

Corps (Corhy) Hybride

L'imaginaire pictural entre canon classique
et nouvelles hybridations contemporaines



Corps (Corhy) Hybride

Frédéric Adjanohoun
Mémoire de DNSEP
Ésad Amiens 2025–2026

L'imaginaire pictural entre canon classique
et nouvelles hybridations contemporaines



*À tout ceux,
qui malgré des milliers de souffrances
et de malheurs, croient en la lumière certaine.*

Introduction

5-6

Partie I Le corps dans l'art pictural : formes, fonctions, évolutions

I.1 Évolutions historiques des
représentations picturales du corps

9-39

I.2 Fonctions des représentations
picturales du corps

41-67

Partie II L'imaginaire hybride : représentations, moteurs, enjeux

II.1 Hybridation et transgression
du corps dans l'art pictural

70-77

II.2 L'imaginaire humain : source
des représentations hybrides ?

79-87

II.3 Pourquoi imaginer l'hybride ?
Les fonctions de la transgression

89-92

II.4 L'hybridation : un moteur
pour la création et la pensée

94-99

Entretien Francisco
Joaquim

100-109

Tereza
Lochmann

110-123

Conclusion

125-126

Iconographie 128-131

Bibliographie 133-134

Colophon 136

(Introduction)

Quand j'y pense, quelle a été la première forme issue du réel que j'ai le souvenir d'avoir reproduite par l'intermédiaire d'un crayon sur une feuille ? C'était un corps humain. Le corps s'est toujours imposé comme un motif central de ma réflexion et de ma pratique, tout au long de mes études d'illustration puis de design graphique. Sa présence, parfois charnelle, parfois symbolique, me fascine par sa capacité à concentrer l'histoire, la culture et l'imaginaire. Un véritable réceptacle visuel capable de matérialiser n'importe quoi. Ce mémoire s'inscrit dans cette fascination : il interroge la manière dont la représentation picturale du corps⁰¹, qui longtemps soumise à des canons esthétiques et symboliques, s'est progressivement ouverte à des formes hybrides, transgressives et imaginaires.

Étudier et produire les formes du corps dans le dessin, l'affiche, la peinture ou encore l'illustration digitale, c'est observer la manière dont l'humanité se représente elle-même. Les lignes, les proportions, les gestes et les déformations racontent toujours plus que de simples choix plastiques : ils traduisent une vision du monde, une conception du rapport entre visible et invisible, réel et imaginaire. De la perfection harmonieuse de l'Antiquité aux métamorphoses de l'intelligence artificielle, la figure du corps se transforme, se fragmente, se reconstruit, elle devient le miroir des mutations esthétiques, spirituelles et technologiques de chaque époque.

À travers cette recherche, l'idée est de comprendre comment cette évolution, du corps classique à un corps hybride, démontre non seulement une transformation des formes, mais aussi une modification du regard. Ce déplacement du canon vers l'hybridation n'est pas sans but : il révèle une manière nouvelle d'appréhender le monde, où les frontières entre humain, animal, machine ou matière deviennent minces. À travers ces hybridations, c'est tout notre imaginaire du corps, et donc de nous-mêmes, qui se recompose.

L'enjeu de cette recherche n'est pas seulement de retracer une histoire des représentations, mais d'interroger ce qu'elles disent de notre rapport au vivant et à la création. Le corps n'est plus un objet figé, mais un espace de projection, un champ d'expérimentation où se rencontrent le sensible, le symbolique et le technique. Ces métamorphoses picturales posent également des questions essentielles : *que devient le corps lorsque ses contours se dissolvent ? Que nous révèlent ces hybridations sur notre manière d'habiter le monde ?*

⁰¹ Le terme « pictural », issu du latin *pictura* « peinture » désigne l'ensemble des pratiques artistiques centrées sur la représentation visuelle sur un support plan, principalement par le biais de la peinture. La Définition de « pictural » d'après le Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), consulté le 4 août 2025.

Ici, nous emploierons le terme « représentation picturale » dans un sens élargi, englobant les pratiques de l'image figurée sur un support plan, telles que le dessin, l'illustration digitale, l'affiche illustrée, la figuration sur un support... afin de mieux comprendre les façons similaires dont ces types d'images représentent le corps.

Ce mémoire se déploie ainsi en deux mouvements qui se complètent. Le premier mouvement explore les grandes étapes de la représentation picturale du corps, depuis ses origines jusqu'à la déconstruction des canons classiques. Le second s'attaque à la source d'alimentation des représentations hybridées : l'imaginaire, ainsi qu'à ses fonctions transgressives et à sa portée poétique et critique. Ensemble, ces deux parties cherchent à montrer que l'hybridation, loin d'être une rupture, constitue peut-être la suite logique d'une histoire où le corps, sans cesse réinventé, est à ce jour notre plus fidèle miroir.

En interrogeant ces métamorphoses, « *Corps, Corhy, Hybride* » cherche à questionner ce qui, dans l'image du corps, résiste, se transforme ou se réinvente. Car si le corps pictural change, il reste avant tout un lieu d'imagination, un espace où se rejoue sans cesse la tension entre la mesure et le chaos, entre l'idéal et le vivant, entre le corps que l'on voit et celui que l'on rêve.

(Partie I)

Le corps dans
l'art pictural:
Formes,
Fonctions,

Évolutions

(1.1)

Évolutions
historiques des
représentations
picturales du

Corps

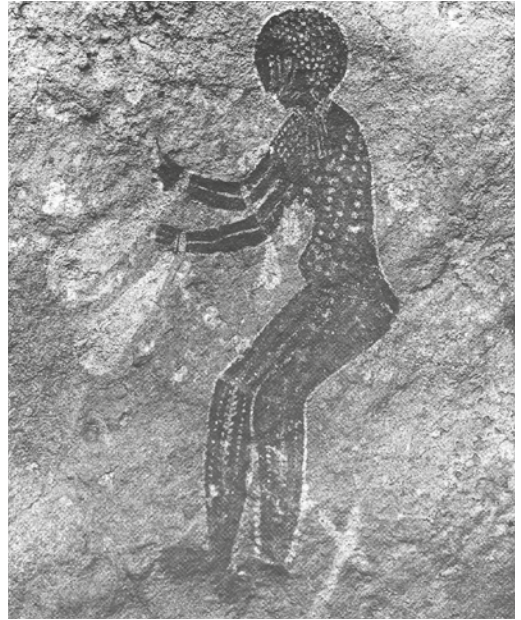
Dans cette première partie du mémoire, nous explorerons les origines et l'évolution historique de la représentation picturale du corps, afin d'en dégager les principaux enjeux formels et symboliques. Il s'agira de comprendre comment, des représentations les plus anciennes jusqu'aux formes contemporaines, le corps a tour à tour servi de modèle esthétique, de support spirituel, de symbole social ou encore de vecteur critique.

En retraçant la manière dont ces fonctions et ces formes se sont transformées, nous mettrons en lumière la façon dont l'histoire de l'art pictural a construit puis déconstruit les normes du corps, ouvrant la voie à de nouvelles représentations. Celles-ci aboutissent aux formes plus récentes d'un corps hybride, qui nous invite à redéfinir notre rapport au monde à travers la représentation d'un corps imaginaire.

Depuis les premières représentations picturales du Paléolithique, le corps humain occupe une place centrale dans les productions visuelles. Façonné par les visions du monde, les croyances et les esthétiques propres à chaque civilisation, il traverse l'histoire sous des formes multiples, allant des Vénus préhistoriques aux illustrations contemporaines de James Jean⁰¹. Ou encore aux peintures de Alex Grey⁰².

⁰¹ James Jean est un artiste visuel contemporain, qui est reconnu pour ses œuvres explorant le mythe, la transformation et l'hybridité corporelle. Son travail se distingue notamment par des peintures épiques et une esthétique mêlant acteurs, personnages, mondes et mythologies. Préface de l'exposition « Eternal Spiral IV – James Jean », Today Art Museum, 2024.

⁰² Alex Grey est un artiste visuel américain majeur et prolifique du mouvement visionnaire, reconnu pour ses peintures et dessins où l'anatomie humaine se mêle à des réseaux énergétiques ainsi qu'à des éléments cosmiques, spirituels et technologiques. Voir le site officiel de l'artiste, consulté le 4 août 2025.



(Fig.1) Peintures rupestres de la cité antique de Séfar, Tassili n'Ajjer », 1969, photographie.

Cependant, ce rôle ne se limite pas seulement à l'histoire occidentale : en Inde, en Chine, en Mésoamérique ou en Afrique subsaharienne, le corps constitue également un motif central de représentation, dans les arts à support plan, selon des conventions esthétiques propres à chaque civilisation⁰³. Cette diversité montre que l'histoire du corps pictural est plurielle et ne peut être réduite à une seule tradition.

Elle est loin d'une évolution linéaire, chaque époque redéfinit à sa manière la vision qu'elle porte sur la question du corps. Les canons ainsi établis reflètent les valeurs d'une société à un moment donné, que l'art pictural représente, célèbre, conteste ou interroge⁰⁴.

⁰³ Voir Gilles Tarabout et Véronique Darras sur l'ouvrage et la bibliographie « Représentations et mesures du corps humain en Mésoamérique. » Ateliers d'anthropologie, 2014.

⁰⁴ Voir Simone Korff-Sausse, « Les corps extrêmes dans l'art contemporain. Entre perversion et créativité », Champ Psychosomatique, no 35, 2004, p. 61.

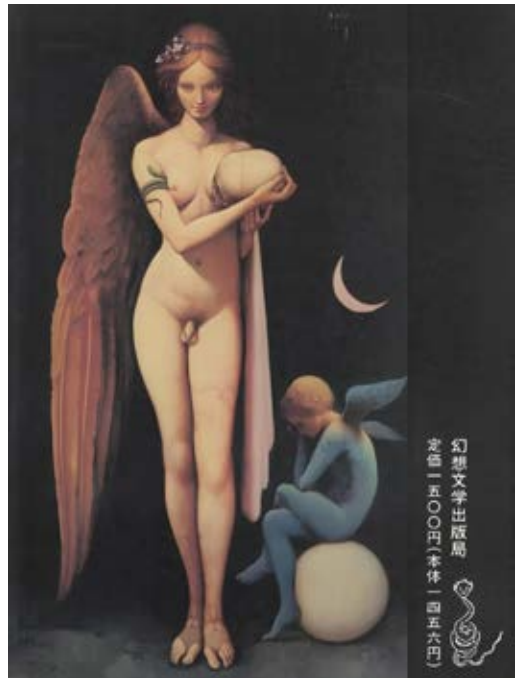
« Le corps est, pour le meilleur et pour le pire, l'image du monde. »

Nicolas Bouvier —

Dans son ouvrage rétrospectif de l'œuvre iconographique de Nicolas Bouvier⁰¹, « *Le Corps, miroir du monde* » Pierre Starobinski explore la diversité et l'évolution des représentations du corps à travers le temps et les cultures.

« Pendant longtemps, le corps a été associé aux divinités, et les créateurs ont cherché à représenter leurs dieux selon des canons bien définis. Les canons de la beauté ont varié, allant de la beauté grecque au corps monstrueux, parfois torturé par des opérations hybrides que l'on retrouve aujourd'hui dans l'art contemporain. »

Le corps, dans l'histoire de l'art pictural, apparaît alors comme un sujet central, car il constitue un terrain capable de matérialiser notre imaginaire, tant pour la représentation du tangible que de l'intangible⁰².



(Fig.2) Yamamoto, Mutsumi, Japon
« Illustration pour Eros Thanatos », 1996.

⁰¹ Voir Nicolas Bouvier, écrivain et photographe suisse (1929-1998), « L'Usage du monde », World History Encyclopedia (en ligne), consulté en août 2025.

⁰² Voir Emmanuel Molinet, « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », (Le Portique), consulté en Juin 2025.

(Fig.3) (Page suivante) Jean, James, États-Unis.
« Braid III », 2023, acrylique sur bois. →

(Fig.4) (Page 12) Grey, Alex, États-Unis.
« Aperture », 2013, acrylique sur tin. →







Préhistoire : corps amplifiés

À la Préhistoire, bien que les représentations figuratives soient majoritairement animales et souvent asexuées, celles représentant des corps humains sexués sont dominées par des formes féminines, principalement des statuettes appelées Vénus⁰¹.

La Vénus de Willendorf (env. 25 000 ans av. J.-C.) en est un exemple : elle présente un corps aux formes fortement exagérées, avec des volumes accentués au niveau des seins, des fesses, des hanches et du ventre. Ces silhouettes aux volumes amplifiés montrent une approche symbolique : le corps est ici une image de puissance vitale, et non un portrait anatomique⁰².

De plus, d'autres figurines, comme celles de Mehrgarh⁰³ (Pakistan, VII^e millénaire av. J.-C.) ou les stèles anthropomorphes du Sahara, montrent que la représentation du corps humain archaïque, à ce moment-là pouvait traduire autant une dimension rituelle qu'une valorisation de la fécondité.

Parallèlement, il y'a d'autres représentations, comme celles visibles dans certaines peintures rupestres, notamment à Lascaux ou Chauvet⁰⁴, qui adoptent un registre différent : les figures humaines y sont schématisées, réduites à des tracés simples et stylisés sur support plan, avec peu de détails anatomiques. Le corps y apparaît comme une silhouette élémentaire, souvent intégrée à une composition dominée par des motifs animaux ou géométriques⁰⁵.

Ces premiers modèles qui sont caractérisés par la simplification et l'accentuation de certaines parties du corps se distinguent, par exemple, des œuvres et productions classiques grecques, qui suivent des règles de proportions anatomiques et mathématiques, d'équilibre ou encore de cohérence formelle.

⁰¹ Les « Vénus préhistoriques » désignent un ensemble de statuettes féminines datant du Paléolithique supérieur (environ 35 000 à 10 000 ans avant notre ère), caractérisées par des formes exagérées mettant en valeur la fécondité.

⁰² Voir l'article de Jessica Liew, « The Venus of Willendorf », Worldstory Encyclopedia (en ligne), consulté en août 2025.

⁰³ Voir Julia Assante, « La nudité féminine dans les objets et images antiques », Paris, Boccard, 2020.

⁰⁴ Les grottes de Lascaux et de Chauvet, découvertes respectivement en 1940 et 1994, renferment des peintures pariétales paléolithiques parmi les plus anciennes connues, à forte portée symbolique et rituelle. Voir Oscar Fuentes, « Conception du corps et représentation de soi dans l'art paléolithique », conférence donnée au Musée d'Archéologie nationale, le 14 novembre 2020.

⁰⁵ Voir Oscar Fuentes, « Conception du corps et représentation de soi dans l'art paléolithique », conférence donnée au Musée d'Archéologie nationale, le 14 novembre 2020.

(Fig.5) (Page suivante) Inconnu, Algérie. « Le Grand Dieu », v. 9000–6000 av. J.-C., peinture rupestre sur paroi rocheuse, Tassili-n-Ajjer (Séfar). →

(Fig.6) (Page 14-15) Vénus de Renancourt, France. « Figurines gravettiennes », env. 23 000 ans, craie. Découvertes à Amiens en 2019. →

(Fig.7) (Page 16-17) Inconnu, Mésopotamie. « Codex Cospi : les 4 points cardinaux et les 20 signes du Tonalpohualli », codex illustré. →















Grèce antique : corps réglé

C'est pendant la période de la Grèce antique que s'affirment en premier des normes précises de représentation du corps, fondées sur la mesure, l'équilibre et l'harmonie, des principes qui constituent les fondations de l'art pictural actuel. Ces principes ne sont pas seulement esthétiques : ils relèvent d'une véritable conception philosophique du monde.

La beauté du corps est pensée comme le reflet d'un ordre moral et cosmique, selon l'idée que l'harmonie des formes traduit la justesse de l'âme et la perfection de l'univers. Le mot grec *kosmos*⁰¹, signifie à la fois « monde » et « ordre », révélant à quel point la beauté corporelle est indissociable de l'idée d'équilibre universel⁰².

Le sculpteur et théoricien Polyclète⁰³ théorise pour la première fois une méthode rationnelle de représentation corporelle dans un traité intitulé *Le Canon*⁰⁴, reposant sur des proportions idéales. Selon lui, chaque partie du corps y est conçue selon un rapport mathématique à l'ensemble, dans une recherche d'un équilibre visuel global.

À côté de la Grèce antique, d'autres civilisations, comme l'Égypte pharaonique, développent leurs propres systèmes de codification en utilisant un quadrillage proportionnel pour figurer le corps, tandis que les traités indiens (Shilpa Shastra) proposent des règles strictes pour représenter les divinités⁰⁵.

Mais, dans le cas grec, la différence essentielle réside dans la dimension rationnelle et humaniste de cette codification : le corps n'est plus un simple instrument religieux, il devient le centre de l'univers représenté, la mesure de toute chose, selon la célèbre formule de Protagoras⁰⁶ « *L'homme est la mesure de toute chose* ».

Les conceptions visuelles de ce type s'estompent progressivement à partir du haut Moyen Âge, au profit d'une stylisation fondée sur d'autres normes. La figuration du corps s'éloigne alors des principes anatomiques et proportionnels, au bénéfice d'un traitement beaucoup plus frontal, hiérarchisé et schématique, répondant à d'autres logiques esthétiques.

⁰¹ Voir dictionnaire de l'Académie française, 9^e édition, (en ligne), « Cosmos ».

⁰² Voir Leigh Ann Gill, « The Ideal Body in Classical Greek Sculpture: The Canon of Polykleitos », Cambridge University Press, 2000. Consulté en Août 2025.

⁰³ Polyclète (Ve siècle av. J.-C.) est un sculpteur grec de l'époque classique. Voir « Polyclète », Encyclopédie Universalis (en ligne), consulté en août 2025.

⁰⁴ Le Canon de Polyclète est un traité aujourd'hui perdu, dans lequel il a défini un système rigoureux de proportions idéales du corps humain. Sa fiabilité repose sur de nombreux témoignages antiques, notamment ceux de Pline l'Ancien et de Galien, ainsi que sur la cohérence visible dans ses œuvres, comme le Doryphore, qui illustrent ces principes mathématiques d'harmonie. Voir Richard Tobin, « The Canon of Polykleitos », American Journal of Archaeology, vol. 79, n° 4, 1975, p.5.

⁰⁵ Voir « Les conventions de l'art égyptien », ARTchéologie. Consulté le 15 septembre 2025.

⁰⁶ Protagoras, est un philosophe grec présocratique du Ve siècle av. J.-C., est l'auteur de la formule « L'homme est la mesure de toute chose ». Elle suggère que ce que chaque individu considère comme vrai ou réel dépend de sa propre expérience, sensibilité et cognition. Voir Protagoras, Wikipédia, consulté en octobre 2025.

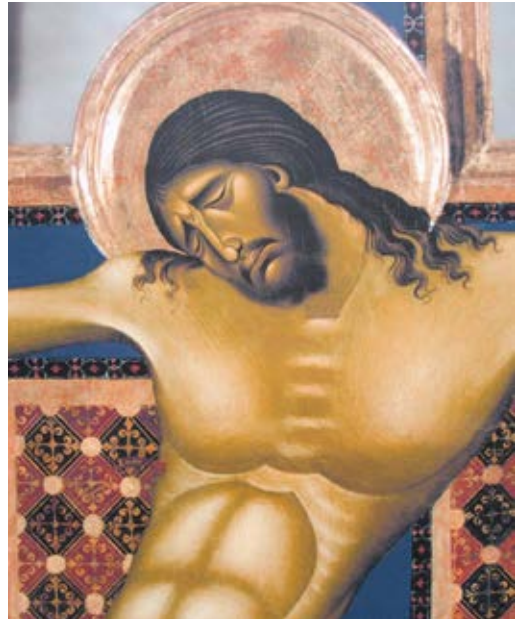


Moyen Âge : corps en majesté

Les représentations picturales du corps au Moyen Âge s'éloignent de l'anatomie réaliste et des proportions idéales populaires de l'Antiquité grecque. Les figures humaines apparaissent stylisées : les silhouettes sont allongées, les visages figés et les gestes très schématiques.

Les corps ne sont plus individualisés, mais répondent à des règles visuelles précises. Leur taille ou leur position dans l'image n'obéit pas à une logique de perspective, mais à des règles de composition codifiées. L'espace représenté perd en profondeur : les volumes sont aplatis, la perspective linéaire est absente, et la composition tend vers une frontalité⁰⁷. On retrouve ces caractéristiques dans les enluminures des manuscrits carolingiens, comme le *Psautier d'Utrecht* (IXe siècle), ou encore dans les fresques byzantines, comme celles de la *Basilique Sainte-Sophie* à Constantinople⁰⁸.

C'est donc dans ce contexte que le corps est souvent représenté dans des compositions complexes, incluant fréquemment d'autres personnages. Il adopte des postures codifiées, récurrentes dans certaines figures régaliennes⁰⁹, ou divines, comme le montre la représentation du *Christ en majesté* ou celle de figures de saints.



(Fig.8) Cimabue, Italie. « Crucifix d'Arezzo », vers 1270-1285, tempera sur bois.

⁰⁷ Voir Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2008, chapitres consacrés à la stylisation et aux conventions de représentation du corps dans l'art médiéval.

⁰⁸ Voir Nadeije Laneyrie-Dagen, « L'invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle », Paris, Flammarion, 1997, p.101-103.

⁰⁹ Dans ce contexte, le terme « régalienn » se rapporte aux figures associées au pouvoir souverain, impérial ou royal. En art byzantin, les figures régaliennes désignent notamment les souverains (empereurs, impératrices) et leurs représentants, symbolisant l'autorité politique et divine. Voir « Régalien », Dictionnaire Larousse (en ligne), consulté en août 2025.

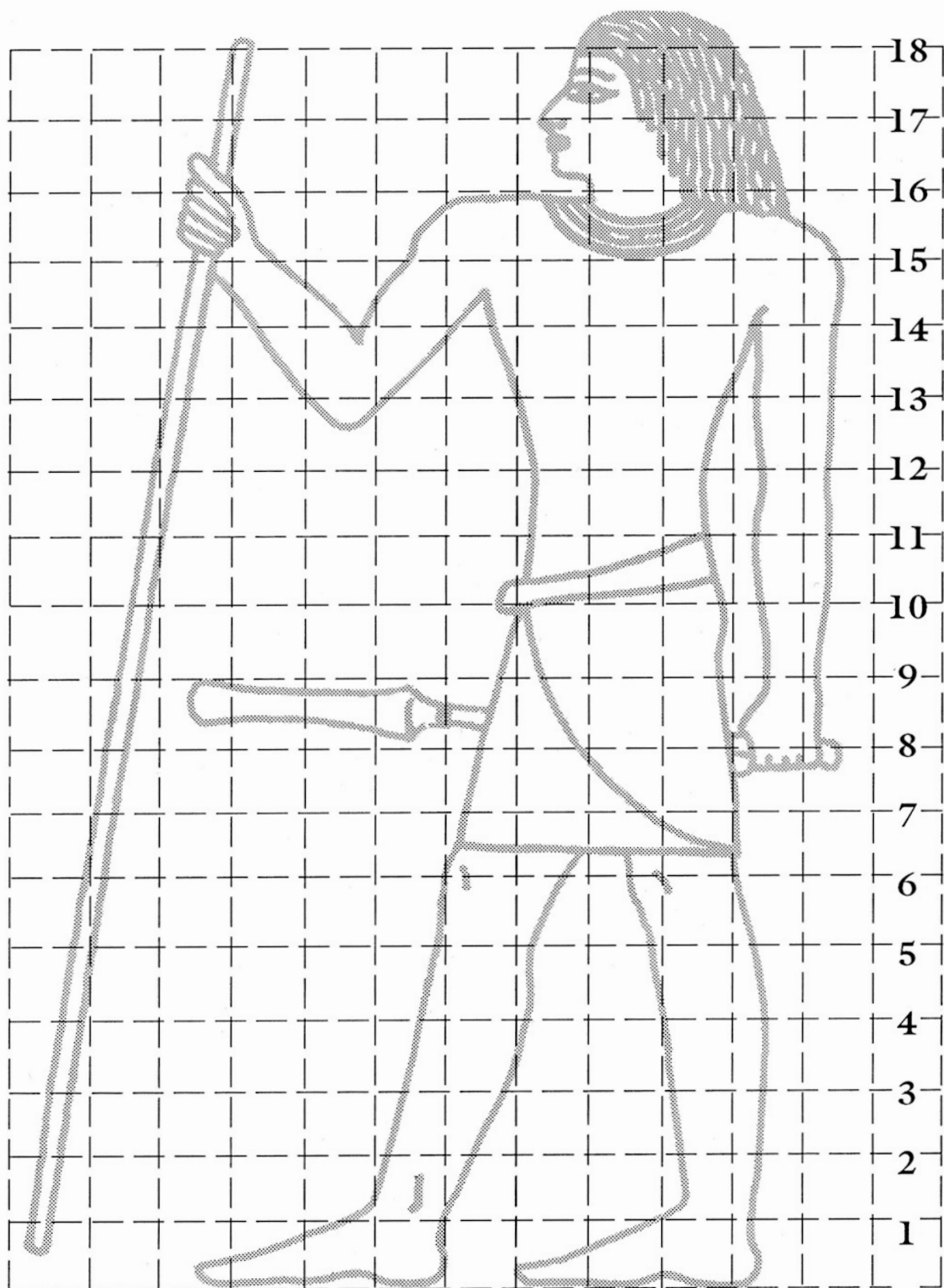
(Fig.9) (Page 22) Université de Memphis, États-Unis. « La grille de 18 lignes », schéma universitaire, 2024. →

(Fig.10) (Page 23) Inconnu, Grèce antique. « Hydria », céramique, (environ 1000-400 av. J.-C.) →

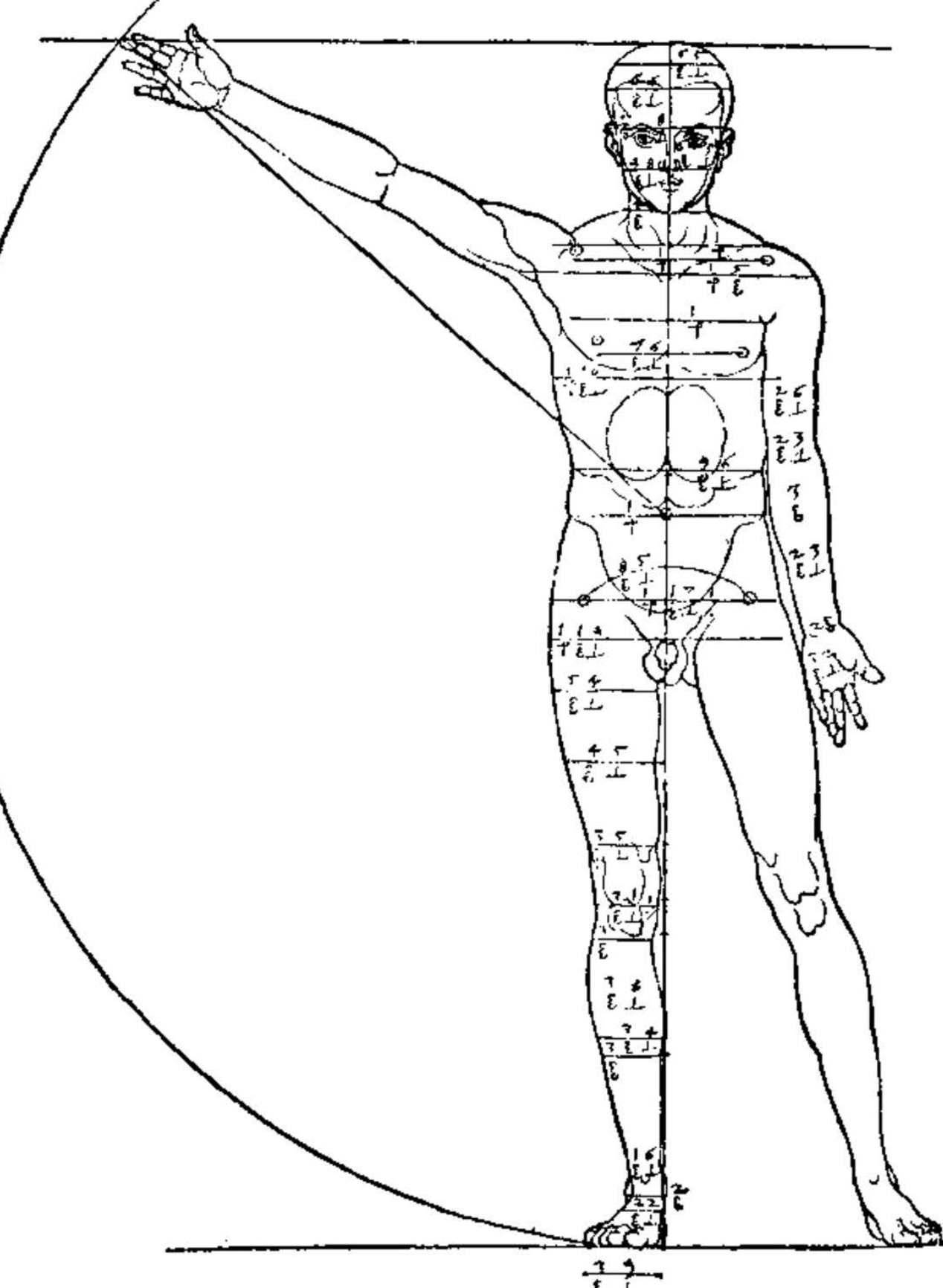
(Fig.11) (Page 24) Dürer, Albrecht, Allemagne. « Anatomy and Geometrical Proportions », dessin. →

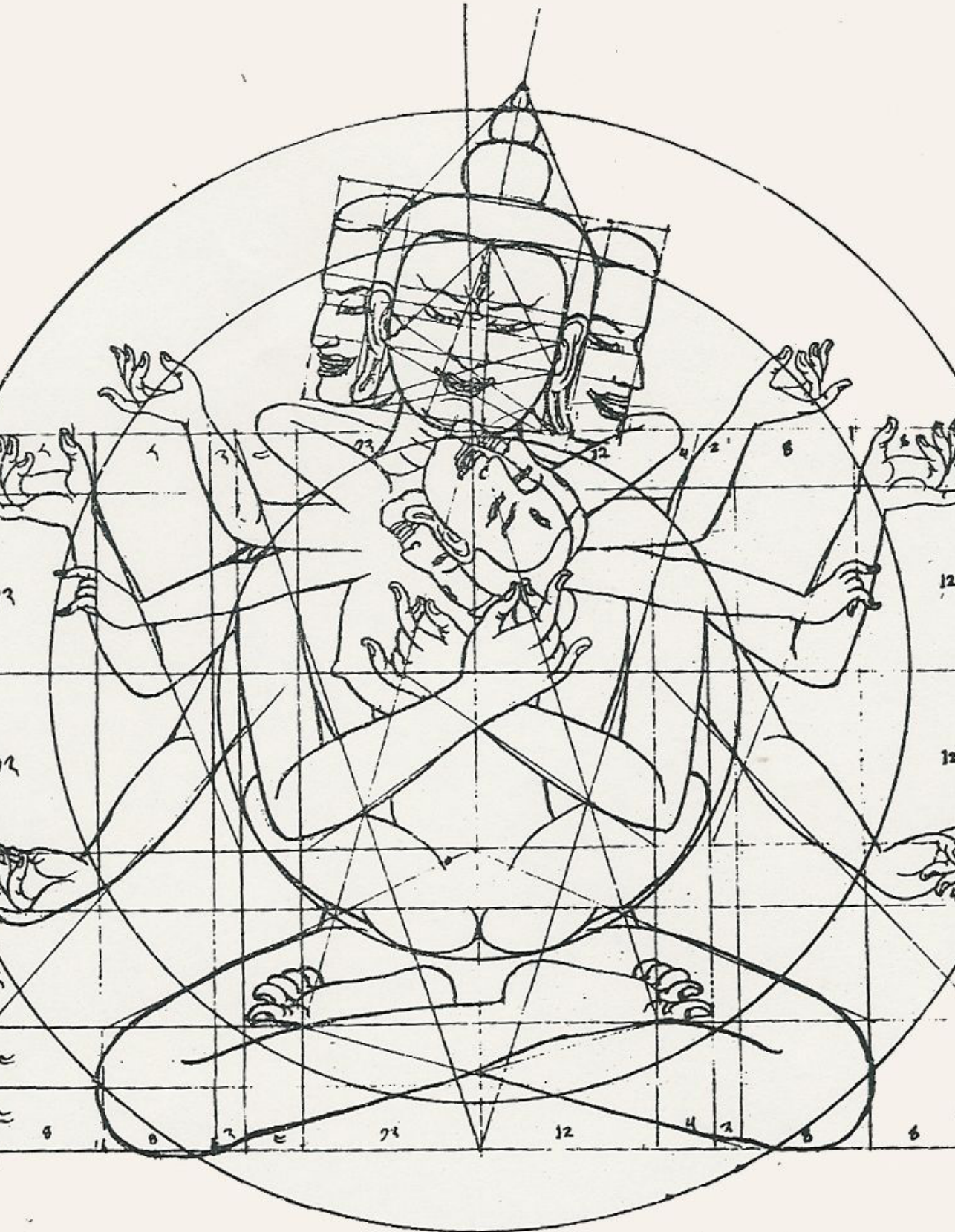
(Fig.12) (Page 25) Losal, Jamyang, Inde. « The Art of Tibetan Painting », dessin. →











ਸਾਸਨਸਦ੍ਰਸ਼ਮਨੀਸ਼ੀ।

Renaissance et classicisme : renaissance du corps idéal

Les idéaux de mesure et d'harmonie formulés par la période de la Grèce antique ne disparaissent pas avec l'Antiquité. Ils resurgissent puissamment à la Renaissance⁰¹, sous l'influence de l'humanisme⁰² et de la redécouverte des textes antiques, le corps devient à nouveau, le centre de l'univers, représenté non plus comme une entité spirituelle, mais comme le reflet de la raison et de la connaissance. L'étude de l'anatomie, menée par des chefs de file comme Léonard de Vinci, Michel-Ange ou Raphaël, donne au corps une exactitude scientifique encore jamais vue.

L'art pictural y devient un instrument d'analyse du réel : chaque muscle, chaque organe et chaque os est observé, mesuré, rationalisé. Le corps humain est à la fois symbole d'ordre cosmique et objet d'expérimentation plastique. La « mesure » grecque s'y transforme donc en mesure humaniste, un équilibre entre la science du visible et la quête de beauté idéale⁰³.

⁰¹ La Renaissance s'est largement appuyée sur la redécouverte des textes et des modèles classiques, notamment ceux de Vitruve, pour reformuler l'idéal du corps harmonieux et proportionné dans l'art pictural et sculptural, comme le souligne la collection « Renaissance et Âge classique » (Centre Claude Longeon, 2020), consulté en octobre 2025.

⁰² L'humanisme est un mouvement de pensée européen de la Renaissance, né en Italie au XVe siècle, qui remet l'homme au centre de ses préoccupations en valorisant la raison, l'éducation et la connaissance des textes antiques pour promouvoir l'épanouissement et la dignité humaine. Voir « Humanisme de la Renaissance », Wikipedia, consulté en octobre 2025.

⁰³ Voir Dominique Le Nen, Anatomie artistique pendant la Haute Renaissance (thèse, 2022), consulté en octobre 2025.



(Fig.13) Vesalius, Andreas, Belgique. « De humani corporis fabrica libri septem », 1555, dessin.

C'est au XVII^e siècle, que le classicisme⁰⁴ prolonge cette tradition de la perfection formelle. Dans les académies de peinture, le corps est codifié selon des règles cadrées de composition et de proportion : il devient le support d'un idéal moral et esthétique.

Les dessins et peinture de Nicolas Poussin, par exemple, reprennent à sa manière les canons de l'Antiquité tout en y ajoutant une rigueur intellectuelle propre à l'époque moderne. Le corps n'y est plus seulement mesuré : il est ordonné et mis au service d'une vérité universelle.

Mais cette rigueur académique suscite, dès le XIX^e siècle, des remises en question. Le romantisme brise la fixité du corps classique au profit de l'émotion et du mouvement. Le réalisme, avec Courbet, ramène la chair à sa matérialité brute, tandis que l'impressionnisme puis l'expressionnisme défont progressivement la structure anatomique pour traduire le ressenti.

⁰⁴ Le classicisme est un mouvement artistique et littéraire du XVII^e siècle qui privilégie l'ordre, la clarté, la mesure et l'harmonie, s'inspirant des modèles antiques pour atteindre un idéal esthétique fondé sur la raison et la simplicité. Voir « Classicisme », (en ligne), consulté en octobre 2025.



Ainsi, la « déconstruction progressive » des normes que j'analyse ne commence pas à l'époque contemporaine : elle s'amorce dès ces révolutions picturales du XIX^e siècle, lorsque le peintre, le dessinateur, cesse de voir le corps comme un modèle universel et commence à le représenter comme une expérience subjective du monde.

Cette évolution annonce les bouleversements du XX^e siècle, une période durant laquelle le corps devient un terrain d'expérimentation plastique et idéologique : fragmentation cubiste, distorsion, illustration surréaliste, déformation graphique ou encore abstraction du geste pictural. À travers ces transformations, le canon classique fondé sur la mesure, l'équilibre et l'harmonie se fragilise progressivement, ouvrant la voie à des formes corporelles multiples et disloquées.

Plutôt que d'aboutir finalement à l'hybridation, ces mutations amplifient et radicalisent un processus déjà présent dans l'histoire des images, poussant la logique hybride encore plus loin dans les représentations contemporaines⁰⁵.

Révolution technique : le corps face à la photographie

Au XIX^e siècle, les révolutions techniques modifient profondément notre rapport à la représentation du corps. Bien que non picturale, l'invention de la photographie semble d'abord accomplir le rêve d'une reproduction fidèle du réel : elle capture la présence physique du corps avec une précision mécanique jamais atteinte auparavant. Cependant, ce réalisme technique, en ôtant à la main du dessinateur ou de l'affichiste, son monopole sur le visible, bouleverse la fonction même de l'art pictural. Face à ce nouvel outil, les créateurs oscillent entre fascination et résistance.



(Fig.14) Bayard, Hippolyte, France. « Autoportrait en noyé », octobre 1840, positif direct.

Les impressionnistes cherchent à traduire ce que la photographie ne peut saisir : la vibration du monde visible, la lumière changeante, la perception en mouvement. Chez Edgar Degas⁰⁶, l'influence photographique se lit pourtant dans les cadrages décentrés et les attitudes prises sur le vif prouvent que la technique ne remplace pas le regard, mais le transforme. Rapidement, la photographie elle-même devient un champ d'expérimentation plastique.

Les dadaïstes et surréalistes s'en emparent pour en subvertir la prétendue objectivité. Les photomontages de Hannah Höch ou de Raoul Hausmann, faits de fragments découpés dans la presse, déconstruisent l'unité du corps en l'assemblant selon une logique hybride.

⁰⁶ Voir « Edgar Degas photographe », Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 1999.

(Fig.15) (Page 28) Sherman, Cindy, États-Unis. « Untitled #647 », 2023, photographie. ©Cindy Sherman. →

(Fig.16) (Page 29) Sherman, Cindy, États-Unis. « Untitled #649 », 2023, ©Cindy Sherman. →

(Fig.17) (Page 30) Bayer, Herbert, Autriche. « Humainement impossible », 1932, photographie. →

(Fig.18) (Page 31) Woodman, Francesca, États-Unis. « Sans titre », photographie. →

⁰⁵ Caroline Trotot, L'Humanisme et la Renaissance : Anthologie, Flammarion, 2009.











Les rayographies de Man Ray (1920), réalisées sans appareil photo, transforment les objets et les silhouettes en apparitions fantomatiques : le corps y devient alors une empreinte lumineuse, présence sans chair. Avec Herbert Bayer, le photomontage surréaliste (*Humanly Impossible*, 1932) fragmente le visage et le multiplie, exprimant l'instabilité identitaire propre à la modernité⁰¹.



(Fig.19) Höch, Hannah, Allemagne. « Sans titre », 1920, photomontage.

Ces manipulations inaugurent une pensée nouvelle de l'image du corps : celui-ci n'est plus seulement représenté, il est produit par la technique. L'appareil, le montage et le trucage deviennent des instruments de transformation symbolique. À partir des années 1970, des artistes comme Cindy Sherman, Claude Cahun ou encore Francesca Woodman prolongent cette réflexion en se mettant elles-mêmes en scène.

Par le déguisement, la retouche et la mise en scène photographique, elles interrogent la construction sociale du genre, la métamorphose identitaire et la tension entre-

corps réel et image projetée⁰². Le corps alors par l'outil de la photo devient un espace performatif, instable, où la technique agit comme un second crayon. Cette révolution du regard prépare directement les hybridations contemporaines.

Les nouvelles technologies numériques de l'époque, (la vidéo et la retouche notamment) prolongent cette logique du corps recomposé, matérialisé, artificiel, en chair et en pixel, le corps représenté devient un terrain d'expérimentation technique où s'inventent de nouvelles formes de présence.

Contemporanéité : corps indisciplinés

Dans l'art contemporain, les représentations du corps se multiplient et se diversifient de manière toujours plus radicale. Il n'existe à ce moment, plus de norme dominante ni de canon unique imposé par un groupe particulier : le corps peut être réaliste, déformé, abstrait, fragmenté, numérisé ou recomposé. Il est désormais tout à la fois. Cependant, cette déconstruction des modèles traditionnels ne surgit pas sans antécédents : elle prolonge les recherches formelles et conceptuelles amorcées au XX^e siècle.

Les cubistes (Picasso, Braque) avaient déjà brisé la continuité anatomique en multipliant les points de vue ; les futuristes (Boccioni, Severini) ont cherché à représenter le mouvement et la vitesse à travers la forme corporelle ; les expressionnistes (Schiele, Kirchner) ont déformé la chair pour exprimer la subjectivité et la tension intérieure ; enfin, les surréalistes (Dalí, Bellmer, Magritte) ont fragmenté et hybridé le corps selon les logiques du rêve et de l'inconscient.

⁰¹ John Pultz et Anne de Mondenard, « Le corps photographié », Paris, Éditions Flammarion, 2009.

⁰² Voir Federica Muzarelli, « Femmes photographes, Émancipation et performance (1850-1940) », *Mélausine*, n°33, 2020.



Ces explorations ont toutes ouvert la voie à une façon de voir le corps comme un terrain instable, non plus mesuré ni idéalisé, mais traversé par des forces, des désirs et des imaginaires contradictoires.

À l'heure actuelle, les créateurs de mon époque tels que Barthélémy Toguo, Miles Johnston, Tereza Lochmann ou encore Xilko Bernharda poursuivent cette dynamique en réinventant le corps à travers le dessin, le design graphique ou encore la peinture digitale. Leur travail ne marque pas une rupture totale, mais l'aboutissement d'un processus d'hybridation et de remise en question.

Les frontières alors entre le corps réel et ses représentations deviennent alors floues : il ne s'agit plus d'un corps idéal ou anatomiquement correct, mais d'une forme réinterprétée, subjective, portée par la vision singulière de chaque créateur. Le corps est ainsi représenté comme une surface d'expression plastique, une projection mentale⁰³.

Hongmin Lee, illustrateur sud-coréen, crée des œuvres mettant en scène des corps humains aux proportions exagérées. Son travail me semble représentatif de ce que cette nouvelle génération de créateurs apporte aujourd'hui.

**« Je crois que le corps
humain est une assemblée
de volontés, et j'essaie
de l'exprimer à travers
un amas de muscles
tordus⁰⁴. »**

⁰³ Voir Marguerite Humeau, « Corpographies contemporaines : déconstruction et recomposition du corps à l'ère numérique », *Revue d'Esthétique Contemporaine*, vol. 15, 2019, p. 45–67.

⁰⁴ Voir Hongmin Lee, interview dans *Numéro art*, « Hongmin Lee, peintre des tourments de l'âme et de la chair », consulté en août 2025.

Au sein de ces choix multiples, une tension persiste toujours entre figuration et abstraction, entre le visible et le ressenti. Le corps apparaît tour à tour hyperréaliste ou spectral, morcelé ou recomposé selon de nouvelles logiques. Cette prolifération des modes de représentation remet en cause l'idée même d'un corps unifié et stable⁰⁵.

Mais cette liberté plastique n'est pas seulement une affaire de forme : elle est aussi porteuse de sens. Représenter un corps ne revient pas simplement à figurer une anatomie ; c'est, plus profondément, une manière de rendre compte de notre rapport au monde. Les représentations étudiées précédemment s'inscrivent pleinement dans cette logique. Derrière la diversité des styles, ces images remplissent des fonctions précises, toujours liées à leur contexte : au-delà de leur apparence, les corps figurés véhiculent des significations symboliques, sociales, politiques ou érotiques.

La seconde partie de cette étude s'attachera donc à analyser ces fonctions plus en profondeur, afin de mieux comprendre ce que ces images révèlent des imaginaires et des valeurs propres à chaque époque.

⁰⁵ Voir Paul Ardenne, « L'image corps : figures de l'humain dans l'art du XXe siècle », Paris, Éditions du Regard / Seuil, 2001. Consulté en Septembre 2025. p. 126.

(Fig.20) (page 34-35) Lee, Hongmin, Corée du Sud. « Cruel Soul of a Wolf », crayon. →

(Fig.21) (page 36) Lee, Hongmin, Corée du Sud. « Grow wise », 2021, acrylique sur toile. →

(Fig.22) (Page 37) Lee, Hongmin, Corée du Sud. « Untitled », 2016, technique mixte. →

(Fig.23) (Page 38-39) Lee, Hongmin, Corée du Sud. « Couverture pour HEY! Deluxe #3 », 2019, acrylique sur toile. →













DELUXE #3

(1.2)

Fonctions des
représentations
picturales du

Corps

Fonctions multiples : le corps idéalisé

Depuis les origines de l'art pictural, la représentation du corps n'a jamais été neutre. Elle répond à des fonctions diverses selon les époques : religieuse, sociale, symbolique ou esthétique. Parmi elles, l'une des plus constantes est la fonction d'idéalisation.

Représenter le corps, c'est souvent chercher à en dépasser la réalité pour exprimer un idéal de perfection, qu'il soit physique, moral ou spirituel. Cet idéal traduit les valeurs fondamentales d'une société : harmonie et mesure dans l'Antiquité, beauté morale à la Renaissance, équilibre intellectuel au classicisme. Le corps idéalisé n'est donc pas seulement un objet visuel : il constitue le miroir d'une vision du monde, une manière d'exprimer l'imaginaire collectif du bel humain⁰¹.

L'idéal grec : mesure et harmonie

C'est dans la période de l'antiquité grecque que cette fonction d'idéalisation trouve sa première formulation théorique. La beauté corporelle y incarne la perfection de l'ordre universel : la mesure du corps reflète celle du cosmos⁰². Le sculpteur Polyclète, dans son traité *Le Canon*, établit des rapports mathématiques entre les parties du corps pour en garantir la proportion idéale. Cette recherche d'harmonie ne vise pas à copier la nature, mais à révéler son principe d'ordre rationnel : l'unité entre la raison, la forme et la beauté.

Les figures comme le *Doryphore* ou l'*Apollon du Belvédère* (bien que relevant de la discipline de la sculpture) ne représentent pas des individus réels, mais des archétypes : le corps humain élevé à la dignité du divin, porteur d'une perfection intemporelle.



(Fig.24) Tory, Geoffroy, France. « Tableau des proportions du corps humain », Dessin.

Renaissance et classicisme : l'idéal humaniste

La Renaissance réactive cet idéal en l'inscrivant dans une perspective profondément humaniste⁰³. Les créateurs ne se contentent plus d'imiter la nature : ils cherchent à en comprendre les lois pour mieux les recréer. Ce réalisme idéal devient une véritable célébration de la puissance de l'esprit humain, capable de donner forme au monde.

Selon la pensée humaniste, il ne s'agit plus d'« observer la création divine », mais de mettre en avant le rôle actif des capacités intellectuelles humaines dans l'élaboration de la réalité⁰⁴.

⁰¹ Voir Armelle Blary, BnF « Le corps questionné par l'art », Bibliothèque nationale de France, août 2019, p. 2.

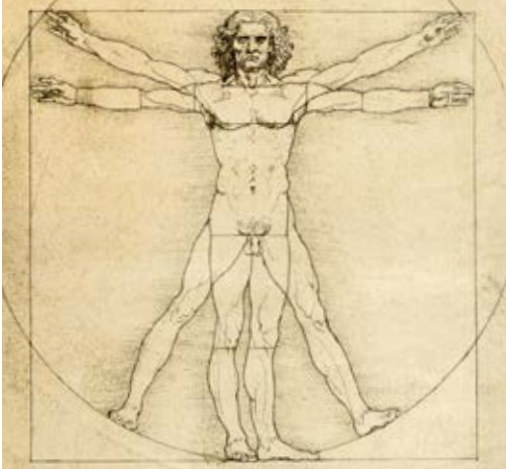
⁰² Voir 1.1—Évolutions historiques des représentations picturales du corps

⁰³ Voir 1.1—Renaissance et classicisme : renaissance du corps idéal

⁰⁴ Voir BnF « Le corps questionné par l'art », Bibliothèque nationale de France, août 2019, p. 2-5.



Chez Léonard de Vinci, *L'Homme de Vitruve* illustre cette ambition : le corps humain, inscrit dans le cercle et le carré, devient une mesure universelle, symbole de la rationalité humaine et de son pouvoir d'organisation du monde. Chez Michel-Ange, *le David* incarne la synthèse entre puissance corporelle et idéal spirituel : la beauté du corps manifeste la noblesse de l'intelligence et de la volonté humaines.



(Fig.25) Leonardo da Vinci, Italie. « L'Homme de Vitruve », vers 1490, encre et lavis sur papier.

Le corps idéalisé devient ainsi l'emblème de la centralité de l'homme dans le cosmos et de sa capacité à comprendre, voire à transformer, la nature par la connaissance.

Au XVII^e siècle, le classicisme prolonge cet idéal sous une forme plus normée. Les académies imposent alors des règles strictes de proportion, de symétrie et de décence. La norme de beauté corporelle devient le reflet d'un ordre à la fois moral et intellectuel. Toutefois, cette période marque aussi l'essor des premières puissances commerciales européennes notamment les compagnies des Indes, qui favorisent le développement d'un genre pictural à forte dimension statutaire : le portrait.

C'est donc dans les Flandres, durant l'âge d'or, que les peintres représentent marchands, notables et élites urbaines, utilisant le corps et l'apparence comme signes visibles de prestige social. Le classicisme et le portrait d'apparat participent ainsi d'une même logique : celle d'un corps mis en scène pour incarner un ordre, une hiérarchie et une position dans le monde.

Vers la remise en question de l'idéal ?

Cet idéal du corps dit « parfait » n'est pas immuable. À partir du XIX^e siècle, les créateurs s'en détachent : Courbet revendique un corps réel, concret, non idéalisé ; les expressionnistes et les surréalistes déforment la figure pour révéler l'intériorité. Ce basculement marque le passage d'une vision normative du corps à une approche



(Fig.26) Courbet, Gustave, France. « Lutteurs », 1853, huile sur toile.

plus subjective et existentielle. Néanmoins, l'idéalisation ne disparaît pas : elle se reconfigure. Les corps numériques, augmentés ou lissés de l'art contemporain prolongent cette quête de perfection, non plus selon les critères de la géométrie ou du canon, mais selon ceux de la technologie et de l'imaginaire.



La fonction d'idéalisation du corps traverse toute l'histoire de l'art, depuis la perfection mesurée des Grecs jusqu'à la beauté spirituelle de la Renaissance, puis à la recherche contemporaine d'un idéal réinventé. À travers elle, se dessine une idée constante : le corps n'est jamais un simple reflet du réel, mais toujours une projection de l'homme sur le monde⁰¹.

Fonction transcendante : un corps mis en scène dans les rituels

Certaines représentations préhistoriques, notamment les Vénus ou les scènes de rituels peintes sur les parois pariétales, témoignent déjà d'un usage symbolique du corps comme médiation entre le visible et l'invisible.

Mais c'est véritablement au Moyen Âge que cette fonction transcendante se manifeste avec le plus de force et de cohérence. Le corps devient à ce moment, un instrument spirituel, mis en scène dans des rituels religieux et politiques destinés à rappeler l'ordre du monde et la condition de l'homme face au divin⁰².

Le corps dominé : une enveloppe dont il faut se libérer ?

Dans l'art médiéval, le corps n'est plus célébré comme le lieu de la beauté ou de la raison humaine, mais perçu comme une enveloppe imparfaite, soumise à la souffrance, au péché et à la mort. Il devient alors l'objet d'une volonté spirituelle cherchant à le dominer ou à le purifier. Cette conception découle d'une vision chrétienne du monde selon laquelle le salut ne peut être atteint qu'en surmontant la matérialité du corps.

**« Le corps, influencé
par cette même vision
chrétienne, est alors
souvent considéré comme
un obstacle spirituel, une
source de tentation et de
péché. La beauté physique
importe moins que la
beauté intérieure, celle
de l'âme purifiée et
tournée vers Dieu.⁰³ »**

Ainsi, les représentations visuelles du corps ne cherchent pas véritablement à restituer une anatomie exacte, mais à styliser la figure humaine afin d'en exprimer la signification religieuse. Les silhouettes sont allongées, les gestes hiératiques, les visages figés dans une expression de recueillement ou de douleur.

Le corps est soumis à un système iconographique codifié, où la proportion, la couleur et la posture obéissent à une hiérarchie spirituelle plutôt qu'à un réalisme anatomique. Un Christ en majesté n'est pas grand parce qu'il est corpulent, mais parce qu'il est divin ; un saint martyrisé ne montre pas sa souffrance pour émouvoir, mais pour manifester la rédemption par la chair⁰⁴.

⁰¹ Voir le musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice, « Le corps dans l'art », dossier pédagogique, 2020, consulté en Novembre 2025.

⁰² Voir 1.1 - Préhistoire : corps amplifiés.

⁰³ Voir Oscar Fuentes, « Conception du corps et représentation de soi dans l'art paléolithique », conférence donnée au Musée d'Archéologie nationale, le 14 novembre 2020.

⁰⁴ Voir Jean Wirth, « L'image du corps au Moyen Âge », Micrologus' library, n°56, 2013, p. 36-37.



Rituels et transcendance : la mise en scène du corps

Cette spiritualisation du corps est indissociable des rituels religieux et sociaux du Moyen Âge. Qu'il s'agisse des processions, des scènes de crucifixion, des représentations du martyr ou des cérémonies funéraires, le corps devient un médium rituel, un support visuel de la foi. Il ne s'agit pas d'un corps célébré, mais d'un corps offert, soumis, mis à l'épreuve dans l'imaginaire collectif.

Dans le cadre des fresques byzantines, les enluminures carolingiennes ou les vitraux gothiques, les corps sacrés incarnent une transcendance qui ne s'exprime pas par la glorification de la chair, mais par sa soumission à un idéal spirituel. L'image religieuse agit alors comme le prolongement du rituel : elle oriente le regard vers l'au-delà en détachant la représentation du réel terrestre.

Ce « corps spirituel » n'est donc pas un corps célébré, mais un corps expurgé, un lieu où la souffrance devient une voie d'élévation. Les stigmates du Christ, les plaies des martyrs ou les postures de pénitence rappellent la fonction sacrificielle du corps dans la quête du salut. Le corps n'est plus une fin esthétique : il devient l'instrument d'une expérience transcendante, une chair traversée par le divin.

En somme, la fonction transcendante du corps dans l'art médiéval repose sur une tension paradoxale : le corps visible y sert à nier le corps charnel. Sa représentation ne vise pas à exalter la chair, mais à la discipliner, la purifier ou la dépasser.

L'image religieuse devient une forme de rituel visuel : elle guide l'esprit du spectateur vers la contemplation du sacré à travers la souffrance et la foi. Cette conception du corps comme médiation entre l'humain et le divin s'oppose radicalement à la fonction d'idéalisation propre à la Renaissance, néanmoins elle participe, elle aussi, d'une même volonté de transcender la condition humaine⁰¹.

⁰¹ Voir Christian Heck, « L'image du corps dans l'art du Moyen Âge », *Perspective*, 2014, p. 10-37.

(Fig.27) Inconnu, France. « Médaillon, fragment de baie », vers 1260, vitrail en plomb et verre. →

(Fig.28) (Page 46-47) Kalmakoff, Nikolai, Russie. « Satan », 1923, gravure. →









Fonction critique : Le corps idéologique

À l'époque moderne puis contemporaine, la représentation du corps dans l'art pictural ne se limite pas à un idéal esthétique ou à une quête spirituelle. Elle devient un outil de questionnement social, politique et philosophique, un moyen de mettre en lumière les tensions et les contradictions d'une époque. Le corps n'est plus seulement sujet ou objet : il devient matière critique, support de réflexion sur la condition humaine et sur les systèmes de pouvoir qui la régissent. Autrement dit, le corps représenté devient idéologique, non pas parce qu'il propage un message figé, mais parce qu'il expose visuellement les valeurs, les normes et les conflits d'une société donnée⁰¹.

Le corps politique : résistance, oppression et pouvoir

Dès le début du XIX^e siècle, certains artistes emploient la représentation du corps humains comme vecteur de dénonciation politique. Les estampes de Francisco Goya, notamment celles de la série *Los Desastres de la Guerra*, montrent des corps meurtris, pendus ou suppliciés : la chair y devient le lieu même de la violence historique, un témoignage direct des horreurs de la guerre.

Ces images, bien plus que de simples représentations de la souffrance, constituent de véritables actes de résistance visuelle, dénonçant la barbarie humaine et les abus du pouvoir. Au XX^e siècle, Pablo Picasso, avec le fameux *Guernica*, radicalise cette fonction : les corps fragmentés et hurlants traduisent la destruction et la terreur de la guerre moderne. Le corps politique devient ici un cri pictural, une métaphore d'un monde disloqué.



(Fig.29) Goya, Francisco, Espagne. « Les Désastres de la guerre, no 37 : Esto es peor », gravure.

De même, chez Frida Kahlo, le corps blessé et souffrant s'investit d'une dimension à la fois politique et féministe : elle se peint mutilée, ouverte, transpercée, mais toujours debout, figure d'un corps résilient face à la douleur et à l'oppression patriarcale.



(Fig.30) Picasso, Pablo, Espagne. « Guernica », 1937, huile sur toile.

⁰¹ Voir Paul Ardenne, *L'image corps : figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard / Seuil, 2001. Consulté en Septembre 2025. p. 18-23.



Le corps social : normes, genre et représentations

Sur le plan social, le corps devient le miroir critique des valeurs collectives. Les artistes questionnent alors sa place dans les espaces publics et privés, au sein de la société industrielle et urbaine. Le peintre et dessinateur Gustave Caillebotte, par exemple, représente, dans *Les Raboteurs de parquet* et *Homme au bain*, des figures masculines anonymes, ordinaires, absorbées dans des gestes quotidiens.

Ces corps, à la fois intimes et laborieux, remettent en question les représentations héroïques de la virilité. Ils révèlent la vulnérabilité du corps masculin moderne, pris entre la sphère domestique et les exigences du travail, constituant ainsi un contrepoint silencieux face à la domination des corps féminins idéalisés dans la peinture du XIX^e siècle⁰².



(Fig.31) Caillebotte, Gustave, France.
« Les Raboteurs de parquet », 1875, huile sur toile.

Au XX^e siècle, cette réflexion s'élargit à la critique des stéréotypes de genre. Des créatrices telles que ORLAN ou Cindy Sherman utilisent leur propre corps comme support plan, de performance et de transformation. En se déguisant, en se maquillant ou en

se photographiant sous des identités multiples, elles déconstruisent les modèles sociaux du féminin et du masculin. Le corps devient alors un espace de résistance et de réinvention identitaire, un outil critique permettant de révéler l'artificialité des normes imposées par la culture et par le regard.

Le corps métaphysique : mémoire, fragilité et condition humaine

Au-delà de la dimension sociale et politique, le corps pictural interroge aussi la condition humaine dans sa fragilité. Les artistes modernes et contemporains explorent la chair comme lieu de mémoire et de disparition. Chez les illustrations et *Drawing show* de Kim-Jung Gi, le corps est déformé, dissous, pris dans un mouvement de tension entre vie et effacement : il exprime une angoisse existentielle face à la violence du monde et à l'absurdité de l'existence.

Dans un autre registre, Shinohara Tamotsu, produit des design de personnages d'animation et de bande dessinée japonaise avec des corps massifs, charnels, presque monstrueux, pour confronter le spectateur à la réalité brute de la chair et à la matérialité du vivant. Ces représentations questionnent ce qu'il reste d'humain quand l'image du corps cesse d'être idéalisée ou codifiée⁰³.

⁰² Voir « Les Raboteurs de parquet de Caillebotte : critique sociale ! » (Replex.fr), Consulté en Octobre 2025.

⁰³ Voir Paul Ardenne, *L'image corps : figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris, Éditions du Regard / Seuil, 2001. Consulté en Septembre 2025. p. 110-112.

(Fig.32) (Page 50)
Man Ray, États-Unis. « Composition », 1969, eau-forte. →

(Fig.33) (Page 51) Cahun, Claude, France.
« I Am in Training Don't Kiss Me », 1927, photographie. →

(Fig.34) (Page 52) Kim, Jung Gi, Corée du Sud.
« Fables », 2020, encre de Chine. →

(Fig.35) (Page 53-54) Shinohara, Tamotsu, Japon.
« Homurakogi », 2010, design pour Samurai Sentai Shinkenger. →





Ma Ray



I AM IN
TRAINING
DONT KISS ME

TOTOR & POP

AS TO





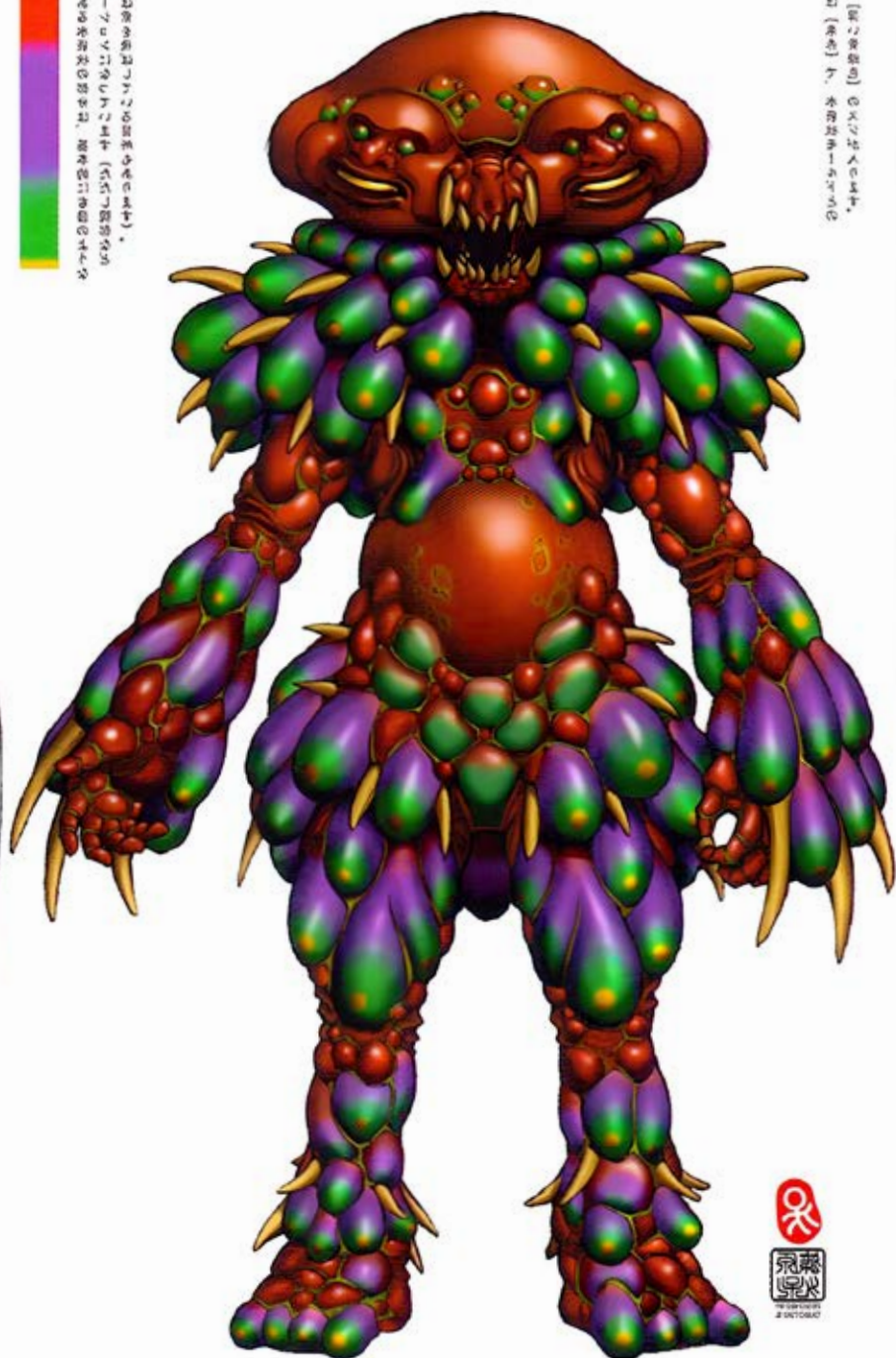
オノノザン [魔の国「赤い半留中」登場]

オノノザン



●オノノザン(魔の国「赤い半留中」)のデザインは、
「オノノザン」のデザインは、
「オノノザン」のデザインは、
「オノノザン」のデザインは、

●オノノザン(魔の国「赤い半留中」)のデザインは、
「オノノザン」のデザインは、
「オノノザン」のデザインは、
「オノノザン」のデザインは、



いかに人間を可憐な川に釣る。オノノザン(魔の国「赤い半留中」)のデザインは、
「オノノザン」のデザインは、
「オノノザン」のデザインは、
「オノノザン」のデザインは、

V S 用・外道衆アヤカシ

【ほむらこぎ】



全身から炎を放つアヤカシ。ドウコクの命でバッチードの作戦に協力した。両手に持つ2つの円盤「焰摩大火輪」(P360参照)は、敵を斬り付ける武器となる他、高速移動用の大型車輪に変化。巨大化後、バッチードに盾とされ、折神と炎神の合体技「モヂカラキャノンボール」を受けて絶命した。鼈車(おぼろぐるま)伝承の元になったアヤカシとされる。

Le corps comme réceptacle idéologique

Aujourd'hui, dans la peinture, le dessin ou bien le design graphique, le corps devient un réceptacle d'idées : il absorbe, transforme et renvoie fortement les forces politiques, médiatiques et technologiques qui le traversent. Il peut être fragmenté, recomposé, numérisé ou bien performé, mais il reste toujours porteur de valeurs sociales de normes de beauté, ou encore de contrôle des apparences.

Les créateurs contemporains utilisent cette malléabilité pour interroger nos perceptions et notre rapport à la vérité du corps. Chez Sam Madhu, créatrice d'art numérique, les créatures hybrides explorent les dérives bioéthiques et technologiques de notre époque. Ainsi, le corps idéologique agit comme un miroir critique de la société : il reflète ses désirs, ses excès, ses tabous et ses contradictions. Il met en scène non plus un idéal de beauté ou de transcendance, mais plutôt la conscience des forces qui nous façonnent.

La fonction critique du corps pictural révèle la puissance de l'image comme instrument de pensée. Qu'il s'agisse de dénoncer la violence du pouvoir, de déconstruire les identités sociales ou d'interroger la condition humaine, le corps devient un langage politique et symbolique. Sujet, objet et matière à la fois, il condense les problématiques sociales, idéologiques et métaphysiques de l'art moderne et contemporain⁰¹.

Fonction transgressive et expérimentale : le corps en mutation

Représenter le corps ne se limite plus à interroger ou critiquer la société : cela peut également constituer un acte de transgression. Transgresser, c'est briser les conventions établies, mais aussi expérimenter de nouvelles formes de perception, de matière et de sens.

Dans l'art pictural, cette fonction se présente comme le prolongement des dimensions idéologiques et existentielles du corps : elle en repousse les limites physiques, morales et symboliques. Le corps cesse alors d'être un simple objet de contemplation ou d'analyse pour devenir un espace d'expérience, un véritable laboratoire de transformation de l'humain.

Briser les canons : le corps contre l'harmonie

Pendant des siècles, la représentation du corps a été soumise à des règles strictes de beauté et de mesure. Si j'aborde principalement la période moderne et contemporaine, c'est parce que ces artistes opèrent une rupture explicite avec ces normes, en faisant de la mutation corporelle non seulement un thème, mais un véritable mode opératoire.

Bien que des formes de transformation aient existé auparavant, elles restaient généralement encadrées par les conventions esthétiques ou mythologiques ; la modernité, au contraire, revendique la distorsion comme geste critique et expérimental⁰².

⁰¹ Voir BnF « Le corps questionné par l'art », Bibliothèque nationale de France, août 2019, p. 2-5.

⁰² Voir Paul Ardenne, *L'image corps : figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris, Éditions du Regard / Seuil, 2001. Consulté en Septembre 2025. p. 30-35.



Francis Bacon déconstruit ainsi le corps classique pour en faire une masse organique en mouvement, traversée par la douleur et le cri. Ses figures déformées, comme dans *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, traduisent la violence psychique et physique de la condition humaine.

Chez Francis Bacon, le fait de transgresser consiste à révéler l'inhumanité du corps humain, à exposer ce que la tradition cherchait à supprimer ou idéaliser : la souffrance, la chair, la peur.



(Fig.36) Bacon, Francis, Royaume-Uni. « Three Figures at the Base of a Crucifixion », 1944, huile sur toile.

De manière plus sensorielle, Akira Beard peint des corps nus marqués par le poids, les plis et la fatigue. Ses toiles refusent tout idéal : la chair y devient matière picturale brute, presque inconfortable à regarder. Ces artistes renversent les valeurs esthétiques héritées de la Renaissance et du classicisme : le corps n'est plus le lieu du beau, mais celui du vrai et du vécu.

Le corps expérimenté : hybridations et métamorphoses

La transgression ne concerne pas seulement la forme du corps, mais aussi sa nature même. Les illustrateurs contemporains en font un véritable terrain d'expérimentation plastique, où se brouillent les frontières entre humain, animal, végétal et machine. Les peintures digitales de Dodleyz par exemple, mêlent chair humaine et biotechnologie : ses créatures hybrides, à mi-chemin entre l'enfant et l'animal, interrogent la dérive de la science et la fragilité de notre rapport au vivant. Le corps devient ici un espace d'empathie et de malaise, à la fois familier et monstrueux.

Enfin, les expérimentations numériques prolongent cette mutation du corps. Des créateurs tels que Stelarc ou Lee Griggs créent des corps augmentés ou entièrement simulés par logiciel 3D, remettant en cause la frontière entre organisme et technologie. Dans ce contexte, la transgression prend la forme d'une expérimentation conceptuelle : le corps n'est plus seulement représenté, il est modélisé, transformé et projeté dans des univers hybrides. Cette question de l'hybridation numérique et de la manière dont elle rend l'humain moins immédiatement identifiable sera développée plus en détail dans la seconde partie de cette étude.

(Fig.37) (Page 58) Griggs, Lee, Royaume-Uni.
« Série Déformations », art numérique 3D. →

(Fig.38) (Page 59) Madhu, Sam, Inde. « Flames Licking the Firewood », 2023, art numérique 3D. →

(Fig.39) (Page 60) Ōtomo, Katsuhiro, Japon
« Akira », 1991, technique mixte. →

(Fig.40) (Page 61) Kraijer, Juul, Pays-Bas.
« Untitled », 2006-2008, fusain sur papier. →

(Fig.41) (Page 62) Itō, Junji, Japon
« Uzumaki, chapitre 5 », encre. →

(Fig.42) (Page 63) Maher, Alice, Irlande
« Ariadne II », 2024, fusain. →



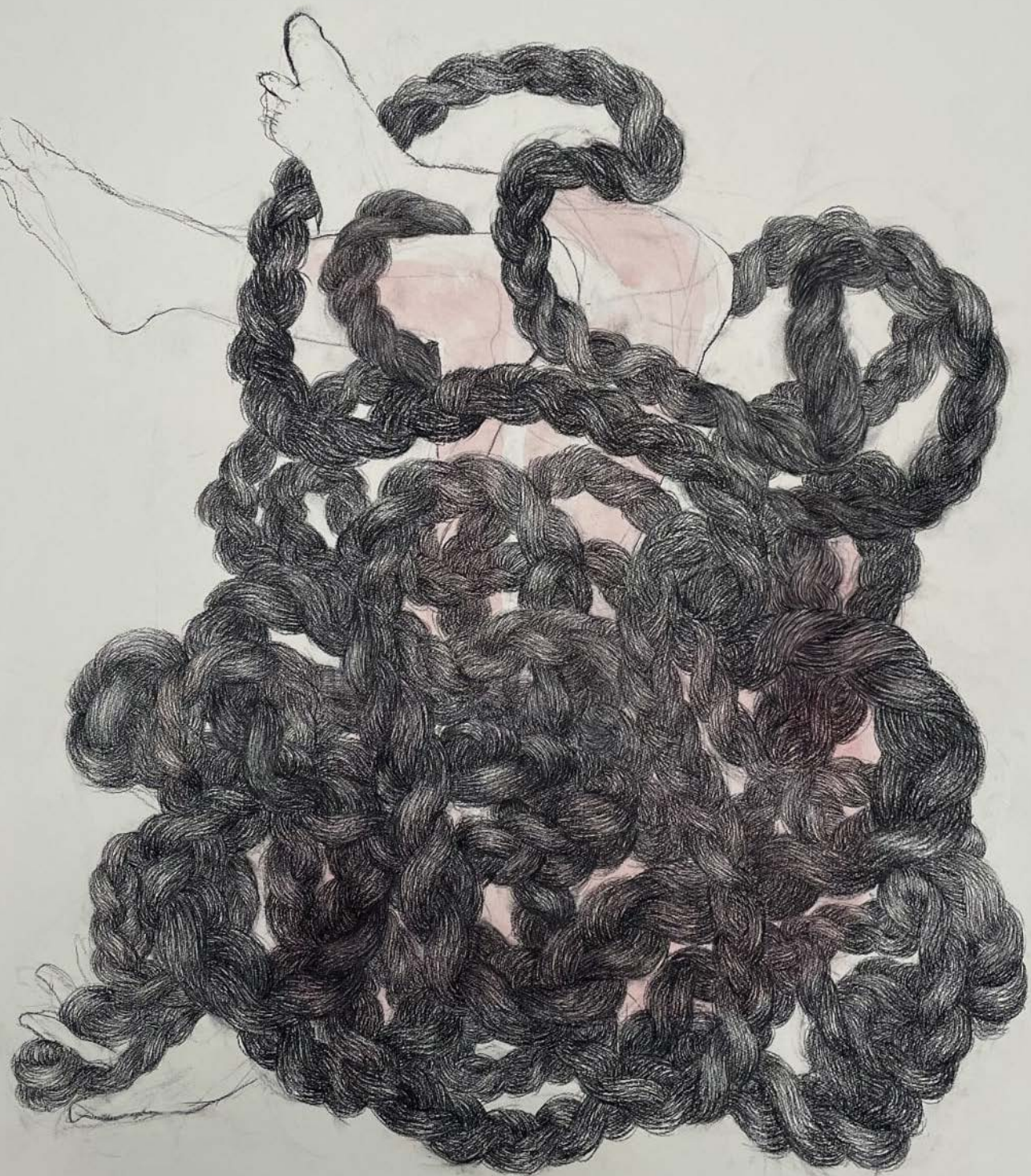












Le corps comme champ d'exploration sensorielle et symbolique

La fonction transgressive ne se réduit pas à la provocation : elle exprime aussi la volonté d'élargir la perception du corps. Chez Joshi, Hanna Lee, la peinture devient un moyen d'habiter complètement la chair : les corps qu'il peint sont massifs, déformés, mais puissants, peints à l'échelle monumentale. Elle réhabilite la matière corporelle dans toute sa densité, contre les standards contemporains de minceur et de pureté. Ses illustrations digitales montrent régulièrement un corps féminin replié sur lui-même, vulnérable mais imposant, qui confronte le spectateur à son propre regard⁰¹.

De même, Egon Schiele, au début du XX^e siècle, explore un érotisme nerveux et troublant : les corps qu'il trace sont tordus, maigres, presque maladifs, mais traversés d'une intensité vitale. Chez lui, la transgression n'est pas morale mais expressive : elle expose la nudité psychique du sujet⁰².

Ainsi, la fonction transgressive et expérimentale fait du corps un véritable champ d'expérimentation plastique et philosophique. La peinture, le dessin ou l'IA générative deviennent des laboratoires où se jouent les tensions entre chair et esprit, nature et culture, réel et virtuel. Le corps fusionne parfois avec la nature, parfois avec la machine.

Chaque œuvre, chaque production brouille les frontières du représentable pour proposer une redéfinition : un corps recomposé, transgressif, porteur de possibles encore inédits. Nous savons désormais que les représentations du corps ont longtemps reposé sur l'harmonie, la beauté idéale et la conformité à des canons précis.

Or, les démarches transgressives et expérimentales rompent avec ces héritages pour ouvrir le champ de la picturalité à l'instabilité, à l'hybridation et à l'invention formelle. Le corps pictural devient le lieu d'une recherche ouverte, où se redéfinissent sans cesse les limites du visible, du vivant et du pensable.

Cependant, dès le départ, à côté de ses multiples manières de se représenter, un point commun existe et demeure particulièrement actuel à l'heure où ce mémoire est rédigé : celui de l'hybridation. Représenter un corps hybridé picturalement accompagne l'histoire de l'art depuis ses origines, comme nous l'avons constaté. Ce corps transformé devient alors un moyen de créer de nouvelles réalités. Il permet d'exprimer des expériences ou des sensations qu'un corps « réel » ne pourrait pas toujours dire. En l'hybridant avec la technologie, la nature, le divin ou en le représentant sous des formes non conventionnelles, l'humain explore de nouvelles manières d'exister et de percevoir le monde⁰³.

⁰³ Voir Jessica Ragazzini, « Corps en transition : une réflexion sur l'histoire des représentations des corps hybrides, atypiques et mutés », Calenda, 2022. Consulté en Novembre 2025.

⁰¹ Voir Éditions du Regard, "L'image corps", consulté en novembre 2025.

⁰² Voir le Blog Artsper, "Egon Schiele : Obsession et Expressivité du corps". Consulté en novembre 2025.

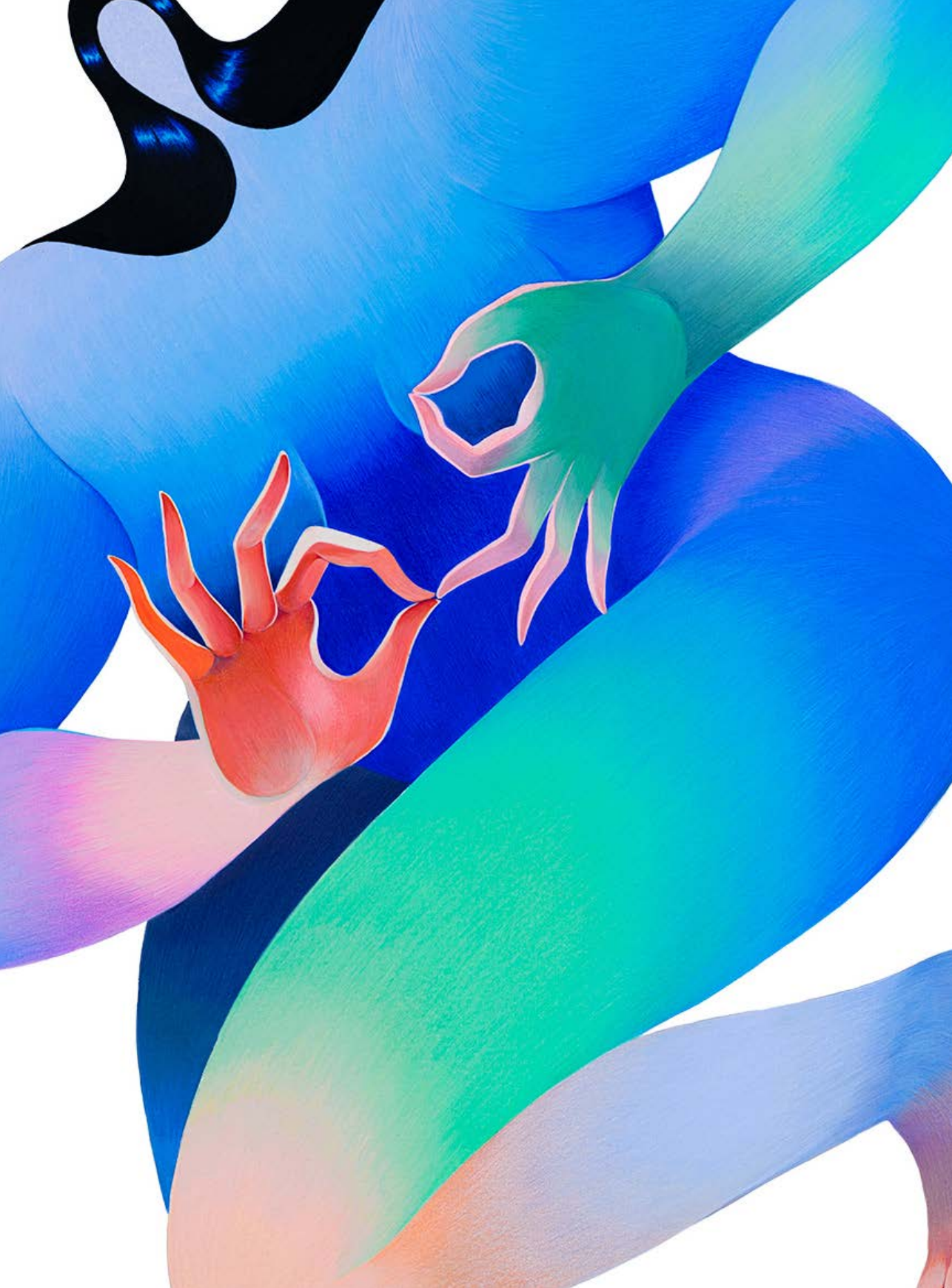
(Fig.43) (Page 65) Schiele, Egon, Autriche. « L'Étreinte (Couple d'amoureux II) », 1917, huile sur toile. →

(Fig.44) (Page 66) Lee Joshi, Hannah, Corée du Sud. « Wheel of Desire », 2021, gouache et crayon de couleur sur papier. →

(Fig.45) (Page 67) Joshi, Hanna Lee, Corée du Sud. « Qi », 2022, gouache et crayon de couleur sur papier. →









(Partie 2)

L'imaginaire

hybride :

représentations,

moteurs,

Enjeux

(2.1)

Hybridation & transgression du corps dans l'art

Pictural

Avant l'écriture de ce mémoire, la dernière fois que j'ai pu entendre ce terme remonte à la découverte des résultats d'une admission dans une école de design graphique. Placé en liste d'attente, j'avais alors été qualifié de profil « hybride », car j'avais présenté un travail combinant à la fois le graphisme et le dessin.

Si l'on s'intéresse de plus près à « hybride », on constate qu'il provient du latin *ibrida*, signifiant « de sang mêlé ». Pour les Romains, *ibrida* désignait le sang mêlé du sanglier et de la truie⁰¹. Le terme est attesté en français dès 1596, avec un h, et désigne le fait de provenir de deux espèces. Le mulot est, par exemple, un hybride issu de l'âne et de la jument. Il en va de même pour les végétaux, où l'on constate que l'hybride est souvent plus résistant, cumulant les qualités des deux espèces parentales.

C'est au XIX^e siècle que le mot hybride a pris le sens plus courant d'un mélange de deux éléments de nature⁰². Ici, nous utiliserons ce terme pour décrire la manière dont le corps, loin d'être représenté dans son intégrité stable, a été transformé, fusionné, fragmenté, étendu ou altéré au fil des siècles.

Des chimères antiques aux expérimentations contemporaines, nous analyserons comment cette hybridation visuelle agit à la fois comme révélateur des imaginaires collectifs et comme stratégie de remise en cause des normes corporelles, culturelles ou spirituelles dans le domaine de l'art pictural.

L'hybridation, une constante historique

L'hybridation du corps dans l'art pictural est aussi ancienne que sa représentation elle-même : figures mi-humaines, mi-animales (divinités égyptiennes, chimères grecques), fragmentations cubistes, prothèses contemporaines... Autrement dit, l'hybridation du corps dans l'art pictural n'est pas une invention contemporaine, mais traverse l'histoire de l'humanité. Dès les premières fresques d'Afrique australe, des figures mi-humaines, mi-animales témoignent de la fascination qu'exercent les métamorphoses corporelles sur l'imaginaire humain.

L'hybridation est également étroitement liée à un sentiment de méfiance et de contre-nature : elle est souvent associée à une forme de soupçon, voire à une condamnation d'ordre idéologique, car elle semble contrevenir à l'ordre « naturel » des choses⁰³. Cependant, les divinités égyptiennes à têtes animales, les chimères grecques ou les créatures amérindiennes illustrent un constat essentiel : pour de nombreuses cultures, l'hybride n'est pas une mauvaise chose ou quelque chose de contre-nature, mais une norme symbolique.

Le corps transformé, recomposé ou amplifié est pour ce type de civilisations le lieu où s'inscrivent des valeurs religieuses, des récits mythologiques et des représentations du pouvoir⁰⁴.

⁰¹ Voir CNRS, Lexiques, Dictionnaires informatiques, entrée « Hybride » (adjectif).

⁰² Voir Jean Pruvost, professeur émérite de lexicologie et de lexicographie à l'Université de Cergy-Pontoise, ancien directeur du laboratoire du CNRS Lexiques, Dictionnaires informatiques, podcast « France Bleu : ici, le média de la vie locale », diffusé le vendredi 21 mai 2021 et consulté en Octobre 2025.

⁰³ Voir Guillaume Jan, « Fabuleux delta de l'Okavango », GEO, n°550, décembre 2024.

⁰⁴ Voir France Inter, « Égypte antique : quand les animaux étaient vénérés comme des dieux », août 2022.

(Fig.46) (Page 71) Pénot, Albert Joseph, France « La Femme Chauve-Souris », vers 1890, huile sur toile. →

(Fig.47) (Page 72) Kim, Kyoung Hwan, Corée du Sud. « Fille aux boulettes de viande mangeant des pâtes », illustration digitale, 2025. →







Des formes variées selon les contextes

Je pense qu'il est d'abord important de souligner que toutes les hybridations picturales ne sont pas forcément transgressives. Chez les Égyptiens ou les Grecs, les créatures hybrides (divinités animales, centaures, sphinx) étaient des normes symboliques, non des ruptures. L'hybridation peut donc être à la fois normative et transgressive.

Cette hybridation devient alors transgressive quand elle remet en question l'idée que le corps humain est intact. Des créatures comme le centaure, la sirène ou le sphinx dépassent les limites naturelles et mélangent les catégories entre l'humain, l'animal et le divin⁰¹.

Dans ces images, le corps ne se contente pas de représenter une beauté idéale ou de reproduire fidèlement la réalité. Il devient un lieu où l'on incarne le surnaturel, le fantastique et le divin⁰².



(Fig.48) Dulac, Edmund, Royaume-Uni « Jason et Hiron », peinture.

⁰¹ Voir Dossier de presse « Le corps hybride – Corpus ». Consulté en Novembre 2025.

⁰² Voir BnF « Le corps questionné par l'art », Bibliothèque nationale de France, août 2019, p.7.

Aujourd'hui, l'hybridation prend une dimension à la fois technologique et spéculative. Prothèses, greffes, figures transhumanistes et surtout IA générative s'inscrivent dans la continuité d'un imaginaire ancien tout en l'actualisant à l'ère numérique.

À présent, les artistes et designers ne se contentent plus de représenter la fusion entre humain et animal : ils interrogent la relation entre organisme et machine, entre identité et altérité. Dans les affiches et illustrations contemporaines, l'hybridation picturale brouille la frontière entre réel et virtuel et met en lumière les mutations de ces enjeux, qu'elles soient techniques, éthiques, politiques ou sociales.

L'hybridation du corps dans l'art pictural apparaît à la fois comme une continuité historique et une rupture conceptuelle, toujours présente aux côtés des représentations normées. Elle exprime constamment une volonté de dépasser les limites du corps réel, mais les significations qu'elle porte évoluent : sacrées hier, elles sont bien plus critiques aujourd'hui⁰³.

⁰³ Nanta Novello Paglianti, « Corps contemporains : évolutions numériques et esthétiques », 2018. Consulté en Novembre 2025.

(Fig.49) (Page 74) Anttonen Jari, Finlande.
« Whole Lotta Hate », 2025, IA générative. →

(Fig.50) (Page 75) Anttonen Jari, Finlande.
« Be-A11, End-A11 », 2025, IA générative. →

(Fig.51) (Page 76) Toguo, Barthélémy, Cameroun
« Hidden Face V », 2013, aquarelle sur papier. →

(Fig.52) (Page 77) Johnston, Miles,
Royaume-Uni « Melancholiasquare », graphiste. →









Hidden Face V

B. Tognoli/artist



(2.2)

L'imaginaire
humain :

Source des
représentations

Hybride ?

La section précédente a démontré que l'hybridation traverse l'histoire de l'art pictural sous différentes formes : mythologique, psychologique et technologique. Mais d'où proviennent ces représentations hybrides ? Quelle est la véritable source de ces images qui défient les frontières du réel et mêlent des éléments hétérogènes pour créer de nouvelles figures ?

Ce chapitre examinera l'imaginaire humain comme origine fondamentale des représentations hybrides, en explorant les mécanismes psychiques et culturels qui permettent leur émergence.

L'imagination : une faculté créatrice

L'imagination constitue la faculté mentale permettant de créer des images, des concepts ou des scénarios qui ne sont pas nécessairement liés à la réalité matérielle. Elle se distingue de la simple reproduction du réel. Selon le philosophe André Lalande, l'imagination se décline en deux modes : l'imagination reproductrice, qui forme des images à partir du souvenir, et l'imagination créatrice, qui associe des images pour produire quelque chose de nouveau⁰¹.

C'est précisément cette imagination créatrice qui permet aux créateurs du monde entier de concevoir des corps hybrides. En associant des éléments différents (humain et animal, organique et mécanique, tangible et spirituel), l'imagination dépasse les contraintes du réel pour engendrer de nouvelles formes. Cette capacité imaginative ne surgit pas du néant : elle s'ancre dans l'expérience vécue des créateurs visuels.

Vygotsky⁰², soutient que l'imagination recèle davantage de puissance créatrice à l'âge adulte, car toute création s'inscrit dans le réel et s'appuie sur l'expérience accumulée par l'individu. Plus un individu a vécu d'expériences, plus il dispose de matériaux pour construire et créer.



(Fig.53) Grey, Alex, États-Unis, « Painting », 2014, huile sur lin.

⁰¹ André Lalande, Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Paris, Presses universitaires de France, 1991 (1re éd. 1926), p. 167.

⁰² « Le développement de l'imagination selon Piaget et Vygotsky », Revue des sciences de l'éducation, vol. 33, n° 1, 2007, p. 159-180.



**« C'est l'imagination
qui est souveraine
et dirigeante de
l'activité artistique,
l'amenant à ses
fins particulières,
la marquant de ses
qualités. »**

Paul Souriau —

L'inconscient et les archétypes collectifs

Au-delà de l'expérience personnelle, l'imaginaire puise également dans des sources plus profondes et universelles. La psychanalyse⁰¹ a révélé l'existence d'un inconscient qui influence profondément la création artistique. Pour Freud, l'art permet aux pulsions les plus intenses de se réaliser en un objet placé plus haut sur l'échelle des valeurs sociales un processus qu'il nomme « sublimation ».

⁰¹ La psychanalyse est une discipline fondée par Sigmund Freud, définie comme une méthode d'investigation des processus mentaux inconscients, une forme de traitement des troubles névrotiques, et un ensemble de conceptions psychologiques. Elle repose sur l'idée du déterminisme psychique, selon laquelle les actes ou pensées ont un sens caché accessible par l'exploration de l'inconscient.

Carl Gustav Jung approfondit cette analyse en introduisant le concept d'archétype⁰², Défini comme une « forme de représentation donnée a priori », l'archétype renferme un thème universel structurant la psyché, commun à toutes les cultures, mais figuré sous des formes symboliques diverses.

Les archétypes appartiennent à ce que Jung nomme l'inconscient collectif, un substrat psychique partagé par l'humanité et indépendant de l'expérience individuelle. Ces archétypes se manifestent particulièrement dans les figures hybrides. Le centaure, la sirène ou le sphinx : toutes ces créatures mythologiques correspondent à des arché-

⁰² « Archétype (psychologie analytique) », Wikipédia, 30 avril 2006, Consulté en Novembre 2025.

⁰⁵ Voir Paul Souriau, Philosophe français « L'imagination de l'artiste », Critique littéraire, 31 décembre 2013. Consulté en Novembre 2025.



types qui traversent les cultures et l'histoire. Selon Jung, le rêve et la production artistique découlent de la mythologie, et ce sont les archétypes qui orientent toute activité imaginaire vers des voies déterminées.



(Fig.54) Reims, Cécile, France, « Métamorphoses d'Ovide », 1959, burin.

De l'expérience vécue à la projection imaginaire

L'imaginaire hybride⁰³ qui alimente des productions graphiques et artistiques naît donc de la rencontre de plusieurs strates : l'expérience personnelle du créateur, les processus inconscients individuels et les archétypes universels. Cette convergence permet la création de formes inédites qui, tout en étant nouvelles, résonnent avec des structures mentales profondes. Le fantasme, en tant que scénario psychique exprimant un désir, joue également un rôle dans la conception des corps hybrides.

03 Par imaginaire hybride, j'entends ici un ensemble de représentations mentales et symboliques qui naissent du mélange d'éléments hétérogènes (humains, animaux, mécaniques, spirituels ou numériques) et qui matérialisent visuellement la complexité du rapport de l'homme au monde. Cet imaginaire procède d'une hybridation des formes et des idées : il puise à la fois dans l'inconscient collectif, les mythologies anciennes et les technologies contemporaines pour engendrer des figures nouvelles, transgressives et métamorphiques.

Il ne s'agit donc pas d'une fantaisie gratuite, mais d'une projection permettant de transformer des pulsions ou des angoisses en images acceptables. Le corps hybride devient alors un réceptacle où peuvent s'exprimer des désirs de transformation, des craintes liées à l'altérité ou des aspirations à dépasser les limites de la condition humaine⁰⁴.

L'imaginaire hybride comme processus créatif

En définitive, l'imaginaire humain ne se contente pas seulement de reproduire le réel : il le transforme, le recombine et l'enrichit. Les représentations hybrides émergent de ce processus créatif, qui mobilise simultanément la mémoire personnelle, l'inconscient individuel et collectif ainsi que les structures symboliques partagées par une culture.

Cette conception de l'imaginaire comme source des représentations hybrides permet de comprendre pourquoi ces figures persistent à travers l'histoire de l'art pictural. Elles ne constituent pas de simples curiosités formelles, mais bel et bien l'expression de mécanismes psychiques et culturels fondamentaux. Le corps hybride, en mêlant des éléments hétérogènes, matérialise visuellement la complexité de notre rapport au monde, à l'identité et à l'altérité⁰⁵.

04 Voir « La problématique de l'hybride dans l'art actuel, une identité en redéfinition », (Le Portique), 17 juillet 2013, Consulté en Novembre 2025.

05 Voir Dossier de presse « Le corps hybride – Corpus ». Consulté en Novembre 2025.

(Fig.55) (Page 82). Jean, James, États-Unis « Yeah Yeah Yeahs Hollywood Bowl Poster », 2022, technique mixte. →

(Fig.56) (Page 83). Ameliorate Ameliorate. « Superposition v 2.0 Drawing », 2020, dessin, crayon de couleur sur papier. →

(Fig.57) (Page 84). Aruz, Espagne, « El Festejo », 2022, peinture. →

(Fig.58) (Page 85). Birks, Darien, États-Unis, « Dear Herbie », 2022, illustration digitale. →

(Fig.59) (Page 86-87). Pan, Mu, États-Unis. « Spider Woman », 2015, acrylique sur papier. →





JAP
ANE
ESE
BREAK
FAST

THE
LINDA
LINDAS











繼緣六仙

COMO TALE VU

(2.3)

Pourquoi
imaginer
l'hybride ?

Les fonctions
de la

Transgression

La figure de l'hybride naît du besoin de franchir les limites et d'exprimer l'innommable. En transgressant les frontières entre nature et culture, humain et animal, organique et mécanique, l'hybride devient un moyen puissant de questionner et de réinventer les normes picturales et symboliques. Les trois fondtions principales de transgression, déjà introduites dans le chapitre 1.2, seront ici approfondies.

Briser les règles

Premièrement, l'hybridation agit comme une force déconstructrice des normes formelles et iconographiques figées. En transgressant les règles en vigueur (proportions canoniques, anatomie idéale, hiérarchies symboliques), l'hybride ouvre un champ d'expérimentation visuelle qui semble se renouveler sans cesse.

Cette déconstruction libère le corps pictural des contraintes héritées, permettant aux créateurs de mêler librement le naturel et l'artificiel, le biologique et le mécanique, le réel et le fantasmé. Par exemple, dans l'art moderne et contemporain, l'usage de corps fragmentés ou recomposés témoigne de cette volonté de dépasser l'orthodoxie classique pour explorer de nouvelles esthétiques.

Cette rupture avec la tradition ne se limite pas à un effet de style : elle participe d'une remise en question plus large de l'ordre symbolique et social, où l'hybride agit comme vecteur d'émancipation et de subversion.

Exprimer l'inexplicable

Deuxièmement, la figure hybride joue un rôle majeur comme forme d'expression du non-représentable. Elle rend visible ce que la figuration réaliste ne peut saisir : le rêve, l'inconscient, la spiritualité, les émotions complexes ou les croyances.

En créant des êtres qui dépassent la seule condition humaine, mi-hommes mi-animaux ou mi-mécaniques, l'artiste propose un véritable « réceptacle visuel » permettant de recréer une expérience sensorielle et intellectuelle complexe.

L'hybride devient alors une métaphore plastique qui reconfigure un domaine structuré différemment, ouvrant sur de nouveaux sens possibles et utilisables par l'individu. Dans cet univers, l'invisible acquiert une présence tangible et l'imaginaire déploie sa propre logique, une rationalité productive qui dépasse les limites du langage et de la représentation traditionnelle⁰¹.

⁰¹ Voir Dossier de presse « Le corps hybride – Corpus ». Consulté en Novembre 2025.

(Fig.60) (Page 90). Kiesling, Alex. États-Unis « Troll », 2021, sérigraphie en 6 couleurs. →

(Fig.61) (Page 91). Mothtemple. Japon, « Untitled », 2022, illustration digitale. →







Questionner l'identité et le rapport au monde

Troisièmement, l'hybride constitue un outil puissant pour interroger l'identité, tant individuelle que collective, ainsi que notre rapport au monde. En instaurant une frontière ténue entre humain et animal, organique et machine, individu et collectif, le corps hybride incarne les mutations profondes du monde contemporain, en particulier face aux avancées technologiques, aux changements sociaux et à la remise en question des identités figées.

Le corps devient alors un véritable « laboratoire » dans lequel s'inscrivent des enjeux politiques, philosophiques et culturels majeurs. Cette mise en scène picturale invite à repenser les notions mêmes de corps, de subjectivité et d'existence dans un univers où les limites ne sont ni fixes ni imperméables.

L'artiste ou le designer graphique, en jouant de ces frontières mouvantes, engendre ainsi une réflexion critique sur les dimensions constitutives de notre humanité, nos activités et expériences techniques, nos savoirs, nos structures sociales et nos identités.

Ces trois fonctions montrent pourquoi l'hybride est imaginé et mobilisé dans la représentation picturale : il ne se réduit ni à un simple effet formel, ni à une fantaisie. Il constitue une véritable stratégie de création et de pensée, indispensable pour dépasser les limites du figuratif, exprimer ce qui, autrement, resterait invisible, et réinterroger notre rapport au monde dans toute sa complexité. Cette triple dynamique fait de l'hybridation un acte fondamentalement transgressif, à la fois esthétique, symbolique et politique, irriguant profondément la création picturale contemporaine⁰¹.

⁰¹ Vori Gilbert Durand, « Les structures anthropologiques de l'imaginaire », p. 8. Consulté en Octobre 2025.



(2.4)

L'hybridation:

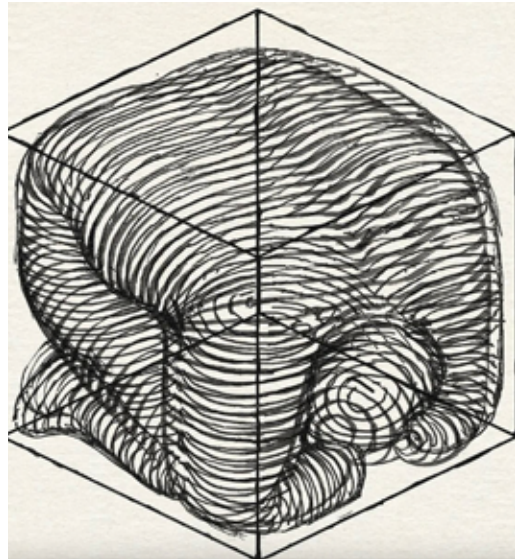
Un moteurs pour
la création
et la

Pensée

Nous avons vu comment l'hybridation s'est manifestée dans l'histoire de l'art pictural, comment elle transgresse les normes établies et remplit diverses fonctions et questionnements. Mais lorsqu'elle s'applique au corps, l'hybridation dépasse la simple logique de mélange formel : elle devient une manière d'interroger ce que signifie "être humain", "être visible" ou "être représenté" dans un monde en transformation. Elle constitue véritablement un moteur actif pour la création artistique et pour la pensée, en réinventant sans cesse la figure du corps, à la fois sujet et matériau d'expérimentation.

Dans le contexte pictural actuel, le corps hybride agit comme un laboratoire visuel où s'expriment les tensions entre nature et artifice, biologique et technologique, intime et collectif. Cette dynamique créatrice engendre ce que les chercheurs nomment une « pensée du multiple⁰¹ ». L'hybride corporel devient une figure du pluriel, puisque le corps pictural peut s'y manifester sous des formes mêlant organique et mécanique, humain et animal, charnel et numérique.

De nombreux créateurs visuels comme Henrik Delehag, Simon Gocal ou Matthew Barney en explorent les limites : leurs productions proposent des figures où la chair, la texture et la matière se confondent avec des éléments artificiels, créant un trouble ontologique. Cette hybridité des formes et des identités ouvre un espace de réflexion sur notre rapport au monde et sur la manière dont l'image du corps incarne désormais des identités mouvantes, fragmentées, évolutives⁰².



(Fig.62) Delehag, Henrik. Suède, « 3D Insta », 2022, encre sur papier.

⁰¹ « La pensée du multiple dans l'art contemporain désigne une approche qui valorise la pluralité, la diversité et l'hybridation. Cette pensée dépasse la simple addition d'éléments, pour devenir un mode de création et de réflexion qui intègre des formes, des matériaux, des temporalités et des savoirs hétérogènes en un tout cohérent. Elle remet en cause les notions d'unicité et d'identité stable, privilégiant l'instabilité, la répétition et l'interconnexion. » (Jean-Charles Agboton Jumeau, À la frontière entre plusieurs territoires : interconnexions et hybridations, Cahiers de recherche en art, Université d'Aix-Marseille, 2022)

⁰² Voir Emmanuel Molinet, « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », (Le Portique), consulté en Juin 2025.

(Fig.63) (Page 95). Dodleyz. Russie, « Affiche promotionnelle pour Machine 6ir1 », 2022, illustration digitale. →

(Fig.64) (Page 96) Dodleyz. Russie, « Kaya », 2024, illustration digitale. →

(Fig.65) (Page 97). Kim, Kyoung Hwan, Corée du Sud. « LegHorn », illustration digitale, 2024. →

(Fig.66) (Page 98). Kim, Kyoung Hwan, Corée du Sud. « LegHorn », illustration digitale, 2024. →











L'hybridation favorise l'hétérogénéité et le décroisement des pratiques picturales. Dans le cadre de la représentation du corps, cette hétérogénéité devient un vecteur d'interrogation sur la plasticité du vivant. Ces œuvres ne se contentent pas d'imploser les cadres classiques de l'art : elles reconfigurent également les cadres symboliques du corps, en remettant en question les notions d'unité, de genre, de beauté et d'identité.

L'hybride est un facteur décisif, car il met en crise la définition même du corps représenté : ni entièrement humain, ni totalement autre, il matérialise la tension entre le connu et l'inconnu, entre le corps réel et le corps imaginé. Dans l'art contemporain, l'hybridation du corps participe aux nouveaux enjeux de la création picturale, exprimant le passage d'un idéal de représentation à un idéal de transformation⁰¹.

L'illustrateur contemporain ne cherche plus à représenter un corps stable, au contraire, mais à explorer sa métamorphose, son instabilité et sa porosité avec le monde. Comme le souligne Emmanuel Molinet,

**« l'hybridation
correspond à la formation
d'un objet nouveau
par l'association d'une
multiplicité d'éléments,
générant ainsi une
catégorie inédite de
formes ».**

Appliquée au corps pictural, cette définition prend un sens particulier : elle implique que le corps représenté n'est plus seulement la somme de ses parties, mais le lieu d'un devenir, d'une pensée en mouvement. Constamment en mouvement.

Les recherches du CIELAM⁰² (2022) montrent que cette « pensée du multiple » favorise un décroisement des langages visuels, mais surtout une ouverture réflexive sur la manière dont le corps devient un espace symbolique de passage imaginaires. Au-delà de son aspect formel, l'hybridation du corps constitue un langage critique et existentiel : elle interroge notre rapport au vivant, à la technologie, au genre, à la mémoire et à la transformation.

En mêlant des références parfois opposées (mythologiques, anatomiques, technologiques ou symboliques) le créateur invite alors le spectateur à réfléchir sur la pluralité des modes d'existence et sur la plasticité de l'identité humaine dans un monde toujours en mutation, plus complexe et interconnecté que jamais⁰³.

⁰² Le CIELAM (Centre Interdisciplinaire d'Études des Littératures d'Aix-Marseille) est une unité de recherche universitaire spécialisée dans les littératures françaises et comparées, du Moyen Âge à l'extrême contemporain. Il se caractérise par une approche interdisciplinaire qui croise littérature, arts, culture et technologies numériques, avec des axes transversaux dédiés à la création, à la stylistique et à la critique théorique. (Rapport d'évaluation HCERES, 2023) Consulté en Novembre 2025.

⁰¹ Voir Emmanuel Molinet, « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », (Le Portique), consulté en Juin 2025.

⁰³ Voir Emmanuel Molinet, « À la frontière entre plusieurs territoires : interconnexions et hybridations », CIELAM, 2022. Consulté en Novembre 2025.



Entretien' avec Francisco Joaquim



Francisco Joaquim est basé à *Los Angeles*, il développe une pratique artistique qui explore la curation et la communication des affinités, des idées, des croyances et des expressions, principalement à travers le dessin, le design graphique et la mise en scène/direction. Il est fondateur

des projets *Home-Room* et *a.Demonstration*, plateformes qui prolongent sa réflexion sur les modes de transmission et de partage dans l'art contemporain.

« Au-delà de la biologie, mon travail traite surtout de la tension émotionnelle propre à notre époque : l'anxiété, l'espoir, la colère, le désir d'échapper aux contraintes. J'aimerais que mes figures transmettent cette intensité d'être humain, même dans leur distorsion. »

(FA) Avant tout, merci encore d'avoir accepté cet entretien. Je suis vraiment heureux de t'avoir ici pour te poser quelques questions !

(FJ) Merci à toi, merci de m'accueillir.

(FA) Pour commencer, pourrais-tu te présenter brièvement pour ceux qui ne te connaissent pas encore ?

(FJ) Bien sûr. Je m'appelle Joaquim Francisco. Je réalise des dessins, des œuvres et des commandes graphiques sous le pseudonyme de @JOYCE. Je vis à Los Angeles, mais j'ai des origines philippines.

(FA) Et qu'aimes-tu dans le dessin et le graphisme ? Quelle est ta spécialité ?

(FJ) Je me concentre principalement sur le dessin, surtout sur des sujets figuratifs en lien avec la forme humaine. La majorité de mes œuvres sont réalisées au graphite sur papier. Ensuite, je les scanne et j'expérimente numériquement à partir de ces dessins.

(FA) Ce mémoire s'intéresse à la représentation picturale du corps lorsqu'il est déconstruit, transgressé ou hybridé avec des éléments imaginaires, mécaniques, animaux ou numériques. Qu'est-ce que ce sujet t'inspire ?

(FJ) Honnêtement, quand tu m'as parlé de ce sujet cette, j'ai tout de suite été intéressé par l'utilisation de la forme humaine, et plus précisément par la distorsion. Pour moi, il s'agit de capturer plusieurs moments dans une seule image.

Par exemple, je peux ajouter plusieurs membres pour représenter différents gestes dans un même dessin. Là où un animateur ou un auteur de bande dessinée utiliserait plusieurs vignettes, j'essaie de tout faire tenir sur une seule page avec une composition forte. Au final, il s'agit moins de représenter fidèlement la figure humaine que de créer des lignes qui lui ressemblent. La figure elle-même devient une composition.



(FA) Tes représentations du corps semblent parfois s'étendre, presque comme un système de poupées russes. Pourquoi représenter les corps hybrides de cette manière ?

(FJ) Cela vient surtout du petit format de papier sur lequel je travaille. Quand je n'ai plus de place, au lieu de réduire le dessin, j'ajoute simplement une autre feuille et je continue la figure dessus. C'est comme ça que ça a commencé, en scotchant des feuilles pour étendre le corps.

(FA) Tes illustrations montrent souvent des anatomies multiples, exagérées ou biomécaniques. Elles ne restent pas seulement sur papier on les voit aussi sur des textiles, des affiches et dans le design. Pourquoi cette hybridation du support et de la représentation ?

(FJ) Tout commence toujours sur papier. Le reste les t-shirts, les affiches, les impressions vient ensuite. Parfois cela fait sens, parfois non. Mon objectif principal reste toujours le dessin sur papier.

Mais le scan ouvre des possibilités numériques infinies : retravailler, recomposer, combiner des dessins réalisés à différentes périodes. Numériquement, je peux changer plusieurs fois le contexte et créer des dialogues entre des œuvres que les médiums traditionnels ne permettraient pas.

(FA) Qu'est-ce qui t'attire dans la transformation ou l'exagération du corps plutôt que dans sa représentation réaliste ?

(FJ) Beaucoup d'illustrateurs en général commencent par le réalisme. Mais à un moment, il faut choisir : rester fidèle au réalisme ou prendre ce que l'on aime et le réinterpréter. Je préfère l'exagération, car elle permet de capturer l'énergie, la tension et les émotions du corps.

Ajouter des articulations, multiplier les membres, étirer les formes ces exagérations créent une expressivité plus forte. Je ne cherche pas à reproduire la réalité, mais à interpréter la figure humaine comme une composition vivante.

(FA) Et penses-tu que tes corps hybrides puissent anticiper de futures mutations du corps et de l'identité humaine ?

(FJ) Honnêtement, Je ne sais pas. Mais il est vrai que nous vivons une époque où les limites du corps, du sexe et du genre sont redéfinies. La science peut déjà modifier les gènes, voire concevoir des bébés. Peut-être qu'un jour quelqu'un voudra ressembler à l'un de mes dessins ! Mais au-delà de la biologie, mon travail traite surtout de la tension émotionnelle de notre époque : l'anxiété, l'espoir, la colère, le désir d'échapper aux contraintes. J'aimerais que mes figures transmettent cette intensité d'être humain, même dans leur distorsion.

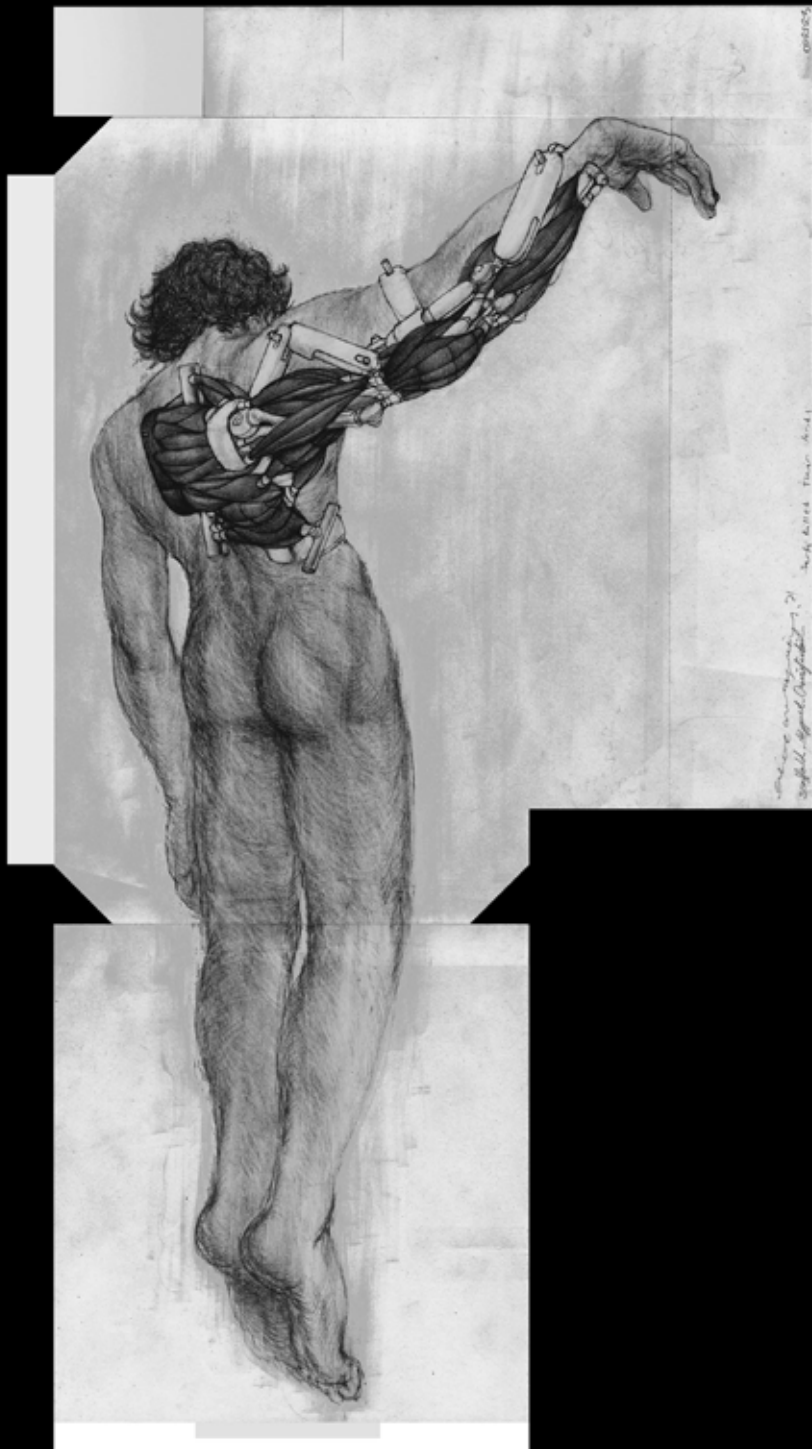


(FA) Pour finir, merci. Tu ne t'en rends peut-être pas compte, mais tu inspires beaucoup de gens avec ton travail.

(FJ) Merci beaucoup. C'était un plaisir d'échanger avec toi, à la prochaine j'espère !



(Fig. 67) Joaquim, Francisco, États-Unis. « wings », 2024,
graphite sur papier et collage numérique avec typographie.



(Fig. 68) Joaquim, Francisco, États-Unis. « 601 », 2024,
graphite sur papier et collage numérique.



1903-1908

"The people are twisted at you - bring the most
in this thing of - a simple existence. I am not by far good
enough to play of - and more things. The world of things is
much to love."
Enough to trust

The image shows a two-page spread from a sketchbook. The left page contains handwritten notes and a large, dark, expressive sketch of a person sitting low to the ground, hunched over with their head buried in their arms. The right page continues the sketch of the person's legs and feet, showing one foot bare and the other wearing a dark shoe. There are also smaller sketches on the right page, including a window in the upper right corner and a ladder-like structure on the right side.





(Fig. 70) Joaquim, Francisco, États-Unis. « Restoration », 2022, graphite, encre et crayon de couleur, collage sur papier.



(Fig. 71) Joaquim, Francisco, États-Unis. « Sun's The Same », Couverture d'album pour PINCEY 2024, encre sur papier et collage numérique & couleur.



(Fig. 72) Joaquim, Francisco, États-Unis. « Before the Start », encre sur papier et collage numérique & couleur.



Entretien" avec Tereza Lochmann



Tereza Lochmann Née à Prague en 1990, est diplômée de l'*École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris* et de l'*École Supérieure des Arts Appliqués de Prague*. Son travail mêle gravure, sculpture, peinture et dessin, détournant la gravure classique vers un médium contemporain

et expérimental. Elle expose en France notamment à la Galerie Kaléidoscope de Paris, au Musée Picasso d'Antibes ou encore au Musée de Picardie à Amiens, ainsi qu'à l'étranger (République tchèque, Espagne, Allemagne, Philippines).

« La possibilité d'un corps composé de plusieurs animaux, comme le Sphinx, renvoie à une puissance surnaturelle, qui nous dépasse et possède des capacités au-delà de l'humain. Cela nourrit l'imaginaire, l'étrangeté ou encore l'inquiétude. »

(FA) Merci Tereza d'avoir accepté l'interview ! Je suis vraiment très heureux de t'avoir ici, surtout qu'il y a un an je t'ai découverte lors de l'exposition « La Fabrique des Légendes » au musée de Picardie d'Amiens, et aujourd'hui je me retrouve à t'inviter dans le cadre de mon mémoire.

(FA) Brièvement, avant de commencer les questions, pourrais-tu te présenter pour ceux qui ne te connaissent pas encore ?

(TL) Exactement, ça fait déjà un an. Avec plaisir. C'est une proposition très intéressante. Ton sujet a l'air intéressant. Je suis aussi contente que tu sois allé voir mon exposition.

(TL) Je m'appelle Tereza Lochmann, je suis d'origine tchèque et née à Prague, où j'ai grandi et commencé mes études. Je suis artiste plasticienne. J'ai d'abord étudié l'illustration, un domaine proche du tien, mais je m'en suis vite détachée. Non pas que l'illustration me déplaisait, elle m'attirait au départ, mais j'avais envie de thématiques plus personnelles, de ne pas répondre à des commandes et de travailler en grand format. Peu à peu, j'ai découvert la gravure sur bois et je m'y suis consacrée, en explorant les limites de cette technique.

C'est dans cette perspective que je suis venue en France pour étudier aux Beaux-Arts, avec la certitude que c'était ce que je voulais développer. Ensuite, je me suis rapprochée de la peinture et du dessin, des techniques classiques que j'utilise pour traiter de thématiques conceptuelles, souvent liées au corps et à l'hybridation. J'aime aussi repousser leurs limites ou les faire dialoguer : par exemple, la gravure peut se transformer en sculpture ou en peinture.



(FA) Bien que ton travail soit principalement connu sur le support de la gravure, ici nous nous intéresserons à ton art et à ta vision du dessin et de la peinture. Tes supports d'expression sont multiples : éditions, gravure, dessin, peinture, sculpture. Comment expliques-tu cette diversité et cette polyvalence chez toi ?

(TL) Je pense que cette diversité vient sans doute de mon intérêt, depuis longtemps, pour le fait de toucher à différentes matières. Je n'ai jamais vraiment su me contenter d'un seul médium. Déjà en école d'art, avant même mes études supérieures, j'éprouvais cette curiosité. Il y a toujours eu pour moi une dimension sensorielle très attirante.

La vidéo, par exemple, ne m'attire pas vraiment peut-être qu'un jour ce sera le cas, mais pour l'instant, non. Ce qui m'a séduite dans la gravure, c'est le rapport sensoriel : le fait de toucher au bois, de sentir son relief et sa matière. C'est pour cette raison que j'ai choisi la gravure sur bois plutôt que sur d'autres supports. On retrouve la même dimension avec la sculpture : quand j'allais chercher du bois de récupération, j'aimais l'idée de donner une seconde vie à un matériau déjà marqué par une histoire, et de le transformer en œuvre d'art.

Les matériaux tout neufs et brillants, ça ne m'intéresse pas autant que ceux qui portent les traces du temps. Dans le dessin, ce qui me plaît, c'est la rapidité, ce qui est impossible en gravure, car c'est un travail au ralenti, où il faut aller contre la matière. La peinture, c'est peut-être aussi lié à mon besoin de couleurs : je n'arrive pas à travailler uniquement en noir et blanc. J'ai fait quelques œuvres en noir et blanc, mais la couleur, pour moi, est vitale.

Chaque médium offre une manière différente de s'exprimer, et j'aime explorer ces possibilités. Mon souhait serait qu'un jour toutes ces pratiques fusionnent pour former un ensemble cohérent. Cet été, par exemple, je me suis davantage consacrée à la peinture, mais en petit format sur papier, car je voyageais.



(FA) Quand tu fais appel à l'hybridation dans tes oeuvres, il est quasi systématiquement question d'un mélange animal-humain ou végétal-humain. Pourquoi ces types de représentations hybrides sont-ils autant présents dans ton travail ?

(TL) Disons plutôt trois groupes : humain, végétal et animal. Mais la vraie question est de savoir s'il s'agit réellement de groupes distincts ou de ce qui les relie. Au fond, c'est toujours du vivant, ce sont des corps vivants. C'est un sujet qui m'attire depuis longtemps : au départ de manière assez inconsciente, puis de plus en plus consciemment à mesure que je travaille sur cette thématique. Je suis fascinée par les interactions du vivant et, pour moi, il n'existe pas de différence fondamentale entre le corps humain, animal ou végétal.

J'aime beaucoup l'idée de "corps végétal", car les plantes aussi ont un corps : elles respirent. Dans la nature, j'observe des formes qui se correspondent, qui se répètent, parfois de façon évidente, parfois de manière étonnante ou dérangement. C'est précisément ce que j'aime mettre en lumière.

En dehors de l'hybridation, il y a aussi l'intérêt de simplement observer comment fonctionnent les corps humains, végétaux ou animaux. Avec toujours ce lien sensoriel ou matériel : sentir le poids du corps, voir pousser les plantes. Cela me fascine et c'est propre au vivant, propre à nous.

Peut-être que c'est aussi lié au fait qu'on vit dans un monde très technologisé, qui nous éloigne de notre corps et de notre lien avec la nature. Avant, la plupart des gens cultivaient leur propre nourriture : il y avait cette connexion, qui s'est peu à peu perdue, surtout dans les villes. L'art peut servir à retrouver ce lien ou à réfléchir sur cette connexion.



(FA) Quand tu représentes une fusion corps humain, animal et végétal, cherches-tu à représenter une nouvelle réalité biologique possible ou à exprimer une métaphore beaucoup plus symbolique ?

(TL) Je dirais que c'est plutôt la deuxième option : le côté symbolique. La nouvelle réalité biologique, c'est peut-être un regard plus scientifique. Il y a des artistes orientés dans ce sens-là, entre recherche et science. Moi, ce n'est pas tellement mon approche, car je ne saurais pas imaginer quelle serait la nouvelle réalité dans l'évolution de l'humanité.

Donc oui, je pense que c'est plutôt symbolique, mais en évoquant une sensation physique qui nous rapproche des plantes, des animaux. Il y a peut-être aussi une part d'absurde, qui vient un peu de ma culture : les Tchèques aiment beaucoup l'humour noir, un humour ironique qui compare des choses inattendues. Cet absurde me semble drôle, parce qu'il contient une part de vérité. Mais oui, on peut aussi le voir comme une sorte de nouvelle réalité.

(FA) Comment perçois-tu l'héritage des canons classiques (harmonie grecque, proportions idéales, corps en majesté) dans ta pratique ? Te sens-tu en continuité ou en rupture avec ces modèles ?

(TL) En apprenant le dessin, on apprend bien sûr les proportions idéales. C'est nécessaire pour pouvoir dessiner correctement. Mais pour moi, ce n'est pas un idéal esthétique à atteindre. Ce n'est pas ce que je cherche. Je me suis toujours sentie plus proche d'artistes expressionnistes comme Egon Schiele, ou alors des artistes contemporains comme Miriam Cahn, que j'aime beaucoup.

J'ai eu la chance de faire une partie de mes études en France et une autre dans mon pays, ce qui m'a permis de comparer les deux approches. Je reste quand même plus liée à la manière dont j'ai appris à dessiner et découvert l'art en République tchèque. En France, c'était plus tard, j'étais déjà formée, donc cela m'a moins influencée. Le problème, c'est qu'en France, il y a cet idéal de beauté. Parfois, je sens que je ne rentre pas dedans, et cela complique la compréhension de mon travail.

(FA) Penses-tu que l'hybridation, en brouillant les frontières entre humain et non-humain, peut aider à transformer ou questionner notre regard sur le vivant et sur nous-mêmes ?

(TL) Les deux, oui. Révéler des mondes possibles, c'est bien. Tu as des formulations que je trouve très poétiques. Il y a aussi un côté scientifique, une projection vers le futur. Mais peut-être que ce monde possible est déjà le nôtre. C'est plutôt une manière différente de voir les choses.



C'est un des rôles de la peinture : révéler, proposer un autre regard sur ce qui existe déjà. Ce que la photographie permet moins facilement. L'art crée un nouveau monde, d'une certaine manière. Il y a aussi l'idée de révéler quelque chose de l'inconscient, de la conscience collectif. C'est plutôt une manière différente de voir les choses. C'est un des rôles de la peinture : révéler, proposer un autre regard sur ce qui existe déjà. Ce que la photographie permet moins facilement. L'art crée un nouveau monde, d'une certaine manière. Il y a aussi l'idée de révéler quelque chose de l'inconscient, de la conscience collectif. Quand j'étais étudiante, je m'intéressais beaucoup à l'inconscient et aux théories de Carl Gustav Jung. J'étais passionnée. Une fois qu'on se plonge dans ces théories, on commence à voir le monde à travers ce prisme : qu'est-ce qui est conscient, qu'est-ce qui est inconscient ?

(FA) Selon toi, pourquoi l'hybridation fascine-t-elle autant aujourd'hui, alors qu'elle traverse toute l'histoire de l'art, des chimères antiques aux créations contemporaines ?

(TL) Comme tu le dis, cela a toujours été présent, en parallèle du réalisme. Peut-être que dans le monde de l'illustration, du graphisme ou de l'art graphique, on a toujours été plus ouvert aux formes hybrides que dans la sculpture ou la peinture, qui ont aussi des courants réalistes. Je ne pense pas que l'hybridation attire plus aujourd'hui. Elle attire certaines personnes sensibles à ce langage.

Mais ce n'est qu'une possibilité parmi d'autres. Ce qui nous attire, je crois, c'est cette inquiétante étrangeté c'est aussi un terme de Freud. La possibilité d'un corps composé de plusieurs animaux, comme le Sphinx, renvoie à une puissance surnaturelle, qui nous dépasse et possède des capacités au-delà de l'humain. Cela nourrit l'imaginaire, l'étrangeté, l'inquiétude. Mais en parallèle, l'art réaliste existe toujours. Les deux se mélangent parfois. Je ne vois pas cela comme des courants séparés. L'hybridation attire par ce potentiel imaginaire et dérangent.

(FA) Merci beaucoup, Tereza, pour le temps que tu nous as accordé. Cet échange a été très enrichissant. À bientôt, je l'espère !

(TL) Merci à toi, ça a été un grand plaisir. À bientôt !





(Fig. 73) Lochmann, Tereza, République tchèque. « Fusion 2 », 2022, acrylique sur papier.



(Fig. 74) Lochmann, Tereza, République tchèque. « Fusion 1 », 2022, acrylique sur papier.



(Fig. 75) Lochmann, Tereza, République tchèque. « Cycle La Cavalerie », 2022, acrylique sur papier.



(Fig. 76) Lochmann, Tereza, République tchèque. « Cycle La Cavalerie », 2022, acrylique sur papier.



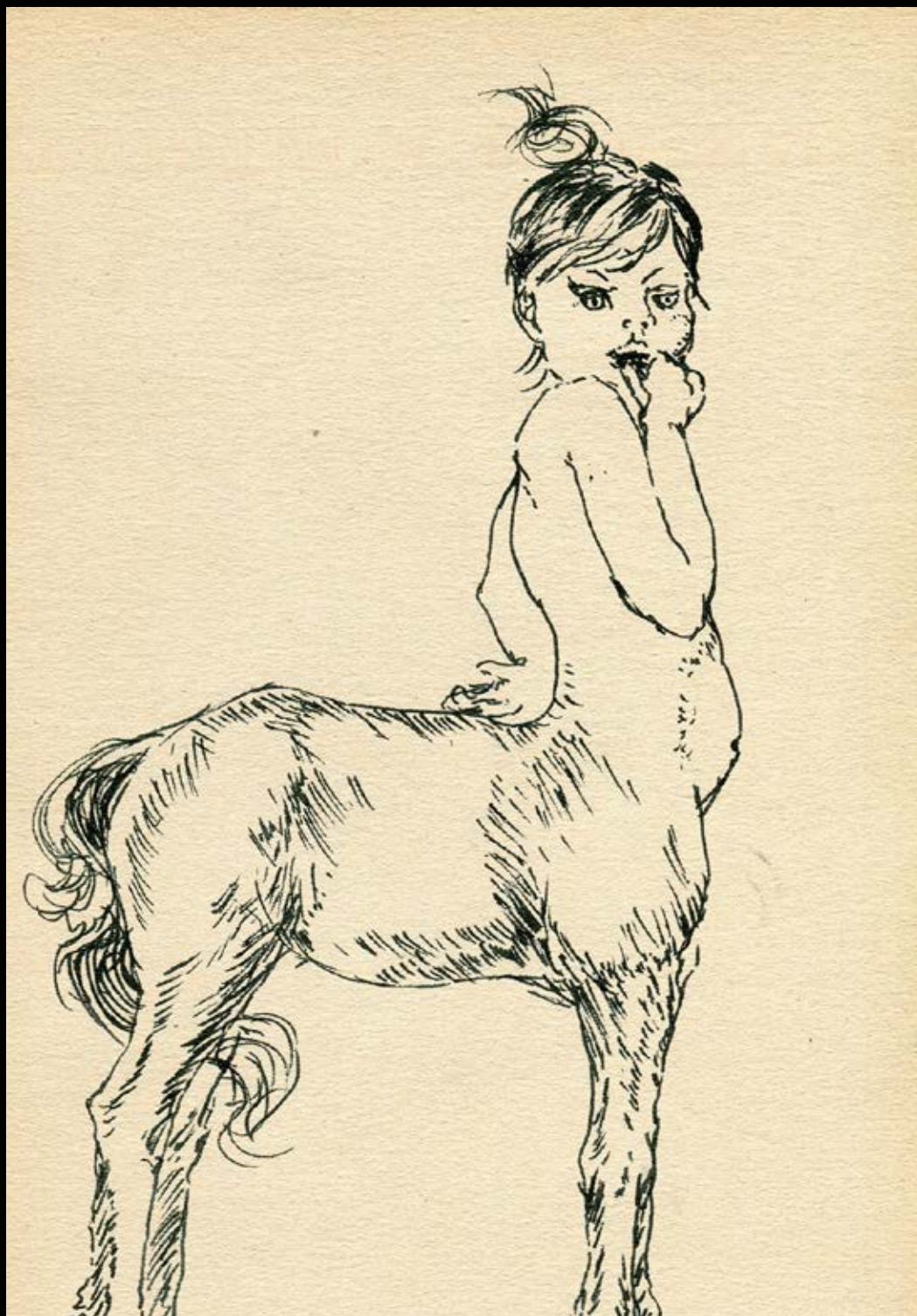
(Fig. 77) Lochmann, Tereza, République tchèque. « La condition équine », 2022, feutre sur papier.

ÉQUILIBRISTE

NATUREL



(Fig. 78) Lochmann, Tereza, République tchèque. « La condition équine », 2022, feutre sur papier.



(Fig. 79) Lochmann, Tereza, République tchèque. « La peau des bêtes », 2023, feutre sur papier parchemin.



(Fig. 80) Lochmann, Tereza, République tchèque. « La peau des bêtes », 2023, feutre sur papier parchemin.

Conclusion

Tout au long de ce mémoire, j'ai cherché à comprendre comment la représentation picturale du corps, depuis ses formes les plus codifiées jusqu'à ses hybridations les plus libres, démontre l'histoire de notre rapport au monde. Chaque époque a projeté dans le corps sa propre vision du réel. Le corps pictural n'est jamais une simple figure : il est un langage et une construction symbolique où se condensent nos désirs, nos peurs et nos idées de l'humain.

Cette recherche m'a permis de saisir combien l'hybridation constitue un moteur essentiel de la création. En se combinant, en se transformant, en se métissant, les images du corps ont toujours cherché à dépasser les limites du visible pour approcher ce que les mots ne peuvent dire. L'hybride, loin d'être un simple effet formel, exprime une volonté de penser autrement, de recomposer le monde à travers la peinture, le dessin, l'illustration ou aujourd'hui l'IA générative... L'histoire des représentations du corps est aussi celle d'une quête : celle d'un équilibre toujours instable entre le réel et l'imaginaire, entre la forme et le sens.

À présent, à l'ère actuelle, un nouvel espace d'hybridation s'ouvre : celui des images générées par l'intelligence artificielle. Ces images, construites à partir de gigantesques bases de données du réel, prolongent à leur manière le geste pictural d'hybridation. Elles combinent, recomposent, fusionnent des fragments d'images passées pour créer de nouveaux visages, de nouveaux corps, de nouveaux mondes. Mais cette hybridation algorithmique interroge profondément notre rapport à la création et au regard. Elle introduit des biais, reproduit des stéréotypes et redéfinit la frontière entre imitation, invention et manipulation. Là où les créateurs du monde entier composaient à partir de leur imaginaire, la machine compose désormais à partir du nôtre, et c'est bien cette inversion du rapport créateur-image qui m'interpelle aujourd'hui.

Mon projet de diplôme s'inscrira directement dans cette continuité réflexive et se matérialisera sous la forme d'un kit pédagogique et graphique. Dans celui-ci, j'y aborde la sémiologie de l'image, c'est-à-dire l'étude de la manière dont une image produit du sens, non par les mots, mais par ses signes visuels : la forme, la couleur, la composition, le symbole et ce qu'elle veut véhiculer et transmettre à celui qui la regarde. Ce projet vise à transmettre ces outils d'analyse à un jeune public, afin de les aider à développer un regard critique sur les images qui les entourent, à comprendre comment celles-ci construisent leur perception du monde, et à identifier les mécanismes, les biais ou les intentions qui les façonnent.

Comprendre comment les images façonnent notre rapport au réel et à nous-mêmes. Mon mémoire m'a permis d'explorer cette longue histoire, où le corps représenté agit comme un miroir de la société et de ses valeurs. Mon projet cherchera désormais donc à prolonger cette réflexion dans le présent, en outillant les générations futures pour qu'elles puissent habiter cet univers saturé d'images avec lucidité et responsabilité.

Concevoir une image, qu'elle soit peinte, dessinée ou générée, c'est toujours exercer une influence sur celui qui la regarde. C'est pourquoi éduquer le regard devient aujourd'hui un acte fondamental. Comprendre l'image, c'est apprendre à voir au-delà de sa surface, à interroger ce qu'elle dit du monde et de nous-mêmes. « *Corps, Corhy, Hybride* » ne se termine donc pas ici : il s'ouvre sur une nouvelle étape où la recherche, la pédagogie et la création se rejoignent. L'image hybride, désormais algorithmique, nous invite à redéfinir notre place dans le visible, à redevenir, peut-être, non plus de simples consommateurs d'images, mais des lecteurs conscients et des créateurs responsables.

Iconographie



(Fig.1) Peintures rupestres de la cité antique de Séfar, Tassili n'Ajjer », 1969, photographie.



(Fig.2) Yamamoto, Mutsumi, Japon « Illustration pour Eros Thanatos », 1996.



(Fig.3) Jean, James, États-Unis. « Braid III », 2023, acrylique sur bois.



(Fig.4) Grey, Alex, États-Unis. « Aperture », 2013, acrylique sur lin.



(Fig.5) Inconnu, Algérie. « Le Grand Dieu », v. 9000–6000 av. J.-C., peinture rupestre (Séfar).



(Fig.6) Vénus de Renancourt, France. « Figurines gravettiennes », env. 23 000 ans, craie.



(Fig.7) Inconnu, Mésoamérique. « Codex Cospi : les 4 points cardinaux et les 20 signes du Tonalpohualli ».



(Fig.8) Cimabue, Italie. « Crucifix d'Arezzo », vers 1270–1285, tempera sur bois.



(Fig.9) Université de Memphis, États-Unis. « La grille de 18 lignes », schéma universitaire, 2024.



(Fig.10) Inconnu, Grèce antique. « Hydria », céramique, (environ 1000–400 av. J.-C.)



(Fig.11) Dürer, Albrecht, Allemagne. « Anatomy and Geometrical Proportions », dessin.



(Fig.12) Losal, Jamyang, Inde. « The Art of Tibetan Painting », dessin.



(Fig.13) Vesalius, Andreas, Belgique. « De humani corporis fabrica libri septem », 1555, dessin.



(Fig.14) Bayard, Hippolyte, France. « Autoportrait en noyé », 1840, positif direct.



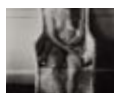
(Fig.15) Sherman, Cindy, États-Unis. « Untitled #647 », 2023, photographie. ©Cindy Sherman.



(Fig.16) Sherman, Cindy, États-Unis. « Untitled #649 », 2023, ©Cindy Sherman.



(Fig.17) Bayer, Herbert, Autriche. « Humainement impossible », 1932, photographie.



(Fig.18) Woodman, Francesca, États-Unis. « Sans titre », photographie.



(Fig.19) Höch, Hannah, Allemagne. « Sans titre », 1920, photomontage.



(Fig.20) Lee, Hongmin, Corée du Sud. « Cruel Soul of a Wolf », crayon.



(Fig.21) Lee, Hongmin, Corée du Sud. « Grow wise », 2021, acrylique sur toile.



(Fig.22) Lee, Hongmin, Corée du Sud. « Untitled », 2016, technique mixte.



(Fig.23) Lee, Hongmin, Corée du Sud. « Couverture pour HEY! Deluxe #3 », 2019, acrylique sur toile.



(Fig.24) Tory, Geoffroy, France. « Tableau des proportions du corps humain », Dessin.



(Fig.25) Leonardo da Vinci, Italie.
« L'Homme de Vitruve », vers 1490,
encre et lavis sur papier.



(Fig.26) Courbet, Gustave, France.
« Lutteurs », 1853, huile sur toile.



(Fig.27) Inconnu, France. « Médaillon,
fragment de baie », vers 1260, vitrail
en plomb et verre.



(Fig.28) Kalmakoff, Nikolai, Russie.
« Satan », 1923, gravure.



(Fig.29) Goya, Francisco, Espagne.
« Les Désastres de la guerre, no 37 :
Esto es peor », gravure.



(Fig.30) Picasso, Pablo, Espagne.
« Guernica », 1937, huile sur toile.



(Fig.31) Caillebotte, Gustave, France.
« Les Raboteurs de parquet », 1875,
huile sur toile.



(Fig.32) Man Ray, États-Unis.
« Composition », 1969, eau-forte.



(Fig.33) Cahun, Claude, France.
« I Am in Training Don't Kiss Me »,
1927, photographie.



(Fig.34) Kim, Jung Gi, Corée du Sud.
« Fables », 2020, encre de Chine.



(Fig.35) Shinohara, Tamotsu, Japon.
« Homurakogi », 2010, design pour
Samurai Sentai Shinkenger.



(Fig.36) Bacon, Francis, Royaume-Uni.
« Three Figures at the Base of a
Crucifixion », 1944, huile sur toile.



(Fig.37) Griggs, Lee, Royaume-Uni.
« Série Déformations », art
numérique 3D.



(Fig.38) Madhu, Sam, Inde. « Flames
Licking the Firewood », 2023, art
numérique 3D.



(Fig.39) Ōtomo, Katsuhiro, Japon
« Akira », 1991, technique mixte.



(Fig.40) Kraijer, Juul, Pays-Bas.
« Untitled », 2006-2008, fusain
sur papier.



(Fig.41) Itō, Junji, Japon
« Uzumaki, chapitre 5 », encre.



(Fig.42) Maher, Alice, Irlande
« Ariadne II », 2024, fusain.



(Fig.43) Schiele, Egon, Autriche.
« L'Étreinte (Couple d'amoureux II) »,
1917, huile sur toile.



(Fig.44) Lee Joshi, Hannah, Corée
du Sud. « Wheel of Desire », 2021,
gouache et crayon de couleur.



(Fig.45) Joshi, Hanna Lee, Corée du
Sud. « Qi », 2022, gouache et crayon
de couleur.



(Fig.46) Pénot, Albert Joseph, France
« La Femme Chauve-Souris », vers
1890, huile sur toile.



(Fig.47) Kim, Kyoung Hwan, Corée du
Sud. « Fille aux boulettes de viande
», illustration digitale, 2025.



(Fig.48) Dulac, Edmund, Royaume-Uni
« Jason et Hiron », peinture.



(Fig.49) Anttonen Jari, Finlande.
« Whole Lotta Hate », 2025, IA
généralive.



(Fig.50) Anttonen Jari, Finlande.
« Be-All, End-All », 2025, IA
généralive.



(Fig.51) Toguo, Barthélémy, Cameroun
« Hidden Face V », 2013, aquarelle sur
papier.



(Fig.52) Johnston, Miles, Royaume-Uni
« Melancholiasquare », graphite.



(Fig.53) Grey, Alex, États-Unis,
« Painting », 2014, huile sur lin.



(Fig.54) Reims, Cécile, France,
« Métamorphoses d'Ovide », 1959,
burin.



(Fig.55) Jean, James, États-Unis
« Yeah Yeah Yeahs Hollywood Bowl
Poster », 2022, technique mixte.



(Fig.56) Ameliorate Ameliorate.
« Superposition v 2.0 Drawing »,
2020, dessin, crayon de couleur.



(Fig.57) Aryz, Espagne, « El Festejo »,
2022, peinture.



(Fig.58) Birks, Darien, États-Unis,
« Dear Herbie », 2022, illustration
digitale.



(Fig.59) Pan, Mu, États-Unis. « Spider
Woman », 2015, acrylique sur papier.



(Fig.60) Kiesling, Alex. États-Unis
« Troll », 2021, sérigraphie en 6
couleurs.



(Fig.61) Mothtemple. Japon,
« Untitled », 2022, illustration
digitale.



(Fig.62) Delehag, Henrik. Suède,
« 3D Insta », 2022, encre sur papier.



(Fig.63) Dodleyz. Russie, « Affiche
promotionnelle pour Machine Girl »,
2022, illustration digitale.



(Fig.64) Dodleyz. Russie, « Kaya »,
2024, illustration digitale.



(Fig.65) Kim, Kyoung Hwan, Corée
du Sud. « LegHorn », illustration
digitale, 2024.



(Fig.66) Kim, Kyoung Hwan, Corée
du Sud. « LegHorn », illustration
digitale, 2024.



(Fig.67) Joaquim, Francisco, États-
Unis. « wings », 2024, graphite et
collage numérique.



(Fig.68) Joaquim, Francisco, États-
Unis. « 60! », 2024, graphite sur
papier et collage numérique.



(Fig.69) Joaquim, Francisco, États-
Unis. « Hurricane », 2023, graphite
et collage sur papier.



(Fig.70) Joaquim, Francisco, États-
Unis. « Restoration », 2022, graphite,
encre et crayon de couleur.



(Fig.71) Joaquim, Francisco, États-
Unis. « Sun's The Same », Couverture
d'album pour PINCEY 2024.



(Fig.72) Joaquim, Francisco, États-
Unis. « Before the Start », encre sur
papier et collage numérique.



(Fig.73) Lochmann, Tereza,
République tchèque. « Fusion 2 »,
2022, acrylique sur papier.



(Fig.74) Lochmann, Tereza,
République tchèque. « Fusion 1 »,
2022, acrylique sur papier.



(Fig.75) Lochmann, Tereza,
République tchèque. « Cycle La
Cavalerie », 2022, acrylique.



(Fig.76) Lochmann, Tereza,
République tchèque. « Cycle La
Cavalerie », 2022, acrylique.



(Fig.77) Lochmann, Tereza,
République tchèque. « La condition
équine », 2022, feutre sur papier.



(Fig.78) Lochmann, Tereza,
République tchèque. « La condition
équine », 2022, feutre sur papier.



(Fig.79) Lochmann, Tereza,
République tchèque. « La peau des
bêtes », 2023, feutre.



(Fig.80) Lochmann, Tereza,
République tchèque. « La peau des
bêtes », 2023, feutre.

Bibliographie

- Ardenne, Paul. *L'image corps : figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris, Éditions du Regard / Seuil, 2001.
- Armelle Blary, « Le corps questionné par l'art », Bibliothèque nationale de France, août 2019, .
- Assante, Julia. « La nudité féminine dans les objets et images antiques », in *Figurines féminines nues*, Paris, Bocard, 2020.
- Baschet, Jérôme. *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, coll. "Folio histoire", 2008, chapitres consacrés à la stylisation et aux conventions de représentation du corps dans l'art médiéval.
- Caroline Trotot, *L'Humanisme et la Renaissance : Anthologie*, Flammarion, 2009.
- CNRS, *Lexiques, Dictionnaires informatiques*, entrée « Hybride » (adjectif).
- Denoël, Charlotte. « Le daguerréotype », dans *Histoire par l'image*, 2022.
- Diebold, Jacques & Laneyrie-Dagen, Nadeije. *L'invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1997, p. 101-103.
- Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 8.
- Gill, Leigh Ann, « The Ideal Body in Classical Greek Sculpture: The Canon of Polykleitos », Cambridge University Press, 2000.
- Heck, Christian. « L'image du corps dans l'art du Moyen Âge », *Perspective*, 2014.
- Humeau, Marguerite. « Corpographies contemporaines : déconstruction et recomposition du corps à l'ère numérique », *Revue d'Esthétique Contemporaine*, vol. 15, 2019
- Jan, Guillaume. « Fabuleux delta de l'Okavango », *GEO*, n°550, décembre 2024.
- Jean, James. Préface de l'exposition *Eternal Spiral IV – James Jean*, Today Art Museum, 2024 ; Catalogue d'exposition, Today Art Museum, 2024.
- Korff-Sausse, Simone. « Les corps extrêmes dans l'art contemporain. Entre perversion et créativité », *Champ Psychosomatique*, n° 35, 2004.
- Lalande, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 1991 (1re éd. 1926), p. 467.
- Lee, Hongmin. Interview dans *Numéro art*, « Hongmin Lee, peintre des tourments de l'âme et de la chair », Paris, juin 2024
- Le Nen, Dominique, *Anatomie artistique pendant la Haute Renaissance* (thèse, 2022).
- Liew, Jessica. « The Venus of Willendorf », *World History Encyclopedia*
- Molinet, Emmanuel. « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », *Le Portique* (consulté Juin 2025) ; « À la frontière entre plusieurs territoires : interconnexions et hybridations », *CIELAM*, 2022.
- Muzarelli, Federica. « Femmes photographes, Émancipation et performance (1850-1940) », *Méluine*, n°33, 2020.
- Paglianti, N., *Corps contemporains : évolutions numériques et esthétiques*, 2018.
- Polyclète, *Le Canon* (ve siècle av. J.-C. traité perdu), voir Richard Tobin, « The Canon of Polykleitos », *American Journal of Archaeology*, vol. 79, n° 4, 1975
- Protagoras, « L'homme est la mesure de toute chose », *Wikipédia*

Pultz, John & de Mondenard, Anne. Le corps photographié, Paris, Éditions Flammarion, 2009.

Ragazzini, Jessica. « Corps en transition : une réflexion sur l'histoire des représentations des corps hybrides, atypiques et mutés », Calenda, 2022.

Revue des sciences de l'éducation,
« Le développement de l'imagination selon Piaget et Vygotsky », vol. 33, n° 1, 2007

Repex.fr, « Les Raboteurs de parquet de Caillebotte : critique sociale ! »

Souriau, Paul. « L'imagination de l'artiste », Critique littéraire, 31 décembre 2013

Starobinski, Pierre. Le Corps, miroir du monde (analyse Bouvier), Zoé éditeur/Nicolas Bouvier.

Tarabout, Gilles & Darras, Véronique. « Représentations et mesures du corps humain en Mésoamérique. » Ateliers d'anthropologie, 2014.

Tobin, Richard. « The Canon of Polykleitos », American Journal of Archaeology, vol. 79, n° 4, 1975

Wirth, Jean, « L'image du corps au Moyen Âge », Micrologus' library, n°56, 2013.

Edgar Degas photographe, Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 1999.

Dossier de presse « Le corps hybride – Corpus ».

Centre Claude Longeon, coll. « Renaissance et Âge classique », 2020

Rapport d'évaluation HCERES, 2023, CIELAM, Aix-Marseille Université

France Inter, « Égypte antique : quand les animaux étaient vénérés comme des dieux », août 2022.

Design graphique

Frédéric Adjanohoun

Correction

Patrick Doan

Benoît Hermet

Caractère d'affichage

LibertineSuper par Bastien Sozeau

Caractère de labeur

Work Sans par Wei Huang

Papiers intérieurs

Bouffant Munken 80g/m²

Papier de Couverture

Ingres d'ARCHES MBM® 130g/m²

Impression

Achevé d'imprimer en novembre 2025

à REPROCOLOR Amiens.

Tiré à 4 exemplaires.

Reproduction

© Tous droits réservés. Reproduction, représentation et adaptation interdites sans autorisation écrite des titulaires des droits.

Ce mémoire clôture mes deux derniers cycles d'études : un DNA à l'ESADHaR du Havre et un DNSEP à l'ESAD d'Amiens.

À tous ceux qui, de près ou de loin, ont su me faire progresser et m'ont soutenu-e : merci infiniment.

Un remerciement particulier à Patrick Doan pour son accompagnement dans le cadre de ce suivi de mémoire, à Christophe Loy pour les corrections graphiques, à Gabrielle Hermet et à Franck Hu pour leur bienveillance constante et leur amitié, à tous ceux que j'ai rencontrés et côtoyés depuis la classe préparatoire à la Maison des Arts jusqu'à aujourd'hui :

Matthieu Bouchard, Trystan Hamon, Yann Owens, Fabrice Houdry, Barbara Dennys, Hugo Canu, El-Yazide Mohamed, Jean-Michel Gériédean, Théo Bernard, Maxime Aruldas et pleins d'autres...

Et enfin à vous, Papa et Maman : merci pour tout !



Le terme « **corhy** » est un néologisme formé par mot-valise, issu de la fusion des mots « **corps** » et « **hybride** ». Il ne s'agit pas d'une simple abréviation ni d'un effet stylistique, mais d'une invention littéraire visant à condenser l'idée centrale de ma recherche :

**Comment penser et représenter le corps
dans sa dimension hybride ?**