduisent tout aussi nettement, voire davantage, une vision occidentalocentrée de l'humanité en naturalisant la « race blanche » comme originelle et neutre⁸⁰.

⁷⁸ Winthrop D. Jordan, *White over Black: American Attitudes toward the Negro, 1550-1812*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1968, p. 3.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁸⁰ Pour une analyse de l'invisibilisation de la « race blanche » dans les discours et les enjeux de pouvoir sous-jacents voir : Richard Dyer, « On the Matter of Whiteness », in Coco Fusco et Brian Wallis (sous la direction de), *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self*, Catalogue d'exposition, New York, International Center of Photography/Harry N. Abrams, 2003, pp. 301-311.

La couleur de peau devient donc la source première de la différenciation raciale, un épiderme foncé est associé à des valeurs inférieures. C'est par ailleurs ce que souligne Constance Classen dans *The Color of Angels* :

The most important sensory locus for the expression of perceived racial difference was skin color. The "black" skin of the African was frequently put forwards as evidence of the African's supposedly "black" nature – deceitful, dirty, and demonic – while the « white » skin of the European was taken as a sign of the qualities of goodness, purity, and grace associated with whiteness.⁸¹

Il ne s'agit pas uniquement de différencier Européens et Africains, mais bien de les opposer. Manque d'hygiène et maladie peuplent les suppositions des scientifiques qui tentent de trouver une explication à ces différences de carnation. Exemple notable, en 1792, le docteur Benjamin Rush avance l'hypothèse suivante : « *Observations intended to favour a supposition that the black color (as it is called) of the Negroes is derived from the leprosy⁸².* » Rush fait alors du phénotype africain une suite de symptômes : peau foncée, lèvres gonflées, nez plats, cheveux laineux, insensibilité à la douleur et odeur particulière seraient pour le docteur les signes extérieurs de la maladie. Il invite ses contemporains à la compassion et appelle à l'élaboration d'une cure. La prétendue constatation d'une odeur spécifique évoquée par Rush parsème les écrits de l'époque souligne Jordan⁸³. Ce dernier prend pour exemple les écrits de Thomas Jefferson qui y trouve une explication supposée rationnelle : « *They secrete less by the kidneys, and more by the glands of the skin, [...] which gives them a very strong and disagreeable odour⁸⁴.* » Anthropologues, scientifiques et commentateurs s'allient ainsi pour placer les peuples africains en totale opposition avec les individus dits caucasiens, invoquant pour ce faire des différences phénotypiques et civilisationnelles.

⁸¹ Constance Classen, « The scented womb and the seminal eye. », *The Color of Angels, Cosmology, Gender and the Aesthetic Imagination*, New York & Londres, Routledge Editor, 1998, pp. 66-67.

⁸² Benjamin Rush, in The American Philosophical Society, *Transactions*, 1792, cité in Winthrop D. Jordan, *loc. cit.*, p. 518.

⁸³ Winthrop D. Jordan, *loc. cit.*, p. 257.

⁸⁴ Thomas Jefferson, cité in W. D. Jordan, *loc. cit.*, p. 459.

2.1.2 L'émergence d'une catégorisation puis d'une hiérarchisation raciale

La découverte des civilisations non européennes, par la profusion de nouvelles informations, a bouleversé l'ordre du monde établi jusqu'alors. Les scientifiques, dans le but de retrouver cette cohérence naturelle perdue, ont donc cherché à catégoriser les êtres humains, s'appuyant pour ce faire sur des caractéristiques phénotypiques. Cette démarche, appuyée sur le visible, a eu pour conséquence d'augmenter l'importance des différences purement physiques entre les groupes établis. La différence se manifeste par le langage du corps, l'« Autre » est scientifiquement déterminé et isolé. C'est François Bernier qui, en 1684 dans son article « Nouvelle division de la Terre » paru dans *La Revue des savants*, est le premier à tenter de théoriser différentes « races » humaines. La couleur de peau lui sert de caractéristique de différenciation et l'amène à catégoriser l'Homme en six groupes⁸⁵. Mais c'est le naturaliste Carl Linnaeus qui fait de cette démarche une science en incluant l'Homme dans son étude générale de la nature⁸⁶. Il divise l'être humain en quatre « variétés » dès la première édition de son *Systema Naturae* en 1735. En 1758, dans la dixième édition du même ouvrage, il introduit une hiérarchisation franche ayant pour base l'« homme noir » (*Homo afer*) et à son sommet l'« homme blanc » (*Homo europaeus*). La hiérarchisation se popularise dans les études anthropologiques en 1763 avec l'« Echelle des êtres naturels » de Charles Bonnet qui s'appuie sur des critères plus ou moins scientifiques pour établir une chaîne biologique reliant l'Européen blanc au singe⁸⁷. De plus en plus, l'Européen va faire figure d'être humain le plus évolué tandis que les individus dits noirs vont être considérés comme le maillon reliant l'Homme au singe, l'être humain à l'animal. Outre la couleur de l'épiderme, les traits du visage intéressent particulièrement les théoriciens de la différenciation qui concentrent leurs études sur l'établissement de

⁸⁵ Winthrop D. Jordan, *loc. cit.*, p. 217.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 218-220.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 223.

typologies raciales. Les études anatomiques, et notamment celle de l'angle facial impulsée par Peter Camper, apparaissent dans le dernier quart du 18^e siècle afin de renforcer la hiérarchisation déjà bien établie⁸⁸.

Les traits sont donc exagérés afin de mettre en place cette différenciation biologique venant finalement appuyer une hiérarchisation avant tout sociale et politique. En effet, la hiérarchie biologique permettait en fait de maintenir l'ordre social. Jordan, dans « The Valuation of Color⁸⁹ », montre ainsi comment la polarité blanc/noir exprimait en fait une distance sociale, surtout en Amérique où elle entérinait la relation maître/esclave. À une époque où les théories physiognomoniques, se déclarant scientifiques, associent la peau noire à une âme noire, la couleur va devenir le fondement même du discours sur l'esclavagisme. L'association de la couleur noire à l'impur est tellement ancrée dans les consciences que le discours anti-esclavagiste cherche à excuser les Afro-Américains en démontrant que leur couleur de peau ne reflète pas nécessairement celle de leur âme. Certains vont même s'interroger sur le rôle des individus de couleur dans une société où l'esclavage serait aboli. Thomas Jefferson, pourtant abolitionniste, pense ainsi que l'infériorité noire est telle que l'esclave émancipé devrait quitter la société blanche⁹⁰. Les scientifiques ont ainsi coulé les fondations du racisme idéologique et social.

2.1.3 L'Autre comme contre-modèle du beau

L'eurocentrisme pense l'individu caucasien, qu'incarnerait la statuaire grecque, comme représentant une beauté neutre et universelle. La négation des idéaux particuliers est centrale dans la définition du corps idéal : le canon tend à purger la figure des marques de particularités physiques ou culturelles. Winckelmann perçoit

⁸⁸ *Ibid.*, p. 498.

⁸⁹ Winthrop D. Jordan, « The Valuation of Color », *loc. cit.*, p. 252-259.

⁹⁰ Winthrop D. Jordan, *loc. cit.*, p. 570.

ainsi les spécificités physiques africaines comme des déformations : « La bouche relevée et enflée que les nègres ont en commun avec les singes de leur pays est une excroissance superflue, une enflure causée par la chaleur de leur climat⁹¹. » Or, l'historien de l'art allemand fournit aux théoriciens de la différenciation raciale le modèle grec comme référent anatomique de l'homme blanc jugé standard. La supériorité européenne est conçue comme problématique d'apparence et les normes du Beau sont étendues aux sciences de l'Homme. La beauté est l'apanage de « l'espèce supérieure » : « *Ascending the line of gradation, we come at last to the white European ; who being most removed from the brute creation, may, on that account, be considered as the most beautiful of the human race*⁹². » écrit le docteur Charles White en 1799. Ainsi, les Hommes sont observés, mesurés, classés et hiérarchisés en fonction de leur degré de filiation avec l'idéal corporel admis et pour Jordan « *Negroes not only failed to fit this ideal but seemed the very picture of perverse negation*⁹³. »

Dès l'introduction de son ouvrage *L'image de l'homme : l'invention de la virilité moderne* George Mosse insiste sur l'émergence d'un contretypage face au stéréotype de l'homme idéal :

Le stéréotype s'est très vite trouvé retourné en « contretypage » à valeur négative : le « paria ». Il fut renforcé par l'existence de modèles négatifs, qui, non seulement ne pouvaient atteindre la masculinité idéale, mais en étaient le repoussoir, dans leur âme et leur corps. Les groupes écartés par la société, les juifs ou les Noirs, par exemple, remplirent ce rôle. On leur attribua des traits qui montraient sans ambiguïté, à ceux qui avaient des yeux pour voir, le mal qu'ils portaient en eux. Leur corps malformé était le signe de leur dégénérescence.⁹⁴

⁹¹ J. Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, cité in Corinne Streicher., *L'appropriation de l'art grec dans les écrits de J.-J. Winckelmann*, Thèse de doctorat, Montréal, UQAM, 2010, p. 294.

⁹² Dr Charles White, « Regular Gradation », Londres, 1799, cité in Winthrop D. Jordan, *loc. cit.*, p. 134.

⁹³ Winthrop D. Jordan, *loc. cit.*, p. 9.

⁹⁴ George L. Mosse, *L'Image de l'homme : l'invention de la virilité moderne*, traduit de l'anglais par M. Hechter, Paris, Éd. Abbeville, 1997, p. 12.

La « beauté », en d'autres termes, la conformité au canon, se fait critère d'acceptation au sein de la société et l'on nie celle de ceux que l'on souhaite écarter. La laideur étant associée à un désordre physique mais également moral⁹⁵, le contretype donne à la société jugée convenable l'image du trouble qu'elle souhaite exclure afin de conserver son apparente harmonie. En outre, lorsqu'en 1781 apparaît la première théorie physiognomonique, Johann Kaspar Lavater trouve également ses critères d'évaluation chez Winckelmann. Physiognomonistes, anthropologues et médecins passent donc aisément de l'analyse de la conformation physique au jugement moral⁹⁶.

Ainsi, la découverte de nouvelles civilisations a bouleversé l'ordre du monde. Si les travaux scientifiques entendent dans un premier temps catégoriser les êtres humains selon des critères physiques, rapidement une hiérarchisation apparaît. Sciences et croyances populaires s'allient afin de mettre à distance l'« Autre » : le sujet non caucasien est assimilé à des valeurs négatives comme le vice et la laideur, tandis que l'Européen se pose en individu supérieur et civilisé. Cette vision raciste trouve des survivances dans la société contemporaine où l'individu se trouve défini par un certain nombre de stéréotypes qui viennent modeler les représentations identitaires et maintenir l'ordre établi.

2.2 Retour théorique sur la construction identitaire

2.2.1 La création d'une altérité relative

L'analyse de Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs* vise à déconstruire et transformer les relations sociales interraciales. Dans une mouvance sociologique, philosophique et psychiatrique Fanon a pour objectif de « découvrir les différentes positions qu'adopte le nègre [*sic*] en face de la civilisation blanche⁹⁷. » Son chapitre

⁹⁵ George L. Mosse, « La laideur comme désordre », *loc. cit.*, p. 64-66

⁹⁶ George L. Mosse, *loc. cit.*, p. 32

⁹⁷ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1971 [1952], p. 9.

« L'expérience vécue du Noir⁹⁸ » pose l'importance de l'altérité blanche : c'est dans le regard de l'autre que la différence se construit. Pour Fanon « le nègre l'ignore, aussi longtemps que son existence se déroule au milieu des siens ; mais au premier regard blanc, il ressent le poids de sa mélanine⁹⁹. » L'altérité est donc relative, elle est une construction sociale qui se base sur des fondations culturelles et subjectives. Tandis que Carl Gustav Jung pensait « l'inconscient collectif » comme quelque chose d'inné et de cérébral, comme « les instincts et les archétypes¹⁰⁰ » universels, Fanon avance qu'il n'est pas hérité génétiquement mais culturellement, pour lui Jung confond instinct et habitude. Ainsi, il redéfinit « l'inconscient collectif » comme « l'ensemble de préjugés, de mythes, d'attitudes collectives d'un groupe déterminé¹⁰¹. » Selon lui il s'agit de la conséquence de « l'imposition culturelle irréflechie¹⁰². » En résulte le fait que dans un groupe social l'individu est soumis à des représentations qui le précèdent : le regard impose toujours une définition identitaire pré-établie au sujet en puisant dans un répertoire typologique culturel les significations de ses caractéristique physiques. Ainsi, on ne pourrait échapper au préjugé de couleur qui finit par imposer une vision blanche de « l'identité noire¹⁰³. » Or, « l'archétype des valeurs inférieures est représenté par le nègre [*sic*]. [...] Donc, un nègre [*sic*] à tout instant combat son image¹⁰⁴. »

Frantz Fanon pose ainsi les fondations de la conception de la différenciation raciale comme construction sociale et culturelle. Dans cette mouvance, bell hooks dans son essai « Reconstructing Black Masculinity¹⁰⁵ » retrace l'histoire de la représentation de la masculinité noire aux États-Unis et déroule l'intégration chez les Afro-Américains

⁹⁸ *Ibid.*, p. 90-116.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 122.

¹⁰⁰ Carl Gustav Jung, *L'Énergétique psychique*, Genève, Georg, 1973 [1928], p. 99.

¹⁰¹ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Editions du Seuil, 1971 [1952], p. 152.

¹⁰² *Ibid.*, p. 154.

¹⁰³ « Et voilà, ce n'est pas moi qui me crée un sens, mais c'est le sens qui était là, pré-existant, m'attendant. », Frantz Fanon, *loc. cit.*, p. 109.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 153-156.

¹⁰⁵ bell hooks, *Black Looks : Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992, p. 87-114.

contemporains d'une conception blanche de l'identité noire : « *Acting in complicity with the status quo, many black people have passively absorbed narrow representations of black masculinity, perpetuated stereotypes, myths, and offered one-dimensional accounts. Contemporary black men have been shaped by these representations*¹⁰⁶. » Les individus se voient donc imposer une définition identitaire qui les précède, mais surtout ils l'intègrent jusqu'à reproduire dans leurs actions le discours hégémonique. Pour bell hooks cela a pour effet non seulement de renforcer les stéréotypes raciaux, mais également d'affermir le système de valeurs du régime patriarcal blanc.

2.2.2 Retour sur la construction d'une identité masculine Afro-Américaine

La masculinité est soumise à un certain nombre de stéréotypes qui composent la « virilité ». Daniel Welzer-Lang dans son essai « Déconstruire le masculin¹⁰⁷ » nous le rappelle : « Le masculin se présente toujours [...] comme un genre hégémonique et prévalent [...], mais aussi comme un genre totalitaire pour les hommes eux-mêmes¹⁰⁸. » Ainsi, les hommes s'ils s'aventurent à transgresser les représentations traditionnelles perdent en virilité et vivent sous la menace d'une exclusion du groupe. Mais la masculinité n'est pas homogène, elle est multiple. Au 20^e siècle la notion a connu un bouleversement en passant d'une définition patriarcale à une définition phallocentrique comme le rappelle bell hooks : « *With the emergence of a fierce phallocentrism, a man was no longer a man because he provided care for his family, he was a man simply because he had a penis*¹⁰⁹. » On peut alors faire le constat d'une nouvelle représentation du corps masculin, particulièrement probante dans la publicité où l'homme se dénude et est défini par un corps athlétique et non plus par

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 89.

¹⁰⁷ Daniel Welzer-Lang, « Déconstruire le masculin. Problèmes épistémologiques. », in *L'Histoire sans les femmes est-elle possible ?*, Rouen, Perrin, 1998, p. 291-303.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 291.

¹⁰⁹ bell hooks, *loc. cit.*, p. 89.

un rôle économique. Or, la masculinité noire, dans la sous-culture afro-américaine, évoquait depuis bien longtemps la pratique d'une séduction phallogénique¹¹⁰. Pour bell hooks, c'est la fascination produite par cette forme de virilité inédite qui a transformée la définition imposée par l'hégémonie blanche. La masculinité afro-américaine, précise l'auteure, est perçue dans un imaginaire raciste comme la représentation même de l'« outsider », du rebelle en marge de la société. Ainsi, les hommes blancs en recherche d'une alternative à la définition économique de la masculinité se sont tournés vers des modèles noirs, particulièrement des musiciens¹¹¹. Contester le modèle de virilité proposé par les tenants de l'ordre établi s'insère alors dans une dynamique d'insoumission plus globale¹¹².

La masculinité afro-américaine croise non seulement des stéréotypes de genre mais aussi ceux de race qui lui confèrent une représentation spécifique¹¹³. Les stéréotypes raciaux la rattachent au primitif et au sauvage. De par le préjugé de couleur, l'individu devient esclave de son apparence : « *Their identity is reduced to corporeality : before being anything else, they are perceived and classified as being black*¹¹⁴. » Le corps est l'agent de ségrégation, il y a une peur et une fascination émanant de la société occidentale et face au mythe du sauvage il y a celui de l'athlète

¹¹⁰ « *Even in the restricted social relations of slavery black men had found a way to practice the fine art of phallogénic seduction. Long before white men stumbled upon the "playboy" alternative, black vernacular culture told stories about that non-working man with time on his hands who might be seducing somebody else's woman. Blues songs narrate the "playboy role."* » *Ibid.*, p. 95.

¹¹¹ *Ibid.* Voir également Herman Gray, « Black Masculinity and Visual Culture », in Thelma Golden, *loc. cit.*, pp. 175-180.

¹¹² Le fait qu'en 1978 Patti Smith et Lou Reed, tous deux contemporains de Mapplethorpe et fréquentant les mêmes cercles new-yorkais, sortent respectivement les morceaux « Rock N Roll Nigger » et « I Wanna Be Black » est révélateur de cette fascination pour la masculinité noire et l'insoumission qu'elle incarnerait.

¹¹³ Pour une analyse précise des forces normatives à l'œuvre dans la construction identitaire afro-américaine voir : Elena-Larisa Stanciu, « Chapter 1 : Manhood, Masculinity, Race », *The Black Male Body : Violence and Representation in American Visual Culture*, Mémoire de Maîtrise, University of Southern Denmark, Septembre 2013, pp. 7-26.

¹¹⁴ Elena-Larisa Stanciu, *loc. cit.*, p. 34

noir, symbole érotique¹¹⁵. Pour bell hooks, à partir du moment où la masculinité est passée d'une définition patriarcale à une définition phallogénique, l'Afro-Américain qui était auparavant représenté comme une figure de masculinité moindre, émasculée, dénigrée de par sa situation économique inférieure, en incarnant une puissance sexuelle exotique a été assimilé à une figure masculine dominante¹¹⁶. On revient toujours à un vocabulaire primitif et essentialisant, niant la complexité de l'identité de l'homme afro-américain.

2.2.3. Homosexualité et normativité : du potentiel subversif à l'affermissement des inégalités raciales

Parmi les organisations qui ont défiées la définition traditionnelle de la masculinité, le mouvement de libération gay est un pionnier. Tim Edwards, dans son livre *Cultures of Masculinity* consacre un chapitre à la question et montre comment le désir sexuel est un facteur identitaire subversif par rapport à l'hétéronormativité et à la binarité des genres¹¹⁷. Une oscillation entre hypermasculinité et féminisation des représentations imaginaires de la figure de l'homosexuel problématise effectivement la notion de masculinité. Mais le mouvement gay aurait pour certains échoué dans sa redéfinition : « *It was the politics of visibility, but rather than create an image that was drawn from our inner selves, we appropriated a macho stance. [...] By looking like we made gay sex more acceptable but lost an opportunity to create a gay identity beyond the active sex object*¹¹⁸. » Si elle s'oppose ainsi a priori au modèle de virilité normative, la communauté homosexuelle, dans un souci d'intégration et

¹¹⁵ bell hooks, « Feminism Toward a Black Body Politic », in Thelma Golden (sous la direction de), *Black Male : Representations of masculinity in contemporary american art*, Catalogue d'exposition, New York : Whitney Museum of American Art (10 novembre 1994-5 mars 1995), Harry N. Abrams, Inc., 1995, pp. 130-134.

¹¹⁶ bell hooks, « Reconstructing Black Masculinity », *Black Looks : Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992, p. 87-114.

¹¹⁷ Tim Edwards, « Identity and Desire. Gay Male Sexuality and Masculinity », *Cultures of Masculinity*, New York, Routledge, 2006, pp. 70-86.

¹¹⁸ Miles, M. (2003) « Ghetto culture », *Axm* 6(1): 32-4 cité in Tim Edwards, *loc. cit.*, p. 74.

d'acceptation, tend à reproduire voire à renforcer une forme de virilité normative. Pour Mosse, de 1929 à 1979 le stéréotype masculin des journaux gays reste inchangé et la légitimation de la figure de l'homosexuel dans sa virilité passe par un dialogue franc avec l'idéal grec¹¹⁹.

Par ailleurs, l'individu « racisé » est une figure minoritaire au sein même de la minorité homosexuelle où derrière une apparence inclusive se jouent des questions raciales primordiales. Essex Hemphill, poète et activiste, dénonce ainsi l'absence d'inclusion raciale effective au sein de la communauté homosexuelle :

*The disparity between words and actions was as wide as the Atlantic Ocean and deeper than Dante's hell. There was no « gay » community for Black men to come home to in the 1980s. The community we found was as mythical and distant from the realities of Black men as was Oz from Kansas.*¹²⁰

Niels Teunis a étudié comment les combats principaux de la communauté gay y occultent l'exclusion des individus de couleur¹²¹. En tentant de dresser un portrait de « normalité » pour la majorité américaine blanche, la communauté reproduit en fait l'organisation de la société traditionnelle. Ce phénomène entraîne le rejet des individus de couleur des représentations homosexuelles¹²². Or l'uniformité blanche est une illusion et la communauté s'ancre dans le contexte plus large des préjugés raciaux. Si, reconnaître ces inégalités serait risquer de mettre des armes dans les mains de l'homophobie, la cécité ne fait que les augmenter.

¹¹⁹ George L. Mosse, « L'homosexuel Viril », *loc. cit.*, pp. 151 – 153.

¹²⁰ Essex Hemphill, « Does Your Mama Know About Me ? », in Rudolph P. Byrd (éd. par), *Traps : African American Men on Gender and Sexuality*, New Haven, Indiana University Press, 2001, p. 299.

¹²¹ Niels Teunis, « Sexual Objectification and the Construction of Whiteness in the Gay Male Community », in *Culture, Health & Sexuality*, Mai/Juin 2007, Vol. 9 Issue 3, p. 263-275.

¹²² Teunis en expose un exemple probant : « *To give an example of this absence, one complete year of Out Magazine (the year 2002) was examined, which revealed that in this leading gay periodical, men of colour feature only in one of two sections. First, Latino gay men are represented only as musicians, whose work is reviewed in the appropriate pages. Second, black men model the peak of health in advertisements for HIV treatments drugs.* », Niels Teunis, *loc. cit.*, p. 269-270.

Les stéréotypes de genre, de classe et de race pèsent ainsi sur la vie sociale et les représentations identitaires, laissant peu de place à la résistance. La hiérarchie prend pour référent le visible, le corps devient support de significations et le regard comme acteur de la différenciation se trouve au cœur des enjeux de pouvoir. Il pèse sur l'individu jusqu'à le conformer à un rôle et un statut social fixes. L'hégémonie blanche projette sur l'individu Afro-Américain sa conception de l'identité noire jusqu'à neutraliser la menace potentielle qu'il représente pour l'ordre établi. À force de répétition, les stéréotypes s'érigent en normes et se font critères d'intégration ou d'exclusion sociale. Or, une large part de ce processus s'appuie sur les représentations visuelles dont le discours devient créateur de réalités politiques. Au regard de cela, les clichés de Mapplethorpe interrogent.

2.3 De la représentation de l'altérité à sa construction

2.3.1 Le rôle de l'image dans la diffusion des stéréotypes

Les illustrations des ouvrages scientifiques précèdent et influencent les représentations artistiques et populaires de la masculinité noire¹²³. Ces dernières sont donc fortement marquées par l'exagération des caractéristiques physiques présentes dans les travaux anthropologiques et participent au martellement d'un grand nombre de stéréotypes. Or, l'art a une action effective sur le monde et particulièrement sur les représentations identitaires, il est donc nécessaire de considérer ce qu'Eric Michaud nomme « la part productive de l'image¹²⁴. » L'image éduque l'œil, elle forme une matrice pouvant amender le corps social et le soumettre à des injonctions. Pour Homi K. Bhabha : « *The question of identification is never the affirmation of a pre-given identity, never a self-fulfilling prophecy – it is always the production of an image of*

¹²³ Brian Wallis, « Black Bodies, White Science. Louis Agassiz's slave daguerrotypes. », in Coco Fusco et Brian Wallis, *loc. cit.*, p. 176.

¹²⁴ Eric Michaud, « La construction de l'image comme matrice de l'histoire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 72, 2001, p. 42.

*identity and the transformation of the subject in assuming that image*¹²⁵. » L'expérience et l'image du corps coexistent : le visible produit du sens qui affecte la formation identitaire¹²⁶. Jan Pieterse dans *White on Black*¹²⁷ souhaite rendre compte du développement et de la perpétuation d'une image stéréotypée des populations d'origine africaine dans les sociétés européennes et américaines depuis la fin du 18^e siècle. Il étudie notamment la relation entre ces représentations et l'établissement d'une hiérarchie sociale, faisant des images des instruments de pouvoir et de domination. Il revient alors sur un certain nombre de clichés récurrents imposant à la masculinité noire un modèle identitaire fixe : l'esclave, le clown, le criminel, l'athlète, le sauvage... Pour Homi Bhabha le discours colonial dépend de ce concept de « fixité » dans la construction idéologique de l'altérité¹²⁸ : par la répétition de stéréotypes raciaux, les pratiques sociales ancrent les individus dans des représentations issues du colonialisme. Dans l'espace culturel occidental les représentations renforcent l'ordre établi, d'où l'importance d'une réappropriation de la définition identitaire par la diffusion d'images se proposant de subvertir les différentes formes d'acceptation historiques de l'Afro-Américain. Or, face au cliché *Isaiah* (voir fig. 21, p. 111) réalisé en 1980, il semble difficile de ne pas s'interroger sur l'objectif poursuivi par Mapplethorpe au moment de réaliser une photographie résonnant autant avec le mythe historique du sauvage. Le modèle pose nu avec une fourrure de félin couvrant la partie droite de son corps. Il s'agit d'une fourrure brute, qui n'a pas été travaillée et dont on voit les irrégularités. Isaiah tient une tige de bambou et porte un bracelet rigide au poignet droit, évoquant les bracelets d'esclaves. La photographie renvoie à une image tout à fait stéréotypée et primitive de l'Africain.

¹²⁵ Homi K. Bhabha, « Interrogating identity ; the Postcolonial Prerogative », in *Anatomy of Racism*, ed. David Theo Goldberg, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, p. 188.

¹²⁶ Pour une analyse critique de l'esthétique du corps noir dans la culture visuelle américaine et son influence sur l'expérience vécue et la formation identitaire voir : Elena-Larisa Stanciu, *The Black Male Body : Violence and Representation in American Visual Culture*, Mémoire de Maîtrise, University of Southern Denmark, Septembre 2013, 107 p.

¹²⁷ Jan Nederveen Pieterse, *White on Black*, New Haven, Yale University Press, 1992, 259 p.

¹²⁸ Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. de l'anglais par François Bouillot, Paris, Payot, 2007, p. 121.

Le cliché décontextualise l'individu et le met en scène dans une image fantasmée de la masculinité noire. Ici la spécificité de l'expérience afro-américaine est niée. C'est la nostalgie du bon sauvage et de l'innocence perdue qui est mise en scène.

Mapplethorpe ne proposerait ainsi qu'une énième image stigmatisante, martelant dans l'imaginaire collectif les stéréotypes raciaux. Et c'est exactement ce que lui reproche Kobena Mercer qui publie une vive critique directement à la sortie de *Black Book* en 1986¹²⁹ affirmant que, quelque soit son intention, le statut d'artiste blanc de Mapplethorpe fait qu'il promeut une image stéréotypée du corps noir. Mais à cela s'oppose des critiques plutôt explicites dans la composition même de photographies comme *Untitled* réalisée en 1980 (voir fig. 22, p. 111). Le modèle est nu face à l'objectif, sa tête est couverte d'une taie d'oreiller qui fait office de masque. Masque dont la forme évoque explicitement ceux du Ku Klux Klan, groupe prônant la « suprématie de la race blanche » en Amérique. La photographie rappelle l'histoire sombre des Afro-Américains tout en sublimant la beauté du corps noir. Si le masque rappelle ceux de l'organisation suprématiste blanche, l'attention portée au corps du modèle évoque le mouvement culturel « Black is Beautiful » qui à partir des années 1960 a lutté contre les préjugés racistes associant le noir à la laideur. Le masque est provocateur et crée un contraste ironique qui interpelle le spectateur. Tantôt subversifs, tantôt rétrogrades, les clichés d'Afro-Américains de Mapplethorpe interrogent, d'autant plus que le médium photographique possède un statut particulier dans la diffusion des discours raciaux.

2.3.2 Peut-on photographier l'Autre ? Les enjeux de pouvoir de la photographie

La vue est le sens premier du racisme mais aussi de l'acte photographique et elle est dans les deux cas particulièrement monopolisée par l'homme blanc. Mapplethorpe est

¹²⁹ Kobena Mercer, « Imagine the Black Man's Sex », in *Photography/Politics : Two*, éd. par Pat Holland, Jo Spence et Simon Watney, Londres, Comedia/Methuen, 1987, pp. 61-69.

un photographe blanc immortalisant des modèles afro-américains, ce n'est peut-être pas tant la question du corps noir que celle du regard blanc qui est en jeu. Le « male gaze¹³⁰ » cinématographique de Laura Mulvey trouve ici une résonance dans un « white gaze » photographique, signe d'un pouvoir racial asymétrique. Constance Classen, dans son ouvrage *The Color of Angels*¹³¹ étudie la hiérarchie sociale des sens genrée et racialisée effective dans la société. L'auteure montre comment les perceptions sensorielles ont été associées à des valeurs de genre, de classe ou de race : l'homme blanc est associé à la vision représentant l'esprit et la raison, tandis que les femmes et les individus de couleur sont liés au corporel et au sensuel¹³². Des perceptions sensorielles opposées incarnent des valeurs culturelles contrastantes, appuyant biologiquement les rôles sociaux. Or, ce schéma social sensoriel fait vivement écho aux clichés de Mapplethorpe où le photographe compose et regarde tandis que le modèle est corporel et regardé. En résulterait une forme d'objectification :

As an artist, Mapplethorpe engineers a fantasy of absolute authority over the image of the black male body by appropriating the function of the stereotype to stabilize the erotic objectification of racial otherness and thereby affirm his own identity as the sovereign [eye] empowered with mastery over the abject thinghood of the Other as if the pictures implied, [I] have the power to turn you, base and worthless creature, into a work of art¹³³.

Pour Kobena Mercer, momentanément perdu dans l'admiration de ses modèles, le photographe reprend le contrôle et leur donne le rôle passif d'objet d'art en les réinscrivant dans des stéréotypes raciaux. L'artiste contrôle la composition et impose une interprétation blanche de la masculinité afro-américaine. Par ailleurs, cette

¹³⁰ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen* 16.3, Aut. 1975, p. 6-18.

¹³¹ Constance Classen, « The scented womb and the seminal eye. », *loc. cit.*, pp. 63-85.

¹³² « *Within the domain of the five senses, the "lower" classes and the "lower" races, like the "lower" sex, were usually associated with the "lower" senses of taste, touch, and smell. [...] Non-Europeans were likewise thought to be more interested in the "animal" satisfactions provided by smell, touch, and taste than in the cultivation of the "spiritual" pleasures of sight and hearing.* », *Ibid.*, p. 67.

¹³³ Kobena Mercer, *loc. cit.*, p. 177.

représentation est consentie par les modèles, illustrant alors leur intériorisation du regard blanc.

Le lien entre la photographie et les rapports interraciaux est d'autant plus complexe que le médium a historiquement été employé pour appuyer les idéologies racistes en fournissant aux discours un appui visuel. L'exposition itinérante *Only Skin Deep* orchestrée par l'International Center of Photography de New York en 2003 revient sur l'impact de la photographie dans la construction imaginaire de la race et de l'identité aux Etats-Unis¹³⁴. L'appareil photographique y est abordé comme créateur de différences raciales par son imposition d'un point de vue subjectif revêtant l'apparence d'une réalité objective. Alan Sekula, dans son essai « *The Traffic in Photographs* », rappelle que les trajectoires historiques de la physiognomonie, la phrénologie et l'anthropométrie sont complexes et croisent constamment l'histoire du portrait photographique¹³⁵. C'est par la photographie que se sont popularisées les sciences raciales et que s'est diffusé, puis imposé, l'idéal identitaire américain normatif qui permet de maintenir la hiérarchie sociale¹³⁶. Le médium supporte donc une vaste partie du discours racial et la multiplicité de clichés forme une typologie de référence éduquant l'œil à la reconnaissance : « *Each time a photograph is looked at, a viewer consciously or unconsciously decides whether and how it indexes the race of its object* ¹³⁷ . » Son usage historique dans les études et représentations anthropologiques du 19^e siècle, continue de planer sur les pratiques photographiques actuelles et hante les clichés d'Afro-Américains de Robert Mapplethorpe. Ainsi, il est notable qu'en 1995, l'artiste Carrie Mae Weems ait placé *Man in Polyester Suit* de Mapplethorpe (voir fig. 23, p. 112) parmi les 34 tirages agrandis de photographies

¹³⁴ Coco Fusco et Brian Wallis (sous la direction de), *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self*, Catalogue d'exposition, New York, International Center of Photography/Harry N. Abrams, 2003, 416 p.

¹³⁵ Alan Sekula, « Traffic in Photographs », in Coco Fusco et Brian Wallis, *loc. cit.*, p. 90.

¹³⁶ Lauri Firstenberg, « Anatomy and the Archive in America. Reexamining the Intersection of Photography and Stereotype. », in Coco Fusco et Brian Wallis, *loc. cit.*, p. 313.

¹³⁷ Nicholas Mirzoeff, « The Shadow and the Substance. Race, Photography and the Index », in Coco Fusco and Brian Wallis, *loc. cit.*, p. 111.

historiques d'Afro-Américains qui composent l'œuvre *From Here I Saw What Happened and I Cried* (voir fig. 24, p. 112). Les clichés utilisés par Weems sont majoritairement des documents du 19^e siècle, parmi eux se trouvent les daguerréotypes d'esclaves que l'anthropologue Louis Agassiz avait commandé en 1850 au photographe Joseph T. Zealy pour son étude des « races ». Ces portraits avaient alors pour fonction de permettre à Agassiz de prouver visuellement l'infériorité des populations d'origine africaine puis de les classer par « types ». Weems entend dénoncer l'impérialisme culturel occidental qui, par l'imposition historique et actuelle d'un regard ethnocentriste et essentialisant, nie la complexité de l'identité afro-américaine. La présence d'une photographie de Mapplethorpe parmi ces clichés reconnus comme servant ouvertement une pensée raciste n'est en aucun cas anodine et souligne la complexité des rapports entre la pratique de Mapplethorpe et l'usage de la photographie comme instrument de recherche anthropologique servant des doctrines racistes.

La culture visuelle participe ainsi à la diffusion et au façonnement des stéréotypes raciaux. L'image se fait le point d'appui visuel de discours entendant naturaliser une différence construite. La photographie, par son apparence de vérité objective, porte une grande partie du discours raciale : elle éduque l'œil du spectateur à la reconnaissance. Par ailleurs, les enjeux de pouvoir inhérents à la pratique sont nombreux et font écho aux rapports de domination au sein de la société. Tout cela nous amène à questionner le positionnement des clichés réalisés par Mapplethorpe au sein du discours visuel racial. Celui-ci demeure ambivalent, d'autant plus si l'on considère la fascination du photographe pour le corps noir.

2.4 La mise en scène problématique du corps

2.4.1 Le corps noir idéal : entre potentiel subversif et modèle de fixité identitaire

Mapplethorpe traite ses modèles afro-américains comme incarnant l'idéal de perfection classique, remettant ainsi en question tout le socle de la suprématie blanche. Il place la masculinité noire sur un piédestal, parfois littéralement comme pour le sculptural *Ajitto* (voir fig. 13, p. 107). L'idéal classique se base sur une définition objective composée par des données théoriques précises. Les Hommes de l'Antiquité ont cherché à définir un rapport simple de proportions entre les différentes parties du corps pour créer une figure idéale à l'aide de données géométriques. Ainsi, Vitruve dans son ouvrage *De l'Architecture* pense le corps comme la mesure de toute chose, comme une forme parfaite à laquelle se réfère l'architecture¹³⁸. Vers 1492, Léonard de Vinci réalise selon les indications fournies par l'architecte son fameux dessin *L'Homme de Vitruve* ou *Étude des proportions du corps humain selon Vitruve* (voir fig 25, p. 113). L'homme, censé représenter un idéal objectif des proportions humaines, s'inscrit parfaitement à la fois dans un carré et dans un cercle. Cinq siècles plus tard, Robert Mapplethorpe réalise une série de clichés immortalisant Thomas (voir fig. 3 et 26, p. 102 et 113) dans deux structures blanches : l'une forme un carré, l'autre un cercle. Le modèle paraît trop grand pour se tenir debout et étendre ses membres, il est obligé de s'adapter aux structures dont il semble repousser les parois. Le parallèle avec l'œuvre de Léonard de Vinci est intéressant. L'humaniste italien représente l'idéal d'équilibre et de beauté inspiré par les écrits antiques par un homme de type caucasien dont les proportions sont telles qu'elles lui permettent de s'étendre parfaitement dans ces formes géométriques. Thomas, modèle afro-américain, se trouve à l'étroit dans ce canon qui refuse la dissidence. Ainsi, l'interprétation de la série de clichés de Mapplethorpe est double. Elle oscille entre le détournement subversif du motif de *L'Homme de Vitruve* – plaçant un Afro-Américain comme

¹³⁸ Victor Mortet, « Le canon des proportions du corps humain », *Recherches critiques sur Vitruve et son œuvre*, *Revue Archéologique*, vol. 13, janvier 1909, pp. 46-78.

nouveau modèle canonique de proportions idéales – et la critique symbolique des normes de beauté puisque le corps du modèle, malgré sa formation a priori idéale, ne semble pas s'adapter à cette définition classique normative. Le modèle parait repousser les structures normatives pour définir un nouveau canon s'incarnant dans l'individu afro-américain. L'esthétisation, le beau, est un moyen de faire voir autrement et d'exprimer ici le potentiel esthétique d'un groupe placé historiquement en marge des représentations canoniques. Ainsi, Mapplethorpe exprime le potentiel afro-américain : en sublimant le corps noir il lui permet de se définir comme nouveau canon et démontre le caractère construit et subjectif de l'idéal de beauté occidental hérité de l'Antiquité. En effet, la beauté est de fait le privilège de la classe dominante, historiquement monopolisée par l'individu caucasien, sa réappropriation par une minorité en devient un acte politique subversif à une époque où prime l'affirmation identitaire. La photographie modèle le corps idéal en lui donnant un point d'ancrage ferme dans la réalité, elle transcende les normes sociales et donne la capacité de redéfinir les canons esthétiques.

S'il ébranle le piédestal du canon occidental, le modèle de masculinité lisse et unique proposé par Mapplethorpe reste problématique. Ses photographies d'Afro-Américains prennent majoritairement pour modèles des athlètes aux corps naturellement sculptés par l'exercice. Ainsi, des clichés comme *Thomas*, *Clifton* ou *Derrick Cross* (voir fig. 3, 9 et 5 p. 102, 105 et 103), s'ils contrecarrent le monopole occidental de la beauté, martèlent parallèlement le mythe du corps noir naturellement athlétique et celui d'une identité masculine essentiellement corporelle. Le corps masculin afro-américain s'imprime alors dans l'inconscient collectif et dans la définition identitaire afro-américaine comme fondamentalement musclé, puissant et symbolisant une forme de virilité supérieure. Les muscles larges et contractés dans l'effort évoquent l'association du corps noir à un labeur physique, que ce soit celui du temps de l'esclavage ou de l'athlétisme. Or, il s'agit là d'une image stéréotypée. Si l'intégration sportive des athlètes noirs défie dans un premier temps la suprématie

blanche, son succès demeure limité puisque se crée parallèlement le nouveau mythe racial de l'Afro-Américain physiquement fort et endurant dont l'image est rapidement récupérée et neutralisée, notamment par la publicité¹³⁹. Par ailleurs, alors que dans l'idéal classique la beauté du corps reflète la perfection de l'esprit, Pieterse souligne qu'il n'en est rien à l'époque contemporaine : « *Their success seems to confirm one of the stereotypes of the black as bestial brute, the "all brawn and no brains" kind of athlete*¹⁴⁰. » Mapplethorpe, en imposant un modèle unique et corporel, participe à une définition essentiellement sensuelle de l'identité afro-américaine, fruit de l'imposition culturelle blanche.

2.4.2 Le fantasme colonial de l'autre exotique : la fétichisation de la différence

Les peuples Africains sont très rapidement associés à une importante force libidinale souligne Jordan, les légendes et la littérature font état d'une sexualité bestiale : « there is no Nation under Heaven more prone to Venery¹⁴¹ » écrit en 1526 Léon l'Africain, explorateur arabe né en Andalousie. Tantôt niée, tantôt débordante, la sexualité est centrale dans les représentations stéréotypées de la masculinité noire car toujours dangereuse pour la domination masculine blanche. Ainsi, l'hyper-sexualisation inhérente à la pratique de Mapplethorpe et sa fétichisation particulièrement épidermique de la différence posent la question du fantasme colonial. Les stéréotypes raciaux rattachent l'homme noir au primitif et au sauvage. Il devient corporel et la société en fait un symbole pénien : « Vis à vis du nègre [*sic*], en effet, tout se place

¹³⁹ bell hooks, « Feminism Toward a Black Body Politic », in Thelma Golden, *loc. cit.*, p. 133. Par ailleurs les œuvres de Hank Willis Thomas, artiste new-yorkais travaillant sur les croisements entre l'identité, l'histoire, la culture populaire et les médias, sont particulièrement intéressantes. Pour son projet « B@anded Series » l'artiste s'intéresse spécifiquement à la représentation des Afro-Américains dans la publicité, mettant en lumière la filiation entre l'esclavage, la pratique du lynchage et la représentation actuelle de la masculinité afro-américaine à des fins commerciales.

¹⁴⁰ Jan N. Pieterse, *loc. cit.*, p. 149.

¹⁴¹ Leo Africanus, *History and Description of Africa*, trad. Pory, ed. Brown, ca. 1600 [1526], cité in Winthrop D. Jordan, *loc. cit.*, p. 33.

sur le plan génital¹⁴². » Il est ramené au biologique, au sexuel et alors au fantasme, « Car le nègre a une puissance sexuelle hallucinante¹⁴³ » ironise Fanon. La chair noire symbolise donc le fantasme transgressif, en rupture avec la suprématie blanche. bell hooks dans son essai « Eating the Other¹⁴⁴ » rend compte du plaisir présent dans le processus de reconnaissance de la différence raciale et de l'émergence du désir qui en découle. L'altérité possède une dimension fantasmatique ambivalente car elle représente à la fois une menace pour l'ordre établi mais aussi l'occasion d'affirmer une domination car cette curiosité ne remet pas en question la projection d'une conception identitaire blanche sur l'autre. Le cliché *Thomas and Dovanna* (voir fig. 27, p. 114), pourrait ainsi illustrer ce fantasme colonial de la rencontre avec l'altérité. Dovanna est habillée d'une robe blanche légère en contraste avec la nudité de Thomas qui est tout en puissance. Son mouvement est vaporeux, elle s'abandonne dans les bras de l'homme dont les muscles en font une figure de stabilité. Les striures de lumière qui nous font deviner des stores vénitiens donnent une impression de scène cachée au monde, comme un fantasme interdit. Les contrastes entre Thomas et Dovanna illustrent la création par l'hégémonie blanche d'une altérité raciale stéréotypée : l'Afro-Américain est maintenu dans le primitif, relevant d'une nature fantasmée tandis que la femme a accédé à la pudeur de la civilisation.

Par ailleurs, le travail de Mapplethorpe témoigne d'un fort intérêt pour l'épiderme qui est le premier facteur de différenciation dans les relations interraciales. Frantz Fanon parle de « schéma épidermique racial¹⁴⁵ » pour illustrer l'importance de la peau dans la stigmatisation. En se concentrant sur l'épiderme, Mapplethorpe ramène donc l'individu au point central de la différenciation raciale. Pour Stuart Hall la différence

¹⁴² Frantz Fanon, *loc. cit.*, p. 127.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 128.

¹⁴⁴ bell hooks, « Eating the Other », in *Black Looks : Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992, pp. 21-40.

¹⁴⁵ Frantz Fanon, *loc. cit.*, p. 90.

est construite, la fascination la naturalise¹⁴⁶. Toutefois, le photographe semble jouer de cela dans son cliché *Dan S.* (voir fig. 28, p. 114) où la lumière trompe la vision du spectateur. En effet, la partie droite du corps du modèle est fortement éclairée, le contraste entraîne chez le récepteur une hésitation quant à la couleur de peau véritable du modèle. Cet effet souligne l'importance de la perception ethnocentriste dans la construction de la différence raciale et ramène la couleur de peau à une variable dont l'utilisation comme source de différenciation devient irrationnelle. D'autre part, au-delà de la couleur, certains scientifiques du 18^e siècle, comme John Josselyn ou le docteur John Mitchel, ont voulu démontrer que la structure de l'épiderme noir était différente, moins lisse que la peau blanche¹⁴⁷. Or, les clichés de Mapplethorpe étudient et valorisent particulièrement la peau satinée des modèles. En témoignent ses photographies qui découpent le corps, comme le torse de Charles Bowman (voir fig. 29, p. 115) immortalisé de l'aîne aux pectoraux en 1980. L'effet sculptural du corps du modèle est souligné par un arrière plan vaporeux contrastant avec l'épiderme satiné qui, couplé de plus avec la brillance effective de la photographie, en renforce les similitudes avec le bronze. L'affect suscité par l'appréhension de la peau noire est rendu positif, le corps noir est pensé ici comme relevant du beau et de l'admirable. Le plaisir esthétique contre-carre une mythologie populaire raciste associant le corps noir à des affects négatifs.

Enfin, Mapplethorpe a une fascination certaine pour le sexe de ses modèles afro-américains. Cette fétichisation réductrice est symptomatique des stéréotypes raciaux qui construisent une masculinité noire phallogentrique. Très tôt les observateurs européens ont focalisé une large part de leur attention sur le phallus, une carte du continent africain datant du 15^e siècle représente graphiquement cette idée d'un pénis

¹⁴⁶ Stuart Hall, « Quel est ce « noir » dans « Culture populaire noire » ? », in *Identités et cultures. Politiques des identités culturelles*, Paris, Editions Amsterdam, 2008, p. 308.

¹⁴⁷ Winthrop D. Jordan, *loc. cit.*, p. 259.

exceptionnel¹⁴⁸. Amorcée par les récits des premiers explorateurs, cette attention particulière imprègne les travaux « scientifiques » : « *That the PENIS of an African is larger than that of an European, has, I believe, been shewn in every anatomical school in London. Preparations of them are preserved in most anatomical museums ; and I have one in mine*¹⁴⁹. » écrit le Docteur Charles White à la fin du 18^e siècle dans son ouvrage entendant asseoir scientifiquement et définitivement la supériorité de la « race blanche ». Ces travaux participent à une focalisation sur la puissance phallique de l'« Autre » qui perdure toujours au 20^e siècle : « on n'aperçoit plus le nègre, mais un membre : le nègre est éclipsé. Il est fait membre. Il *est pénis*¹⁵⁰. » écrit Fanon. Bob Love (voir fig. 30, p. 115) en 1979 est immortalisé sur ce qui semble être un piédestal. Il est nu, de face, assis les jambes écartées et les mains posées sur les genoux. Son pénis repose sur le tabouret/piédestal tant et si bien qu'il est légitime pour le spectateur de se demander si l'œuvre s'incarne dans l'ensemble du corps, ou si celui-ci sert de cadre au sexe du modèle. Au regard du processus de castration sociale et effective qui résulte de l'insécurité sexuelle de l'homme blanc vis-à-vis de la virilité noire¹⁵¹, la sublimation du sexe noir et la réaffirmation de la virilité afro-américaine semble subversive. L'individu afro-américain menace la domination blanche qui travaille à en faire un être instable, criminel et profondément sexuel. Ainsi, dans la photographie *Cock and Gun* (voir fig. 31, p. 116), Mapplethorpe établit un parallèle formel entre le sexe du modèle et l'arme qu'il brandit. Le cliché fait écho au stéréotype de l'Afro-Américain comme gangster menaçant l'ordre établi mais surtout, il associe cette menace à la sexualité et fait du pénis une arme au même titre que le pistolet. Mapplethorpe joue des clichés mais ici cette menace est érotique. Et lorsque la main blanche vient tenir le sexe du modèle dans le cliché *Cock* (voir fig.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 158.

¹⁴⁹ Charles White, *An Account of the Regular Gradation in Man, and in Different Animals and Vegetables*, London, 1799, p. 61 cité in Winthrop D. Jordan, *loc. cit.*, p. 501.

¹⁵⁰ Frantz Fanon, *loc. cit.*, p. 137.

¹⁵¹ « *Castration of Negroes clearly indicated a desperate, generalized need in white men to persuade themselves that they were really masters and in all ways masterful.* », Winthrop D. Jordan, *loc. cit.*, p. 156. Voir aussi : Jan N. Pieterse, « *Libido in Color* », *loc. cit.*, pp. 172-178.

32, p. 116) en 1985, le fantasme transgressif s'accomplit : le photographe se saisit de l'« arme » et défie l'Amérique conservatrice. Cependant, l'hypersexualisation des modèles est problématique dans la mesure où elle ramène à nouveau l'identité noire au primitif et au génital, renforçant finalement pour bell hooks la mainmise de l'hégémonie patriarcale blanche sur la communauté afro-américaine : « ... *it must be emphasized that the black men who are most worried about castration and emasculation are those who have completely absorbed white-supremacist patriarchal definitions of masculinity*¹⁵². » Ces photographies renforcent l'image d'une masculinité phallogénitale et d'une virilité afro-américaine supérieure. Alors que le caractère sexuel des clichés sadomasochistes de Mapplethorpe se situait dans l'action, ces afro-américains ne font rien, ils sont sexuels par essence. Pour Kobena Mercer le message est clair :

*Regardless of the sexual preferences of the spectator, the connotation is that the 'essence' of black male identity lies in the domain of sexuality. [...] black men are confined and defined in their very being as sexual and nothing but sexual, hence hypersexual*¹⁵³.

Datant de 1980, *Man in Polyester Suit* (voir fig. 23, p. 112) est probablement le cliché le plus connu de Robert Mapplethorpe. La photographie montre un homme en costume, représenté du dessous de la poitrine à la moitié des cuisses. Son sexe sort de sa braguette et se fait point central et déterminant de la masculinité et de l'ethnicité du modèle - hormis les mains qui sont également visibles. L'Afro-Américain échoue ici dans une tentative de masquer son affiliation à la sexualité, le costume/camouflage ne suffit pas. La sexualité se fait donc le terrain d'une subversion potentielle de l'ordre établi mais, par la répétition du fantasme colonial, la masculinité noire est ancrée dans les stéréotypes raciaux et se voit toujours imposer une définition identitaire blanche.

¹⁵² bell hooks, « Reconstructing Black Masculinity », *loc. cit.*, p. 93.

¹⁵³ Kobena Mercer, *loc. cit.*, p. 174.

2.4.3 La négation identitaire : l'individu comme œuvre d'art désincarnée

Les photographies de Mapplethorpe sont empreintes d'un formalisme et d'une intensité caractéristiques. Aussi, les modèles sont sélectionnés par intérêt artistique, pour leur forme plastique qui est alors transcendée par la composition. Si la virilité des modèles est indubitable, l'impression d'hypermasculinité résulte de ce travail sur la forme pure qui est isolée et amplifiée par le processus photographique. Ainsi, la mise en lumière et le contraste mettent en exergue les reliefs musculeux du corps de Derrick Cross (voir fig. 33, p. 117) en 1985. Les muscles dorsaux, contractés par la pose inhabituelle du modèle, semblent presque abstraits. Pour Jonathan Nelson : « *All of Mapplethorpe's works make us extremely aware of the physical presence of the body [...], while simultaneously denying the subject and inviting us to see it as an abstract Form*¹⁵⁴. » L'appareil de Mapplethorpe en faisant ainsi de ses modèles des objets de représentations formelles, nierait leur subjectivité. La présence de *Philip Prioleau* (voir fig. 34, p. 117) dans la section « *American decorative objects as photographed by Robert Mapplethorpe* » du catalogue de vente Christie's en 1989 interroge, à juste titre, vivement Richard Meyer¹⁵⁵. La photographie réalisée en 1979 présente le modèle de dos, assis sur une colonne devant un fond neutre. La section vise à authentifier les objets présentés à la vente en les montrant mis en scène dans les clichés de Mapplethorpe. Hormis celle de Prioleau, les photographies présentées sont celles de bouquets de fleurs immortalisés dans des vases collectionnés par le photographe. Meyer s'interroge donc : s'agit-il d'un commentaire ironique sur la manière dont Mapplethorpe a objectifié ses modèles afro-américains ? D'une référence aux bustes de jeunes Africains datant du 19^e siècle également présentés à la vente ? L'auteur favorise finalement l'hypothèse selon laquelle la présence de la

¹⁵⁴ Jonathan Nelson, « Mapplethorpe's Search For Intense, Ordered Beauty », in Franca Falleti et Jonathan Nelson (sous la direction de), *Robert Mapplethorpe. Perfection in form*, Catalogue d'exposition, Florence, teNeues, 2009, p. 50.

¹⁵⁵ Richard Meyer, « Mapplethorpe's Living Room : Photography and the furnishing of desire », *Art History*, vol. 24, n°2, avril 2001, p. 297-300.

colonne servirait surtout de prétexte à un homoérotisme sage et commercial, invitant l'acheteur à admirer la beauté du corps du modèle autant que l'objet effectivement en vente. Il souligne par ailleurs que la présence de ce cliché dans le contexte d'une vente aux enchères fait surtout dangereusement écho aux marchands d'esclaves qui vendaient le corps noir au plus offrant. Quoi qu'il en soit, la disposition de cette photographie au sein de cette section ne peut que souligner la nécessité de questionner le traitement imposé par Mapplethorpe à ses modèles afro-américains.

En outre, le visage est régulièrement rendu invisible : la tête est tournée, voire placée hors du cadre des clichés. C'est sur le corps que se concentre l'objectif de Mapplethorpe. Ainsi, *Ken, Lydia and Tyler* (voir fig. 8, p. 104) présente les modèles en pied, l'ensemble du corps est visible mais la tête est coupée par le bord supérieur de la photographie, privant les modèles du centre de leur individualité. Mapplethorpe, dans sa quête pour une forme corporelle idéale tend à détacher ses modèles de leur subjectivité et à les décontextualiser, ce qui amène Kobena Mercer à les qualifier de « *unknown interchangeable black models*¹⁵⁶. » La démarche fait écho aux portraits anthropologiques entendant établir une typologie de référence à la reconnaissance raciale. D'autant plus que la décontextualisation peut être pensée comme une négation de la spécificité et de l'histoire des individus afro-américains. Le corps noir devient alors une potentielle simple toile de fond pour le scénario blanc. Par ailleurs, si Mapplethorpe réalise bel et bien un certain nombre de clichés d'Afro-Américains relevant du genre du portrait, cela n'amène pas Melody Davis dans son ouvrage *Male Nude* à revoir son jugement très sévère sur le travail du photographe :

Individual portraiture is a subtheme in Black Book, and, had it greater representation than a few plates, we might concede that the photographer really was interested in who his subjects were rather than what. Unfortunately the

¹⁵⁶ Kobena Mercer, *loc. cit.*, p. 177.

*portraiture is so obscured by stereotype and fetishization that it hardly exists in the book but for a few isolated examples*¹⁵⁷.

Ainsi, pour Davis, la pratique de Mapplethorpe est l'occasion pour le photographe blanc de maintenir le statu quo. Il prive ses modèles afro-américains de leur subjectivité et profite de son privilège de race et de classe pour produire un discours visuel satisfaisant l'hégémonie blanche.

Enfin, la fragmentation opérée dans un certain nombre de clichés fait de ces morceaux de corps un paysage de lignes, de surfaces et de volumes dont Mapplethorpe réalise une étude topographique. Ainsi, *Chest* (voir fig. 35, p. 118) se concentre sur le torse musculeux d'un modèle anonyme. Le jeu d'ombre et de lumière produit par un éclairage franc permet de mettre en relief sur la surface plane de la photographie le paysage volumique du torse ici étudié. La fragmentation du corps renvoie à celle de l'identité, le spectateur ne peut identifier le modèle. Il pourrait tout aussi bien s'agir de la photographie d'une sculpture, puisque l'épiderme, à nouveau, évoque le bronze. Le sujet découpé et observé se voit alors imposer un certain nombre de normes et significations. Il se fait le support d'une interprétation extérieure : « *Fragmentation allows the looking subject to select those elements that bring aesthetic and erotic pleasure, resulting in a totalizing effect of objectification, either of an aesthetic or erotic nature*¹⁵⁸. » Le processus d'objectification des modèles à l'œuvre dans le travail de Mapplethorpe est particulièrement problématique dans la mesure où il renvoie à une forme de négation de la subjectivité afro-américaine impulsée par l'hégémonie blanche.

¹⁵⁷ Melody Davis, *The Male Nude in Contemporary Photography*, Philadelphia, Philadelphia Temple University Press, 1991, p. 71-72.

¹⁵⁸ Elena-Larisa Stanciu, *loc. cit.*, p. 65.

2.4.4 Une pratique collaborative et subjective

Paradoxalement, l'individualisation est par plusieurs facteurs bien présente. Tout d'abord, les modèles ne sont pas traités comme des abstractions dans ce que l'on pourrait appeler le « paratexte » des photographies, pour reprendre une notion littéraire de Gérard Genette¹⁵⁹. En effet, on ne peut que relever le fait que les titres nomment presque toujours les individus présentés, même lorsque ceux-ci ne sont pas reconnaissables. Caractéristique de l'art du portrait, cette attention portée à l'identité des modèles souligne leur individualité et leur subjectivité. Par ailleurs, pour Edmund White, chaque cliché serait en quelque sorte un portrait : « *It's a sign of our own racism that we look at these photographs as being somehow emblematic of an entire race. They're actually people, individual people who are doing different things in each particular photo*¹⁶⁰. » La capacité d'action des modèles resterait maintenue. Elena-Larisa Stanciu consacre une partie de son travail sur la représentation de la masculinité noire dans la société américaine à l'œuvre de Robert Mapplethorpe¹⁶¹. Elle porte une attention particulière à la relation phénoménologique du modèle au monde et à son agentivité : « *Most of Mapplethorpe's figures are allowed to be resistant, to adopt distant, unconcerned poses, and engage in movements that are difficult to read*¹⁶². » Son analyse l'amène à considérer la production de Mapplethorpe comme essentiellement positive au regard de la réappropriation par les Afro-Américains de leur définition identitaire. D'autre part, la séance est un rituel consenti, l'idée d'entente contrebalance l'impression de domination totale du photographe. Arthur Danto, dans son essai « Sur le fil du rasoir » accompagnant l'imposante monographie composée au lendemain du décès du photographe, insiste sur la notion de confiance qui est pour lui un aspect clé de la production de

¹⁵⁹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 388 p.

¹⁶⁰ Edmund White, in Nigel Finch, *Robert Mapplethorpe*, documentaire couleur, Angleterre, BBC, 18 mars 1988, 52 min.

¹⁶¹ Elena-Larisa Stanciu, « Photographer Extraordinaire : Robert Mapplethorpe and the Canonical Black Male Nude », *loc. cit.*, pp. 88-91.

¹⁶² *Ibid.*, p. 89.

Mapplethorpe : « La confiance est au cœur de son style de photographe¹⁶³. » Chaque photographie est selon lui le fruit d'une collaboration entre l'artiste et son modèle, il souligne la dignité, la distance et le respect artistique. En outre, les mêmes individus reviennent, certains pendant plusieurs années. Ken Moody, Thomas, Jack Walls, Derrick Cross font ainsi parti des modèles réguliers du photographe. Non seulement cela est révélateur d'une complicité artistique, mais aussi le fait de retrouver les mêmes individus dans différentes compositions met en place un système de résonance entre les clichés. Le spectateur ayant une certaine connaissance du corpus de Mapplethorpe pourra ainsi associer le corps de Ken dans *Ken, Lydia and Tyler* (voir fig. 8, p. 104) au visage de Ken Moody que l'on retrouve dans un grand nombre de clichés. Le modèle devient pour le spectateur un sujet reconnu dont il peut suivre l'évolution au fil des compositions.

Par ailleurs, la relation mise en scène est subjective et relève de l'intime. Ainsi, à première vue le torse de *Charles Bowman* (voir fig. 29, p. 115), photographié de l'aine aux pectoraux en 1980 fait fortement écho à une sculpture polie dont Mapplethorpe nous invite à admirer les qualités formelles. Mais le spectateur se retrouve en réalité invité dans un corps à corps intime avec un individu. Outre le titre du cliché qui l'identifie clairement, les détails de la peau individualisent et animent la figure. En effet, malgré l'aspect lisse de l'épiderme, un certain nombre d'irrégularités accrochent l'œil : vergetures, poils, cicatrices... Autant de signes figurant au spectateur la dimension organique du corps présenté et son caractère singulier. Ce n'est pas un type mais bien un individu unique qui est photographié.

La fascination esthétique et sexuelle de Mapplethorpe pour le corps de ses modèles afro-américains est ambiguë. En effet, en voulant faire de ses modèles les représentants canoniques du corps idéal correspondant aux critères qui forment le

¹⁶³ Arthur C. Danto, « Sur le fil du rasoir », in Robert Mapplethorpe Foundation, *Mapplethorpe*, Munich, Schirmer/Mosel, 1992, p. 317.

canon classique de la virilité, Mapplethorpe ébranle le piédestal du modèle blanc mais il reproduit aussi un modèle de masculinité unique et stéréotypée résonnant avec l'image d'une masculinité noire supérieure. En outre, il fait écho au fantasme colonial qui, s'il s'oppose au processus d'émasculatation sociale des Afro-Américains, maintient et naturalise une différence construite. Enfin, le photographe semble a priori nier la subjectivité de ses modèles mais l'individualisation reste par plusieurs facteurs bien présente dans son œuvre.

Conclusion :

Robert Mapplethorpe, en prenant pour modèles des individus afro-américains, inscrit son œuvre au cœur des problématiques identitaires et raciales. Ainsi, bien que le photographe fonde sa démarche artistique sur une quête esthétique, il est nécessaire de considérer sa production au regard des questionnements sociaux soulevés. Par leur répétition, les discours de la différenciation et de la hiérarchisation raciale s'ancrent dans l'imaginaire commun jusqu'à devenir une réalité sociale et politique. Les stéréotypes s'érigent en normes et se font critères d'intégration ou d'exclusion du groupe. Le corps devient donc support de significations que l'œil est éduqué à décrypter selon des codes préétablis. L'individu se voit alors imposer une définition identitaire qui le précède et, en l'intégrant, il affermit et diffuse à son tour le discours hégémonique.

La culture visuelle participe grandement au martellement des stéréotypes. La représentation est performative et l'idée qui y est transmise vient structurer le réel. Ainsi, le travail de Mapplethorpe serait porteur d'un discours subjectif moulé sur une conception blanche de la masculinité afro-américaine. Il participerait à la répétition des stéréotypes raciaux impulsée depuis les premiers contacts par l'impérialisme culturel européen. Par ailleurs, racisme et photographie s'appuient tous deux sur le

visible. Les enjeux de pouvoir sont nombreux et problématissent d'autant plus le travail de Mapplethorpe sur le corps noir que la photographie soutient une large part du discours racial. Par son effet de réel, le médium permet en effet de créer toutes sortes de croyances sociales. En outre, le rapport du photographe au corps de ses modèles est ambiguë : sa fascination pour la virilité afro-américaine révèle et défie l'ordre établi tout en maintenant les modèles à une place sociale fixe, d'autant que la curiosité naturalise une différence construite. Cette ambivalence renvoie au paradoxe permanent entre l'invisibilisation des sujets afro-américains et leur imposition d'une survisibilité neutralisée et normée. Entre négation identitaire et procédés d'individualisation, ces photographies demeurent ambivalentes.

Ainsi, si les clichés de Mapplethorpe se font les acteurs d'évolutions sociales par leur représentation subversive de la masculinité afro-américaine, ils participent en certains points à marteler une vision stéréotypée de l'identité noire qu'ils modèlent selon une conception blanche. Au regard des nombreuses ambiguïtés présentes, trouver une interprétation fixe à la démarche du photographe est non seulement un exercice difficile mais prive surtout l'œuvre d'une grande part de son potentiel politique qui réside dans la multiplicité des lectures possibles. C'est là l'objet du dernier chapitre.

CHAPITRE III

ESQUISSE DU MODÈLE D'EFFICACITÉ POLITIQUE DES PHOTOGRAPHIES D'AFRO-AMÉRICAINS DE ROBERT MAPPLETHORPE

Il s'agira dans ce troisième temps de l'étude de nous interroger sur l'expérience de réception de l'œuvre. Au-delà de toute intentionnalité, les clichés d'Afro-Américains de Robert Mapplethorpe jouissent d'une dimension politique par les réactions qu'ils suscitent chez le spectateur. Ce dernier chapitre revient donc sur les points de tension analysés au cours des deux premiers afin d'en déduire les rouages du mode d'efficacité politique du travail du photographe. Nous entendons y dépasser les nombreuses contradictions présentes pour en extraire le caractère profondément politique. Il ne sera pas question de fournir une lecture unique, ni une réponse quant aux questionnements sur la position du photographe, mais au contraire d'appeler à maintenir l'ambiguïté en question.

Dans un premier temps sera abordée la dimension subversive de l'infiltration institutionnelle de Mapplethorpe. Sous couvert de formalisme, l'œuvre fait entendre la voix, trop souvent étouffée car dissidente, des minorités. Toutefois, la tentation demeure de neutraliser cet aspect de l'œuvre en en désamorçant notamment la charge homoérotique qui contrarie l'hégémonie hétérocentriste. Ensuite, nous verrons en quoi l'incertitude quant à l'interprétation de ces photographies exacerbe leur efficacité politique. Leur caractère polémique, attisé notamment par le mutisme de Mapplethorpe, créant un champ effectif de réflexion. Enfin, nous penserons ces clichés comme autant de propositions d'espaces esthétiques et érotiques hétérogènes offrant une expérience sensible subjective et émancipée des systèmes normatifs.

3.1 De la marge aux institutions : de l'infiltration au risque conformiste

3.1.1 L'opposition de l'image et de son contenu : forme classique, sujet inédit

En prenant pour sujets de prédilection – entre autres – des scènes de sadomasochisme homosexuel, la première femme championne mondiale de culturisme ou les grandes figures de son époque, Robert Mapplethorpe place son œuvre au cœur des mouvements sociaux et culturels ayant lieu alors. Par le choix de ses sujets, le photographe ancre tout à fait son œuvre dans son temps. Il puise dans le milieu new-yorkais des années 1970 et 1980 des modèles a priori inédits. Cela est d'autant plus probant pour ses clichés d'Afro-Américains que l'hégémonie culturelle blanche a entraîné une sous représentation des individus noirs dans l'art, notamment photographique. Et Mapplethorpe l'avait bien constaté :

At some point I started photographing black men. It was an area that hadn't been explored intensively. If you went through the history of nude male photography, there were very few black subjects. I found that I could take pictures of black men that were so subtle, and the form was so photographic!¹⁶⁴.

De cette déclaration plusieurs points peuvent être relevés. Premièrement, y transparait la recherche de nouveauté, d'inédits qui caractérise la carrière artistique de Robert Mapplethorpe. Immortaliser des modèles marginaux c'est se démarquer du reste de la production artistique. Mais au delà de l'audace artistique, le fait que le photographe ait conscience du peu de représentations de sujets non caucasiens dans l'art donne à sa démarche un caractère subversif. Elle pourrait alors s'apparenter à une sorte de critique implicite de ce manque de diversité des modèles de représentation. Cet état de fait entre en résonance avec les propos de l'écrivain et ami de Mapplethorpe, Edmund White qui en 2014 revient sur le contexte de production de l'œuvre du photographe :

¹⁶⁴ Robert Mapplethorpe, Dune, 1989, cité in Jonathan Nelson, « Mapplethorpe's Search For Intense, Ordered Beauty », in Franca Falleti et Jonathan Nelson (sous la direction de), *Robert Mapplethorpe. Perfection in form*, Catalogue d'exposition, Florence, teNeues, 2009, p. 16-63.

Même dans la presse pornographique gay, les photos d'hommes noirs n'étaient pas courantes. Je me souviens que lorsque j'ai interviewé des homosexuels noirs à Atlanta en 1978, plusieurs m'ont dit que Mapplethorpe était quasiment le seul photographe à montrer des images aussi belles qu'excitantes de leur communauté¹⁶⁵.

Ainsi, favoriser des individus marginalisés par la tradition visuelle occidentale pourrait déjà être pensé comme subversif. En promouvant de nouveaux modèles de représentation, les clichés de Mapplethorpe mettent au jour et défient un système normatif ayant marginalisé les individus.

Par ailleurs, nous l'avons vu, le vocabulaire plastique de Robert Mapplethorpe est inspiré par la sculpture classique. Il applique ainsi à des modèles inédits les codes esthétiques d'un passé qui se veut idéal universel et atemporel. Comme souligné au cours du second chapitre, par son discours plastique, le photographe met ses modèles sur un piédestal et les élève au niveau de l'idéal de perfection traditionnellement monopolisé par l'homme blanc. Non seulement ces photographies révèlent le piédestal sur lequel s'est posé l'occidental depuis des siècles, mais surtout elles expriment le potentiel esthétique, historiquement nié, du corps noir. En érigeant des individus contemporains au niveau du nu allégorique, Mapplethorpe les place comme nouveau modèle de perfection universelle. Il n'y a pas de marqueur de temps dans les photographies de la série *Ajito* (voir fig. 13, p. 107). Le modèle est photographié dans un environnement neutre, le cliché est en noir et blanc et aucun vêtement ou signe distinctif ne vient situer le moment de la photographie. Il ne s'agit pas d'une photographie documentaire, témoignant d'un état de la société à un moment donné. En tension entre passé et présent, c'est dans l'histoire des formes de l'art que Mapplethorpe situe ses sujets. Ce dialogue avec les travaux classiques sur la forme humaine met alors en exergue le rôle de l'art comme illustration mais également comme agent de maintien et de production de normes sociales.

¹⁶⁵ Edmund White, « Génération Mapplethorpe », in Jérôme Neutres (Sous la direction de), *Robert Mapplethorpe*, Catalogue d'exposition, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2014, p. 150.

Mais, si Mapplethorpe détourne les canons classiques, il ne néglige pas les symboles de l'Amérique contemporaine. Les clichés que le photographe a réalisés avec Jack Walls sont particulièrement intéressants au regard des figures qu'incarne ce dernier. Jack Walls, ancien marin, est le dernier compagnon du photographe. Ensemble ils réalisent un certain nombre de photographies dont une série représentant Walls portant le chapeau issu de son uniforme de la marine américaine. L'un de ces clichés, réalisé en 1982 (voir fig. 36, p. 118), est particulièrement probant. Jack Walls y est immortalisé de dos, effectuant le salut militaire face à un mur où se reflète la lumière provenant des fenêtres que l'on devine situées derrière lui. Son ombre est projetée sur ce même mur, la silhouette qu'elle dessine répond directement à la figure du modèle. Le salut militaire rappelle la codification stricte d'un milieu militaire normatif mais se prête également à une autre lecture soulignée par Mike Weaver lorsqu'il évoque un autre cliché de Mapplethorpe : « *In the salute [...] the etymology of the bent forearm that makes the triangle may be lost to the navy, but to some gay men it symbolizes stiffening erection*¹⁶⁶. » Cette double lecture du geste effectué par le modèle souligne la dualité de son identité et est un contre-pied au modèle de normativité proposé par une armée américaine qui n'entendait pas accueillir ouvertement des soldats homosexuels avant 2011. Il y a une part certaine d'homoérotisme, soulignée notamment par la nudité des parties visibles du corps de Walls dont l'épiderme se fait par ailleurs le point d'ancrage de la différenciation raciale. Jack Walls, afro-américain et homosexuel, est présenté ainsi dans son identité de membre des forces navales américaines où les ségrégations identitaires restent importantes. Il fait face à son ombre, son double marin qui, elle, est débarrassée de tout signe d'appartenance ethnique. Il est par ailleurs notable qu'un second cliché ne représente plus que l'ombre de Walls (voir fig. 37, p. 119). Le cliché nous met face à la réalité de la diversité d'une force armée très normée, véritable symbole de la puissance américaine traditionnelle. Autre symbole, autre puissance, en 1983 Jack Walls pose

¹⁶⁶ Mike Weaver, « Mapplethorpe's Human Geometry : A Whole Other Realm », *Aperture*, Hiver 1985, p. 43.

en Jésus Christ crucifié (voir fig. 38, p. 119). Le cliché est cadré sur le haut du corps du modèle, ses bras tendus et sa couronne d'épines font indubitablement référence à la figure du Christ. Or, dans l'iconographie chrétienne occidentale, l'image archétypale de Jésus le représente en homme blanc. Mapplethorpe, en choisissant de mettre en scène un modèle afro-américain réalise une véritable provocation envers une partie de la société américaine, d'autant plus qu'un certain nombre de mouvements racistes, comme le Ku Klux Klan, s'appuient sur la Bible afin de promouvoir la suprématie de la race blanche¹⁶⁷. Par ailleurs, le cliché pose le modèle en martyr et fait vivement écho aux lynchages dont a massivement été victime la communauté afro-américaine aux cours des 19^e et 20^e siècles. Le photographe détourne ainsi l'iconographie chrétienne, point central d'une morale normative puritaine condamnant par ailleurs féroce l'homosexualité. Mapplethorpe met en branle les symboles classiques occidentaux en les faisant s'incarner dans des modèles a priori inédits. Le procédé interroge le manque de représentations et le modèle de normativité qui en découle.

3.1.2 Infiltrer les institutions avec un homoérotisme franc

La nette affirmation identitaire de Robert Mapplethorpe marque l'ensemble de son œuvre. L'art se fait médiateur des obsessions du photographe que le récepteur perçoit finalement dans une production qui entre en dialogue avec elle-même. Si les clichés de fleurs réalisés par Mapplethorpe prennent une dimension érotique et sont comparés à des organes génitaux, c'est que la sexualité tient une place centrale dans son travail. La photographie *Callas Lily* (voir fig. 39, p. 120) est ainsi placée en diptyque formel avec *Man in Polyester Suit* (voir fig. 23, p. 112) dans le catalogue de la rétrospective

¹⁶⁷ Historiquement, les différences raciales ont longtemps été expliquées par une interprétation spécifique de la Genèse faisant des « blancs » les descendants de Japhet et des « noirs » ceux de Cham. Nombre de doctrines racistes s'appuient sur cette lecture de la Bible. Voir Winthrop D. Jordan, « Part One : Genesis », in *White over Black: American Attitudes toward the Negro, 1550-1812*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1968, pp. 3-98.

parisienne du printemps 2014. La plante devient ainsi symbole phallique. Un cliché a priori non érotique se charge sexuellement par le dialogue qui s'opère non seulement avec l'ensemble de l'œuvre mais également avec le persona du photographe. L'érotisme fait partie intégrante du travail de Mapplethorpe qui ne masque ni son homosexualité, ni son penchant pour le sadomasochisme, ni sa prédilection pour les hommes afro-américains. Sa production de photographies explicitement sexuelles plane finalement sur l'ensemble de l'œuvre et en oriente la lecture : *“I thought that it would make people see things differently. But what happened was that they took the cocks and fused them onto all the other [pictures] instead of the other way around”*¹⁶⁸. Ainsi, pour le spectateur aguerri, l'ensemble de l'œuvre est empreint d'une forme d'érotisme a priori marginale.

En effet, les clichés de Mapplethorpe sont le théâtre d'un « homoérotisme » franc, terme ambivalent qu'Allen Ellenzweig, dans son ouvrage *The Homoerotic Photograph*, définit ainsi : *« The homoerotic engages in varying degrees those feelings of desire, intimacy, admiration, or affection between members of the same sex »*¹⁶⁹. Ellenzweig souligne que le mot est entré dans le discours commun américain avec le procès ayant fait suite à la rétrospective *The Perfect Moment*¹⁷⁰. Par ailleurs, pour l'auteur, c'est la menace homosexuelle face à l'hégémonie hétérosexuelle qui était réellement en jeu alors : *« While many of Robert Mapplethorpe's most ardent supporters were willing to defend him on the grounds of artistic license, few were ready to challenge his opponents by specifically defending homoeroticism as a vital human response and expression »*¹⁷¹. L'affirmation identitaire de Mapplethorpe politise nécessairement l'ensemble de son œuvre, d'autant plus suite à l'apparition du

¹⁶⁸ Robert Mapplethorpe, cité in Jason Farago, « Erotic blooms : The sex appeal of flowers » [en ligne], *BBC*, 7 mars 2016.

¹⁶⁹ Allen Ellenzweig, *The homoerotic photograph male images from Durieu/Delacroix to Mapplethorpe*, New York, Columbia University Press, 1992, p. 2.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 1.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 205. Pour une analyse plus en profondeur, voir « The homoerotic and the politics of pornography », Allen Ellenzweig, *loc. cit.*, pp. 205-209.

virus du SIDA. Jonathan D. Katz dans son article « The Senators were revolted¹⁷² » avance également que la véritable cible du sénateur Jesse Helms lors du procès n'était pas la liberté artistique mais bien la communauté homosexuelle : « *The homosexuals are in a battle against American values* » déclarait Helms au sénat américain le 23 juin 1989¹⁷³. Katz rappelle que l'apparition du virus du SIDA aux Etats-Unis au début des années 1980 a impulsé une nouvelle vague d'homophobie de plus en plus virulente dans le pays. La maladie divise la société, elle marque et affaiblit spécialement la communauté LGBT qui se retrouve marginalisée et « punie pour ses excès ». Elle représente une menace sociétale et permet aux détracteurs de faire de la répression une question de santé publique : « *People looking at these kinds of pictures become addicts and spread AIDS*¹⁷⁴. » En outre, la communauté afro-américaine est d'autant plus marginalisée qu'elle est particulièrement affectée par le virus, comme le souligne d'ailleurs Mapplethorpe : « *Most of the blacks don't have insurance and therefore can't afford AZT. They all died quickly, the blacks. If I go through my Black Book, half of them are dead*¹⁷⁵. » Le procès met finalement en exergue l'un des aspects indubitablement politique de l'œuvre de Mapplethorpe qui réside dans son positionnement marginal par rapport à un modèle social normatif. Ainsi, lorsque Woodward le 5 septembre 2004 s'interroge : « *It would be salutary to determine in what ways, if any, Mapplethorpe should be considered [...] a political artist*¹⁷⁶. », pour Katz la réponse se situe d'emblée dans son rattachement obvie à la communauté gay. Et, lorsqu'il est possible de voir dans son œuvre une célébration de la diversité et

¹⁷² Jonathan D. Katz, « The Senators Were Revolted : Homophobia and the Culture Wars », in Amelia Jones (ed. par), *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2006, p. 231-248.

¹⁷³ Cité in Jonathan D. Katz, *loc. cit.*, p. 234

¹⁷⁴ Butterfield (alors à la tête de l'organisation Morality in Media) le 31 juillet 1990 à propos de l'ouverture de l'exposition *Perfect Moment* à Boston, cité in Jonathan D. Katz, *loc. cit.*, p. 238.

¹⁷⁵ Robert Mapplethorpe, cité in Dominick Dunne, « Robert Mapplethorpe Proud Finale » [en ligne], *Vanity Fair*, février 1989.

¹⁷⁶ R. Woodward, *New York Times*, 5 septembre 2004, cité in Jonathan D. Katz, *loc. cit.*, p. 240.

un appel à la tolérance, Jesse Helms y perçoit de la propagande¹⁷⁷. Mapplethorpe dérange par l'institutionnalisation du modèle qu'il incarne, d'autant plus qu'il le représente sous une forme esthétiquement séduisante. Bien qu'apparemment hermétique aux questionnements politiques, en affirmant sa voix en tant qu'auteur, le photographe politise sa production et s'oppose au mutisme qu'une part de la société voudrait imposer à la communauté LGBT. Produire un art ouvertement homoérotique c'est contrarier l'hégémonie hétérocentriste et mettre fin au régime du silence et des sous-entendus. Finalement, pour Katz les sénateurs ont eu raison de percevoir l'art du photographe comme une menace politique. Paradoxalement, la médiatisation du procès a exacerbé cette dimension de l'œuvre, intensifiant son potentiel subversif.

3.1.3 La tentation de neutraliser l'érotisme subversif de Mapplethorpe

Lorsqu'il s'agit de penser l'œuvre de Mapplethorpe, l'une des déclarations du photographe les plus régulièrement reprises est la suivante : « *When I've exhibited pictures, particularly at Robert Miller Gallery, I've tried to juxtapose a flower, then a picture of a cock, then a portrait, so that you could see they were the same.*¹⁷⁸ » Mais les commentateurs tendent à mésinterpréter l'idée du photographe en la comprenant comme l'établissement d'une synonymie des sujets. Or, ce que l'artiste affirme en réalité c'est la similitude de leur traitement photographique. Toute différenciation n'est pas abolie entre les sujets photographiés. C'est bien parce qu'il a conscience qu'il ne s'agit pas des mêmes choses et qu'elles ne visent pas le même public que Mapplethorpe réalise des ouvrages thématiques. Certes, chaque photographie est un

¹⁷⁷ « *It's an issue of seeking the taxpayer to fund the homosexual pornography of Robert Mapplethorpe, who died of AIDS while spending the last years of his life promoting homosexuality.* » Jesse Helms, 28 septembre 1989, cité in Jonathan Katz, *loc. cit.*, p. 239.

¹⁷⁸ Robert Mapplethorpe, cité in Janet Kardon, « Robert Mapplethorpe », *Robert Mapplethorpe : The Perfect Moment*, Philadelphia : Institute of Contemporary Art and University of Pennsylvania, 1988, pp. 23-29.

jeu de lumière traduisant des formes, matières et volumes, mais il ne s'agit pas non plus de faire une abstraction totale de la scène ou du sujet représenté :

Le débat sous-jacent, qui fut relancé lors de la série « Black Males » réunissant des nus de corps noirs et de gros plans de sexes, concernait la lecture de la photographie. Il serait temps, et Mapplethorpe, même si ce n'est pas sa préoccupation essentielle nous y aide grandement, d'abandonner la naïve confusion entre l'image et son objet. [...] L'a-priori de Mapplethorpe est extrêmement simple. Il considère la photographie comme un processus d'abstraction¹⁷⁹.

À trop se concentrer sur la forme, le risque est de négliger le caractère évidemment sexuel et subversif du travail de Mapplethorpe. Dans son article sur les deux expositions parisiennes du printemps 2014¹⁸⁰ Dominique Baqué écrit ainsi : « Quant à *Fist Fuck/Double* [(voir fig. 40, p. 120)], on peut y voir le devenir sculpture de ce fessier parfaitement courbe, lisse comme un galet, que pénètrent deux doigts amoureux.¹⁸¹ » Il est tout d'abord intéressant de noter que les « deux doigts amoureux » décrits par Baqué sont en réalité deux poings, preuve s'il en est d'une certaine forme de cécité face à la réalité de la scène. En outre, la portée transgressive du cliché est minimisée par la réduction de son référent à une forme plastique. L'assimilation à la sculpture est d'autant plus marquante qu'il s'agit là de l'un des clichés les plus vivants et ancré dans le réel du photographe, notamment par la présence non négligeable de poils, liquides et marques qui rappellent le caractère organique des modèles, détails très souvent absents de l'œuvre qui se veut lisse et pure. En ramenant le travail de Mapplethorpe à celui d'un plasticien, Baqué en minimise l'ancrage sexuel qui est pourtant entièrement constitutif de l'œuvre. Le photographe traite ses sujets de manière égalitaire mais il ne porte pas le même regard sur tout. Ainsi, si l'on en revient à son travail sur le corps noir, difficile de suivre

¹⁷⁹ Christian Caujolle, « Robert Mapplethorpe. Noir, blanc et carré », *Beaux Arts Magazine*, nov. 1983, p. 66.

¹⁸⁰ Mapplethorpe/Rodin, Paris, Musée Rodin, 8 avril – 21 septembre 2014 ; *Robert Mapplethorpe*, Paris, Grand Palais, 26 mars – 13 juillet 2014.

¹⁸¹ Dominique Baqué, « Scandaleux Mapplethorpe ? », *Art Press*, n°410, avril 2014, p. 68.

totallement le discours du photographe et de certains commentateurs en faisant abstraction d'un arrière plan nécessairement politique pour se concentrer uniquement sur l'image dans ce qu'elle a d'esthétique. Si le traitement formelle est une constante, résumer l'œuvre à celle d'un plasticien c'est risquer de faire abstraction d'une part essentiel du travail de Mapplethorpe qui se trouve dans l'exploration du désir et de la sexualité.

Le 3 mars 2016, Christopher Knight dans le *Los Angeles Times* signe l'article « *How Robert Mapplethorpe went from America's pariah to America's Sweetheart*¹⁸² » Pour l'auteur, l'ouverture de la double exposition *The Perfect Medium* le même mois à Los Angeles¹⁸³ marque l'acceptation définitive du photographe au sein des institutions. Il oppose à juste titre cet hommage institutionnel au procès ayant eu lieu un quart de siècle plus tôt. Si Knight voit dans cette transition un témoignage de l'évolution de la société, on peut également y lire un mouvement de dépolitisation de l'œuvre constitutif de son institutionnalisation. On retrouve les mêmes photographies dans des magazines érotiques, le *Black Book* circule comme support de désir dans la communauté homosexuelle¹⁸⁴... Au regard de cela, difficile de faire abstraction de la dimension érotique de ces clichés. Pourtant, il est tentant pour les institutions de chercher à en désamorcer la charge sexuelle en mettant particulièrement l'accent sur la dimension plastique du travail de Mapplethorpe¹⁸⁵. Or, cela revient aussi à négliger une part essentielle de l'œuvre et à en neutraliser une forte part du potentiel subversif.

¹⁸² Christopher Knight, « How Robert Mapplethorpe went from America's pariah to America's sweetheart » [en ligne], *Los Angeles Times*, 3 mars 2016.

¹⁸³ *Robert Mapplethorpe : The Perfect Medium*, Los Angeles, Getty Center, 15 mars – 31 juillet 2016 ; *Robert Mapplethorpe : The Perfect Medium*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 20 mars – 31 juillet.

¹⁸⁴ Voir Edmund White, *loc. cit.* ; Kobena Mercer, « Skin Head Sex Thing : Racial Differences and the Homoerotic Imaginary », in Coco Fusco et Brian Wallis (sous la direction de), *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self*, Catalogue d'exposition, New York, International Center of Photography/Harry N. Abrams, 2003, p. 237.

¹⁸⁵ Pour exemples : *Mapplethorpe/Rodin*, Paris, Musée Rodin, 8 avril – 21 septembre 2014 ; *Robert Mapplethorpe : Perfection in Form*, Florence, Galleria dell'Academia, 26 mai – 27 septembre 2009 ; *Robert Mapplethorpe and the Classical Tradition*, Berlin, Deutsche Guggenheim, 24 juillet – 17 octobre 2004.

Ainsi, si nous avons pensé la mise en relation des clichés *Callas Lily* (voir fig. 39, p. 120) et *Man in Polyester Suit* (voir fig. 23, p. 112) dans l'exposition *Mapplethorpe* de 2014 comme l'assimilation de la fleur à un symbole phallique, on peut également la percevoir au contraire comme un mouvement de déssexualisation du membre phallique dans le second cliché. D'autant plus que les deux photographies sont situées dans la section « Natures Mortes ». Privé de sa force vitale, le sexe du modèle n'est plus considéré alors dans sa dimension sexuelle, comme le souligne Jonathan Maho dans sa critique de l'exposition :

On trouvait bien deux photographies de sexes en (semi) érection dans le reste de la rétrospective parisienne mais malheureusement réduits, à la faveur d'une analogie, à leur statut d'organes inoffensifs encadrés par des fleurs aux pistils protubérants. Figure imposée depuis deux décennies dans toutes les expositions sur Mapplethorpe (« montrons un pénis mais, de grâce, seulement si l'on peut le voir comme une fleur »), cette comparaison réduit l'œuvre à sa plus simple expression (esthétisante, s'entend)¹⁸⁶.

Par ailleurs, le communiqué accompagnant l'ouverture de la rétrospective stipule : « L'enjeu de cette exposition est de montrer que Mapplethorpe est un grand artiste classique, avec une problématique de plasticien, qui a utilisé le médium de la photographie comme il aurait pu utiliser la sculpture. » La volonté marquée est de se concentrer sur le travail formel de Mapplethorpe. L'esthétisme du photographe rend aisé la cécité des critiques face à l'érotisme franc qui anime l'œuvre. Le pénis-sculpture est moins intimidant pour le spectateur :

*Conversely, Mapplethorpe's pictures of black men's cocks are in no sense sexually menacing. Even the outsize one in Man in Polyester Suit is more curious than aggressive. During the 80s Mapplethorpe moved on from photographing the male body as sex object to looking at it in a sculptural way, and as early as 1981, his quartet of Ajitto has nothing sexual in it. The black model is posed and photographed from four different angles as if he were a piece of sculpture*¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Jonathan Maho, « Pictures versus Pictures » [En ligne], *Transatlantica*, 5 mars 2015.

¹⁸⁷ Colin McDowell, « Orbituary, Robert Mapplethorpe », *Modern Painters*, Vol. 2, n° 2, été 1989, p129.

Nous l'avons vu, une certaine objectification est sous-jacente aux clichés du photographe mais en désamorcer la charge sexuelle prive l'œuvre d'une part importante de son potentiel subversif qui réside dans la démocratisation, voire la valorisation, de formes de désirs minoritaires que propose le photographe.

Ainsi, Mapplethorpe détourne les canons classiques et contemporains, en révélant le caractère construit. Ses clichés d'Afro-Américains dialoguent avec les symboles et instruments du système normatif et ébranlent les fondations d'une société conformiste. Le photographe infiltre les institutions avec un art traduisant explicitement son homosexualité et son admiration pour le corps noir, menaçant alors l'hégémonie hétérocentriste occidentale avec des œuvres séduisantes. Mais l'institutionnalisation du travail du photographe comporte le risque de voir cette forme d'érotisme polémique neutralisée par une focalisation sur son travail plastique. Or, il nous semble nécessaire de préserver la dimension polysémique de l'œuvre afin de maintenir l'espace de réflexion qu'elle rend possible.

3.2 Ambivalence riche et permanente : la part active des paradoxes en question

3.2.1 Opposition entre subversion et contenu réactionnaire

La réception des clichés d'Afro-Américains de Robert Mapplethorpe pose question. Tantôt considérées comme subversives, tantôt comme racistes et réactionnaires, il s'agit de photographies qui ne se révèlent pas. Preuve en est la multiplicité des discours interprétatifs. L'opposition franche entre les écrivains Edmund White et Essex Hemphill est un exemple illustrant l'importance du spectre des interprétations possibles. White, auteur blanc et ami de Mapplethorpe, rédige l'introduction du catalogue de l'exposition *Black Males* en 1980. Dans cet essai, intitulé « The

Irresponsible Art of Robert Mapplethorpe¹⁸⁸ », l'auteur prend position dans le débat politique entourant la production du photographe, en affirmant l'absence de racisme et l'aspect positivement subversif de ces clichés. Pour White, le racisme serait un discours abstrait aveuglé par des idées reçues : n'étant pas un processus visuel, il ne pourrait être immortalisé par la photographie¹⁸⁹. Mapplethorpe réaliserait une photographie de désir, d'amour, or « *[Art and passion] are the only two innocent and honest modes left by which the races can look at each other*¹⁹⁰. » Edmund White souligne la relation personnelle, l'événement liant le photographe et ses modèles. Par ailleurs, en 1988 il réaffirme son propos face à la caméra de Nigel Finch :

*He has ended invisibility of blacks, he has shown particular images of black malehood. I think the other thing is that it's somehow racist on our part even being talking about how our black men being looked at as their blackness were a uniform thing. Individual blacks looking at these photographs think of individual people, they don't think of them as being representatives of an entire race. It's a sign of our own racism that we look at these photographs as being somehow emblematic of an entire race. They're actually people... of individual people who are doing different things in each particular photo*¹⁹¹.

Or, pour Essex Hemphill, poète et activiste lui-même afro-américain, les clichés de Mapplethorpe sont, au contraire, particulièrement représentatifs de l'objectification raciale au sein de la communauté homosexuelle :

The post-Stonewall white gay community of the 1980s was not seriously concerned with the existence of Black men except as sexual objects. In media and art the Black male was given little representation except as a big, Black

¹⁸⁸ Edmund White, « The Irresponsible Art of Robert Mapplethorpe », *The Burning Library*, éd. par David Bergman, New York, Penguin Books Ltd, Vintage, 1995, pp. 82-85.

¹⁸⁹ Franche opposition ici avec Nicholas Mirzoeff pour qui, au contraire, la photographie rend visible le racisme : « *The photograph is a screen upon which wider social forces become visible.* », Nicholas Mirzoeff, « The Shadow and the Substance. Race, Photography and the Index », in Coco Fusco et Brian Wallis, *loc. cit.*, p. 111.

¹⁹⁰ Edmund White, *loc. cit.*, p. 84.

¹⁹¹ Edmund White in Nigel Finch, *Robert Mapplethorpe*, documentaire couleur, Angleterre, BBC, 18 mars 1988, 52 min.

*dick. This aspect of the white gay sensibility is strikingly revealed in the photographs of Black males by the late Robert Mapplethorpe*¹⁹².

Hemphill publie à l'origine « Does Your Mama Know About Me ? » dans son ouvrage de 1992 *Ceremonies : Proses and Poetry*¹⁹³. Il s'agit vraisemblablement d'une réponse à Edmund White. L'auteur revient sur les relations problématiques entre les communautés gay et afro-américaine. Si les lieux de plaisir sont racialement inclusifs, on ne retrouve pas de prolongation citoyenne à cette intégration. Fait qui pour Hemphill se trouve être particulièrement révélé dans la production de Mapplethorpe qui perpétuerait bon nombre de stéréotypes raciaux. Là où White perçoit une forte agentivité et individualisation des modèles, Hemphill au contraire en souligne l'absence : « *What is insulting and endangering to Black men is Mapplethorpe's conscious determination that the faces, the heads, and by extension, the minds and experiences of some of his Black subjects are not as important as close-up shots of their cocks*¹⁹⁴. » Pour l'auteur, le cas des photographies de Mapplethorpe illustre l'exploitation et l'objectification dont sont victimes les Afro-Américains dans l'ensemble de la société et plus particulièrement au sein de la communauté homosexuelle. Ces clichés seraient la démonstration même du racisme et de la marginalisation prenant place au cœur du mouvement gay et ainsi de l'échec de la coalition des opprimés. Le fossé entre ces mouvements identitaires se serait creusé d'autant plus avec l'apparition du virus SIDA qui n'aurait révélé que plus encore les inégalités. Le désaccord franc entre les auteurs souligne ainsi l'ambivalence de ces clichés dont l'interprétation interroge. Et pour Allen Ellenzweig : « *Thus, to view with irony Mapplethorpe's attitudes about his black males may be a luxury only the gay white viewer can afford*¹⁹⁵. »

¹⁹² Essex Hemphill, « Does Your Mama Know About Me ? », in Rudolph P. Byrd (éd. par), *Traps : African American Men on Gender and Sexuality*, New Haven, Indiana University Press, 2001, p. 298.

¹⁹³ Essex Hemphill, *Ceremonies : Proses and Poetry*, New York, Penguin Books Ltd, coll. Plume, 1992, 178 p.

¹⁹⁴ Essex Hemphill, « Does Your Mama Know About Me ? », in Rudolph P. Byrd, *loc. cit.*, p. 198.

¹⁹⁵ Allen Ellenzweig, *loc. cit.*, p. 138.

La critique des clichés de Mapplethorpe par l'historien de l'art et auteur anglais Kobena Mercer est particulièrement intéressante au regard de son ambiguïté. Mercer signe en effet, avec « Reading Racial Fetishism : The Photographs of Robert Mapplethorpe¹⁹⁶ », une analyse centrale sur le sujet. Si à la sortie de *Black Book* en 1986 il publie une vive critique des œuvres de Mapplethorpe¹⁹⁷, trois ans plus tard Mercer nuance son discours dans ce nouvel article soulignant l'ambivalence de ces représentations. Dans le premier essai Mercer condamne sans transiger la fétichisation essentialisante du corps noir dans les clichés de Mapplethorpe. En revenant sur ses propos il pointe l'ambivalence de ces représentations en rendant compte de la complexité de sa propre réception. S'il souligne dans un premier temps la perpétuation de stéréotypes raciaux, il suggère l'efficacité subversive de l'assimilation du corps noir à un idéal de beauté classique. S'il reproche tout d'abord au photographe de priver ses modèles de leur individualité et de les réduire à des corps par la fragmentation, il finit par considérer la binarité de sa position, s'identifiant à la fois au sujet noir regardé et à l'homosexuel regardant : « *In retrospect I feel this logical flaw arose as a result of my own ambivalent positioning as a black gay spectator*¹⁹⁸. » Ainsi s'il est frustré du traitement du modèle, il l'est d'autant plus par la satisfaction qu'il retire de sa position de voyeur. Il présente de cette façon toute l'ambivalence de ces photographies : « *An unequivocal answer is impossible or undecidable, it seems to me, because the image throws the question back onto the spectator, for whom it is experienced precisely as the shock effect*¹⁹⁹. » Le rôle du

¹⁹⁶ Kobena Mercer, « Reading Racial Fetishism: The Photographs of Robert Mapplethorpe », *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*, Londres, Routledge, 1994, pp. 131-170. Article reproduit sous le titre « Skin Head Sex Thing : Racial Differences and the Homoerotic Imaginary », in Coco Fusco et Brian Wallis (sous la direction de), *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self*, Catalogue d'exposition, New York, International Center of Photography/Harry N. Abrams, 2003, pp. 237-265.

¹⁹⁷ Kobena Mercer, « Imagine the Black Man's Sex », in *Photography/Politics : Two*, éd. par Pat Holland, Jo Spence et Simon Watney, Londres, Comedia/Methuen, 1987, pp. 61-69.

¹⁹⁸ Kobena Mercer, « Skin Head Sex Thing : Racial Differences and the Homoerotic Imaginary », in Coco Fusco et Brian Wallis (sous la direction de), *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self*, Catalogue d'exposition, New York, International Center of Photography/Harry N. Abrams, 2003, p. 244.

récepteur est donc très important et les lectures contradictoires résultent de la qualité polysémique du corpus qui interroge la position du spectateur par rapport aux représentations de la race et de la sexualité au sein du système dominant. Pour Mercer, Mapplethorpe déconstruit l'idéal normatif²⁰⁰ mais l'indécidabilité demeure et le risque d'une réappropriation persiste : « *Mapplethorpe's photographs are open to a range of contradictory readings whose political character depends on the social identity that different audiences bring to bear on them*²⁰¹. » Ainsi, le danger est de voir les discours critiques réappropriés par les tenants de l'homophobie. L'ambivalence même de la lecture de Mercer²⁰² révèle toute l'ambiguïté de ces clichés qui se trouve exacerbée par le mutisme du photographe. Toute l'expérience d'interprétation repose alors sur un spectateur actif.

3.2.2 Un spectateur actif face à l'apolitisme apparent

Le désaccord est finalement la manifestation même du mode d'efficacité politique de l'œuvre puisqu'il signifie qu'un espace de réflexion est ouvert. L'ambivalence des clichés d'Afro-Américains de Mapplethorpe, qui oscillent entre subversion et renforcement des stéréotypes, interroge effectivement le spectateur. La manière d'articuler les relations entre esthétique et politique de Jacques Rancière nous fournit alors un cadre théorique intéressant pour penser la dimension politique des paradoxes à l'œuvre. Elle nous permet de déterminer en quoi l'apolitisme du photographe

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 243

²⁰⁰ « *By making a 180-degree turn. I want to suggest that the articulation of ambivalence in Mapplethorpe's work can be seen as a subversive deconstruction of the hidden racial and gendered axiom of the nude in dominant traditions of representation.* », *Ibid.*, p. 245.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 254.

²⁰² Autre lecture ambivalente : bell hooks qui écrit dans son essai « *Feminism Inside : Toward a Black Body Politic* » : « *in some instances Mapplethorpe's images disrupt and challenge conventional ways of seeing.* » puis « *It is so obvious as to almost be unworth of note, and certainly not of prolonged debate, that racist/sexist iconography of the black male body is reaffirmed and celebrated by much of Mapplethorpe's work* » in *Black Male : Representations of masculinity in contemporary american art*, éd. par Thelma Golden, Catalogue d'exposition, New York : Whitney Museum of American Art, Harry N. Abrams, Inc., 1995, p. 136.

exacerbe le statut politique de son travail. Jacques Rancière distingue trois modes d'efficacité politique de l'art²⁰³. Selon le philosophe, les modèles pédagogiques de la « médiation représentative » et de « l'immédiateté éthique » dominent la production artistique. Tous deux entendent montrer pour faire prendre conscience, pousser à agir, plaçant la dimension politique d'une œuvre au niveau de l'intention de l'artiste. Or, pour l'auteur, il serait nécessaire de reconnaître l'« indéterminable²⁰⁴ » dans le passage entre la production et la réception des formes. Puisque, l'œuvre dont personne ne possède le sens se place entre l'artiste et le spectateur, une part d'aléatoire persiste toujours. Peu importe son intention, l'artiste ne peut réellement prétendre amener le public à l'action politique grâce à son travail. Le dernier mode d'efficacité politique de l'art, celui que Jacques Rancière nomme le « modèle d'efficacité esthétique », serait donc le plus efficace. Propre au « régime esthétique de l'art²⁰⁵ », il s'appuie sur la « distance esthétique », soit « la suspension de tout rapport direct entre la production des formes de l'art et la production d'un effet déterminé sur un public déterminé²⁰⁶. » La dimension politique de l'art ne peut donc se penser en termes de production, mais se situe au niveau de sa réception. Jacques Rancière parle ainsi d'un « spectateur émancipé » pour qui regarder c'est agir, créer, interpréter, transformer à partir de son propre corpus d'expériences et de connaissances²⁰⁷. En reconnaissant le rôle actif du spectateur, le mode d'efficacité esthétique brouille les frontières et la distribution des rôles, remettant en cause la hiérarchie entre un artiste qui sait et qui possède l'intention de montrer et un spectateur qui reçoit passivement l'œuvre. Ainsi, Mapplethorpe, par son mutisme, exacerbe la dimension politique de son œuvre puisqu'il n'en fournit pas de clé d'interprétation permettant de trancher

²⁰³ Jacques Rancière, « Les paradoxes de l'art politique », *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, pp. 56-92.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 62.

²⁰⁵ « Esthétique, parce que l'identification de l'art ne s'y fait plus par une distinction au sein des manières de faire, mais par la distinction d'un mode d'être sensible propre aux produits de l'art. » Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 31.

²⁰⁶ Jacques Rancière, « Les paradoxes de l'art politique », *loc. cit.*, p. 64.

²⁰⁷ Jacques Rancière, « Le spectateur émancipé », *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 19.

face à une situation qui pose question. L'œuvre se fait le point d'ancrage d'un espace de réflexion mouvant, favorisant le rôle actif du spectateur. Sans en anticiper la réaction, elle concède au récepteur des capacités d'action nouvelles. Le public est amené à s'interroger non seulement sur le discours de l'œuvre mais aussi sur sa propre interprétation. La multiplicité des lectures possibles crée des espaces de réflexion qui se matérialisent dans les débats effectifs entre critiques et réactivent toujours le questionnement polémique des rapports interraciaux et de la représentation dans l'art et dans la société. L'œuvre se fait le point de départ d'une interrogation politique sans cesse réactualisée par le maintien de la part d'indéterminable dans son interprétation. Peu importe l'intention du photographe, ces clichés sont éminemment politiques dans la mesure où ils sont polémiques et sollicitent une interrogation active chez le récepteur. Il convient de maintenir ce nœud que les critiques tentent de défaire afin que persiste le dialogue entre l'œuvre et le spectateur qui laisse la subjectivité de ce dernier trancher, ou non, quant à la lecture de l'œuvre.

En ce sens, la réponse de Glenn Ligon nous semble particulièrement intéressante. Glenn Ligon est un artiste conceptuel s'intéressant aux notions d'identité, de race et de sexualité. On retrouve une forte intertextualité dans sa production artistique qui se nourrit de son expérience d'Afro-Américain homosexuel. Il travaille ainsi sur la construction de l'identité culturelle et sociale et son articulation à travers les discours textuels et visuels. *Notes on the Margin of the Black Book* (voir fig. 41, p. 121) est une installation pour laquelle Ligon a découpé et encadré les 91 photographies de l'ouvrage *Black Book* publié par Mapplethorpe en 1986. Il les a installés au mur en respectant l'ordre du livre, en deux rangées séparées par deux rangées de citations touchant aux questions de la race, de la sexualité, du SIDA... Les sources des citations sont variées : philosophes, activistes, historiens... Ligon met en place un contraste entre les textes – symboles de l'esprit – et les photographies de corps nus. En citant un certain nombre de penseurs noirs il contrebalance la supposée

essentialisation opérée par Mapplethorpe. Ces voix multiples mettent non seulement en exergue la multitude de réactions possibles face à ces clichés mais fournissent également une base théorique à la réception de l'œuvre en éclairant et problématisant la complexité des relations raciales. La volonté d'amener le spectateur à questionner sa propre interprétation est explicite, l'œuvre fonctionnant comme un catalyseur révélant toute l'ambivalence entourant la représentation croisée de la race, de la masculinité et de la sexualité qui oscille entre peur et fantasme. Ligon ouvre ici un espace de réflexion respectant le travail de Mapplethorpe qu'il ne condamne pas totalement. Plus qu'un rejet, il s'agit d'une proposition de contextualisation de l'œuvre amenant son spectateur à une réflexion plus large et exacerbant son rôle politique.

Les photographies d'Afro-Américains de Robert Mapplethorpe interrogent. En effet, il s'agit de clichés qui ne se révèlent pas et le débat critique qui les entoure ne peut que souligner l'indécidabilité de l'interprétation, d'autant plus importante que nourrie par le mutisme politique du photographe. Face à ces clichés, oscillant entre subversion et maintien des stéréotypes, le récepteur ne peut que se questionner. Un champ d'interrogation mouvant est ouvert. Peu importe l'intention du photographe, en réactualisant toujours le débat et en donnant un rôle actif au spectateur, ces clichés se font le point de départ de phénomènes politiques. Par ailleurs, l'œuvre trouve également une efficacité politique dans l'expérience subjective et inclusive qu'elle propose.

3.3 Territoire esthétique et érotique singulier : hétérogénéité des photographies de Robert Mapplethorpe

3.3.1 L'art comme espace hétérogène

Art et politique pour Jacques Rancière sont deux manières de produire des fictions²⁰⁸, l'art ne doit pas chercher à s'ouvrir au réel et à fusionner avec le monde mais, au même titre que la politique, doit chercher à « creuser » et à « fracturer » le réel qui n'est en fait qu'une « fiction consensuelle²⁰⁹. » Ainsi, l'art est politique lorsqu'il intervient dans le « partage du sensible²¹⁰ » pour participer à sa reconfiguration, il s'agit de « l'efficacité d'un dissensus²¹¹ ». L'art, pour Rancière, touche efficacement à la politique non lorsqu'il dénonce un état des choses en cherchant à le révéler à la conscience du spectateur, mais lorsqu'il propose un nouvel espace, matériel ou symbolique, d'expériences et de possibles. Dans « L'esthétique comme politique²¹² », le premier chapitre de son ouvrage *Malaise dans l'esthétique*, Jacques Rancière entend ainsi montrer en quoi, paradoxalement, la politicalité de l'art est liée à son autonomie. Il évoque « la figure résistante de l'œuvre où la promesse politique se trouve préservée négativement : par la séparation entre la forme artistique et les autres formes de la vie, mais aussi par la contradiction interne à cette forme²¹³. » L'art, dans le « régime esthétique », trouve son efficacité politique en introduisant de la

²⁰⁸ « La politique et l'art, comme les savoirs, construisent des « fictions », c'est-à-dire des réagencements *matériels* des signes et des images, des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entre ce qu'on fait et ce qu'on peut faire. », Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 62.

²⁰⁹ Jacques Rancière, « Les paradoxes de l'art politique », *loc. cit.*, p. 84.

²¹⁰ « J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage. » Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12.

²¹¹ Jacques Rancière, « Les paradoxes de l'art politique », *loc. cit.*, p. 66.

²¹² Jacques Rancière, « L'esthétique comme politique », *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, pp. 31-63.

²¹³ *Ibid.*, p. 53-54.

complexité dans le réel « en s'écartant de toute forme d'intervention sur et dans le monde prosaïque²¹⁴. » Pour Rancière enfin, la dimension politique serait consubstantielle à la définition même de l'art dans ce régime « parce qu'elle définit les choses de l'art par leur appartenance à un sensorium différent de celui de la domination.²¹⁵ » C'est-à-dire qu'elle réfute la domination d'une intelligence active sur une sensibilité passive. C'est la manifestation « d'une liberté et d'une égalité du sentir²¹⁶. » Ainsi, l'art en tant qu'expérience sensible hétérogène trouve son potentiel d'émancipation dans son autonomie, il se fait l'expression d'un « partage du sensible » spécifique dont l'indifférence suspend toute hiérarchie. En situant l'effet politique de l'art dans l'expérience subjective du spectateur, l'approche de Jacques Rancière permet de réactualiser sans cesse l'efficacité de l'œuvre indépendamment de toute temporalité. L'art, en proposant un espace hétérogène crée une forme de suspension du « partage du sensible » dominant et se fait le point d'ancrage d'une expérience politique subjective. Mais la politique de la forme résistante parvient au point où elle se résorbe, « dans l'identification du travail de l'art à la tâche éthique du témoignage, où art et politiques sont, à nouveau, annulés ensemble²¹⁷. » C'est la « dissolution éthique de l'hétérogénéité esthétique²¹⁸ » Ainsi, la pensée d'un art dont l'efficacité politique serait exacerbée par son apparente indifférence nous semble riche pour aborder le travail de Robert Mapplethorpe. D'autant plus que la tentation d'inscrire l'œuvre dans le domaine du témoignage, et ainsi d'en neutraliser l'effet politique, est grande au regard des bouleversements sociaux impulsés avec l'apparition du virus du SIDA. Or, nous pensons qu'il est nécessaire de favoriser l'expérience d'une œuvre inclusive afin d'en préserver l'efficacité politique.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 57.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 46.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 62.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 62.

3.3.2 La mise en place d'une socialité de l'intime

Les clichés présentent un espace particulier et impliquent le spectateur dans un schéma relationnel subjectif redéfinissant les rôles et les possibles. Il y a une relation charnelle fictive qui se met en place et qui instaure une socialité singulière dictée par les lois du désir. Roland Barthes affirme dans *La Chambre Claire* que « Toute photographie est un certificat de présence²¹⁹. » Ce ne sont pas simplement des nus qui sont immortalisés mais bien des moments. Les clichés sont le résultat de situations ayant effectivement eu lieu et dont le spectateur a conscience. Bien qu'il ne le voit pas, il devine le hors-champ. La photographie est le fruit d'un acte relationnel, d'une rencontre et le contexte de production ne se fait pas oublier, la présence du photographe est indubitable. Ainsi, lorsque le spectateur se trouve devant le cliché *Dennis Speight* (voir fig. 42, p. 121) il sait, ou du moins il imagine, la relation proxémique qui s'est établie entre l'artiste et le modèle. Cette proximité se reproduit alors dans la rencontre entre le spectateur et le modèle par l'intermédiaire du cliché. En effet, l'objectif concentre le point de vue du photographe et celui du spectateur, leurs deux positions se confondent dans le schéma relationnel établi entre artiste, récepteur et modèle. Le corps à corps se fait intime et inévitable. Par ailleurs, l'inclusion du spectateur dans l'œuvre lui confère une posture significative selon les photographies, des rapports de domination symbolique se mettent en place. Ainsi, s'il se trouve à genoux devant Phillip Prioleau (voir fig. 43, p. 122), il surplombe Ajitto (voir fig. 44, p. 122) dans le cliché éponyme. Le corps à corps entre le récepteur et l'œuvre implique des affects spécifiques, faisant écho à des expériences intimes et personnelles. La vue prédomine dans la pratique photographique qui est la traduction d'un regard, le geste mécanique annihilant plus ou moins les autres sens. Toutefois, Barthes compare l'objectivité de cette image vue à celle de la chose touchée : « Ce qu'on voit sur le papier est aussi sûr que ce qu'on touche²²⁰. » Regarder un cliché

²¹⁹ Roland Barthes, *La Chambre Claire*, Paris, Gallimard, 1980, p. 135.

²²⁰ *Ibid.*, p. 136.

c'est confirmer la présence au monde du représenté en le touchant avec les yeux. Ainsi, la photographie s'apparente au tact par son effet de présence. Cette relation au tangible est accentuée par le déroulement d'une certaine narration tactile, les modèles souvent se touchent²²¹. Le jeu de caresses iconographiques est doublé par la brillance du papier photographique, le spectateur n'en devine que plus aisément la texture lisse de la peau. Le toucher prend une dimension primordiale dans la relation à l'œuvre, les échanges tactiles y sont nombreux et le spectateur y est pleinement intégré.

La focalisation sur le corps nu et la mise en scène d'une narration tactile classent les photographies dans le domaine de l'érotisme. Pour René Payant, le dispositif érotique est un « pas encore de sens, un espace virtuel, où règne le secret qui nécessite l'intervention active du regardeur²²² ». C'est donc la rencontre avec le spectateur qui donne son sens à l'œuvre, ce dernier se fait acteur et entre dans un rapport de séduction avec le contenu de l'œuvre. Il y a une réciprocité et la relation qui se met en place porte une attention particulière à la présence physique non seulement du modèle mais également du récepteur. D'autant plus que l'homoérotisme – dont ces clichés sont emprunts du fait même de leur contexte de production – permet une entreprise spéculaire : sorte de jeu de miroir entre le modèle et le spectateur qui peut tout autant s'identifier au regardant et au regardé. S'il regarde un autre corps, il prend également conscience de son propre corps. Si l'on suppose un récepteur qui n'est pas Afro-Américain, le processus d'identification au modèle devient subversif dans la mesure où il s'affranchit des différences raciales, soulignant leur superficialité. En outre, le dispositif érotique permet une relation entre deux individus. Relation qui, comme le souligne Payant, ne tient pas compte de l'ordre social et des règles qui le régissent :

²²¹ Pour exemples : *Dennis Speight*, 1980 (voir fig. 42, p. 121), *Ajitto*, 1981 (voir fig. 44, p. 122), *Phillip Prioleau*, 1980 (voir fig. 43, p. 122)...

²²² René Payant, « L'érotisme de l'image », *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Éd. Trois, 1987, p. 234.

La complexité est dans la séduction qui entraîne les corps. Il n'y a pas une "essence irréductible de l'amour", indépendante de son objet ; l'érotisme n'est pas une transcendance de la physicalité. Le sexe n'est pas une idée, un signe de signe comme on nous le présente parfois, car un cul c'est aussi très souvent, sinon toujours, un prénom, une odeur, un coin de rue, une raison, un état du ciel...Il y a dès lors un effet déconstructeur dans ce mouvement de la drague, un effet de libération puisqu'elle défait l'ordre du corps, du tissu urbain et des systèmes qui règlent la société, qu'elle construit un ordre libidinal, personnalisé et fluctuant. Topographie symbolique de l'espace ordonné par le désir. Occupation singulière de l'espace commun, dé-sémantisation et re-sémantisation du territoire général²²³.

L'érotisme permet des relations nouvelles. Émancipées des codes hégémoniques, ces rapports contribuent à la mise en place d'un ordre dissident forgé par le désir seul. L'expérience de l'œuvre suspend la logique de l'ordre social dominant, laissant place à un rapport subjectif, transcendant différenciations et hiérarchies.

Ainsi, en inscrivant l'œuvre dans le registre du témoignage, le risque est de mettre à distance le spectateur et d'amputer ces clichés de leur potentiel subversif issu de leur dimension intime et inclusive. Or, le discours critique entourant l'œuvre tend à souligner la particularité du contexte de production de ces photographies. Mapplethorpe se fait photographe-témoin d'un milieu spécifique et d'une époque révolue d'effervescence culturelle et de libération sexuelle. L'œuvre, en devenant document d'archive d'un moment précis et achevé, cesse de problématiser le présent. Le spectateur devient étranger aux possibles présentés puisqu'ils n'ont a priori plus cours. Extérieur, il ne peut que constater l'état des choses dans une époque passée, dans un milieu inclusif régi par des règles spécifiques qui ne s'appliquent plus.

3.3.3 La beauté comme terrain de valeurs communes ?

En 1993, le critique américain Dave Hickey publie *The Invisible Dragon* en réaction aux Culture Wars. Hickey y invite son lecteur à reconsidérer le rôle de la beauté dans

²²³ *Ibid.*, p. 244-245.

l'art. Ainsi, dans l'essai « Enter the Dragon : On the Vernacular of Beauty²²⁴ », l'auteur avance que la beauté d'une œuvre²²⁵ permettrait d'en accentuer le rôle politique dans la mesure où, en tant que territoire de valeurs communes, elle donnerait un pouvoir de compréhension directe au spectateur qui dépasserait le questionnement de la forme pour interroger directement le contenu. Ainsi, elle permettait à l'époque moderne d'outrepasser l'intermédiarité de l'Église et de l'État mais l'utilisation des codes de la beauté au service du capitalisme l'a associé à l'idée de corruption ce qui a eu pour effet sa dévalorisation dans les pratiques artistiques. Le monde de l'art lui a alors opposé la sincérité et l'authenticité, rendant nécessaire à la compréhension le détour par les textes et les institutions qui régularisent et neutralisent les œuvres subversives en les marginalisant et les mystifiant²²⁶. La beauté autorise donc une attirance et un accès directs au contenu de l'œuvre dont l'aspect subversif passe par cette efficacité esthétique outrepassant la médiation institutionnelle. Ainsi, pour Hickey, Robert Mapplethorpe fait polémique du fait du rôle qu'il accorde à la beauté dans son œuvre. Celle-ci lui octroierait une certaine accessibilité et donc le pouvoir d'ébranler directement la morale de la société américaine sans passer par l'intermédiaire neutralisant des institutions :

And finally, hardly anyone considered for a moment what an incredible rhetorical triumph the entire affair signified. A single artist, with a single group of images had somehow managed to overcome the aura of moral isolation, gentrification and mystification that surrounds the practice of contemporary art in this nation and directly threaten those in actual power with his celebration of marginality²²⁷.

²²⁴ Dave Hickey, « Enter the Dragon : On the Vernacular of Beauty », *The Invisible Dragon : Four Essays on Beauty*, Los Angeles, Los Angeles Art Issues Press, 1993, pp. 11-24.

²²⁵ Beauté que Dave Hickey définit ainsi : « *the agency that caused visual pleasure in the beholder* », Dave Hickey, *loc. cit.*, p. 11.

²²⁶ Dave Hickey, « After the Great Tsunami : On Beauty and the Therapeutic Institution », *The Invisible Dragon : Four Essays on Beauty*, Los Angeles, Los Angeles Art Issues Press, 1993, pp. 53-61.

²²⁷ Dave Hickey, *loc. cit.*, p. 21.

Au-delà de la représentation, c'est la valorisation de la marge qui aurait posé problème. D'autant plus que leur qualité formelle permet à ces photographies de trouver une certaine forme de diffusion en dehors des dites institutions qui tendent à tempérer leur potentiel subversif. L'esthétique lisse de Mapplethorpe permet un accès direct au contenu de ces clichés sans que l'intermédiaire institutionnel soit nécessaire à leur appréhension. Elle guide le spectateur sur un territoire de valeurs communes vers des questionnements plus complexes.

Robert Mapplethorpe applique le même traitement esthétique à tous ces sujets. On peut alors penser à l'analyse que fait Jacques Rancière du travail de Gustave Flaubert : « Son refus même de confier à la littérature aucun message est considéré comme un témoignage de l'égalité démocratique. [...] Cette égalité d'indifférence est la conséquence d'un parti pris poétique : l'égalité de tous les sujets, c'est la négation de tout rapport de nécessité entre une forme et un contenu déterminés²²⁸. » Le photographe fait preuve d'une indifférence égalitaire par rapport aux hiérarchies historiques des représentations artistiques, mais également au sein même de son œuvre. Il opère un certain nombre d'analogies avec les formes classiques de l'art dont il applique les codes esthétiques à une variété de sujets. Nous l'avons vu, les sujets ne sont pas indifférenciés mais leur traitement esthétique l'est. Ainsi, l'objectif du photographe traite de la même manière Lisa Lyon (voir fig. 45, p. 123), Ken Moody (voir fig. 11, p. 106) ou une sculpture (voir fig. 12, p. 106). Le traitement formel transcende alors les différenciations raciales et sexuelles pour tendre vers une égalité représentative, révélant et abolissant les hiérarchies artistiques normatives par l'expression d'un potentiel esthétique partagé. Toutefois, alors même que cette égalité d'indifférence se révèle subversive, elle peut également être perçue comme une négation de la spécificité de l'expérience identitaire des modèles, négation des

²²⁸ Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, pp. 16-17.

différences vécues et donc des inégalités sociales effectives. À nouveau les paradoxes à l'œuvre interrogent.

3.3.4 Plaisir esthétique/désir érotique : la confusion

Le travail de Mapplethorpe traduit une volonté de mêler beauté et sexualité, ce qui entraîne une ambivalence, soulignée au cours du second chapitre, dans le traitement des modèles qui sont à la fois considérés comme formes abstraites et sujets de désir. Robert Asen, dans « Appreciation and Desire : The Male Nude in the Photography of Robert Mapplethorpe » problématise l'incertitude du spectateur qui en résulte²²⁹. Le traitement simultané des modèles comme objets formels d'appréciation et objets érotiques de désirs, permettrait à Mapplethorpe de tempérer l'érotisme de ces clichés en les rattachant formellement à une tradition esthétique d'appréciation distante du corps²³⁰. Mais, si le procédé neutralise a priori l'érotisme de ces clichés, l'ambivalence qui en résulte active le rôle du spectateur :

In this way, Mapplethorpe's male nudes reveal the active process of interpretation. We do not receive his work passively, textual uncertainty invites critical engagement and self-awareness. In viewing Mapplethorpe's photography, we must negotiate between appreciation and desire, universality and individuality, beauty and sexuality²³¹.

Ces clichés mettent ainsi le spectateur face à une multiplicité de réponses possibles mais toutes ont a priori en commun leur rattachement à une forme de plaisir. Or, « (Le plaisir) est une dérive, quelque chose qui est à la fois révolutionnaire et asocial et ne peut être pris en charge par aucune collectivité, aucune mentalité, aucun idiolecte²³². » nous dit Roland Barthes. Le plaisir est émancipé et personnel. Neutre, il ne se soumettrait à aucun système de valeurs. Il y a une charge subversive certaine

²²⁹ Robert Asen, « Appreciation and Desire : The Male Nude in the Photography of Robert Mapplethorpe », *Text and Performance Quarterly*, vol. 18, n° 1, janvier 1998, pp. 50-62.

²³⁰ *Ibid.*, p. 54.

²³¹ *Ibid.*, p. 60.

²³² Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1982, pp. 38-39.

dans les clichés d'Afro-Américains de Robert Mapplethorpe, d'autant plus qu'il s'agit de corps noirs. L'appréciation esthétique qui en résulte trouve son caractère politique non seulement dans le fait qu'elle octroie à des individus qui en sont traditionnellement privés le privilège de la beauté, mais également dans le système d'entremêlement des plaisirs qui se met en place : le plaisir esthétique résultant des qualités plastiques de l'œuvre se mêle à celui émanant de la beauté du corps représenté, mais également à un potentiel désir érotique. Il y a un rapport de séduction²³³ et la confusion qu'il peut entraîner chez le spectateur est définitivement chargée politiquement : « *It is distressing for some people to admit that although all homosexuals experience homoerotic feelings, not all homoerotic feelings are experienced by homosexuals*²³⁴. » souligne Allen Ellenzweig.

Dans la société occidentale, la morale chrétienne a condamné la nudité et fait de la sexualité un tabou. L'homosexualité est d'autant plus visée qu'il s'agit d'une sexualité pensée hors de la reproduction, d'une sexualité de jouissance, de plaisir simple. Ces photographies mettent le spectateur face à la nudité des modèles, face à la situation érotique dont elles témoignent mais également face à sa propre curiosité et sa propre appréciation. René Payant, à propos des images érotiques et pornographiques au regard de la morale écrit : « Le mal est dans le fait de regarder, dans le regard accompli plus que dans l'objet²³⁵. » Or « l'image me dit toujours de regarder²³⁶ » écrit-il plus loin. Regarder l'œuvre est un choix, une action consciente et délibérée qui engage le récepteur dans une expérience rattachée à l'homoérotisme. Pour Payant, l'image érotique n'est pas un discours sur la sexualité mais un discours emprunt de sexualité : « Les images érotiques et pornographiques se distingueraient

²³³ « *That it cannot lie is a ridiculous cliché. That it can flirt is Mapplethorpe's special discovery.* »

David Anfam, « Arenas of Machismo », *Art International*, n°5, Hiver 1988, p. 103.

²³⁴ Allen Ellenzweig, *loc. cit.*, p. 2.

²³⁵ René Payant, « L'érotisme de l'image », *loc. cit.*, p. 234.

²³⁶ *Ibid.*

par les effets pragmatiques de leur dispositif sur le spectateur²³⁷. » Les photographies appellent à des affects forts, il s'agit d'une rencontre, d'une relation mise en place par le dispositif artistique. Ainsi, une photographie telle Charles Bowman (voir fig. 29, p. 35) suscite des affects positifs et des phénomènes subversifs. L'esthétique léchée du cliché suscite une appréciation esthétique chez le spectateur, tout comme les qualités plastiques du corps du modèle qui répondent aux canons de la virilité. Un premier niveau de confusion peut alors s'établir lorsque le plaisir suscité par l'admiration du cliché se confond avec celui provoqué par la vue du corps du modèle. D'autant plus que l'appréciation de la texture de la peau lisse est doublée par celle du papier photographique. La douceur de l'épiderme produit par processus intermodal un affect positif chez le récepteur. Un second niveau de confusion s'opère lorsqu'entre en jeu l'érotisme sous-jacent. Le corps comme forme s'individualise et trouve sa charge sexuelle dans les détails organiques – la cicatrice de Bowman par exemple. Le spectateur se trouve alors face à l'entrelacement de ses propres plaisirs, l'appréciation esthétique et le désir (homo)érotique se mêlent. Cette confusion touche à la politique par la démocratisation des désirs homoérotiques et interracialisés. Mapplethorpe, par son travail plastique, fait de son œuvre une expérience esthétique plaisante mais la charge sexuelle ne se fait pas oublier, et peu importe le genre, la race ou l'orientation sexuelle du spectateur, le photographe propose une illustration séduisante d'un érotisme marginalisé par le système dominant. Bien que ces clichés rencontrent toujours un certain nombre de stéréotypes raciaux historiquement construits, le désir érotique et le plaisir esthétique contrecarrent une mythologie populaire raciste associant les Afro-Américains à des valeurs négatives. Les photographies de Robert Mapplethorpe mettent l'individu face à ses propres contradictions, le poussant à s'interroger et à problématiser les normes artistiques et sociales.

²³⁷ *Ibid.*

Les photographies d'Afro-Américains de Robert Mapplethorpe incluent ainsi le récepteur dans un espace relationnel démocratique qui relève de l'intime et suspend les valeurs et différenciations normatives régissant les rapports sociaux. L'expérience subjective de l'œuvre interroge un spectateur dont la confusion des plaisirs et désirs trouve son caractère subversif dans la remise en question des marginalisations raciales et sexuelles par l'hégémonie occidentale blanche et hétérocentrée.

Conclusion :

Au terme de ce troisième chapitre, il nous est possible de définir les principaux rouages du mode d'efficacité politique des clichés d'Afro-Américains de Robert Mapplethorpe. Nous pouvons ainsi soutenir, qu'au-delà des intentions du photographe et d'un positionnement défini, ces photographies touchent indubitablement à la politique par leur caractère polysémique et polémique. Le véritable enjeu politique de ces clichés s'exprime alors en terme de réception.

Mapplethorpe se propose d'immortaliser les milieux qu'il fréquente avec le formalisme d'un classique. Un dialogue s'opère donc entre le contexte social qui voit évoluer le photographe et les formes classiques de l'art. Il exprime ainsi le potentiel esthétique de la marge, ébranlant le système normatif en se réappropriant ses symboles. Par ailleurs, par son affirmation identitaire, Mapplethorpe fait entendre la voix trop souvent cryptée ou réduite au silence de la communauté homosexuelle. L'homoérotisme qu'il propose, par sa séduction, menace l'hétérocentrisme dominant. Si ces aspects de l'œuvre sont indubitablement subversifs, de nombreuses ambiguïtés demeurent. Ces paradoxes alimentent les interrogations et quel que soit le retranchement final du spectateur – s'il parvient à se positionner – le fait est que le dialogue ouvert par l'œuvre problématise des questions profondément politiques. Le mutisme politique du photographe ne peut qu'exacerber la dimension politique de son

œuvre puisqu'en ne fournissant pas de clé de lecture, il fait reposer tout le processus d'interprétation sur un spectateur devenu actif. D'autre part, un rapport de séduction démocratique et émancipé se met en place au sein de ces clichés. Une indifférence égalitaire qui transcende les différenciations et hiérarchies sociales culturellement construites. L'œuvre, comme expérience sensible inclusive et hétérogène propose des relations nouvelles, des plaisirs subversifs et révèlent des potentialités souvent niées.

Ainsi, le degré d'efficacité politique de ces clichés est inhérent à l'expérience subjective du spectateur. Il est nécessaire de maintenir la dimension polysémique de l'œuvre afin d'en préserver l'efficacité politique. C'est dans le nœud confus entre érotisme et formalisme, subversion et affermissement des stéréotypes, inclusion et résistance que se joue son potentiel politique. Réduire ces clichés à leur formalisme, tenter d'en fixer l'interprétation ou d'en faire des documents d'archives revient alors à priver l'œuvre de son mode d'efficacité qui repose sur une indécidabilité sans cesse réactualisée par l'expérience subjective de l'œuvre.

CONCLUSION

Le travail de Robert Mapplethorpe, par son exploration du désir et de la sexualité, trouble les mœurs d'une société américaine traditionnelle conservatrice et chrétienne. Son œuvre défie le système normatif en exprimant le potentiel esthétique de minorités dont les voix dissidentes sont trop souvent cryptées, voire réduites au silence. Elle jouit donc a priori d'un statut progressiste et contestataire face à l'ordre social établi. Toutefois la réception de ses clichés prenant pour modèle des sujets afro-américains est plus complexe. Nous l'avons vu, bien qu'ils interrogent le statu quo, ils martèlent également un certain nombre de stéréotypes raciaux et genrés. Ces photographies ne permettent pas le consensus et peuvent même créer une indécidabilité chez un spectateur incapable de se positionner face à leur ambivalence. C'est d'ailleurs une indécidabilité personnelle qui marque le point de départ de notre recherche. Un inconfort qui, au regard du statut d'artiste provocateur et subversif majoritairement accordé à Mapplethorpe, interroge.

Here we return to that feeling of ambivalence because while we can recognize the oppressive dimension of the fantasies staged in such sexual representation, we are fascinated, we still want to look, even if we cannot find the images we want to see.²³⁸

Comment penser la portée politique indéniablement complexe d'une œuvre lorsque son auteur réfute tout engagement ? Quelle qu'ait été l'ambition du photographe, ces clichés nous posent question. Dans un premier temps c'est la démarche de l'artiste qui est remise en cause, mais très vite nous interrogeons notre propre rapport à l'œuvre et aux problématiques qu'elle soulève. C'est ce constat qui nous a amené à penser que ce n'est pas tant dans les intentions de Mapplethorpe que se situe le

²³⁸ Kobena Mercer & Isaac Julien, « True confessions », Thelma Golden (sous la dir. de), *Black Male : Representation of Masculinity in Contemporary Art*, Catalogue d'exposition, New York, Whitney Museum of American Art, 1994, p. 194.

véritable enjeu politique de ces clichés mais dans le double mouvement de réflexion qui s'opère entre l'œuvre et le récepteur. La réflexion subjective du spectateur qui concentre sa pensée sur l'ambivalence politique au cœur de ces clichés, mais aussi ce phénomène de réflexion où l'œuvre met le spectateur face sa propre image, le renvoyant par mouvement de comparaison à son propre rapport au monde.

L'objectif de cette étude était donc double : analyser l'impact des clichés de Robert Mapplethorpe sur la construction identitaire masculine afro-américaine et éclairer les rouages de leur mode d'efficacité politique. Ainsi, il s'agissait tout d'abord de saisir l'aspect polémique de ces photographies afin d'en comprendre les enjeux sociaux premiers avant de nous placer au-delà de la controverse pour capter l'œuvre dans le réseau de ses interprétations et en décrypter alors les mécaniques du mode réel d'efficacité politique. Notre dessein était de proposer un point de vue nouveau sur ces photographies. Un point de vue pragmatique permettant de préserver l'ambivalence du travail de Mapplethorpe sur le corps noir en articulant les enjeux esthétiques et politiques. Notre recherche ne prétendait donc aucunement mettre fin au débat sous-jacent, il s'agissait, au contraire, d'en éclairer les différents enjeux afin de maintenir un questionnement et un dialogue éclairés.

Notre démarche s'est dans un premier temps appuyée sur une analyse formelle de ces clichés. Le premier chapitre entendait ainsi situer le travail de Mapplethorpe sur le corps noir dans le contexte de sa quête de perfection inspirée de l'esthétique des premiers photographes et de l'idéal antique. Un retour sur le discours de l'artiste nous a ainsi permis de mettre en exergue son positionnement d'esthète, éludant les enjeux politiques sous-jacents à l'œuvre. Ce premier temps de l'étude faisait alors fi des problématiques identitaires afin de saisir l'ambition primaire de Mapplethorpe. Ces images sont construites, mises en scène et modifiées dans l'optique de tendre vers un idéal abstrait. Le corps devient ainsi le support du regard esthétique a priori indifférencié de Mapplethorpe qui, l'œil sans cesse tourné vers la matrice classique,

se fait photographe-sculpteur par son travail de la lumière.

Le second chapitre, tout au contraire, reposait sur une analyse des problématiques identitaires au cœur de ces clichés. Il s'agissait alors de mettre en exergue toute l'ambiguïté présente dans le travail de Mapplethorpe et les problèmes soulevés par sa diffusion. Nous avons donc vu de quelle manière le photographe, en la célébrant, appuie, voire naturalise, une différenciation raciale culturellement construite. Bien qu'il ébranle par certains aspects les hiérarchies traditionnelles, le canon proposé n'en reste pas moins un potentiel modèle de fixité et la fascination qu'il suscite reproduit des schémas relationnels historiquement inégalitaires. Les enjeux de pouvoir sont complexes, d'autant plus au regard de l'emploi historique de l'image, particulièrement de la photographie, dans la diffusion des stéréotypes et le renforcement de croyances sociales racistes. Oscillant entre représentations désincarnées et propositions collaboratives, la lecture de ces clichés est problématique et amène à une indécidabilité significative que ce second chapitre ambitionnait de révéler.

Si par souci de clarté dans l'analyse les deux premiers chapitres faisaient la distinction entre les dimensions esthétiques et politiques de l'œuvre, le troisième et dernier temps de l'étude entendait au contraire coupler ces problématiques afin d'en décrypter les points de rencontre et leurs articulations au sein de l'expérience de réception. Au-delà des questions primordiales qu'il pose, le débat relevé durant le second chapitre est significatif du potentiel politique de l'œuvre qui sans cesse interroge. Mapplethorpe par son affirmation identitaire infiltre les institutions avec des formes subversives de désir, mais c'est par son positionnement d'esthète qu'il renforce l'effet politique de son œuvre en la marquant du sceau de l'indécidabilité. En refusant d'en fournir les clés de lecture, il place le récepteur dans le rôle actif de l'interprétation personnelle et ouvre un lieu de débat singulier et mouvant. En outre, ces clichés proposent un espace hétérogène de relations subjectives émancipées du

système hégémonique de domination car régies par les lois du plaisir et de l'intime.

C'est à la lumière de ces réflexions qu'il nous a alors été possible de relever un certain nombre de mouvements de neutralisation dans les modes de réception de l'œuvre. En effet, force est de constater que l'importante focalisation sur la dimension plastique du travail de Mapplethorpe tend à en désamorcer la charge érotique et à éluder les problématiques identitaires. D'autre part, l'historicisation de l'œuvre, en mettant à distance le spectateur, contrecarre la réactualisation perpétuelle des questionnements induits par ces clichés. Ils cessent alors d'interroger le présent pour devenir les témoins passifs d'une époque révolue tandis que Mapplethorpe semble, au contraire, nous proposer une œuvre suspendue hors du temps. C'est le « suspens esthétique²³⁹ » qui est la clé de voute de l'effet politique de ces clichés : suspens des hiérarchies et suspens des temporalités linéaires. Finalement, nous invitons à préserver le nœud du désaccord : tenter de le défaire par une lecture unilatérale revient à priver l'œuvre des éléments constitutifs d'une polysémie qui interpelle.

Il s'agissait dans cette étude d'analyser le travail de Mapplethorpe avec des modèles afro-américains d'un point de vue nouveau, situé au-delà de leur dimension polémique sans pour autant éluder les aspects controversés de ces clichés. La brièveté de notre étude ne nous a toutefois pas permis de développer certaines facettes de la pratique du photographe qu'il aurait été intéressant de creuser davantage. Nous pensons notamment aux séries de photographies réalisées par Mapplethorpe pour le milieu de la mode : des modèles masculins afro-américains y accompagnent régulièrement les mannequins féminins. Non seulement la fréquente nudité des premiers contraste avec la mise en valeur du vêtement, mais surtout ils restent maintenus dans un rôle « décoratif » problématique. Par souci d'exactitude et de

²³⁹ Jacques Rancière, « Chapitre 1 : L'Esthétique comme politique », *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, pp. 31-63.

conclusion nous avons retenu pour notre étude uniquement les œuvres qui ne résultaient pas de commandes. Par ailleurs, la reproduction des inégalités raciales dans la photographie de mode nous semble un problème distinct nécessitant une étude spécifique. En outre, le rapport entre le modèle antique, l'homoérotisme, le culturisme et leur articulation dans le travail de Mapplethorpe nous paraît être un point d'étude tout à fait pertinent qui reste encore à explorer. Enfin, les pistes d'analyse esquissées au cours de ce mémoire gagneraient, il nous semble, à être complétées par un travail comparatif mettant l'accent sur les points de rencontre et d'opposition entre les photographies de Mapplethorpe et les œuvres d'artistes afro-américains contemporains travaillant sur les questions identitaires. Une étude mesurant les écarts entre la réception critique de ces œuvres et celle du travail de Mapplethorpe au regard des positions et engagements de leurs auteurs apporterait en effet un complément tout à fait intéressant à l'analyse proposée ici.

ANNEXE I – FIGURES



Figure 1: Robert Mapplethorpe, *Derrick Cross*, 1983, épreuve gélatino-argentique, 50,8 x 40,6 cm, don de la Fondation Robert Mapplethorpe à la Grey Art Gallery and Fales Library, New York University Art Collection.



Fig. 2: Minor White, *Male Nude*, 1940, épreuve argentique, 7,3 x 7,3 cm.



Fig. 3: Robert Mapplethorpe, *Thomas*, 1987, épreuve gélatino-argentique, 61 x 50,8 cm, Fondation Robert Mapplethorpe, New York.

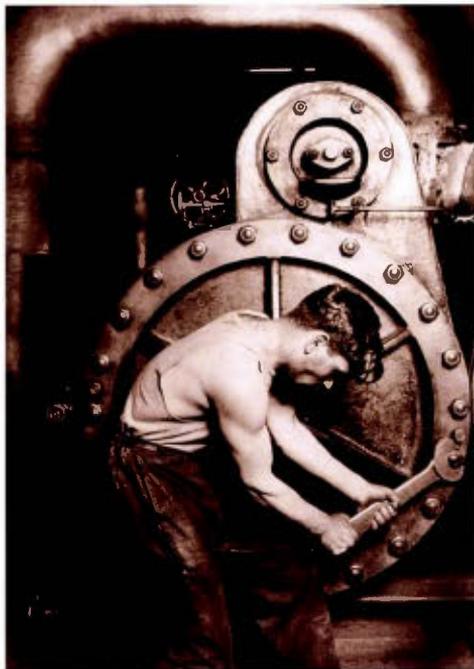


Fig. 4: Lewis Hine, *Mechanic at steam pump in electric power house*, 1921, épreuve argentique, 16,5 x 11,4 cm.

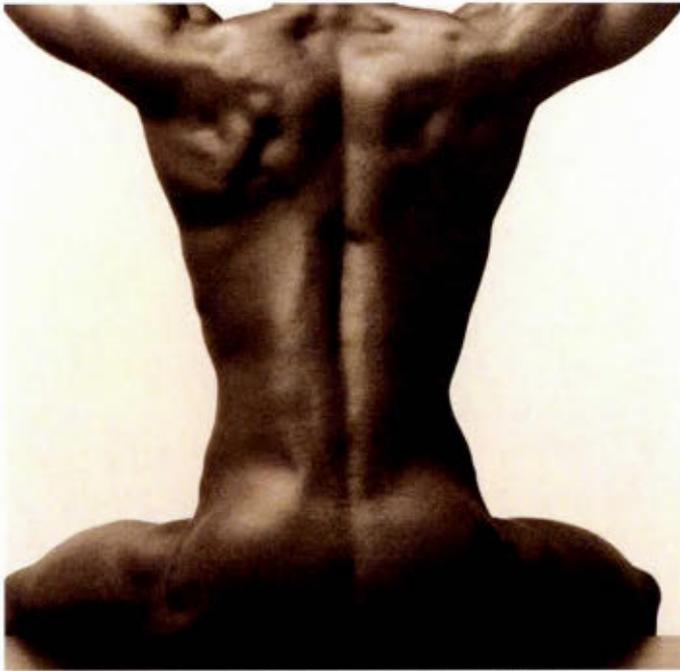


Fig. 5: Robert Mapplethorpe, *Clifton*, 1981, épreuve gélatino-argentique, 35.6 x 35.6 cm, Fondation Robert Mapplethorpe, NY.



Fig. 6: Robert Mapplethorpe, *Calla Lily*, 1986, épreuve gélatino-argentique, 92,7 x 92,7 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, NY.



Fig. 7: Robert Mapplethorpe, *Cock*, 1986, épreuve gelatino-argentique, 61 x 50,8 cm, Fondation Robert Mapplethorpe, NY.

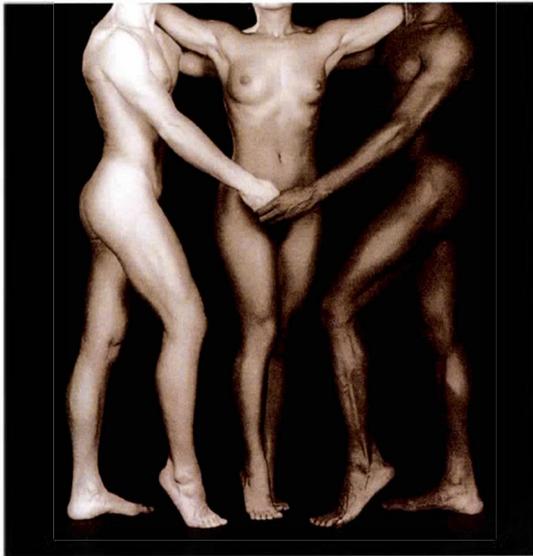


Fig. 8: Robert Mapplethorpe, *Ken, Lydia and Tyler*, 1985, épreuve gélatino-argentique, 50,8 x 40,6 cm, Fondation Robert Mapplethorpe, NY.

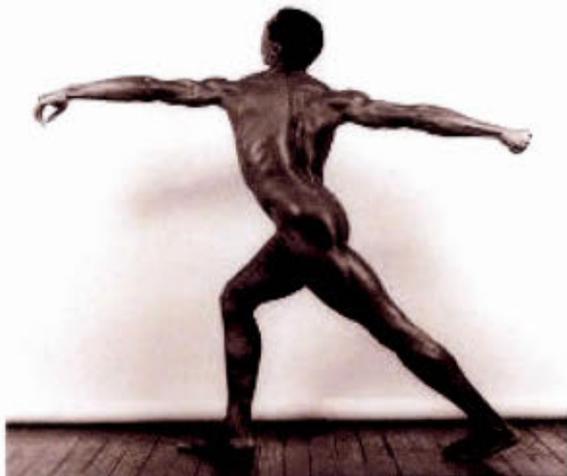


Fig. 9: Robert Mapplethorpe, *Derrick Cross*, 1983, épreuve gélatino-argentique, 50,8 x 40,6 cm, Fondation Robert Mapplethorpe, NY.

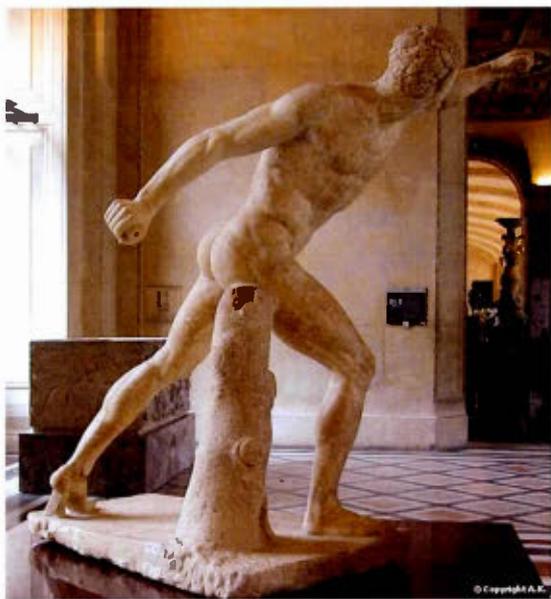


Fig. 10: Agasias d'Éphèse, *Guerrier combattant dit Gladiateur Borghèse*, v. 100 av. J.-C., H : 1,99 m, Musée du Louvre, Paris.

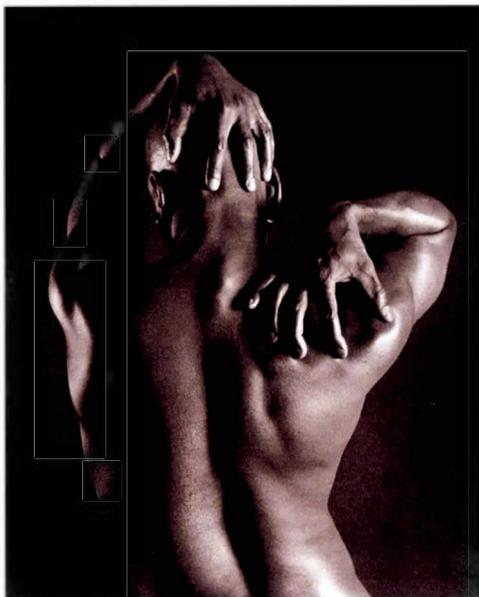


Fig. 11: Robert Mapplethorpe, *Ken Moody*, 1985, épreuve gélatino-argentique, 61 x 50,8 cm, Fondation Robert Mapplethorpe, NY.

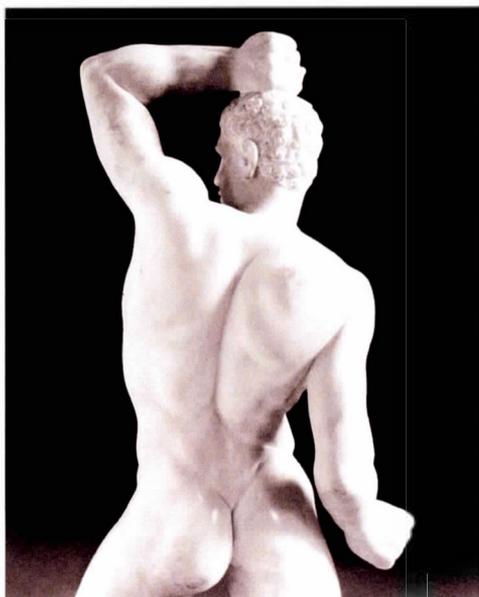


Fig. 12: Robert Mapplethorpe, *Wrestler*, 1989, épreuve gélatino-argentique, 61 x 50,8 cm, Fondation Robert Mapplethorpe, NY.



Fig. 13: Robert Mapplethorpe, *Ajitto*, 1981, épreuves gélatino-argentiques, 111,8 x 86,5 cm (chaque), Fondation Robert Mapplethorpe, NY.



Fig. 14: Robert Mapplethorpe, *Michael Reed*, 1987, épreuve gélatino-argentique, 59 x 48,9 cm, Fondation Robert Mapplethorpe, NY.



Fig. 15: Raphaël, *Les Trois Grâces*, 1504-1505, Huile sur bois, 17,8 x 17,6 cm, Musée Condée, Chantilly.



Fig. 16: *Marble Statue Group of the Three Graces*, Deuxième sc, Marbre, 123 x 100 cm, Metropolitan Museum, NY.

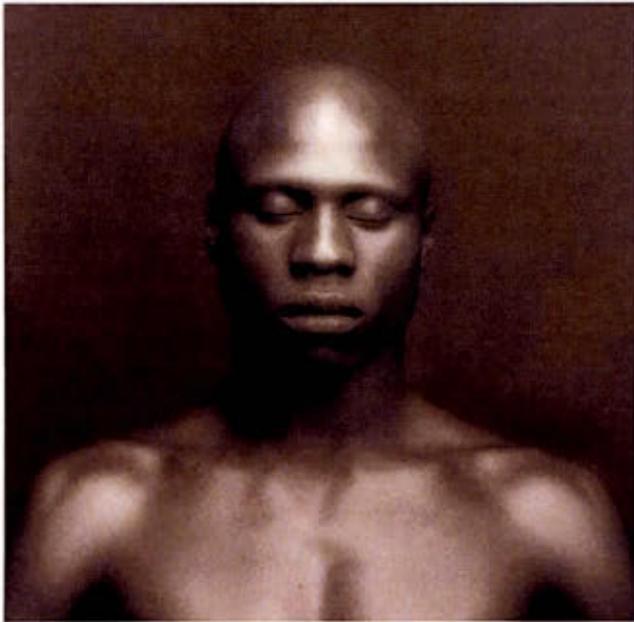


Fig. 17: Robert Mapplethorpe, *Ken Moody*, 1983, épreuve gélatino-argentique, 38,7 x 38,5 cm, acquisition conjointe du J. Paul Getty Trust et du Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.

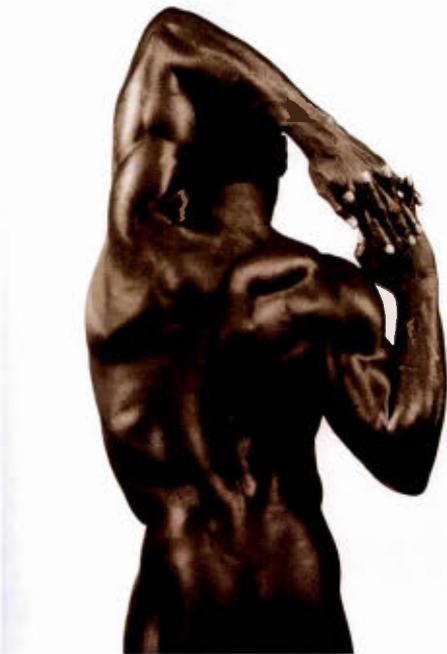


Fig. 18: Robert Mapplethorpe, *Derrick Cross*, 1983, épreuve gélatino-argentique, 50,8 x 40,6 cm, Fondation Robert Mapplethorpe, NY.

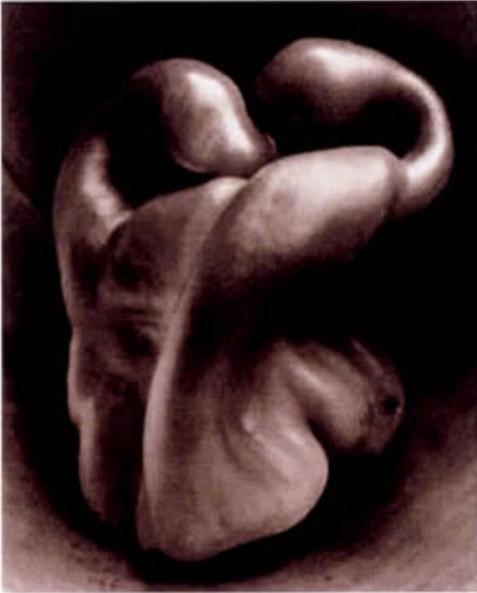


Fig. 19: Edward Weston, *Pepper No. 30*, 1930, épreuve gélatino-argentique, 24,13 x 19,21 cm, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco.



Fig. 20: Hendrick Goltzius, *Hercule Farnèse*, v. 1592, gravure, 41,8 x 30,4 cm, Metropolitan Museum, NY.



Fig. 21 : Robert Mapplethorpe, *Isaiah*, 1980, épreuve gélatino-argentique, 50,8 x 40,6 cm, Fondation Robert Mapplethorpe, NY.



Fig. 22 : Robert Mapplethorpe, *Untitled*, 1980, épreuve gélatino-argentique, 44,9 x 35,5 cm, Fondation Robert Mapplethorpe, NY.



Fig. 23 : Robert Mapplethorpe, *Man in Polyester Suit*, 1980, épreuve gélatino-argentique, 101,6 x 76,2 cm, Fondation Robert Mapplethorpe, NY.



Fig. 24 : Carrie Mae Weems, *From Here I Saw What Happened and I Cried*. 1995-1996, épreuves chromogéniques en couleurs et texte passé au jet de sable sur verre, 28 cadres de 67,9 x 55,8 cm, 4 cadres de 55,8 x 67,9 cm, 2 cadres de 110,4 x 85 cm, Museum of Modern Art, New York.

Vue de l'installation, Center of Contemporary Art, Séville, Espagne, 2010.

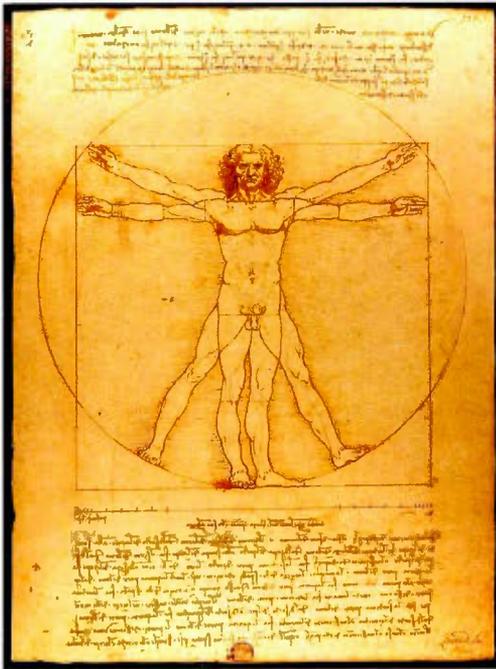


Fig. 25: Léonard de Vinci, *L'Homme de Vitruve*, v. 1492, dessin à la plume et lavis, 34,4 x 24,5 cm, Gallerie dell'Accademia de Venise, Venise.

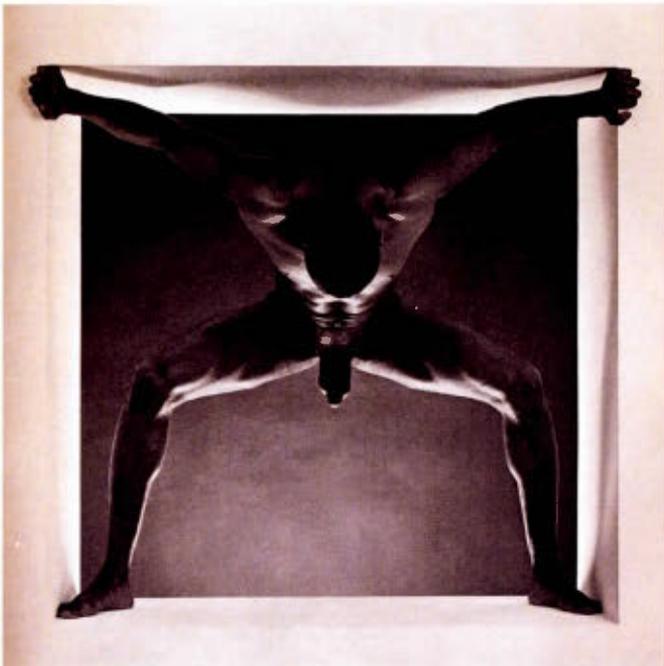


Fig. 26: Robert Mapplethorpe, *Thomas*, 1987, épreuve gélatino-argentique, 61 x 50,8 cm, Fondation Robert Mapplethorpe, NY.

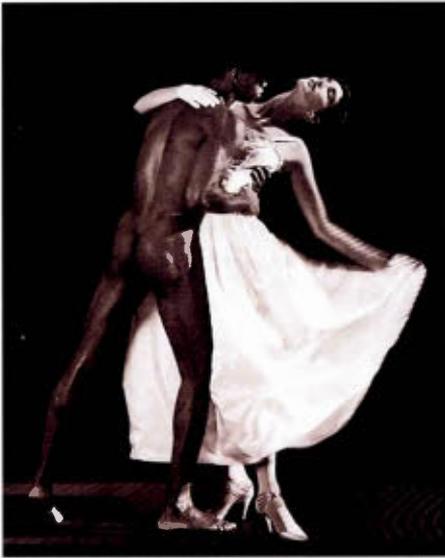


Fig. 27: Robert Mapplethorpe, *Thomas and Dovanna*, 1986, épreuve gélatino-argentique, 50,8 x 40,6 cm, Fondation Robert Mapplethorpe, NY.



Fig. 28: Robert Mapplethorpe, *Dan S.*, 1981, épreuve gélatino-argentique, 50,2 x 40,6 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, NY.

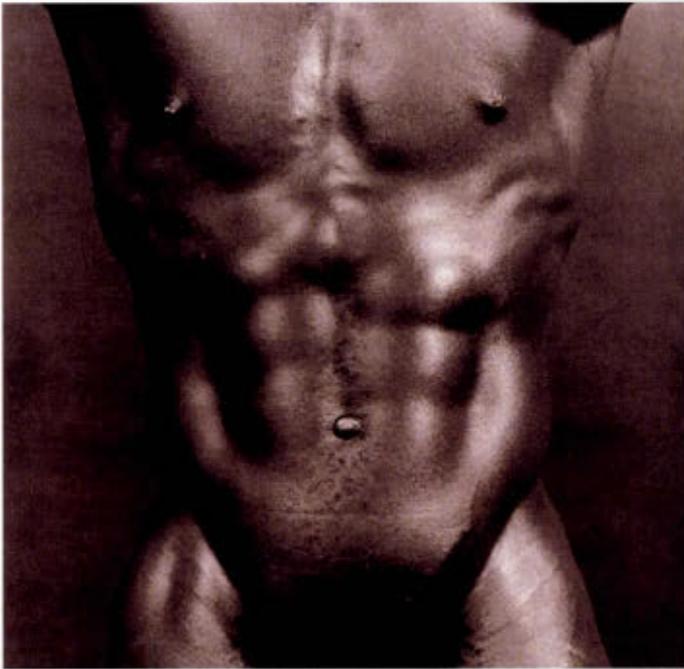


Fig. 29: Robert Mapplethorpe, *Charles Bowman*, 1980, épreuve gélatino-argentique, 50,8 x 40,6 cm, Fondation Robert Mapplethorpe, NY.

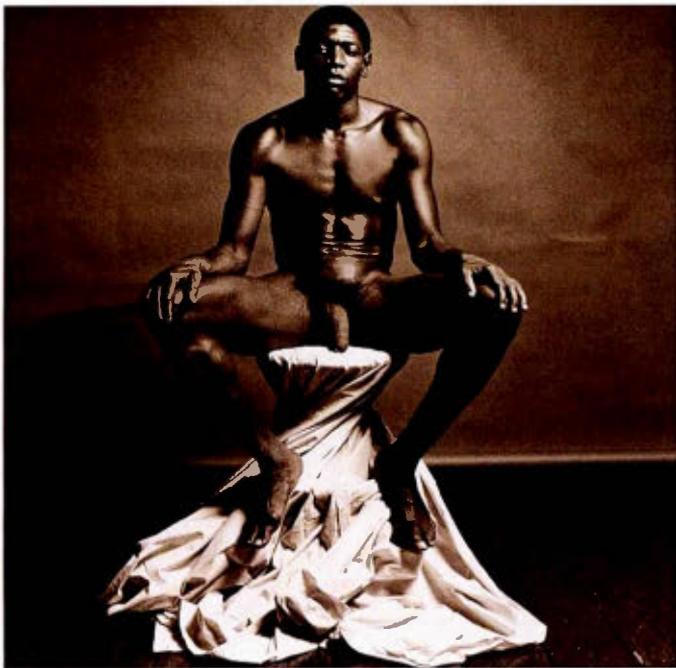


Fig. 30: Robert Mapplethorpe, *Bob Love*, 1979, épreuve gélatino-argentique, 50,8 x 40,6 cm, Fondation Robert Mapplethorpe, NY.

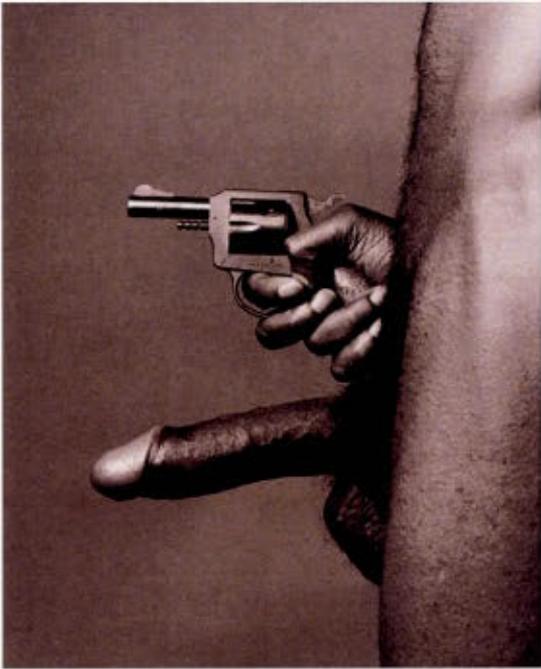


Fig. 31: Robert Mapplethorpe, *Cock and Gun*, 1982, épreuve gélatino-argentique, 50,8 x 40,6 cm, Fondation Robert Mapplethorpe, NY.



Fig. 32: Robert Mapplethorpe, *Cock*, 1985, épreuve gélatino-argentique, 48,9 x 37,9 cm, Fondation Robert Mapplethorpe, NY.



Fig. 33: Robert Mapplethorpe, *Derrick Cross*, 1985, épreuve gélatino-argentique, 50,8 x 40,6 cm, Fondation Robert Mapplethorpe, NY.

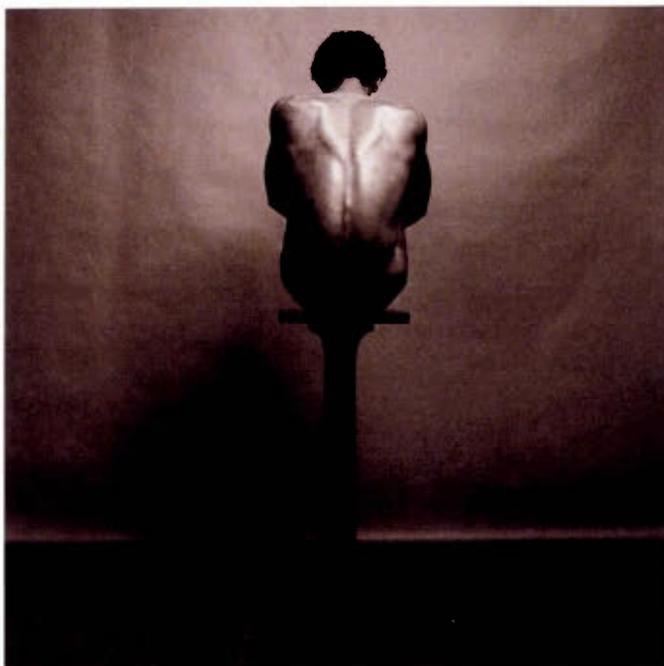


Fig. 34: Robert Mapplethorpe, *Phillip Prioleau*, 1979, épreuve gélatino-argentique, 35,1 x 35,1 cm, Fondation R. Mapplethorpe, NY



Fig. 35: Robert Mapplethorpe, *Chest*, 1986, épreuve gélatino-argentique, 48,2 x 48,2 cm, Fondation Robert Mapplethorpe, NY.



Fig. 36 : Robert Mapplethorpe, *Jack Walls*, 1982, épreuves gélatino-argentiques, 50,8 x 40,6 cm, Fondation Robert Mapplethorpe, NY.



Fig. 37 : Robert Mapplethorpe, *Jack Walls*, 1982, épreuves gélatino-argentiques, 50,8 x 40,6 cm, Fondation Robert Mapplethorpe, NY.



Fig. 38 : Robert Mapplethorpe, *Jack Walls*, 1983, épreuves gélatino-argentiques, 50,8 x 40,6 cm, Fondation Robert Mapplethorpe, NY.



Fig. 39 : Robert Mapplethorpe, *Callas Lily*, 1988, épreuves gélatino-argentiques, 61 x 50,8 cm, Fondation Robert Mapplethorpe, NY.

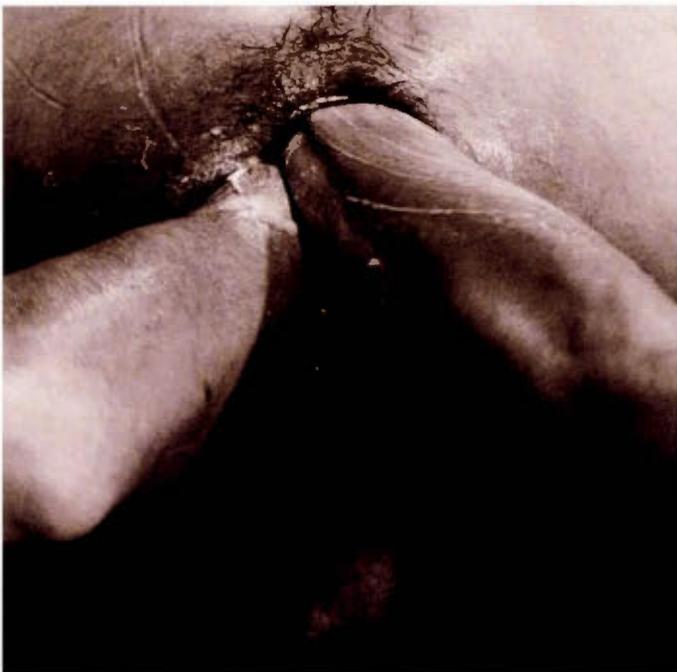


Fig. 40: Robert Mapplethorpe, *Double Fist Fuck*, 1978, épreuve gélatino-argentique, 35.2 x 35.1 cm, Fondation Robert Mapplethorpe, NY.

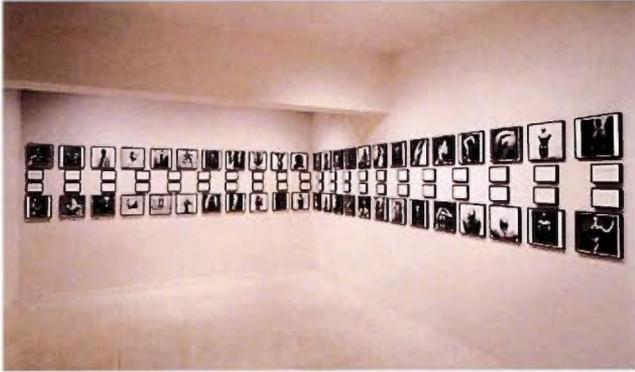


Fig. 41 : Glenn Ligon, *Notes on the Margin of the Black Book*, 1991-93, 91 épreuves de 27,9 x 28,6 cm chaque, 78 citations de 13,3 x 18,4 cm chaque, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



Fig. 42: Robert Mapplethorpe, *Dennis Speight*, 1980, épreuve gélatino-argentique, 19 x 18,7 cm, acquisition conjointe du J. Paul Getty Trust et du Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.

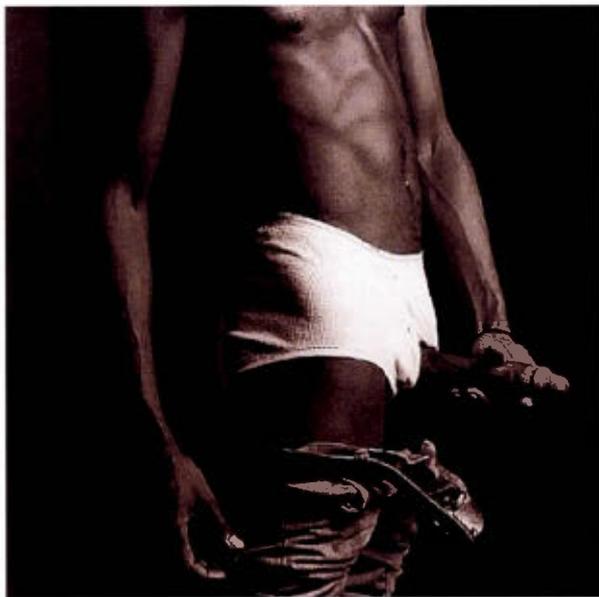


Fig. 43 : Robert Mapplethorpe, *Phillip Prioleau*, 1980, épreuve gélatino-argentique, 50,8 x 40,6 cm, Fondation Robert Mapplethorpe, NY.

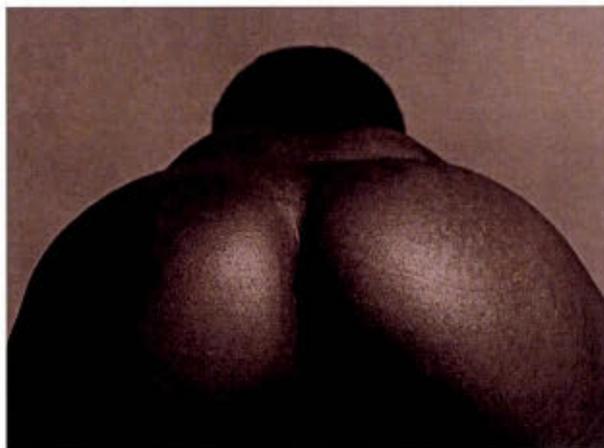


Fig. 44 : Robert Mapplethorpe, *Ajitto*, 1981, épreuve gélatino-argentique, 50,2 x 40,3 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, NY.

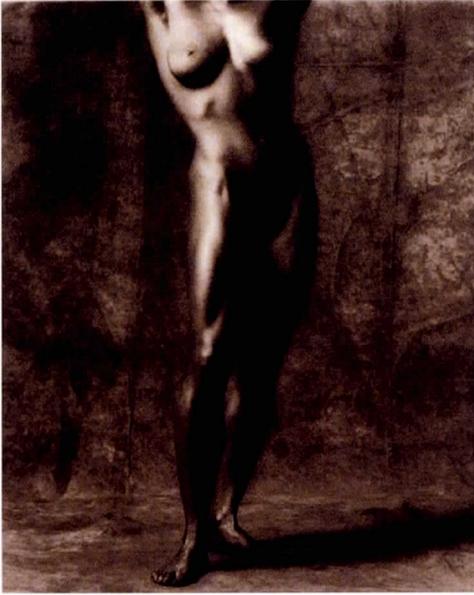


Fig. 45 : Robert Mapplethorpe, *Lisa Lyon*, 1981, épreuve gélatino-argentique, 48,4 x 38,6 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, NY.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages :

BARTHES R., *La Chambre claire*, 1980, Gallimard/Seuil, coll. Cahiers du cinéma, 192 p.

_____, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, 105 p.

BELL HOOKS, *Black Looks : Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992, 200 p.

_____, *We Real Cool : Black Men and Masculinity*, New York & Londres, Routledge Editor, 2004, 152 p.

BHABHA H. K., *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. de François Bouillot, Paris, Payot, 2007, 414 p.

BYRD R. P. (éd. par), *Traps : African American Men on Gender and Sexuality*, New Haven, Indiana University Press, 2001, 400 p.

CELANT G., IPPOLITOV A. & BLESSING J., *Robert Mapplethorpe and the Classical Tradition : Photographs and Mannerist Prints*, Catalogue d'exposition, Berlin, Deutsche Guggenheim, 2004, 231 p.

CHAPOUTOT J., « Le *Corpus sanum* de l'homme nouveau — de la pierre à la chair : esthétique et eugénique du corps aryen », *Le Nazisme et l'Antiquité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, pp. 227 – 282.

CLASSEN C., « The scented womb and the seminal eye. », *The Color of Angels, Cosmology, Gender and the Aesthetic Imagination*, New York & Londres, Routledge Editor, 1998, pp. 63-85.

DANTO A. C., « Sur le fil du rasoir », trad. D'André Arnol in Robert Mapplethorpe Foundation (éd. par), *Mapplethorpe*, Munich, Schirmer/Mosel, 1992, 382 p.

DAVIS M., *The Male Nude in Contemporary Photography*, Philadelphia, Philadelphia Temple University Press, 1991, 208 p.

EDWARDS T., *Cultures of Masculinity*, New York, Routledge Editor, 2006, 161 p.

- ELLENZWEIG A., *The Homoerotic Photograph : Male Images from Durieu/Delacroix to Mapplethorpe*, New York, Columbia University Press, 1992, 230 p.
- FALETTI F. et NELSON J. (sous la direction de), *Robert Mapplethorpe. Perfection in Form*, Catalogue d'exposition, Kempen, teNeues, 2009, 227 p.
- FANON F., *Peau noire, masques blancs*, Paris, Editions du Seuil, 1971 [1952], 188 p.
- FORBES C., « L'éducation physique à Athènes au cinquième siècle avant Jésus-Christ », *Histoire du sport de l'Antiquité au 19^e siècle*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1984, pp. 41-50.
- FOSTER A., *Behold the Man : the Male Nude in Photography*, Edinburgh, Stills Gallery, 1988, 64 p.
- FRITSCHER J., *Robert Mapplethorpe : Assault With a Deadly Camera*, Norwalk, Hastings House, 1994, 316 p.
- FUSCO C. et WALLIS B. (sous la direction de), *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self*, Catalogue d'exposition, New York, International Center of Photography/Harry N. Abrams, 2003, 416 p.
- GARRISON D. H. (éd. par), *A Cultural History of the Human Body in Antiquity*, Oxford & New York, Berg, 2010, 375 p.
- GENETTE G., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 388 p.
- GOLDBERG D. T. (éd. par), *Anatomy of Racism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, 384 p.
- GOLDEN T., *Black Male : Representation of Masculinity in Contemporary Art*, Catalogue d'exposition, New York, Whitney Museum of American Art, 1994, 223 p.
- HALL E., « Les distances chez l'homme », *La dimension cachée*, Paris, Editions du Seuil, 1971 [1966], pp. 143-160.
- HALL S., « Quel est ce « noir » dans « Culture populaire noire » ? », *Identités et cultures. Politiques des identités culturelles*, Paris, Ed. Amsterdam, 2008, pp. 299-310.
- HEMPHILL E., *Ceremonies : Proses and Poetry*, New York, Penguin Books Ltd, coll. Plume, 1992, 178 p.

- HICKEY D., *The Invisible Dragon : Four Essays on Beauty*, Los Angeles, Los Angeles Art Issues Press, 1993, 64 p.
- JONES A., *Body Art : Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, 349 p.
- JORDAN W. D., *White over Black: American Attitudes toward the Negro, 1550-1812*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1968, 651 p.
- KARDON J., *Robert Mapplethorpe : The Perfect Moment*, Catalogue d'exposition, Philadelphia : Institute of Contemporary Art and University of Pennsylvania, 1988, 135 p.
- KATZ J., « The Senators Were Revolted : Homophobia and the Culture Wars », in Amelia JONES (ed. par), *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2006, pp. 231-248.
- LAURETIS (DE) T., « La technologie du genre », *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute/Snédit, 2007, pp. 37-94.
- LE BRETON D., « Une esthésie de la vie quotidienne », *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990, pp. 93-123.
- LENAIN T. et LORIES D. (sous la dir. de), *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. L'atelier philosophie, rééd. 2014 (2002), 525 p.
- MAPPLETHORPE R., *Black Males*, préface d'Edmund White, Catalogue d'exposition, Amsterdam, Galerie Jurka, 1980.
- _____, *Black Book*, avant propos de Ntozake Shange, New York, St Martin's Press, 1986, 91 p.
- MERCER K., *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*, Londres, Routledge, 1994, 352 p.
- MOSSE G. L., *L'Image de l'homme : l'invention de la virilité moderne*, trad. de l'anglais par M. Hechter, Paris, Éd. Abbeville, 1997, 215 p.
- NEUTRES J. (Sous la direction de), *Robert Mapplethorpe*, Catalogue d'exposition, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2014, 271 p.

- PAYANT R., *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Éd. Trois, 1987, 682 p.
- PERCHUCK A. & POSNER H., *The Masculine Masquerade : Masculinity and Representation*, Catalogue d'exposition, Cambridge, Mass. MIT Press, 1995, 159 p.
- PIETERSE J. N., *White on Black : Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, New Haven, Yale University Press, 1992, 259 p.
- POTTS A., *Flesh and the Ideal : Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven, Yale University Press, 1994, 302 p.
- RANCIÈRE J., *Le Partage du Sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, 74 p.
- _____, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, 172 p.
- _____, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, 145 p.
- _____, *Aisthesis : scènes du régime politique de l'art*, Paris, Galilée, 2011, 314 p.
- SMITH P., *Just Kids*, New York, Bloomsbury Publishing PLC, 2010, 320 p.
- SOLOMON-GODEAU A., *Male Trouble : A Crisis in Representation*, Londres, Thames & Hudson, 1997, 264 p.
- SONTAG S., *Sur la photographie*, trad. de Philippe Blanchard, Paris, Seuil, 1983 [1973], 240 p.
- STANCIU E.-L., *The Black Male Body : Violence and Representation in American Visual Cultures*, Mémoire de maîtrise, Odense, University of Southern Denmark, 2013, 107 p.
- STREICHER C., *L'appropriation de l'art grec dans les écrits de J.-J. Winckelmann*, Thèse de doctorat, Montréal, UQÀM, 2010, 508 p.
- VANDER GUCHT D., *Art et politique : Pour une redéfinition de l'art engagé*, Bruxelles, La lettre volée, 2004, 93 p.
- WELZER-LAND D., « Déconstruire le masculin. Problèmes épistémologiques. », *L'Histoire sans les femmes est-elle possible ?*, Rouen, Perrin, 1998, p. 291-303.

WHITE E., *The Burning Library*, éd. par David Bergman, New York, Penguin Books Ltd, coll. Vintage, 1985, 416 p.

Articles :

ANFAM D., « Arenas of Machismo », *Art International*, n° 5, Hiver 1988, pp. 103-105.

ASEN R., « Appreciation and Desire : The Male Nude in the Photography of Robert Mapplethorpe », *Text and Performance Quarterly*, vol. 18, n° 1, janvier 1998, pp. 50-62.

BAQUÉ D., « Scandaleux Mapplethorpe ? », *Art Press*, n°410, avril 2014, pp. 66-68.

CAUJOLLE C., « Robert Mapplethorpe. Noir, blanc et carré », *Beaux Arts Magazine*, n°7, novembre 1983, pp. 64-69.

CELANT G., « Les divinités infernales de la photographie chez Mapplethorpe et Witkin », *Art Press*, n° 89, février 1985, pp. 4-8.

CONINCK (DE) A., « Robert Mapplethorpe, l'œil d'un maître classique de la composition », *Slate*, 9 avril 2014. En ligne < <http://www.slate.fr/story/85625/robert-mapplethorpe-exposition-maitre-classique-composition-photo> > Consulté le 10 décembre 2015.

DUNNE D., « Robert Mapplethorpe Proud Finale », *Vanity Fair*, février 1989. En ligne < <http://www.vanityfair.com/culture/1989/02/robert-mapplethorpe-aids-dominick-dunne> > Consulté le 5 janvier 2016.

FARAGO J., « Erotic blooms : The sex appeal of flowers », BBC, 7 mars 2016. En ligne < <http://www.bbc.com/culture/story/20160303-erotic-blooms-the-sex-appeal-of-flowers> > Consulté le 15 avril 2016.

FOERSTNER A., « Mapplethorpe's Images Combine the Classic and the Erotic », *Chicago Tribune*, 24 février 1989. En ligne < http://articles.chicagotribune.com/1989-02-24/entertainment/8903080202_1_robert-mapplethorpe-portraits-and-nudes-sadomasochistic > Consulté le 10 décembre 2015.

GARDNER J., « What is wrong with not showing Mapplethorpe's dirty photographs », *Modern Painters*, Vol. 2 n° 4, hiver 1989/90, pp. 90-91.

- GUILLOT C., « Mapplethorpe statufie les images », *Le Monde*, 15 mai 2014. En ligne < http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/05/15/mapplethorpe-statufie-les-images_4418924_3246.html > Consulté le 10 décembre 2015.
- HENRY G., « Robert Mapplethorpe – Collecting quality : an interview », *The Print's Collector's Newsletter*, vol XIII, n°4, sept-oct 1982, pp. 128-130.
- HOBERTMAN M., « Mapplethorpe : A Sculptural Perspective », *New York Times*, 15 avril 2014. En ligne < http://www.nytimes.com/2014/04/15/arts/artsspecial/mapplethorpe-a-sculptural-perspective.html?_r=2 > Consulté le 10 décembre 2015.
- JARDINE L., « Robert Mapplethorpe : squandering beauty », *Modern Painters*, vol 9, n°4, hiver 1996, pp. 68-71.
- KNIGHT C., « How Robert Mapplethorpe went from America's pariah to America's sweetheart », *Los Angeles Times*, 3 mars 2016. En ligne < <http://www.latimes.com/entertainment/arts/museums/la-ca-cm-knight-mapplethorpe-notebook-20160306-column.html> > Consulté le 10 mars 2016.
- MAHO J., « Pictures versus Pictures », *Transatlantica*, 5 mars 2015. En ligne < <https://transatlantica.revues.org/7035?lang=en> > Consulté le 12 juin 2015.
- MCDOWELL C., « Orbital. Robert Mapplethorpe », *Modern Painters*, Vol. 2, n° 2, été 1989, p. 129.
- MEYER R., « Mapplethorpe's Living Room : Photography and the furnishing of desire », *Art History*, vol. 24, n°2, avril 2001, pp. 292-311.
- MICHAUD E., « La construction de l'image comme matrice de l'histoire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 72, 2001, pp. 41-52.
- MORTET V., « Le canon des proportions du corps humain », *Recherches critiques sur Vitruve et son œuvre, Revue Archéologique*, vol. 13 janvier 1909, pp. 46-78. En ligne. < www.jstor.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/stable/41748530 > Consulté le 15 avril 2015
- MULVEY L., « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen 16.3*, Automne 1975, pp. 6-18.

- PICAUDÉ V., « Sex, public, money and photos : l'affaire Mapplethorpe », *La Recherche Photographique*, n°19 (« Politique/Critique »), automne 1995, pp. 59-68.
- RIMANELLI D., « Robert Mapplethorpe. Robert Miller Gallery », *Artforum*, n°2, vol 30 octobre 1991, p. 122.
- SCEMAMA P., « Robert Mapplethorpe, provocateur néo-classique », *La République de l'art*, 24 mars 2014. En ligne < <http://larepubliquedelart.com/robert-mapplethorpe-provocateur-neo-classique/> > Consulté le 10 décembre 2015.
- SEKULA A., « Some american notes », *Art in America*, n° 2, février 1990, pp. 39-45.
- TEUNIS N., « Sexual Objectification and the Construction of Whiteness in the Gay Male Community », *Culture, Health & Sexuality*, Vol 9, Mai/Juin 2007, pp. 263-275.
- WEAVER M., « Mapplethorpe's Human Geometry : A Whole Other Realm », *Aperture*, n°97, hiver 1984, pp. 42-51

Catalogues de vente :

- Photographs from the Collection of Robert Mapplethorpe* (catalogue de vente), New York, Sotheby's, 24 mai 1982.
- The Robert Mapplethorpe Collection* (catalogue de vente), New York, Christie's, 31 octobre 1989.

Vidéos :

- BAILEY F. ET BARBATO R., *Mapplethorpe : Look at the Pictures*, documentaire couleur, États Unis, HBO, 4 avril 2016, 1h 48 min.
- CRUMP J., *Black White + Gray : A Portrait of Sam Wagstaff and Robert Mapplethorpe*, documentaire couleur, États-Unis, Arthouse Film, 2007, 1h 12 min.
- FINCH N., *Robert Mapplethorpe*, documentaire couleur, Angleterre, BBC, 18 mars 1988, 52 min.

Canal2, « Table ronde : Le corps : matrice des sciences et des arts », *Savoir(s) en commun*, Strasbourg, 27 novembre 2010, 1h 43m 16 s. En ligne. <
www.canal2.tv/video.asp?idVideo=10027&voir=&mac=yes&btRechercher=&mots=&idfiche= > Consulté le 19 février 2015.