Démiurges

arts / médias / lettres / sciences

#01

Le corps érotisé dans les arts et les médias
Narration du désir et perception de l'intime



Avec les entretiens de

François **ROCA**

Yannick **CORBOZ**

Jean-Michel **NICOLLET**

Varias

4 projets de
recherche-création
à l'**École Émile Cohl**

les éditions du CRHI

Démiurges #01
Revue scientifique du Centre de Recherche et d'Histoire Inter-médias (le CRHI), École Émile Cohl, Lyon.
Site internet de la revue : www.crhi.fr
Décembre 2023

Le corps érotisé dans les arts et les médias.
Narration du désir et perception de l'intime.

les éditions du CRHI

Le corps érotisé dans les arts et les médias. Narration du désir et perception de l'intime.

ENTRETIENS

François ROCA 6
Yannick CORBOZ 14
Jean-Michel NICOLLET 22

DOSSIER

1 - Chair 30
Sopita Venus : narrations érotiques sur l'éveil charnel des femmes et de la peinture par Titien 33
Félicien Rops, « maître-nudiste de ce temps » 40
Le corps féminin érotisé dans les films de Férid Boughdir, *Halfaouine* et *Été à la Goulette* 49

2 - Objet 56
Représenter l'érotisme aux VIe et Ve siècles av. J.-C. 59
L'intimité sur la table : les natures mortes à l'épreuve de l'érotisme 68
Pour une perception érotique du bijou 76
Le corps féminin érotisé chez Clovis Trouille : un modèle de fétichisme 86
Le corps érotisé et l'éros incarné : un éclairage lacanien et politique des arts au XXe siècle 95

3 - Citation 102
Entre éveil pictural au désir et archéologie de soi : l'érotisme selon Yannick Haenel 105
La fonction critique de l'érotisation du corps masculin noir dans les pratiques artistiques appropriationnistes africaines-américaines 112
L'érotisation du corps entre citations et travestissements artistiques 119

4 - Érotisme sadique, horreur 124
Honeymoon in Red : féminisme et cinéma de la transgression 127
Corps figuratif et figures du corps 133
Macabre et volupté, histoires de chair en jeu vidéo 139

5 - Féminin/Masculin 146
Séraphîta, ou l'érotisme des corps en transition 149
Vers un « regard pluriel » au cinéma ? Lac aux dames ou le kaléidoscope des corps érotisés (Marc Allégret) 155

6 - Femme artiste 164
Les défis d'une figuration érotisant les corps d'hommes : ethnographie du processus de création de femmes illustratrices 167
Plaisirs visuels au fil érotique des œuvres brodées de Ghada Amer 174
Le corps et l'objet érotiques : perspectives contemporaines dans la photographie féministe germanophone 179
Espaces et abymes du désir dans la photographie de Juno Calypso 184
Regard féminin et cinéma d'animation 189
Filmer le féminin : corpographie de l'érotisme dans *Portrait de la jeune fille en feu* 198

VARIAS

Rembrandt et la gravure 208
Dessiner pour le château de Versailles 212
Dans les collections du musée des Beaux-Arts 216
Enfants d'Izieu : le dessin pour faire revivre l'histoire 218

Directeur de la publication :
Antoine Rivière

Directeur scientifique, rédacteur en chef :
Cyril Devès

Comité scientifique :
Magali Briat-Philippe, conservatrice en chef, responsable des patrimoines, musée de Brou, Bourg-en-Bresse.
Delphine Gleizes, professeure des universités, membre de l'UMR 5316 Litt&Arts, Université Grenoble-Alpes.
Yannick Le Pape, ingénieur des services culturels et du patrimoine, musée d'Orsay.
Jean-Christophe Stuccilli, historien de l'art, attaché de conservation du patrimoine, chargé des partenariats avec l'enseignement supérieur, musée des Beaux-Arts de Lyon.

Secrétariat de rédaction :
Laurent Poillot

Conception graphique et mise en page :
Manon Molesti, Sylvie Delaflore, Emmanuel Perrier

Les opinions exprimées dans les articles n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.

ÉDITORIAL

Le phénomène de l'illustration, de la bande dessinée, du cinéma, du dessin animé, du jeu vidéo est tel que l'École Émile Cohl s'est dotée, en 2013, d'un centre de recherche, le CRHI (Centre de recherche et d'histoire inter-médias). De cette volonté de prendre part aux débats universitaires et institutionnels qui portent sur ces notions de médias, de médiation et de création, a germé l'idée d'une revue scientifique. Pensée comme une véritable plateforme d'échanges autour des questions qui agitent la recherche en arts visuels, la revue *Démiurges* souhaite favoriser le dialogue entre les universités, les structures culturelles et les artistes. Au-delà des filières spécialisées dans ces domaines, les contributions se tourneront également vers la littérature, l'anthropologie, l'histoire, la philosophie, mais également des disciplines comme la chimie ou la technologie, permettant, de fait, un élargissement des problématiques. Il ne s'agit pas de morceler l'objet d'étude entre différents points de vue selon les spécialités de chacun, mais d'en révéler toute la complexité. Rassemblant les disciplines, *Démiurges* offre une lecture historique, artistique, littéraire, scientifique, psychologique, philosphique et mythologique.

Pour chaque numéro, un thème fondateur lié à l'émergence et aux mutations des sociétés sera questionné par le biais de la production artistique depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Les créateurs-démiurges seront au centre de notre propos. Ceux, animés par cet impérieux désir de représenter le monde tel qu'il est et surtout, tel qu'il est ressenti, ou ceux, avides de nous entraîner dans des univers originaux où leur mythologie personnelle peut se développer. La multiplicité des œuvres qui en résulte donne à la pensée un matériau inépuisable à questionner. Le nom même de la revue *Démiurges* porte en lui cette réflexion autour de l'acte de création. Après tout, le Démiurge dans le *Timée* de Platon n'est-il pas celui dont la capacité de concevoir repose sur l'acte de raisonner ?

Pour son premier numéro, le thème du corps érotisé est questionné. Depuis l'Antiquité, le corps s'est érigé comme un idéal, incarnant les codes d'une société. Les arts et les médias s'en sont emparés pour le façonner, l'inscrire dans un temps et un lieu pour refléter l'idée, la norme, la déviance par rapport à soi et aux autres. Si l'érotisme évoque, joue sur le sensoriel et l'imaginaire alors que la pornographie chosifie l'acte sexuel, il ne faut pas perdre de vue que le rapport au corps évolue dans le temps. Ce qui est perçu comme érotique et sensuel, aujourd'hui, pouvait subir la censure auparavant. Il existe bien des manières pour rendre l'érotisme, le corps dans son détail, un geste, un regard, une intention, un hors-champ, etc. Dans *Le Plaisir du texte* (1973), Roland Barthes revient sur l'érotisme :

> « L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement baille ? C'est l'intermittence qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces ; c'est le scintillement même qui séduit ou encore : la mise en scène d'une apparition/disparition. »

Les arts et les médias n'ont eu de cesse de renouveler la manière de rendre l'érotisme dans leurs œuvres avec, la plupart du temps, une part d'inattendu pour celui qui observe. En découle tout un panel de ressentis : excitation/répulsion, fascination/gêne, rire/colère. Selon que le sujet observé correspond à la culture ou l'éducation de l'observateur, ce dernier vivra différemment cette confrontation. Chaque regard porte en lui son propre imaginaire érotique. Selon que le corps est offert de manière consciente ou révélée de manière fortuite, l'observateur devient tour à tour un intime ou un voyeur. L'intention de l'artiste au moment de la création est à questionner tout comme le regard du spectateur.

La partie *Varias* revient sur les activités de « recherche-création » du CRHI qui se sont déroulées au cours de l'année universitaire écoulée. Lors de ces projets, les étudiants de l'École Émile Cohl ne sont plus de simples exécutants, mais prennent part aux débats avec le dessin comme restitution dynamique, originale et pertinente de leur pensée. Au sein d'institutions, ils deviennent des acteurs incontournables des processus d'élaboration, de fabrication et de médiation.

Cyril Devès



© François Roca



François
Roca

« L'ambiance de la scène compte par-dessus tout »

Réputé pour ses illustrations de livres jeunesse qu'il publie avec Fred Bernard, son alter ego, François Roca a développé en parallèle une œuvre peinte peuplée d'égéries qu'on dirait sorties de romans noirs américains, toujours mises en scène dans l'intimité d'une chambre ou d'un salon. Son travail sur la lumière, l'expression des visages et le rendu de la chair attire le regard autant qu'il trouble.

A quand remonte votre première exposition de femmes fatales ?

A 2015, pour la galerie Barbier & Mathon. Cette exposition m'a énormément marqué. C'était la première fois que je me lançais dans un tel projet, dédié à des sujets féminins - pour la plupart tatoués -, avec des toiles de grand format, bien encadrées. Cette exposition m'avait demandé près d'un an de travail. Bien sûr, j'en avais déjà fait beaucoup d'autres auparavant. La toute première m'avait été proposée dès 1998 par Frédéric Bosser, à la Galerie du 9e Art, rue Cretet. Les expositions qui ont suivi comprenaient à chaque fois une partie d'illustrations et une autre de peintures. Je les faisais surtout pour me faire plaisir, je ne vendais pas vraiment. En fait, ça ne marchait pas. Je me suis aperçu qu'il fallait choisir entre l'illustration et la peinture à l'huile.

Comment vous est venue l'idée de cette série de femmes érotisées ?

Le terme « érotiser » ne me convient pas. Ce n'est pas mon intention. Je ne cherche pas à faire des pin-ups. D'ailleurs, ce qui me plait dans les retours qu'on me fait, c'est que les femmes se reconnaissent dans mon travail autant que les hommes. Alors oui, effectivement, mes personnages féminins sont assez dénudés. Mais ce qui m'intéresse dans la peinture, c'est d'abord l'anatomie, le rendu de la peau, les plis de la chair, les jeux de lumière. On me demande parfois : pourquoi peindre des femmes ? Je pourrais tout aussi bien représenter des hommes ou des natures mortes, mais cela m'inspire moins. Je ne cherche pas à faire du nu parce que le résultat est tout de suite érotique, voire trop sexualisé. Je ne veux pas non plus ne montrer que du vêtement. Je préfère m'arrêter sur certaines parties du corps : le cou, le décolleté, ou la pliure d'une jambe. Les femmes que je peins sont représentées dans l'intimité d'une chambre ou d'un salon. Elles sont dans une position d'attente. Il n'y a rien d'érotique là-dedans. Ce qui m'intéresse, c'est de les rendre vivantes.

Mais aussi désirables…

Sans doute, oui… car ainsi les tableaux se vendent mieux ! Le portrait dont je suis le plus fier n'est pas celui d'une jeune femme attirante et il n'est pas à vendre : c'est le portrait d'une vieille dame que mes filles ont toujours connue, Germaine. J'ai réussi à la représenter comme la grand-mère qu'elles voient en elle. Ce tableau, c'est vraiment elle. Dans tous les autres, je crée des femmes archétypales et je joue avec des références cinématographiques. Récemment, par exemple, j'ai revu Sailor et Lula qui avait été un grand choc pour moi quand je l'avais découvert en 1990, l'année où David Lynch avait remporté pour ce film



© François Roca

« L'expression des visages est ce qui me pose le plus de difficultés. J'y consacre trop de temps. »

la Palme d'or à Cannes. J'ai réalisé que les scènes dans le motel étaient restées imprimées en moi. On en retrouve l'influence dans mes tableaux. Cette référence est un sujet pour travailler les corps, la peau, la lumière qui tombe bien. L'ambiance de la scène compte par-dessus-tout. Je ne cherche pas à faire un décor, sinon le plus simple possible. Quand que je peins un cadre dans une chambre, on ne voit pas le tableau qui est dedans. Je ne veux pas faire une image dans une image. Je le peins simplement pour poser un objet qui me permettra d'équilibre la composition et rendre la scène intéressante. Pour cela, un cadre vide, c'est bien. Le sujet, c'est de rendre humain le personnage. Pour cela je passe énormément de temps sur le visage – trop, d'ailleurs.

Fred Bernard dit de vos peintures qu'elles sont troublantes : ce sont de grands formats dans lesquels le rendu est tellement travaillé qu'on ne voit plus que la chair dans cette matière peinte. Ce qui le marque, également, c'est l'absence d'histoire dans vos tableaux, à l'inverse des images que vous réalisez pour les livres que vous faites ensemble.

Il a tout compris : cela me détend ! Je sors des contraintes narratives de l'image illustrée, qui impose un contexte géographique et historique précis, ainsi qu'un suivi des personnages dans le temps. Quand je peins, je fais abstraction de tout cela.

C'est juste un instant d'attention à la lumière qui tombe sur un corps et dessine des ombres de manière intéressante. C'est tout. Et moi, cela me suffit – car à faire, c'est déjà assez compliqué. Je fais cela sans modèle vivant, rien qu'en essayant de trouver des images ou des bouquins de photographies dans lesquels que je vais prendre le bout d'un bout qui me plait. Rien n'est jamais composé parfaitement. Le visage ne me va pas ? J'en change. Je rajoute derrière un décor… c'est une combinaison d'images.

Quelles sont ces sources ?

Des photos prises dans toutes sortes de magazines, par exemple de lingerie : la lumière y est souvent bien traitée, mieux que les visages. Je m'inspire aussi beaucoup du bouquin *Motel Fetish* d'un photographe américain, Chas Ray Krider. Je trouve que tous les éléments de décors sont bien choisis : rideaux, lampes, canapés. En revanche, les poses ne m'intéressent pas : je les trouve souvent ridicules ou vulgaires. L'expression des visages est ce qui me pose le plus de difficulté. J'y consacre trop de temps, comme je n'ai pas de modèle. J'assemble des références, des bouts de bouts d'images. Sur le tableau que je prépare actuellement, j'ai déjà changé au moins trois de fois la tête de mon personnage.

Dans les années 90, vous avez beaucoup travaillé à l'aérographe et à l'acrylique. Puis votre intérêt pour la peinture à l'huile est devenu exclusif. Le médium participe-t-il de votre réflexion sur les corps féminins ?

Oui. La peinture à l'huile, c'est beaucoup plus sensuel. Ce n'est pas le même ressenti ni le même plaisir que l'acrylique. On travaille dans le frais. Quand on pose de la matière sur la toile, la trace reste, elle ne s'évapore pas. On peut ainsi jouer avec la touche et faire des fondus beaucoup plus subtils. L'ombre, les valeurs, la couleur, tout est mieux rendu. C'est pour moi le medium artistique par excellence : toutes mes références, tout ce que j'aime a été fait à la peinture à l'huile. J'essaie de m'inscrire dans ce mouvement.

Mes premières peintures à l'huile remontent à loin, au début des années 90. J'étais encore à Émile Cohl. J'étais passionné par la Nouvelle Objectivité allemande et les sujets très torturés. Je faisais des portraits que j'allais vendre au marché de la création de Lyon. Je m'inspirais d'artistes qui avaient des gueules : Bertolt Brecht, Maïakovski…

Vous avez évoqué David Lynch, mais on a l'impression, aussi, que les femmes que vous peignez pourraient sortir des romans noirs de James Ellroy.

C'est surtout une référence explicite à la période qu'explore Ellroy dans les années 50, en jouant sur le côté sulfureux d'une Amérique très puritaine. J'aime bien, même si je n'ai jamais cherché à me plonger dans le *Dalhia Noir* pour réaliser ces portraits. Cela dit, je remarque que mes personnages sont souvent repris pour des couvertures de polars comme *Je ne veux pas d'une passion*, de Diane Brasseur (Allary éditions), et *L'Eté des loups*, de Hans Rosenfeldt (Actes Sud, collection Actes noirs).

Et ce rapport au tatouage ?

J'ai commencé à faire des tatouages sur mes personnages presque par hasard. Parce qu'autrement, sans ce détail, il ne se passait rien. La pose n'exprimait rien de particulier. Le tatouage a ajouté le je-ne-sais-quoi qui a tout changé. Mais je ne l'utilise pas à chaque fois non plus…

Les peintres américains et les illustrateurs de l'âge d'or américain auxquels votre travail est souvent comparé (Hopper, Rockwell, Wyeth) ne s'attachent pas à la même représentation du corps féminin que vous.

En effet. Hopper, par exemple, qui peignait toujours sa femme, Joséphine, ne semblait pas fantasmer sur elle. Il montre plutôt la relation de deux personnes en froid. De plus, quand vous vous trouvez en face d'un de ses tableaux, vous avez l'impression très nette qu'il traite les humains comme des objets, je veux dire qu'il y met la même intensité. C'est du crépi. Cela m'a marqué. En m'attardant sur ses personnages, je me suis dit : « D'accord... il n'y a pas passé plus de temps ? » La forme est géométriquement plus



© François Roca



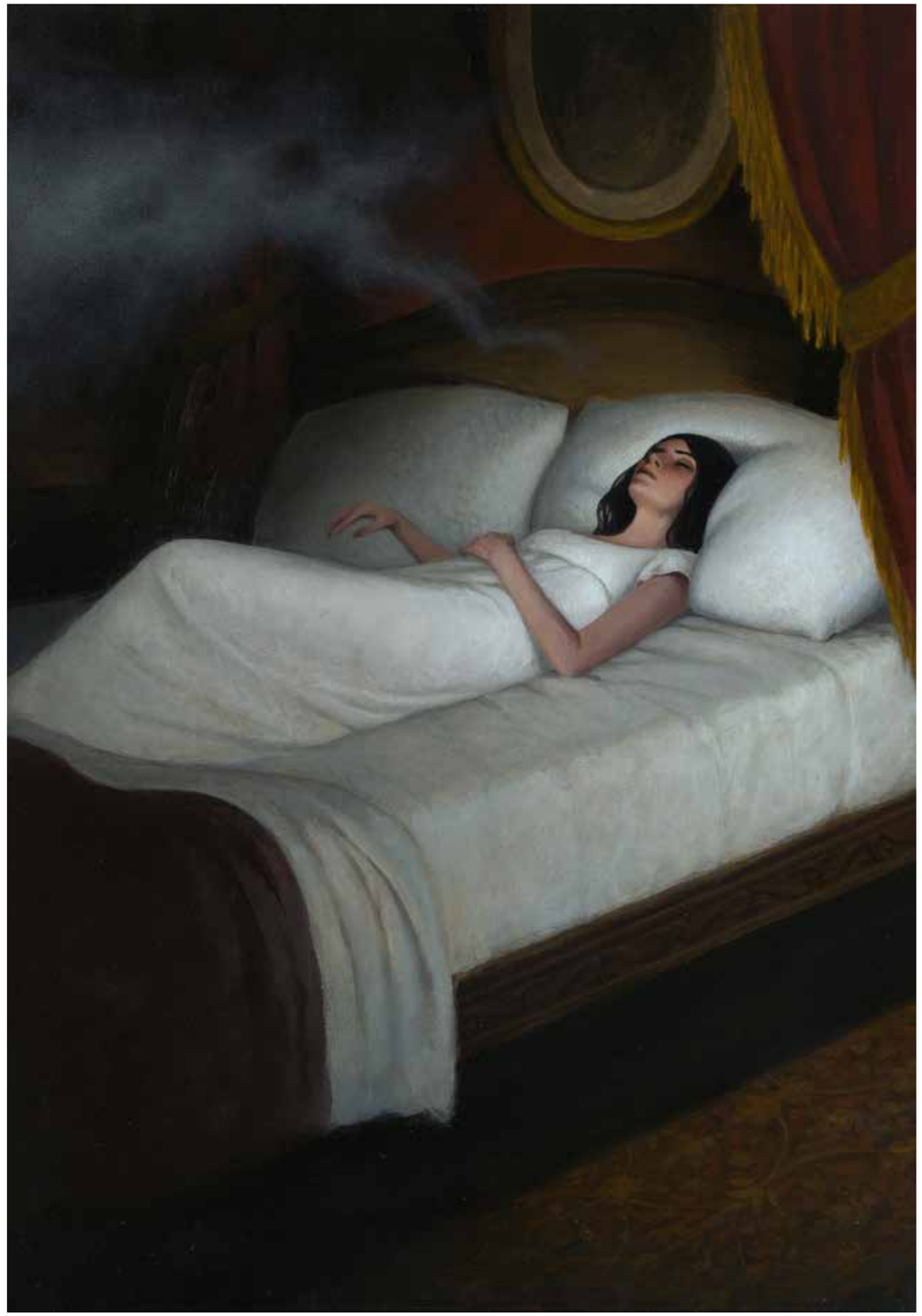
© François Roca



© François Roca



© François Roca



© François Roca



© François Roca

complexe que tous les objets peints à côté, mais on remarque qu'il y a consacré la même attention. C'est ce qui fait sa force et son intérêt, aussi. Chez moi, non : je passe beaucoup plus de temps sur mes figures féminines que sur le tapis ou le dessus de lit. Ce que je cherche avant tout, c'est à rendre les personnages vivants.

Travailler avec un modèle ne vous y aiderait pas mieux ?

Je ne sais pas. Faire des séances de photos posées, plutôt que mes assemblages de détails, me permettrait d'atteindre un résultat bon d'emblée : l'anatomie, les ombres. C'est peut-être la prochaine étape. Cependant, je n'ai pas besoin de poses complexes.

Vous écartez donc de vos intentions la recherche d'un corps érotisé. Quel serait un tableau érotique réussi, selon vous ?

Je pense à *Olympia*, de Manet. Je m'en souviens à cause d'une belle exposition sur les maisons closes que le musée d'Orsay avait organisée en 2016. Les reproductions de ce tableau ne restituent pas la façon dont Manet a su peindre son modèle. La peau était si réaliste ! Je ne comprends pas comment on peut arriver à une perfection pareille. Est-ce que c'est érotique ? En tout cas, il a déclenché en moi quelque chose de très fort. Ce tableau avait fait scandale, à l'époque. Il était d'une telle modernité !

Songez-vous à ne vous consacrer qu'à la peinture ?

Non, car j'adore dessiner des histoires, présenter nos livres dans les salons, rencontrer les lecteurs. Rien que pour cela, je ne me verrais pas tout arrêter. Bien sûr, l'illustration se vend beaucoup moins bien qu'avant. Un bouquin qui trouvait son public au début des années 2000 n'aurait plus le même impact, aujourd'hui. *Jésus Betz* (Le Seuil, 2001), par exemple, qui est l'histoire d'un personnage de cirque sans bras ni jambes, avait eu un succès critique énorme et le prix Baobab en 2001. Pas sûr qu'avec Fred nous pourrions refaire ce livre aujourd'hui, même si le marché du livre a évolué. Il n'a jamais été aussi facile de publier un livre jeunesse. Mais pouvoir en vivre, c'est autre chose.

Propos recueillis par Laurent Poillot

Le goût du je-ne-sais-quoi

L'œuvre de François Roca soulève la question de la création du type féminin. En histoire de l'art, les artistes se répartissent dans deux clans. Il y a tout d'abord celui de la beauté idéale, dans lequel on trouve les artistes de Rome et Florence qui tiennent le haut du pavé dès le XV^e^ siècle : Botticelli, Raphaël, Vinci, Michel-Ange, et à leur suite beaucoup d'autres artistes ultérieurs, par exemple Poussin, puis Ingres, etc. Leur type féminin évoque la beauté de pierre, d'où sont absentes toutes les rides d'expression et les imperfections. Le type de la beauté idéale fait référence à la statuaire antique, dans laquelle les femmes représentent les divinités.

Le second clan se forme au XVII^e^ siècle, lorsque Venise devient un grand centre artistique. Avec d'autres peintres comme Giorgione, Titien, puis Rubens, on voit apparaître une autre conception du réel. Dans leurs tableaux, les corps sont matière à attraper. Ils deviennent plus « vrais ». Il n'y a plus de barrière entre leur corporéité et le spectateur qui les regarde. Dans ce clan d'artistes, on trouvera au XIX^e^ siècle d'autres peintres, comme Courbet.

François Roca penche évidemment du côté de la beauté idéalisée. Parlant de ses séries de portraits féminins, certains commentateurs ont vu des « beauté froides ». Ce terme ne me semble pas convenir, car il désigne un visage gracieux mais vide, qui n'exprime ni émotion, ni sentiment. Or ce n'est pas le cas. Les figures féminines de François Roca sont plutôt minérales : elles fascinent le regardeur, tout en mettant une barrière entre elles et lui. Cela crée une intensité supplémentaire.

Les femmes de François Roca procèdent de la même logique que chez un Botticelli, pour qui son type de beauté est toujours le même, à savoir l'incarnation de Simonetta Vespucci, sa muse, celle qui incarne l'idée qu'il se fait de plus belle des femmes de son époque, alors qu'il n'a eu aucune relation sexuelle avec elle. Ses figures échappent au réel. Chez François Roca, aussi. La distance au monde extérieur que ses figures imposent par l'intimité dans laquelle elles sont représentées dégage une forte dimension poétique. En jouant avec ces effets de distanciation (beautés archétypales, attitudes d'introspection, lieux privés d'où l'homme est absent), François Roca cherche à créer des beautés éternelles. Il amène le spectateur à se perdre dans ce silence-là.

Si l'inspiration de Roca fait explicitement référence à des artistes comme Edouard Hopper et David Lynch, son travail traduit aussi une certaine recherche de l'incarnation de la grâce, plus que de l'érotisme. D'une certaine façon, il partage l'obsession de Watteau pour la grâce. Jean-Antoine Watteau (1684-1721) ne mettait pas en avant un sujet bien défini, mais une atmosphère. Les Goncourt la caractérisaient comme « une tristesse musicale qui devient contagieuse ». Quand on regarde des œuvres de Watteau, une sorte d'ambiance nous imprègne.

Cela tient à un certain sens du détail, subtil, qu'au 18e siècle on appelait le je-ne-sais-quoi : un clin d'œil, un sourire, une épaule. Les images de François Roca expriment aussi cette recherche de la grâce à travers une ambiance (créée par les attitudes, le silence, l'invitation à l'intimité) et le sens du détail, faisant plonger le spectateur dans le même état que la personne représentée, sans pouvoir se l'expliquer. La touche de Roca produit une esthétique de l'impalpable.

Cyril Devès

Expositions

Corps et Toiles
Du 19 juin au 12 septembre 2015
Barbier & Mathon - 10 rue Coron, Paris 9e

Peintures
Du 21 janvier au 3 mars 2018
Barbier & Mathon - 10 rue Coron, Paris 9e

Lumières intérieures
25 septembre au 17 octobre 2020
Huberthy & Breyne - 36 avenue Matignon, Paris 8e

Quelques influences

L'œuvre photographique de Chas Ray Krider : *Motel Fetish, a Hideway for Dreams of Desire* - Taschen, 2002

Les films de David Lynch : *Sailor et Lula* (1990), *Blue velvet* (1986),…

L'œuvre peint d'Edward Hopper (1882-1967)

Les illustrateurs américains Howard Pyle (1853-1911), N.C. Wyeth (1882-1945), Norman Rockwell (1894-1978)



Amélie - hommage à Degas : ex-libris pour le Tirage de Tête (album luxe) de *l'Assassin qu'elle mérite*, tome 3+4 (ed. Snorgleux/Vents d'Ouest, sc. W. Lupano) © Yannick Corboz



Yannick
Corboz

« Seule la sensualité m'intéresse »

Yannick Corboz excelle à illustrer des récits sombres mêlant histoire, fantastique et polar. Au fil des albums, son trait de plus en plus délié a mis aussi en évidence un talent rare pour érotiser les héroïnes de ses histoires. En 2020, le magazine *L'Immanquable* lui confie la couverture d'un hors-série sur l'érotisme qui donne à penser qu'il en est un spécialiste. Pourtant Corboz jure que ce n'est pas son affaire. Quel sens accorde-t-il alors à cet impensé ?

L'univers que vous développez dans vos bandes dessinées était-il déjà présent durant vos études d'art ?

C'est surtout l'apprentissage du dessin qui m'a marqué. Mes années à Émile Cohl ont été une révélation. Au lycée, j'avais suivi la filière scientifique. Je lisais déjà beaucoup de bandes dessinées, je jouais aux jeux de rôle et j'illustrais pour mes copains les scènes et les personnages de leurs scénarios : je dessinais tout le temps, mais cela n'avait rien à voir avec ce que j'allais découvrir ensuite. Arrivé en terminale, j'ai un peu hésité avec les Gobelins mais je n'ai tenté qu'Émile Cohl, parce que la formation annoncée était polyvalente : on allait apprendre le dessin, l'illustration, l'animation, la bande dessinée et pour moi c'était le top. C'était une école privée, donc avec mes parents on a dû trouver des solutions. Mais ça a été le rêve : j'ai tout découvert à Émile Cohl. Les débuts ont été difficiles parce qu'il fallait être précis. On nous demandait du dessin d'observation alors que je pensais qu'on allait très vite chercher à développer notre imaginaire.

J'ai appris énormément de techniques académiques, pendant trois ans, puis je me suis orienté sur la spécialisation en animation. Mon film de fin d'études était une histoire romantique un peu sombre… A 22 ou 23 ans, nous étions plusieurs à nous complaire dans des univers plutôt glauques. Le directeur, Philippe Rivière, nous le faisait remarquer, d'ailleurs. Il disait : « A choisir, il vaudrait mieux qu'on se marre sur vos films plutôt que d'avoir envie de pleurer ». Avec le recul, il avait raison (rire).

Quel est votre définition de l'érotisme ?

Mes références sont avant tout personnelles : ce sont les rencontres que j'ai faites qui m'inspirent. Dans tous mes dessins, je suis dans un érotisme assez soft. Représenter des corps nus a toujours été naturel, je ne vois pas de connotation érotique quand je les dessine. Au contraire, c'est lorsque je cherche à faire de l'érotisme que je n'y arrive pas. Pour L'Assassin qu'elle mérite (Vents d'Ouest), l'érotisation du personnage de Mathilde ressort malgré moi. Je ne m'attache qu'à son côté sensuel. De même pour Victor, son amant, qui la découvre au fur et à mesure. Quand je dois en dessiner, les scènes d'amour me paraissent super loupées, pas du tout érotiques. Mon traitement de la sensualité et de l'érotisme m'apparaît donc à la fois intime et très naïf. Loisel m'a dit un jour : « L'excitation vient de l'interdit, par exemple de celui consistant à observer une scène d'amour par le trou de la serrure. »

Crédit photo : Romuald Meigneux



Victor et Mathilde : illustration de commande dans l'univers de *l'Assassin qu'elle mérite*
(Vents d'Ouest, sc. W. Lupano) © Yannick Corboz

« Dès qu'on représente les corps, l'effet de suggestion part en fumée. Ou bien le dessinateur doit assumer une approche pornographique, ou bien celle-ci doit être purement sensuelle et poétique »

Vous faites évoluer vos personnages dans une très grande variété de lieux : à la campagne et en ville, sur les toits, dans des alcôves ou des gynécées, les lieux intimes d'où les hommes sont exclus. Le lieu oriente-t-il à chaque fois différemment les représentations de l'érotisme ?

Dans mes recherches documentaires pour *L'Assassin qu'elle mérite*, les lieux de l'érotisme sont plutôt des lieux confinés dans des appartements très bourgeois ou des maisons closes, à Paris ou à Vienne. Les personnages féminins sont corsetés et portent tout un attirail de sous-vêtements.

Je me tourne aussi vers la littérature. Je me suis inspiré de deux romans de Pierre Louÿs, *Aphrodite* (1896), dont l'héroïne Chrysis, à la fois légère, sensuelle et naïve, traverse aussi bien les palais que les bas-fonds d'Alexandrie et *Les Chansons de Bilitis* (1894), dans lequel les personnages me semblent planer dans un monde un peu hippie que reprendra plus tard à son compte le photographe David Hamilton, dans son film un peu étrange *Bilitis.*

J'ai étudié aussi Apollinaire, en particulier *Les Exploits d'un jeune Don Juan* (1911) et ses *Lettres à Lou*, dont la sensualité me parle plus que la violence contenue dans *Les Onze mille verges*, qui ne m'intéresse pas du tout. Récemment, je me suis replongé dans les œuvres de Baudelaire et de Verlaine, qui ont beaucoup vécu à Paris. Tout ne m'attire pas dans l'écriture érotique de Verlaine. La description crue qu'il fait de ses rapports sexuels avec des hommes ou des femmes m'intéresse peu : il y met une forme de violence qui est très caractéristique de la sexualité masculine.

Enfin, je me suis bien sûr tourné vers la bande dessinée. Je pense en particulier à *Aphrodite – Pierre Louÿs* (Les Humanoïdes associés, 1999) dessinée par Claire Wendling, Milo Manara et Georges Bess. Plus récemment, j'ai étudié la façon dont Yslaire avait interprété le thème la muse érotique avec *Mademoiselle Baudelaire* (Dupuis, 2021), faisant de Jeanne Duval le personnage central d'un récit dans lequel le grand écrivain lui doit l'inspiration de son chef-d'œuvre, *Les Fleurs du mal.*

Pourquoi ces recherches ?

Parce qu'un nouvel éditeur, justement, m'a encouragé à préparer un album érotique. J'essaie donc de trouver une façon de représenter les choses, de raconter une bonne histoire, mais je trouve qu'un récit érotique en BD n'est pas aussi intéressant à lire que peut l'être un roman. Dès qu'on représente les corps, l'effet de suggestion part en fumée. Ou bien le dessinateur doit assumer une approche pornographique, ou bien celle-ci doit être purement sensuelle et poétique. C'est cette deuxième voie que je cherche à suivre - sans parvenir à trouver la solution, pour le moment.

En histoire de l'art, il existe en effet de nombreux recours, par exemple à la chevelure, ou à la sensualité de l'objet abandonné, qui permettent de suggérer beaucoup plus que ce qu'on croit.

C'est juste. Ce que vous dites m'évoque l'exposition « Hugo Pratt, Lignes d'horizons » que j'ai vue à Bordeaux*. A cette occasion, j'ai découvert un artiste plus poète que raconteur d'histoires. Il y a une légèreté dans son dessin qui va au-delà de la bande dessinée et de la narration, qui transporte, et qui est très sensuel, aussi. Cela me guide un peu.

En tout cas, vos différents projets ont un rapport à l'Histoire. Selon vous, l'Histoire est-elle propice à l'évasion sensorielle ou à un imaginaire érotique ?

C'est un prétexte, plutôt, comme le western en est un pour des histoires contemporaines. L'Histoire apporte une manière de s'évader. Elle permet de parler de choses que tout le monde vit, mais dans un autre univers. J'en discute parfois avec Loisel. Cela ne l'intéresse pas de dessiner des femmes archétypales. Il aime montrer les formes, les rondeurs, les maigreurs. Cela lui parait plus sensuel que de dessiner des corps parfaits. Je le rejoins totalement : il faut avant tout ressentir ce qu'on dessine. Dans le dessin de modèle vivant, il faut commencer par comprendre ce qu'on a sous les yeux et aller au-delà de la simple représentation matérielle. Si j'avais été un dessinateur de paysages, je me ferais encore plus plaisir !

Sur votre compte Instagram, vous publiez de nombreux nus rapidement exécutés. Est-ce pour vous exercer à libérer votre geste ?

Le dessin de modèle vivant est très libérateur. Je ressens d'autant mieux les poses que je vais devoir dessiner ensuite d'imagination. Pourtant un autre dessinateur que j'admire, Gibrat, m'a conseillé au contraire de dessiner d'après photo. Il pense que mes corps ne sont pas assez structurés. J'ai donc essayé de travailler de cette manière, avec des photos de modèles achetées sur ArtStation, mais je me retrouve assez vite figé. J'ai aussi essayé, pour changer, de m'inspirer des French Postcards de nu des années 1900. Mais là aussi, je tourne vite en rond.

J'ai obtenu de meilleurs résultats en reprenant des dessins érotiques de Rodin. Je ne sais pas si réinterpréter une réinterprétation est une bonne chose, mais je me suis éclaté. Il y a dans ses esquisses de femmes et de couples à l'aquarelle une sensualité incroyable, donnée par un crayonné flou, pas du tout précis. J'ai essayé de reprendre sa manière avec un trait à peine plus réaliste et cela m'a beaucoup plu. Il y a quelques années, j'avais fait à peu près

* Exposition *Hugo Pratt, Lignes d'horizons*, Musée d'Aquitaine de Bordeaux, d'après un concept original de Cong S.A. et du Musée des Confluences de Lyon, du 19 mai 2021 au 6 février 2022.



Dessin à l'aquarelle inspiré d'un dessin de Gustav Klimt pour une exposition à Paris © Yannick Corboz



Femme masquée avec coupe de champagne : dessin personnel
© Yannick Corboz



Femme assise sur un fauteuil baroque : commande
© Yannick Corboz



Série « aquarelle » : dessin personnel © Yannick Corboz



Série « aquarelle » : dessin personnel © Yannick Corboz



Victor et Mathilde : illustration de commande dans l'univers de *l'Assassin qu'elle mérite* (Vents d'Ouest) © Yannick Corboz



Jeune fille sur une balançoire : dessin de commande © Yannick Corboz



Première scène du tome 3 de *l'Assassin qu'elle mérite* : spectacle et orgie en costume égyptien à Vienne.
Illustration pour pages de garde et jacquette pour le tirage de tête © Yannick Corboz



Aquarelle pour une exposition en 2019 © Yannick Corboz

le même travail avec Klimt. J'avais repris des esquisses de femmes prenant des poses lascives. L'exercice avait été concluant. Je pense que je continuerai. Cela me permet de voir l'érotisme autrement.

Diriez-vous, dans ce cas, que le geste du dessinateur est, par lui-même, sensuel ?

Je ne sais pas. Mais il y a assurément de la sensualité à faire des dessins érotiques.

L'érotisme s'exprime-t-il le mieux en couleur ou en noir et blanc ?

Je dirais plutôt que c'est le clair-obscur qui compte, la façon de traiter ce qui est dans l'ombre et la lumière.

Que vous renvoient vos lecteurs sur votre travail ?

Le public de la bande dessinée est surtout masculin. Le mien l'est, en tout cas. Mais je ne travaille pas en fonction d'un public supposé. Je travaille selon mes ressentis et des rencontres avec des auteurs. Avec Wilfrid Dupano, on a tout de suite été sur la même longueur d'ondes, même pour *Célestin Gobe-la-lune* (Delcourt, 2007) qui n'était pas d'emblée ce que je souhaitais faire. *L'Assassin qu'elle mérite*, il l'a écrit pour moi. Je me suis aussi très bien entendu avec Pascal Bertho pour la série *La brigade Verhoeven* (Rue de Sèvres) et avec Stephen Desberg pour *Les Rivières du passé* (éd. Daniel Maghen). Stephen fait beaucoup de recherche pour ses histoires. Spontanément, il a créé deux héroïnes parce qu'il me voyait dessiner des femmes.

Le trouble provoqué par l'érotisation des corps féminins revient souvent dans mon travail. Il en sera aussi question dans un prochain livre que je suis en train d'écrire. Le personnage principal est une sorte de vampire qui prend le fluide émotionnel de ses victimes lorsqu'il les embrasse, ce qui les tue. Cela lui pose évidemment des problèmes quand il tombe amoureux… Tout l'enjeu, pour lui, sera de rompre cette malédiction. Je ne suis plus étudiant, mais je ne sors pas du romantisme !

Entretien avec Cyril Devès, propos recueillis par Laurent Poillot



Illustration personnelle et recherche d'ambiance avec Mathilde (personnage de *l'Assassin qu'elle mérite*) © Yannick Corboz

Yannick Corboz

1976 : Naissance à Annecy
1999 : Diplômé de l'École Émile Cohl

Publications/Bibliographie

Woody Allen, avec Nicolas Pothier (scénario), Nocturne (2004) et BDMusic (2009).

Voies Off, avec Nicolas Pothier (scénario), Treize Etrange (2006)
Célestin Gobe-la-Lune, série avec Wilfrid Lupano (scénario), Delcourt.
T.1 : L'Amour a ses raisons, 2007
T.2 : Ô Charme, Citoyen, 2008

L'Assassin qu'elle mérite, série avec Wilfrid Lupano (scénario), Vents d'Ouest.
T.1 : Art nouveau, 2010
T.2 : La Fin de l'innocence, 2012
T.3 : Les Attractions coupables, 2014
T.4 : Les Amants effroyables, 2016

Brigade Verhoeven, série avec Pascal Bertho (scénario, d'après l'œuvre de Pierre Lemaitre), Rue de Sèvres.
T.1 : Rosie, 2018
T.2 : Irène, 2019
T.3 : Alex, 2021

Les Rivières du passé, série avec Stephen Desberg (scénario), Daniel Maghen.
T.1 : La Voleuse, 2021
T.2 : Lamia, 2022



Illustration pour le quotidien *Libération* - 1981. © Jean-Michel Nicollet



Jean-Michel
Nicollet

« Mes dessins expriment une inquiétude mêlée à une fascination pour les femmes »

Il a mis le fantastique et la SF au centre de ses travaux de bande dessinée, de dessin de presse, d'illustration de romans et de peinture. Artiste érudit attaché à une forme de classicisme, Jean-Michel Nicollet imprègne son œuvre de pulsions de vie et de mort. A l'École Émile Cohl, dont il est un compagnon de route, plusieurs générations d'étudiants ont été marquées par ses créations autant que par son sens du récit.

Grand spécialiste de littérature fantastique et de science-fiction, vous avez aussi souvent illustré des sujets érotiques. Quelle a été votre première confrontation à la sensualité ?

Il est fort probable que, chez moi, les choses n'aient pas d'abord été tactiles, mais visuelles. A travers les images de revues que j'ai pu consulter quand j'étais jeune, il y a tout une iconographie qui m'a d'abord intéressé. J'avais porte ouverte dans la bibliothèque familiale. Evidemment, des dessins m'ont marqué. Je pense à un certain nombre d'illustrateurs du début du XXe siècle, comme Emmanuel Orazi (1860-1934) et Chéri Hérouard (1881-1961), qui donnaient à voir des scènes un peu « galantes ». Il y a eu des choses beaucoup plus importantes, par la suite.

L'érotisme, selon moi, c'est une sorte de parade nuptiale préalable à l'acte sexuel, qui enclenche un processus fantasmatique très personnel selon les individus, l'éducation ou les réactions qu'on peut avoir. C'est une pratique qui part du fantasme. Il y a des fantasmes plus forts que d'autres, avec des tendances fétichistes ou des goûts très personnels, pas toujours avouables. Qu'est-ce qui provoque les fantasmes chez les individus ? C'est toute la question. Pour moi, c'est celui de la femme idéale, évidemment, ou celui de femmes qu'on voit comme telles, parfois, dans sa vie, et qui correspondent à des fantasmes profonds.

Qu'est-ce que montre l'érotisme, iconographiquement parlant ? Beaucoup d'illustrateurs ont fait des scènes d'accouplement. Ces scènes peuvent être parfois assez percutantes, comme chez un Martin Van Maele (1863-1926) dont *La Grande danse macabre des vifs* (1905) suggère parfois des scènes de viols, ou bien plus rigolotes, comme les *Diableries* de Le Poitevin (1806-1870), qui a fait de grandes lithographies étonnantes. Plus tard, un personnage m'a beaucoup intéressé : c'est le Polonais Bruno Schulz (1982-1942), un romancier, critique littéraire et dessinateur assez fascinant. Il était nettement un fétichiste des pieds. Quand on regarde ses dessins, on voit cet amour des pieds qu'il pouvait avoir jusqu'à un point sadomasochiste.



© Jean-Michel Nicollet

« Le rapport à la matière elle-même, la peinture, est sensuel »

Deux livres de Bruno Schulz m'ont marqué : *Le Sanatorium au croque-mort* et *Les Boutiques de cannelle*, deux recueils de nouvelles.

Je parle à brûle-pourpoint de tas de choses qui vont suggérer simplement le monde de l'érotisme. Je pense ainsi à un personnage comme Franz von Bayros, dit le Marquis de Bayros (1866-1924), qu'on surnommait le Beardsley d'Outre-Rhin – alors que l'iconographie de cet artiste autrichien est beaucoup plus costaude. Toute sa famille avait un peu honte de lui alors que c'était un très grand dessinateur. Il a fait des scènes érotiques étranges, pas très masochistes mais mystérieuses, dont l'ambiguïté sur la sexualité est intéressante. Il avait les moyens de faire ce qui lui faisait plaisir. C'est Régine Deforges (1935-2014) qui me l'a fait découvrir quand il avait été question que j'illustre pour elle un livre de Pierre Loüys, *Trois filles de leur mère*. J'étais allé la voir pour lui présenter mon dossier et elle m'avait montré quelques gravures qu'elle possédait. Nous ne sommes pas allés au bout du projet ensemble, car sa maison d'édition a fait faillite, mais j'ai retrouvé plus tard les dessins du Marquis von Bayros, édités chez Futuropolis.

Tous ces auteurs réapparaissent dans les années 70-80. Auparavant, on n'en parlait pas beaucoup. C'est aussi à cette période qu'on remarque les photos et les dessins de l'américain John Willie (1902-1962), l'auteur de *Sweet Gwendoline*. On entre là dans un autre domaine, le bondage, domaine assez curieux. Fantasme de la domination. On soumet, on se soumet. Est-ce une déviation ? Un jeu ? Je ne sais pas.

Pour vous qui avez été professeur de modèle vivant et d'illustration à l'École Émile Cohl, cette redécouverte que vous attribuez aux années 80 traduit-elle aussi un tournant dans l'enseignement des arts visuels ?

L'enseignement a basculé en 1968. Les cours d'arts plastiques ont alors rompu avec les apprentissages par lesquels les artistes passaient au XIXe siècle. Quelques écoles d'art ont conservé une forme d'académisme, considérant que c'est une base, fondamentale pour comprendre de quoi le corps humain est fait et comment il fonctionne. Mais la plupart n'enseignent plus le modèle vivant comme je l'ai enseigné, c'est-à-dire tel que je l'ai reçu, qui consistait à passer huit heures sur une figure. Pendant huit heures, on essayait de saisir la réalité d'un modèle, on construisait les choses jusqu'au bout. Ce travail d'observation produisait un sentiment de découverte du monde. Aujourd'hui, on cherche plutôt le croquis rapide. C'est un autre concept. L'académisme avait pourtant du bon : tous les illustrateurs que je viens d'évoquer ont reçu une formation classique, dix-neuvièmiste. On est obligé de passer par la figuration pour raconter quoi que ce soit, une anecdote ou un récit, au moyen de l'illustration ou de n'importe quelle autre démarche graphique transposée. J'ai connu une artiste qui avait tenté d'illustrer la Genèse abstraitement, par des figures géométriques. L'idée n'était pas inintéressante, mais le problème est qu'on s'ennuie vite...

Vous avez dit que la littérature érotique et les romans populaires nourrissaient votre inspiration. Quels livres ont contribué à cette culture de l'image ?

J'ai lu évidemment le marquis de Sade, mais j'ai trouvé que c'était trop. J'ai lu aussi les classiques de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle : Apollinaire, Pierre Loüys, Jean Lorrain… Et d'autres romans qui n'étaient pas foncièrement érotiques, mais qui pouvaient comporter des moments sensuels. C'étaient des livres que je trouvais dans la maison de campagne. Je pense en particulier à *La maison de laideur et de lésine* (1926), de Suzanne Normand (1895-1981), récit étonnant de la relation entre une femme et un jeune séminariste. Dans les romans des années 20 comme celui-ci, ou bien ceux de Rachilde, il y a des ambiances, des images, ou des situations qui sont fortes et marquantes. A l'adolescence, en dehors de mes bouquins de prédilection qui ne suaient pas l'érotisme, mais l'aventure (celles de Sherlock Holmes de Conan Doyle, celles de Rouletabille et des autres héros de Gaston Leroux), j'étais marqué par l'ambigüité que ces romans-là dégageaient. Dans les deux cas, vous fréquentez des univers où la mort est présente. Et la mort, c'est le mystère. Je crois que la littérature policière amène l'homme jusqu'à la mort, tandis que les romans fantastiques développent un point de vue sur l'au-delà : vampires et fantômes témoignent d'un monde post-mortem.

Vos premières illustrations ont été publiées dans une presse masculine très éloignée de l'esthétique du surnaturel qui imprègne votre œuvre. Que retenez-vous de votre collaboration avec des magazines tels que Lui et Playboy ?

Lui ne se résume pas à une publication de photos de jeunes femmes à poil. Quand je l'ai démarché en 1970, ce journal m'intéressait parce que son modèle était inspiré du projet de Hugh Hefner (1926-2017), le fondateur de *Playboy*. En 1953, Hefner avait créé son magazine avec des Bunnies, mais en s'entourant aussi avec d'intellectuels. Les textes étaient souvent écrits par des auteurs importants. *Lui* en a été une copie conforme, avec des journalistes qui faisaient de vrais articles que nous illustrions. Nos illustrations n'avaient d'ailleurs rien à voir avec le nu féminin, sauf pour Aslan (1930-2014) qui peignait des pin-up. C'était du dessin de presse, mais nous pouvions faire des illustrations étranges ou étonnantes.

Daniel Filipacchi était propriétaire de *Lui*. Quand il a lancé ensuite l'édition française de *Playboy*, j'ai dessiné pour les deux revues durant quelques années. Mais en 1975, l'arrivée de *Métal Hurlant a été le point de bascule. J'ai dû accepter de perdre Lui et Playboy*, qui me payaient très bien, afin de pouvoir travailler pour *Métal Hurlant.* Ma clientèle n'acceptait pas ce journal qui portait une démarche particulière. Son fondateur, Jean-Pierre Dionnet, avait réussi à générer un mouvement d'époque qui regroupait à la fois la musique, la littérature, l'image… mais qui incarnait aussi un style de pensée un peu anarchiste et situationniste. On lisait les bouquins SF de la collection Chute Libre (Champ libre), ceux des Américains Norman Spinrad et Roger Zelasny (1937-1995)…

Interrompu en 1987, *Métal Hurlant* s'est mis à « repousser » en 2021 en conservant cette référence idéologique. J'en ai discuté avec le directeur actuel, Jerry Frissen, qui s'est installé aux Etats-Unis : il m'a dit que nous avions créé un mouvement. Mais à l'époque, on ne le vivait pas comme ça. On avait surtout le sentiment d'apporter un mélange de points de vue, différents les uns des autres, mais qui avaient en commun d'être provocateurs : « Je dis ce que je veux, je fais ce que je veux ». Cette ligne de conduite promotionnait tout. C'était très post-soixante-huitard. Mais pas de la même façon que *L'Echo des savanes.* C'était un univers très particulier qui pouvait traiter, à travers la SF, des projections de l'angoisse vis-à-vis du futur, des mondes détériorés et post-atomiques.

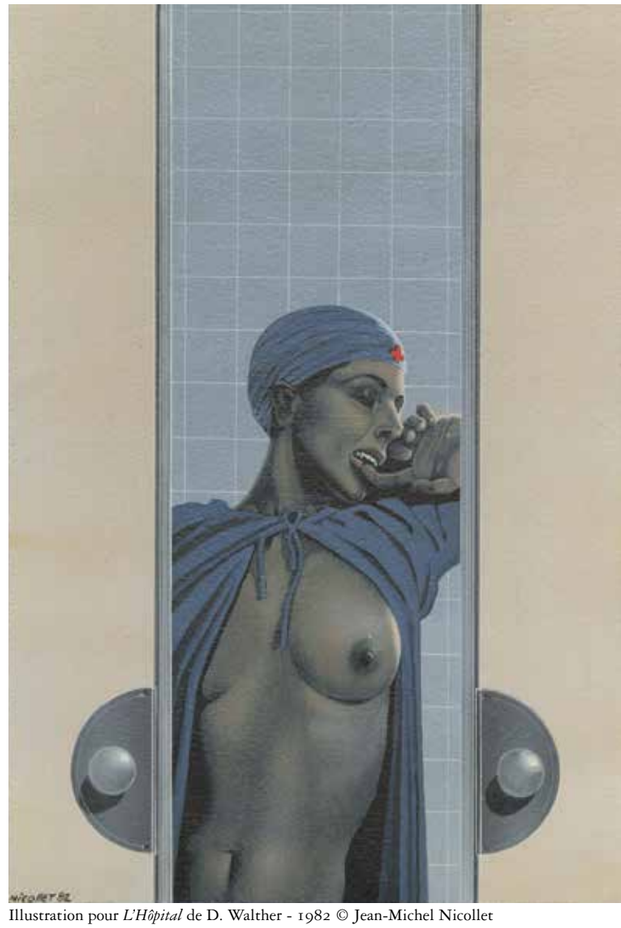


Illustration pour *L'Hôpital* de D. Walther - 1982 © Jean-Michel Nicollet



Illustration pour *Chambres meublées*, de Serge Lehman, éditions Zanpano - 2011 © Jean-Michel Nicollet

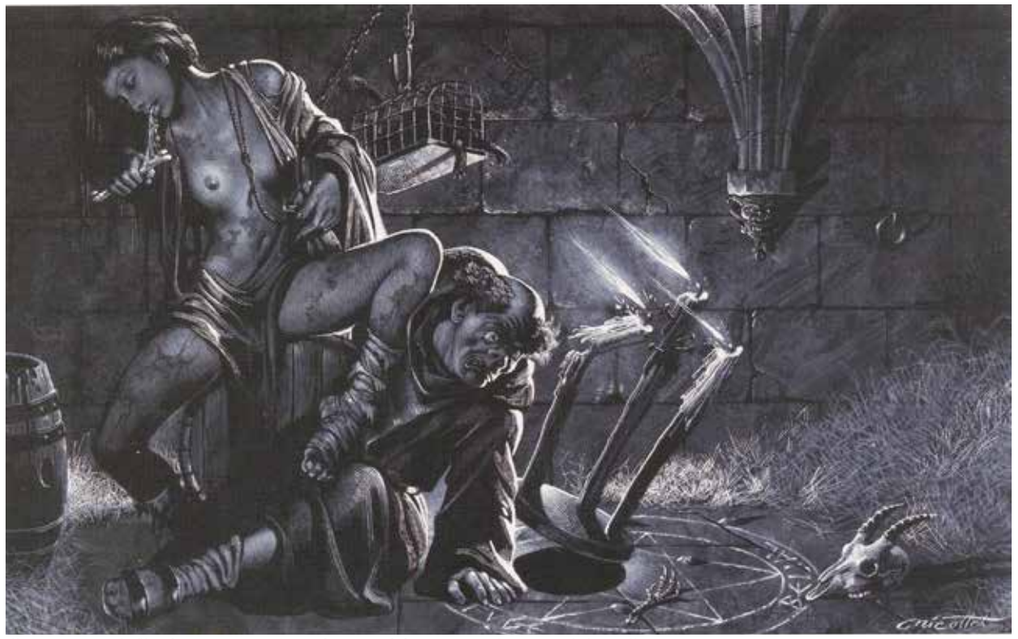


Illustration pour le film de Jean-Jacques Annaud *Le Nom de la rose* - 1985 © Jean-Michel Nicollet

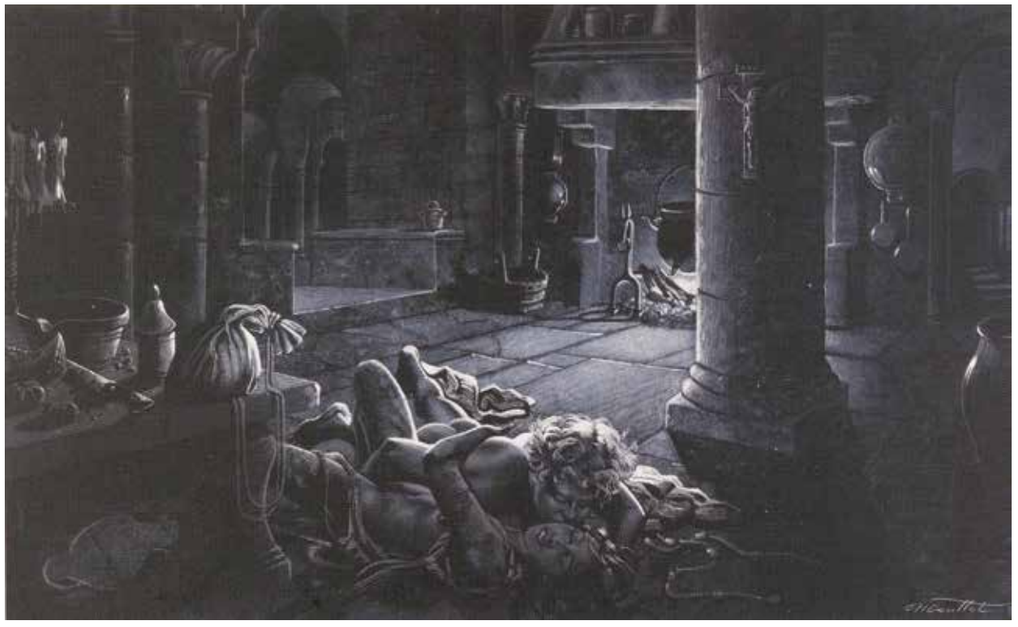


Illustration pour le film de Jean-Jacques Annaud *Le Nom de la rose* - 1985 © Jean-Michel Nicollet



La tentation de Saint Antoine, Huberty & Breyne gallery © Jean-Michel Nicollet



La femme de marbre, de Hugh B. Cave, Néo 1988 © Jean-Michel Nicollet



Chambres meublées, de Serge Lehman, éd Zampano 2011 © Jean-Michel Nicollet

D'où ce lien étroit entre la sensualité et l'angoisse, ou le morbide, qui caractérise votre création. Qu'est-ce qui vous attire dans ce jeu des opposés ?

La notion « draculesque » de l'érotisme, sans doute. Le pouvoir du vampire réside dans la possession de l'autre. Dans la vie réelle, le vampirisme existe aussi dans le couple, par sa dimension psychique. Trouver un bel équilibre à deux, ce n'est pas simple. Même l'imaginaire développé par la science-fiction ne mène pas obligatoirement à un monde idéal. Déjà, dans les années 70, les auteurs de SF écrivaient des romans inquiétants dont on réalise, aujourd'hui, que les risques de dérive totalitaire dans les mondes qu'ils inventaient ont été prophétiques. On peut retrouver cette inquiétude dans mes dessins, mêlée à une fascination pour les femmes. Mais l'analogie s'arrête là. Ce n'est pas parce que vous faites démoniaque que vous êtes démoniaque.

Parlez-nous de votre façon de dessiner et de peindre. Avez-vous un rapport sensuel à votre création ?

Oui, ce rapport sensuel existe. Le rapport à la matière elle-même, la peinture, est sensuel. Je ne sais pas si cela se traduit dans ce que je fais. Si je me rapproche de quelque chose de fort - sans même parler de faire un chef-d'œuvre - je sens que je vis un moment privilégié.

Pour l'écrivain, il y a des moments de plaisir intense quand il lui semble qu'il touche quelque chose d'important. Il faut alors vite en noter l'idée ou l'impression, sinon il va l'oublier. Avec le dessin, c'est pareil. Je dessine d'imagination, mes carnets sont faits de la mémoire de ce que je rencontre. Je regarde les choses et je les transcrits ensuite. Il est rare que je fasse poser quelqu'un, sinon pour satisfaire un jeu de curiosité. En vieillissant, je travaille de plus en plus sur la mémoire, à partir du souvenir de ce que j'ai connu.

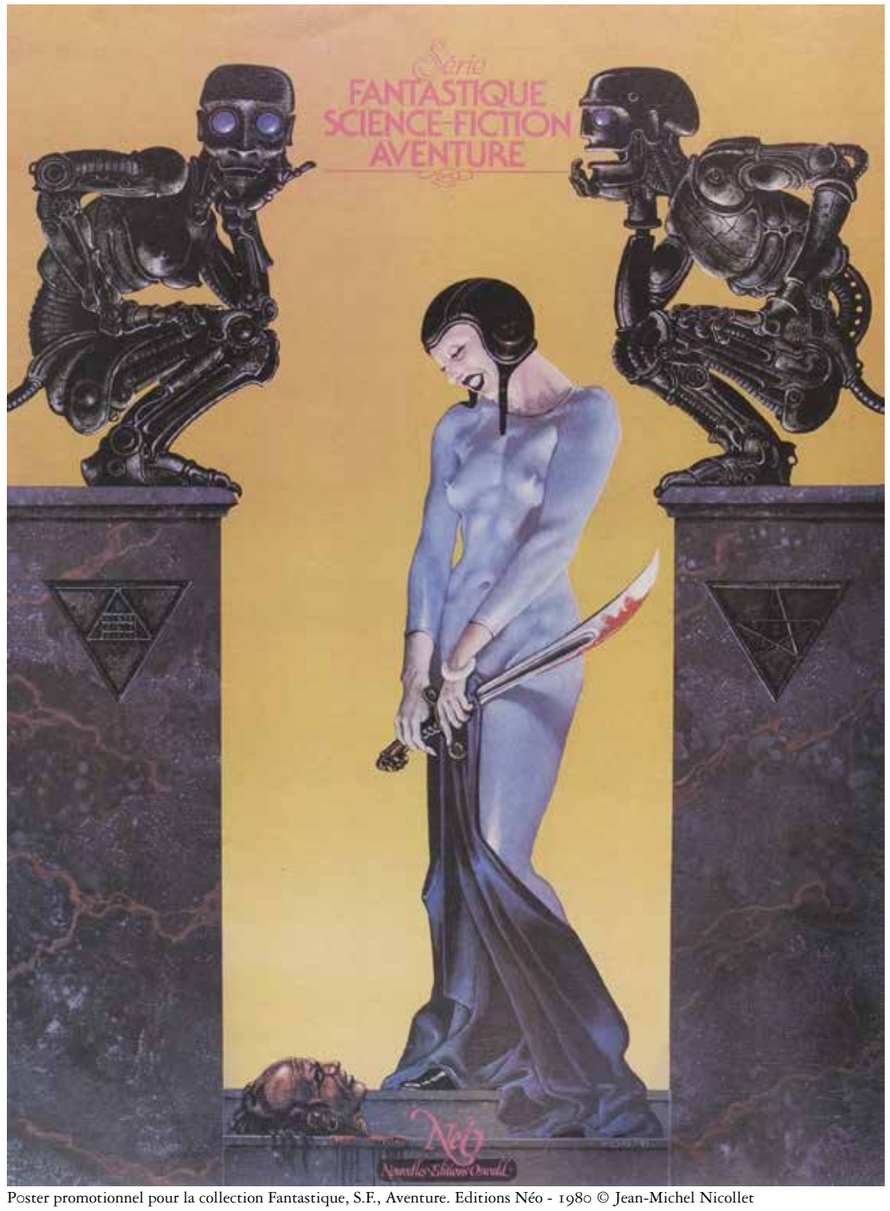
Vous continuez à donner beaucoup d'interviews, signe que votre univers continue d'intriguer. Comment la nouvelle génération de journalistes vous perçoit-elle ?

Pour la plupart, ils m'interrogent en référence à *Métal Hurlant,* depuis qu'on en a annoncé le retour. Il y a ceux qui se documentent, avant, ceux qui viennent chez moi parce que mon intérieur ressemble à une boutique d'antiquaire… et qui sont plus intéressés par le décor que par le mec perdu dedans. Ils me demandent : pourquoi ce cabinet de curiosités ? Mon intérieur est peuplé de signaux pour l'imaginaire, car chaque objet me fait rêver. A travers eux, il m'arrive de songer aux correspondances entre l'éros et la mort, à la fugacité des choses, à la disparition des êtres chers.

Le titre de cette revue est un hommage aux créateurs d'univers. Vous considérez-vous comme un démiurge ?

Non, comme un cherchant. Je cherche une vérité, sans arrêt, pour me sécuriser. C'est probablement pour cela que je dessine : pour fixer les choses. Dans une vie, rencontrer plusieurs fois l'amour permet de se construire et de comprendre qui on est. Peut-être est-ce dû à l'âge, mais pour moi, aimer vraiment est plus fort que toutes les fantaisies érotiques.

Entretien avec Cyril Devès
Propos recueillis par Laurent Poillot



Poster promotionnel pour la collection Fantastique, S.F., Aventure. Editions Néo - 1980 © Jean-Michel Nicollet

Jean-Michel Nicollet en quelques dates

7 février 1944 : Naissance à Lyon

1968 : Diplômé de l'Ecole des beaux-arts de Lyon, il s'inscrit ensuite aux Beaux-Arts de Paris

1970 : Devient illustrateur de presse. Il publie dans le magazine *Lui*, puis *Playboy*, *Cosmopolitain*… Réalise ses premières couvertures de romans pour la collection Folio de Galimard

1977 : Entre à *Métal Hurlant*

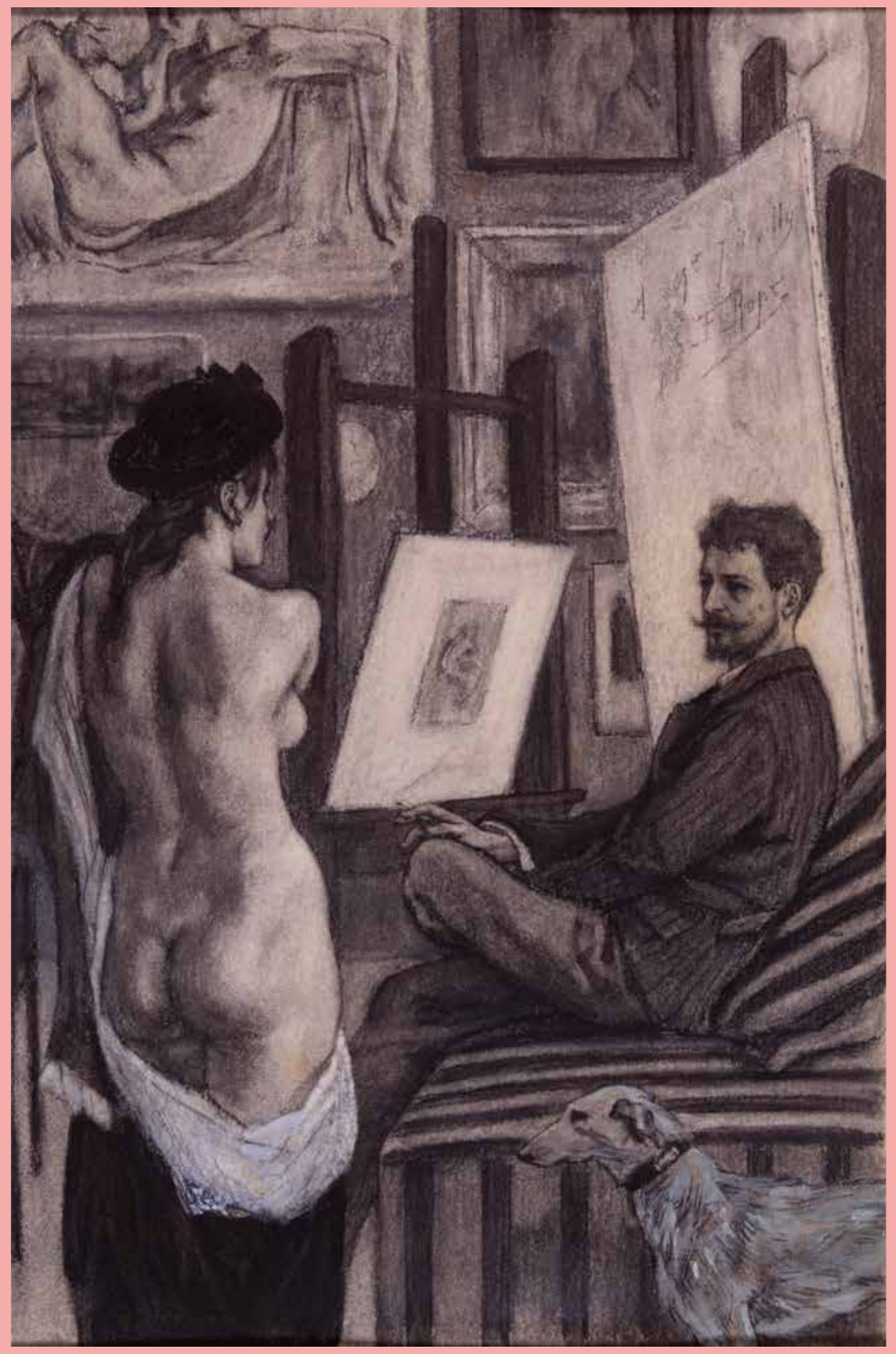
1978: Réalise plusieurs albums de bande dessinée aux Humanoïdes Associés : *Le Diable* (1978), *Ténébreuses affaires* (1979) avec Picaret, et *Le Rejeton de l'univers* (1980), avec l'illustratrice Kelek.

1979 à 2011 : Illustre des ouvrages de littérature jeunesse, romans policiers et littérature fantastique chez Hachette, Bayard jeunesse, Futuropolis, Fleuve Noir, NéO, Rageot.

1984 à 2013 : Enseigne à l'École Émile Cohl

DOSSIER

1-CHAIR



Sopita Venus : narrations érotiques sur l'éveil charnel des femmes et de la peinture par Titien

par Marion Beaufils

En 1554, dans l'une de ses caustiques *Novelle*, Matteo Bandello proposait le récit d'une anecdote signant l'intime familiarité que l'art de peindre entretient avec l'art d'étreindre. Galeazzo da Valle, talentueux musicien, séduit une belle Vénitienne grâce à la beauté de son chant. Devant s'absenter pour Padoue, il lui propose de lui faire parvenir son propre portrait par l'intermédiaire d'un peintre auquel il demande, au passage, de réaliser celui de sa maîtresse. C'était là une bien malencontreuse initiative de la part de Galeazzo, méprisant manifestement la puissance érotique de la peinture et ignorant combien les séances de poses, pendant lesquelles le regard caresse le corps et se joint au geste de la main vers la toile, allaient opérer comme plaisir préliminaire. Le peintre embauché, charmé par les atouts de son modèle, oublia ainsi bien rapidement sa besogne et

> « (…) abandonna le pinceau avec lequel il la peignait sur la toile et, après avoir jeté la dame sur un petit lit qui se trouvait là, avec un autre pinceau qu'elle apprécia davantage, il imprima sa marque sur elle, de telle sorte que son premier amant lui sortit complètement de la peau[1]. »

Dans cette mise en concurrence entre peinture et musique, le peintre affirme la redoutable efficacité de son art qui, par la mobilisation simultanée de l'œil et de la main, abolit la distance séparant le symbolique du réel jusqu'à investir les protagonistes d'une véritable puissance d'agir[2]. À la faveur d'une métaphore, longuement nourrie par les langues romanes, du pinceau et de l'organe viril[3], la nouvelle de Bandello met en exergue la force érotique de la peinture, dont le pouvoir repose précisément sur la possibilité de déborder le champ de la représentation vers la réalité et son potentiel de contact. Véritable topos de la littérature artistique de la Renaissance, la puissance d'incarnation des arts visuels constitue le point de départ de multiples anecdotes relatant les élans amoureux provoqués par la peinture. Ainsi, si les séances de pose, subtiles chorégraphies optiques et haptiques, constituent parfois le prologue d'une étreinte réelle des corps, il arrive également que la contemplation esthétique se transmue en passage à l'acte sur l'image, comme l'évoque Leonard de Vinci :

> « Le peintre peut dominer à ce point l'esprit des hommes qu'il les induise à aimer à l'adoration une peinture qui ne représente aucune femme vivante. Il m'est arrivé à moi-même de faire une peinture qui figurait une chose divine (una cosa divina) ; un homme, s'en étant épris, l'acheta et voulut faire disparaître la représentation de la divinité pour la pouvoir baiser sans remords[4]. »

Or, s'il est un artiste des temps modernes qui a su porter à son sommet une érotique de la peinture fondée sur sa capacité à susciter l'engagement haptique du spectateur, c'est bien Titien, dont la parfaite maîtrise du *colorito* donna ses lettres de noblesse à un genre destiné à fleurir en Occident : le nu féminin[5]. Chez le Vénitien, le toucher érotique voisine ainsi toujours avec le toucher artistique, comme l'évoque parfois le contraste synesthésique provoqué par la juxtaposition d'un buste nu et d'une fourrure animale ou encore le détail de doigts s'enfonçant dans une toison soyeuse, autant de motifs convoquant à l'esprit la sensation tactile des poils du pinceau caressant la toile[6]. Décrit par l'Aretin comme un prodige tenant l'essence des choses dans son pinceau[7], Titien est la figure de proue du *colorito alla veneziana.* Cette approche, à la fois technique et théorique, de la peinture sublimant ses qualités substantielles, devait ainsi surpasser les exigences d'un illusionnisme exclusivement optique, pour proposer à son spectateur l'expérience de l'épaisseur tangible des corps et des objets[8].

À la suite des observations de David Rosand portant sur la puissance matérialiste de la peinture de Titien[9], plusieurs chercheurs se sont ainsi intéressés aux ressorts esthétiques de cette *physicalité* picturale, soulignant notamment la dynamique relationnelle inhérente à une telle mise en exergue de la tension entre forme et matière, figuration et défiguration[10]. Plus qu'une

1 Matteo Bandello, *Novelle/ Nouvelles*, A.C Fiorato, A. Godard (Éd.), Paris, Les Belles Lettres, 2016, p.436 : « (…) lasciò stare il pennello con cui in tela la pingeva, e gettatala suso un lettuccio che quivi era, con un altro pennello che più le piacque la impromtò di maniera, che in tutto il primo amante le cadde da cintola ».

2 Lise Wajeman, *L'Amour de l'art. Érotique de l'artiste et du spectateur au XVIe siècle*, Génève, Droz, 2015, pp.119-120.

3 Cicéron fournit ainsi une explication étymologique à cette analogie, destinée à devenir topique durant la Renaissance. Cicéron, *Epistulae ad familiares*, IX, xxii, 2, lettre à Papirius Paetus : « Les anciens appelaient une queue un pénis : c'est de là que vient le mot pinceau, à cause de la ressemblance. Aujourd'hui « pénis » est tenu pour obscène. »

4 Tiré du *Code Urbinas Latinus* 1270, et intitulé « Disputa del poeta e pittore, e che diferentia è da poesia a pittura (…)» cité et traduit dans Gabriel Séailles, *L'esthétique et l'art de Léonard de Vinci,* Revue des Deux Mondes, tome iii, 1892, p. 308.

5 Sur ce genre et son caractère stéréotypique, voir Daniel Arasse, « Le nu couché dans la peinture de la Renaissance » in *Shakespeare et le corps à la Renaissance,* Éd. M-T Jones Davis, Paris, Les Belles Lettres, 1991, pp.175-187.

6 Giovanni Gaetano Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura,* Rome, N. et M. Pagliarini, 1759, t.III, pp.259-260, cité et traduit dans Delphine Lesbros, « Du Désir au plaisir ? Quand la stimulation érotique incite à toucher une peinture au XVIe siècle », *in Corps et interprétation (XVIe-XVIIe siècles)*, (dir.) Clothilde Touret, Lise Wajeman, Amsterdam et New-York, Rodopi, p. 271.

7 Pietro Aretino, *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, éd. Ettore Camesasca, Milan, 1957, vol. II, p. 436 : « e Tiziano, Il senso de le cose ha nel penello ».

8 Sur ce point, consulter Michel Hochmann, *Colorito. La technique des peintres vénitiens à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2018.

9 David Rosand, « Titian and the Eloquence of the Brush », *Artibus et Historiae*, II/3, 1981, pp. 85–96.

10 Sur ce point, nous renvoyons particulièrement à l'ouvrage de Jodi Cranston, *The Muddied Mirror. Materiality and Figuration in Titian's later paintings*, The Pennsylvania State University Press, 2010.

séduction émanant d'une iconographie laissant la part belle à la nudité des corps et à la lascivité des figures, l'érotisme pictural mis en œuvre par le maître de Cador s'enracine en effet dans un imaginaire du contact, abondamment nourri par sa réception critique, mais dont certaines ramifications anthropologiques demeurent, encore aujourd'hui, largement inexplorées.

En effet, longtemps engoncée dans un débat visant à préjuger du caractère honnête ou déshonnête de sa peinture et analysant les assises littéraires de son iconographie profane[11], l'historiographie dédiée à la question érotique chez Titien s'est plus rarement consacrée à l'exploration de ses racines sociales, négligeant, notamment, de voir dans ces stratégies haptiques l'expression d'un imaginaire du corps élaboré dans les traités de médecine de l'époque. Pourtant, dès 1987, Rona Goffen interprétait le geste masturbatoire des Vénus de Dresde (fig. 1)[12] et d'Urbin (fig.2)[13], par Giorgione et Titien, comme une référence aux préconisations médicales contemporaines en matière de conception, y voyant un moyen efficace de préparer le corps féminin à l'émission de sa semence, nécessaire à la procréation[14]. En dépit des enjeux théoriques notables auxquels cette observation pouvait conduire, l'historienne de l'art se limitait toutefois à y percevoir un argument validant les hypothèses portant sur le contexte épithalamique des commandes.

Toutefois, de Giorgione à Titien, la répétition du prototype semble avoir subi des modifications significatives, reposant sur deux innovations majeures : la « domestication » de la figure chez Titien, dont l'allure contemporaine répond à l'actualité du décor en tout point conforme à celui des *palazzi* vénitiens du XVI[e] siècle, et l'éveil de cette figure qui, loin de se parer de l'innocence du sommeil, dirige ses larges yeux en amande en direction du spectateur dans une expression mêlant séduction et invitation. Semant le trouble quant aux origines divines du personnage, Titien semblait ainsi avoir définitivement réveillé cette « Venus endormie » qui avait donné son nom à l'un des chapitres du traité de gynécologie *De Matricibus*, d'Antonio Guaineri, destiné à instruire son lecteur masculin sur les gestes et caresses susceptibles de mettre en émoi un corps féminin[15].

Fruits de l'influence du canon d'Avicenne et de la réception de la théorie aristotélicienne de la double émission de semence, nombreux sont les traités de gynécologie du XV[e] et du XVI[e] siècle ayant prôné, en ces termes, la nécessité du plaisir sexuel dans la fécondation. Souvent issus de la prestigieuse tradition médicale de Padoue, des médecins se sont ainsi fait les promoteurs d'un véritable « art érotique »[16], destiné à instruire les couples sur les voies naturelles de l'accès au plaisir. La « Vénus endormie » qu'évoque cette tradition médicale est caractéristique d'une conception passive et indolente de la corporéité féminine, cette expression emblématisant l'idée d'une libido silencieuse nécessitant d'être mise en émoi par des mains masculines. Si, traditionnellement tenues par un impératif de décence, les femmes n'étaient naturellement pas encouragées à prendre l'initiative d'un rapport sexuel au XVI[e] siècle, elles devaient toutefois s'y abandonner dans une mise à disposition volontaire de leurs charmes, selon un scenario érotique ainsi décrit par Arnaud de Villeneuve : « Et parce que les femmes sont pudiques, l'homme doit, lorsqu'elles dorment d'un sommeil léger, palper leur poitrine et leur ventre, et les exciter et les inciter au coït[17]. »

C'est, en effet, par l'art de la caresse que l'amant doit parvenir à conduire sa partenaire vers l'expérience d'une *voluptas,* signant le moment fécond où chacun pourra mener l'étreinte à son paroxysme et émettre sa semence. L'art « d'éveiller la Vénus endormie » devient ainsi un exercice délicat où le tact et le sens de l'observation de l'homme collaborent activement à deviner l'animation sous-jacente du corps de l'épouse selon les mots d'Avicenne :

> « Que l'homme prolonge le jeu avec les femmes dont la complexion n'est pas mauvaise. Qu'il touche donc les seins de la femme, qu'il touche son pubis, en se gardant de s'unir à elle par une véritable étreinte (…). Qu'il soit bien attentif au moment où elle renforce son étreinte, où ses yeux commencent à rougir, où elle se met à haleter et à balbutier (…)[18]. »

Accélération de la respiration, soupirs, mots embarrassés sont décrits comme autant de manifestations d'un plaisir annonçant son *climax* et signant l'éveil de la puissance générative de la femme sous la main de l'époux. De manière récurrente, ces textes insistent sur deux critères fondamentaux signalant le moment opportun d'une jouissance destinée à fertiliser l'union : la coloration des chairs de la femme et l'humidification de son regard. Michele Savonarole et Antonio Guaineri mentionnent ainsi des yeux scintillants[19], tandis que Bartolomeo Montagna évoque la métamorphose chromatique de l'épouse qui, au terme d'un temps de « jeu » pouvant aller jusqu'à une heure, verra sa carnation passer de « pâle à rouge ».[20] Dans ces traités médicaux se devine l'influence de la théorie humorale, conférant à la coloration des chairs une connotation positive, pleine de vitalité. Les critères

11 Parmi une abondante littérature, nous renvoyons à certaines études majeures proposant aux lecteurs une riche bibliographie faisant état de la question et de la pluralité des positions des auteurs : Erwin Panofsky, *Titien. Questions d'iconographie* [1969], Paris, Hazan, 2004 ; Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et Histoire* [1986], Paris, Flammarion, 1989 ; « Titien, Ovide et les codes de la représentation érotique au XVIe siècle », pp. 113-134 ; Massimo Gemin, Giannantonio Palladini (eds.), *Tiziano e Venezia*, Convegno internationale di studi, Venice, Neri, Pozza Editore, 1980 ; David Rosand, « So-And-So Reclining on Her Couch », *Studies in the History of Art*, 1993, Vol. 45, Symposium Papers XXV : Titian 500, pp. 100-119.

12 Giorgione, *Vénus endormie*, 1508, huile sur toile, 108,5 x 175 cm, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. Gal. 185.

13 Titien, *Vénus d'Urbin*, 1538, huile sur toile, 119 x 165 cm, Florence, Galeria Uffizi, inv.00131831.

14 Rona Goffen, « Renaissance Dreams », *Renaissance Quarterly*, 1987, Vol. 40, No. 4, pp.682-706, cit. p. 699.

15 Antonio Guaineri, *De Matricibus*, XXIV De approximandis ab extra quae in coitu preastant delectationem et quae a proprietate Venerem sopitam excitant, Padoue, Conradus de Paderborn, 1474, fol. d2rb.

16 Selon l'expression employée par Danielle Jacquart et Claude Thomasset, *Sexualité et savoir médical au Moyen Age*, Paris, PUF, 1985, pp. 121–192.

17 Arnaud De Villeneuve, (Hec sunt opera Arnaldi de Villanova que in hoc volumine continentur, [1475], Balthasaris de Babiano, Lyon, 1504, De sterilitate, fol. 253ra) cité dans Estela Bonnafoux, « Réveiller la Vénus endormie » : le plaisir sexuel et ses limites dans le discours médical de la première moitié du XVe siècle », *Questes* [en ligne], 37, 2018, pp.51-68.

18 Avicenne, *Canon medicianae* [1473], trad. Gérard de Crémone, Venise, Dyonisus Bertochus, 1490, liber III, fen XXI, tract. I, cap. X, fol. t2ra cité *Ibid.*, p. 57.

19 « Souvent, pour parfaire l'acte de Vénus, l'homme doit s'y appliquer fréquemment ; jusqu'à ce que toutefois il perçoive les yeux de la femme scintiller », Antonio Guaineri, *De Matricibus, op. cit.,* XXIV, fol. d2va cité dans Estela Bonnafoux, « Réveiller la Vénus endormie », *art.cit.*, p. 62.

20 Bartolomeo Montagna, *Consilia* [1499], Consilium 206, *De Sterilitate*, Lyon, Jacques Myt,, fol. 288vb cité dans « Réveiller la Vénus endormie », *art.cit.* p. 59 : « Que l'homme prête aussi attention à ce chapitre, parce qu'il ne va pas de soi qu'avant la copulation, il lui faut, pendant environ une heure, jouer avec la femme, et inversement, avec des baisers, en touchant les seins, les mamelons et les parties génitales, en occupant ainsi ce temps jusqu'à ce que l'homme voie la femme passer de pâle à rouge, que sa respiration devienne un court instant plus fréquente, et qu'il sente sous ses doigts un léger soubresaut autour des parties du bas-ventre et des mamelles. C'est alors que l'homme s'unira à la femme […]. »



1. Giorgione, Vénus endormie, 1508, huile sur toile, 108,5 x 175 cm, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. Gal. 185.



2. Titien, Vénus d'Urbin, 1538, huile sur toile, 119 x 165 cm, Florence, Galeria Uffizi, inv.00131831.

de beauté contemporains sont ainsi pleinement imprégnés des caractéristiques de la *complexio temperata*. Ils sont décrits dans le *Regime* de l'école de Salerne : un corps voluptueux, un goût pour les plaisirs sensuels et une carnation rosée. Manifestation extérieure d'une effervescence interne, une synthèse s'opère à la surface du corps, laissant apparaître une couleur « rubiconde mêlée de blanc »[21]. À l'aune de ces textes, on comprend combien la subtile visibilité de l'afflux sanguin constitue un enjeu esthétique fondamental pour le peintre coloriste, l'incarnat participant activement à la beauté des figures, selon le *trattatiste* et ami de Titien, Lodovico Dolce, dans son *Dialogo dei colori*[22].

Ces textes médicaux, développant une narration érotique fondée sur la mise en émoi chromatique de la chair, travaillent activement les nus féminins de Titien dont la réception fut marquée par la notion de *vénustas*. Étymologiquement associée au pouvoir de l'amour et de la beauté, la *vénustas* désigne cette qualité élusive et puissante qui avait fait la renommée d'Apelle[23]. Le peintre antique, notamment célèbre pour l'efficacité érotique de sa Vénus anadyomène, constituait ainsi un véritable modèle pour Titien qui consacra une part essentielle de ses expérimentations coloristes à la « vénusté » de ses figures féminines.

L'historien de l'art Maurice Brock a ainsi analysé les jeux chromatiques employés par l'artiste, et notamment l'usage récurrent d'une confluence de trois « teintes » que forment la carnation de l'épiderme, un objet rouge et un objet blanc[24]. Il s'agit ici de la transposition, en peinture, d'un procédé poétique classique fondé sur la mise en dialogue du corps avec des objets rouges ou blancs sur un mode métaphorique. Ce stéréotype descriptif, que Brock nomme le « stylème poétique du rouge et du blanc », se voit notamment loué par Lodovico Dolce pour sa capacité à rendre par la langue, la beauté d'un visage. Baldassare Castiglione y fait également allusion dans son *Libro del Cortegiano*, publié à Venise en 1528, lorsqu'il évoque le charme des femmes ayant refusé l'artifice du maquillage, comme celle-ci « (…) ni trop blanche, ni trop vermeille, mais légèrement pâle de sa couleur naturelle, et parfois peinte d'une honnête rougeur par la honte ou par quelconque accident (...)[25]».

Dans un paysage artistique marqué par l'impérieuse nécessité de redonner vie à la perfection de la statuaire antique, la maîtrise des effets chromatiques constitue un enjeu capital au sein du *paragone*, opposant l'efficacité de la peinture à celle de la sculpture. Si l'art de la ligne qu'est la sculpture sert la *mimesis* par son aptitude à restituer fidèlement le volume en trois dimensions, la peinture permet, quant à elle, de donner vie au corps représenté grâce à la sensation tactile prodiguée par la technique du *colorito.* Significativement, c'est autour d'un nu féminin que s'emblématise cette querelle entre ligne et couleur sous la plume de Giorgio Vasari, opposant, à la matérialité picturale vénitienne de Titien, la tradition florentine du dessin incarnée par Michel-Ange :

> « Un jour, Michel-Ange et Vasari, étant allés voir le Titien au Belvédère, remarquèrent dans son atelier une Danaé dont ils le complimentèrent, comme cela se pratique toujours en présence de l'artiste. Lorsqu'ils eurent pris congé du Titien, Michel-Ange vanta son coloris et sa manière, mais dit que c'était grand dommage qu'à Venise on ne s'attachât pas dès le principe à bien dessiner et à mieux étudier car, ajouta-t-il, cet homme, dont le style est vif et brillant, n'aurait point d'égal s'il eût fortifié son génie naturel par la science du dessin[26]. »

Par l'exercice du dessin - et sa prédilection pour la sculpture - Michel-Ange s'inscrit dans une longue distinction genrée entre la ligne (masculine) et la couleur (féminine). Cette dernière a une tradition aussi ancienne que prolixe, depuis Aristote qui, dans la *Poétique,* évoque la supériorité du dessin sur la couleur[27], rétrogradée au statut de supplément et d'ornement, jusqu'à Alberti qui, dans son *De Pictura*, conçoit le dessin comme une manifestation souveraine de l'esprit[28]. Cette dualité dessin/couleur ne faisait, en réalité, que prolonger la hiérarchisation genrée qu'opère Aristote entre forme et matière, et qui fut reprise dans les théories obstétriques de la Renaissance. La première, relevant de l'âme, serait l'apanage du masculin tandis que la seconde, indéfectiblement attachée au corps, se voit associée au féminin. Ainsi, comme le résume l'historienne de l'art Frédérique Villemur : « L'enjeu stylistique (ligne masculine vs. couleur féminine) reconduit le travail des genres au cœur de la production artistique[29]. »

21 Cesare Ripa, *Iconologia* [1593], ed. Piero Buscaroli, Turin, Fogola, 1986 : « Sanguigno per l'aria » : « Un giovane allegro, ridente, […] di corpo carnoso, & oltre i capelli biondi haverà il color della faccia rubicondo misto con bianco ». *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hyérogliphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences … Tirée des recherches et des figures de César Ripa, desseignées et gravées par Jacques de Bie et moralisées par J. Baudoin*, 1603, vol. II, p. 54, « Le sanguin » : « Ce jeune Garçon qui nous le represente, a les cheveux blonds, le visage replet, et le teint meflé de blanc et de rouge. »

22 Lodovico Dolce, *Dialogo dei colori* [1565] Carabba editore Lanciano, 1912, p. 22 : « Il roseo è il rosato, colore di ciascun altro più dilettevole e più vago, e al corpo umano, quando esso è bello, del tutto somigliante. Onde i poeti, la faccia, il collo, le poppe, e le dita chiamano rosei, cioè candidi, distendendosi la rossezza del sangue con vaghezza e grazia. E questo è propriamente quel colore, che da noi comunemente è detto incarnato : perciochè egli rappresenta, più che altro colore, la nitidezza d'un fanciullo, e la rosa del volto d'una pulcella. » / « C'est pourquoi les poètes disent que le visage, le cou, les seins et les doigts sont rosés, c'est à dire blancs sur lesquels la roseur du sang s'étend avec beauté et grâce. Et cette couleur est à proprement parler celle qu'on appelle communément incarnat parce qu'elle rend présents, mieux que ne le ferait toute autre couleur, la fraicheur d'un jeune garçon et le rose du visage d'une pucelle. »

23 Sur la notion de vénustas, voir Maurice Brock : « La venustas d'Apelle : de Pline l'Ancien à Titien par l'Hypnerotomachia Poliphili », *Archives internationales d'histoire des sciences, Académie internationale d'histoire des sciences*, 2012, LXI (166-167), pp. 335-366.

24 Maurice Brock, « Deux observations sur les Tarquin et Lucrèce de Titien », communication au colloque « Il Grande Vecchio : Tiziano 1540/1576 » organisé par A. Gentili les 22 et 23 mai 2008 à Venise, Università Ca'Foscari, dans *Venezia Cinquecento; Studi di storia dell'arte e della cultura*, XVIII, n° 36, août-décembre 2008, pp. 91-116 ; « La promesse de vénusté dans la peinture vénitienne du XVIe siècle » in (dir.) Bertrand Rougé, *Vagues figures ou les promesses du flou*, 7ème colloque du CICADA (5, 6 et 7 décembre 1996), Pau, Publications de l'Université de Pau, 1999, pp. 135-147.

25 Baldassare Castiglione, *Le livre du courtisan*, traduction et présentation par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, Livre I, XL, p. 79 ; Baldesar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Giulio Preti, Einaudi, Torino, 1965, p. 68 : « (…) non sia cosí Bianca né cosí rossa, ma col suo color nativo pallidetta e talor per vergogna o per altro accendente tinta d'un ingenuo rossore ».

26 Giorgio Vasari, *Vies des peintres, sculpteurs et architectes par Giorgio Vasari,* trad. L. Leclanché et commentaires par Jeanron et L. Leclanché, tome IX, Paris, ed. J. Tessier, 1842, pp. 213-214 ; *Le Opere di Giorgio Vasari*, *op. cit.*, tomo VII, p. 447 : « Andando un giorno Michelagnolo ed il Vasari a vedere Tiziano in Belvedere, videro in un quadro, che allora avea condotto, une femina ignuda, figurata per una Danae, che aveva in grembo Giove trasformato in pioggia d'oro, e molto (come si fa in presenza) gliele lodarono. Dopo partiti che furono da lui, ragionandosi del fare di Tiziano, il Buonarruoto lo comendò assai, dicendo che molto gli piaceva il colorito suo e la maniera ; ma che era un peccato che a Vinezia non s'imparasse da principio a disegnare bene, e che non avessono que'pittori miglior modo nello studio »

27 Aristote, *Poétique*, Paris, Le livre de poche, 2012, p.95 : « Le principe, l'âme pour ainsi dire, de la tragédie est donc l'histoire ; en second lieu viennent les caractères. De fait, c'est encore à peu près comme en peinture : si quelqu'un appliquait sans ordre les plus belles teintes, il charmerait moins que s'il réalisait en grisaille une esquisse de son sujet ».

28 Sur la place réduite qu'occupe la couleur dans le *De Pictura*, consulter Isabelle Bouvrande : « Peindre le corps à la Renaissance : l›art de colorer chez Alberti », *Corps*, vol.3, no. 2, 2007, pp. 73-78.

29 Frédérique Villemur, « « La masculine, le féminin / Corriger la nature » », *Images Re-vues* [En ligne], 2006, vol.3, p. 7.

En mettant l'emphase sur la maîtrise des couleurs, Titien semble ainsi s'accaparer le féminin de la peinture, affirmant sa singularité vis-à-vis de la prédominance de la ligne. En effet, comme en témoigne la posture sinueuse de la Danaé Farnèse (fig. 3)[30], Titien connaissait pleinement les grands nus féminins de Michel-Ange. La filiation morphologique que la Danaé entretient avec la Nuit de la Sagrestia Nuova[31] et la Léda, aujourd'hui perdue (fig.4)[32], accroît le parti pris coloriste du Vénitien qui consacre sa *maestria* à la sensation tiède et lumineuse qui émane de la figure perdue dans les draps. Tandis que chez Michel-Ange la qualité ondoyante du corps est exacerbée par un dessin net et sinueux, la femme de Titien capte le regard par l'attraction haptique qu'exercent les nuances de sa peau. La technique de la *velatura*, permettant l'harmonisation chromatique des divers éléments par un glacis transparent posé au doigt, estompe les contours du corps produisant un effet de vibration lumineuse de la chair. Cet aspect est particulièrement sensible le long du flanc de Danaé qui, partant de son aisselle et descendant jusqu'aux reins et à la fesse, produit une arabesque chromatique reprenant les tonalités dorées de l'apparition étincellante qui surplombe le corps. Imprégnée des teintes cramoisies et blanches des textiles qui l'environnent, la chair de Danaé répond par son dynamisme chromatique à la présence divine qui la courtise. Le regard humide et les joues empourprées, l'afflux sanguin irriguant délicatement la blancheur de sa carnation, la princesse d'Argos succombe avec délice à l'étreinte du dieu, comme le suggère l'écartement subtile de ses cuisses. L'exaltation du corps féminin est étroitement corrélée à l'exaltation des propriétés de la matière picturale elle-même, dans cette œuvre réalisée en 1544 à la demande du cardinal Farnèse. Le corps masculin s'éclipse ainsi au profit d'une évocation lumineuse, travaillée manuellement par d'intenses pigments jaunes, Jupiter apparaissant comme pure matérialité picturale[33].

Ainsi, dans ces querelles opposant Florence à Venise, le dessin à la couleur, la forme à la matière[34], Titien s'approprie ce que l'on considère alors comme le *féminin* de son art en exacerbant la physicalité de sa peinture. Cette persistance de la matière picturale dans l'image souligne ainsi l'identité - masculine - de l'artiste qui œuvre activement à sa mise en forme. La « touche » du peintre, dans laquelle se devine l'intervention des pinceaux ou des doigts, est la trace d'une rencontre, charnelle, pulsionnelle, de l'homme avec la toile[35]. Cette dernière, comme la peau, devient surface d'impression tactile, zone érogène et vivante à même de mettre en émoi le spectateur, comme l'évoque le *trattatiste* Lodovico Dolce dans une lettre à Alessandro Contarini, décrivant Vénus et Adonis réalisé par Titien en 1560 (fig. 5)[36] :

> « La Vénus est tournée de dos, non par manque d'art, comme fait tel (autre) peintre, mais pour démontrer un art redoublé. Parce qu'en tournant le visage vers Adonis, s'efforçant de le retenir des deux bras, et à moitié assise sur un drap déployé bleu foncé, elle montre de toutes parts certains sentiments doux et vifs, tels qu'ils ne se voient pas ailleurs qu'en elle ; et où est encore admirable la perspicacité de cet esprit divin, puisque dans les ultimes parties on reconnaît la marque causée par la position assise sur la chair. Mais quoi ? On peut dire en vérité que chaque coup de pinceau est de ces coups que la Nature a l'habitude de faire de sa main. (…) Je vous jure, mon Seigneur, qu'il ne se trouve pas d'homme à la vue et au jugement si perçants soient-ils qui, en la voyant, ne la croie vivante : personne qui soit tant refroidi par les ans, ou de si dure complexion, pour ne pas se réchauffer, s'attendrir, car si une statue de marbre peut par les stimuli de sa beauté pénétrer jusqu'à la moelle d'un jeune homme, si bien qu'il y laissa tache, maintenant que doit faire celle-ci, qui est de chair, qui est la beauté même, qui paraît respirer ?[37] »

Dans cet extrait, l'auteur cible toute la force érotique de la peinture profane du Titien, reposant sur l'alternance entre la puissance illusionniste d'une chair prenant vie et l'évidence matérielle de la peinture, ce que Louis Marin définissait comme le règne de l'opacité[38], sa dimension objectale et chosique : le « corps » de la peinture[39]. Étreinte érotique et picturale se rejoignent alors dans cette œuvre dont le sujet, une tentative de capture, fait écho aux origines de la peinture décrite par Pline l'Ancien dans l'*Histoire naturelle,* à travers le mythe de Dibutade.

Relatant la manière dont une jeune fille traça, à l'aide d'un charbon, les contours de l'ombre de son amant avant son départ, la légende de Pline avait connu une diffusion massive à la Renaissance, participant activement à nourrir l'imaginaire amoureux de l'art de peindre. À travers ce récit, c'est la proximité de la peinture avec l'univers du contact qui se voyait réaffirmée : la première opération de représentation n'étant pas le fruit d'une observation distanciée du modèle, mais bien la fixation d'un corps projeté une surface tangible[40]. Le tableau de Titien, par sa mise en scène, témoigne ainsi de cette intime coalescence

30 Titien, *Danaé et Cupidon*, 1544, huile sur toile, 69 x 177cm, Naples, Museo Nazionale di Capodimonte, inv. Q134.

31 Michel-Ange, *La Nuit*, 1526-1530, marbre, 155 x 150, Sagrestia Nuova, Basilique San Lorenzo, Florence.

32 Anonyme d'après Michel-Ange, *Léda et le cygne,* après 1530, huile sur toile, 105,4 x 141cm, Londres, National Gallery, inv. NG1868.

33 À ce sujet, Rona Goffen déclare : « Jamais un être aussi masculin que Jupiter ne subit un changement de sexe aussi radical que dans cette Danaé, où la forme masculine d'un mâle procréateur se désincarne et se dissout en matière féminine ». Dans « Les femmes de Titien » in *Vénus Dévoilée. La Vénus d'Urbin de Titien,* Omar Calabrese, Hermann Parret (dir.), catalogue de l'exposition du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles du 11 octobre 2003 au 11 janvier 2004, Gand, Snoeck, 2003, p. 105.

34 Sur l'opposition genrée entre Florence et Venise et leur positionnement esthétique, consulter Federika H. Jacobs, « Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian : Femmina, Masculo, Grazia », *Art Bulletin*, 2000, LXXXII, pp. 51-67.

35 On se souviendra ici des mots de Marco Boschini sur l'engagement émotionnelle et physique de Titien envers sa toile : « Il recouvrait ces quintessences de couches superposées de chair vivante, jusqu'à ce que seul le souffle semblât leur manquer (…). Il donnait le fini aux dernières retouches en frottant plusieurs fois du doigt les passages des parties claires aux demi-teintes (…). D'autres fois, toujours avec ses doigts, il posait une tache de noir dans un coin ou bien, d'une pointe, de rouge il rehaussait une carnation, comme d'une goutte de sang », cité et traduit par Daniel Arasse, « Le nu couché dans la peinture de la Renaissance », *Désir sacré et désir profane. Le corps dans la peinture de la Renaissance italienne*, Textes réunis par Catherine Bédard-Arasse, édités et présentés par Maurice Brock, Paris, Editions du Regard, 2015, p.195.

36 Titien, *Vénus et Adonis*, 1554, huile sur toile, 186 x 207cm, Madrid, Musée du Prado, inv. P000422.

37 Giovanni Gaetano Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura,* Rome, N. et M. Pagliarini, 1759, t.III, p.259-260 cité et traduit dans Delphine Lesbros « Du désir au plaisir ? », *art. cit.*, p.271.

38 Louis Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Éditions Usher, 1989, p. 73 : « Un des modèles parmi les plus opératoires construits pour explorer le fonctionnement de la représentation moderne - qu'elle soit linguistique ou visuelle - est celui qui propose la prise en considération de la double dimension de son dispositif : dimension « transitive » ou transparente de l'énoncé, toute représentation représente quelque chose ; dimension « réflexive » ou opacité énonciative, toute représentation se présente représentant quelque chose. »

39 Thierry Lenain, « Le corps de l'image », *Art & Fact*, Revue des historiens d'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège, 1999, n°18, « Mélanges Philippe Minguet », pp.29-36.

40 Victor I. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000, p. 12.



3. Titien, *Danaé et Cupidon*, 1544, huile sur toile, 69 x 177cm, Naples, Museo Nazionale di Capodimonte, inv. Q134.



4. Anonyme d'après Michel-Ange, *Léda et le cygne*, après 1530, huile sur toile, 105,4 x 141cm, Londres, National Gallery, inv. NG1868.



5. Titien, *Vénus et Adonis*, 1554, huile sur toile, 186 x 207cm, Madrid, Musée du Prado, inv. P000422.

entre peinture et chair, élevant l'objet pictural au statut, non pas d'image, mais de trace, voire d'indice[41]. Enroulant ses bras autour du corps d'Adonis, Vénus redouble l'étreinte, picturale et optique, dont elle est, elle-même, l'objet par l'artiste. Cette dimension métapicturale n'a pas échappé aux spectateurs contemporains, ainsi que le suggère le texte de Dolce mettant en parallèle « l'ammacatura », l'impression du tissu sur la fesse de la déesse, et le contact du pinceau sur la toile. Comme le souligne Delphine Lesbros, « colpi di mano » et « colpi di pennello » se répondent, mettant en résonance la touche de Vénus et celle du peintre sur son corps[42]. La célébration des pouvoirs haptiques de la peinture révèle ainsi sa pleine appartenance au registre érotique en déclinant les multiples modalités du contact : de l'impression du tissu sur les chairs, en passant par l'étreinte empressée des amants, jusqu'à la touche du peintre.

Car c'est bien dans cette « touche » si personnelle revendiquée par Titien que réside toute une érotique de l'art fondée sur la capacité de l'artiste à éveiller la chair des figures et des spectateurs. Ainsi, l'approche iconologique ne saurait exclusivement rendre compte de la spécificité d'un érotisme qui, au-delà des mises en scène du corps dénudé, se fonde également sur les qualités proprement matérielles d'une peinture conçue comme métaphore de la chair des femmes et appel synesthésique à la caresse du spectateur. En 2000, dans son étude canonique consacrée à la Vénus d'Urbin, l'historien de l'art Daniel Arasse résumait ainsi la puissance d'une œuvre que la postérité a élevé au statut d'incarnation de l'érotisme pictural renaissant : « Vénus se touche et nous regarde, dans l'attente d'être touchée[43]. » Les yeux humides toisant le spectateur et la carnation rosée de la figure, soulignée par les matelas vermillon sur lesquelles elle est installée, révèlent ici le moment fécond où se produit l'éveil du corps féminin et celui de la peinture. Mobilisant le souvenir médical de la *Sopita Venus*, Titien inaugure en 1538 une narration érotique efficace et signifiante pour son spectateur contemporain, s'établissant dans la figure du peintre-amant capable de mettre les sens en éveil par la caresse de son pinceau[44].

Dans un contexte de concurrence marqué par le désir de Titien de consolider sa réputation face au succès de Giovanni Antonio da Pordenone, dont on célébrait le modelé sculptural hérité de la *terribilità* d'un Michel-Ange[45], la Vénus d'Urbin venait ainsi faire figure de manifeste d'un art – non pas de la couleur – mais de la coloration. Car, plus encore que de la maîtrise du *colore*, c'est bien du *colorito* dont se revendique Titien, exacerbant ainsi la sensation dynamique et vivante de figures dont la métamorphose chromatique se réalise sous les yeux du spectateur et amplifie l'*energeia* du tableau[46]. Au sein du *paragone*, débattant de l'efficacité émotionnelle des arts, la focalisation expressive de l'art du Titien sur le *colorito* et la mise en œuvre d'un érotisme fondé sur l'exhibition d'un corps abandonné à la main et au regard, soulignait ainsi combien le « toucher » est inséparable de « l'être touché » : « Le mot *hapsis* est issu du grec pour désigner le toucher et l'atteinte. Par l'étymologie, l'haptique se relie au pathique, le contact à la possibilité d'être affecté[47]. »

Dans cette correspondance entre invitation haptique et force empathique de l'image émerge un questionnement portant sur la valeur émotionnelle du contact. Le champ sémantique de la fonction perceptive du tactile est éloquemment mobilisé pour rendre compte de l'impact émotionnel des êtres, des choses, des mots et des formes sur nous-mêmes. Cette métaphore désigne une même structure de l'expérience vécue, entre un toucher affectif et un toucher corporel[48] dont témoigne l'emphase coloriste de la peinture du Titien, se faisant ainsi vecteur - non pas de sentiment - mais bien d'affects, de sensations[49].

Évocation métaphorique de la caresse de l'amant portant le corps somnolent de son épouse vers le plaisir, le *colorito* de Titien signe la participation de l'artiste à l'éveil de la matière. Si au XVI[e] siècle, la couleur est conçue comme la part féminine de l'art de peindre, le *colorito* entendu comme *mise en œuvre* apparaît ainsi comme une technique d'érotisation, active et masculine, de la matérialité picturale. Dans ces narrations visuelles fondées sur les subtiles variations de l'incarnat des femmes, c'est un récit des origines du tableau qui s'élabore scellant ensemble plaisir érotique et contemplation esthétique, procréation et création : rencontre haptique et sensuelle de la main et de la matière, caresse langoureuse de la surface de la toile, mise en émoi des corps par le pouvoir de l'art.

Marion Beaufils *est docteure en histoire et théorie des arts (EHESS), coordinatrice pédagogique à l'Ecole du Louvre et chargée de cours à l'Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne*

41 Pour une lecture de la peinture comme « peau » voir notamment Daniela Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe: Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Berlin, Emsdetten, 2002 ; Jodi Cranston, « Theorising Materiality: Titian's Flaying of Marsyas », in *Titian: Materiality, Likeness, Istoria*, Joanna Woods-Marsden (éd.), Turnhout, Brepols, 2007, pp. 5-15.

42 Delphine Lesbros, « Du désir au plaisir ? », *art. cit.*, p. 276.

43 Daniel Arasse, « La femme dans le coffre », *On n'y voit rien, Descriptions*, Paris, 2000, pp. 107-152, p. 160.

44 Sur le topos littéraire du peintre séducteur, voir Lise Wajeman, *L'amour de l'art, op.cit.*, p.114.

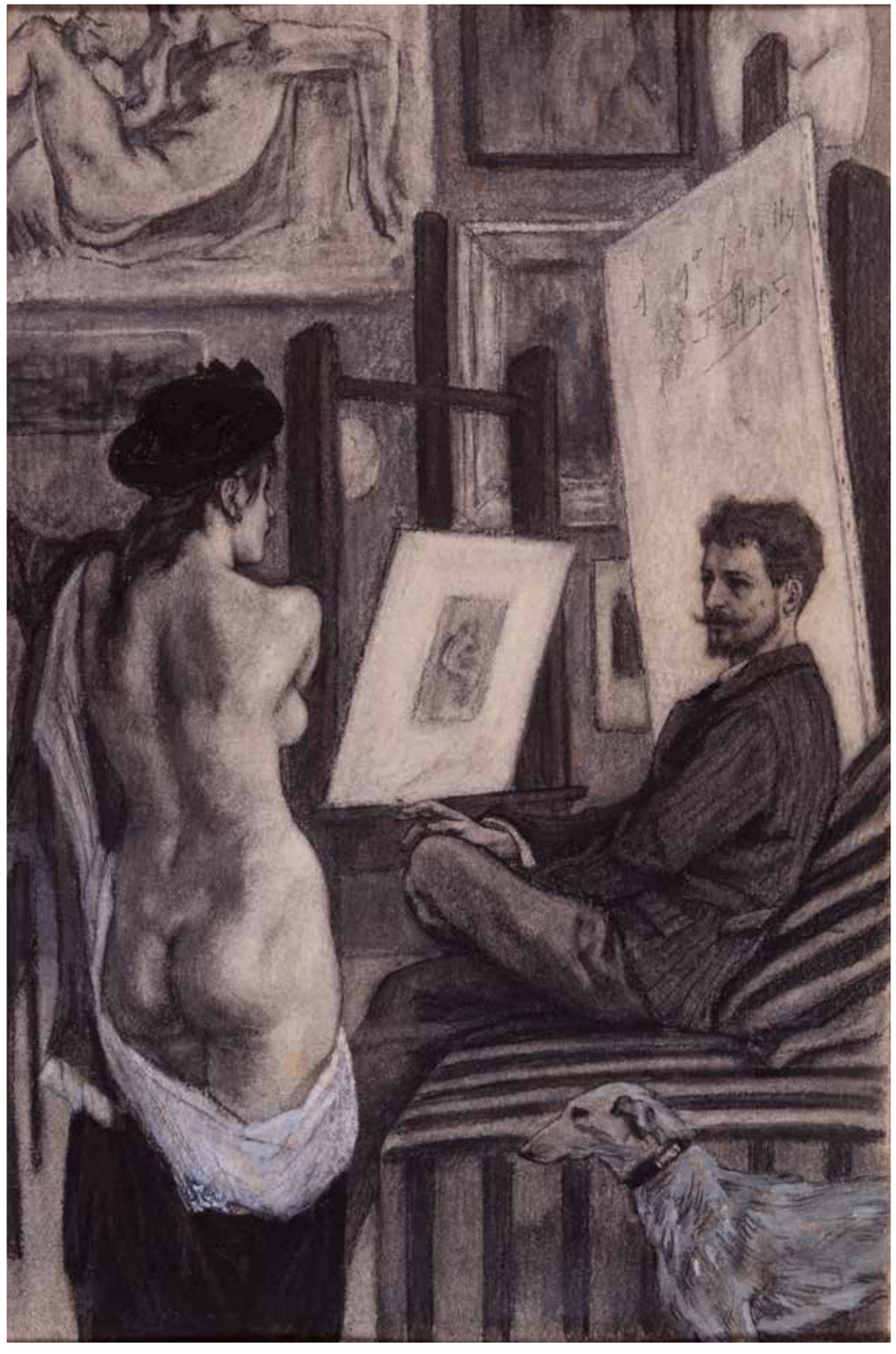
45 Mary Pardo, « Artifice as Seduction in Titian » dans *Sexuality and Gender in Early Modern Europe, Institutions, Texts, Images*, ed. James Grantham Turner, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 58-59.

46 Prenant ses sources dans la rhétorique ou la poésie antique, le débat sur l'animation de l'art à la Renaissance est associé à la notion d'*energeia,* qu'Aristote définit comme le pouvoir de certaines métaphores de « mettre en mouvement » l'objet décrit. Sur cette notion, voir André Wartelle, *Lexique de la Rhétorique d'Aristote*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p.144.

47 Joël Clerget, « La dimension haptique » in *Corps, image et contact. Une présence à l'intime*, Clerget Joël (dir.), Toulouse, ERES, « L'Ailleurs du corps », 2014, p. 71.

48 Charles Lenay, « C'est très touchant. La valeur émotionnelle du contact », *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, 2010/1-2, n°53-54, Philosophie, Technologie et Cognition, p. 361.

49 Pour reprendre la distinction employée par Gilles Deleuze dans *Logique de la Sensation* [1981], Éditions du Seuil, 2002, p. 44 : « Or il n'y a pas de sentiments chez Bacon : rien que des affects, c'est à dire des « sensations » et des « instincts », suivant la formule du Naturalisme. Et la sensation c'est ce qui détermine l'instinct à tel moment, tout comme l'instinct, c'est le passage d'une sensation à une autre, la recherche de la « meilleure » sensation (non pas la plus agréable, mais celle qui remplit la chair à tel moment de sa descente, de sa contraction ou de sa dilatation). »



1. Félicien Rops, *Rops dans son atelier avec son modèle*. Série des Cent légers croquis, 1878-1881, crayon gras, mine de plomb, craie blanche et gouache sur papier, 22 x 14,5 cm. Musée Félicien Rops, Province de Namur, inv. D 042

Félicien Rops (1833-1898), « maître-nudiste de ce temps[1] »

par Véronique Carpiaux

Octave Uzanne (1851-1931), Joséphin Péladan (1858-1918), Eugène Demolder (1862-1919), Rodolphe Darzens (1865-1938) sont autant de critiques d'art et d'écrivains de la fin du XIXe siècle qui ont connu Félicien Rops (1833-1898) et qui ont encensé, dans leurs écrits, son audace à représenter la vie charnelle. Tous le présentent comme le précurseur d'un genre nouveau où les tabous autour du corps sont brisés.

Dans les quelques pages qui suivent, la notion de « demi-nu » définie par l'artiste à travers son imposante correspondance publiée sur le site www.ropslettres.be est passée au crible des avis de ses contemporains. Ensuite, deux exemples, la série des *Cent légers croquis sans prétention pour réjouir les honnêtes gens* et la célèbre *Pornocratès* ou *Dame au cochon*, viennent illustrer ce que Rops estime être sa principale contribution à l'art de son époque.

« L'inventeur incontesté de toute cette demi-nudité moderne[2] » (fig. 1)

Lorsqu'il évoque son apprentissage de la peinture, Rops décrit la peur qui l'habitait déjà, lorsqu'à 15 ans, à l'académie des Beaux-Arts de Namur (Belgique), il se retrouvait devant le modèle vivant, nu. Vingt ans plus tard, il avoue continuer à ressentir cette angoisse :

> « Pour faire qui vaille, si peu que cela soit, il faut que je m'enferme avec le modèle, que je sois seul avec mes défaillances, mes peurs de cette sacrée cochonne de Nature qui me flanque le trac comme si j'étais un débutant. Et cela à chaque séance[3] ! »

Il dépasse pourtant ses appréhensions afin de saisir la modernité du corps de la femme de son époque et de développer son propre style :

> « Vous vous doutez bien que je n'ai pas appris le nu sans le dessiner énormément ! […] Chaque siècle, vous le savez, a sa façon d'interpréter le nu. Le 19e n'a fait que copier le nu des autres époques ! Je tâche de rendre le nu de notre époque. Le nu de la femme de notre temps qui entre & qui ôte son corset & j'y arrive à peu près[4]. »

Pour observer les typologies féminines, l'artiste cherche des modèles qui inspirent son acuité visuelle et sa réflexion :

> « Je veux faire toute l'histoire merveilleuse de notre temps en nu & demi nu. J'ai des modèles merveilleux ! Trois ou quatre femmes de type différents, de corps introuvables, que le bon Dieu, très "bon Dieu" a mis à ma disposition & je serais un cuistre si je n'en faisais pas quelque belle chose ; mais c'est déjà à moitié fait[5] ! »

(fig. 2) La spécificité de ce « demi-nu » ropsien consiste à décrire l'ambiguïté érotique de la vie du XIXe siècle. La femme moderne dessinée par Rops est surprise dans ses actions quotidiennes : elle se déshabille ou au contraire se prépare pour sortir, se lève ou se lave, agit comme une demi-mondaine, s'exhibe en tant que modèle, s'obstine à devenir religieuse ou encore s'entraine dans les coulisses d'un cirque. Souvent, elle est observée sans le savoir, restant naturelle et ingénue dans ses postures et ses activités. Dans l'article « Le Demi-nu de Félicien Rops (1833-1898) : de la Pornocratie à la Thanatocratie », Hélène Védrine pose d'emblée le postulat que « le demi nu n'est [pourtant] pas une catégorie de l'histoire de l'art, ni de l'histoire du nu »[6] et pourtant, force est de constater que Rops initie un style nouveau en ne déshabillant pas entièrement son modèle, mais en soulignant l'érotisation de son corps par des accessoires de mode ou des attitudes intimes.

En 1889, Rodolphe Darzens écrit dans le journal *Art et critique* :

> « Longtemps en effet l'expression du Nu dans la peinture et la sculpture a été une sorte de compromis tacite. On feignait d'ignorer le sexe même dans sa représentation adjacente. Le premier, Rops a déshabillé l'homme et la femme moderne et ce n'est que d'après, ou du moins, après lui, que d'autres artistes ont montré dans des milieux contemporains l'humanité dévêtue telle qu'elle est[7]. »

(fig. 3) Darzens avance même l'idée qu'Auguste Rodin (1840-1917) et Edgar Degas (1834-1917) seraient les « suiveurs » de Rops, ce que l'artiste insinue d'ailleurs dans ses lettres… Il faut dire que Rops, ami de certains critiques d'art dont Darzens, aime leur souffler, voire rédiger, quelques idées le concernant que l'on

1 Joséphin Péladan, « Les Maîtres contemporains : Félicien Rops », *La Jeune Belgique*, t.4, 1885, repris dans *La Plume*, 15 juin 1896, p.424, repris dans Hélène Védrine, « Le Demi-nu de Félicien Rops (1833-1898) : de la Pornocratie à la Thanatocratie », in *Correspondance - Revista hispano-belga*, « *Erotismos/Erostismes* », n°5, 1996-1997.

2 Joséphin Péladan, *op.cit.*, note 1.

3 Lettre de Félicien Rops à Jacques Pradelle, s.l., s.d., www.ropslettres.be, n° éd. 3038.

4 Lettre de Félicien Rops à Léon Evely, Paris, 14 janvier 1884, www.ropslettres.be, n° éd. 0525.

5 Lettre de Félicien Rops à Maurice [Bonvoisin], [Hastière-Lavaux], 5 septembre 1878, www.ropslettres.be, n°éd. 3117

6 *Op.cit.*, note 1.

7 Rodolphe Darzens, « Félicien Rops – Notes », *Art et critique*, n°9, 27 juillet 1889, p. 129, cité in Hélène Védrine, *op.cit.*

retrouve dans leurs articles, parfois mot pour mot… C'est ainsi que le dessinateur raconte sa rencontre avec le sculpteur et la manière dont il fut un déclencheur :

> « Rodin que je ne connaissais pas et qui ne me connaissait pas, est venu un beau soir, me prier de lui montrer toute mon œuvre, ce que je fis gracieusement […]. Il me couvrit de laudations excessives et s'en fut. Le lendemain Mirbeau me répéta ses éloges & me dit : Ces embrassements fantastiques, ce mélange "de nature & de rêve ont tellement frappé Rodin, qu'il m'a dit, qu'il n'avait plus peur, et que lui aussi allait en faire, des embrassements humains !" Et il en fit ! dans une gamme plus raisonnable, mais je lui avais flanqué le pied au cul, et il n'était pas encore descendu de son envolée[8]. »

Après Rodin, c'est au tour de Degas de se voir accusé de « copie ». Le 3 août 1889, dans une « tribune libre » parue dans *Art et critique*[9], Jules Antoine réfute la théorie de Darzens selon laquelle le dessinateur des danseuses serait un suiveur de Rops : « Les études de nu de celui-ci [Degas] ne comportent pas une parcelle de philosophie, ce ne sont que des recherches très sincères de lignes et de couleurs ; si elles suggèrent des réflexions philosophiques c'est la faute des modèles[10]. » Rops et Degas sont deux artistes de la même génération qui se sont rencontrés à Paris vers 1876. Ils fréquentent les mêmes cafés, les mêmes expositions et se rendent visite dans leurs ateliers respectifs :

> « Depuis que j'ai fait voir ces dessins, je reçois beaucoup de visites et, chose bizarre et flatteuse, les peintres me commandent des peintures ! Munckaczy, Zichy, Degas, de Neuville m'ont fait les premières avances. […] Je me sens aller à cet art-là qui est l'expression de la vie actuelle contemporaine. Je suis content. […] Je ne cherche qu'une chose : à ne pas me souvenir de ce que font les autres et de ce qu'ils ont fait, estimant que ces préoccupations sont nuisibles et vous entravent dans votre idée et dans la façon de l'exprimer matériellement[11]. »

Rops, Degas, Rodin, trois grands artistes qui ont exploré l'intimité de la femme de leur époque, traitant le corps par différentes techniques (sculpture, dessin, peinture), en suivant une vision qui leur est propre. Pour Rops, dénuder partiellement la femme permet l'expression d'un érotisme poli et consensuel, contrairement à d'autres scènes qu'il dessine et dont le caractère est sexuellement plus explicite. On ne peut reprocher à la femme d'être amorale quand ce jeu de séduction lui échappe, tel est le message des *Cent légers croquis*.

Les Cent légers croquis et le demi-nu

(fig. 4) C'est entre 1878 et 1881 que Félicien Rops entretient avec Jules Noilly, un collectionneur parisien, une correspondance où il définit certains concepts qui font la spécificité de sa vision artistique. L'amateur demande à l'artiste de lui livrer une centaine de dessins ayant pour thème la comédie humaine bourgeoise du XIXe siècle. Afin d'honorer la commande qui lui fournit un revenu régulier, Rops reprend certaines situations cocasses de la vie mondaine qu'il avait déjà traitées dans d'autres dessins ou gravures. Il ne part donc pas d'une page blanche intégrale, mais échange avec le commanditaire des lettres où l'un et l'autre font des propositions de scènes où aucune classe sociale n'est épargnée. Clergé, enseignant, médecin, militaire, prostituée, couple ou comédien.ne, tous et toutes sont passé.e.s au crible de l'humour que les deux hommes partagent. En résultent 114 magnifiques dessins de plus ou moins 22 cm de hauteur sur 15 cm de largeur, mêlant des techniques mixtes comme le pastel, l'aquarelle et le crayon.

Rops fait plusieurs propositions à J. Noilly pour nommer ce travail colossal : « Pour le titre général de l'œuvre, j'hésite encore entre : La VIE NUE. Notre Temps Dévoilé. Ou Notre Temps à nu. La Vie NUE me paraitrait plus "grand". Qu'en pensez-vous ? Je voudrais avoir votre avis[12]. » Finalement, il les nomme modestement *Cent légers croquis sans prétention pour réjouir les honnêtes gens*[13]. Ceux-ci sont livrés au collectionneur en 1881. Ce dernier les relie en deux volumes qui seront démantelés et dispersés à travers le monde après sa mort, lors d'une vente publique qui aura lieu en mars 1886.

Outre cette fin rocambolesque qui donne à cette série une aura particulière[14], l'esprit donné à cet ensemble par le collectionneur et surtout par l'artiste lui-même, développe le côté grivois et humoristique de situations quotidiennes, sous l'angle de l'érotisme. Pour cela, Rops explicite l'une de ses innovations artistiques : le demi-nu. Il écrit au commanditaire qui lui a envoyé quelques idées de saynètes :

> « Je viens de recevoir vos nouveaux projets. Votre idée de mettre dans les *Cent Croquis* toutes les femmes de notre époque est heureuse & je la mettrai à exécution autant que je pourrai le faire. Mais je vous l'ai dit : Impossible de mettre la moindre action positivement charnelle & sans fard, dans les *Cent Croquis*. Ce serait leur ôter tout leur caractère de demi-nu. Je vous ai dit mon idée : faire dans les *Cent Croquis* tout le demi nu moderne[15]. »

(fig. 5) La série est donc dévolue à l'érotisme latent qui sous-tend les relations quotidiennes entre les hommes et les femmes. L'artiste ne souhaite pas représenter de scènes « d'accouplements humains » dans cet ensemble où son invention esthétique, « le demi-nu », est à l'honneur. Le corps des femmes se dévoile avec pudeur, grâce aux accessoires de mode qui le couvrent partiellement. En parallèle, Rops prévoit une suite à cette caricature douce-amère de la bourgeoisie : *L'Album du Diable*

8 Lettre de Félicien Rops à Eugène Demolder, s.l. [28 novembre 1893], www.ropslettres.be, n° éd. 1566.

9 Note d'Hélène Védrine, *op.cit.*

10 Jules Antoine, « Tribune libre », *Art et critique*, 3 août 1889, p. 158, cité par Hélène Védrine, *op.cit.*

11 Lettre de Félicien Rops à [?], s.l., 1879, www.ropslettres.be, n°éd. 3005.

12 Lettre de Félicien Rops à Jules Noilly, Bruxelles, 26 août 1878, www.ropslettres.be, n°éd. 1635.

13 Voir le catalogue de l'exposition du même titre : Bernadette Bonnier, Michel Draguet & Véronique Leblanc, *Rops. Cent légers croquis sans prétention pour réjouir les honnêtes gens*, Province de Namur, musée Félicien Rops, 12 septembre – 11 octobre 1998.

14 L'un des fils rouges de la politique d'acquisition de musée reste les dessins de cette série des *Cent légers croquis*. Voir le focus#20, http://musee-rops-collection.opacweb.fr, par Véronique Carpiaux, Thomas Cleerebaut & Camille Provins, édité en octobre 2022 ainsi que Giuseppe Di Stazio, « Rops, le nu moderne ou le demi-nu parisien », in *Revue semestrielle du musée Rops*, n°43, octobre 2022, pp. 32-35.

15 Lettre de Félicien Rops à Jules Noilly, Bruxelles, 18/08/1878. www.ropslettres.be, n°éd. 1634.



2. Félicien Rops, *Le Lait de poule*.
Série des Cent légers croquis, 1878-1881, pastel, aquarelle, gouache, plume et pierre noire sur papier, 23,2 x 16,2 cm.
Musée Félicien Rops, Province de Namur, inv. D 041



3 Félicien Rops, *La Toilette*. Série des Cent légers croquis, 1878-1881, crayons de couleur, pierre noire et aquarelle sur papier vélin, 23,3 x 16,2 cm.
Collection privée, en dépôt au musée Rops, inv. BON D 003

qui intégrera le nu, « toute cette mythologie païenne si belle, si franchement nue & amoureuse, & que personne n'a jamais osé faire[16]. » En attendant, il précise au collectionneur que « dans les *Cent Croquis* la légèreté & le demi-nu sont amenés naturellement & sans préméditation d'œuvre érotique[17]. »

La Pornocratès ou La Dame au cochon, une déesse à moitié nue

> « J'ai fait, en petit, beaucoup d'études de nu. Études d'animalier épris de la bête humaine. Non pas toujours le nu antique mais du nu moderne, ou plutôt du demi-nu parisien. Je n'ai jamais trouvé bien intéressant le modèle que l'on hisse sur la table de l'atelier, je ne le retrouvais vivant que lorsqu'il descendait des tréteaux & se remettait une pointe de poudre de riz sur le nez, avant de passer ses bas. Tout à l'heure c'était une Antiope grotesque ou une Diane ridicule, maintenant redescendue de son nuage académique, c'est une femme de mon temps & c'est une Parisienne, c'est à peindre[18]. »

(fig. 6) L'un des exemples de ce « demi nu parisien » n'est autre que l'œuvre la plus connue de Félicien Rops : *Pornocratès* ou *La Dame au cochon* (1878) qu'il nomme parfois *Pornocratie*. Cette femme vivante et vibrante représente pour l'artiste la personnalité moderne par excellence, celle qu'il admire et qu'il veut saisir en la mettant sur le devant de la scène. Il lui prépare d'ailleurs une estrade sculptée où les arts traditionnels sont figés et endormis tandis qu'elle les foule au pied. Elle affirme sa supériorité dans un style vestimentaire qui évoque les accessoires de mode réservés aux « cocottes » :

> « C'est à propos de la création par moi – ma modestie m'autorise à le dire ! – du déshabillé moderne ou plutôt de la nudité "ornée" de notre époque : les bas & les gants noirs, les souliers mignons, les chapeaux, etc. qui, à l'instant, ont été imités par tous les artistes qui dessinaient les femmes, timidement, alors ! Cela date de 1874, vingt ans ! C'est la *Pornocratès* et les fameux *Cent croquis pour réjouir les honnêtes gens* dont naguère à la Salle Drouot, à la vente Noilly, on refusait 20 000 frs, qui ont ouvert le marché & j'ai été aussitôt terriblement pastiché[19] !! »

(fig. 7) Dans un carnet récemment retrouvé datant de 1878[20], un croquis évoque ce fameux modèle que Rops dit avoir fait poser dans des conditions hivernales difficiles. Elle est entièrement nue, à l'exception d'un chapeau qui semble lui couvrir les yeux. Dans une lettre de janvier 1879, Rops évoque ses deux grands dessins qu'il nomme modestement des « études ». Il doit s'agir de la *Tentation de Saint-Antoine* et de la *Dame au cochon* :

> « Puis j'ai fait deux études féroces, tu en verras une à Bruxelles. Manet qui en a vu une a dit à Cadart que c'était de « toute première force ». C'est bon d'entendre dire cela par Manet qui « ne flatte pas les gens ». – Puis en revenant, - voilà de ces coups de Paris, - j'ai eu l'occasion de voir et de baiser les bas de soie noire à fleurs rouges d'une belle fille dont l'amant est à Monaco. Je l'ai mise nue comme une déesse, j'ai ganté de longs gants noirs ces belles mains longues que j'embrasse depuis trois ans, et là-dessus je l'ai coiffée d'un de ces grands Gainsboroughs en velours noir, orné d'or, qui donnent aux filles de notre époque la dignité insolente des femmes du dix-septième siècle ; et voilà ! ma Pornocratie est faite. Ce dessin me ravit. Je voudrais te faire voir cette belle fille nue, chaussée, gantée et coiffée de noir, soie, peau et velours, et, les yeux bandés, se promenant sur une frise de marbre rose, conduite par un cochon à « queue d'or » à travers un ciel bleu[21]. »

Il est intéressant de constater que Rops habille son modèle après l'avoir complètement dévêtue, l'affublant d'accessoires de la mode du XIXe siècle qu'il connaît bien puisque ses deux maîtresses, les sœurs Duluc[22], tiennent une maison de couture à Paris. A travers ce demi-travestissement dont il se plaint beaucoup d'avoir été plagié, il donne à la femme une valeur amorale et critique envers la société et les valeurs académiques.

(fig. 8) En cela, l'évocation d'Edouard Manet (1832-1883) dans sa lettre n'est pas un hasard. Rops le rencontre au café Guerbois, à Paris, et le décrit comme un peintre allant « plus loin dans le rendu de la vie moderne, qui y voi[en]t autre chose, plus aigu, plus grand, plus de notre temps »[23]. En effet, après le scandale qu'il provoque avec l'exposition de son *Olympia* en 1865, Manet devient un exemple pour beaucoup d'artistes qui sondent leur époque. Denis Laoureux, dans son article « Rops et Manet : *Pornocratès* au prisme d'*Olympia* »[24] démontre l'influence de l'artiste français sur son compatriote belge, tout en soulignant les diversités qui habitent leurs démarches :

> « Rops partage avec Manet un même goût pour les détails vestimentaires, mais il va néanmoins plus loin dans cette direction. On sait que Rops a vu dans l'élaboration du demi-nu moderne un de ses apports personnels, là où, pour Manet, l'accessoire reste un détail. Il y a dans *Pornocratès* une iconologie de l'accessoire qui charge l'image d'un sens symbolique

16 *Op.cit.*

17 *Op.cit.*

18 Lettre de Félicien Rops à [Edmond][Picard], Paris, 30 avril 1878, www.ropslettres.be, n°éd. 2277.

19 Lettre de Félicien Rops à Eugène Demolder, Demi-Lune, [31/10/1893], www.ropslettres.be, n° d'éd. 1628.

20 Acquis par Harry Dorchy, dont les images ont aimablement été transmises au musée Rops, 7,8 x 12 cm, couverture toile beige-brun, 24 pages, 15 esquisses, daté de 1878.

21 Lettre de Félicien Rops à un inconnu, s.l., 8 janvier 1879, www.ropslettres.be, n° d'éd. 3004.

22 Rops rencontre Aurélie Duluc et sa sœur Léontine au début des années 1870, à Paris. Ils vont vivre en « trouple » jusqu'à la fin de la vie de Rops. Les deux sœurs fondent leur maison de couture « Duluc sœurs robes et manteaux » en 1875. Rops dessinera pour elles de nombreux modèles de mode qui sont pour la plupart conservés à la KBR. Voir le focus #21, « La Maison Duluc », par Thomas Cleerebaut et Louise Anciaux, mis en ligne en septembre 2022, http://musee-rops-collection.opacweb.fr

23 Lettre de Félicien Rops à Camille Lemonnier, Paris, 20 janvier 1881, www.ropslettre.be, n°éd. 0222.

24 Denis Laoureux, « Rops et Manet : Pornocratès au prisme d'Olympia », dans le catalogue de l'exposition du même titre *Pornocratès dans tous ses états*, 2018, éd. Province de Namur, pp. 41-51.



04 Félicien Rops, *Ordre Mendiant*. Série des Cent légers croquis, 1878-1881, pierre noire, aquarelle et pastel sur papier, 22 x 14,5 cm. Collection privée, en dépôt au musée Rops, inv. BON D 001



05 Félicien Rops, *Vénus et Cupidon ou L'Amour mouché*. Série des Cent légers croquis, 1878-1881, pastel, gouache et pierre noire sur papier, 21,8 x 14,8 cm. Fédération Wallonie-Bruxelles, en dépôt au musée Rops, inv. CFR D 013 - APC 311



6. Félicien Rops, *Pornocratès ou La Dame au cochon*, 1878, aquarelle, pastel et rehauts de gouache sur papier, 75 x 48 cm. Fédération Wallonie-Bruxelles, en dépôt au musée Rops, inv. CFR D 010 - APC 193.



7. Félicien Rops, croquis préparatoire pour *Pornocratès ou La Dame au cochon*, 1878, crayon, 7,8 x 12 cm. Coll. Harry Dorchy, Bruxelles.



8. Edouard Manet, *Olympia*, 1863, huile sur toile, 130,5 x 191 cm. Paris, musée d'Orsay, inv. RF 644



9. Alexandre Cabanel, *La Naissance de Vénus*, 1863, huile sur toile, 130 x 225 cm. Paris, musée d'Orsay, inv. RF 273



10. Félicien Rops, *Ma fille, Monsieur Cabanel !*, vers 1880, eau-forte et pointe sèche sur papier vergé, 24,2 x 11,6 cm. Musée Félicien Rops, Province de Namur, inv. PER E0411.2.P.

crypté. Rops est passé maître dans la production d'une signification symbolique enfouie sous des détails qu'il convient de déchiffrer sans jamais toutefois pouvoir fixer le sens. Sans doute est-ce là que se trouve ce qui le relie au symbolisme[25]. »

(fig. 9) Les petits anges entourant *Pornocratès* ne sont pas sans rappeler ceux qui apparaissent dans *La Naissance de Vénus*[26], un tableau peint en 1863 par Alexandre Cabanel (1823-1889) et acheté par Napoléon III, l'ennemi de Félicien Rops et de ses amis bruxellois du temps d'*Uylenspiegel* (1856-1863), ce journal satirique qu'il dirigea et où il publia ses caricatures sociales et politiques. Cabanel, digne représentant de la peinture académique et professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, s'en prend régulièrement aux mouvements d'avant-garde en faisant obstacle à leur présentation lors des Salons dans lesquels il siège comme membre du jury entre 1868 et 1888. Ce peintre classique s'oppose notamment à Manet qui défraie la chronique par la modernité de ses œuvres, notamment *Le Déjeuner sur l'herbe* exposé la même année que *La Naissance de Vénus* mais au Salon des Refusés. Emile Zola (1840-1902) et Karl Joris-Huysmans (1848-1907), défenseur du naturalisme et de l'impressionnisme, publient des critiques acerbes sur cette déesse dont le corps idéalisé est rendu acceptable par le prétexte mythologique. En 1879, alors que Rops tente d'illustrer *Nana* de Zola, il écrit à son ami Huysmans :

> « Comme il est probable que Zola m'ignore autant que Marpon, voulez-vous bien lui dire Mon Cher ami que je suis un "moderniste" de la vieille roche, rops veux-je dire ! et que j'ai fait en 69, un *Enterrement au pays Wallon* qui m'a fait qualifier "d'homme de peu de gout" par Cabanel. On a des titres[27] ! »

C'est donc cette lutte entre les classiques et les modernes qui s'impose dans la capitale française, notamment à travers la représentation du corps qu'on veut de moins en moins hypocrite. Rops simplifie à outrance les différents clans qui s'affrontent :

> « Paris est composé de vieux & de jeunes ! Daudet & Zola ont toujours été : "vieux". Goncourt a toujours été jeune. Alex. Dumas père, Banville, Corot, Daubigny, ont toujours été jeunes, Cabanel & Alex. Dumas fils et Bouguereau &c : vieux[28] ! »

Vers 1880, Rops réalise une gravure intitulée *Ma fille, Mr Cabanel !* (fig. 10) qui représente un jeune modèle en jarretelles, bottines, gants et chapeau, donnée en pâture par sa mère au peintre bien connu. La petite semble complètement catastrophée par ce qui l'attend… Est-ce la perspective de poser pour un artiste trop classique, celle d'exhiber son corps nu ou encore de simplement devenir modèle ? Difficile de comprendre le message clairement, si ce n'est par ces mots que Rops distille à la fin d'une lettre : « Du reste, rassurez-vous, je ne prends pas de crétins chez moi, je les envoie chez Cabanel[29]. »

Grâce à son œuvre majeure, *Pornocratès*, Rops synthétise sa vision de l'art à travers le demi-nu et le combat qu'il mène aux côtés des « modernes ». Non seulement les allusions à *Olympia*, la prostituée peinte par Manet qu'il admire, et celles concernant la *Vénus* de Cabanel, qu'il exècre, sont visibles grâce aux accessoires de mode et aux angelots. Mais Rops va plus loin en créant son propre apport à l'art du XIXe siècle, tout en confirmant l'impact du demi-nu sur la sensualité et l'érotisme de son siècle.

Véronique Carpiaux *est conservatrice du musée Félicien Rops de Namur.*

25 *Ibidem*, p. 50.

26 Alexandre Cabanel, *La Naissance de Vénus*, 1863, huile sur toile, 130 x 225 cm. Paris, musée d'Orsay, RF 273.

27 Lettre de Félicien Rops à Karl Joris-Huysmans, Paris, 23 novembre 1879, www.ropslettres.be, n°éd. 0468.

28 Lettre de Félicien Rops à Eugène Demolder, Paris, 29 avril 1890, www.ropslettres.be, n°éd. 1547.

29 Lettre de Félicien Rops à [?] Monnier, Paris, s.d., www.ropslettres.be, n°éd. 2388.

Le corps féminin érotisé dans les films de Férid Boughdir, *Halfaouine* (1990) et *Un été à la Goulette* (1996)

par Mirvet Médini Kammoun

Si le cinéma occidental a réussi à dépasser la plupart des préjugés autour du corps féminin et de la sexualité, les cinémas arabes croulent encore sous les tabous et les interdits au nom de la religion, de la dignité, des traditions et des mœurs. La sphère arabe, à très large majorité musulmane, souffre d'une véritable ségrégation sexuelle qui divise le monde féminin en mères (pures et dignes) et en prostituées (pêcheuses et maudites).

Dans la plupart des films arabes, le langage de la chair demeure encore tabou. Désir, érotisme et sexe sont abordés avec beaucoup de méfiance. Alors, quand le tunisien Férid Boughedir s'empare de la représentation du corps féminin comme un écran de dénonciation de tous les interdits qui gravitent autour des femmes et de leurs corps, il est accusé de provocation et de rébellion.

De *Halfaouine* (1990) à *Un été à la Goulette* (1996), Férid Boughedir fait figure à part dans les cinémas arabes. Sa prise de conscience de la dimension physique et matérielle du corps féminin s'impose comme l'une des thématiques centrales de ses films. Pour son premier long métrage de fiction, *Halfaouine,* Férid Boughedir mêle récit personnel, souvenirs d'enfance, voyeurisme et pulsions sexuelles. Dans le cadre nostalgique de la Médina de Tunis, le cinéaste suit le parcours initiatique du pré-adolescent Noura vers la découverte de son corps et le corps de l'autre. Entre audace et fausse pudeur, la caméra intrépide de Boughedir s'immisce dans le hammam des femmes.

Dans *Un été à la Goulette*, le cinéaste conserve le même ton audacieux et provocateur. A travers les amourettes de trois adolescentes, une musulmane, une chrétienne et une juive, le film trace la trajectoire de trois jeunes filles qui désirent se débarrasser de leur virginité le même jour. Dans le cadre d'une Goulette cosmopolite des années 60, le film est centré sur le tabou de la virginité et sa valeur comme référence de pureté dans les religions monothéistes. Le cinéaste revient sur des thématiques déjà abordées dans son premier film, à savoir : désir, voyeurisme et virginité.

Ainsi, entre corps voilé et dévoilé, et entre mise à nu et morcèlement du corps, la représentation du corps féminin dans les films de Férid Boughedir est-elle une centralisation obsessionnellement érotique ou une libération cinématographique des interdits ? Entre geste cinématographique et geste pictural, comment ces corps féminins érotisés se donnent à voir au spectateur ?

La (re)présentation du corps féminin érotisé chez Boughedir : filmer la chair… filmer l'interdit !

Face aux pensées conservatrices et réfractaires à toute forme de représentation du corps féminin, le cinéaste Férid Boughedir transgresse les interdits en proposant la pratique corporelle et cinématographique comme une transmutation esthétique et plastique. D'un clin d'œil à une mimique, d'un geste à une marche sulfureuse, la caméra de Férid Boughedir tente d'explorer le corps féminin dans la multiplicité de sa singularité. Filmer l'attente, les arrêts, les cris, les rires, les paroles, les silences et les regards, s'emparer du corps mobile ou immobile en continuité ou en discontinuité tente de rétablir l'unité d'un corps féminin vecteur de désir.

Cependant, pour Férid Boughedir, filmer le corps féminin, nu ou érotisé, équivaut à filmer l'interdit. Filmer la chair féminine sans habit, sans barrière, sans tabou est une façon qui permet au cinéaste de trouver le lien entre « le dedans et le dehors, entre la chair et le monde, la chair dans le monde, le monde fait chair, entre la subjectivité et l'objectivité, entre le signifié et le signifiant, le conscient et l'inconscient. En tant que réalité sensible, chair, le corps est à la fois touché et touchant, senti et sentant, vu et voyant, même si le corps est fondamentalement le pivot de toute perspective sur le monde naturel ou socioculturel, donc point de vue indépassable et indépassé[1]. »

Désir, imaginaire fantasmatique et voyeurisme : entre goût de l'interdit et plaisir cinématographique

Au centre des films de Férid Boughédir le désir et l'imaginaire fantasmatique des personnages masculins sont étroitement liés au voyeurisme (fig. 1). D'ailleurs, la notion du voyeurisme est omniprésente et plurielle dans *Halfaouine* et *Un été à la Goulette.* Cela oscille des magazines de charme que Noura (*Halfaouine)* regarde en cachette, ou des trous aux murs à travers lesquels les adolescents s'incrustent dans l'univers interdit des femmes jusqu'aux séquences du hammam.

Si, dans *Halfaouine*, le cinéaste propose l'érotisme à travers le regard voyeur du jeune adolescent Noura, dans *Un été à la Goulette*, c'est à travers le regard voyeur de Hadj Beji que le corps de Mariem est perçu. Fantasmé et désiré par les hommes, le personnage de Mariem dont même le prénom évoque la pureté et l'innocence (en référence à la Vierge Marie) s'avère le fantasme extrême du vieux Haj Béji. Définie par la fraîcheur et la beauté de son corps, Mariem constitue un contrepoint avec le vieux

1 *Images de corps/corps des images*, sous la direction de Jérôme Game ; avec les contributions de Vincent Amiel, Martine, Beugnet, Nicole Brenez [et al.], Lyon, ENS Editions, 2010, p.10.

corps du masculin qui la désire. Modelée sur l'archétype de la femme fatale avec laquelle elle partage l'utilisation de la sexualité comme outil de pouvoir, le personnage de Mariem oscille entre l'ingénue et la femme fatale. Entre contemplation et fétichisation, la caméra de Férid Boughedir se substitue au regard de Hadj Beji pour capter l'érotisation « interdite » du corps de la jeune fille Mariem. En caméra subjective, le morcèlement du corps de Mariem témoigne du voyeurisme de Hadj Beji et de la dimension de son désir ardent. Loin de condamner, le voyeurisme comme acte proscrit, le cinéaste le conçoit comme un élément du désir et de la sexualité masculine (fig. 2).

Halfaouine s'ouvre avec une séquence au hammam. Entre les pleures du petit frère de Noura, les corps féminins nus (jeunes filles, femmes et vieilles dames) qui traversent le champ d'un bout à l'autre en toute aisance, Férid Boughedir met l'accent sur le regard perçant de Noura au milieu de toutes ces beautés nues. Accompagné par une musique signée Anouar Braham, le regard de Noura en dit long sur ce qu'il voit. Tel *Alice aux pays des merveilles*, Noura est perdu au royaume des corps féminins. Entre émerveillement, ensorcèlement et enchantement, Noura savoure le voyeurisme avec une pseudo-innocence. Avec Noura, le préadolescent, Férid Boughedir s'incruste en toute impunité dans le hammam des femmes pour y exposer l'intimité des femmes.

La caméra audacieuse du cinéaste brave tous les interdits et les tabous du corps en s'introduisant dans l'un les lieux les plus fantasmé du masculin. Sachant que dans le monde arabo-islamique *« la morale ne supporte pas ce langage de la chair sexuelle où les corps dans l'image reconduisent les rapports de domination de la société*[2] *»,* Férid Boughedir s'aventure à filmer le nu.

Espace « extérieur-intérieur », le hammam se situe, certes à l'extérieur de la maison, mais demeure un espace exclusivement féminin. Espace clos, sombre et humide, fortement lié au plaisir et à la sensualité charnelle, le hammam se présente à l'imaginaire du masculin comme un lieu de condensation érotique. Par absence de pudeur, les corps des femmes se lâchent et se détendent, car ils fuient la pression et la violence du regard masculin.

En effet, dans la culture arabo-islamique, les fougues désinvoltes du corps féminin se produisent toujours dans la stricte intimité, intimité du couple ou intimité d'un lieu secret. Toutefois, la nudité intégrale des femmes entre elles est strictement interdite dans l'Islam. Selon certains textes théologiques, il est proscrit même qu'une femme dénude son corps entre le nombril et les genoux en présence d'une autre femme. Partant de ce constat, le hammam semble être une transgression de la loi islamique. Cependant, les mœurs et les traditions socio-culturelles tunisiennes et arabes acceptent le hammam comme un espace d'ouverture et d'échange sans aucune retenue. Nous constatons donc le paradoxe entre la religion et la tradition, dans le sens où la tradition s'avère parfois plus légitime que la religion.

Halfaouine illustre une triple transgression. La première transgression est celle la désobéissance de la loi islamique qui interdit la nudité et prohibe la représentation du corps en général. La deuxième est la transgression de montrer les femmes nues dans le hammam qui s'avère être un espace interdit selon la même la loi islamique. La troisième transgression est celle de dévoiler un espace d'intimité féminine strictement interdit au masculin.

Toutefois, c'est la description imagée, parfois métaphorique, des corps féminins qui alimente le plus les fantasmes érotiques de Noura, de ses amis, mais aussi du spectateur masculin. Dans la séquence où Noura décrit à ses amis les poitrines des filles du quartier en utilisant la métaphore des fruits (des seins en pomme ou en poire…), l'allégorie de la gourmandise est amplement suggestive et évocatrice de l'appétit sexuel. En absence d'image et donc de référent visuel, le spectateur masculin est propulsé hors du film et renvoyé à son propre imaginaire fantasmatique.

Par ailleurs, la séquence de l'exclusion de Noura du hammam orchestre son passage symbolique du monde des femmes vers le monde des hommes. De la douce chaleur du hammam synonyme du féminin, Noura est éjecté vers la froideur de la rue, espace extérieur conjugué au masculin. Telle une coupure du cordon ombilical ou une circoncision, ce passage se fait dans la douleur. Certes, la souffrance n'est pas physique, mais elle est essentiellement morale et psychologique. Dans le sens où le rejet, l'humiliation et l'accusation du voyeurisme incrimine Noura devant les femmes de sa famille, mais surtout devant sa mère Khédija. Fortement symbolique, l'exclusion de Noura du hammam est une annonce à Khédija de la fin de l'ère de l'innocence enfantine de son fils.

Cette transition symbolique entre deux univers, le féminin et le masculin, est condensée par ce rejet d'un espace autrefois consenti pour Noura-enfant, aujourd'hui interdit à Noura-masculin. Ce qui laisse penser que le masculin-enfant est assimilé à un être asexué sans danger pour le féminin, mais dès le moment où il franchi le seuil de la puberté, la menace devient immédiate et l'exclusion l'est aussi. *Halfaouine* montre que le rejet de l'univers féminin, bien que brutal, douloureux et humiliant, facilite à Noura la perception de la réalité physique de son propre corps et du corps de l'autre (le corps féminin). Une perception, déjà amorcée depuis le début du film. Du regard émerveillé du pré-générique, Noura passe au regard insistant détaillant et voyeur. Suivant les recommandations de ses amis, Noura dévore, voir même viole visuellement les corps féminins nus qui l'entourent. Plusieurs plans subjectifs témoignent de l'éclosion d'une curiosité de l'intime et d'un appétit sexuel naissant.

Le corps féminin érotisé, entre corps voilé et corps dévoilé

Dissimuler et voiler le corps féminin pour le cacher du regard masculin est fortement incrusté dans la société patriarcale tunisienne. Bien que la notion du péché soit fortement présente dans l'Islam, la religion semble n'être qu'un prétexte pour la réclusion et l'oppression du corps féminin. Dans le sens où l'Islam a instauré, certes des limites pour et entre les deux sexes, mais le masculin s'est rapidement défait de ces limites laissant au féminin toutes les entraves. La honte d'être femme n'a donc rien à voir avec l'Islam qui appelle à l'égalité et au respect des femmes. Cependant, puisque le masculin est faible par essence face au désir, il revient au féminin de se cacher dans des intérieurs

2 *Images de corps/corps des images*, sous la direction de Jérôme Game ; avec les contributions de Vincent Amiel, Martine, Beugnet, Nicoles Brenez... [et al.], Lyon ENS Editions, 2010, p.10.



1.Voyeurisme et hamman dans *Halfaouine*



2. Érotisation et morcèlement du corps de Mariem dans *Un été à la Goulette*



3. Corps voilé-Corps dévoilé de Leila dans *Halfaouine*

fermés et de voiler son corps. Cette obligation de négation de soi est liée à la tradition et aux mœurs plus qu'à la religion. Mettre des barrières entre le corps féminin et le corps masculin part partiellement d'un référent religieux, mais surtout d'une pensée traditionnelle archaïque, réductrice et misogyne qui réduit le corps féminin à un objet sexuel. Le corps féminin devient donc un enjeu moral et social.

L'exclusion physique et sociale du corps féminin témoigne de la complexité des rapports entre le corps féminin, le corps masculin et la société tunisienne traditionnelle. En somme, le corps féminin est un objet, le corps masculin est une machine et le corps féminin socialement épanoui est absent.

Dans *Halfaouine* et *Un été à la Goulette*, Férid Boughedir propose des personnages féminins qui tentent de se défaire des entraves du corps et de se libérer de l'oppression masculine. Entre corps voilé et corps dévoilé partiellement ou totalement, le cinéaste interroge les limites morales de la société en proposant sa vision de l'émancipation féminine à travers une libération du corps féminin.

Dans sa première apparition dans *Halfaouine*, Latifa, interprétée par la comédienne Hélène Katzaras, se révèle comme un mirage au milieu d'une bagarre de quartier. Avec ses talons hauts, sa robe rouge et son sefseri blanc, Latifa ensorcelle la foule des hommes. D'ailleurs, c'est son rire aguicheur qui arrête soudainement la querelle de coqs. Inconnue du quartier, insaisissable et mystérieuse, Latifa devient rapidement une icône vivante.

Objet des fantasmes des adolescents, du désir de Salih et de la convoitise du père de Noura, Latifa est consciente de son pouvoir sexuel sur les hommes. A l'aise dans ce rôle, elle s'amuse avec grâce de sa féminité. Provoquante, mais inaccessible, Latifa utilise le sefseri pour pouvoir circuler librement dans la Médina. Ce voile blanc lui fournit anonymat et protection, tout en cultivant un jeu subtil d'érotisme avec les hommes qui sollicitent son amour. Chez Férid Boughedir, même le corps voilé devient érotique !

Dans la séquence de la fête de la circoncision du petit frère de Noura, Latifa poursuit son élan provocateur. Elle pousse la chansonnette avec un ton ironique et aguicheur, comme une réponse aux avances de Salih. Entre étonnement et mécontentement, la désinvolture de la jeune femme déclenche la jalousie des femmes et la curiosité des hommes. Dissimulée derrière le rideau qui sépare la chambre des femmes du patio des hommes, Latifa réinvente la séduction. Elle emploie sa voix pour charmer ses auditeurs masculins. Encore une fois, le cinéaste opte pour le duo voilé-dévoilé à travers un jeu subtil du corps caché / corps exposé. Cachée des regards, Latifa réussi à se faire *« deviner »* à travers la sensualité de sa voix. Le voile qui est supposé séparer le monde des femmes de celui des hommes devient un objet fortement érotique. Avec ses rires, sa voix chantée, sa démarche et son corps voilé-dévoilé, Latifa se réapproprie son corps par la reconnaissance et l'acceptation de celui-ci. A travers la libération de son corps, Latifa annonce les prémisses d'une émancipation féminine.

L'idée du corps voilé-dévoilé est encore plus appuyée dans *Halfaouine* dans la séquence où Leila, la domestique, s'offre consciemment à Noura. Leila est une adolescente aux allures d'une femme-enfant. Boughedir propose le personnage de Leila, comme une jeune fille, innocente, mais consciente du pouvoir érotique de son corps. Alaise dans son corps et à priori dans sa tête, Leila brave le tabou de la virginité avec une aisance étonnante par rapport au contexte socio-temporel du film (les années 50). A travers ce personnage léger et mystérieux qui se donne volontairement à Noura, Boughedir condense l'idée de la virginité comme offrande dans l'imaginaire masculin tunisien et arabe. D'ailleurs, il nous semble que Leila n'est pas uniquement le fantasme de Noura, mais le fantasme de tous les masculins qui rêvent un jour se faire offrir un tel présent sans tabous, sans complexes et sans remords, mais surtout sans mariage ! Tel un fantasme ou tel un rêve, Leila entre et sort de la vie de Noura sans explications ni complications. Seul le souvenir d'une nuit inoubliable demeure pour alimenter encore et encore la pensée érotique de Noura (fig. 3).

Dans le final de son film *Un Été à la Goulette*, le cinéaste pousse l'érotisme beaucoup plus loin. En tombant son sefseri blanc, encore une fois, symbole de pureté virginale, Mariem offre volontairement et consciemment son corps aux regards gourmands de Hadj Beji, sans aucun habit, sans tricherie, mais aussi sans protection. Entre absence de pudeur et réappropriation de son corps, Mariem offre à son spectateur un nu délicat et suggestif fort en érotisme.

Face à ce spectacle « interdit » dont il est bénéficiaire, Hadj Beji reste figé, sans mots en respect total à la beauté de Mariem. Nous lisons dans son regard la profondeur de sa fascination et son désir ardent. Ensorcelé par ce corps irrésistible de pouvoir d'attraction, voire même divin, Hadj Beji perd conscience. En tombant son *sefseri*, Mariem se rebelle, s'affirme, mais aussi tombe le voile sur les tabous du corps féminin (fig. 4).

Erotisation, fragmentation du corps féminin et mise en scène plastique

Dans *Halfaouine* et *Un été à la Goulette,* la représentation du corps féminin détient non seulement une fonction narrative, mais aussi une fonction esthétique et plastique. En se référant à la pensée phénoménologique de Merleau-Ponty autour de la dualité du corps dans sa double confrontation entre l'espace du corps et l'espace du monde qui le contient, nous pensons que l'écran de cinéma chez Férid Boughedir est aussi un espace d'interférence, de représentation et d'échange entre geste cinématographique, geste esthétique et geste pictural.

Chez Férid Boughedir**,** le corps féminin se donne à voir d'une manière suggestive et érotique, par des moyens qui lui sont spécifiques (regard, voix, gestuelle et démarche…). D'une certaine manière et comme nous l'avons déjà annoncé précédemment, le corps féminin érotisé est aussi producteur d'images signifiantes de libération et d'émancipation, parfois plus rhétoriques que le discours narratif lui-même. Il devient alors le corps-écran, témoin d'un épisode de l'histoire sociale et culturelle de la Tunisie.

« Le terme d'écran, qui a plusieurs sens, n'est terme d'esthétique et de filmologie qu'en celui de surface sur laquelle apparaissent les images d'une projection cinématographique ou d'un récepteur de télévision. »[3] Dans notre cas, nous empruntons le terme écran pour explorer sa dimension esthétique et plastique. Ainsi, le corps-écran que nous étudions dans ce passage, n'est pas cette membrane plastique étiré sur grand écran, mais les éléments d'un triple portrait : historique, sociologique et plastique du corps féminin. Le corps-écran dans les films *Halfaouine* et *Un été à la Goulette* acquiert le rôle complexe de surface de mémoire, d'inscription, de lecture et d'interprétation. *« Le visage peut donc devenir écran, témoigner de ce qui se passe hors champ. Ses tics trahissent ou expriment son émoi.»*[4] Dès ce moment, le corps-écran devient porteur de sens, de signe et de métaphore, il n'est plus simplement un corps à l'écran. L'étude du corps féminin et sa représentation à l'intérieur d'un cadre rectangulaire chez Férid Boughedir nécessite une approche technico-plastique qui met en adéquation les données techniques et les éléments plastiques en étroite relation avec les signifiants esthétiques.

Le corps féminin et le hammam… Comment se réapproprier l'orientalisme ?

La question de la représentation de la nudité demeure problématique, voire même épineuse pour la plupart des cinéastes arabes, beaucoup moins pour les cinéastes tunisiens qui s'autorisent plus de liberté que leurs confrères arabes. Ainsi, avec Férid Boughedir, pour la première fois, l'œil du masculin franchi les seuils d'un espace interdit aux hommes, aussi bien dans la réalité que dans la fiction. Espace secret et mystérieux et inédit au cinéma tunisien et arabe, le hammam s'offre dans *Halfaouine* aux regards du spectateur comme un lieu de concentration fantasmatique.

Dès les premiers plans du hammam, Férid Boughedir annonce un régime de focalisation unique, celui de Noura. Ce point de vue « voyeur » alimente le film d'un bout à l'autre. A travers un ensemble de plans subjectifs, le cinéaste appuie l'idée du voyeurisme. En mettent l'accent sur des détails de l'anatomie féminine comme vecteur de désir et d'érotisme, le cinéaste appuie l'idée de la transgression et d'infraction aux règles sociales en jouant avec le malaise pressenti du spectateur face à ces images auxquelles il n'est pas habitué dans les films tunisiens. Avec les plans rapprochés où les femmes utilisent des gants de toilette et des casseroles pour cacher leurs parties intimes, le spectateur tunisien, encore une fois pas habitué à voir des actrices tunisiennes nues sur grand écran est doublement troublé par ces images. Ce n'est donc pas la nudité elle-même qui puisse choquer ce spectateur, mais c'est la nudité des actrices tunisiennes qui est fortement troublante. Habitué depuis des années aux fictions américaines et européennes, le spectateur tunisien crie au scandale face à la nudité de la femme tunisienne, encore taboue. Entre détournement des codes et entorse aux mœurs, *Halfaouine* offre au spectateur masculin le goût de l'interdit d'une façon plurielle.

Dans *Halfaouine*, Férid Boughedir filme la beauté des courbes sculpturales, le déhanché et les démarches allusives des femmes dans une ambiance vaporeuse du hammam à travers une lumière douce et chatoyante, fortement érotique. Répétitive et morcelé, la description du hammam dans *Halfaouine* est plurielle, avec des allers-retours qui tentent de brouiller la lecture de l'espace. L'essentiel est que Férid Boughedir nous montre le hammam comme un espace purement féminin, strictement interdit au masculin. Un espace de libération et de délivrance de ces corps féminins étouffés au quotidien. Loin de la pudeur pesante qui ronge le monde fermé du corps féminin, les corps se laissent aller dans l'eau.

Entre plans d'ensemble, plans américains, plans rapprochés, Férid Boughedir cultive le ton érotique de ses séquences au hammam. Exposés, fragmentés, les corps féminins dans Halfaouine sont sensuellement érotiques grâce aux mouvements ascensionnels de la caméra. Une focalisation et un agrandissement du détail accentue ces effets en orientant le regard vers des détails fortement charnels, comme l'ovale d'un sein ou la chute de rein. Ce procédé, qui se substitue au regard voyeur de Noura, devient un véritable vecteur de désir, non seulement pour le personnage, mais aussi pour le spectateur qui devient voyeur à son tour.

Cette orientation plastique qui emprunte à l'orientalisme ses codes accentue la « divinisation » du corps féminin non seulement dans sa perfection, mais aussi dans sa beauté plurielle. Effectivement, le hammam de Férid Boughedir propose une palette variée de silhouettes minces et rondes et des corps jeunes et moins jeunes, ce qui nous rappelle la peinture orientaliste du XIXe siècle. A l'instar des orientalistes tels qu'Eugène Delacroix, Jean-Auguste Dominique Ingres, Théodore Chasseriau et Jean-Léon Gérôme, Férid Boughedir réveille ce profond fantasme à propos de la vie intime des femmes dans les harems et les hammams. Dans les scènes du hammam, le réalisateur perce le mythe de la femme orientale inaccessible. Cependant, le plus attrayant dans ces séquences est que le cinéaste montre le corps féminin non seulement comme un objet érotique, mais aussi comme un objet d'art (fig. 5).

Le corps féminin et le miroir… Comment réinventer l'érotisme ?

Miroir et fragmentation sont au cœur de la représentation érotique fortement plastique du corps féminin dans *Halfaouine* et *Un été à la Goulette*. Dans l'une des séquences de *Halfaouine*, Latifa paraît en soutien-gorge noir se caressant le cou d'une manière sensuelle tout en se regardant dans un miroir sous le regard fervent de Noura. Un soupçon de narcissisme est perceptible dans la manière lascive avec laquelle elle pose le regard sur son corps. Cette manière d'admirer son propre reflet dans le miroir témoigne du chemin parcouru par Latifa avant d'aboutir à accepter l'épanouissement de son corps (fig. 6).

Dans *Un été à la Goulette*, Férid Boughedir pousse le jeu de miroir beaucoup plus loin. Pour les plans de nu du personnage de Mariem, le cinéaste fait le choix d'une prise de vue de dos pour souligner la chute de rein de son personnage féminin. A travers le grand miroir, la poitrine de Mariem se découvre partiellement. La présence du miroir offre le contrechamp comme un autre angle de vue sur le corps. Morcelé et fragmenté comme un puzzle, le corps féminin devient encore plus désirable et plus érotique.

Ce choix de cadrage accentue le pouvoir érotique de la scène, car le corps est partiellement dévoilé, il ne s'expose pas ouvertement, il est suggéré et deviné. L'utilisation du miroir intensifie le pouvoir de la beauté du corps nu tout en accentuant son caractère éphémère. Sa présence est sentie comme un arrêt fugace sur cette

3 Souriau (Etienne), *Vocabulaire d'esthétique*, édition Presses universitaires de France, 1990. - *Dictionnaire de Sociologie,* Larousse, édition France loisirs, Paris 2001, P632.

4 Catherine-Soizick David, *John Cassavetes : du réalisme au réel,* ANRT, Lille, 2001, p. 46.



4. Le Corps voilé-Corps dévoilé de Mariem dans le final d'*Un été à la Goulette*



5. Noura perdu dans le royaume des corps nus dans le hammam dans *Halfaouine*



6. Fragmentation du corps féminin et jeu de miroir dans *Halfaouine*

beauté fragile. Férid Boughedir semble flirter avec l'harmonie de la divinisation antique de statues grecques. A travers ce morcèlement du corps féminin, le cinéaste fait intervenir l'imaginaire du spectateur pour reconstruire le nu féminin dans son intégralité, à travers un jeu de superposition d'images mentales.

Une lecture esthétique nous pousse à dire qu'au-delà de sa participation comme élément de la composition plastique du cadre, le miroir ajoute à la scène une symbolique très intense. Grâce à sa forme rectangulaire, le miroir encadre le corps pour mieux le mettre en valeur. Cependant, dans ce cadrage le corps déborde en dehors des limites et le visage est complètement absent de l'image. Evoqué aussi comme *« Le miroir de l'âme »* ou la révélation de l'image intérieure, nous pensons que l'absence du visage dans le reflet du miroir est une sorte d'intériorisation ou de préservation de l'âme. Ainsi, Mariem offre volontairement son corps aux regards, mais pas son âme. Cette absence du visage peut-être aussi perçue comme la libération de tous les corps féminins enchaînés. Sans visage, le corps devient celui de n'importe quelle femme, voire même de toutes les femmes libérées par ce geste. Le geste de Mariem devient un acte de rébellion, de révolte et de libération !

Conclusion

Au nom de la dignité humaine, de la religion et des traditions, s'emparer du corps féminin comme matériau ou instrument de représentation est largement rejeté dans nos sociétés arabes, voire même blâmé et interdit. Les interdits multiples qui gravitent autour du corps féminin rendent toute représentation à l'écran compliquée et complexe. Dans le sens qu'aujourd'hui encore, certaines pratiques artistiques corporelles professionnelles, comme la danse ou le jeu d'actrice, sont assimilées à la dépravation, voire même à la prostitution. Du coup, proposer des thématiques centrées sur le corps féminin et présenter des corps féminins érotisés est un argument de plus pour accuser le cinéma d'être immoral par quintessence. Pour toutes ces raisons, la représentation du corps féminin à l'écran demeure timide, conventuelle et stéréotypée dans les films tunisiens, mais surtout arabes. Salué par la critique internationale, primé dans les grands festivals, *Halfaouine* est jugé en Tunisie comme un film sulfureux à cause de quelques séquences de nu, pourtant le film devient rapidement l'un des plus gros succès commerciaux du cinéma tunisien.

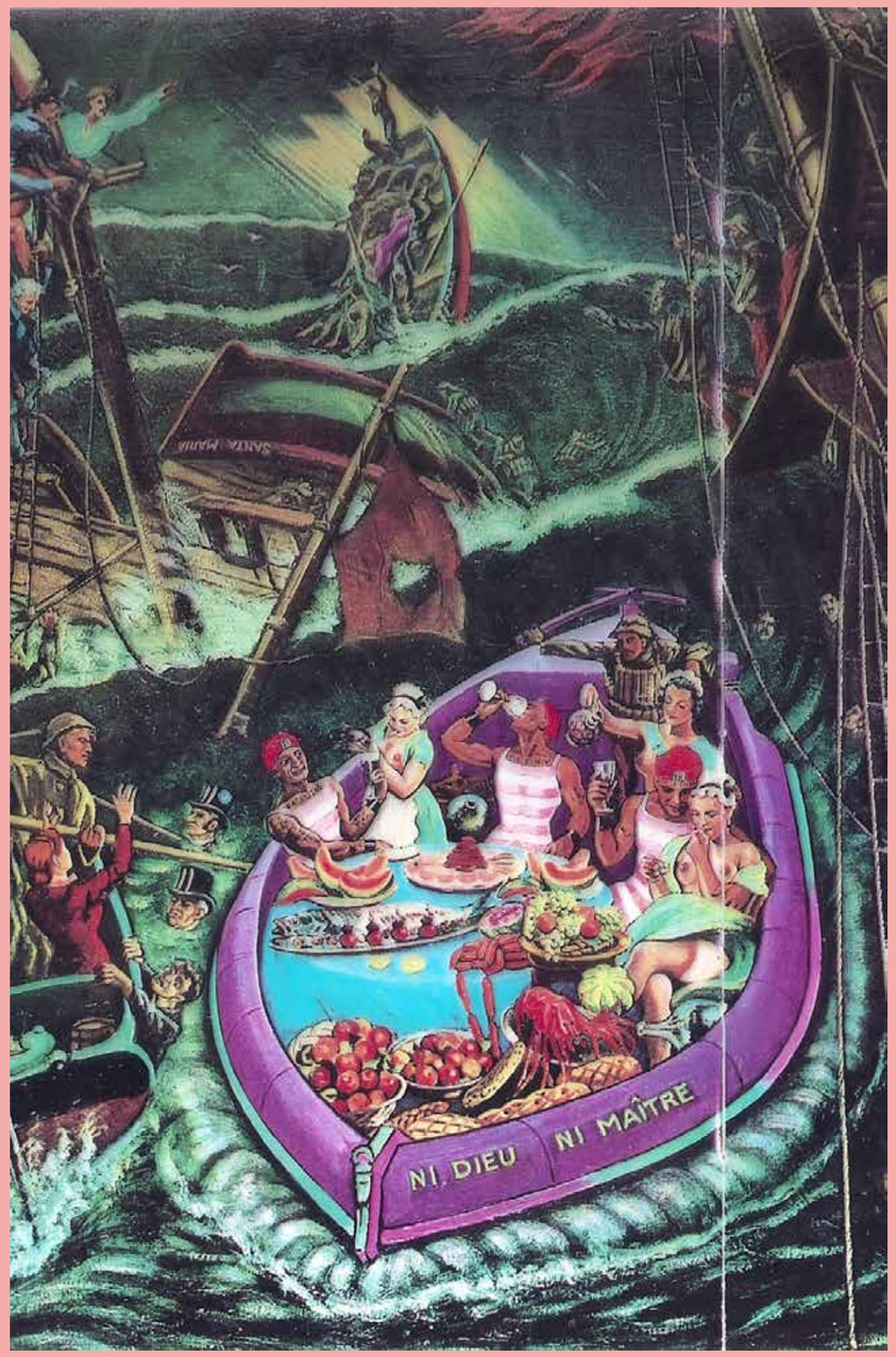
En somme, s'affranchir du corps féminin comme matériau de représentation permet à Férid Boughedir d'exploiter le potentiel de la représentation du corps féminin au-delà de toutes les entraves, des interdits et des tabous cités antérieurement. De *Halfaouine* à *Un été à la Goulette*, la représentation érotique du corps féminin oscille entre suggestion et évocation puritaine. Elle se veut désinvolte et rebelle, ce qui est en rupture totale avec le cadre spatio-temporel de la société tunisienne traditionnelle. Au-delà du corps féminin qu'il expose, qu'il érotise ou qu'il sublime, la représentation du corps féminin chez Férid Boughedir est synonyme de rébellion et de revanche sur des mœurs qui ligotent les corps féminins. Chez le cinéaste, l'érotisme n'est pas une fin esthétique, mais un contenu plastique qui sert une pensée libératrice.

Par ailleurs, il semble que le corps-écran dans *Halfaouine* et *Un été à la Goulette* porte des traces incontestablement subjectives et les souvenirs du cinéaste. Dans le sens que dans les films de Férid Boughedir, le corps féminin est fluide, mouvant, voilé, dévoilé, érotisé et sublimé au gré des fantasmes du cinéaste lui-même. Entre souvenirs intimes et fiction, il nous semble que c'est l'imaginaire du cinéaste qui alimente et transforme sa représentation cinématographique du corps féminin. Au final, si dans la plupart des films tunisiens le corps-écran cherche à recomposer la mémoire intime du cinéaste avec une subjectivité blessée, chez Férid Boughedir le corps-écran semble émaner d'une subjectivité nostalgique riche en fantasmes érotiques, que seul le plaisir du geste cinématographique est capable de resituer et de rendre universelle et intemporelle.

Mirvet Médini Kammoun *est docteure en arts et sciences des arts, conférencière, réalisatrice et écrivaine.*

DOSSIER

2 - OBJET



Représenter l'érotisme aux VIe et Ve siècles av. J.-C. Considérations à partir de la céramique attique

par Tony Fouyer et Caroline Leriche

La production des peintres/potiers attiques des VIe et Ve siècles av. J.-C. est particulièrement prolifique et rayonne en Méditerranée. Elle profite de l'insertion d'Athènes dans les trafics à longue distance, notamment vers l'Occident. Les vases décorés à figures noires, puis à figures rouges, sont recherchés pour leur contenu (parfums, vin), leur fonction, mais aussi pour les images qu'ils supportent.

Sur celles-ci, on trouve des scènes épiques, mythologiques, mais aussi des scènes plus ancrées dans le réel. Ces dernières, régulièrement, mais sans que cela soit une règle, sont choisies en accord avec la fonction du récipient. On compte parmi elles des représentations de processions rituelles festives (le *cômos*). Dernière phase du banquet à la grecque, intervenant après le *deipnon* – étape lors de laquelle on mange – et le *symposion* – moment où l'on boit –, le *cômos* est lié à l'exercice des plaisirs. Des musiciennes et des danseuses y prennent part et, parfois, cela se conclut par une relation sexuelle. Cette étape du banquet semble être appréciée par les peintres et leurs clients pour sa dimension érotique. Les scènes, qui ne représentent pas nécessairement l'acte intime, sont souvent chargées d'une tension, plus ou moins palpable, empreinte de sensualité.

Les éléments tels que la parure, la coiffure, le textile et les objets, au même titre que la posture, participent à l'érotisation des corps. La grenade, tout comme l'*aulos*, la double flûte, peuvent signifier l'érotisme des scènes. Sur les périodes les plus hautes, il est possible que la pratique du filage soit liée à des considérations similaires. Enfin des gestes, comme la tenue du poignet, ou les jeux de regards, peuvent aussi aller en ce sens. De même, des scènes ouvertement sexuelles peuvent se dévoiler progressivement aux yeux des buveurs dans le *tondo* de coupes. Les codes sont multiples et varient au cours du temps.

Ce sont ces scènes qui nous intéressent ici. Pour cela, nous considérerons deux formes de vases indispensables à la pratique du *symposion* : le cratère, pour mélanger l'eau et le vin, et la coupe, pour consommer la boisson alcoolisée. Ce sont aussi deux formes propices à l'accueil des images et aux jeux qui y sont associés.

Les attributs de l'érotisation du corps féminin

Diverses stratégies permettent aux peintres attiques de marquer l'érotisme des scènes ou d'érotiser les corps. La parure, en tant qu'ornement corporel[1], peut jouer ce rôle. Cela passe par le vêtement, le bijou, mais aussi la coiffure, qui sont les éléments les plus tangibles sur la céramique peinte.

Le vêtement, un vecteur d'érotisme

La figure féminine, dans la céramique attique des VIe et Ve siècles av. J.-C., est tantôt représentée nue, tantôt représentée habillée. Parmi ces femmes, on trouve des êtres divins – divinités, ménades, nymphes, etc. – comme des mortels. Sans revenir sur Éros et Aphrodite, qui renvoient directement à l'érotisme, nous désirons ici nous intéresser aux mortelles, plus spécifiquement aux femmes qui sont figurées lors des banquets.

Au *symposion* ou au *cômos*, la nudité illustre parfaitement l'érotisme et renforce la dimension sensuelle de la scène. Lorsque les femmes sont nues, c'est le plus souvent lors du *cômos*, moment dédié à l'*hédoné*, aux plaisirs, à la volupté et à la sensualité. Aucune d'entre elles n'est engagée dans une relation sexuelle, malgré le caractère parfois très érotique de la scène – comme peut l'attester, par exemple, l'érection des hommes en compagnie desquels elles se trouvent. Sur de rares scènes, ces femmes dénudées – sans aucun homme en présence – prennent la place des banqueteurs masculins au *symposion*. Pour J.-M. Dentzer, ces représentations figurent des banquets de courtisanes, les hétaïres, tandis que pour L. Kurke, elles serviraient les fantasmes des banqueteurs[2].

Lorsque les peintres attiques du Ve siècle av. J.-C. choisissent de représenter la femme nue, ils tendent à viriliser son corps. En effet, c'est le corps de l'éphèbe, le jeune homme, qui fait office de canon sensuel et érotique[3]. C'est le temps de l'*anthos hêbès*, celui de la beauté juvénile[4].

1 Bertrand Prévost, « Cosmique cosmétique. Pour une cosmologie de la parure », *Images Re-vues*, 10, 2012, p. 2.

2 Jean-Marie Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VIIe au IVe siècle avant J.-C.*, Rome, Éditions de l'École française de Rome, 1982, p. 123-124 ; Leslie Kurke, « Inventing the Hetaira: Sex, Politics, and Discursive Conflict in Archaic Greece », *Classical Antiquity*, 1997, 16, 1, p. 135.

3 Pauline Schmitt Pantel, Françoise Thélamon, « Image et histoire : illustration ou document », *in Image et c*éramique grecque. Actes du colloque (Rouen, 25-26 novembre 1982), éd. François Lissarrague, Françoise Thélamon, Rouen, université de Rouen, 1983, p. 19 ; Sian Lewis, *The Athenian Woman: an Iconographic Handbook*, Londres ; New-York, Routledge, 2002, p. 149 ; Noémie Hosoi, « Des femmes au *louterion*. À la croisée d'une esthétique masculine et féminine au travers des objets », *Images Re-vues*, 4, 2007 ; Florence Gherchanoc, « Nudités athlétiques et identités en Grèce ancienne », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 6, 2008, p. 75-101 ; Noémie Hosoi, *Objets dans le champ et champs de l'objet dans la peinture sur vase à figures rouges attiques autour du Ve siècle av. J.-C.*, thèse de doctorat, 2009, p. 148 ; Arianna Esposito, « Le stéréotype au prisme du banquet grec. Modèles de consommation et usages sociaux », *in Contacts de cultures, constructions identitaires et stéréotypes dans l'espace méditerranéen antique*, dir. Hélène Ménard, Rosa Plana-Mallart, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, Maison des Sciences de l'Homme de Montpellier, 2013, p. 82.

4 Nikolina Kéi, « The Floral Aesthetics of Attic Red-Figured Pottery: Visual Adornment and Interplay between Ornament and Figure », *in* ΦΥΤΑ ΚΑΙ ΖΩΙΑ. *Pflanzen und Tiere auf Griechischen Vasen. Akten des internationalen Symposiums (Universität Graz, 26-28 September 2013)*, éd. Claudia Lang-Auinger, Elisabeth Trinkl, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2015, p. 273 ; Nikolina Kéi, « Ces doux messages / où l'amour parle avec des fleurs (V. Hugo) », *in L'invention du geste amoureux. Anthropologie de la séduction dans les arts visuels de l'Antiquité à nos jours. Actes du colloque international (Paris, 8-9 juin 2015)*, dir. Valérie Boudier, Giovanni Careri, Elinor Myara Kélif, 2020, Berne, Peter Lang.

Si la nudité souligne la vulnérabilité de la femme[5], le vêtement rend visible sa *charis*, sa grâce[6]. Il révèle sa beauté ; il ne lui est donc pas nécessaire d'être toujours montrée nue et au banquet, la plupart du temps, les femmes représentées sont habillées. C'est ce qui ressort de l'étude des cratères attiques du v^e^ siècle av. J.-C. Elles sont vêtues d'un *chiton* long et plissé, au-dessus duquel elles portent un *himation*. Celui-ci, sorte de manteau, consiste en un grand rectangle d'une étoffe, généralement de la laine, drapé autour du corps ou maintenu par des attaches. Le *chiton* est lui une tunique de lin ou de laine[7], courte ou longue, et légère, qui peut, de temps à autre, être transparente et laisser deviner ainsi le corps. La transparence du *chiton* évoque la sensualité, l'érotisme. Il en est de même lorsque la jeune femme porte un *chiton* court qui laisse donc apparaître ses jambes : voir la peau éveille les sens.

Se parer pour être sensuelle

Certains éléments de parure ont fait l'objet d'études poussées afin, notamment, de comprendre l'origine et le statut des individus représentés. M. Fischer[8] indique, par exemple, que les premières représentations de coiffes portées par les femmes sur la céramique peinte remontent vers 575-550 av. J.-C. *Mitrai* – turbans –, *sakkoi* – « sacs » amples – et *kekryphaloi* – filets à cheveux – sont, d'après elle, des attributs de la prostituée (*porné*)[9]. M. Fischer précise aussi que ces coiffes mettent en valeur la sensualité du corps nu[10]. C'est ce que semble penser également N. Hosoi, et nous partageons son avis. Pour elle, ces parures capillaires, et notamment les *sakkoi*, font partie, plus simplement, de l'habillement féminin et aident à mettre en valeur la beauté de la femme qui les porte[11]. Le Peintre de Dutuit, actif vers 490-470 av. J.-C., fait par exemple voir des femmes portant de telles coiffes, mais dans des contextes absolument différents de celui dans lequel évolue la courtisane. Un lécythe à figures rouges représente Nikè portant un *mitra* (fig. 1), tandis qu'une œnochoé à figures rouges fait voir une femme, dans un intérieur domestique, revêtant un *sakkos*[12].

Cette figure de la courtisane, très documentée par ailleurs, dispose d'atouts indéniables en ce qui concerne ces éléments de parure. M. Nappi rend dans le détail l'apparence de celle-ci, dont la beauté est soulignée par « des toilettes, des vêtements et des bijoux assez voyants[13] ».

Ces bijoux sont précieux et ils participent à l'imaginaire de ces figures féminines, soulignant leur charme et leur sensualité. Difficiles à matérialiser sur la céramique, on trouve tout de même des bracelets serpentiformes, des colliers et des boucles d'oreille, rondes, en forme de disques ou de pendentifs, dont les représentations peuvent se permettre d'être schématiques[14]. On en trouve un exemple sur un cratère à colonnettes attribué au Peintre d'Egisthe et daté vers 475-450 av. J.-C. La jeune femme, nue, accompagne un banqueteur et porte un collier fin, dont le modèle est difficilement identifiable[15]. Les positions occupées par ces parures mettent en évidence des zones érogènes du corps féminin. Amulettes et chaînes sont visibles autour du cou, des bras et des chevilles, tandis que des boucles embellissent le port de tête. Les bracelets peuvent être portés autour des poignets ou des cuisses[16] et dans ce cas, la femme est nue. Ces accessoires « en jarretière[17] » soulignent la nudité et érotisent le corps féminin.

L'érotisme « au naturel »

Si la parure constitue un atout indéniable d'érotisation du corps, les peintres sur vases se sont parfois montrés plus subtils – notamment pour satisfaire des considérations sociales. En usant de références liées à la nature, ou en représentant certaines activités féminines, ils montrent une autre façon de signifier l'érotisme.

L'érotisme par la nature

Fleurs, fruits et animaux participent, tout autant que la parure, à érotiser les scènes. Repérer ces éléments et les valeurs qu'ils véhiculent, pour un œil non averti, s'avère complexe. Les peintres sur vases, comme les poètes grecs, s'amusent avec les métaphores et ont recours à des subterfuges pour offrir des jeux aux regards qui se posent sur leurs productions. En fonction des périodes, des courants de pensée et des espaces culturels pour lesquels ils travaillent, ils emploient différentes images. L'une des plus anciennes renvoie aux fleurs et aux fruits, comme la grenade. Celle-ci, dès la période géométrique, fait référence à la fertilité et, par ce biais, à l'érotisme (fig. 2). On retrouve cette idée aussi, exprimée par la fleur, dans certaines représentations des vi^e^ et v^e^ siècles av. J.-C. Dans ces deux situations, la référence est subtile et prend appui sur la nature.

Ce cadre naturel, favorable à l'expression de l'érotisme, a déjà été souligné par A. Schnapp à propos de la présence d'animaux tels que le lièvre. Objet de chasse associé à l'éphébie, le lièvre, présent dans le champ de l'image, tend à suggérer le caractère érotique qu'elle dégage[18]. Le coq, lui aussi, a bénéficié de cette lecture. Lièvre et coq sont d'ailleurs des animaux que l'on offre en don pour séduire (fig. 3). Le lécythe dont fait mention A. Schnapp

5 Sian Lewis, *The Athenian Woman: an Iconographic Handbook*, *op. cit.*, p. 102.

6 Noémie Hosoi, « Des femmes au *louterion*. À la croisée d'une esthétique masculine et féminine au travers des objets », *art. cit.* ; Noémie Hosoi, *Objets dans le champ et champs de l'objet dans la peinture sur vase à figures rouges attiques autour du v^e^ siècle av. J.-C.*, *op. cit.*, p. 160.

7 Florence Gherchanoc, « Beauté, ordre et désordre vestimentaires féminins en Grèce ancienne », *Clio. Femmes, genre, histoire*, 36, 2012, p. 22.

8 Marina Fischer, *The Prostitute and Her Headdress: the Mithra, Sakkos and Kekryphalos in Attic Red-figure Vase-painting ca. 550-450 BCE*, thèse de doctorat, Ann Arbor, University Microfilms International, 2008, p. 200.

9 *Ibid.*, p. 11.

10 *Ibid.*, p. 23.

11 Noémie Hosoi, *Objets dans le champ et champs de l'objet dans la peinture sur vase à figures rouges attiques autour du v^e^ siècle av. J.-C.*, *op. cit.*, p. 156.

12 Worcester, Art Museum, inv. 1953.93.

13 Marella Nappi, *Professionnelles de l'amour. Antiques et impudiques*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 201.

14 Marioanna Louka, « La parure féminine de l'époque archaïque en Grèce. Une image de société », *in Les images : regards sur les sociétés. Actes de la 3^e^ Journée doctorale d'archéologie (Paris, mai 2008)*, dir. Claudine Leduc, Théophane Nicolas, Aurélie Salavert, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2011, pp. 55-75.

15 Vienne, université de Vienne, inv. 551A.

16 Ingeborg Peschel, *Die Hetäre bei Symposion und Komos in der attisch-rotfigurigen Vasenmalerei des 6.-4. Jahrh. v. Chr.*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1987, p. 70.

17 Sian Lewis, *The Athenian Woman: an Iconographic Handbook*, *op. cit.*, p. 107.

18 Alain Schnapp, « Éros en chasse », *in La Cité des images : religion et société en Grèce antique*, Paris, Nathan, 1984, p. 67.



1. Lécythe attribué au Peintre de Dutuit représentant Nikè, figures rouges, vers 490 av. J.-C., h. 37,1 cm, diam. 12,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 13.227.16 (© Wikimedia Commons, cliché : Marie-Lan Nguyen).



2. Grenade, céramique peinte, VIIIe siècle av. J.-C., h. 10,2 cm, diam. 8,3 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 12.229.8 (© Wikimedia Commons, cliché : auteur inconnu).



3. Détail d'une kylix attique, tondo représentant un jeune homme nu tenant un lièvre, figures rouges, vers 510-500 av. J.-C., Copenhague, National Museum of Denmark, inv. 14268 (© Wikimedia Commons, cliché : Marie-Lan Nguyen).

offre un exemple tout à fait intéressant de ces pratiques[19]. Il en est par ailleurs de même pour une coupe produite par Amasis[20] au cours du milieu du VI^e^ siècle av. J.-C. Sur celle-ci, fleurs et animaux sont échangés et matérialisent « le désir et la capacité sexuels ». Poules, coqs et lièvres appartiennent à l'univers d'Éros[21]. Il en est de même pour la panthère, que l'on peut retrouver sur les vases peints. Celle-ci dispose toutefois d'un statut particulier. Contrairement aux autres animaux mentionnés, elle représente un danger. Loin d'être une proie, c'est une chasseresse que l'on assimile parfois aux femmes. La panthère captive ses proies par son odeur[22], à l'image de la femme qui enivre les hommes de son parfum[23]. Progressivement, au cours du V^e^ siècle av. J.-C., la chasse perd de son intensité au profit de l'apprivoisement. Ce changement, qui traduit une modification dans les pratiques sociales, s'accompagne de nouveaux codes[24].

Des activités féminines à connotation érotique

On retrouve parfois cette faune et cette flore dans les scènes plus récentes du V^e^ siècle av. J.-C. On ne peut toutefois nier les changements qui interviennent dans les images. La présence d'un jeune homme offrant un lièvre à une femme vêtue, en train de filer[25], montre bien le glissement qui s'effectue. Des objets comme le *calathos* (le panier à laine), la quenouille et le fuseau, expriment désormais, comme les animaux auparavant et la nudité initiale, la sensualité de la jeune femme. M. Fisher va plus loin et lie l'industrie textile et la prostitution[26]. L'interprétation du bâtiment Z, près du cimetière du Céramique à Athènes, pourrait lui donner raison. Des statuettes de déesses, dont une d'Aphrodite, et des amulettes ornées d'un décor féminin et érotique, à côté d'une centaine de pesons, y ont été mis au jour, ce qui laisse penser qu'il existait conjointement, dans cet espace, une production textile et des activités sexuelles[27]. Sans aller aussi loin, il semble que les activités textiles peintes sur les vases puissent avoir une connotation sexuelle renvoyant à une forme d'érotisme.

Les objets du travail textile se confondent parfois avec le nécessaire à toilette, comme c'est le cas de la quenouille avec le miroir[28], élément indispensable à la beauté féminine. Le lien entre toilette et sensualité est plus aisé. Il s'agit du moment pendant lequel les femmes se parfument, se maquillent et se parent de leurs plus beaux bijoux. Durant le V^e^ siècle av. J.-C., il devient une scène de genre. Les jeunes hommes rendent alors visite à des femmes, vêtues et apprêtées.

Au banquet, dans les cratères attiques du V^e^ siècle av. J.-C., on ne trouve pas ce type de scène. Bien que l'action se joue visiblement en intérieur, comme dans le cadre de la toilette et des activités textiles, la femme respectable, qui d'après les auteurs anciens n'y est pas admise (à Athènes), laisse place à d'autres figures féminines. Celles-ci, même s'il est difficile de distinguer leur statut sur les vases, sont souvent associées aux courtisanes, aux hétaïres ou encore aux prostituées, et sont des danseuses et des musiciennes. Les joueuses d'*aulos*, par leur maîtrise de l'instrument (fig. 4), sont souvent perçues comme ayant une dimension érotique. C'est, dans ce cas de figure, la ressemblance visuelle entre la manière dont il faut jouer de l'instrument et l'acte de la fellation[29] qui est invoqué.

Schémas et stratégies du sensoriel ou comment suggérer l'érotisme

Nous avons vu, jusqu'ici, les attributs de l'érotisme dans le cadre d'une lecture directe. Nous souhaiterions désormais évoquer une forme d'érotisme qui est moins perceptible et qui s'appuie sur les études récentes. Ces dernières se penchent sur la communication non verbale et étudient ce que l'on appelle les « schémas[30] ». Cela permet notamment de travailler sur les interactions entre les individus figurés et sur l'invisible dans la scène.

Quand l'érotisme se cache dans l'attitude

Les schémas et stratégies de représentation permettent à un émetteur – le peintre sur vases – de transmettre un message qui puisse être compris par un récepteur – le destinataire du vase – autrement que par la parole. Les gestes et les attitudes[31] doivent faire comprendre, à eux seuls, l'érotisme de la scène. Ils sont les médiateurs de la communication non verbale corporelle des personnages.

M. Baggio s'est intéressée aux moyens que les peintres sur vases des VI^e^ et V^e^ siècles av. J.-C. ont employés pour représenter la relation amoureuse au sein de couples hétérosexuels. Elle en conclut que ce sont les gestes, les « mouvement[s] d'une partie du corps ou manifestation[s] des dispositions internes[32] » qui le permettent. L'un de ces gestes, qui apparaît dès le VI^e^ siècle av. J.-C., est celui de

19 *Ibid.*, p. 74, ill.107.

20 François Lissarrague, *Vases grecs. Les Athéniens et leurs images*, Paris, Hazan, 1999, p. 51, ill. 35-36.

21 Alain Schnapp, « Éros en chasse », *art. cit.*, p. 75.

22 Marie-Christine Villanueva Puig, « Des "coupes à yeux" de la céramique grecque », *Journal des Savants*, 1, 2004, pp. 17-18 ; Luca Cerchiai, « Riflessioni sull'iconografia della caccia nelle pittura tombale etrusca di età classica », *in Dall'immagine alla storia. Studi per ricordare Stefania Adamo Muscettola*, dir. Carlo Gasparri, Giovanna Greco, Raffaella Pierobon Benoit, Pouzzoles, Naus Editoria, Quaderni del Centro Studi Magna Grecia, 10, 2010, p. 71 ; Arianna Esposito, « Le stéréotype au prisme du banquet grec. Modèles de consommation et usages sociaux », *art. cit.*, p. 77.

23 Marlène Trochet, « Les animaux prédateurs dans l'iconographie étrusque », *Aristonothos, Scritti per il Mediterraneo antico*, 5, 2015, p. 453.

24 Alain Schnapp, « Éros en chasse », *art. cit.*, p. 80.

25 *Ibid.*, p. 78, ill. 112. Pour A. Schnapp, il s'agirait ici d'une courtisane grimée à la manière d'une épouse.

26 Marina Fischer, *The Prostitute and Her Headdress: the Mithra, Sakkos and Kekryphalos in Attic Red-figure Vase-painting ca. 550-450 BCE*, *op. cit.*, p. 4.

27 Violaine Sébillotte Cuchet, « Women as "Wool-Workers" and "Sex-Workers" in Athens (Fourth Century BCE) », *Clio. Femmes, genre, histoire*, 38, 2, 2013, p. 227, p. 229.

28 François Lissarrague, *Vases grecs. Les Athéniens et leurs images*, *op. cit.*, p. 57.

29 Marina Fischer, *The Prostitute and Her Headdress: the Mithra, Sakkos and Kekryphalos in Attic Red-figure Vase-painting ca. 550-450 BCE*, *op. cit.*, p. 119.

30 Maria Luisa Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Turin, Bollati Boringhieri, 2008.

31 Claude Bérard, Jean-Louis Durand, « Entrer en imagerie », *in La Cité des images : religion et société en Grèce antique*, Paris, Fernand Nathan ; Lausanne, Éditions Loisir et Pédagogie, 1984, p. 32.

32 Monica Baggio, *I gesti della seduzione. Tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e IV sec. a.C.*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2004, p. XIV.



4. Détail d'un cratère en cloche attribué au Peintre de Nikias, face représentant des banqueteurs jouant au cottabe pendant qu'une jeune fille joue de l'aulos, figures rouges, vers 420 av. J.-C., h. 33 cm, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 11020
(© Wikimedia Commons, cliché : Marie-Lan Nguyen).



5. Détail d'une anse d'œnochoé étrusque illustrant le geste keir epi karpo, bucchero, milieu du VIe siècle av. J.-C., Florence, Museo Archeologico Nazionale, inv. 1740 (© cliché : Tony Fouyer).

l'étreinte, *dell'abbraccio*[33]. On trouve également le geste de la prise par le poignet, *keir epi karpo*[34] (fig. 5). Sur les scènes de banquet, les gestes de contact entre hommes et femmes, peu nombreux sur les cratères, sont sensuels, moins souvent sexuels. Ils montrent au plus une main posée au niveau de la poitrine de la jeune femme, et aucun baiser amoureux n'est visiblement échangé.

Dans ce cadre, le regard est très important. Un regard réciproque permet le contact physique, car il se substitue à la gestuelle[35]. Il marque la complicité d'une relation entre les deux partenaires et il démultiplie la force expressive du geste de la séduction ; il est « le véhicule et l'instrument de persuasion amoureuse[36] ». Des contacts visuels sont perceptibles entre hommes et femmes au banquet. Toutefois, au *symposion*, ce sont essentiellement les convives masculins qui échangent des regards alors que la femme est davantage incluse dans ces échanges au cours du *cômos*.

Quand l'environnement participe au sensuel

L'*andrôn*, le lieu où l'on se réunit pour banqueter, porte les senteurs des aromates, les fumées de la viande et les odeurs des mets sucrés consommés lors du *deipnon*[37]. Le vin est épicé[38]. À ces odeurs orientales se mêlent celles des huiles et des parfums enduits sur la peau, la rendant brillante et attirante, réjouissant la vue. Le parfum est érotique, il favorise l'attirance sexuelle[39] : il est une parure pour la séduction[40]. S'enduire la peau de parfum serait même un prérequis à l'acte sexuel et certaines femmes emploient un parfum spécifique pour chaque lieu de leur corps. Les cheveux, synonymes de la beauté, peuvent ainsi être oints et les pieds, zone érogène et érotique, peuvent être parfumés. Le corps, notamment celui de la femme, dégage alors une *euôdia*, une bonne odeur[41]. L'odorat est aussi ravi par les odeurs d'encens et de fleurs, émanant des guirlandes végétales – plaisirs olfactifs et visuels[42]. Aussi, comme parure corporelle[43], la fleur embellit son porteur[44] et la vue est comblée par les corps et leurs atours, nus ou couverts de vêtements colorés, masculins ou féminins. Le corps est beau à voir lorsqu'il danse ; il est, par ce biais, sexualisé et érotisé[45]. Aussi, les ornements de la salle, comme les mosaïques au sol, les rubans et les couronnes et tout le mobilier nécessaire au banquet, comme les vases à boire aux décors voyeuristes[46] qui circulent, satisfont les yeux des participants. Ce mobilier du *symposion* stimule, en plus, le toucher : les lits sont en bois, les matelas et les coussins sont épais et moelleux et les corps à demi nus positionnés dessus appellent le contact et le tactile. C'est en effet par la peau que passent le toucher et la caresse, qui amènent à l'érotisme. Ainsi, les corps sont agréables à palper, beaux à voir et à regarder, ils sont séduisants, comme le sont les paroles des chants et des poèmes déclamés par les convives au son de l'*aulos* ou de la lyre (fig. 4).

Au banquet, l'environnement est polysensoriel[47] : dans ce cadre festif, tous les sens sont alors mis en alerte, comme une synesthésie, un « effet sensoriel produit par l'interaction de différents sens[48] ». Pour les peintres, il est difficile de rendre cet univers olfactif ou sonore. L'introduction de musiciennes et de danseuses permet néanmoins au client d'imaginer l'environnement dans lequel évoluent les personnages représentés et le caractère érotique du moment figuré.

Au-delà de simples attributs, les peintres, à leur manière, cherchent des moyens permettant de restituer l'univers dans lequel évoluent leurs personnages. L'ambiance parfaitement sensuelle d'un banquet grec est restituée à l'aide de protagonistes tels que la musicienne ou la danseuse. Le cadre érotique est ainsi renforcé tout en garantissant, sur les cratères, le caractère pudique d'un vase qui trône au banquet.

Quand l'image, le contenant et le contenu s'associent pour offrir une expérience érotique

Parmi les vases peints des VI^e^ et V^e^ siècles av. J.-C., on trouve des scènes sexuellement explicites. Elles prennent place, en grande majorité, dans les *tondi* des *kylikes*, les coupes à boire. Ce constat est tout à fait intéressant – à plus d'un titre – et nous souhaitons, ici, montrer que ce choix stratégique, loin d'être anodin, permet d'envelopper d'un voile érotique une scène dont le caractère est parfois pornographique. Pour cela, il est important de remettre en contexte les vases concernés et les scènes représentées selon un schéma impliquant la représentation et sa position sur le vase, le vase, et le contenu que celui-ci devait accueillir.

Une histoire de jeux

L'importance de ce triptyque n'est pas nouvelle. Elle a été démontrée par F. Lissarrague dans les années 1980. L'objectif

33 *Ibid.*, p. 27, p. 104.

34 Jean-René Jannot, « Gestes de banqueteurs », *in L'expression des corps : gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, éd. Lydie Bodiou, Dominique Frère, Véronique Mehl, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 228.

35 Monica Baggio, *I gesti della seduzione. Tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e IV sec. a.C.*, *op. cit.*, p. 45, p. 49, p. 53.

36 *Ibid.*, p. 70.

37 Véronique Mehl, « Parfums de fêtes. Usage de parfums et sacrifices sanglants », *in Le sacrifice antique. Vestiges, procédures et stratégies*, dir. Pierre Brulé, Véronique Mehl, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, pp. 167-186.

38 Nikolina Kéi, « Le *symposion*. Plaisirs et échanges autour du cratère », *in Rituels grecs. Une expérience sensible. Catalogue d'exposition, 24 novembre 2017-25 mars 2018, Musée Saint-Raymond de Toulouse*, dir. Adeline Grand-Clément, Évelyne Ugaglia, Toulouse, Musée Saint-Raymond, 2018, p. 90.

39 Nikolina Kéi, « La fleur : signe de parfum dans la céramique attique », *in Parfums et odeurs dans l'Antiquité*, dir. Lydie Bodiou, Dominique Frère, Véronique Mehl, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 199.

40 Lydie Bodiou, Véronique Mehl, « De Myrrhinè à Marilyn : se vêtir, se parfumer, se montrer ou le parfum comme parure », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 6, 2008, p. 13-40.

41 Nikolina Kéi, « La fleur : signe de parfum dans la céramique attique », *art. cit.*, p. 199 ; Nikolina Kéi, « Le *symposion*. Plaisirs et échanges autour du cratère », *art. cit.*, p. 96.

42 Nikolina Kéi, « The Floral Aesthetics of Attic Red-Figured Pottery: Visual Adornment and Interplay between Ornament and Figure », *art. cit.*, p. 271.

43 Nikolina Kéi, « Ces doux messages / où l'amour parle avec des fleurs (V. Hugo) », *art. cit.*

44 Nikolina Kéi, « La fleur : signe de parfum dans la céramique attique », *art. cit.*, p. 198.

45 Hans Licht, « L'amore al banchetto », *in L'amore in Grecia*, éd. Claude Calame, Rome ; Bari, Laterza, 1983, p. 104, p. 106, p. 113.

46 Nikolina Kéi, « Le *symposion*. Plaisirs et échanges autour du cratère », *art. cit.*, p. 89, p. 99.

47 *Ibid.*, p. 88.

48 Lydie Bodiou, Véronique Mehl, « Le corps antique et l'histoire du sensible : esquisse historiographique », *Dialogues d'histoire ancienne*, suppl. 14, 2015, p. 158.



6. Détail interne du col d'un dinos attribué au Peintre d'Antiménès représentant une trière naviguant sur une mer vineuse, figures noires, fin du VIe-début du Ve siècle av. J.-C., Salerne, Museo Archeologico Provinciale, sans inv. (© cliché : Caroline Leriche et Tony Fouyer).



7. Coupe « à yeux », figures noires, vers 530-510 av. J.-C., Montesarchio, Museo Archeologico Nazionale del Sannio Caudino, inv. 28304 (© Wikimedia Commons, cliché : auteur inconnu).

était alors de mettre l'accent sur l'importance du contexte de création comme de réception[49]. L'auteur posait ainsi les questions autour de l'image, de l'objet support et de la réception des vases suivant, d'une certaine façon, les travaux d'A. Appadurai[50]. Ces questionnements, toujours à l'ordre du jour[51], ont donné lieu à des travaux originaux. L'intérêt ne tourne plus seulement autour de l'image ou de la forme du vase. Désormais, il est possible de s'intéresser aux jeux développés par les peintres à destination des clients, dans le cadre, par exemple, du banquet.

Les peintres sur vases, comme les poètes grecs dont ils sont les contemporains, aiment les métaphores. Ils utilisent des associations d'idées pour offrir au client et à ses convives des vases, objets de jeux à décrypter[52]. Usant de références plus ou moins faciles à lire, les peintres créent des représentations originales qui s'incorporent parfaitement dans le cadre pour lequel elles sont créées. Parmi les exemples les plus connus, on peut citer un *dinos* (fig. 6) sur lequel, au niveau du col, à l'intérieur du récipient, voguent des trières[53]. L'objet, réalisé à figures noires, est daté vers 510 av. J.-C. Le jeu proposé par le peintre s'appuie sur une expression utilisée dans les poèmes homériques pour décrire la mer : « la mer couleur de vin[54] ». Les analogies entre vin, mer, navigation et *symposion* sont relativement fréquentes[55] dans les poèmes. En proposant cette image de trières naviguant sur une mer formée par le vin, le peintre insiste sur ces rapprochements et crée une image dans laquelle tous les aspects liés au vase ont un rôle à jouer. Dans ce contexte, les convives constituent un équipage voguant vers le monde des Bienheureux – accessible grâce à la consommation du vin. L'ensemble forme donc un tout cohérent et donne vie à la métaphore homérique. Loin d'être unique, ce type de vase montre bien les jeux qui prennent naissance dans l'esprit des peintres.

Cette mise en scène orchestrée s'invite d'une autre manière sur une série de coupes : les coupes « à yeux » (fig. 7), dont les modèles les plus anciens remontent au milieu du VI^e^ siècle av. J.-C. pour disparaître, en Attique, peu après 510 av. J.-C. Dans ce cas précis, les coupes reçoivent, sur leur surface externe, des yeux ou *ophtalmoi*. Usant toujours de l'analogie entre la consommation de vin – et ses dangers – et la navigation en mer, les peintres placent, en ces yeux, plusieurs significations – jouant probablement sur l'état d'ébriété du buveur[56]. Toujours est-il que ces yeux – dont certains pensent qu'ils assument des fonctions apotropaïques et prophylactiques[57] – donnent au vase une dimension particulière. Lorsque le symposiaste boit, le vase se transforme en masque dont le regard se pose sur les convives. Il est possible, ainsi, que le buveur, le temps d'un instant, devienne un satyre ou une nymphe aux yeux de ses compagnons[58]. Plus encore, il est probable que ces yeux, au moment où l'individu se trouve à la frontière entre le monde des mortels et celui des Bienheureux[59], participent à l'expérimentation de soi-même et de l'autre[60]. La consommation du vin et tous les éléments qui s'y rattachent – images et vases – participent activement à cette expérience.

Quand le sexuel se révèle sensuel

La forme de la coupe, on le constate ici, se prête particulièrement à ces jeux. Les diverses surfaces du vase, tantôt exposées au seul buveur, tantôt exposées au regard des convives, offrent un support de premier choix pour les peintres. C'est pourquoi représenter des scènes sexuelles au niveau du *tondo* de ces récipients n'a rien d'un hasard (fig. 8). Contrairement au cratère, qui constitue le vase central[61] et l'instrument collectif du *symposion*, la coupe est intime et individuelle – même si elle peut, dans certains cas, être prêtée ou donnée[62]. C'est probablement pour cela qu'elle accueille des images qui interrogent l'individu. L'effet créé, dans le cas de scènes ouvertement sexuelles dans le *tondo*, relève donc d'une stratégie tout autre, mais tout aussi aboutie[63]. En effet, si sans le vin, ces scènes peuvent apparaître obscènes ou pornographiques, avec le vin, ce caractère est remis en cause. À l'image de la femme parée d'un voile légèrement transparent, l'image dans la coupe est couverte du précieux liquide alcoolisé. Elle n'est dévoilée que progressivement, d'abord en transparence, puis partiellement au regard du buveur, avant d'être totalement révélée à ses yeux. De cette manière, elle acquiert un caractère sensuel indéniable dont elle était, auparavant, totalement dépourvue. Le possesseur de l'objet, contraint de boire modérément, ne peut céder à l'envie, à la pulsion[64]. Tout comme la pratique symposiaque elle-même et l'expérience qui lui est proposée, le buveur doit être prudent dans son voyage. Il doit éviter les nombreux pièges auxquels il est confronté avant d'accéder au monde des Bienheureux. En prenant en compte ce facteur qu'est le vin et la position de l'image dans ces coupes, on constate que la représentation sexuelle des corps proposée par le peintre se veut, en réalité, particulièrement sensuelle et chargée d'érotisme.

49 Nous n'évoquons pas, dans l'article, les contextes de découverte des vases ; la question fera l'objet d'une étude ultérieure.

50 Arjun Appadurai, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

51 Christian Mazet, « Du banquet grec à l'imaginaire funéraire étrusque : les hybrides oculaires de la céramique attique », *Gaia*, 25, 2022.

52 François Lissarrague, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris, Adam Biro, 1987, p. 136.

53 *Ibid.*, p. 110, ill.104.

54 *Ibid.*, p. 104.

55 Marie-Christine Villanueva Puig, « Des "coupes à yeux" de la céramique grecque », *art. cit.*, p. 19 ; Adeline Grand-Clément, « La mer pourpre : façons grecques de voir en couleurs. Représentations littéraires du chromatisme marin à l'époque archaïque », *Pallas*, 92, 2013, p. 155.

56 Aurélie Rivière-Adonon, « Les "Grands Yeux" : une mise en scène visuelle », Émotions, 2011, pp. 245-277.

57 Marie-Christine Villanueva Puig, « Des "coupes à yeux" de la céramique grecque », *art. cit.*, p. 9.

58 Christian Mazet, « Du banquet grec à l'imaginaire funéraire étrusque : les hybrides oculaires de la céramique attique », *art. cit.*

59 Marie-Christine Villanueva Puig, « Des "coupes à yeux" de la céramique grecque », *art. cit.*, p. 20.

60 Aurélie Rivière-Adonon, « Les "Grands Yeux" : une mise en scène visuelle », *art. cit.* ; Christian Mazet, « Du banquet grec à l'imaginaire funéraire étrusque : les hybrides oculaires de la céramique attique », *art. cit.*

61 François Lissarrague, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, *op. cit.*, p. 31.

62 Catherine Saint-Pierre Hoffmann, « Les coupes dans le banquet homérique », *in Autour du « banquet » : modèles de consommation et usages sociaux*, dir. Arianna Esposito, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2015, p. 52.

63 Ce choix des peintres a fait l'objet d'une discussion enrichissante avec A. Esposito au cours d'une journée d'étude organisée par T. Fouyer (Dijon, université de Bourgogne, 28 octobre 2021). Nous souhaitons l'en remercier.

64 Marie-Christine Villanueva Puig, « Des "coupes à yeux" de la céramique grecque », *art. cit.*, p. 18 ; Arianna Esposito, « Le stéréotype au prisme du banquet grec. Modèles de consommation et usages sociaux », *art. cit.*, p. 77.



8. Détail d'une kylix attique attribuée au Peintre de Dokimasia, tondo représentant un homme et une femme engagés dans un rapport sexuel, figures rouges, vers 480 av. J.-C., diam. max. 31 cm, Londres, British Museum, inv. 1836,0224.173 (© Wikimedia Commons, cliché : Joanbanjo).

Conclusion

Les canons de beauté – liés au nu ou au paré, à la perception des corps féminins et masculins – tout comme les stratégies mises en place par les peintres pour évoquer la sensualité des corps et le désir qui les entoure sont nombreux. Il s'agit parfois de références délicates – présence d'animaux ou de végétaux spécifiques, jeux de regards et de postures –, complexes – jeux alliant la forme du vase et le liquide qu'il accueille – qui mettent en scène le désir, parfois de représentations moins équivoques – type de vêtement, de coiffure, d'objets employés – qui érotisent les corps.

Subtile ou non, la capacité à faire naître le désir chez l'autre est fondamentale dans le monde grec des VI^e^ et V^e^ siècles av. J.-C. Les références à la chasse et aux activités de la jeune fille – dont les valeurs sont souvent associées à celles des élites – mettent en avant les compétences des personnages figurés, autant que leur habileté dans les jeux érotiques.

L'espace du banquet est loin d'être le seul lieu propice aux divagations amoureuses et sexuelles. Pour autant, les peintres s'attachent, dans leurs représentations, à restituer la sensualité dans laquelle les banqueteurs sont baignés. En s'appuyant sur l'articulation du service du banquet et sur la succession des images proposées au consommateur, le peintre s'inscrit comme un des acteurs du banquet – à l'image des musiciennes et des danseuses. Il n'y est pas présent, mais en proposant des jeux sur les vases qu'il produit, il ancre le buveur dans un univers érotique qui lui est progressivement dévoilé.

Tony Fouyer *est docteur en archéologie, chercheur associé de laboratoire Archéologie, Terre, Histoire et Sociétés (ARTEHIS) de l'université de Bourgogne et responsable du musée de Bourbonne-les-Bains.*

Caroline Leriche *est iconographe et chargée d'édition (Epoiesen).*

L'intimité sur la table : les natures mortes à l'épreuve de l'érotisme

par Clara Langer

Dans leur article introduisant l'ouvrage collectif *The Erotics of Looking: Early Modern Netherlandish Art* qu'elles dirigèrent ensemble en 2013, Angela Vanhaelen et Bronwen Wilson reviennent sur l'effet qui semblait être recherché par les peintres néerlandais du XVII[e] siècle, en tout cas à la lumière de la lecture des traités publiés à l'époque : créer ou répondre à un désir à travers la représentation du monde visible et des plaisirs qu'il offre[1]. Aucun genre n'est épargné, mais les scènes présentant de la nourriture, spécifiquement les scènes de genre ou les natures mortes, sont particulièrement importantes dans ce contexte. Le propos est ainsi poussé jusqu'à la comparaison des œuvres à des prostituées et des marchandises, notamment les scènes de cuisine de Gerrit Dou, à la croisée entre scènes de genre et nature morte[2].

Dès le début de l'article, les autrices regrettent l'absence de sources laissées par les théoriciens pour nous permettre de comprendre le sens des œuvres et les interpréter. En effet, les sources, c'est-à-dire les traités écrits par les peintres et érudits de l'époque, s'accrochent plus à la façon de faire, la manière, qu'au sens des œuvres ou à leur iconographie. Les natures mortes constituent l'épitome de cette volonté constante des historiens de l'art de trouver une lecture symbolique derrière chaque œuvre, en les associant bien souvent à des vanités, comme dans le cas de l'exposition *À la mort, à la vie !* organisée en 2021 par le musée des Beaux-Arts de Lyon[3].

Un nombre croissant de chercheurs se spécialisant dans ce genre élèvent entre-temps leur voix contre cette surinterprétation. Jan Blanc explique, par exemple, que certaines œuvres s'ancrent plus dans l'humour que dans la condamnation, à l'instar du *Crâne sur une table* de Pieter Claesz conservé au Metropolitan Museum[4]. L'ouvrage dirigé par A. Vanhaelen et B. Wilson retrace l'histoire du crâne, montré comme une mutation : il est d'abord vanité, puis devient au fur et à mesure une trace des recherches scientifiques qui se développent durant la période moderne, tout en continuant à représenter les limites du savoir humain[5].

La Réforme protestante qui eut lieu aux Pays-Bas et qui fut, d'ailleurs, à l'origine de bon nombre des interprétations moralistes des œuvres, en fait un cadre d'étude particulièrement intéressant pour l'histoire de l'art, et pour cet article en particulier. Les changements religieux et le passage à la doctrine luthérienne induisent un nouveau rapport au réel, mais également aux images. Plutôt que de s'ancrer dans la narration, celles-ci se focalisent sur une description précise du monde entourant les artistes, ce qui résulte en des œuvres grandioses malgré leur taille réduite, donnant aux spectateurs d'hier et d'aujourd'hui une irrépressible envie de s'approcher des œuvres pour pouvoir profiter un peu plus des choses représentées[6].

Dans ce cadre, les natures mortes, appelées *Stilleven* dans le cadre particulier des Pays-Bas, peuvent présenter une large variété de *choses*[7] au spectateur comme de la vaisselle, des légumes, des fleurs, des instruments de musique, des outils de navigation, des livres, ou encore des animaux. Si un grand nombre de ces choses peuvent servir de support à un message érotique de la part des peintres, les animaux sont particulièrement utilisés, jusqu'à devenir une métaphore de l'homme et de son absence. Les animaux marins se prêtent particulièrement bien aux jeux sur l'érotisme des peintres, par la multiplicité de leurs formes, couleurs, textures et transformations possibles, mais d'autres bêtes sont également intégrées à cette dynamique, à l'instar des oiseaux.

L'érotisme s'entend ici, à la fois comme fortement lié à la sensualité, mais également à une certaine tradition iconographique. L'historien de l'art néerlandais Eddy de Jongh abordait cette question en 2004 dans un article se focalisant sur les natures mortes de poissons, « The symbolism of fish, fisherman, fishing gear and the catch ». S'appuyant sur des proverbes de l'époque, il décortique une symbolique large liée à la pêche, et qui trouve des interprétations alternativement pieuses ou, à l'opposé, grivoises[8].

Dans *Stilleven : Peindre les choses au XVII[e] siècle*, Jan Blanc prend le contrepied de la lecture symbolique des natures mortes. Dans cet ouvrage, il insiste sur le travail des peintres sur les sens et synesthésies, en particulier dans les œuvres de Jan Davidsz. de Heem (1606-1684)[9], se plaçant ainsi dans la continuité du travail mené par Svetlana Alpers dans les années 1980 et son livre *L'art de dépeindre*.

Le dialogue entre les choses représentées crée lui aussi des nouveaux sens au sein des œuvres. C'est ce que suggère Elizabeth A. Honig dans un article datant de 1998, soulignant que les natures mortes ne correspondaient pas forcément à la réalité des foyers néerlandais, mais étaient souvent des compositions imaginaires, des assemblages, des mélanges entre l'ordinaire et l'extraordinaire[10]. C'est ainsi qu'elle explique que des huîtres se retrouvent au milieu d'un simple déjeuner ou que de simples poissons côtoient de richissimes coupes dorées.

Le but de cet article est d'utiliser à la fois une lecture symbolique des natures mortes produites par les peintres néerlandais, et une lecture plus matérielle, pour voir comment l'entremêlement de ces deux méthodes permet de percevoir l'érotisme dans des œuvres dépourvues de corps humains. Une œuvre de Cornelis de Heem conservée à Francfort-sur-le-Main (fig. 1) servira de fil rouge tout au long de cette étude, permettant d'évoquer les différents enjeux des natures mortes observées à travers les lunettes de l'érotisme.

De manière générale, les mécanismes d'inclusion du spectateur jouent un rôle clé au sein des natures mortes. Les motifs présents dans les œuvres, et peut-être encore plus la touche utilisée par les peintres, rend les choses tangibles mais aussi attractives, créant un véritable désir pour le genre.

Outre leur valeur plastique, les choses se distinguent par leur ancrage dans une culture visuelle moralisatrice. Bon nombre d'entre elles se retrouvent dans les livres d'emblèmes de l'époque, fournissant un important recueil de motifs pour les peintres de *vanités*. La tradition iconographique va pourtant au-delà de ceux-ci, cherchant parfois ses sources dans l'imaginaire populaire.

C'est peut-être celui-ci qui crée le plus de correspondances formelles, traduisant une transformation progressive des choses, en particulier des choses animales, en analogies humaines, étant à la source de la création d'un nouvel imaginaire érotique par les natures mortes.

Éveil des sens et plaisirs de la chair

La variété rendue possible au sein du genre même de la nature morte, crée à travers le visuel un désir sensoriel chez le spectateur : gustatif, à travers la chair des fruits et animaux, olfactif, par la présence de fleurs épanouies, ou de mets encore frais ; tactile, grâce au don des artistes pour le rendu réaliste des surfaces.

Jan Blanc, en 2006 et 2020, puis Joanna Woodall, en 2013, mettent tous les deux en avant les liens frappants qui existent entre l'art du peintre et l'art culinaire, à commencer par le vocabulaire utilisé aux Pays-Bas : en français, table et tableau ont une même étymologie, qui devient claire lorsque l'on observe le néerlandais, qui utilise le même mot pour les deux objets : *tavel*. Il en va de même pour le *couteau*, appelé *mes* dans les deux cas par les Nordiques[11].

Amour de l'art et amour de la bonne chère sont ainsi mises en parallèle dans l'analyse d'un tableau de Cornelis Jacobsz. Delff par Jan Blanc (fig. 2).

A ces qualités viennent toutefois s'ajouter un nouveau thème : celui du plaisir. Le fait que la noix ouverte en forme de cœur soit placée au premier plan, et sur la lame d'un couteau, n'est sans doute pas l'effet du hasard. En français, comme en néerlandais, le mot de *couteau* peut à la fois désigner l'outil servant à trancher les aliments (*mes*) et l'instrument utilisé pour étaler de la peinture épaisse (*mes* ou *schildermes*). Par ce petit montage, qui fait fonction d'emblème dans le tableau, mais aussi du tableau lui-même, Delff place son œuvre sous le signe de l'amour et du désir. La beauté de cette table et des objets qui la décorent suscite le désir de manger et de voir, l'amour de la bonne chère et de l'art[12].

Les œuvres sont ainsi des pièces toutes aussi attirantes que les véritables choses représentées, créant un désir de de possession ambigu chez le spectateur. On retrouve un témoignage de ce phénomène chez Goethe, qui déclare avec assurance dans son manuscrit *Zur Erinnerung des Städelschen Kabinetts* qu'il préférait posséder une œuvre de Willem Kalf plutôt que les objets représentés dans celle-ci, tant la façon qu'avait l'artiste de les dépeindre était attirante à ses yeux[13]. L'attrait n'est pas donc créé uniquement pour l'alimentaire, mais bien pour toutes sortes de choses représentées par les peintres.

Angela Van Halen et Bronwen Wilson comparent pour leur part l'action des tableaux sur les spectateurs à des « avances », et donc à un acte de séduction, comme si le tableau courtisait le spectateur[14]. Ces avances passeraient notamment par la valeur non-narrative des œuvres, qui laisse les œuvres ouvertes à l'interprétation du spectateur, et excite ainsi son esprit : « Ce processus a le potentiel de générer des récits inventifs n'étant pas imposés par des autorités extérieures, mais au contraire émergent de toutes sortes d'échanges collaboratifs que ces essais décrivent[15]. »

Le genre des *Pronkstilleven*, souvent figuré par des tables de banquet richement garnies, sur lesquelles des aliments défient les lois de la gravité, se prête particulièrement bien à cette pratique, du fait de la surabondance et du foisonnement des motifs. Les opulents fruits posés sur la table dans la nature morte de Cornelis de Heem conservé à Francfort n'en est

1 Angela Vanhaelen, Bronwen Wilson, « The Erotics of Looking: Materiality, Solicitations, and Netherlandish Visual Culture », in *The Erotics of Looking: Early Modern Netherlandish Art*, Angela Vanhalen, Bronwen Wilson (dir.) New-York, Association of Art Historians, 2013, p. 9.

2 Ibid, p. 9.

3 Ludmila Virassamynaïken, *À la mort, à la vie ! Vanités d'hier et aujourd'hui*, cat. expo. (Lyon, Musée des Beaux-Arts, 27 novembre 2021-7 mai 2022), Paris, Ed. Bernard Chauveau, 2021.

4 Jan Blanc, *Stilleven : peindre les choses au XVII[e] siècle,* éditions 1 : 1 (*ars*), 2020, p. 75.

5 Angela Vanhaelen, Bronwen Wilson, « The Erotics of Looking: Materiality, Solicitations, and Netherlandish Visual Culture », art. cit., p. 10.

6 Svetlana Alpers, *L'art de dépeindre, peinture hollandaise au XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1990.

7 J'insiste sur ce terme, qui est mis en avant à travers l'ouvrage suivant, et qui constitut un terme plus large que celui d'*objet* : Laurence Bertrand-Dorleac, *Pour en finir avec la nature morte*, Paris, Gallimard, 2020.

8 Eddy de Jongh, « The sysmbolism of fish, fisherman, fishing gear and the catch. » in *Fish: Still Lifes by Dutch and Flemish Masters, 1550-1700*, dir. Liesbeth M. Helmus, Utrecht, Centraal Museum, 2004, p. 103 et s.

9 Jan Blanc, *Stilleven*, *op. cit.*, p. 187.

10 Elizabeth A. Honig, « Making Sense of Things: On the Motives of Dutch Still Life », dans *RES: Anthropology and Aesthetics*, n°34, Automne 1998, p. 175.

11 Joanna Woodall, « Laying the Tables: The Procedures of Still Life » in *The Erotics of Looking: Early Modern Netherlandish Art*, Angela Vanhaelen, Bronwen Wilson (dir.) New-York, Association of Art Historians, 2013, p. 127-128; Jan Blanc, *Stilleven*, *op. cit.*, p. 38.

12 Jan Blanc, *Stilleven*, *op. cit.*, p. 38.

13 Johann Wolfgang von Goethe, « Zur Erinnerung des Städlisches Kabinetts » [1797], *in Gedenksausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, vol. 13, dir. Ernst Beutler, Zurich/Stuttgart, Artemis, 1954, p. 121, cite dans Miya Tokumitsu, « The Currencies of Naturalism in Dutch "Pronk" Still-Life Painting: Luxury, Craft, Envisioned Affluence », *in RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review,* Vol. 41, No. 2, 2016, p. 32.

14 Angela Vanhaelen, Bronwen Wilson, « The Erotics of Looking: Materiality, Solicitations, and Netherlandish Visual Culture », art. cit., p. 10.

15 Ibid, p. 15, « This process has the potential to generate inventive narratives that are not imposed by external authorities, but emerge instead from the sorts of collaborative exchanges that these essays describe », traduction personnelle.

qu'un exemple parmi d'autres (fig.1). Né à Leyde en 1631, Cornelis est le fils de Jan Davidsz. de Heem, dans l'atelier duquel il compléta en partie sa formation, au côté notamment d'Abraham Mignon, collaborateur fréquent de la dynastie De Heem.

Nous reviendrons par la suite sur les motifs de cette nature morte, mais arrêtons-nous d'abord sur la façon dont ils sont représentés : à l'exception des raisins pour lesquels cela se serait avéré plus complexe, tous les aliments présents sur la table sont présentés ouverts, offerts au spectateur, à sa vision, mais surtout à son imagination sensorielle. Les figues, présentées dans une coupe, semblent lourdes, pleine d'une chair succulente que le peintre peut représenter grâce à la figue du milieu, qui a été découpée. Juste en dessous, les roses épanouies donnent envie de se rapprocher pour les sentir. La lumière qui tombe en plein sur le melon ouvert souligne sa fraicheur, et ouvre l'appétit, tandis que la précision avec laquelle De Heem rend la transparence des raisins laisse supposer des grains juteux. La profusion d'animaux vivants dans l'œuvre, en plus de mettre à mal le terme entre-temps souvent critiqué de nature morte, valide finalement les intuitions du spectateur sur l'appétence de ce banquet.

La comparaison avec d'autres genres picturaux permet de mieux comprendre le lien entre l'art de peindre et les arts de la table. Les scènes de genres, notamment, intègrent ainsi des natures mortes au sein de leur espace. Les tables de déjeuner dressées au milieu des tableaux commentent les actions qui les entourent, ou au contraire prennent leur sens dans les comportements des joyeuses compagnies[16]. Les humains communiquent avec les choses, et inversement. Dans ces cas, la charge sexuelle des choses est explicitée par le contexte, ce qui n'est pas, ou rarement le cas dans les natures mortes. C'est ici qu'entre en jeu le concept de déplacements provenant de la psychanalyse, et qu'Edward Lucie-Smith utilise dans son ouvrage *Eroticism in Western Art*.

Plus souvent utilisé dans le contexte de sentiments violents, ce concept porte en fait sur la déviation d'une pulsion vers un objet tiers. Un article de 1955 défini ainsi le concept théorisé par Freud : « Le concept de base est qu'une pulsion crée trop d'anxiété pour être admise par la conscience ou exprimée directement. Un état de conflit existe donc. Une façon de résoudre ce conflit est de déplacer l'impulsion[17]. » Edward Lucie-Smith constate l'entrée en jeu d'un tel mécanisme dans des peintures ne représentant pas d'acte sexuel, mais transmettant tout de même des sensations érotiques au spectateur[18]. Au sein des natures mortes, l'absence générale de figures humaines rend d'autant plus probable ce déplacement, en créant un désir à travers des titillements, des évocations.

E. Lucie-Smith évoque également une tendance des peintres de la période baroque à se reposer plus sur les sensations, et à inclure ainsi une nouvelle forme de sensualité dans les œuvres, réunissant le corps et l'esprit[19]. Le cas des représentations de tabac en est un exemple frappant, et à nouveau, la comparaison avec les scènes de genre permet de mettre en exergue la sensualité de leurs représentations dans les natures mortes. Dans les *tabackjes*, s'étalent les instruments nécessaires aux fumeurs : pipes, tabac, mèches et flammes. Ce sont autant d'évocations de l'enivrement des sens, de la chaleur et des amusements entourant la consommation de tabac.

Mais au-delà de l'éveil des sens des spectateurs, les objets, choses et animaux représentés sont également choisis pour leur symbolique et ce qu'ils représentent dans l'imaginaire collectif.

Animaux immoraux

C'est alors aux choses qu'incombent la lourde tâche d'éveiller l'intérêt et les passions des spectateurs. Si la beauté de la manière des peintres dans leur représentation, leur dextérité, leur naturalisme, est une première étape dans ce processus, le choix des motifs eux-mêmes pour l'imaginaire qui leur est rattaché est d'autant plus important. Les peintres puisent leur imaginaire à la fois dans la culture populaire, mais aussi possiblement dans les livres d'emblèmes qui s'appuient sur les comportements des animaux pour tisser des liens avec les comportements humains. Dans certains cas, ces deux sources coïncident, comme dans l'image du lapin, symbole d'appétit sexuel. Au contraire, elles divergent dans d'autres, par exemple les représentations d'huîtres : les moralistes Joachim Camerarius, Lorent Kroniger et Gottlieb Göbels Seel tirent ainsi un lien symbolique entre l'animal et le soleil, répondant à la légende voulant que les perles issues des huîtres soient le fruit de la rosée, tandis que la culture populaire en fait un aphrodisiaque et une représentation du sexe féminin[20]. De ce fait, en plus d'être des délicatesses gastronomiques, les huîtres se retrouvent facilement en peinture comme indice d'actes sexuels à venir ou en cours.

Abraham Mignon, collaborateur de l'atelier des De Heem, peint ainsi dans les années 1640 une petite toile (fig. 3), dans laquelle il agence trois huîtres devant des fruits provenant d'Europe du Sud, un verre de vin orné de feuilles, une salière et un morceau de pain. Comme l'a fait remarquer Magdalena Kraemer-Noble à propos d'autres œuvres similaires de l'artiste dans son catalogue raisonné[21], les mollusques ne semblent plus frais, malgré les reflets et l'eau en coulant. En témoigne la mouche en train de se délecter au premier plan. Si les huîtres évoquent ici un repas séduisant, les restes de celui-ci sont finalement condamnés à pourrir sur la table, faisant du tableau une condamnation morale de la richesse du banquet.

Dès lors, comment interpréter les choix de motifs présents dans l'œuvre de Cornelis de De Heem vue précédemment ? Dans cette grande scène de banquet, l'attention est immédiatement attirée sur le melon dont une tranche a été découpée, suggérant la forme d'un sexe féminin. Même constat pour les figues, dont l'une pend sur le côté de la coupe, et l'autre est ouverte. L'omniprésence des raisins, blancs et noirs confondus, semble renvoyer au thème de l'ivresse, ce qui ne peut qu'être seyant dans une scène de banquet. Sur une assiette sont posées trois huîtres accompagnées d'un

16 Joanna Woodall, « Laying the Tables: The Procedures of Still Life », art. cit., p. 120.

17 Edward J. Murray, Mitchel M. Berkun, « Displacement as a function of conflict » *in The Journal of Abnormal and Social Psychology*, vol. 51, juillet 1955, p. 47, « The basic concept is that an impulse arouses too much anxiety to be admitted into consciousness or to be expressed directly. Therefore, a state of conflict exists. One way of resolving the conflict is to displace the impulse », traduction personnelle.

18 Edward Lucie-Smith, *Eroticims in Western Art,* Londres, Thames and Hudson, 1972, p. 8.

19 Edward Lucie-Smith, *Eroticims in Western Art*, *op. cit.*, p.79.

20 Liana De Girolami Cheney, « The Oyster in Dutch Genre Paintings: Moral or Erotic Symbolism », *in Artibus et Historiae*, Vol. 8, N° 15, 1987, p. 135.

21 Magdalena Kraemer-Noble, *Abraham Mignon. 1640-1679. Catalogue raisonné deutsch-english*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2007, p. 102.



1. Cornelis de Heem, *Nature morte somptueuse aux moineaux copulants*, 1657, huile sur toile, 94 x 117,4 cm, Francfort sur le Main, Städel Museum, n° inv. 708.



2. Cornelis Jacobsz. Delff, *Nature morte au fromage, pain, et fruits sur une table*, 1600-1625, huile sur panneau, 47,5 x 58,5 Budapest, Szépművészeti Múzeum, n° inv. 327.

demi-citron. Dans l'angle opposé, trois coquilles reposent sur un coffre en velours bleu, accompagnées d'un miroir et d'une flûte pointant de manière suggestive vers l'intérieur du nautile. De même que les huîtres, les coquillages sont eux aussi assimilés à l'anatomie féminine, mais sont, plus encore, un objet de curiosité pour le XVII[e] siècle, entre création divine et forme ésotérique, renforçant leur aura mystique et attrayante. Comble de l'œuvre de De Heem : sur la branche des pampres de raisins, deux moineaux copulent en s'en donnant à cœur-joie. Au regard de tous ces éléments, la portée érotique de l'œuvre ne pourrait pas être plus explicite. Alors que chez Mignon les huîtres et les éléments les entourant semblent condamner une vanité vouant les hommes à leur décrépitude, l'assemblage d'éléments proposés par Cornelis de Heem est au contraire une célébration de l'abondance, de la prospérité et de la fertilité.

Si une grande partie de la littérature autour de l'image des poissons se focalise sur leur symbolique christique et eucharistique, les contemporains de nos peintres semblaient également tirer des liens entre les poissons et la forme phallique. Eddy de Jongh évoque plusieurs expressions qui pour désigner les femmes enceintes assimilent la procréation au fait d'avaler un poisson[22]. Ce motif est réutilisé à son compte par Jan Steen dans ses scènes de genre, à commencer par *La Visite du Docteur*, datée des années 1660, dans laquelle un paysan hilare tient un hareng au-dessus de la tête d'une jeune femme examinée par un médecin, illustrant ces expressions[23]. En 1657, peu de temps après son retour d'Italie et son installation à Amsterdam, le peintre Delftois Willem van Aelst peint une nature morte représentant un hareng à moitié mangé, accompagné de deux verres en grande partie vidés, d'un pichet richement décoré, d'oignons et d'oignons nouveaux (fig 4). Comme dans l'œuvre de Mignon, le repas a déjà été bien entamé, et semble être abandonné sur la table au profit d'autres activités. En observant de plus près le contenu de l'assiette, l'on peut voir que le poisson a la queue dressée, sans que cela ne soit justifié par la présence d'un élément la tenant en place et rappelant ainsi la forme d'un sexe masculin en érection. Les deux oignons présents à côté, traditionnellement mangés avec le poisson pour contrecarrer ses effets négatifs[24], peuvent compléter ce tableau en suggérant des bourses.

Présence animale, absence humaine

Ces exemples nous montrent que la lecture iconographique, symbolique, apposée sur les animaux présents dans les natures mortes et leur donnant une connotation érotique, est liée à des ressemblances anatomiques aux humains. Si ce genre est bien souvent dénué de figures humaines, il n'est pas dénué de présence humaine. Comme le fait remarquer Roland Barthes, l'homme est également présent dans les objets, qui sont des signes-indexes de sa présence, car « l'objet sert à l'homme à agir sur le monde, à modifier le monde, à être dans le monde de manière active[25] ». S'il ne se représente pas lui-même dans les natures mortes, son absence résonne, rappelant son passage auprès de la table représentée. Nous avons pu constater cela dans les œuvres de Mignon et Van Aelst.

Dans le banquet de De Heem fils, les deux moineaux au centre de l'œuvre remplacent les figures humaines, et rendent l'action sexuelle acceptable du fait qu'elle ne soit pas directement entre un homme et une femme. Nous avons jusqu'ici ignoré le miroir présent derrière les oiseaux, alors que celui-ci peut être révélateur de la perception des animaux que se faisaient certains contemporains : vingt ans avant cette œuvre, le philosophe français René Descartes publia à Leyde son traité *De la Méthode*, dans les pages duquel il déclare que les bêtes n'ont pas de raison, et que leur âme est bien différente de celle des humains[26]. Dans sa description de l'œuvre, Bodo Brinkmann émet l'hypothèse que le miroir permet de renvoyer les deux oiseaux à leur animalité, puisque ceux-ci ne se regardent pas dedans, et n'ont pas conscience d'eux même et de leurs actes, ce qui rejoint la pensée cartésienne[27]. L'œuvre est alors un contre-exemple, une condamnation ouverte d'une sexualité trop expressive, sans pour autant représenter celle-ci par des humains[28].

À l'opposé de Descartes, Michel de Montaigne soutient, à la suite de ses lectures du philosophe catalan Raymond Sebond, que les animaux auraient un certain nombre de traits communs avec l'humain, et seraient même moralement supérieurs à celui-ci[29]. L'opposition de ces deux philosophes permet de voir la réflexion profonde qui s'enclenche au tournant du XVII[e] siècle sur la place de l'homme dans le monde, amenée notamment par les évolutions et découvertes scientifiques et géographiques[30].

Selon Joanna Woodall, cela implique aussi une nouvelle perception de l'art, qui se traduit tout particulièrement dans les natures mortes. Prenant le contre-pied de l'analyse de Roland Barthes, pour qui les natures mortes n'étaient que surface et perdaient ainsi tout sens, elle montre que « si les natures mortes sont comprises comme l'expérience humaine de la peinture plutôt que comme des références à une réalité sous ou derrière la surface, cela sape l'opposition sujet/objet, créant la possibilité de reconnaître l'incarnation de notre humanité comme inséparable et responsable du monde du quotidien dans lequel nous vivons[31] ». Les *Stilleven* s'inscrivent ainsi dans la remise en question de la place de l'humain que nous venons d'évoquer, permettant ainsi aux choses et objets d'être plus que de simples accessoires.

L'analyse consécutive de tous les éléments présents au sein d'une nature morte peut se faire à la manière d'un rébus, parfois même de multiples rébus au sein d'une même œuvre, faisant passer

22 Eddy de Jongh, « The sysmbolism of fish, fisherman, fishing gear and the catch », art. cit., pp. 112-113.

23 Jan STEEN, *La visite du Docteur*, v. 1660, huile sur panneau, 46 x 36,8 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Arts, n° inv. 510.

24 Julie Berger-Hochstrasser, « Feasting the Eye: Painting and Reality in Seventeenth-century 'Bancketje' », *in Still-Life Paintings from the Netherlands 1550-1720*, Alan Chong, Wouter Kloek (dir.), Zwolle, Wanders Publishers, 1999, p. 74 et s.

25 Roland Barthes, « Sémantique de l'objet », dans *Œuvres complètes,* Tome II, Paris, Seuil, 2002, p. 819.

26 René Descartes, *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences,* [Leyde, 1637] Paris, Librio, 2013.

27 Bodo Brinkmann, « 76: Sumptuous Still Life with Copulating Sparrows » *in The magic of things: still-life painting, 1500-1800*, Jochen Sanders (dir.), Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2008, p. 274 et s.

28 Edward Lucie-Smith pense ainsi que les artistes du XVII[e] siècle n'étaient pas encore prêt à se confronter frontalement à l'érotisme, et évitaient cela par la construction de typologies de sujet permettant l'évocation de l'érotisme et la sexualité. Voir Edward Lucie-Smith, *Eroticism in Western Art*, *op. cit.*, p. 73.

29 Michel de Montaigne, *Apologie à Raymond Sebond* (Paris, 1588), Paris, Flammarion/Arthaud Poche, 2018.

30 Joanna Woodall, « Laying the Tables: The Procedures of Still Life », art. cit., p. 115.

31 Ibidem.



3. Abraham Mignon, *Nature morte aux huîtres*, 1665-1678, huile sur bois, 40 x 31 cm, Munich, Alte Pinakothek, n° inv. 2032.



4. Willem van Aelst, *Nature morte avec poisson, pain, oignons, pichet argenté et verres sur une table drapée*, 1657, huile sur toile, 58 x 41, Copenhague, Statens Museum for Kunst, n° inv. 379.



5. Pieter Claesz, *Nature morte à la coupe dorée*, 1624, huile sur bois de chêne, 65 x 55,5 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlung, Galerie Alte Meister, n° inv. 1370.

un message de manière textuelle, et non plus par le biais d'une action. C'est en tout cas l'analyse que je souhaite proposer d'un tableau de Pieter Claesz conservé à Dresde (fig. 5) qui, par un dialogue entre un premier plan en nature morte et un arrière-plan avec des figures, permet de mettre en avant la tension entre présence et absence de l'humain qui se joue dans les *Stilleven*.

Le mot *scène* semble particulièrement propice à la description de cette œuvre à la construction ambigüe. Un rideau noir sépare l'espace en deux, créant une distinction nette entre l'espace de la nature morte à l'avant, et celui du décor architecturé à l'arrière. Celui-ci montre l'entrée d'un pavillon devant lequel se tiennent deux figures, formant visiblement une scène de séduction. Le rideau créé ici une ambiguïté, qui nous pousse à nous demander quel espace constitue véritablement le lieu de l'acte théâtral. La table sur laquelle reposent les objets fait penser à une scène, mais les deux amoureux à l'arrière-plan forment une action plus directe.

Cette œuvre fonctionne à la manière d'un théâtre à l'Antique, avec un chœur commentant la scène. Dans une œuvre composée d'une telle manière, la scène qui se joue à l'arrière-plan nous permet de mieux comprendre la logique de l'assemblage des objets provenant de mondes différents sur la table. Une telle logique nous permet d'adopter la méthode de lecture proposée par Elizabeth Honig en 1998, qui fait apparaître les relations qu'entretiennent les objets entre eux.

Commençons par la montre au premier plan, dont le cordon semble indiquer au spectateur un cheminement à suivre pour s'introduire dans l'œuvre. Celle-ci est l'un des motifs traditionnels de la nature morte, et permet de rappeler le temps qui passe. Toutes les coquilles représentées autour, par leur forme en spirale, rappellent également cet écoulement du temps, de la même manière que les pelures de citron dans les *ontbijten*. Mais elles sont également un rappel de la beauté des créations naturelles, tout comme le sont les œillets qui les accompagnent. Ceux-ci se sont vu attribuer différentes significations au cours du temps, et sont tout particulièrement reliés dans la légende chrétienne à la figure de la Vierge, dont les larmes « à la vue de son fils en croix coulèrent à terre et se transformèrent en œillets[32] ». Ils sont ainsi un symbole d'amour sacré, tandis que la transparence des deux verres derrière le nautile peut également être lue comme une référence à la pureté virginale.

Est-ce vraiment à propos au vu de la scène qui se joue à l'arrière-plan ? La combinaison de la montre et du crâne, les deux symboles par excellence de la vanité, tendent à laisser penser que non, et que la nature morte est ici plus une mise en garde des deux amants. Les fleurs peuvent s'intégrer à ce duo pour en faire un trio prémonitoire.

Conclusion

L'érotisme dans les natures mortes se manifeste ainsi par une ambigüité entre célébration de la sensualité et condamnation morale. En excitant les sens des spectateurs, les natures mortes créent un désir pour les choses représentées. Le mystère que regrettaient Angela Vanhaelen et Bronwen Wilson en constatant l'absence de lignes dirigeant l'interprétation laissées par les peintres du XVII[e] siècle, engendre en fait une attirance pour les œuvres liées à la liberté qu'elles offrent aux spectateurs de projeter leur propre imaginaire et leurs propres connaissances sur les œuvres. Aujourd'hui encore, les historiens de l'art continuent à vouloir percer les secrets de ses représentations, qui est finalement la source même du genre de la nature morte, et sa force.

L'analyse des œuvres, bien que parfois poussée à l'extrême, permet de montrer la présence en sous-texte d'une charge érotique au sein des tableaux. L'absence humaine est compensée par l'application d'une lecture iconographique, peut-être parfois un peu trop systématisée, sur les choses et objets, en particulier les animaux dont la nature auparavant mobile, voire toujours mobile dans le cas des moineaux de De Heem fils ou de la mouche de Mignon, rend possible la comparaison à l'humain. Même en restant dans une observation purement de surface des œuvres, sans se soucier des sujets représentés, le spectateur continue à trouver une délectation de ses sens et à éprouver du désir, ici pour l'œuvre et la technique du peintre, là pour les objets qu'elle représente et leur possession.

Clara Langer *est assistante conservatrice, diplômée de master 2 en histoire de l'art à l'Université Lumière Lyon 2.*

32 Jean-Michel Othoniel, *L'herbier merveilleux. Notes sur le sens caché des fleurs dans la peinture* [Paris, 2008], Paris, Actes Sud/Isabella Stewart Gardner Museum, 2015, p. 61.

Pour une perception érotique du bijou

par Charline Coupeau et Céline Gaslain-Leduc

Dès le XVIII[e] siècle, l'archéologie italienne met en lumière le thème de l'érotisme dans l'art romain. Entre 1738 et 1749, les sites de Pompéi, Stabiae et Herculanum livrent de nombreux objets érotiques qui, jugés trop obscènes, sont cachés dès 1819. En 1836, César Famin publie les principales œuvres conservées dans ce cabinet secret et met en avant les lampes phalliques ou les phallus votifs en bronze d'Herculanum[1]. En 1849, ce *Gabinetto Segreto* érotique du Musée Archéologique de Naples est interdit d'accès. Ce n'est qu'à partir des années 1980 qu'il pourra être visité sur dérogation.

En 1970, influencés par les *Cultural Studies* nées au Royaume-Uni, les États-Unis développent les *Gender Studies*. Ces réflexions mouvantes autour du sexe et des rapports hommes-femmes permettent l'éclosion d'un discours sur l'érotisme comme objet d'étude[2]. En France, le sujet amorcé dans les écrits de Georges Bataille[3] et de Michel Foucault[4] résonne dans les travaux de Michelle Perrot[5], d'Alain Corbin[6] et de Georges Duby[7]. Thème universel, intemporel, le sexe et ses représentations investissent également la sphère muséale. Alors qu'en 1968, le musée d'art de Lund en Suède présente « The first international exhibition of Erotic Art [8] », l'année 1995 est marquée par l'exposition de 500 œuvres au Centre Georges Pompidou autour de « Féminin-masculin, le sexe dans l'art ».

Les années 2000 témoignent de l'ouverture officielle de l'érotisme comme sujet d'investigation. Le désir qui s'invite dans l'art antique est analysé dans les contributions scientifiques de Cyril Dumas[9] et de Nicolas Mengus[10]. Depuis, l'accumulation d'études portées, entre autres, par des historiens de l'art comme Claire Maingon[11] ainsi que les récentes expositions[12] montrent bien que le sujet de l'érotisme est d'actualité, tous domaines et toutes périodes confondus[13].

Bien qu'Éros soit nettement à l'œuvre dans l'univers bijoutier, et ce, nous le verrons, depuis l'Antiquité, les études qui s'intéressent au bijou comme œuvre d'art érotique sont encore peu nombreuses. Citons toutefois Virginie Girod, qui intègre le thème de la parure et du « corps érotique » dans le cadre de sa thèse[14] et dans son ouvrage publié en 2013[15]. En 2022, dans la publication collective *Le phallus dans l'Antiquité*, Simon Pichelin s'interroge, entre autres, sur les typologies et la fonction des pendentifs en forme de phallus[16]. Sur le sujet de l'érotisme en bijouterie, il convient aussi de noter la contribution de Claude Mazloum avec l'édition de *The art of erotic jewelry*[17] et le travail de Wendy Doninger qui a analysé les liens entretenus entre sexe et bijoux par le prisme de la littérature[18].

Certains travaux, à l'instar de ceux publiés en 2010 sous la direction de Claire Barbillon et François Queyrel[19], interrogent la

1 César Famin, *Musée royal de Naples, peintures, bronzes et statues érotiques du Cabinet secret avec leurs explications par M. C.F.*, Paris, Abel Ledoux, 1836.

2 Theodore Bowie, Otto Brendel, Paul Gebhard, Robert Rosenblum et Leo Steinberg, *Studies in erotic art*, New York, Basic Books, 1970 ; John Edward McKenzie Lucie-Smith, *Eroticism in Western Art,* New York, Praeger Publishers, 1972 ; *Eros in Antiquity*, New York, Erotic Art Book Society, 1978.

3 Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

4 Michel Foucault, *L'usage des plaisirs, Histoire de la sexualité*, Paris Gallimard, t. II, 1984.

5 Michelle Perrot et Georges Duby, *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Plon, 1992.

6 Alain Corbin, *L'harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie,* Paris, Perrin, 2007.

7 Georges Duby, *L'amour et la sexualité*, Paris, Seuil, 1984.

8 Phyllis Kronhausen et Eberhard Kronhausen, *The complete book of erotic art : a survey of erotic fact and fancy in the fine arts*, New York, Bell Publishing Company, 1987.

9 Pour les années 1970-1980 : Jean Marcadé, *Étrurie et Rome : Roma Amor essai sur les représentations érotiques dans l'art étrusque et romain*, Genève, Éditions Nagel, 1975.

Cyril Dumas., *L'art érotique antique, fantasmes et idées reçues sur la morale romaine*, Book-e-Book, « Une chandelle dans les ténèbres », 2016.

10 Nicolas Mengus, *La nef de Vénus : érotisme et mauvais œil dans l'est de la Gaule et de l'Empire romain*, I.D. l'Édition, 2018 ; Sandra Jaeggi-Richoz, Thomas R. Blanton IV (dir.), « *Imago Genitalium*. Introduction au numéro spécial «Le Phallus dans l'Antiquité. Imaginaires, pratiques et discours, représentations» », *Archimède. Archéologie et histoire ancienne*. Hors-série, n°2, 2022, pp.1-15.

11 Claire Maingon, *Scandales érotiques de l'art*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2016 ; *Les chefs-d'œuvre du patrimoine érotique*, Paris, Beaux-Arts éditions, 2019 ; *L'œil en rut : art et érotisme en France au XIX[e] siècle*, Paris, Norma éditions, 2021.

12 *Art et sensualité dans les demeures de Pompéi*, exposition, Pompéi, musée archéologique, d'avril 2022 à janvier 2023.

13 Laurence Dionigi, *L'érotisme dans l'art, hommage aux Vénus de l'Histoire*, Nice, Ovadia Éditions, 2020

14 Virginie Girod, *L'érotisme féminin à Rome, dans le Latium et en Campanie, sous les Julio-Claudiens et les Flaviens : recherche d'histoire sociale*, Thèse de doctorat en Histoire et civilisation de l'Antiquité, sous la direction de Yann Le Bohec et Gilles Sauron, Université Paris 4, 2011.

15 Virginie Girod, *Les femmes et le sexe dans la Rome antique*, Paris, Tallandier, 2013.

16 Pichelin Simon, « Quelques considérations sur les fascina (objets, pratiques et interprétations) à la lumière des recherches sur la masculinité romaine », *Archimède, Archéologie et histoire ancienne*, Hors -série n°2, 2022, pp. 153-166.

17 Claude Mazloum, *The art of erotic jewelry*, Rome, Gremese, 1995.

18 Wendy Doninger, *The ring of truth and other myths of sex and jewelry,* Oxford, Press University, 2017.

19 Claire Barbillon et François Queyrel (dir.), « Art et érotisme », *Histoire de l'art*, n°66, 2010.



1. Pendant en forme de phallus articulé, ressort à la base qui lorsqu'on tire la goupille provoque l'érection. Or ?, XIXe siècle, Londres, British Museum, WITT.309, © The Trustees of the British Museum.



2. Amulette. Bronze, L. : 7,3 cm ; Ier s. ap. J.-C. New York, Metropolitan Museum of Art, 60,117,7.



3. Bague de scène érotique (symplegma) d'un satyre avec une nymphe. Or, Italie, 500-300 avant JC, Londres, British Museum, 1846,0629.17, © The Trustees of the British Museum.

perception de l'œuvre d'art et mettent en lumière une érotisation du corps, mais aussi du regard. Le regard, pour Georges Bataille, est l'organe premier de l'érotisme. En accord avec cette idée, nous pouvons faire une corrélation et voir le bijou, sujet du présent article comme un aimant visuel. Par son contact intime avec la chair, le bijou dirige en effet le plaisir scopique sur le corps. Instrument de séduction, cet objet qui a une place à jouer dans l'élaboration d'un jeu sensuel, dit le désir. Il permet sa mise en mot et détient le pouvoir de révéler les perceptions de la société. Si les réflexions sur le corps érotisé sont aujourd'hui nombreuses, qu'en est-il de cet objet qui le pare et participe alors à l'impression érotique ?

Jouant d'ambivalence, souvent placé entre un spectateur-voyeur et l'espace du corps, le bijou peut se positionner comme un prisme de compréhension pour approcher les origines sociales et culturelles de l'érotisme. Image frontière, au carrefour de réflexions sur la sexualité, le bijou interroge les rapports physiques, mais aussi moraux. Qu'est-ce qui est réellement érotique dans le bijou ? Comment regarder le bijou qui se présente à nos yeux « en rut » ? Quelles perceptions et représentations érotiques du corps le bijou aide-t-il à construire ?

À travers une première réflexion, un état de la question, nous proposons de voir le bijou comme objet et sujet de l'érotisme. Mais, bien évidemment, d'autres appréciations peuvent se construire. Grâce à une approche iconologique et des observations d'ordre esthétique et épistémique organisées autour d'un cadre chronologique large, allant de l'Antiquité romaine au XX^{e} siècle, nous proposons de déceler la polymorphie et les diverses fonctions qui peuvent être conférées à *Éros en bijouterie*. À la fois réceptacle et inventeur d'images sensuelles, nous verrons que le bijou se place dans un jeu de regards soumis à une certaine dualité. Évidentes ou au contraire dissimulées, les figurations de l'érotisme en bijouterie alternent entre représentations explicites et évocations subtiles. Oscillant entre fantasme et réalité, sa lecture est toujours double. Aux corps nus dévoilés et aux scènes d'accouplements s'oppose une iconographie tacite et symbolique, puisant sa sensualité aux sources de la mythologie et de la nature.

La plasticité du désir ou l'évidente impression érotique

Fragments de corps : miniatures érotisées ?

On pourrait croire que tout commence ici, avec cette œuvre, ce fragment de corps, cette *Origine du monde* (1866). Si au XIX^{e} siècle, Gustave Courbet crée le vertige en proposant au spectateur une représentation de l'organe sexuel féminin, le phénomène n'est pas nouveau[20]. Dans la Grèce et la Rome antique, nombreuses sont les peintures murales, céramiques, mais aussi bijoux qui accueillent la reproduction de parties génitales. Quel propos servent donc ces représentations ? Doit-on y voir une dimension érotique comme on pourrait le penser au tout premier abord ? Une miniaturisation du désir ?

À titre d'exemple, nous pouvons évoquer les pendeloques en forme de phallus ou « fascina ». Très largement diffusées dans le monde méditerranéen (I^{er} s. av. J.-C.- V^{e} s. ap. J.-C.), elles présentent des formes simples, doubles ou triphalliques[21]. Souvent associés à la figure de Priape, dieu de la Fertilité, doté d'un pénis en constante érection, ces objets, le plus souvent en or[22], bronze, alliage cuivreux et gemmes sculptées[23], pourraient correspondre aux premières formes de bijoux érotiques dans la Rome antique. Mais, en fonction du contexte de découverte (tombe d'enfant, habitat, temple…), ces images miniatures ont une puissante valeur apotropaïque et sont incontestablement considérées comme des amulettes[24].

Ces représentations, perpétuées à l'époque médiévale[25], subsistent au XVIII^{e} siècle. Dans sa série de *Figures lascives et obscènes*, Jean-Jacques Lequeu, sensible au libertinage et aux réalités de son temps, présente une femme nue portant un pendentif phallique qui semble davantage exprimer une empreinte érotique qu'apotropaïque[26]. Au XIX^{e} siècle, l'image du phallus continue d'être employée dans l'univers bijoutier. En atteste un pendant en or jaune articulé (fig. 1). La manipulation de la goupille placée à la base de l'organe figuré provoque l'érection et renvoie aux représentations antiques d'un sexe dressé et puissant. Dans les années 1960, en pleine émancipation sexuelle, Giò Pomodoro, vraisemblablement inspiré par l'art des piliers hermaïques antiques, dépasse la simple figuration apotropaïque du pénis hérissé. Au moyen d'une trilogie d'or, il exprime la jouissance éjaculatrice de « koïnos Hermès »[27]. Aujourd'hui, la création contemporaine poursuit cette iconographie de protection apposée à la représentation d'organes génitaux fragmentés à travers des bijoux, que Monique Manoha désigne comme « organe-ornement »[28]. En ce sens, Thomas Aurifex, artiste joaillier français, offre avec sa bague talisman Min (2020) un hommage au dieu égyptien ithyphallique de la reproduction et de la fertilité.

À ces images du désir masculin en érection, s'ajoute la figuration en bijouterie d'autres fragments de corps. La *manus-ficus* ou « main-figue » se caractérise par un poing fermé, le pouce entre l'index et le majeur. Cette iconographie, attestée dans la Rome antique sur des amulettes en os ou corail, sert à protéger et à repousser le mauvais œil. Ce motif complète aussi les amulettes phalliques en bronze (fig. 2). Si par la gestuelle représentée la *figa* peut être perçue comme une image implicite de l'acte sexuel et en cela renvoyer à une dimension érotique, les fragments de corps figurés possèdent surtout une force apotropaïque qui appuie la notion d'érotisme sacré.

20 Pour la Préhistoire : Éric Bégouën, Marie-Brune Bégouën « Découverte d'un grand phallus gravé magdalénien dans la grotte des Trois-Frères (Ariège) », *Bulletin de la Société préhistorique française*, tome 110, n°1, 2013. pp. 127-129.

21 *Amulette*. Bronze, L. : 7,95 cm, I^{er} s. ap. J.-C. New York, Met., 60,117,8.

22 *Amulette*. Or jaune, Tortose, H. : 2,23 cm, époque romaine ?, Paris, Musée du Louvre, BJ 2245.

23 *Dessin d'un groupe de bijoux romains*, vers 1768-1805, Londres, British Museum, 2010,5006.569.

24 Simon Pichelin, « «Phallus». Quelques considérations sur les fascina (objets, pratiques et interprétations) à la lumière des recherches sur la masculinité romaine », *op. cit.*, pp. 159-160.

25 *Pendentif Phallus*. Métal doré, Collection « Erotica », Cluny, musée du Moyen- Âge, NNI614.

26 « Femme nue dans un encadrement de fenêtre » de Jean-Jacques Lequeu, *in Figures lascives et obscènes*, entre 1777 et 1825, planche X, Paris, BnF.

27 Giò Pomodoro, *Collier Koinos Hermes!*. Or rose, or jaune et or blanc, rubis, émeraudes, agate, 1963, Montréal, mbam, D88.124.1.

28 Monique Manoha, « De l'organe à l'ornement », dans *Projections : des organes hors du corps,* dir. Hugues Marchal et Anne Simon, Actes du Colloque International, 13 et 14 Octobre 2006, publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, pp. 137-151.

Pour une rencontre de la chair : iconographie sensuelle et sexuelle

La sensualité du Baiser ou le summum du plaisir

Au jeu de l'amour, avant l'échange sexuel et l'enlacement des corps, il y a la rencontre de deux êtres. C'est l'histoire d'un baiser que Freud, dans son *Introduction à la psychanalyse,* décrit comme une expression voilée de l'acte sexuel[29]. Un baiser qui, à la fin du XIX^{e} siècle, dans une société où l'on fait encore l'amour dans l'ombre et partiellement vêtu[30], exprime toute la sensualité contenue de cette époque. Influencé par Auguste Rodin, René Lalique réinterprète le thème pour évoquer son histoire amoureuse avec une jeune Française rencontrée en Angleterre entre 1904 et 1905. Cette broche[31] qui s'accompagne d'une dédicace, « Je rêve aux baisers qui demeurent toujours », tout comme les autres versions existantes de ce bijou, gomme certes l'aspect charnel des corps, mais intensifie toutefois la fusion des deux êtres. La sensualité est là, dans l'emploi du verre moulé et sculpté où l'on joue alors de transparence, comme pour dire ses sentiments. La force érotique de l'œuvre s'exprime donc dans l'extase de ces deux amants qui semblent avoir trouvé dans cet embrassement, le climax du plaisir. Ces baisers joailliers vivement inspirés par la littérature grecque à l'instar du peigne de la maison Vever[32] réceptionnent les images suaves et hédonistes de l'Antiquité. Aux embrassades fougueuses de Polyphème et Galatée[33], comble du délice pour les Romains, s'ajoutent des scènes d'accouplement.

La pénétration : entre acte reproductif et sulfureux

Si pour les Romains « le plaisir n'est pas dans le pénis, mais dans le baiser [34]» qui évoque alors l'apothéose de la relation sexuelle, la sexualité est pourtant phallocentrique et ne se conçoit pas sans pénétration. L'art républicain et impérial met effectivement en lumière des scènes de pénétration différentes comme le coït vaginal ou la sodomie. À Pompéi, ledit *sex club* de la Villa du Centenaire (II^{e} s. av. J.-C.), fouillée en 1879 et 1880, livre une peinture murale d'un couple dont la femme au corps blanc nacré, vêtue d'un simple soutien-gorge ou *strophium*, se trouve sur l'homme au corps rouge. En outre, dans le domaine de l'orfèvrerie romaine, l'image de la pénétration apparaît également comme récurrente. Citons par exemple la collection Edward Perry Warren qui comprend une coupe à boire en argent, ladite « Coupe Warren ». La surface de l'objet somptuaire présente deux scènes de pénétration homosexuelles dans un style purement hellénistique[35].

L'art de la glyptique romaine, aux époques républicaine et impériale, est clairement une source d'investigation pour révéler des images miniatures érotiques. Ainsi la technique de la gravure sur gemme met en lumière des scènes d'acte reproductif[36] ou de sodomie entre un homme et une femme[37]. La bijouterie romaine s'approprie aussi cette iconographie. Citons la bague en or jaune conservée à Londres, au British Museum dont l'image centrale représente un satyre ithyphallique et une ménade (fig. 3). Une représentation qui laisse présager la suite des ébats.

Pratique sexuelle orale : entre licence et plaisir

Alors que l'acte pénétratif est essentiellement à visée procréative, le plaisir semble s'obtenir chez les Romains par la pratique du sexe oral[38]. Ce contentement-là s'acquiert hors relation conjugale grâce aux serviteurs, esclaves sexuels et prostituées comme la Pompéienne Zymrina sur le collier de Keith Lewis[39]. L'usage de ces caresses buccales est attesté dans plusieurs camées et intailles de l'Antiquité comme de la Renaissance[40]. Si le sexe oral reste à travers le temps une activité décriée et va même jusqu'à être considéré comme perversion dans la société dix-neuviémiste très puritaine, il continue pourtant d'être représenté en littérature[41] comme en bijouterie. Une bague en argent de la fin du XIX^{e} siècle figurant un homme faisant un cunnilingus à une femme le masturbant reste la preuve que la recherche du plaisir s'associe à l'illicite[42]. Si cette pratique marginale continue d'être tabou, la création contemporaine à l'heure de la libération des sexes, a su lui redonner sa place : explicitement chez Keith Lewis (fig. 4) ou de manière plus subtile, chez Sophie Hanagarth[43] où ses bagues suceuses de doigts sont une amorce à la sensualité.

Bijoux et nudité : la transcription picturale du désir

Comme le dit si bien Virginie Girod : « La nudité est le vêtement de Vénus [44]». Dans la peinture occidentale, nombreuses sont les scènes de toilette ou d'intimité qui offrent à nos yeux des femmes en tenue d'Eve. Ces figures féminines représentées dans leur plus simple appareil sont bien souvent ornées de leurs plus fidèles compagnons : les bijoux. Elles affichent alors une nudité parée qui provoque à l'œil son petit effet. Mais quel rôle possède ces différents ornements ? Accentue-t-il la charge érotique de l'œuvre ?

Elle est là alanguie sur un lit aux draps froissés, la *Vénus d'Urbin* (1538), représentée uniquement vêtue de ses bijoux. Par leur emplacement et leur forme, ceux-ci aiguisent « le jeu de regard

29 Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, 3^{e} partie « Théorie générale des névroses », 1916, p.59.

30 Alain Corbin, *Le temps, le désir et l'horreur. Essais sur le XIX^{e} siècle*, Paris, « Champs. Histoire », Flammarion, 2014.

31 René Lalique, *Broche « Le Baiser »*. Argent et verre moulé en haut-relief et sculpté en intaille, 1904-1906, Paris, MAD, 38337.

32 Maison Vever, *Peigne Daphnis et Chloé*. Ivoire sculpté, fils d'or, perles fines, émail translucide plique à jour vert, 1900, Paris, MAD, 24538.

33 Stefano de Caro, *The National Archaeological Museum of Naples*, Naples, Electa Napoli, 2001, p. 166.

34 Thierry Eloi, et Florence Dupont, *L'érotisme masculin dans la Rome antique*, Paris, Belin 2008.

35 *Coupe Warren*. Argent, 15 av. J.-C.-15 ap. J.-C, Londres, au British Museum, GR 1999, 0426, 1.

36 Pendentif « couple d'amants ». Monture en or époque moderne et intaille en jaspe époque romaine, I^{er}-III^{e} siècle, Paris, BnF, Cabinet des Médailles et Antiques, 58.2208bis.

37 Intaille en jaspe rouge. Art romain, Vente Arts du Monde, Archéologie et Antiquités, Copages Auction Paris, le 25 mars 2021, lot 117.

38 Emmanuel Laurentin, « La sexualité dans la Rome antique », Podcast *La Fabrique de l'Histoire*, France Culture, 52min, 3 décembre, 2015.

39 Keith Lewis, *Collier pour Zymrina, prostituée de Pompéi*. Argent, or, émail sur cuivre, issu de la série « Babioles Paillards », 2002, Houston, Fine Art museum, 2007.456.A-.E.

40 Attribué à Valerio Belli, *Intaille avec une scène orgiaque*. Cornaline, 1520, Glyptics, Ancient Jewelry, Bertolami, Londres, 10 juillet 2019, lot 551.

41 Franck Spengler, *Anthologie littéraire de la fellation*, La Musardine, « Lectures amoureuses », 2018.

42 Bague. Argent, Espagne, fin XIX^{e} -Début XX^{e} siècle, Londres, British Museum, 1949,1202.1.

43 Sophie Hanagarth, *Lipstick ring*. Acier inoxydable, 2013.

44 Virginie Girod, « L'érotisme discret du sein dans les représentations artistiques sous le Haut-Empire », dans *Histoire de l'art*, n°66, 2010. *Art et érotisme.* p. 49-59.



4. Keith Lewis, Broche Maritimus cunnum lingit assibus IIII. Argent doré, émail, diamants, perles, 10.16 × 6.03 × 1.59 cm, production américaine, 2002, Los Angeles, LACMA, M.2015.252.46, © Keith A. Lewis.



5. Gustave Courbet, *Le sommeil*. Huile sur toile, 1866, Paris, Petit Palais, musée des Beaux-arts de la Ville de Paris /Paris Musées, PPP3130.

6. Paire de pendants d'oreilles représentant Ganymède et l'aigle. Or, Grèce, env. 330–300 avant JC, New-York, Metropolitan Museum of Art, 37.11.9, .10



7. Bague avec la représentation en relief de Léda et le cygne. Or, époque romaine, Ier-IIe siècle, Londres, British Museum, 1917,0501.237, © The Trustees of the British Museum.

entre celui qui le porte et celui qui le voit[45]. » Le désir est ainsi pleinement contenu dans la main gauche de la donna, posée sur son mont de Vénus et baguée au petit doigt. La nature du bijou évoquant tacitement l'acte sexué, nous permet d'interpréter cette main impérieuse comme une invitation au plaisir sexuel tandis que la perle à l'oreille invite à un échange oculaire[46]. Cette vision frontale qui capte l'œil du spectateur et semble attendre de lui qu'il agisse est aussi celle de la scandaleuse *Olympia* (1863). Le regard séducteur de cette prostituée contraste pourtant avec le bijou qui orne son cou. Ce collier composé d'un ruban d'étoffe porté serré et agrémenté d'une perle, aussi appelé un « je ne baise plus » est en adéquation avec la position de la main de la jeune femme qui semble cacher son sexe. De la pudeur dans l'érotisme ? Alors que les femmes de la seconde moitié du XIXe siècle deviennent conscientes de leur potentialité érotique et maîtresse de leur sexualité, on tend plutôt à penser l'acte comme aguicheur et provocateur. Quoi qu'il en soit, le geste de cette cocotte traverse le temps et trouve écho dans la broche *Inconvenience* [47] de Maija Vitola Zitmane.

Lorsqu'on parle d'érotisme et de prostitution au XIXe siècle, période durant laquelle la pratique connaît un véritable essor[48], les bijoux sont plutôt vus comme un moyen de se payer les charmes des grandes courtisanes. Avec *Rolla* (1878), Henri Gervex nous présente la chambre à coucher d'une horizontale. *Éros* s'est invité dans la scène à travers différents symboles qui déstabilisent le public de l'époque : aux vêtements froissés sûrement enlevés en toute hâte s'ajoute la canne, métaphore de l'acte sexuel. Les bijoux quant à eux, posés ostensiblement sur la table de nuit, témoignent d'un désir qui s'achète et se compte comme pour Caroline Otero en rang de perles fines[49].

Souvent offertes dans la corbeille de mariage, les perles sont perçues au cours du XIXe siècle comme un legs de féminité[50]. Symboles de la femme mariée, ces gemmes sont mises à mal dans l'œuvre de Gustave Courbet (fig. 5). Deux amies dévêtues et sensuellement enlassées sur un lit semblent avoir trouvé un repos *post-coitum.* Si volupté et rêverie sont conviées dans ce sujet de boudoir, les bijoux abandonnés sur les draps soyeux renforcent l'érotisme de la scène. Le collier de perles cassé du premier plan évoque la précipitation et l'ardeur de l'étreinte entre les deux femmes. Dans cette présentation de grande intimité où le spectateur se fait voyeur, Courbet casse les codes en exhibant un amour lesbien. Au collier de perles du premier plan se répond un second, tronqué sur la droite de la toile. Deux colliers donc, et une épingle à cheveux, allusion sexuelle par sa forme et sa fonction à un acte hétéronormé, sont ainsi laissés de côté comme pour signifier que ces deux femmes mariées s'émancipent des carcans de la société.

S'ils ne sont pas forcément placés au centre de la composition picturale, les bijoux qui accompagnent ces nus féminins voluptueusement alanguis sont des indices à la lecture sensuelle de l'œuvre. Appâts oculaires, stimulus érotogènes, ils participent à la construction de l'image sensuelle. Placés au cœur de l'excitation, entre le désirant et le désirable (le spectateur et le sujet), ils jouent d'associations et augmentent l'intensité érotique de certaines scènes picturales. Le désir se fixe donc sur cet objet tangible.

L'intimité d'*Eros* ou l'imagerie subtile du désir

Le mythe au service de la sensualité érotique

Quand *Eros* s'invite au panthéon des dieux de l'Antiquité, d'étonnants scénarios sexuels se construisent. Loin de tous tabous, l'amour devient protéiforme, se métamorphose et donne alors à voir d'extraordinaires unions (fig. 6). En cela, le mythe antique participe à l'édification d'une iconographie érotique. L'image de Léda et le Cygne est clairement associée à cette expression du désir. Léda, épouse de Tindare, reçoit Zeus qui, métamorphosé en cygne, charme la jeune fille dénudée. À Pompéi, la fouille en 2018 d'une villa située sur la Via del Vesuvio révèle une peinture composée de la jeune femme et de la figure aviforme. Léda, soulève un drapé jaune pour dévoiler son corps nu et accueillir l'oiseau divin. Cette découverte récente offre une lecture mythologique et sublimée de l'acte amoureux et charnel, une image déjà attestée dans l'orfèvrerie romaine. En effet, en Campanie, le trésor de Boscoreale, découvert en 1895 dans la villa de Pisanella, se compose d'un miroir en argent décoré au revers d'une scène miniature de Léda et Zeus (25 av. J.-C.-50 ap. J.-C.). La fille de Testios à demi nue, assise sur un rocher, abreuve Zeus représenté sous les traits d'un cygne aux ailes finement travaillées[51]. Le succès de l'iconographie sensuelle rattachée à Léda atteint l'univers bijoutier. Sur une bague romaine du Ier siècle (fig. 7) et un bijou du XVIIIe siècle (fig. 8), elle est représentée recevant entre ses lèvres, le bec phallique de l'oiseau. Une figuration subtile du phallus en érection du roi des dieux.

Le vocabulaire naturaliste fin de siècle ou l'esthétisation de l'érotisme

Pour percevoir *Éros*, il n'y a pas besoin d'être obligatoirement confronté à la vision d'un corps dénudé. En effet, lorsque celui-ci ne se positionne plus comme référent et médium de l'imagerie érotique, notre œil est stimulé plus subtilement. C'est alors toute une série de significations et d'allusions évocatrices qui s'offrent à notre regard. Le désir se dit au-delà de ce que l'œuvre donne à voir. Et ce panel de symboles participe tout autant à la création du frisson érotique et à la sollicitation des sens.

Sur cette idée et dans une perspective épistémique, il est aisé de comprendre *La Coquille* (1912) d'Odilon Redon comme le pendant symbolique de la toile de Courbet. Ici, le coquillage évanescent s'impose comme une métaphore du sexe féminin. L'excitation sexuelle relève alors du sentiment esthétique qui est attaché à l'œuvre. Une œuvre où « l'éroticité n'est plus le seul privilège du contenu [52]», mais aussi de la forme. Une œuvre où

45 Charline Coupeau, « Le bijou comme objet de désir » dans *L'âme du bijou*, Paris, Flammarion, 2021, p. 157

46 Daniel Arasse, *Histoires de Peintures*, Paris, Éditions Denoël, 2012, pp. 245-255.

47 Maija Vitola Zitmane, *Broche « Invconvenience »*. Os de chameau sculpté à la main, argent et grenats, série « Life is Beautiful », 2021.

48 Nienke Bakker, Isolde Pludermacher, Marie Robert, Richard Thomason, *Splendeurs et misères : images de la prostitution (1850-1910)*, Paris, Flammarion, 2015.

49 Charline Coupeau, *La métaphysique du bijou*. Objet d'histoires, parure du corps et matériau de l'œuvre d'art au XIXe siècle, Rennes, Presses Universitaires, 2022, p. 86.

50 Patrizia Cimabelli, « Colliers de perles. Transmission, circulation, mémoire du féminin » dans *Techniques & Culture*, n°59, 2012, pp. 78-95.

51 Miroir du Trésor de Boscoreale, Paris, musée du Louvre, Bj 2159.

52 Mikel Dufrenne, « Esthétique, érotique » dans AUBRAL François et MARKARIUS Michel (dir), *Érotique Esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.18.



8. Bague « Léda et le cygne ». Or, scène sculptée en bas-relief en ivoire sur fond de bois noir, vers 1790, Paris, Galerie Fabian de Montjoye, ©Trust of Fabian de Montjoye.



9. René Lalique, Broche Orchidée. Or, ivoire, émail plique à jour, corne et diamants, vers 1903-1904, Baltimore, The Walters Art Museum, 57.936.



10. Eugène Grasset pour la maison Vever Frères, Peigne Naïde. Corne, or, émail, vers 1900, Paris, Petit Palais, musée des Beaux-arts de la Ville de Paris /Paris Musées, OGAL496.



11. Collier avec pendentif en forme de croissant. Or, H. : 36,8 cm, Ier -IIIe siècle ap. J.-C., New York, Metropolitan Museum of Art, 21,88,90.



12. Broche Art nouveau. Argent et ivoire, vers 1900, Paris, Galerie Fabian de Montjoye, ©Trust of Fabian de Montjoye.

prime donc une esthétisation de l'érotisme, où *Éros* devient suggestion. Revenons à notre coquillage. Dans la Rome antique, l'organe des femmes est évoqué par le cauri. Si sa forme si caractéristique en fait un symbole de fécondité, il peut également être perçu comme une image sexuelle[53]. Un élément que reprend Jean Vendôme au XX[e] dans sa broche *La fermeture éclair*. C'est donc sous couvert d'un certain naturalisme que s'expriment, à travers le temps, des allusions à la sexualité.

Dans une société justement fascinée par le sujet, les artistes de l'Art nouveau développent une imagerie érotique[54]. Si le potentiel lascif du corps féminin est exploité jusqu'à devenir un véritable leitmotiv, une sensualité symbolique se fait également sentir. Pour parler de sexe, tous les stratagèmes sont bons et l'emploi du vocabulaire formel de la nature à qui l'artiste « obéit avec volupté[55] » s'impose comme une réponse à la quête d'une modernité nouvelle. Au tournant de ce siècle, la nature est perçue comme un espace amoral où s'expriment les instincts physiques et les fantasmes primaires. Elle triomphe alors au sein de la sphère artistique comme une source de désir.

Nombreux sont donc les symboles issus de la faune et de la flore qui évoquent l'appétit sexuel. Pour Mireille Dottin Orsini, les fleurs et les bijoux sont les attributs obligés de la femme fatale fin de siècle[56]. L'association trouve sa plus brillante expression dans la *Broche Orchidée* de René Lalique (fig. 9). À l'heure de l'engouement pour les espèces exotiques, ce spécimen dont la racine grecque -*Orchis*- désigne un organe sexuel, est la fleur érotique par excellence. Elle personnifie, grâce à la blancheur virginale de l'ivoire utilisé sur le bijou, l'orifice vaginal. Le gynostème du Cattleya, reproduit ici de façon réaliste, incarne sans mal le clitoris qui à la fin du XIX[e] siècle est reconnu comme le siège du plaisir vénérien[57].

Si l'analogie entre l'organe sexuel féminin et l'univers floral est appuyée par l'emploi au sein du texte littéraire d'expressions figurées comme « déflorer » ou « cueillir la rose », les artistes fin de siècle continuent d'user d'autres symboles pour construire une iconographie érotique. Ainsi la chauve-souris, emblème des amours homosexuelles, évoque sur une bague art nouveau la passion de Liane de Pougy pour Nathalie Clifford Barney[58]. La pierre de lune est idéalement choisie ici pour rappeler le caractère noctambule du chéiroptère. La forme équivoque de la gemme ainsi que son phénomène d'adularescence traduisent bien le saphisme qui au tournant du siècle est encore vu comme transgressif et licencieux.

Aux représentations d'une sexualité perçue pour l'époque comme « dévoyée », s'ajoutent celles de l'univers marin. Influencé par l'imagerie japonaise et ses *shunga,* les bijoutiers Art nouveau mettent à l'honneur une iconographie évocatrice du plaisir sexuel féminin. Louis Aucoc, sûrement inspiré par *Le Rêve de la femme du pêcheur* (1814), estampe érotique réalisée par Hokusai, dévoile dans une broche hautement suggestive, une illustration de la scène pouvant précéder celle du maître japonais[59]. Dans ce bijou, une pieuvre semble vouloir s'attaquer à une femme nue. Si la rencontre charnelle n'a pas encore eu lieu, la présence de l'octopode, animal éminemment érotique au Japon, et la pose lascive de la jeune femme, préfigurent le moment de transe sexuelle perceptible dans l'estampe. Le thème de l'eau et l'univers qui lui est associé peuvent donc être interprétés à la fin du XIX[e] siècle comme un miroir de la sexualité. Une idée subtilement exploitée dans le projet de peigne *Naïade* (fig. 10). Ici, le décor marin mêlant émail et travail de l'or évoque fortement la symbolique de la fertilité tandis que la figure féminine engloutie par les vagues du désir semble par son attitude, en pleine jouissance extatique.

Le corps paré ou le réveil de la sensualité

Au Haut Empire, l'amour ne se pratique jamais totalement nu. Les Romaines préfèrent se dénuder de façon contrôlée et sélective[60]. Leurs corps sont alors parés de colliers en or jaune (*monilia*) plus ou moins stylisés (fig. 11), de chaînes sous la poitrine *(catenae),* d'armilles qui deviennent des attributs érotiques invitant au plaisir. À Pompéi, la maison de L. Caecilius Iocundus (V, 1,26) présente une peinture d'un satyre et d'une ménade quasi dénudés et parés de bijoux en or jaune dont le mouvement et la musicalité participent aussi à une forme de sensualité[61]. Pouvant suggérer un effet de déshabillage, le bijou érotise le corps et provoque alors le désir.

Cacher son sexe pour mieux se donner à voir ? Si certaines choisissent de couvrir leurs attributs par une gestuelle explicite, d'autres profitent de la légèreté d'un voile pour dissimuler leur anatomie sans totalement la recouvrir et jouer de ce dernier pour attiser le désir chez le spectateur. Il en est ainsi de Salomé, objet érotique par excellence. Représentée et décrite ruisselante de pierreries chez Gustave Moreau[62] et Joris Karl Huysmans[63] , l'héroïne carthaginoise de Gustave Flaubert[64] se couvre du zaïmph, dans plusieurs bijoux de la fin du XIX[e] siècle[65] (fig. 12). Ce grand voile sacré de la déesse Tanit qui abrite les ébats des amants au moment de la rencontre charnel entre Salammbô et Mâtho est certes conçu pour « exhiber son corps désirable, selon un jeu savant qui consiste à voiler pour mieux provoquer le regard du désir[66] », mais aussi pour marquer la métamorphose de la jeune fille qui, en s'en enveloppant, découvre sa sexualité[67]. Objet de séduction, mais aussi symbole de l'hymen dans une vision psychanalytique, le voile accentue l'érotisme dont la poésie rappelle celle incarnée en 1900 par la célèbre Loïe Fuller.

Conclusion

Au sein de l'univers bijoutier et joaillier, *Eros* a su convoquer au fil du temps toutes les facettes du désir. Grâce à une double transcription sensuelle du bijou : une lecture explicite suivie d'un déchiffrage plus discret, il convenait de poser un nouveau regard sur la façon de voir cet objet. Parce qu'il épouse le corps et s'inscrit dans un rapport à la sexualité, le bijou participe à la représentation de l'amour sensuel et des plaisirs charnels, des figurations qui pour certaines ont traversé les époques. S'il stimule et incite ainsi au désir sexuel, il est aussi celui qui le provoque jusqu'à devenir une forme d'excitation[68]. L'érotisme en bijouterie doit avant tout être compris comme une image, une situation, une perception. Les bijoux sont alors ceux qui ajoutent un soupçon de théâtralité, un zeste de provocation, de la pudeur ou encore de l'ambiguïté. En cela ils réveillent la sensualité. Les bijoux peuvent alors être vus comme indiscrets[69], mais l'érotisme n'est-ce pas justement non pas ce qui est, mais ce que l'on perçoit ?

Charline Coupeau *est docteure en histoire de l'art, gemmologue, spécialiste de la bijouterie ancienne, chercheuse associée au laboratoire CRHA de l'Université de Bordeaux Montaigne.*

Céline Gaslain-Leduc *est docteure en histoire de l'art et archéologie, spécialiste de la bijouterie des mondes anciens. Ensemble, elles ont fondé le bureau d'études Histoires de Carats, dédié à la valorisation du patrimoine joaillier.*

53 Arnaud Zucker, « Album mythique des coquillages voyageurs. De l'écume au labyrinthe », *Techniques & Culture*, n°59, 2012, pp.110-125.

54 Ghilaine Wood, *Art Nouveau et érotisme*, Italie, Édition Herscher, 2000.

55 Charles Morice, *Rodin*, Paris, H. Floury Éditeur, 1900, p.10.

56 Mireille Dottin Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale : textes et images de la misogynie fin de siècle*, Paris, Bernard Grasset, 1993, p. 19.

57 Sylvie Chaperon, « Le trône des plaisirs et des voluptés » : anatomie politique du clitoris, de l'Antiquité à la fin du XIX[e] siècle », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n°118, 2012, pp. 41-60.

58 René Lalique, *Bague Chauve-souris*. Argent, or, émail translucide bleu, pierre de lune taille cabochon, vers 1899, Paris, MAD, 40105.

59 Louis Aucoc, *Broche*. Or, émail, rubis, diamants, perle, 1898-1900, Pfrozheim, Schmuckmuseum.

60 Girod Virginie. *op. cit*., p. 49-59.

61 Stefano de Caro, *The National Archaeological Museum of Naples*, Naples, Electa Napoli, 2001, p. 159. Cette œuvre est conservée sous le n° 110590.

62 MOREAU Gustave, *L'Apparition*, Aquarelle, Paris, Musée d'Orsay, 1876, 4.

63 HUYSMANS J-K, *À Rebours,* Paris, Coll. « Folio Classique », Éditions Gallimard, 2011, (1[ère] éd. 1884) p.143.

64 FLAUBERT Gustave, *Salammbô*, Paris, Collection Folio Classique, Éditions Gallimard, 2005 (1[ère] édition en 1874), Chapitre XI.

65 LALIQUE René, Pendentif/ Broche *Salomé* ou *Salammbô*, or, émail translucide à jour verre, vers 1904-1905.

66 Lucette Czyba. *Flaubert et le mythe d'Hérodias-Salomé* In : *Literales : Mythe et littérature,* Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 1997.

67 Mireille Dobrzynski, Le Zaïmph métamorphique : objet et réification dans Salammbô de Flaubert, Cincinnati Romance Review, n°23, 2004, pp.47-59.

68 Voir en ce sens l'exposition *Nirvana, les formes du plaisir*, Lausanne, Mudac, du 29 octobre 2014 au 26 avril 2015.

69 Denis Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, 1748, publié anonymement.

Le corps féminin érotisé chez Clovis Trouille (1889-1975) : un modèle de fétichisme

par Philippe Choulet

« Quant à l'érotisme, ce fut toujours mon fait, c'est de naissance. Comme disait Cézanne, en provençal, pour sa peinture couillarde : le « temmperamente ! ». Il me semble qu'un artiste qui ne sent pas la femme ne peut pas être un bon artiste. Cependant, je ne me suis jamais roulé dans la pornographie. Je suis toujours resté sur le plan, uniquement, de la suggestion. »
(Clovis Trouille)

Que signifie "érotiser" ? *Eros*, et c'est confirmé par le *Banquet* de Platon, est le dieu de l'amour, plus précisément du désir — Aphrodite étant la déesse de la Beauté. Cela nous fait un billard à trois bandes (*sic !*) entre Amour, Désir et Beauté. Et comme le désir n'est pas toujours une force de lien, comme l'est, en principe, Eros, il a sans doute besoin d'être cadré par les deux autres puissances, Amour et Beauté. Il y a en effet un danger du désir, qui peut, sur fond d'agressivité, être désir de haine, désir de destruction, désir de laideur, désir de mort (*Thanatos*, selon Freud).

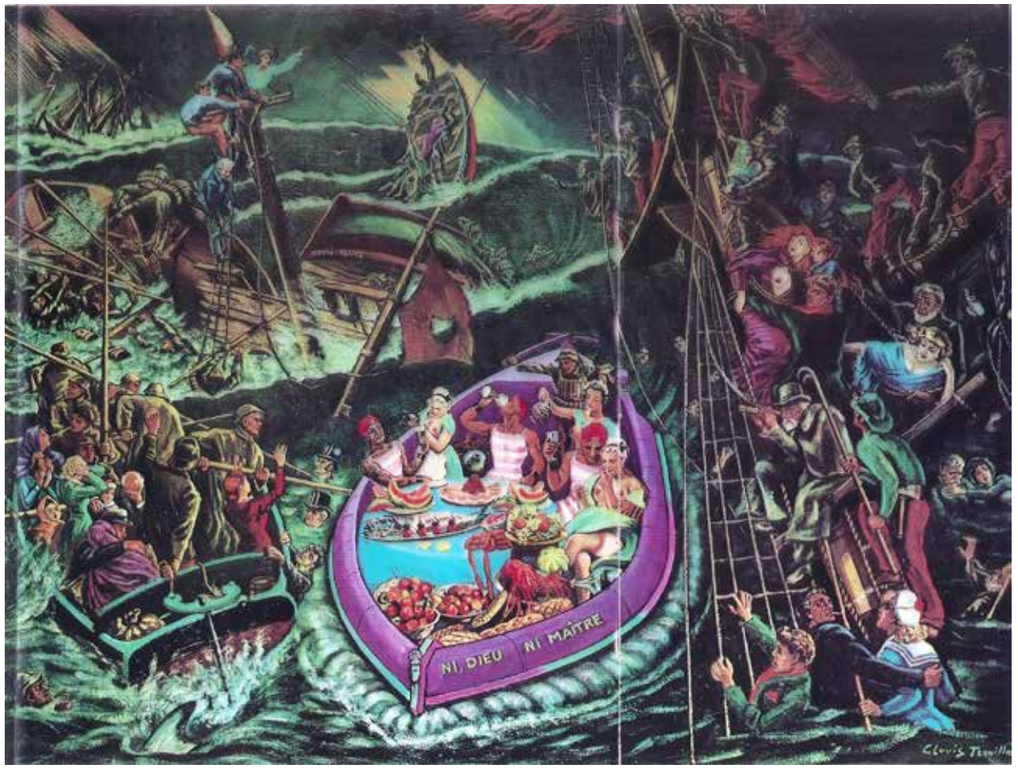
Il y a donc de l'*Eros*, c'est un donné de nature et de culture. Depuis Empédocle, il nomme ce qui lie, ce qui attache, ce qui attire — c'est une force d'attraction (amour, intérêt, attention, curiosité, rapprochement, jusqu'à la fusion). Newton, plus de 2 000 ans plus tard, ne manquera pas de rendre hommage au Dieu créateur, dont les lois de l'attraction universelle et de la gravitation (qui lient des satellites à leur soleil…) expriment son message de cohérence, d'harmonie, de bonté et de générosité — ce qui ne manque pas de constituer pour nous un modèle attrayant pour la création artistique, qui exige justement ces vertus et qualités… Les corps peints par Trouille sont des soleils, le peintre et le spectateur sont leurs satellites…

Mais bien sûr, le diable gît dans les détails. La notion de lien est ambivalente, comme celle de corde : c'est d'abord une liaison, une association réciproque, une action qui fait société, donc une augmentation de puissance pour les êtres qui sont ainsi liés, soit. Mais c'est aussi un lien qui attache de manière unilatérale (entre dominant et dominé, bourreau et victime), qui contraint, qui empêche, qui enferme, qui inhibe, qui fait obstacle à la liberté, qui emprisonne, comme des menottes. Et pourtant, paradoxe, la création artistique ne sera jamais sans contrainte — comme dit Nietzsche, il s'agit de « danser dans les chaînes » (*Humain, trop humain*, II, *Le Voyageur et son ombre*, § 140)… Et puisqu'il s'agit de l'érotisation du corps en art, il faut insister sur cette forme de la *contrainte*.

Il y a donc de l'Eros *entre* les humains et *dans* les corps. Cet Eros dans les corps est comme une *aura*, une "auréole", une dimension d'effet de présence, de lumière, de prestige, de puissance d'exister, une splendeur de l'ordre du *sens*. Cela fut dit par Stendhal dans *De l'amour*, avec l'idéalisation, c'est-à-dire la projection imaginaire de l'idéal de la perfection sur l'objet désiré / aimé — ce qui fait que l'objet n'est pas "objectivement" beau, car sa beauté dépend de la sensibilité, du goût et du jugement humains. Le *rameau de Salzbourg*, dit Stendhal, possède certes du brillant, de l'étincelant et même de l'aveuglant, mais ces qualités ne sont rien sans le sujet humain qui les reçoit, les évalue, les formule, les estime. « Tout ce qui brille n'est pas or », dit la sagesse populaire, et les cristaux de sel ne sont pas des diamants… Alors, comment diable peut-on aimer son souteneur, un salaud, un fumier, une incarnation de la laideur physique ou morale, un criminel, ou ne pas désirer du tout la "beauté fatale", Miss Monde, Monsieur Univers, que sais-je encore ?… Après tout, l'iconographie chrétienne représente Jésus comme un Apollon lumineux, mais, juif palestinien, il avait peut-être la tête d'Arafat, ce qui change beaucoup la donne… Tel est le pieux mensonge de la peinture, et ça n'empêche ni l'amour de Marie, de Joseph et de Marie-Madeleine, car ce qui compte, c'est l'*aura*… La question sera donc : qu'est-ce qui brille aux yeux du fétichiste ? Qu'est-ce que le fétichiste veut faire briller aux yeux des autres — ici, aux yeux des spectateurs ?

L'acte de la projection imaginaire donne le droit à l'illusion, il fait comprendre sa nécessité, dès lors que le sujet est crédule, séduit qu'il est par les apparences. Il y a quelque chose d'étrange et de déroutant dans les choix d'objet — c'est ce qui invite Freud à parler de *perversion* fétichiste, c'est-à-dire de déviation de la pulsion quant au but et quant à l'objet. On ne cesse de s'étonner de ces liens d'amour bizarres, "fantastiques" (au sens fort du terme) : sadisme, masochisme, voyeurisme, exhibitionnisme, fétichisme… sans parler de choses qui apparaissent aujourd'hui plus "monstrueuses" (gérontophilie, coprophilie, pédophilie, etc.). Mais, dit Freud, nul besoin de "faire la morale", de se scandaliser, de s'indigner, puisque ce sont des choses qui existent et qui ont une vraie puissance d'affecter les humains. Comme dit Nietzsche : « Nul ne ment autant qu'un homme indigné » (*Par-delà Bien et Mal*, § 26). Il suffit d'être réaliste et d'anticiper : rien n'est étonnant de ce qui vient de l'humanité. Il suffit de taper sur n'importe quel site "perversion sexuelle" pour en être édifié ! L'art de Trouille proteste contre l'hypocrisie, l'inhibition, la censure (venue de l'ordre moral des institutions et de l'Etat…), l'autocensure, le refoulement, la "résistance", le Surmoi…

Il y a donc de l'Eros *dans* les corps et *entre* les corps, dans *n'importe quel* corps et entre *n'importe quel* corps, soit. Une intériorité psychique érotique, une intersubjectivité érotique — Winnicott dirait : un *espace transitionnel* érotique. Mais alors pourquoi "érotiser" ? Pourquoi viser une augmentation de l'effet érotique, pourquoi tabler sur une plus-value érotique ? L'*Eros* du corps naturel-culturel ne suffit pas ? Le corps de Marilyn Monroe, de Marlene Dietrich, de Louise Brooks, ça ne vous suffit pas ? Pourquoi faut-il encore exagérer et dynamiser cet *Eros* ? *That's the question*. Et les arts répondent à cette question, en musique (*Carmen*, de Bizet, *Lulu*, de Berg), en théâtre (Jean Genet, *Les Bonnes*, *Le Balcon*, *Les Paravents*), en littérature (Esmeralda dans



1. *Bateau ivre*, 1942

Notre-Dame de Paris), en poésie (Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, "Spleen et idéal", XIX, "La géante" et XXIII, "La chevelure"), en photo (Helmut Newton, les studios Harcourt), au cinéma (*L'Ange bleu*, de von Sternberg, mais aussi certains pornos…) et, donc, en peinture (Rubens, et notre Clovis Trouille).

Comment érotiser un corps en peinture ? C'est rendre hommage, par le travail de l'apparence, de l'artifice et de la fiction en deux dimensions, à ce que le Pausanias du *Banquet* de Platon (180c-185c) appelle l'Aphrodite terrestre (ou vulgaire), bien différente de l'Aphrodite céleste : cette Aphrodite est la divinité des impressions matérielles, physiques, sensibles, sensuelles, dites érotiques, sexuelles et génitales. Trouille ne cessera pas de faire allusion à tous les actes relevant des phases orale, anale (sadique-anale), phallique et génitale qui déterminent les choix d'objet et de pratiques des enfants, des adolescents et des adultes de tous sexes… Et ce de manière "innocente" et ludique… En ce sens, Trouille partage vraiment les découvertes de la psychanalyse : si l'enfant est un pervers polymorphe (cf. Freud, *Trois essais sur la sexualité*), Trouille également, avec même une tendance exhibitionniste avérée, car il lui faut montrer et renforcer le lien au fétiche. Ce sera le travail du dessinateur et du peintre. L'érotisation favorise l'*excès de représentation* qui se présente ici. Tout est cohérent et complet — même dans le lien entre le désir comme pulsion de vie et le désir comme pulsion de mort, entre *Eros* et *Thanatos*. La référence à Sade fait contrepoint à la grâce, à la légèreté de la séduction…

Le fétichisme trouillard

Le caractère singulier de la peinture de Trouille permet de le classer parmi les fétichistes. Qu'est-ce qui caractérise ce fétichisme ? Outre les principes et les lois du genre, pour en affirmer l'originalité, il faut d'abord dire ceci : aujourd'hui encore, le fétichisme est classé comme perversion aliénante, en tant qu'expression d'une structure psychique dominée par le manque, la demande et le malheur. En effet, Marx y a vu une des logiques d'illusion du rapport proprement "fantastique" aux marchandises (cf. Livre I du *Capital*, chapitre IV, "Le caractère fétiche de la marchandise et son secret"), et Freud le classe parmi les perversions quant au but et quant à l'objet, bloquant le devenir de la sexualité sur un type d'objet — par exemple, la "fixette" de Gaétan Gatian de Clérambault sur les étoffes, ou celle de certain bourgeois sur les bottines, dans *Le Roman d'une Femme de chambre*, d'Octave Mirbeau (1900)…

Trouille, lui, a le bon goût de l'innocenter — ou plutôt de chercher à en innocenter une de ses formes les plus manifestement érotiques…

Certes, à bien y regarder, le cas Clovis Trouille peut bien entrer dans le cadre de l'analyse psychanalytique du fétichisme (comme le désaveu de la différence des sexes, comme expression d'une angoisse de castration), mais Trouille *convertit* magnifiquement, par un travail d'idéalisation qui lui est propre — ça s'appelle un *style*, une *manière* —, cette énergie psychique de jeune homme dont le destin fut rendu *problématique* par les rencontres meurtrissantes du réel historique, celui de la guerre de 14-18. Evidemment, il se contrefiche de savoir si la femme n'a pas de pénis ou s'il a eu, un jour, du dégoût pour le sexe féminin : la femme *est* un phallus, et il affirme haut et fort l'*autre* féminin comme splendeur et comme merveille, comme grandeur inaccessible et comme énigme. Il réélabore la différence sexuelle — les hommes sont à l'école du corps féminin, histoire de redorer leur blason (on voit ainsi des religieux avec des jarretelles, comme dans *Remembrance*, 1931, où il stigmatise la bénédiction offerte aux armées par un Cardinal : « Cette œuvre est un exutoire personnel provenant du traumatisme de la guerre de 14-18 qui m'a pris mes plus belles années »). C'est que le corps humain sexué est « un tissu de significations femelles », comme dit un patient du psychanalyste François Perrier. Contre le modèle du couple "homme suractivé et femme consentante", Trouille propose l'offrande féminine stéréotypée, la provocation codée, l'exhibition prévisible et ludique.

L'œuvre de Trouille est donc fétichiste. "Fétiche" vient du portugais *fetisso*, objet-fée, objet enchanté, objet magique (à la puissance effective mais invisible, puissance d'influence et de protection), idole adorée / à dorer. Un fétichisme, c'est sexuel, abondamment sexuel, quelles que soient les ruses du désir et de l'imaginaire (des "fixations" sur les boîtes de camembert, les timbres postaux, les petites culottes des voisines…). Le résultat, et donc son processus, consiste en effet à élire un objet, une chose, un animal, un visage, un lieu d'un corps, pour en faire une icône, une idole valant alors comme *totems*, comme êtres privilégiés d'un désir (d'une pulsion *partielle*, comme dit Freud). Et ce désir tend à devenir "totalitaire", c'est-à-dire à envahir et occuper toute l'activité de pensée, selon la compulsion de répétition, l'obsession, le retour fréquent, persistant et même perpétuel de l'*idée fixe* dans le champ de la *libido*…

Chez Trouille, le fétichisme du corps féminin est à son comble, mais surdéterminé par une mise en scène "spéciale", et tout à fait apte à mettre en valeur l'apparition des belles apparences, la provocation des attitudes troublantes, parfois scabreuses. Trouille aime le corps des femmes du cirque sexuel, qu'on trouve au cinéma, au music-hall, dans les bordels, dans les églises, dans les couvents, dans la rue, sur les affiches, sur le trottoir, dans les champs… Il a le même intérêt intellectuel que Louis-Ferdinand Céline pour le "derrière" des filles — « on croit qu'il ne nous apprendra plus jamais rien, le derrière, et pourtant, on y revient toujours » / « quant au corps féminin et son ardeur, ces choses-là n'ont pas été étudiées comme elles le méritaient… » (*Voyage au bout de la nuit*).

Donc, un éloge de l'amour physique, y compris l'amour des images, avec ce qu'il faut de tendresse pour la femme comme *divinité émissaire* — inductrice, conductrice, initiatrice, experte en l'art de la *passe*, donc médiatrice… Les organes féminins, explicites (la bouche) ou implicites car figurés (le cercle formé par le pouce et l'index) fonctionnant comme certaine fenêtre de la peinture de la Renaissance : ils forcent le regard à y entrer, à y demeurer, à s'y fixer, à y toujours revenir… avec toute la puissance de la rêverie érotique que cela suppose. Ainsi pour *Calcutta ! Oh ! Calcutta !*, 1946 : « Le cul de *Oh ! Calcutta ! Oh ! Calcutta !*, s'inscrit dans un cercle parfait car il s'agissait de suggérer la conquête de la Lune. Il faut répéter deux fois « Calcutta » dans le titre car c'est une exclamation incantatoire ». Citons un poème de Ghérasim Luca à ce propos : « Sur l'autel de Vénus, / A la quête de Janus / Ah Calcutta Calcutta / Quel culte tu as ! »…

Certes, il y a de la transgression dans ce plaisir de la perversion, si la jouissance est plus essentielle à la sexualité que la reproduction, et l'incantation n'est plus celle des dévôts ou des bigots… Mais c'est une transgression douce, aimable, souriante… Du moins en peinture, car évidemment du côté des textes et des professions de foi, c'est autre chose : « Je suis pour l'art noir, pour le caractère *Maudit*. Je rejette la morale de la société bourgeoise, l'imposture de sa religion, la morale de ses curés, son patriocularisme » (*Lettre à Maurice Rapin*, 13-VIII-1959)… Sensible au malheur de bien des vivants (prolétaires exploité(e)s, militaires, soldats et marins, prostituées…), Trouille entend compenser : les formes féminines idéalisées sont des *promesses de bonheur*, pour emprunter à Stendhal sa définition du Beau …

Quant au style, Trouille est une anomalie ou un ovni, au choix. C'est en effet du "jamais vu" en peinture, notamment quant à la couleur, en raison de son parti-pris kitschissime, que d'aucuns nommeront "mauvais goût" et même "populiste"… alors qu'il se défend d'être un peintre "populaire", car il estime que l'art est le privilège d'une certaine élite, puisqu'il suppose apprentissage, métier, travail, sélection et hiérarchisation des possibles, trouvaille et cohérence du style. Trouille maintient, malgré les apparences, l'exigence *classique* de la forme. Il reproche d'ailleurs aux surréalistes de pratiquer la *tabula rasa dans la culture et* en art. Cela dit, il aura des admirateurs fervents : Salvador Dali, en raison de leur amour commun des mannequins de plastique ou de cire ; Francis Picabia, en ce qui concerne la peinture sur photographie et les montages photographiques : Trouille fit des compositions avec des tableaux de Giorgione, du Titien (le *Noli me tangere* de 1515 est détourné par *Le Présent des Gaules* de 1969), de Watteau, de Zurbaran ; et René Magritte, pour l'art du délire dans l'invention des titres.

L'amour du verbe

C'est donc un fétichisme assumé (il n'est pas "honteux"), tout à fait cohérent avec la conscience critique, sociale et politique qu'il affirme par ailleurs : les effets érotiques de l'inconscient gisent dans des mots-valises, destinés à faire rêver l'auditeur averti. Trouille hérite de la manie de Charles Fourier, il aime les mots-valises et les calembours : *Oh Calcutta*. S'il n'avait pas été peintre, il aurait été écrivain, de la classe des *fous littéraires* ou des membres de la *pataphysique,* genre Jean-Pierre Brisset, 1837-1919. Ses convictions sont honorables : pacifiste, mépris pour les métiers militaires et les curés (cf. *Remembrance*, 1931)), haine de la bêtise, de la misère, amour du travail et de la liberté individuelle qui ne sont pas incompatibles, contrairement à ce que croient certains. Il engage le désir humain (notre désir, à nous autres, spectateurs…) dans son éternelle lutte contre la moralisation (ce que Nietzsche appelait la "moraline"), contre les basses-œuvres du flic sacerdotal… Nous sommes certes dans un univers religieux (c'est un univers d'*affirmation absolue*), mais c'est un univers anti-calotin, anti-curaillon parce que bien plus pieux et religieux que celui des curés, qui sont hommes de pouvoir, de domination, de terreur, donc des militaires de l'esprit — témoin *L'immenculée conception* (sans date)… Le refrain de ce culte, c'est : *dis-moi quel culte t'as*, *quelcutta*, *Calcutta*, et je te dirai de quel côté tu te trouves… Ainsi, quand il lui faudra faire un vase pour y mettre quelque fleur, dans *Mon Enterrement*, 1945, il fera un vase de nuit, allusion au célèbre *pot de merde* de Cézanne — que ne ferait-on pas, pour ses propres *obsèques ?* [Prononcez la liaison, svp]… Il proteste contre cette domestication de la vie amoureuse par la civilisation qui entraîne un affadissement général, une humiliation tous azimuts des objets sexuels, et qui, par sa culture (*sic !*) de l'ignorance, est la grande responsable de l'idiotie sexuelle des femmes (Freud aura vertement insisté là-dessus).

Cette peinture n'est donc pas pacifique, car le fétiche est un signe *contre* d'autres puissances. Rien n'est neutre, le monde est polarisé. Les ennemis, ce sont le sabre et le goupillon, les militaires et la guerre, les curés et l'hypocrisie de leur bénédiction. Trouille entend "*re-membrer*" tout ça — dans *Le Présent des Gaules,* 1969, il "remembre" le Christ, à qui Marie-Madeleine s'apprête à faire une "gâterie" : « Du grand Cérémonial druidique, de la cueillette du gui, la femme adultère est pardonnée, d'autant mieux qu'elle n'est pas la sienne. Elle va le récompenser par la divine communion ancestrale. Présent des Gaules du culte celtique. La morale est sauve, lorsqu'en une passion exquise : une belle pénitente savoure l'orgasme sacré de son bon confesseur dans la soutane » — Trouille fut cependant forcé par la censure de mettre un pagne au Christ…

Et puis il y a *Remembrance*, 1931 : un cardinal en porte-jarretelles, un académicien idéologue de la guerre qui se voit contraint de respirer le pet foireux d'un uhlan parce qu'il est à cheval dessus, deux lapins blancs, qui, au lieu de forniquer comme des *connins*, sont perdus, hagards comme le cadavre qui sort de sa tombe, alors qu'une nymphe gymnaste contorsionniste, dont le corps nu se tord sur lui-même, distribue les médailles à qui mieux mieux… L'œuvre de Trouille incarne la révolte de la vie mutilée contre les puissances de castration — y compris contre les psychanalystes qui se servent du dogme de la castration pour culpabiliser le fétichiste.

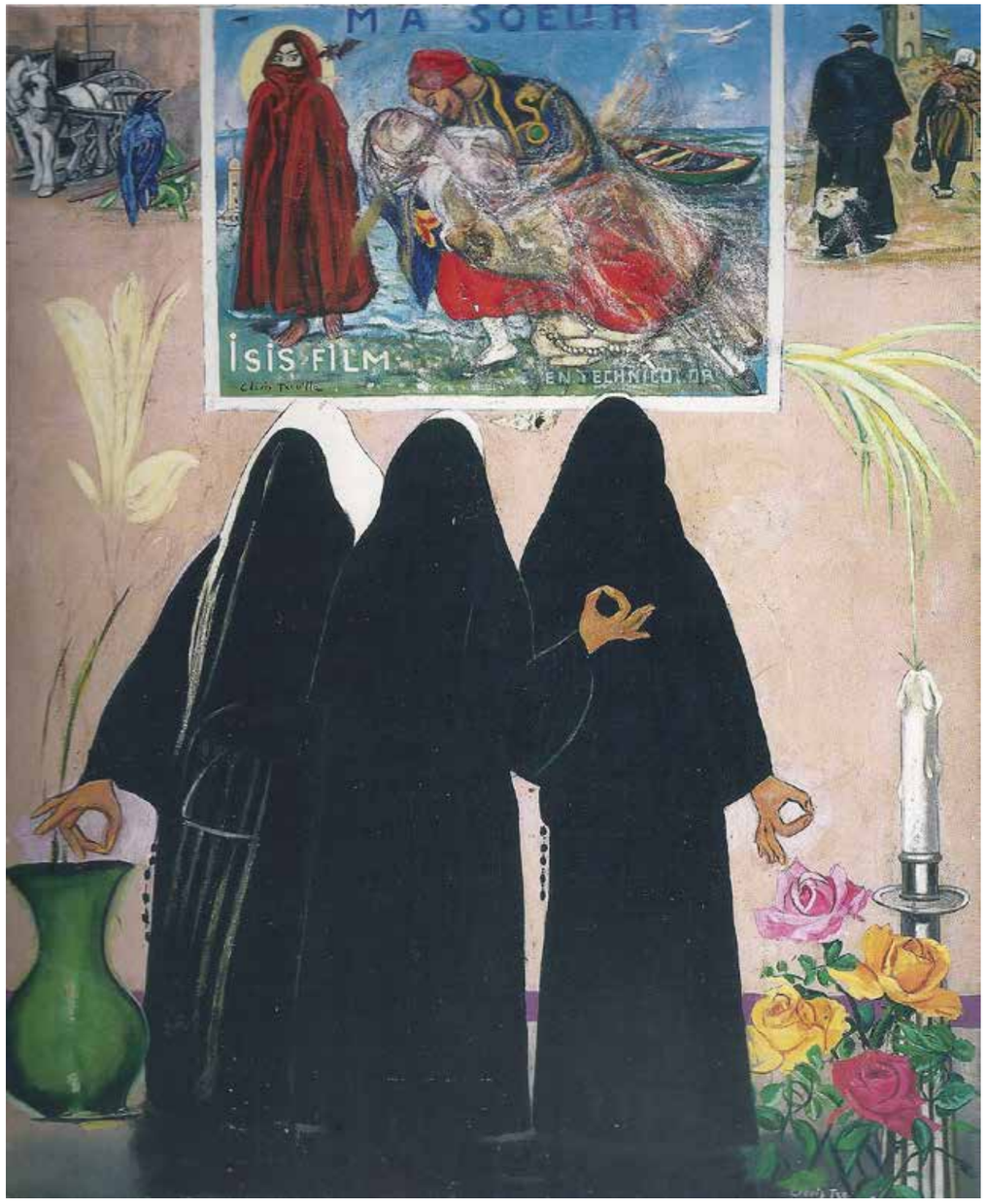
Donnons quelques exemples éloquents de cette drôle de verve littéraire, à fond anarchiste, du fait de sa puissance de sacrilège et de blasphème… Bref, le règne de la *concupiscence*…

Pour la toile intitulée *Le beau désir à la belle époque*, 1936-37, Trouille commente : « Des fêtards sont venus voir l'enterrement des victimes d'une catastrophe de chemin de fer. Ça leur donne des désirs érotiques (comme quand ils allaient voir des exécutions capitales). Ces fêtards sont des célébrités de l'époque dont les noms sont inscrits sur les ballons. On remarque que Robert de Montesquiou a un instrument, le "pédériscope" destiné à mesurer sa virilité » — on voit que Trouille a lu Proust… La preuve : pour *Sous le culte des sorcières en flirt*, 1943, « le titre évoque celui de Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* ».

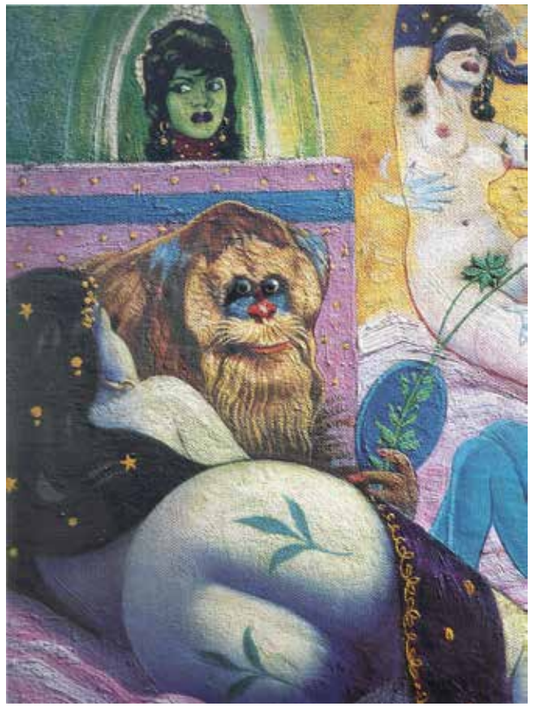
Pour la toile *Bateau ivre*, 1942 (fig. 1): « Des bagnards s'évadent à la faveur d'un naufrage. Ils emportent avec eux les vraies richesses : des femmes (des bonniches). Les gens autour : des bourgeois (eux, c'est la calamité) qui proviennent du Santa Maria qui coule. On voit aussi des religieux qui coulent alors que ceux qui n'ont ni Dieu ni Maître sont dans la joie : ils ont repoussé l'imposture de la religion ». Pour *Bikini*, 1946 *:* « Ce sont des bonnes femmes qui excitent un moine (elles ont un bikini). Le moine, troublé par les filles, est en danger. Il sera sauvé parce qu'arrive une troupe de spahis qui vont s'envoyer les bikinis ».

Il faut insister sur la cohérence et la complétude de ce fétichisme, qui aime autant les images que les mots-valises et les calembours. Le *signifiant* (l'image acoustique, le son) travaille à saturation : quand on a ce nom, *Queue-Love–Hisse-Trouille*, quand on est né Scorpion, un 24 octobre, on est bien armé pour cette affaire de démontage sexuel entre machine et machin, ce triple sens du *canon* en peinture (le canon esthétique, la fille-canon et le canon d'artillerie : pour Trouille, c'est trois formes du même !). Et donc, en-deçà de Freud ou par-delà le freudisme, Eros et Thanatos cheminent humoristiquement main dans la main, complices : dans le tableau *La Belle Epoque*, on peut lire *Oh Calcutta* sur une gerbe funéraire, et dans *Le Bateau Ivre*, la "sur-vie" des bagnards et des prostituées *signifie* la mort des bourgeois et des bien-pensants…

L'"immoralité" des toiles de Trouille n'est pas seulement libertaire, elle est aussi de l'ordre du rire, de la gaieté, d'une certaine joie sauvage, liée au plaisir des "cochonneries" ludiques du sexe transgressif… Dans la toile quelque peu farcesque intitulée *La Promise cuitée*, 1951, c'est « Julie, ma sœur, plongeant sa douce main ivorine » dans la culotte d'un zouave ? Non, la



2. *Devant la légende d'une main fameuse*,1971



3. *Le magicien, détail*, 1942



4. *Cérémonial des magiciennes*, 1962



5. *Cérémonial saphique,* 1970

main droite farfouille en effet dans le sarouel rouge du zouave derrière elle, mais elle porte son autre main vers sa bouche, indiquant sans doute la promesse de quelque gâterie à accorder au militaire visiblement ravi de la chose, puisqu'il la regarde avec concupiscence… Tout dans cette peinture respire le côté "potache" de la célébration de l'amour physique "vulgaire" (ne serait-ce que par le jeu de mots sur "promiscuité"… eh oui, le vulgaire peut aussi être une catégorie esthétique…) : Julie (par allusion sans doute à l'héroïne de *La Philosophie dans le boudoir*, du Marquis de Sade, et donc, *a contrario*, à la Julie de *La Nouvelle Héloïse* de J.-J. Rousseau, qui en est l'extrême opposé…), aux cuisses écartées, porte des bas à raies "cocardières" — tricolores bleu-blanc-rouge… ah, l'idéologie de l'amour à la française ! —, sous une jupe blanche relevée, forçant le regard du spectateur à "y aller", comme dans certaines toiles suggestives d'Egon Schiele… Et le zouave, derrière, qui se détache sur fond bleu foncé, avec le feu d'artifice de la prochaine explosion de la jouissance, porte même sur son bras gauche relevé, un sympathique petit cochon…

Le fétichisme de Trouille aime la saturation et la surcharge rhétorique, voire l'obsession. Ça se répète, ça aime l'écho. Les thèmes de "la main dans…" et du "calibre" (l'index et le pouce font un cercle…), sont dans plusieurs tableaux : *Dialogue au Carmel* (1944), où l'on voit deux religieuses en jarretelles ajuster leurs bas et leurs chaussures, l'une fume et l'autre fait le geste du calibre (« avantage masculin », dit Trouille) à côté de deux cierges… *Devant la légende d'une main fameuse*, 1970 (fig. 2), où 3 bonnes sœurs vues de dos à côté d'un cierge qui coule (*sic !*) contemplent une affiche de cinéma où l'on voit un zouave renversant justement une bonne sœur en pâmoison (« Les religieuses méditent devant l'affiche du cinéma. Leurs mains indiquent le "calibre". Le titre se rapporte à l'affiche et fait allusion à la phrase bien connue "La main de ma sœur dans la culotte d'un zouave" »)… Et l'on retrouve cette affiche de cinéma dans *La rue des enfants trouvés*, 1934. Quant au *tondo* de *Oh ! Calcutta !*, on le retrouve dans *Le Magicien,* 1944 (fig. 3), dans le *Cérémonial des magiciennes*, 1962 (fig. 4) et dans le *Cérémonial saphique*, 1971 (fig. 5).

La récurrence des thèmes de l'incarnation de la divinité féminine devenue *idole* (diva, star, étoile, vamp), s'appuie évidemment aux images-modèles de l'affiche, de la photographie, du cinéma et de la presse (et pas seulement de la presse "*people*"). L'objet-divinité est bien un centre à la fois créateur et discriminateur : métonymie oblige, la partie du corps devient le principe de l'énamoration, comme le fut la démarche de la jeune fille fantasmée (pied, cheville et jambe) dans la nouvelle de Jensen, *Gradiva* (Cf. Freud, *Délires et rêves dans la* Gradiva *de Jensen*, 1903). Le mécanisme est bien connu — le lieu adoré est séparé, isolé, (dé)limité, exhibé, idéalisé, cristallisé, devenant *chose en soi* adorable : derrières, seins, chevelures, bouches, lèvres, mains, gestes éloquents (celui du *gabarit*, du *calibre*), objets (obélisques ou cierges qui se dressent, comme des phallus que sont, tout aussi bien, les jeunes filles elles-mêmes, avec leur toute puissance de séduction et de conduction). Nous sommes dans des processus d'*anatomisation* qui feraient de l'excès de zèle, qui iraient jusqu'à frayer avec la caricature.

Un fétichisme, ça se communique, ça veut faire tache d'huile, ça veut se "partager"… Cela suppose donc une *adresse formelle* au spectateur. D'où l'usage de techniques spécifiques qui visent à contraindre son regard. Trouille admire la peinture classique, Léonard de Vinci et Johannes Vermeer, il use du cercle, de la sphère — le cul de *Oh Calcutta*, inscrit dans un cercle parfait, vaut comme *tondo*, qui est une œuvre peinte ou sculptée sur une forme ronde (par exemple, la Madone du *Magnificat* de Botticelli) — et de la ligne droite (le très beau *Cérémonial des magiciennes*, 1962). Trouille connaît et maîtrise la contrainte qui détermine le regard, qui oriente le faisceau du regard, afin de produire quelque chose comme de la fascination. Le fétiche est un piège du regard : c'est le regard piégé qui fait le dieu. C'est la rançon de la cristallisation stendhalienne qui est à l'origine de la surestimation de l'objet-fétiche, lequel devient un *précipité*. Trouille donne alors à voir des lieux secrets, des endroits cachés où le regard vient fouiller, où il cherche à pénétrer — comme dans *La Raie* de Chardin. Sauf qu'au lieu de la béance obscène, Trouille ne cesse de produire du voilé, du dissimulé, bref, de l'érotique et même du… pudique. C'est moins obscène qu'on le dit. Trouille est conscient de l'importance du champ de vision du fétiche, du caractère artificiel et factice de cette production, et de son rôle dans la *conduction* de la promesse de la jouissance, qui seule assure à l'objet son pouvoir mystérieux : une seule chose importe, une seule voie est nécessaire, le rayon visuel. La peinture de Trouille n'accepte pas un regard libre — un regard libéré (au sens de "libéré de…"), oui, mais pas libre.

Du religieux chez Clovis Trouille

Cette récurrence exprime une pratique obsessionnelle et répétitive : celle de l'*idée fixe* des rituels fétichistes. Il y a du religieux ici. Chaque toile est une toile *votive*, c'est une *cérémonie*, un appel magique pour l'apparition des divinités inaccessibles du désir. Et la pyrotechnie des couleurs, dans des chromos facétieux et bariolés, est vouée à l'apparition sur-réaliste de l'icône : le lieu brillant qui attire (ce que Freud appelle le *Glanz*), chez Trouille, c'est la couleur — il admirait Cézanne et son célèbre axiome : « Quand la couleur est à son apogée, la forme est à sa plénitude ». C'est un univers à la Jean Genet : du *merveilleux sexuel*. Le fétiche est une relique, et si, certains matérialistes de la philosophie des Lumières pouvaient dire qu'elles n'étaient que des os, Trouille leur répondrait, à la manière d'Henri IV : « oui, *mais quel os* ! »…

Comme toute apparition de divinité, l'icône fétiche est "hors du temps", a-temporelle. On sait que Trouille fut longtemps (40 ans), dans l'atelier de Pierre Imans, décorateur, tailleur, scénographe et maquilleur-retoucheur de mannequins en cire, en plastique et en "carnisine" (matière souple, imitant la chair comme la cire), pour les vitrines, les présentoirs et les étalages de magasins : « J'ai commencé par modeler les visages et je posais des yeux de verre et des dentiers pour les "rieuses". Les têtes étaient en cire. Un jour (…) la direction s'est rendu compte que j'étais peintre. Elle m'a mis au maquillage (sourcils, lèvres). Vous n'imaginez pas l'importance du maquillage. Comment on peut transformer un visage. Pour moi, ce fut capital. Une expérience unique. Ce travail était routinier, je pouvais penser à ma peinture ». Or, le visage du mannequin est un masque, et comme l'objet-fétiche, il est statique, sans durée, sans temporalité, sans devenir, sans "histoire", sans vieillesse, sans accident, sans décrépitude, fixé dans une forme de fausse éternité. L'image de la perfection. Pensons à ce que dit Roland Barthes à propos de Greta Garbo (fig. 6), qu'on appelait jadis « *la Divine* » : « Le visage de Garbo est Idée, celui de Hepburn est Evénement » ("Le visage de Garbo", *Mythologies*, Points-Seuil, p. 70-71).

Le désir fétichiste est monothéiste (unité et unicité de l'objet élu), alors que l'amour "normal" (fade) est polythéiste : il a besoin d'une myriade de formes d'excitations. Pour le fétichiste, c'est le fétiche et sa récurrence (son totem est le furet, contrepèterie comprise : « Il court, il court, le furet, il est passé par ici, il repassera par là… ») qui produisent son champ sensible. Mais si, dans le réel, tout le vécu s'organise autour de l'objet (pensons aux collectionneurs fanatiques), en art, il en va tout autrement puisque le fétichiste, ici, fabrique son objet, comme le prouvent



6. *Garbo*, montage photo "Vamps".

les collages, les bricolages, l'usage de la photographie comme support d'inspiration, élément et décalque de la peinture. La peinture, pour Trouille, est un système parmi le système des arts graphiques, c'est même une structure. A la limite, dit-il, Rimbaud a raison : *il n'y a pas d'auteur*, on ne peut pas savoir qui a fait quoi. On sait une chose : *cela fut fait*, et autant s'en servir, en déplaçant le sens des formes, en le renouvelant, en le *dévergondant* — au sens propre : on le fait *sortir de ses gonds*… Alors, le sens des signes *prend* la tangente et circule à nouveau. Modernité du geste, malgré la disparition de l'*aura* des originaux, (cf. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, 1935), parce qu'au siècle de la reproduction tous azimuts des images, il faut remettre en circulation les images dominantes de la photo et du cinéma, les icônes laïques et profanes du marché de l'illustration, de la publicité, des catalogues et du feuilleton (Marylin Monroe, Nijinski, Casque d'Or, Gina Lollobrigida, Marlène Dietrich, Greta Garbo, Dracula et Nosferatu le vampire, Sade, Breton, Chéri-Bibi, les bonbons Kréma, Raquel Welsh — cf. *La violée du Vaisseau-Fantôme*, 1948). La notion d'"auteur" en est troublée, devenant multiple : « En se voulant solitaire, l'artiste se berce d'une illusion peut-être féconde, mais le privilège qu'il s'accorde n'a rien de réel. Quand il croit s'exprimer de façon spontanée, faire œuvre originale, il réplique à d'autres créateurs passés ou présents, actuels ou virtuels. Qu'on le sache ou qu'on l'ignore, on ne chemine jamais seul sur le sentier de la création » (Lévi-Strauss, La *Voie des Masques*). Trouille n'est donc pas seul au monde. Il y a des *divinités* qui l'accompagnent dans son travail, Charles Fourier, le Douanier Rousseau (Ghérasim Luca : « Vous êtes celui qui a réussi à planter entre les cuisses du Douanier Rousseau une paire de couilles géantes », *Lettre* du 12-VI-1952), le divin Marquis, Rimbaud (et son amour des « peintures idiotes », son apologie d'un art *voyant, voyou et voyeur*), Grandville (son dessin *Vénus à l'opéra* !), Daumier, Nosferatu (si on tend l'oreille : quelles *noces feras-tu* ?), Céline, Magritte, Dali, Picabia, Genet, Montesquiou, Proust, Lewis Carroll, Cézanne et Van Gogh (ces derniers comme inventeurs du "mauvais goût" en peinture)…

La puissance du religieux rend raison d'une topographie très savante, avec des lieux hauts et des lieux bas, qui organisent des spectacles d'hallucination, de vision et même d'extase, comme pour le moine en extase devant le cul de la trapéziste dans *Sous le culte des sorcières en flirt*, 1943 : « Le moine levant les yeux au ciel voit le cul de la fille et non pas Dieu qu'il n'a jamais vu ». il s'agit de mettre en scène des lignes de force, souvent géométriques et raides, sinon rigides, rendant possible l'apparition "bien en chair" des formes divines. Les figures adorées apparaissent dans un état d'animation suspendue et légère. Le temps est suspendu, car *il tombe des nues*… Il y a un vrai plaisir à produire un espace de profanation, où le sacré revient sur terre, physique, charnel, matériel, terrestre, sexuel. Le sacré retrouve son statut prosaïque : l'anti-cléricalisme va ici au nerf, dans des formes ludiques de sacrilège…

En son principe, le sacré est intouchable, "tabou", d'où la distance maintenue avec les idoles, dont c'est l'aurore bien plus que le crépuscule !… D'où vient-il, Trouille ? Chez lui, la femme-artifice n'est ni postiche, ni bonniche : il raconte que le fait de devoir toucher, façonner, manipuler, maquiller tous ces visages, ces poitrines, ces derrières durant toute la semaine lui donnait beaucoup d'idées, pour pouvoir ensuite peindre le dimanche, tranquillement. Finalement, c'est bien, de travailler toute la semaine et de ne pas pouvoir peindre : on peut penser à la couleur qu'on mettra le dimanche. Trouille est un puritain dans son genre, un expert en travail comme satisfaction-retard du désir. Mais en semaine, comme Pygmalion, il imaginait et pensait la couleur, il s'échauffait, il s'entraînait : le désir, ça se prépare. En refusant la duperie générale de l'illusion intéressée et machiavélique, il rend innocent l'objet-fétiche, alors qu'il est le contemporain de la montée en puissance de l'image publicitaire et du slogan. Il les *déplace*, il les *détourne* : la langue jouisseuse de l'affiche des bonbons Kréma, le slogan « Des slips pour toutes les bourses », désamorcent le scandale. Mais inutile de chercher un engagement politique progressiste, genre "libération de la femme", vu son adage : « Je n'adhère qu'à moi-même ».

Cet art de la distance explique le jeu de la dissimulation, la dialectique du montré-caché, cher à l'érotisme. Il y a chez Trouille une vraie fascination pour les habits religieux (robes des religieuses et des prêtres, bures des moines, capes des cardinaux… *analogus* à celles des spahis), bien plus encore que pour les bikinis. La toile intitulée *Bikini*, 1946, règle son compte à l'idiotie moderne : un moine se repent d'être tenté par des filles en bikini se prélassant dans un pré, mais arrive une troupe de spahis qui vont les violer. Le sens de la jupe et de la robe est le vrai sens érotique : le fétiche est ce qui se dérobe toujours de s'enrober, de se voiler, de se gainer, car si l'objet délimite et cerne, il *indique* et *signifie*. Cette question du vêtement mène à une forme de féminisme léger et paradoxal, dès lors que la femme-icône rend possible une forme de réparation, de restauration, de réconciliation avec la vie : Trouille, amoureux des *créatures*, revenu dégoûté de la guerre et de la violence des mâles, déçu par un premier mariage raté, aura pu enfin trouver un havre de paix auprès d'une femme (de tête) qui, par sa détermination, le cadrera, l'obligera à travailler et le laissera libre de peindre ce qu'il désire. Apprécions le grand écart : il y a cette photo épatante où l'on voit Trouille peindre *L'extase d'un moine* à côté d'une Madame Trouille écossant des haricots…

Philippe Choulet *est professeur honoraire agrégé de philosophie.*

NB : ce texte est la version remaniée et augmentée d'une conférence de novembre 2001 faite au Colloque *Eros et les arts*, à l'Université de Metz, et publiée dans l'ouvrage *Le jeu du miroir : le nouveau monde de l'image*, éd. Erès, 2004.

Bibliographie

Jean-Marc Campagne, *Clovis Trouille*, J.J. Pauvert éd., 1969

Raymond Charmet, *Clovis Trouille*, éd. Filipacchi, 1972

Catalogue de l'exposition *Voyous, Voyants, Voyeurs, autour de Clovis Trouille* (L'Isle-Adam, Charleville, Laval), Collectif (A.-L. Sol, M. Onfray, C. Prévost, O. Volta, H. Lambert), Somogy, 2009

Clovis Prévost, *Parcours à travers l'œuvre de Clovis Trouille*, éd. Melie-s, 1999

Paul-Laurent Assoun, *Le fétichisme*, P.U.F., coll. Que sais-je ?, n°2881, 1994

Le corps érotisé et l'éros incarné : un éclairage lacanien et politique des arts au XXe siècle

par Silvia Ferrari

Cette contribution se propose d'analyser la représentation du corps érotisé à partir d'un corpus d'œuvres d'art de la première moitié du XXe siècle, des années 1920 à 1940, pour relever des éléments qui y agissent, de manière sous-jacente, mais révolutionnaire, au niveau social, esthétique et éthique. Nous appuyant sur une lecture lacanienne, nous proposons le postulat suivant : au fur et à mesure que le parcours d'émancipation de la femme évolue pendant la première moitié du siècle dernier et que, en parallèle, le cinéma s'affirme, on assiste à deux phénomènes qui ont trait à la perception de l'identité. D'une part, la mécanisation du travail et le dynamisme des images cinématographiques et des affiches publicitaires rendent plus floues les frontières entre la représentation de l'humain et du mannequin, d'autre part, tout en passant par une exaspération du cliché de la femme-poupée, qui atteint son paroxysme avec la standardisation des mouvements des danseuses synchronisées telles que les Tiller Girls, et le triomphe du fétichisme des poupées désarticulées de Hans Bellmer[1], on peut percevoir le passage d'un paradigme de jouissance œdipienne à un nouveau paradigme, selon le décalage qui sera ensuite appréhendé par Jacques Lacan dans son séminaire *Encore*.

Sous cette loupe, l'érotisme devient la clé pour comprendre comment se met en place un tournant qui est, à la fois esthétique et, au sens le plus large, politique. Ce n'est pas un hasard si l'écrivain Robert Desnos, l'un des pionniers de la radio, dans son essai *De l'érotisme* (écrit en 1923 à la demande de son mécène Jacques Doucet), déclare ceci :

> « L'érotisme appartient en propre à l'esprit moderne. Confondu jadis avec le libertinage, il ne s'est dégagé en France qu'aux approches de la révolution romantique dont il fut l'un des signes précurseurs. [...] L'œuvre du marquis De Sade est la première manifestation philosophique et imagée de l'esprit moderne. [...] Tandis que tous ses prédécesseurs en littérature érotique avaient vu « la chose » avec un sourire goguenard, un scepticisme exaspérant ou une grossièreté repoussante, Sade considère l'amour et ses actes du point de vue de l'infini[2]. »

Le poète et chansonnier parisien, rédacteur de slogans et scénariste, fantasme, dans ses écrits de critique cinématographique, dans ses romans oniriques et dans ses poèmes, sur ce qu'il définit le « désir ardent de femmes fatales qui caractérise notre génération[3] ». D'où les invocations à l'inaccessible chanteuse Yvonne Georges, à la vedette de Montparnasse Youki (désignée aussi par le mot valise *Siramour*, évoquant une essence androgyne et dominatrice) et aux héroïnes entreprenantes et imaginaires telles que « la femme au dolman bleu » de *Deuil pour deuil* (1924) et Louise Lame de *La Liberté ou l'amour !* (1927), emblèmes d'un sentiment à la fois éphémère et immortel. « Lame » rime d'ailleurs avec « flamme », deux lexèmes qui, chez le poète, renvoient à la femme. D'ailleurs, c'est à l'année 1929 que remontent deux créations caractérisées par le même effet, tranchant, d'attraction fatale: la sculpture *Femme* d'Alberto Giacometti, qui transpose l'identité féminine dans la silhouette de lame d'une hache sadique, et l'autoportrait de Tamara de Lempicka qui se représente installée dans une Bugatti verte, dans une attitude dominante, tout en réalisant le rêve masculin d'une femme-machine, qui, en tant que machine de plaisir érotique, retombe dans le stéréotype de la femme-objet. Sous cet angle d'attaque, la dissimulation de l'artiste, qui en réalité ne pouvait pas se vanter de posséder ce *status symbol* car elle possédait une simple Renault de couleur jaune, rappelle les mécanismes de la machine célibataire de Marcel Duchamp. Le *Grand Verre* de ce dernier met en scène une métaphore de l'opposition entre conditionnement et liberté, ainsi que le remarque Marco Senaldi : « I fantocci maschili sembrano quindi dei «concetti tout faits» a cui si contrappone la «vera libertà» della Mariée[4]. » Le concept de liberté véhiculé par les *ready made* et les constructions mentales de Duchamp mettent en lumière l'importance croissante du dynamisme dans l'esthétique du XXe siècle. Cet aspect n'est pas sans rapport avec la nouvelle redéfinition des coordonnées spatio-temporelles de la théorie de la relativité et avec les élaborations sur le rire et sur la mémoire apportées par Henri Bergson. C'est dans ce sens qu'il faut entendre la portée novatrice du *Grand Verre* selon la définition qu'en fournit l'artiste : il ne s'agit pas d'un tableau, mais d'un «retard sur verre», à savoir la projection de plusieurs photogrammes de la pensée sur un écran de verre.

> « Ogni elemento dotato di una certa dimensione, può assurgere a una dimensionalità superiore qualora sia messo in movimento rotatorio. [...] è il cinema a costituire lo sfondo ontologico di tutti i ready-made, ma non tanto nel senso di una de-estetizzazione dell'oggetto d'arte, quanto nel senso psicologico di generare illusione ottica in chi lo guarda5. »

Les études portant sur le phénomène de l'*after-image*, consistant en la permanence dans la rétine, voire dans la mémoire visuelle, de plusieurs séquences lumineuses d'un objet en mouvement, ont

1 Cf. Dominique Carlat, « Unica Zurn ou "lorsque Pygmalion jouait à la poupée" », in Michèle Clément et Anne Larue (dir.), *La femme coupée en morceaux,* Poitiers, UFR Langues Littératures Poitiers, 1999, pp. 117-122.

2 Robert Desnos, *Nouvelles Hébrides et autres textes. 1922-1930*, édition établie, présentée et annotée par Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, 1978, pp. 113-134.

3 *Ibid.*, p. 143.

4 Marco Senaldi, *Duchamp. La scienza dell'arte*, Milano, Meltemi, 2019, p. 90.

5 *Ibid.*, pp. 111-113.

inspiré le travail de Duchamp dès l'élaboration du tableau *Moulin à café* (1911). Dans des films tels que L*a Roue*, d'Abel Gance (1922), *Ballet mécanique*, de Fernand Léger (1924), *Entr'acte*, de Francis Picabia et René Clair (1924), tout comme dans le scénario *Minuit à quatorze heures* (1925) de Robert Desnos, la centralité de la roue, du cercle, de la sphère s'affirme comme élément protagoniste et parfois menaçant, à tel point qu'on peut étendre à tous ces ouvrages la remarque suivante, que Senaldi formule à propos du premier :

> « In molte scene del film inoltre, sembra quasi che il vero protagonista non siano i personaggi umani, ma la macchina a vapore e, in particolare, la ruota. Questa centralità dell'elemento meccanico fu colta per tempo da Fernand Léger, che nel suo saggio su *L'esthétique de la machine* già aveva affermato che « ogni oggetto, pittura, architettura, organizzazione ornamentale, ha un valore in sé, assoluto, indipendente da ciò che può rappresentare » e che «l'oggetto stesso è capace di diventare qualcosa di assoluto, semovente e drammatico[6]». [...] Léger è il primo ad affermare che immagini in movimento e oggetto meccanico (ruota) possono diventare un *unicum* grazie al cinema[7]. »

Si, d'une part, l'exigence de mimesis – associée, en principe, à l'art - se mue en recherche esthétique pour atteindre le sentiment d'une expérience immersive, d'autre part le protagoniste de la «représentation» artistique se transforme, et l'humain cède sa place pour apparaître dans d'autres entités. Ces deux pôles nous semblent liés et susceptibles de produire des retombées sur le plan de la dimension érotique. Duchamp, tout comme Giacometti et leurs amis surréalistes, cherche une voie pour percer le voile de Maya du visible et atteindre un au-delà plus proche d'un véritable réel. On est face à ce que Jacques Rancière appelle le régime esthétique de l'art, qui supplante le figuratif : « Les sujets n'y sont plus soumis au réglage représentatif du visible de la parole, plus soumis à l'identification du processus de signification à la construction d'une histoire[8]. » C'est des prémisses cézaniennes que jaillit l'art contemporain et, en premier lieu, celui de Giacometti :rompre avec la représentation fallacieuse, creuser le bronze pour y fouiller la vitalité du regard, de ce qui rend humaine la matière. Dans sa sculpture *Boule suspendue* (1930), qui à l'époque attire l'intérêt de Salvador Dali et d'André Breton :

> « La sphère pendue à un fil semble sur le point de s'unir au croissant de lune en dessous. [...] La sphère avec sa fente est féminine ; elle est également un symbole masculin et féminin. Le croissant de lune est certes phallique, mais il dessine une courbe d'une douceur féminine et maternelle ; en tant que lune elle renvoie de surcroît au principe féminin. Il y a attente sans attente d'une union libératrice, où la tension, en tous cas figée, est atténuée par une recherche qui va pour la dernière fois vers un apaisement des antinomies à travers le choix de formes harmonieuses. D'autre part la tension est exacerbée par l'impossibilité d'une évasion indiquée sans équivoques par la cage[9]. »

Le même sentiment de désir figé et de mouvement provoqué est suscité, à notre avis, dans le dessin *Lunaire* (1933) par l'élan presque mystique du polyèdre qui, simulant un corps acéphale, se tend vers un visage en haut, évoquant la pleine lune.

Or, le thème de l'acéphale, tout comme le dynamisme déclenché par une «machine» apte à produire, suggérer ou cristalliser le désir, renvoient à la tentative, de la part des surréalistes, de créer des mythes actuels. On peut saisir là une nouvelle modulation de l'ancien esprit stilnoviste : le regard devient la source d'éros. C'est un regard qui capte et fragmente : l'objet aimé est coupé en morceaux. La métonymie se hausse au rang de méthode descriptive : un seul détail suffit pour évoquer l'aimé dans son ensemble. Dans les tableaux de Max Ernst, on repère les deux éléments. Si, dans *La mer* (1924), on relève le dynamisme des cercles qui irradient à partir d'une étoile tombée dans les profondeurs de la mer[10], dans *La puberté proche... ou les Pléiades* (1921), le nu acéphale d'une femme, qui semble flotter dans le bleu pâle d'un ciel, incarne le thème du désir érotique, tout en évoquant l'attraction gravitationnelle par la présence d'une sphère transpercée par un bras de la femme, sans doute pour suggérer la Terre, et d'une pierre en chute libre en bas. La confusion d'empreinte surréaliste entre élément aérien et élément marin est ultérieurement impliquée également par la couche de couleur jaune sable qui borde le fond du collage. Les teintes et la souplesse de la figure (coupée d'une photo représentant une femme couchée) suscitent un sentiment de sérénité en dépit de l'ambiguïté de la composition. La force de cette création réside dans le défi lancé à la gravité même : la devise latine *omnia vincit amor* triomphe, d'autant plus qu'on assiste à l'effacement du siège de la raison, comme s'il s'agissait d'une ancienne statue mutilée par les siècles et émergée des eaux, telle une Vénus. Dans le tableau *Il castigo delle lussuriose* (1891) de Giovanni Segantini, le corps qui flotte, rayonnant tel un astre au centre de la composition, semble se superposer à la figure féminine hybride, bicéphale et échevelée, flottant à l'horizontal et suspendue au-dessus d'un sol enneigé, devant une chaîne de montagnes.

Un autre tableau d'Ernst à la puissante charge érotique est *Le baiser* (1927). La composante de hasard objectif qui détermine la passion semble recherchée par la technique adoptée : l'artiste a sans doute utilisé une corde qu'il a laissé tomber sur la toile pour obtenir des lignes qui ne soient pas déterminées par une volonté consciente. Ces traits, ensuite remaniés, seraient à la base de la composition, qui a rappelé aussi, de par sa forme pyramidale, des peintures de la Renaissance. Il s'agit donc d'un baiser qui serait le fruit d'un sentiment aveugle, comme il sied à tout désir amoureux, et dont la technique n'est pas sans évoquer aussi le texte pionnier de l'écriture automatique, *Les Champs magnétiques*[11] d'André Breton et de Philippe Soupault, ouvrage acéphale en tant que fruit de la collaboration de deux auteurs se laissant conduire par les associations libres de l'inconscient : « J'ai sur le bras, du côté interne, une marque sinistre, un M bleu qui me menace[12]. » Cet énigmatique « M bleu », dont se souviendra Louis Aragon dans *Les Poètes*[13], semble pavoiser l'atmosphère onirique du *Baiser* d'Ernst, où, dans un amalgame composite de formes, les détails des yeux bleus et des ongles bleus donnent l'impression de percer la surface du tableau et d'incarner, grâce au procédé de la métonymie, la personne aimée.

Un effet analogue de dépersonnalisation est offert par la statue *Donna che nuota sott'acqua* (1941-42) d'Arturo Martini : il s'agit d'une sculpture qui s'inspire des photogrammes du film *Ombres blanches dans les mers du Sud* (1928) du metteur en scène W. S. Van Dyke. Le dynamisme évoqué par ce nu acéphale en marbre de Carrare renvoie à une réflexion sur un court-circuit pervers à l'œuvre dès les premières diffusions de films au cinéma évoqué plus haut: la réification de l'humain par le biais de la suggestion d'un mouvement scandé et régulier, qui assimile le corps à une machine. La décision de couper la tête va dans la direction d'une radicalisation de l'abstrait et remonte à l'exposition pour la Biennale de Venise de 1942. Ces membres blancs, tout comme *Il Narciso* de la même période (1941), nous rappellent aussi le dos de la *Naïade* (1884-85) d'Auguste Rodin, dont la tête est presque cachée par le corps recroquevillé, la *Statua naufragata* (1930) d'Arturo Nathan et l'extrême simplification de la peinture d'Enrico Prampolini *Analogie cosmiche (Apparizione cosmica)* datant de 1930, qui ne laisse pas non plus percevoir le visage :

> « Il volto, che, insieme agli arti, come atrofizzati, viene eliminato dalla composizione, per lasciar spazio unicamente agli elementi caratterizzanti della donna: i seni e il ventre, che genera una sfera simile a un pianeta come in Maternità cosmica (1930), presentato alla seconda edizione della Quadriennale romana nel 193514. »

Le corps érotisé devient de plus en plus stylisé, raréfié, réduit à une métonymie. D'ailleurs, dans l'essai que rédige le sculpteur Martini, *Scultura lingua morta*, l'artiste affirme ceci :

> « Inutile riprodurre oggi un cavalier d'industria alla maniera egizia o sul tipo di Ercolano. La scultura resta quello che è: una lingua morta che non ha volgare né potrà mai essere parola spontanea fra gli uomini[15]. »

Par cet art d'aveugles, comme il définissait la sculpture, il réalise des figures contemplatives qui souvent tendent vers un au-delà, telles *Le Stelle* (1920), *L'amante morta* (1921) ou *La pulzella d'Orléans* (1920), mais aussi la tête stylisée de *Fanciulla piena d'amore* (1919), dont les lèvres sont tendues dans un baiser à jamais insatisfait[16], bien différente de l'élégant profil étrusque de la *Testa di ragazza* (1947) :

> « Allo stesso modo, *Il bevitore* del 1928 è solo apparentemente un uomo che beve. Da un punto di vista realistico le sue braccia così alzate sono una forzatura: non ci sarebbe bisogno di elevare tanto il piccolo otre. Ma se la sete è una dimensione dello spirito, se il bere non è un episodio quotidiano ma la metafora di un'urgenza interiore, allora il gesto trova giustificazione. Tutta la figura del bevitore, dall'angolatura bloccata delle gambe ai triangoli delle braccia fino alla testa rovesciata (con le labbra schiuse in un gesto che è ancora quello della *Fanciulla piena d'amore*) tende verso il sollievo della meta, verso quel sasso afferrato spasmodicamente, che sembra una gemma germinata dal tronco del corpo[17]. »

Revenant au mythe surréaliste de l'acéphale, qui prend corps aussi dans le dessin élaboré par André Masson et par Georges Bataille pendant un séjour à Tossa de Mar en avril 1936 pour la revue homonyme, il inspire aussi Salvador Dali dans un dessin conçu pour la couverture de « Minotaure », (n. 8, juin 1936), la revue artistique et littéraire fondée par Albert Skira en 1933 et annoncée par « La Révolution surréaliste »: il s'agit d'une variation sur le thème de la *Vénus aux tiroirs* (1936), mais présentant un hybride à tête de taureau. En pose de vedette, cette réinterprétation de la Vénus de Milo, offre plusieurs niches le long des jambes, une langouste sortant du ventre et un tiroir ouvert à la place des seins : on sait que les tiroirs représentent pour Dali les secrets des femmes, selon la symbolique psychanalytique de Freud qui y entrevoit des zones d'ombre. D'ailleurs, le minotaure hante les toiles de Pablo Picasso (*Minotaure*, 1935) et revient à plusieurs reprises sous le pinceau de Masson, qui, en 1938, peint le *Labyrinthe*, assemblage d'un squelette-écorce dont les entrailles sont remplacées par un dédale. C'est encore à ce dernier que l'on doit la mise en forme d'un autre mythe surréaliste : l'héroïne *Gradiva* (1939). Ainsi que le relate Didier Ottinger :

> « L'histoire de Gradiva trouve son origine dans une nouvelle de l'écrivain allemand Wilhelm Jensen, *Gradiva, une fantaisie pompéienne*, parue en 1903. Elle relate le « délire » d'un archéologue qui découvre au Musée archéologique de Naples un bas-relief antique figurant une jeune femme qu'il baptise Gradiva (du latin : « celle qui marche en avant »). [...] Le moment que représente Masson est celui de l'éruption du Vésuve (situé dans la partie droite du tableau), où les puissances mortifères transforment « celle qui marche en avant » en statue de pierre[18]. »

Ce tableau saisit l'instant de la métamorphose : tout comme l'autoportrait de Giorgio de Chirico de 1924-25 et le torse du tableau de René Magritte *Les Marches de l'été* (1938), il s'agit ici d'une figure hybride, dont la partie à gauche est encore faite de chair, tandis que les parties du corps les plus proches du volcan sont déjà devenues celles d'une statue. Le rouge pompéien des coquelicots et de l'arrière-plan, ainsi que les flammes du Vésuve et les abeilles bourdonnant autour d'elle, témoignent de la vitalité de la femme, qui paraît prête à renaître de ses cendres. Cette silhouette, tout comme le grand coquillage posé à la place du

6 Fernand Léger, « L'esthétique de la machine, l'ordre géométrique et le vrai », *Der Quernshitt*, vol. 3, n° 3-4, automne 1923, pp. 122-123 ; maintenant in *Fonction de la Peinture*, Paris, Galimard, 1997, p. 105.

7 Marco Senaldi, *op. cit.*, *La scienza dell'arte* , pp. 133-134.

8 Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003, p. 139.

9 Jean Soldini, *Alberto Giacometti. L'espace et la force*, Paris, Editions Kimé, 2016, p. 26.

10 Cf. Elyzabeth Storm Nagy (a cura di), *Europa e America. Dipinti e acquerelli dell'Ottocento e del Novecento dalla Collezione Thyssen-Bornemisza*, Milano, Electa, 1993, p. 100.

11 André Breton, Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*, Paris, Au Sans Pareil, 1920.

12 André Breton, Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*, Paris, Gallimard, 1968, p. 79.

13 Cf. Louis Aragon, *Les Poètes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 171 : « Le dernier défi de l'homme à lui-même / Qui regardera la poésie avec ses yeux qu'il a / Pour contempler au pli de son coude l'M bleu ah / Chante chanson d'un chanteur à l'autre ah chante. »

14 Cf. Silvia Bignami (a cura di), *Anni '30. Arti in Italia oltre il fascismo*, catalogo della mostra di Firenze (2 sept. 2012-27 janv.2013), Palazzo Strozzi, Firenze, Giunti, 2012, p. 139.

15 Arturo Martini, *La scultura lingua morta e altri scritti*, a cura di Elena Pontiggia, Milano, Abscondita, 2001, p. 48.

16 Elena Pontiggia, «Arturo Martini. La contemplazione e l'ideale», in *Ibid.*, p. 129-141: ici p. 132.

17 *Ibid.*, p. 139.

18 Didier Ottinger, *Surréalisme*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2011, p. 66.

sexe au centre du tableau, nous rappelle de manière surprenante une autre création de Masson, *Métamorphose des amants* (1939), violente fusion de deux individus, sous lesquels flotte, paisible, un nénuphar blanc.

Ainsi que le déclare Magritte en maintes circonstances, écriture et image vont de pair dans le surréalisme : le collage d'Ernst mentionné plus haut, *La Puberté est proche…,* comprend un bref poème en bas : « La Puberté proche n'a pas encore enlevé la grâce tenue de nos pléiades / Le regard de nos yeux pleins d'ombre est dirigé vers le pavé qui va tomber / La gravitation des ondulations n'existe pas encore ». Le jeu des contraires et de l'inattendu est mis en place, car la jeune femme est bien *formosa* au sens latin du terme et non pas acheminée vers sa puberté ; de plus, le regard du spectateur suit un parcours différent par rapport à la chute évoquée. On a remarqué que le mot clé du tableau est à déchiffrer dans le lexème « gravitation » qui crée un lien analogique entre la femme, sorte de premier moteur aristotélique, capable d'attraction en tant qu'objet de désir, et la force de gravité de la Terre. Par contre, le sigle qui, à partir de 1919, apparaît sous l'image d'une Joconde pourvue de moustache, rejoint l'intention blasphématoire des avant-gardes, résolues à provoquer et à rompre avec les canons précédents: les majuscules *L.H.O.O.Q.* équivalent, le temps de les épeler, « Elle Hache O O Qu », dans une sorte de jeu sur les homophones, à « Elle a chaud au cul », voire « Elle est en chaleur », tout comme « la Mariée du *Grand Verre*, au point qu'il faut imaginer un refroidisseur pour calmer ses ardeurs[19] ». Les jeux de mots de Duchamp visent à rendre son public plus attentif : « l'oggetto segreto ha uno scopo estetico: quello di renderci «sensibili» ai minimi stimoli[20] »; à cet égard est emblématique le célèbre ready made *Air de Paris 55 cc*, qui repose cette fois sur une paronomase, entre « air de Paris » et « art de Paris ». L'intention provocatrice de Duchamp conjugue, donc, un aspect d'automatisme qui exploite la mémoire rétinienne avec la mémoire auditive imprimant des mots et des idées reçues sur notre subconscient. Ce qui agit là de manière souterraine, c'est la volonté d'en finir avec la logique machiste du chef : dans ce sens, on peut percevoir la métaphore du moule-mâle qui est présente à la fois dans le *Grand Verre*, où les célibataires attirés par la femme sont conçus comme des moules en uniforme, et dans *Ubu imperator* (1923), d'Ernst, comme une « allégorie pompeuse du pouvoir absolu » :

> « La figure d'Ubu, dérisoire incarnation d'une autorité ridicule à force d'orgueil et de fatuité, à laquelle Ernst identifie son père, annonce celle du Guillaume Tell de Salvador Dali, qui deviendra le symbole du pouvoir universel, décodé à l'aune des thèses de Freud. Ubu imperator hérite sa forme hybride et combinatoire des collages réalisés par Ernst en puisant dans d'anciennes encyclopédies. Son corps de barrique s'inspire des moules utilisés en fonderie21. »

Libération du désir et émancipation sociale vont, donc, dans une même direction, celle d'une valorisation du côté féminin de l'homme. En même temps, on assiste à une évolution du concept de jouissance selon les paradigmes illustrés et codifiés par Jacques Lacan, par ailleurs proche du surréalisme, dans son séminaire *Encore* (1972-73) :

> « Le développement se confond avec le développement de la maîtrise. C'est là qu'il faut avoir un peu d'oreille, comme pour la musique – je suis m'être, je progresse dans la m'être, je suis m'être de moi comme de l'univers. C'est bien là ce dont je parlais tout à l'heure, le convaincu. L'univers, c'est une fleur de rhétorique. Cet écho littéraire pourrait peut-être aider à comprendre que le moi peut être aussi une fleur de rhétorique, qui pousse du pot du principe du plaisir, que Freud appelle Lustprinzip, et que je définis ce qui satisfait du blablabla. C'est ça que je dis quand je dis que l'inconscient est structuré comme un langage[22]. »

C'est dans ce sens que Lacan affirme : « Un sujet, comme tel, n'a pas grand-chose à faire avec la jouissance. Mais, par contre, son signe est susceptible de provoquer le désir[23]. » Ainsi que le remarque Stein Fossgard Grontoft :

> « Par opposition à Freud, Lacan accentue [...] le fait que chaque pulsion est pulsion de mort, que chaque pulsion est excessive et entre en infraction avec le principe de plaisir. [...] D'autre part, il me semble que dans le dernier enseignement de Lacan, c'est l'homophonie du « encore », à savoir le « en-corps », qui est mis en lumière[24]. »

L'enjeu est ici que « le signifiant n'a pas que des effets signifiés, il a aussi des effets de jouissance[25] ». Lacan insiste ici sur la jouissance du côté féminin, qui ne se limite pas à la répétition et à la poursuite sous l'impulsion du désir, mais mobilise le corps entier : « Bref, le mode de jouir de l'homme exige que le partenaire réponde à un modèle[26] ». Dans la jouissance que Lacan repère dans les mystiques et dans une sensibilité qu'il considère féminine, on peut repérer un éros qui engage corps et esprit, sans se limiter à un objet fétiche et à une zone érogène en particulier. Il s'agit donc de mettre en relief un paradigme qui n'était pas mis en valeur, tout du moins dans le contexte occidental du XX^{e} siècle. C'est le plaisir qu'on peut deviner dans les traits fins du *San Sebastiano* (1929-30) de Giovanni Grande : statue en céramique polychrome dont les flèches qui percent les chairs sont en contraste avec le visage délicat et apaisé, aux lignes androgynes.

Une création de Giacometti témoigne, à notre avis, du regain de cette sensibilité : il s'agit de *L'objet invisible* (*Mains tenant le vide*), daté de 1934. Inspiré de la primauté assignée aux yeux par l'art d'Océanie, cette statue énigmatique nous semble à même d'exprimer la quête du paradigme de jouissance du côté féminin élaboré par Lacan :

> « Une femme est fixée à une sorte de trône. [...] L'objet invisible est celui que les mains font le geste de tenir ? Sans vouloir l'exclure, il est plutôt identifiable en tant qu'objet attendu, souhaité. [...] Dans *L'Objet invisible* la figure, ni bien installée ni debout de par l'inclinaison de l'assise, attend et offre ce qu'elle attend. Pour qu'il y ait un objet attendu, le sujet doit être freiné dans son impatience destructive[27]. »

Ce jeu ironique de suspension de gestes peut aussi se relever dans certaines manifestations du *Realismo magico* italien[28] : le regard et la position figée de la femme, dont les jambes rappellent le Christ en croix, créent une atmosphère raréfiée, telle la lumière froide, impitoyable qui étale les corps nus de trois femmes dans le tableau *Dopo l'orgia* (1928) de Cagnaccio di San Pietro (nom d'art de Natalino Bentivoglio Scarpa). La pâleur des incarnats et leur immobilisme en subliment la sensualité dans une sorte de *rigor mortis* de scène de crime, qui produit un effet d'écran.

D'après un écrit de 1935 du théoricien du *Realismo magico*, Massimo Bontempelli, « L'arte è il contingente che ha valore di assoluto, il concreto che ha valore di astratto, la realtà che ha valore di fantasia[29] ». Les détails de nombreuses créations de Cagnaccio di San Pietro acquièrent une charge éversive analogue : la languissante résignation de la *Donna allo specchio* (1927), la fixité austère du portrait *L'operaia* (1932), les billets de banque à côté du nu abandonné de *Primo denaro* (1928), l'effigie de la Piété représentée sur la proue du bateau traîné par deux jeunes gens réduits à un faisceau de nerfs et de muscles tendus dans *L'alzana* (1926), le symbole fasciste dans un bouton de manchettes figurant, entre un verre et une bouteille vidés, dans le tableau cité *Dopo l'orgia* (1928). Chez Bontempelli, Roselena Glielmo relève la tentative de fusionner deux modèles :

> « Due tradizionali modelli narrativi, quello realistico-mimetico e quello mitico. Sul piano formale si accentua l'aspetto descrittivo-rappresentativo con un effetto iperrealistico dovuto alla dovizia e alla precisione dei particolari; sul piano tematico si fa riferimento, invece, ad un universo "mitico" di cui si presuppone la conoscenza da parte dei lettori […]. In pratica al mito si dà un tempo che è quello del vissuto quotidiano, in modo da poterne dare una rilettura realistica[30]. »

La définition de *Realismo magico* et de ce qu'il entend par *arte narrativa* éclaircit ce point. Tout d'abord, l'objectivité que gagne un style ne concédant rien au psychologisme récupère et inscrit dans la narrative contemporaine le regard du dramaturge ancien sur les personnages :

> « L'antica retorica […] si serviva, parlando di poesia raggiunta col mezzo di narrazione d'umani eventi, della parola Poema. […] Il romanzo è poema. Bisogna giudicare un romanzo da questo, e non da altro: da quanto riesce a essere un poema. […] La vera norma dell'arte narrativa è questa: raccontare il sogno come se fosse realtà e la realtà come se fosse un sogno[31]. »

Mimesis théâtrale et fiction narrative s'entrecroisent dans la génèse du roman de Bontempelli *Eva ultima* (Roma, 1923) qui, ainsi que l'a récemment reconstruit Irene Bertelloni, à l'état originel est constitué d'« una *pièce* rinvenuta tra le carte dello scrittore comasco conservate presso la *Research Library* del *Getty Reserach Institute* di Los Angeles (California, USA)[32] ». C'est déjà la trouvaille qui fait découvrir d'emblée un chariot où l'on croyait voir une voiture pourvue d'un chauffeur compassé, déterminant la conséquente hilarité du protagoniste, qui révèle le «mécanisme» d'un art qui crée une fiction scénique pour l'enfreindre immédiatement. L'onomastique dévoile un renversement parodique de la genèse biblique traditionnelle : à la place de descendre de la côte d'Adam, l'Ève protagoniste du roman crée le nom du héros démoniaque Evandro, qui se compose de Eva + le mot grec indiquant le mâle ("aner"). Ce dernier donne vie au personnage ambigu de Bululù pour se venger d'Eva qui ne répond pas à son amour et la condamner à tomber éperdument amoureuse de ce mannequin. Ainsi que le remarque Roselena Glielmo :

> « Si potrebbe anche aggiungere che il destino di Eva è chiaramente quello di diventare essa stessa marionetta nelle mani di Evandro e ricordare che il romanzo è stato scritto nel 1922 e pubblicato, per la prima volta, nel 1923, quando anche in Italia i segnali di una svolta politico-sociale autoritaria si erano già fatti corposi e concreti[33]. »

Bululù figure donc à part entière dans la parade de mannequins qui à partir de Chirico nourrissent un mythe nouveau et une critique plus ou moins ouverte adressée à la hiérarchie du chef. Plan réel et fictif se confondent, ainsi que le montre la solarisation de Man Ray *Primat de la matière sur la pensée* (1929), où, par une technique novatrice, le corps nu d'une belle dormante se détache, comme une décalcomanie, du fond brouillé d'une photographie, tandis que le contraste en noir et blanc entre le corps sinueux de Meret Oppenheim et la roue d'une presse matérialise de nouveau l'érotisme d'une femme-machine dans Érotique voilée (1933). Des rouages sous forme de grelots ébrèchent la figure d'homme qui se double et semble s'éplucher comme un fruit vide dans *Le double secret* de Magritte (1927) : « L'œuvre révèle la facticité des volumes capables de suggérer la peinture, sa réelle planéité. […] Le grelot, dans la tradition carnavalesque, est un des attributs du fou. Une "folie" dont le surréalisme espère les œuvres les plus "bouleversantes"[34]. ». La folie, l'irrationnel, le côté féminin triomphent dans l'*Andromède* (1929) de Tamara de Lempicka (dont les membres nus semblent ne pas contenir dans le cadre) et dans la femme fatale à la tête de panthère avec laquelle Félix Labisse illustre le poème *Le bain avec Andromède* (1944) de Robert Desnos[35], où l'héroïne, allégorie de la France

19 Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris, Editions du Seuil, 1996, p. 219.

20 Marco Senaldi, *op. cit.*, *La scienza dell'arte* , p. 360.

21 Didier Ottinger, *op. cit., Surréalisme,* p. 18.

22 Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XX. Encore*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Editions du Seuil, 1975, p. 53. C'est nous qui soulignons.

23 *Ibid.,* p. 48. C'est nous qui soulignons.

24 Stein Fossgard Grontoft, *De la pulsion au sinthome. Vers une jouissance non-œdipienne généralisée*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 239.

25 *Ibid.*, p. 240.

26 *Ibid.*, p. 254.

27 Jean Soldini, *op. cit, Alberto Giacometti. L'espace et la force,* p. 35-36.

28 Cf. Franz Roh, *Nach-Expressionismus: magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei.* Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925.

29 Massimo Bontempelli, *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, a cura di Elena Pontiggia, Milano, Abscondita, 2006, p. 65.

30 Roselena Glielmo, *La traversata dell'ironia. Studi su Massimo Bontempelli,* Napoli, Alfredo Guida Editore, 1995, p. 138.

31 Massimo Bontempelli, *Realismo magico,* cit., p. 51.

32 Irene Bertelloni, *Un'inedita* Eva ultima*: dal teatro alla narrativa*, in Massimo Bontempelli, *Eva ultima*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2020, pp. 5-49.

33 Roselena Glielmo, *op. cit., La traversata dell'ironia,* p. 80.

34 Didier Ottinger, *op. cit.*, *Surréalisme,* p. 30.

35 Robert Desnos, *Le bain avec Andromède*, illustrations de Félix Labisse, Paris, Editions de Flore, 1944.

sous l'occupation nazie, se délivre toute seule, en dépit du mythe qui en prescrivait la libération par Thésée. Au fur et à mesure que la femme s'impose comme partisane du changement, le paradigme de jouissance féminine ouvre une nouvelle voie. C'est la voie d'un rapport différent entre les hommes ainsi qu'entre les hommes et la nature, comme le suggèrent notamment des toiles telles que *L'Aurore* (1937), de Paul Delvaux, où des femmes sont littéralement enracinées dans la terre, *Einige der ungezählten Gesichter der Schönheit* (1942) de Meret Oppheim, qui met en scène la métamorphose d'une femme nue acéphale dans le mythe de la femme-maison[36], *La Pierre philosophale* (1940) de Victor Brauner, qui relie l'alchimie à la sensualité féminine, et *Le jeu magique des fleurs* (1941) de Dorothea Tanning, où une femme arborescente tient le fil de sa propre vie[37]. Des poupées désarticulées de Hans Bellmer on passe à la critique sociale de Hannah Höch qui, dans *Dada-Ernst* (1920-21), met en question la femme-objet par le biais d'un collage dominé par la métonymie d'une jambe féminine nue, tandis que *Liebe in busch* (1925) défie les tabous sociaux par la représentation d'un couple composé d'une femme jouissante, dans un corps masculin, et d'un homme noir l'enlaçant et dans *Gläser* (1927) qui orchestre une nature morte hyperréaliste :

> « La texture des objets en verre est rendue avec une grande précision; cette transparence symbolise une nouvelle conception de la peinture, qui se doit de montrer les objets de manière limpide. Au tout premier plan, dans un reflet inversé, la peintre s'est représentée à son chevalet devant une fenêtre[38]. »

On est donc face à un plaisir qui se reflète sur l'objet de peinture : la peintre ose reproduire son corps pendant qu'elle accomplit une tâche qui la représente dans une situation qui est celle de la jouissance. La transparence des verres reliée à la peinture évoque l'analogie entre alchimiste et artiste, tout comme les alambics de la toile *Gioco di colori* (1940-41) de Cagnaccio di San Pietro[39]. La jouissance du côté féminin, c'est un *encore* transformatif qui se joue dans l'*en-corps* et qui peut être vécue à la fois par la femme et par l'homme :

> « Questo godimento dell'essere è un godimento del corpo ed è, strutturalmente, un godimento senz'altro, cioè un godimento che non deriva la propria sussistenza dalla dialettica del desiderio dell'altro e che dunque non si profila come il riempimento di una mancanza[40]. »

Il s'agit donc d'un éros qui se matérialise dans un corps et qui se love sur lui-même, de manière analogue à ce que met en image le poème visuel de Michel Leiris, *Amour*, datant de 1940[41]:



Silvia Ferrari *est docteure en linguistique française à l'Université du Piémont Oriental.*

36 Cf. Peter Fischer e Julia Schallberger (a cura di), *Surrealismo Svizzera,* catalogo della mostra esposta a Lugano (10/02/2019-16/06/2019), Masi, Colonia, Snoeck Verlagsgesellschaft mbH, 2019, p. 110.

37 Cf. Gražina Subelytė e Daniel Zamani (a cura di), *Surrealismo e magia. La modernità incantata,* catalogo della mostra esposta a Venezia (9/04-26/09/2022), Collezione Peggy Guggenheim, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2022, p. 169.

38 Cf. Angela Lampe et Florian Ebner (dir.), *Allemagne. Nouvelle Objectivité, catalogue de l'exposition de Paris* (11/05-5/09/2022), Centre Pompidou, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2022, p. 25.

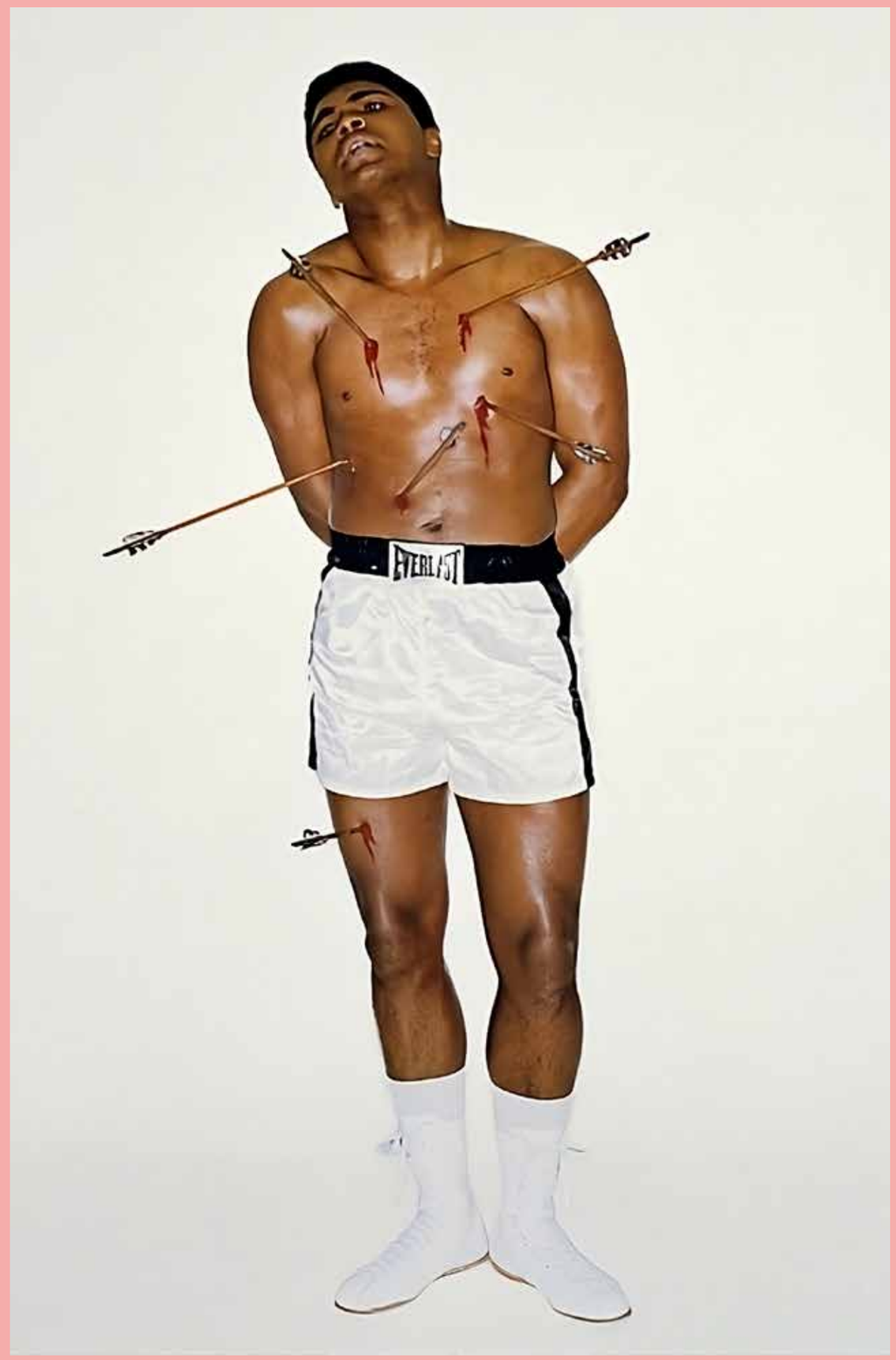
39 Cf. Dario Biagi (a cura di), *Cagnaccio di San Pietro. Il richiamo della Nuova Oggettività,* catalogo della mostra di Venezia (6/05-27_/09/2015), Ca' Pesaro-Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Venezia, Grafiche Veneziane, 2015, p. 30.

40 Paolo Godani, «Bisogna che costoro avessero qualcosa di ben prezioso da proteggere». Lacan con Epicuro, in Silvia Vizzardelli e Luciano De Fiore (a cura di), *Come gode un corpo? Clinica e teoria del corpo pulsionale,* Giulianova (Teramo), Galaad Edizioni, 2021, p. 41-54, ici p. 46.

41 Michel Leiris, *Amour*, in Paola Décina Lombardi (a cura di), *La donna, la libertà, l'amore. Un'antologia del surrealismo,* Torino, Mondadori, 2008, p. 40.

DOSSIER

3 - CITATION



Entre éveil pictural au désir et archéologie de soi : l'érotisme selon Yannick Haenel

par Adrian Meyronnet

S'il est un auteur qui questionne le lien entre désir et art pictural depuis une vingtaine d'années, c'est bien Yannick Haenel. Tantôt en toile de fond, tantôt au centre même du récit, la peinture est l'occasion pour Yannick Haenel d'investir l'érotisme et de questionner celui-ci. Ainsi est-ce à partir de la *Madeleine évanouie,* peinte par Guido Cagnacci, ou de sa rencontre fortuite avec la *Judith décapitant Holopherne,* du Caravage, que l'auteur opère une archéologie de lui-même et de son désir. Mais évoquer le désir et l'érotisme suppose de circonscrire ces notions. Si la Judith du Caravage est qualifiée de « première femme », laquelle ouvre le « destin érotique » de l'auteur à l'adolescence[1], tourner autour des tapisseries de *La Dame à la Licorne* bien des années plus tard permet aussi de « gorger ses journées de phrases[2] », autrement dit de susciter le désir d'écrire.

Nous partirons de l'hypothèse selon laquelle le désir à l'œuvre chez Yannick Haenel est une force qui va, une sorte d'assomption et de surplus de vitalité, dans une tendance spinoziste. Quant à l'érotisme, nous le considérerons à l'instar de Robert Desnos avec méfiance – « nous sommes toujours en désaccord avec le dictionnaire[3] », écrit ce dernier à propos d'une définition de celui-ci –, en repartant de son étymologie, voyant en lui un élan qui se rapporte à l'amour autant qu'à l'exaltation qu'il fait naître. Yannick Haenel affirme que l'amour, ce moment où les solitudes se rejoignent et s'annihilent, est « la seule politique[4] ».

Cette contribution étudiera en quoi désir et peinture sont inextricables dans les textes de l'auteur, et plus particulièrement comment le corps érotisé génère du désir. Il s'agira également d'analyser la représentation du corps qui en découle, à la fois sensorielle et fantasmée, et qui s'assimile à un feu inextinguible. Enfin, nous sonderons si l'approche érotique haenelienne s'inscrit ou non dans le sillage de l'œuvre de Georges Bataille.

Introduction à l'érotisme : corps érotisé, corps désiré

Dès les premiers textes de Yannick Haenel, la dimension érotique affleure, tout comme le désir. Pour autant, chez lui, il s'agit moins d'un désir en tant que manque – sauf peut-être dans *Les Petits soldats*, récit initiatique de la frustration et de la solitude sis dans un pensionnat militaire –, comme on a trop tendance à réduire celui-ci, que d'un élan vital, sinon d'une puissance de vie toute spinozienne. Dans la lignée de Desnos, qui fait préexister l'amour, le narrateur d'*À mon seul désir* le postule sans ambages : « On dit que le désir meurt de se satisfaire. C'est le contraire[5]. »

Pour ainsi dire, un va-et-vient permanent a lieu entre les œuvres d'art et la réalité, entre les êtres réels et fantasmés[6]. On retrouve cela dans *À mon seul désir*, où le narrateur écrit « une œuvre d'art vous donne accès à un corps – au corps qu'elle vous fait[7] », et transsubstantialise la robe de Soyeuse, la femme qu'il aime, en la tapisserie de *La Dame à la licorne* : « le rouge de sa robe, écrit-il, je l'aurai dans ma bouche[8] ». Ce n'est d'ailleurs pas tant la nudité que le mystère qui importe. De la même manière, l'érotisme naît pour lui « d'une émotion des nuances. Ce n'est pas un effeuillage, c'est tout le contraire : une femme s'habille[9] ». La peinture (ou l'image) génère l'étincelle, l'éblouissement, et cette sensation se poursuit dans le temps par le truchement des phrases. Le

1 Yannick Haenel, *La Solitude Caravage*, Paris, Fayard, coll. « Des vies », 2019, respectivement chapitres 1 et 5, ce dernier s'intitulant d'ailleurs « Un destin érotique ».

2 Yannick Haenel, *À mon seul désir*, Paris, Argol-Réunion des musées nationaux, 2005, p. 71.

3 Robert Desnos, *De l'érotisme*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2013, p. 53.

4 Corentin Lahouste, « Entretien avec Yannick Haenel. Rencontrer l'indemne, toucher l'irréductible », in Corentin Lahouste, Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Yannick Haenel : la littérature pour absolu*, Paris, éditions Hermann, 2020, p. 253.

5 *À mon seul désir*, *op. cit.*, p. 43.

6 Voir à ce sujet Jean-Luc Marion, *Le Phénomène érotique*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 2004, p. 234 : « Même si aucun autrui réel ne l'assiste, mon désir s'appuie toujours au moins sur un fantasme d'autrui, connu ou non.».

7 *À mon seul désir*, *op. cit.*, p. 56.

8 *À mon seul désir*, *op. cit.*, p. 53.

9 Yannick Haenel, « Éclair de *Méditerranée* », in Jean-Daniel Pollet, *Méditerranée. Bassae*, Montreuil, La Traverse-Les Éditions de l'Œil, 2018, p. 12.

narrateur d'*À mon seul désir* conclut : « La dame du trésor m'apparaîtra donc quand j'aurai cessé de la contempler[10]. »

Dans *Le Sens du calme*, c'est l'irruption du désir que le narrateur expose quand, âgé d'une dizaine d'années, il monte dans la voiture de son institutrice et que tout son être est ébranlé par la jeune femme : « Ce qui naît, ce jour-là, c'est le langage : le langage a pris pour moi la place de ce qu'ils appellent Dieu[11]. » Dans un premier temps, le corps érotisé intensifie le présent ; puis il fait naître un langage, ouvre un nouveau continent, gorgé de désir, comme le suggère cette question rhétorique qui interpelle le lecteur : « N'avez-vous jamais senti que les phrases sont gorgées de cyprine ?[12] »

Quelques années plus tard, à 13 ans, ce sera sa camarade de classe Lila qui suscitera l'émoi du narrateur. La jeune fille porte un t-shirt mouillé noué autour du ventre, et il écrit : « Je devine, sous son maillot, une toison très sombre et très fournie[13] ». Ce passage fait immédiatement penser à ce qu'écrit Barthes dans *Le Plaisir du texte* : « L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas *là où le vêtement bâille* ?[14] » Tout le trouble du narrateur naît en effet de l'ultime frontière que représente le maillot de bain, qui laisse toutefois apparaître ce qu'il dissimule. Dans la scène suivante, il s'agira d'observer la mère de Lila nue à travers une serrure. La porte, synonyme de plaisir, et le danger d'être vu, ne font qu'accroître le désir du narrateur. Ce passage nous informe précisément sur le type d'érotique dont il est question : il s'agit d'une érotique imaginaire, linguistique, secrète et mystérieuse ; d'une érotique illicite dont parlait déjà Georges Bataille[15], laquelle ouvre à d'autres expériences.

Toujours dans ce livre, dans le chapitre « Notes sur la jouissance d'une sainte[16] », un tableau attire le narrateur, puis le captive, enfin l'obsède. Il s'agit de la *Madeleine évanouie* de Guido Cagnacci (1626-1627), présente au Palazzo Barberini, à Rome. Les jambes de la femme sont écartées, mais couvertes, et l'attitude du narrateur face à ce tableau renvoie de nouveau à la phrase de Barthes, puisqu'il est aimanté par l'étoffe qui ne fait « qu'augment[er] encore cette nudité[17] ». La négation exceptive attire l'attention sur l'érotisme généré par la présence de vêtements. Puis les questions se succèdent, traduisant l'émoi du narrateur ; et une nouvelle fois, c'est le bleu qui l'interpelle[18], qu'il qualifie cette fois de « bleu du trouble ». Ce qui génère l'érotisme et l'attirance du narrateur face à ce tableau, au point d'en oublier celui du Caravage qui le jouxte, relève aussi du fait qu'il s'agit de l'instant « *où elle devient sainte*[19] ». L'emploi de l'italique insiste sur l'importance de ce moment. Sans doute est-ce aussi cela qui plaît au narrateur : en sus de l'érotisme évident de la toile, il faut voir en celle-ci une figure qui jouit au moment même où elle s'excepte, autrement dit à l'instant où elle se met en dehors, à l'écart[20]. Ce qui fascine enfin le narrateur, c'est la porosité entre Éros et Thanatos, Madeleine étant en train de caresser un crâne sur la toile.

Le narrateur du *Sens du calme* convient par ailleurs de la puissance même de l'écriture, gage d'érotisme : « Écrire, c'est réveiller le nom de Vénus. C'est pourquoi l'écriture est l'autre nom de l'érotisme[21]. » Ces deux phrases, aux allures d'aphorisme, associent la déesse de l'amour et de la beauté mais aussi de la vie, signe s'il en est qu'écrire est aussi synonyme d'un surplus de vitalité. De fait, l'écriture et la lecture ont le même but : accroître la présence à l'autre, voire au corps de l'autre : « Moi, chaque ligne me rapproche de la femme que j'aime[22]. » Mais on pourrait tout aussi bien dire que chaque ligne rapproche du monde en général. À Turin, le narrateur du *Sens du calme* n'est plus sensible qu'à l'apparition des phrases, et aux « lumières bleues de Rebecca Horn [qui] illuminaient là-haut le monastère des Capucins[23] ». L'obsession linguistique rejoint l'obsession chromatique. Toutes deux relèvent d'un même érotisme. Du reste, la solitude turinoise qui se prolonge au-delà de deux semaines ouvre à une expérience auto-érotique qui conduit à l'écriture : « Ça passe par la nuque et continue, lentement, jusqu'à la main[24]. » Les sens sont en éveil, sensibles aux couleurs (« le bleu du ciel, le jaune et le rose des façades, l'ocre du château »), à la lumière « du début d'après-midi ». L'expérience poétique conduit jusqu'aux « sachets de sucre des comptoirs » et aux « bottes des jeunes femmes », comme une gradation ascendante, de plus en plus érotique et proche de ce que postulait Bataille dans *L'Histoire de l'érotisme* : « Le sentiment de la totalité demande une extrême intensité des sensations[25]. »

Il n'est pas rare non plus que dans l'œuvre l'entrelacement entre nature, corps et pensée soit total et vire à la synesthésie : « Je lis Cristina Campo, je regarde la Vénus, je pense à la jeune Étrusque[26]. » La parataxe montre une nouvelle fois combien toutes les activités sont liées. L'érotique n'est donc pas strictement visuelle. Elle passe aussi par l'oreille et le repos : « Je dormais, j'écoutais[27] », écrit le narrateur du *Sens du calme*. L'asyndète montre que les deux vont de pair – dans une forme de clin d'œil à Claudel, auteur de *L'œil écoute* –, et qu'un repos absolu est nécessaire à quiconque souhaite écouter. L'expérience érotique se mue en expérience synesthésique chargée d'abolir les frontières entre les sens. Les sens communiquent entre eux, et ne font qu'exalter le sujet. Du reste, l'auteur nie l'existence communément admise des cinq sens :

> « Car il n'existe pas seulement « cinq sens », ni même six ou sept. Les sensations sont libres : elles se dédoublent, elles triplent, s'enchevêtrent, se multiplient. Les « cinq sens » désignent une idée restreinte du corps. Ils n'affectent que les vieux corps, les corps caducs, ceux qui sont travaillés par le code. Il n'y a pas cinq sens ; il y en a mille – il y en a autant qu'il y a de corps en vous[28]. »

Et c'est par le truchement de la littérature que s'opère l'avènement érotique : « Je ferme Nietzsche, je ferme Kierkegaard, je ferme la *Somme athéologique* de Bataille. Leur pensée traverse la nuit, voici que ma gorge s'éclaire de désir[29]. » L'anaphore du verbe fermer montre combien l'érotisation est un processus lent et itératif, qu'il convient d'attendre patiemment.

De loin en loin, l'érotisme génère une politique. Et c'est là que la jointure entre système sensitif et dessein érotique apparaît. Proposer, donner à voir, désigner le gouffre – le susciter – est l'ambition érotico-politique de Yannick Haenel. Cela passe par une existence poétique, sensible, érotique au monde : « L'événement le plus décisif, aujourd'hui, c'est la possibilité, dans une vie, de l'expérience poétique[30]. » N'est-ce pas avant tout à cela que l'auteur nous convie en plaçant l'érotisme au centre de son œuvre ? Expérience poétique et érotisme se rejoignent, voire se confondent : « Comment accéder à la poésie ? Aucune autre question n'a d'importance[31]. » Au superlatif de l'extrait précédent succède ici le déterminant indéfini qui renforce encore le ton péremptoire, indiscutable de l'assertion.

L'érotisme de Yannick Haenel découle aussi d'un moment privilégié : c'est la nuit[32]. Chez un grand nombre de ses narrateurs, en effet, la nuit est vectrice de fantasmes. L'érotisme se focalise alors tantôt sur des personnes réelles – « J'imaginais souvent, la nuit, que je caressais la poitrine de Mlle Juliette[33] » – tantôt sur des figures fictives – la Judith du Caravage[34]. Le narrateur de *Cercle* associe en outre la jeune femme qu'il désire aux extases de la nuit par une conjonction de coordination sans équivoque : « Il y avait Clarine et les nuits de phrases[35]. » La jeune femme, la nuit et les phrases se retrouvent indistinctes, associées. La nuit libère ainsi le narrateur tout en étant le temps de l'érotisme et de l'extase. Un mouvement circulaire s'opère entre l'écriture et l'érotisme : écrire conduit à l'érotisme ; l'érotisme exacerbe la création.

Aussi est-ce parfois le corps tout entier qui devient érogène : un passage du *Sens du calme*, du côté de Diemeringen, en Alsace, où le narrateur passe des semaines en osmose totale avec la nature relève d'un érotisme champêtre[36] ; et la définition avancée dans *Je cherche l'Italie* va aussi dans ce sens: « Être amoureux, pour un homme, consiste à avoir soif ; par exemple à lécher l'eau d'un lac antique sur la peau d'une femme[37]. » Et alors le corps et le texte se confondent, au point de donner lieu à un *corps-texte*, comme le suggère cette phrase que l'on trouve dans le roman *Cercle* : « Vous avez un corps de phrases maintenant, et vivre n'appartient plus qu'à ces phrases[38] », ainsi que la postface qu'il consacre à *Giacomo Joyce* : « Le corps de la jeune fille coïncide avec le texte lui-même : il est devenu une surface érogène[39]. » C'est enfin l'omniprésence du thème de l'eau et du bain comme ferment du désir qu'il conviendrait d'évoquer, aussi bien à la toute fin de *Tiens ferme ta couronne* que dans le film réalisé par l'auteur en 2017, *La Reine de Némi*. Mais cela ne saurait dissimuler un lien indéniable entre peinture et érotisme.

Peinture et érotisme : une représentation du corps à la fois sensorielle et fantasmée

Bacon, Bonnard, Cagnaccio, le Caravage, Cy Twombly, Delacroix, Ghenie, Rembrandt, Rothko... On ne compte plus le nombre de peintres sur lesquels Yannick Haenel a écrit. Rien de bien étonnant quand on sait que la représentation picturale suscite l'imagination, mais aussi une inclination, un *désir de voir*[40], qui renvoie à une « érotique de l'œil », pour reprendre l'expression de Laurent Jenny, lequel précise : « L'œil voudrait voir instantanément le tableau, l'étreindre d'une seule saisie, le posséder[41]. » Pascal Quignard ne dit pas autre chose : « Désir et voir sont identiques. C'est le rêve (…). Il y a un désirer-voir chez les mammifères à quoi tout manque[42]. » Quelle que soit la culture, c'est bien le regard qui prime, comme le suggère Ahmed Ibn Souleiman : « Que le plus petit regard ou même un

10 *À mon seul désir*, *op. cit.*, p.29.

11 Yannick Haenel, *Le Sens du calme*, Paris, Mercure de France, coll. « Traits et portraits », 2011, p. 58.

12 *Le Sens du calme, op. cit.*, p. 138.

13 *Le Sens du calme, op. cit.*, p. 75.

14 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2014, p. 17. Voir aussi Bataille, pour qui la nudité de la prostituée « n'a pas en elle-même de sens *sexuel* (…). Cette valeur, elle la tient plus de l'usage des vêtements » (*L'Histoire de l'érotisme*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2015, p. 138).

15 Georges Bataille, *L'Histoire de l'érotisme*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2015, p. 121-126.

16 *Le Sens du calme, op. cit.*, pp. 196-204.

17 *Le Sens du calme, op. cit.*,p. 198.

18 « Il y avait du soleil et des éclats bleus dans les arbres » note le narrateur d'*A mon seul désir*, au tout début du texte (*op. cit.*, p. 9).

19 *Le Sens du calme, op. cit.,* p. 201.

20 On retrouve cette dimension dans *La Solitude Caravage* : « Je sentais confusément que l'érotisme me dégagerait du cauchemar de la société ; et qu'il m'ouvrirait à ce paradis de la chair » (*op. cit.*, p. 51).

21 *Le Sens du calme, op. cit.*,p. 138.

22 *Le Sens du calme, op. cit.*,p. 150.

23 *Le Sens du calme, op. cit.,* p. 178.

24 *Le Sens du calme, op. cit.*,p. 180. Voir aussi p. 192-193 : « Je n'avais plus de visage. Je n'étais plus qu'une main – une main de phrases. »

25 *L'Histoire de l'érotisme, op. cit.,* p. 116.

26 *Le Sens du calme, op. cit.*, p. 150.

27 *Le Sens du calme, op. cit.*, p. 182.

28 *À mon seul désir*, *op. cit.*, p. 16.

29 *Le Sens du calme, op. cit.*, p. 194.

30 *Le Sens du calme, op. cit.*, p. 173.

31 *Ibid.*

32 Sur cette question, on se permet de renvoyer à Adrian Meyronnet, « Un prélude à la délivrance ? La nuit dans l'œuvre de Yannick Haenel », Ecriture de soi-R, no. 1, « Nocturnes », 2021, pp. 55-77. En ligne : https://www.ecrituredesoirevue.com/meyronnet, consulté le 1er octobre 2022.

33 Yannick Haenel, *Les Petits soldats*, Paris, La Table Ronde, 1996, p. 97.

34 *La Solitude Caravage*, *op. cit.*, p. 17.

35 Yannick Haenel, *Cercle*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2007, p. 95.

36 *Le Sens du calme, op. cit.*, p. 142-143.

37 Yannick Haenel, *Je cherche l'Italie*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2015, p. 50.

38 *Cercle*, *op. cit.*, p. 30.

39 James Joyce, *Giacomo Joyce*, Paris, Editions Multiple, 2013, p. 32.

40 Laurent Jenny, *Le désir de voir*, L'Atelier contemporain, 2020.

41 Laurent Jenny, « L'instant Tintoret », *Po&sie*, vol. 164, n°2, 2018, p. 141.

42 Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 141.

simple clin d'œil de femme atteignent un homme et voici que son désir s'enflamme[43]. »

Le désir étant au centre de l'œuvre de Yannick Haenel, le *désir de voir* se retrouve assez naturellement dans l'intégralité de sa production littéraire, y compris lorsqu'il est question de cinéma. C'est de l'œil que cela vient, d'un œil *vivant*. Robert Desnos n'avance pas le contraire lorsqu'il écrit que « l'érotisme cérébral [est] le plus élevé de tous, qui tombe sous le sens et obéit à notre sensualité[44]. » Ainsi semble-t-il logique que celui-ci soit non seulement présent dans l'œuvre en général, mais dans la vie de tous ses narrateurs : « Je voulais absolument voir les fresques du *Déluge* peintes par Uccello sur les murs du cloître de Santa Maria Novella[45] », écrit celui de *Je cherche l'Italie*. L'adverbe « absolument » renvoie à la nécessité impérieuse de s'absorber dans ces peintures, et c'est la même nécessité qui guide le narrateur du *Sens du calme* dès le saut du lit : « Ivre de ces désirs brusques qui me prenaient soudain au réveil : il fallait absolument revoir, tout de suite, *La Vocation de saint Matthieu* du Caravage ou *L'Extase de sainte Thérèse* du Bernin[46]. » De la même façon, le rapport à la peinture est obsessionnel et récurrent dès l'incipit de *La Solitude Caravage* : « Vers 15 ans, j'ai rencontré l'objet de mon désir[47]. » En cela, il semble que conformément à ce qu'écrit Levinas, l'Éros « va vers un avenir qui n'*est pas encore* et que je ne saisirai pas seulement, mais que je *serai*[48] ». Cet extrait symbolise la quête de l'altérité qui caractérise l'Éros chez Yannick Haenel. L'osmose entre le regard et l'être est totale ; la vue originelle, ou du moins adolescente, a généré une obsession qui n'a fait que croître avec le temps, au point d'en arriver à cette certitude : « Mon regard est insatiable : il faut que je voie tout[49]. » La fréquentation des œuvres se veut quotidienne, comme le traduit l'adjectif : ainsi du Cy Twombly qui l'accompagne pendant des années ou de la visite journalière du musée de Cluny pendant des mois pour voir *La Dame à la licorne* ; ainsi de l'œuvre d'Adrian Ghenie : « Je me déplace d'une nuance à l'autre, à la recherche d'une vérité que rien n'apaise, tant chaque tableau la relance[50]. » Il y a même certaines œuvres qui traversent la production littéraire de l'auteur : on retrouve le retable d'Issenheim dans *Introduction à la mort française* et, plus de quinze années plus tard, dans *Tiens ferme ta couronne* ; *La Lutte de Jacob avec l'ange* de Delacroix est une fresque que l'auteur va voir à chaque fois qu'il écrit un livre[51]. Le motif de la répétition produit même des chapitres qui se répondent, à l'image de ces « Tout le Caravage[52] » ou « Tout Ghenie[53] ». On pourrait dire que s'il s'agit de voir – et de *désirer voir* –, la restitution est cruciale *a posteriori*, au point que l'érotisme engendre en définitive un *désir d'écrire*[54]. Cette appétence répond à une expérience intime dans laquelle l'œuvre vue est à l'origine « d'une levée de langue et d'une levée de monde possible[55] ».

Pour autant, cette soif de peinture n'est peut-être pas à la portée de tout un chacun. Elle présuppose un courage, un affranchissement des normes. Ainsi Yannick Haenel fait-il de Bonnard un descendant d'Actéon, et indirectement de celui qui regarde les toiles de Bonnard un descendant d'Actéon lui aussi :

> « Quel désir la vue répétée de corps nus étanche-t-elle ? À quelle soif répond la peinture ? À nourrir notre « œil insatiable et en rut » comme le prétend Gauguin ? Pas vraiment, car regarder des nus de Bonnard ne relève d'aucune érotomanie : ces tableaux ne suscitent pas d'excitation mais comblent en nous une soif de lumière, nous font entrer dans *la féminité de la lumière*, nous introduisent dans la substance colorée d'une femme[56]. »

Ni érotomane, ni érotographe, l'auteur est peut-être *érotocrate* ; il reconnaît une force souveraine à l'amour et aux corps. Et cela passe par la sublimation de l'être désiré. Ainsi, âgé d'une vingtaine d'années, le narrateur du *Sens du calme* compare-t-il sa petite amie du moment à la *Jeune fille endormie* de Balthus[57] ; celui de *La solitude Caravage* fait de même avec sa petite amie à Rome, qu'il associe à la figure de *Judith décapitant Holopherne* du Caravage, en admettant : « Combien de fois lui avais-je dit qu'elle ressemblait à la figure peinte, et que c'était en recherchant celle-ci que je l'avais trouvée elle ?[58] » De fait, érotisme et peinture semblent s'interpénétrer en permanence. L'un ne va pas sans l'autre : le corps réel a besoin des figures peintes ; et les figures peintes ne cessent d'occuper la vie des narrateurs, ce qui va dans le sens de la thèse avancée par Jean-Luc Marion : « Autrui en sa chair ne suffit pas pour exciter ma chair[59]. »

Ainsi existe-t-il, sinon une éthique des phrases, une incontestable *érotique* de la parole. « Lire, écrit-il dans *Le Sens du calme*, c'est rallumer à chaque instant l'étincelle sensuelle des phrases, et en jouir. Cette jouissance est illimitée. C'est l'élément même de la littérature[60]. » On comprend donc combien la jouissance est liée aux phrases, et non seulement aux corps – peints ou réels. Le narrateur poursuit sa définition de la lecture, qui selon lui « consiste à savoir *écouter des gouttes*[61]. » Lecture et contemplation de tableau se rejoignent, dans les nervures de la sensorialité. Le narrateur du *Sens du calme* précise à ce titre : « J'écris ce livre sous un tableau de Cy Twombly[62]. » Tableau dont il est incapable de dire ce qu'il représente à proprement parler, mais qui paraît de façon impérieuse, comme l'atteste l'énumération suivante : « Ce que j'aime, pense, écris depuis dix ans tourne autour de cette énigme[63]. »

Et c'est encore une œuvre plastique, celle de Rebecca Horn, qui, une nuit, obsède le narrateur. Il a certes beaucoup bu ce soir-là, mais c'est une autre soif qui le requiert : « Je n'ai soif de rien d'autre que de cette lumière bleue[64]. » Il gravit la colline, et la lumière bleue le ramène à l'enfance, l'innocence, la pureté. Il trouve à la cime une chemise blanche, en soie, et finit par l'enfiler. L'expérience auto-érotique[65] lui confère une étrange impression puisqu'il admet : c'est « comme si l'on me sacrait roi de Turin ». Et de fait, l'érotique relève aussi du sacre de soi-même dans la troisième partie, fictive, de *Jan Karski*, lorsque le personnage Karski rencontre *Le Cavalier polonais* de Rembrandt à la Frick Collection à un moment crucial de sa vie, puisqu'il décide d'y demander Pola Nirenska en mariage ; c'est aussi devant ce tableau que, dans un premier temps, il « essaye de [s]e calmer[66] ».

La phase ultime de l'érotisme réside alors peut-être dans la sortie de soi, voire la dépossession. À propos du séjour turinois, le narrateur écrit : « On commence à se vider minutieusement de son moi, jusqu'à ce que n'existe plus, à sa place, qu'un champ libre[67]. » Mais cette dépossession peut passer par d'autres types de réactions. Le même narrateur admet : « seule m'intéresse l'ivresse[68] », faisant de l'ivresse une érotique bien plus large que l'enivrement strict : « J'étais ivre, parce que les parfums et les couleurs débordaient ; mon corps tournait dans la lumière, avec des plis de nuances qui venaient le combler lentement[69]. » À moins que le stade ultime de l'érotisme ne réside dans le fait de se hisser à hauteur de la peinture, comme le laisse entendre l'explicit de *Je cherche l'Italie* :

> « Si je parviens à me concentrer, si je reste disponible, si mes phrases maintiennent en elles l'intensité qui les ouvre aux fresques de Paolo Uccello et de Fra Angelico, aux bronzes de Ghiberti, aux pierres de Brunelleschi, alors la poésie ne s'interrompra plus en moi : je deviendrai entièrement l'expérience qui m'anime, je ne serai plus que poésie – ma vie sera un chant, une écoute vivante[70]. »

N'être plus que poésie : voilà l'espérance suprême d'un corps *érotique*. On pourrait même qualifier d'érotique l'intérêt de l'auteur pour l'œuvre du cinéaste Jean-Daniel Pollet, auquel il consacra un cycle à la Cinémathèque française en 2018[71], et qu'il évoque régulièrement, faisant de lui l'égal de Rimbaud[72] – donc du Voyant[73] : « Il y a un moment, dans *Méditerranée* (…) où une jeune femme reboutonne sa blouse. C'est la joie sensuelle des détails, c'est le matin des gestes. On dirait que le bleu du ciel habite sur terre, on dirait que le temps est amoureux (d'elle, de son sourire, de ses doigts). » En plus d'être érotique, le rapport au cinéma de Yannick Haenel est aussi temporel, puisqu'il s'agit rien moins que de faire naître la jouissance de l'instant.

Une érotique de l'instant

Dire que Yannick Haenel place l'érotisme au centre de son œuvre, on l'aura compris, relève de l'euphémisme. Lecteur de Georges Bataille, il ne cesse de convoquer cet auteur inclassable, qu'il place au-dessus de Camus et Sartre[74] et au centre du récit *Je cherche l'Italie*, puisque le narrateur y lit les œuvres complètes en déambulant dans Florence. La présence de Bataille se retrouve jusque dans certains textes[75] écrits pour *Charlie Hebdo*, témoins d'une fascination partagée pour Lascaux[76], et surtout dans son dernier roman – dont le titre fait également écho au *Banquier*

43 Ahmed Ibn Souleiman, *Le bréviaire arabe de l'amour*, Arles, Picquier poche, 2002, p. 53.

44 *Op. cit.*, p. 56.

45 *Je cherche l'Italie, op. cit.,* p. 31.

46 *Le Sens du calme, op. cit.*, p. 211.

47 *La Solitude Caravage*, *op. cit.*, p. 9.

48 Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, Paris, Livre de poche, 1971, p. 304. Un peu plus loin, Levinas écrit : « Le moi s'élance sans retour, se retrouve le soi d'un autre : son plaisir, sa douleur est plaisir du plaisir de l'autre ou plaisir de sa douleur » (*ibid.*).

49 *La Solitude Caravage*, *op. cit.*, p. 18.

50 Yannick Haenel, *Adrian Ghenie : déchaîner la peinture*, Arles, Actes Sud, 2020, p. 93.

51 Yannick Haenel, « Autobiographie d'été (2) », *Charlie Hebdo* n° 1568, 10 août 2022 ; « Autobiographie d'été (3) », *Charlie Hebdo* n° 1569, 17 août 2022.

52 *La Solitude Caravage*, *op. cit.*, pp. 44-47.

53 Yannick Haenel, *Adrian Ghenie : déchaîner la peinture*, Arles, Actes Sud, 2020, pp. 45-46.

54 Yannick Haenel, *Diane et Actéon. Le désir d'écrire*, Hermann, coll. « Psychanalyse », 2020.

55 Laurent Jenny, « Calmer aujourd'hui les images », *Critique*, 2021/10, n°893, p. 806.

56 Yannick Haenel, « Le feu des solitudes charnelles », in Isabelle Cahn, Sophie Bernard, Guy Tosatto (dir.), *Bonnard. Les couleurs de la lumière*, Paris, In Fine éditions d'art, 2021, p. 60.

57 *Le Sens du calme, op. cit.*, pp. 100-101.

58 *La Solitude Caravage*, *op. cit.*, p. 35.

59 *Le Phénomène érotique, op. cit.,* p. 234.

60 *Le Sens du calme, op. cit.*, p. 118.

61 *Le Sens du calme, op. cit.*, p. 119.

62 *Le Sens du calme, op. cit.*, p. 133.

63 *Le Sens du calme, op. cit.*, p. 134 et suivantes.

64 *Le Sens du calme, op. cit.*, p. 188.

65 Jean-Luc Marion a insisté sur ce phénomène dans *Le Phénomène érotique* : « Ce que l'on nomme le désir, la force de ma chair s'érotisant d'elle-même, consiste à pouvoir s'enclencher. (…) Elle est auto-motrice » (*op. cit.*, p. 236).

66 Yannick Haenel, *Jan Karski*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2009, p. 150.

67 *Le Sens du calme, op. cit.*, p. 177.

68 *Le Sens du calme, op. cit.*, p. 207. Voir aussi l'article de Tiphaine Samoyault, « L'ivresse », in *Yannick Haenel : la littérature pour absolu*, *op. cit.,* p. 95-108.

69 *Le Sens du calme, op. cit.*, p. 208.

70 *Je cherche l'Italie, op. cit.,* p. 199.

71 Ainsi qu'un texte : « Éclair de *Méditerranée* », paru dans le DVD coédité par les éditions de l'œil et La Traverse en 2018, *op. cit.*, p. 4-13.

72 Yannick Haenel, « Pollet, poésie, liberté », *Charlie Hebdo* n°1443, 18 mars 2020. Disponible en ligne : https://charliehebdo.fr/2020/03/culture/pollet-poesie-liberte/, page consultée le 14 juillet 2022.

73 Haenel le qualifie de « sorcier » pour une raison simple : « *il voit le sang* » (« Éclair de *Méditerranée* », *op. cit.,* p. 9). C'est aussi pour lui celui qui ouvre au « trésor » du temps.

74 « Georges Bataille, le plus libre » *Charlie Hebdo* n°1564, 13 juillet 2022. Disponible en ligne : https://charliehebdo.fr/2022/07/culture/georges-bataille-plus-libre/, page consultée le 14 juillet 2022

75 Elle fut aussi évoquée lors du séminaire « Questions théoriques à la littérature contemporaine » organisé par Alexandre Gefen, Bruno Blanckeman et Dominique Rabaté, intitulé « Expériences intérieures » et qui eut lieu à la Sorbonne, le lundi 20 janvier 2020. Ce n'était pas la première fois que Yannick Haenel intervenait à ce sujet : en janvier 2004, il avait déjà répondu à l'invitation de Laurent Zimmermann à l'université Paris 8, en compagnie de François Meyronnis, pour un débat portant sur « Nietzsche et Bataille ». Enfin, les 17e Rencontres de Chaminadour qui se tinrent en septembre 2022 avaient pour thème « Yannick Haenel sur les grands chemins de Michel Leiris et Georges Bataille ».

76 Georges Bataille a fait paraître un texte *La peinture préhistorique : Lascaux ou La naissance de l'art* en 1955 aux éditions Skira ; Haenel, de son côté, écrit de ce dernier : « Il n'est pas de plus beau livre que le *Lascaux* de Bataille. Les larmes me viennent d'en parler » (« Fulgurance de Lascaux », *Charlie hebdo* n°1504, 19 mai 2021) et parle régulièrement de la grotte (« L'art des grottes », *Charlie hebdo* n°1542, 9 février 2022 ; « Les papillons à Lascaux », *Charlie hebdo* n°1559, 8 juin 2022). Voir aussi *Tiens ferme ta couronne*, où le narrateur écrit : « Je voulais voir Lascaux. Je ne vais pas raconter ma visite de la grotte : il me semble que toute cette aventure s'y déroule » (*op. cit.*, p. 328-329).

anarchiste de Pessoa –, *Le Trésorier-payeur*[77].La phrase de Bataille – « L'érotisme est l'approbation de la vie jusque dans la mort[78] » – est célèbre. Chez Haenel toutefois, la vie supplante la mort. Et même lorsqu'il est question de mort, c'est moins de mort en tant que telle que de métamorphose dont il est question. Il s'agit donc moins de mourir que de « devenir un autre par l'écriture[79] ».

La relation à Bataille est en définitive ambivalente ; c'est en vérité un mélange de fascination et de répulsion. Comment voir en Haenel un simple épigone de celui-ci ? Comment à l'inverse ne pas voir en lui un auteur qui épouse parfaitement le mot d'ordre bataillien – « en un mot, l'objet du désir est *l'univers*[80] » –, lequel invite à une jouissance de chaque instant ? Simone de Beauvoir postulait elle aussi que « l'érotisme implique une revendication de l'instant contre le temps, de l'individu contre la collectivité[81] ». Dans *Je cherche l'Italie,* Haenel cite, lui, la devise de Laurent le Magnifique : « *Il Tempo ritorna*[82] » (le temps revient). C'est encore ce qui émane du texte qu'il a consacré au film *Méditerranée* de Jean-Daniel Pollet : « Oui, le temps revient[83]. » L'érotisme – l'éclair[84] de l'érotisme – résiderait dans ce retour du temps, ce temps *réveillé*, qui ne s'altère pas. Le cinéma n'a d'autre but que d'accroître la sensation érotique du temps. Concernant *Méditerranée*, le temps est suspendu dans l'attente, il se déplie ; le narrateur espère à chaque fois le retour de la jeune femme grecque ; il s'accroche à chaque partie de son anatomie. Et s'il regarde ce film « comme un amoureux[85] », c'est qu'il lui permet aussi d'accéder à « la richesse du temps[86] ». On voit bien qu'érotisme et temps ont partie liée. Et il n'est pas question d'autre chose dans *Vénus, où nous mènent les étreintes*, lorsqu'il est écrit : « Dans les étreintes, le temps jaillit, le monde disparaît pour revenir enfin en tant que monde[87]. »

À propos de la maison de Claude Monet, Haenel écrit encore : « Giverny est un bassin pour le bain du temps (…). Je vais cesser de vouloir cueillir le temps : cueillir est déjà trop, vouloir est une agression. Je vais juste rester en rapport avec ce qui fleurit. Je vais boire les nymphéas, je vais écouter les nymphes. L'ivresse est là, tranquille, féminine : c'est la source[88]. » Plus encore qu'une érotique de l'instant, c'est à une véritable éthique qu'il convie, à un rapport apaisé quoique fervent au temps, qui passe nécessairement par la parole : « Une érotique du temps scintille au cœur de la parole[89]. » Et l'on retrouve encore cette dimension érotico-temporelle dans l'épigraphe programmatique de Nabokov placée au début du *Trésorier-payeur* : « Je veux caresser le temps[90]. »

En somme, l'*ekphrasis* n'est qu'une façon de mobiliser l'Éros et d'intensifier le présent. L'avant-dernier chapitre de *Je cherche l'Italie*, intitulé « La lumière réelle », est d'ailleurs consacré à la contemplation de l'*Annonciation* de Fra Angelico, expérience que le narrateur va jusqu'à qualifier d'*aventure*, et à dire d'elle qu'elle est « sans doute la plus importante[91] » de ses années florentines. À propos d'un tableau de Bonnard, l'auteur écrit : « [Il] m'a *donné du temps*, il m'a aidé à traverser des semaines[92]. » De la même façon, *La Mort de Sardanapale* de Delacroix lui *donne du temps* : « S'ouvrait ici *l'intérieur même du désir* – ce qu'on met parfois une vie à entrevoir, et surtout à accepter : la vérité intolérable qui gît au fond du désir[93]. »

Dans *Le Sens du calme*, on peut lire : « Érotisme des ongles. La jolie stagiaire me parle à l'oreille, mais je nage déjà dans le néant[94]. » Cette scène de danse est vectrice de distanciation, de sortie de soi. N'est-ce pas ce que recherchent aussi les narrateurs des fictions de Bataille ? La prose haenelienne ne relève-t-elle pas incontestablement de l'expérience intérieure ? Comme le souligne Philippe Roger : « Parler de Bataille, à vrai dire, n'a jamais été chose aisée. L'admirer, c'est peut-être déjà édulcorer sa pensée, comme lui-même le disait de Sade. Que serait un hommage bataillien à Bataille ?[95] » Stéphane Massonet indique toutefois que si Yannick Haenel approche l'œuvre de Bataille « comme un cinéaste pour ne retenir qu'une poignée de scènes », il s'en affranchit également car il substitue la communauté désœuvrée de celui-ci pour « céder la place à la communauté des amants[96] ». Et l'auteur va jusqu'à poser cette question qui hante toute son œuvre : « Un destin érotique s'éclaire-t-il un jour[97] ? »

Cela est vrai de tout écrivain, mais sans doute plus encore de Yannick Haenel : traquer l'intertexte est une gageure, et l'on pourrait tout aussi bien voir en lui un lecteur de Rousseau – si l'on songe à son souci de la vérité et de la transparence[98] – ou de Proust[99], lequel écrit dans *Le Temps retrouvé* : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. » Chez Yannick Haenel, l'attente du déferlement de phrases forme une érotique à elle seule, gage de félicité et d'accroissement de l'existence. Le sens de la vue, omniprésent, renvoie quant à lui aussi bien à des auteurs tels qu'Eustache Deschamps ou Guillaume de Machaut, qui associaient étroitement ce sens à l'amour et au désir, qu'à Proust encore une fois, qui écrivait dans *Le Temps retrouvé* : « Le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. »

Yannick Haenel propose donc une narration du désir à la fois intime et universelle, qui répond en définitive au vœu formulé par Roland Barthes à la fin du *Plaisir du texte* : « Idée d'un livre (d'un texte) où serait tressée, tissée, de la façon la plus personnelle, la relation de toutes les jouissances : celles de la «vie» et celles du texte, où une même anamnèse saisirait la lecture et l'aventure[100]. » Chez lui, comme chez Flaubert, Proust, Joyce ou Kafka, l'écriture se fait aventure. Chez Haenel, les aventures du Verbe sont érotiques, et le corps érotisé tient une place fondamentale, synesthésique, dans les plis de chaque seconde. À l'instar de Desnos, il envisage « l'érotisme (…) d'un point de vue philosophique élevé[101] » ; il n'a donc rien de trivial ou de superflu. L'écriture picturale est d'ailleurs tout sauf aisée, comme le souligne Daniel Bergez[102] : elle est l'apanage des très grands écrivains, et Yannick Haenel est autant un écrivain de la peinture qu'un *peintre de l'écriture*[103].

C'est ce rôle essentiel du corps – de son érotisation – que nous avons tâché de mettre en avant, et la manière dont celui-ci suscite aussi bien du désir qu'une meilleure perception de soi, l'érotisme étant un acheminement vers la parole, donc vers l'être. L'érotisme haenelien est surtout synonyme d'amour, fût-il du monde, d'une œuvre d'art ou d'une femme ; on l'entrevoit lorsque le temps s'intensifie, que les phrases s'illuminent et qu'une goutte d'eau perle[104] ; on l'imagine de nuit mais possiblement diurne et plus fugace, dans une sorte d'ivresse heureuse, titubante, qui augmente simultanément notre présence au monde et l'empathie que nous pouvons éprouver. À rebours de l'œuvre de Michel Houellebecq, il propose une quête sensible permanente qui conduit à une érotisation du quotidien, autrement dit : une *extension du domaine de l'érotisme*.

Adrian Meyronnet *est doctorant en littératures française et francophone à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 et enseignant en lettres et culture générale.*

77 Yannick Haenel, *Le Trésorier-payeur*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2022.

78 Georges Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990, p. 12. Voir aussi *L'Histoire de l'érotisme* : « l'érotisme, qui lui-même est le lieu où la vie et la mort se confondent… » (*op. cit.*, p. 140).

79 Yannick Haenel, *Diane et Actéon : le désir d'écrire*, Paris, éditions Hermann, 2020, p. 56.

80 *L'Histoire de l'érotisme, op. cit.*, p. 114.

81 Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, tome I, Paris, Gallimard, 1949.

82 *Je cherche l'Italie, op. cit.*, p. 23.

83 « Éclair de *Méditerranée* », *op. cit.*, p. 4.

84 Dans le livre *Vénus, où nous mènent les étreintes*, on peut lire : « une robe d'argent glisse sur ses épaules nues. L'éclair qui déshabille son dos allume un vertige », et c'est une nouvelle fois le vêtement qui bâille qui anime le narrateur (Yannick Haenel, in Linda Tuloup, *Vénus, où nous mènent les étreintes*, Paris, Bergger, 2019, p. 23).

85 *Ibid*. p. 12.

86 *Ibid*. p. 13.

87 *Vénus, où nous mènent les étreintes*, *op. cit.*, p. 48.

88 Yannick Haenel, « Impressions à Giverny », *Charlie Hebdo* n°1515, 4 août 2021. Monet est d'ailleurs régulièrement évoqué par l'auteur. Voir « La vibration Rothko », *Charlie Hebdo* n°1560, 15 juin 2022.

89 *Giacomo Joyce, op. cit.*, p. 40.

90 Yannick Haenel, *Le Trésorier-payeur*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2022, p. 11.

91 *Je cherche l'Italie,op. cit.*, p. 187.

92 Yannick Haenel, « Le feu des solitudes charnelles », art. cité, p. 62.

93 Yannick Haenel, *Le désir comme aventure*, Paris, Mille et une nuits, 2021, p. 21.

94 *Le Sens du calme, op. cit.*, p. 218.

95 Philippe Roger, « Georges Bataille, d'un monde à l'autre », *Critique*, n°788-789, janvier-février 2013, p. 3.

96 Voir Stéphane Massonet, « Écrire à l'ombre d'une dette : Yannick Haenel et Georges Bataille », in Corentin Lahouste, Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Yannick Haenel : la littérature pour absolu*, Paris, éditions Hermann, 2020, pp. 137-148.

97 *La Solitude Caravage, op. cit.*, p. 25.

98 On renverra à ce sujet au texte majeur de Jean Starobinski sur le citoyen de Genève : *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, mais aussi à celui publié suite à une conférence donnée à l'hôpital Sainte-Anne par l'auteur : *Diane et Actéon : le désir d'écrire*, Paris, éditions Hermann, 2020, On peut y lire p. 16 « J'avais d'abord pensé intituler cette intervention La Vérité en littérature, parce que c'est là, entre ces deux mots – ces deux grands mots –, que s'articule ma passion » et, surtout, p. 29, parlant du mythe ovidien qui a donné son titre à l'opuscule : « C'est une scène où la figure de la vérité s'offre sous une forme érotique. »

99 Du reste, l'amour de la vérité est aussi présent chez Proust, comme le souligne Bataille dans *La littérature et le mal*, *op. cit.*, p. 97.

100 *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 79.

101 *Op. cit.*, p. 65. Dans le même texte, Desnos écrit du reste : « Toute philosophie est incomplète, dont la morale ne contient pas une «ÉROTIQUE» » (*ibid*. p. 51).

102 Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004. Voir en particulier les pages 196-212.

103 L'expression est de Gianluca Chiadini, in *Yannick Haenel. Le maître de la lumière*, Paris, Vérone éditions, 2022, p. 8.

104 Ou une perle elle-même, pour reprendre le titre d'un chapitre de *La Solitude Caravage* : « Je cherche la perle » (*op. cit.,* p. 48-52), en référence à celle qui ornait l'oreille de Judith sur le tableau.

La fonction critique de l'érotisation du corps masculin noir dans les pratiques artistiques appropriationnistes africaines-américaines

par Damien Vidal

La nudité féminine et masculine érotisée est l'un des *topoï* de l'imagerie de l'art occidental : héros herculéens, divinités glabres et autres anonymes constituent un large corpus visuel sur lequel le public pose son regard. Regard désintéressé ou concupiscent, il est toujours question de pouvoir entre le public qui domine et le corps objetisé, dominé, qui plus est, souvent féminin. Ce rapport de domination visuelle s'établit sur un système binaire : masculin-sujet et féminin-objet, comme l'a évoqué Griselda Pollock[1] pour définir un moment de la modernité du XIX[e] siècle. Le pouvoir du regard masculin est alors remis en question par les théories féministes[2]. Mais qu'en est-il du regard dominant blanc sur le corps masculin de l'altérité ? La commissaire d'exposition Thelma Golden a tenté de répondre à cette interrogation en 1994, lors de l'exposition controversée « Black Male[3] » au Whitney Museum. Elle a entrepris une étude sur la question en proposant de mettre en lumière des artistes qui ont travaillé sur la représentation des corps noirs masculins. Et ainsi, pour interroger les rapports entre art, domination et conflits raciaux. Dans cet espace réservé qu'est le musée ou la galerie, le corps masculin noir est toujours abordé comme objet de domination sociale et raciale, mais également de compétition[4] par le public masculin.

La dimension érotique du regard du masculin sur l'anatomie masculine noire est le plus souvent oblitérée. Cela suggère donc la nécessité de dresser un rapport sur la question à travers l'analyse resserrée d'un corpus d'œuvres d'artistes africains-américains appropriationnistes, pour démontrer que, toujours tabou, ce sujet éclaire encore les réflexions artistiques, identitaires et sociales actuelles.

Pour un déplacement du regard

Dès les années 2010, les historiens américains David Bindman et Henry Louis Gate Jr. ont mené une étude quasi exhaustive sur la représentation des corps noirs dans l'art occidental, et ce, depuis l'Antiquité. Cette somme d'ouvrages spécialisés a mis en évidence un sujet longtemps omis de l'historiographie. Cet oubli, ou volonté de faire disparaître des êtres jugés non représentables et donc désirables, s'exprime très vite à travers les choix picturaux des artistes ou des écrivains. Le sociologue et historien W.E.B Du Bois démontrait déjà, dans *The Souls of Black Folk*, que les Noirs taient soumis à un « voile » qui les empêchait d'être visibles aux yeux de la société, en particulier américaine[5]. Ce déplacement forcé du corps de l'altérité remonte aux opérations conduites par les colonisateurs et s'est alors diffusé dans la société et le domaine artistique. Les représentations des Noirs sont très souvent subordonnées au regard blanc. Réduits à des images stéréotypées, les individus deviennent alors des « bêtes de foire » investies de mauvaises intentions envers leurs semblables, affublés d'une simplicité d'esprit à travers des moqueries (*black faces* dans les *minstrels shows*). A ce moment précis, il est donc évident que le corps noir et en particulier masculin n'exprime aucune valeur érotique.

Parallèlement, un glissement de perception s'effectue auprès d'artistes appropriationnistes africains-américains autour de la fin des années 1980 et durant les années 1990. Ceux-ci en s'inspirant ou « dévorant » les œuvres de grands maîtres occidentaux, transforment la perception du corps noir dans l'histoire de l'art blanche hégémonique. Le regard se déplace peu à peu et l'homme noir détonne par son érotisme, loin des carcans associés à la beauté antique idéalisé.

Ce décalage de la perception envers une masculinité non hégémonique s'illustre de manière éloquente en 1989 dans *Constructs #10* (fig. 1) de Lyle Ashton Harris (1965). Ici, un autoportrait en pied. Un large tissu noir délimite la scène et fait ressortir le corps de l'artiste affublé d'une perruque, d'un maillot de corps et d'un tutu de danseuse à demi-nu, qui arbore une *white face* (pied-de-nez aux stéréotypes raciaux). Pour composer cette photographie, l'artiste a choisi de s'approprier la célèbre sculpture d'Edgard Degas, *La Petite Danseuse de quatorze ans* (fig. 2), réalisée entre 1875 et 1880, qui avait fait scandale pour son vérisme exacerbé. Même posture, mêmes vêtements. Ici, ce n'est plus le corps de la jeune fille destinée à la délectation des contemporains de Degas au XIX[e] siècle qui est mis en lumière, mais celui d'un individu noir. À la différence de Degas, Harris inverse le rapport de dominant / dominé et questionne la désirabilité du corps masculin noir. Pour cela, il s'appuie sur des codes homoérotiques : le jeu du regard qui impose un échange entre le spectateur et le modèle, la pose et les vêtements qui jouent sur l'androgynéité du sujet et la monstration de son sexe impose un érotisme abrupt, difficile à contrôler.

1 Griselda Pollock, *Vision and Difference, Femininity, Feminism, and the Histories of Art*, 1988, Routledge, Londres.

2 Laura Mulvey (1975) et Iris Brey (2020) pour l'étude de l'image cinématographique et Angela Davis (1981) dans une perspective féministe sur le regard du corps féminin noir.

3 Thélma Golden, *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art*, 1994.

4 Pierre Bourdieu, dans *La Domination masculine,* examine les rapports qu'entretiennent les hommes envers leurs confrères. Il parle d'habitus masculin qui se construit et s'accomplit dans un espace où chacun désire socialement et symboliquement dominer les autres hommes.

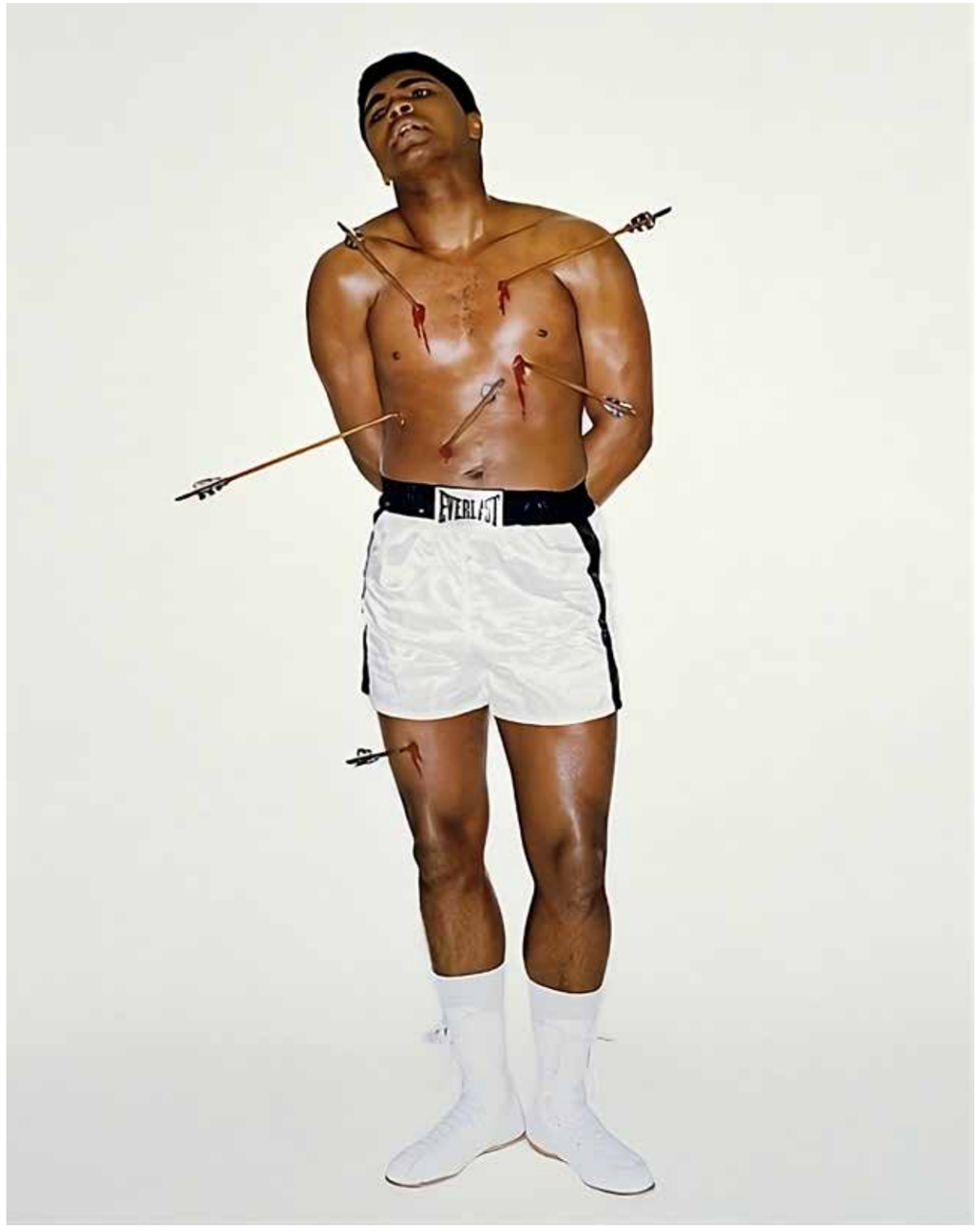
5 L'écrivain Ralph Ellison va plus loin en 1952 avec *Invisible Man*, histoire d'un jeune homme noir ostracisé jusqu'à littéralement en devenir invisible.



1. Lyle Ashton Harris, *Constructs #10*, 1989, tirage mural à la gélatine argentique, 208 x 109 cm, Salon 94, New York.



2. Edgard Degas, *La petite danseuse de 14 ans*, 1875-1880, bronze, mousseline, cire, soie, 98 × 35,2 × 24,5 cm, National Gallery of Art, New York.



3. Carl Fischer, *Muhammad Ali, Heavyweight Champion*, 1967, tirage chromogène, 152 x 96 cm, Carl Fischer Photography, Inc., New York.

En déplaçant ce regard, la « soumission oblative[6] » s'efface. C'est le modèle qui prend le pouvoir sur le public, qui lui-même ne cherche plus à s'identifier ou à l'égaler à travers lui, mais à s'y subordonner à son tour.

Vision érotique du corps martyriel

Dans un article paru en 2011, le psychiatre Serge Tisseron explique :

« [L'extimité] est pour nous le processus par lequel des fragments du soi intime sont proposés au regard d'autrui afin d'être validés. Il ne s'agit pas d'exhibitionnisme. […] Au contraire, le désir d'extimité est inséparable du désir de se rencontrer soi-même à travers l'autre.[7] »

Ainsi l'espace extime, qui peut être signifié comme étant l'œuvre d'art, s'oppose à l'espace intime, à travers le fait qu'il expose et non dissimule. L'être humain à travers son corps reste structurellement rattaché au regard d'autrui. C'est lui qui, inconsciemment, l'informe, le contrôle, le menace ou le dirige. Cette relation entre érotisme et picturalité n'est plus à démontrer dans l'historiographie des représentations dans l'art. Cependant, elle reste à présenter dans le cadre de notre recherche sur l'exploration de la vision du public masculin vers le corps noir, en particulier autour de la figure du martyr.

Le foisonnement des études menées sur la perception érotique du martyr Saint Sébastien a montré un certain intérêt pour les artistes comme Carl Fischer avec *Muhammad Ali, Heavyweight Champion* de 1967 (fig. 3), à réutiliser cette iconographie à travers le médium photographique pour traiter de signes identitaires comme « le genre, l'ethnie et l'orientation sexuelle ».[8] Le martyre de Saint Sébastien – devenu icône gay – tout comme celui du Christ, entre en relation à travers la perception cathartique du corps soumis à une violence symbolique et érotique. Le regard du public face à une œuvre de corps supplicié entre donc dans un échange mutuel entre sujet et objet. Cela s'exprime dans la peinture *Ecce Homo* (fig. 4) de Kehinde Wiley, qui propose une appropriation de l'œuvre éponyme (fig. 5) de Michelangelo Merisi, dit Le Caravage.

Dans cette dernière, la scène initiale représente le moment précis dans lequel Ponce Pilate présente le Christ au peuple en indiquant « Ecce Homo », littéralement « Voici l'Homme », celui qui va se sacrifier. Les yeux du Christ sont baissés de façon à faire remarquer son acte d'humilité. Kehinde Wiley propose, lui, une version plus synthétique. Le personnage de Ponce Pilate disparaît et le personnage admoniteur offre au spectateur un homme aux muscles saillants accentués par l'ombre caravagesque, tout en le regardant de manière provocante. Il est intéressant de mettre en parallèle ce jeu de regard avec l'étude de Thierry de Duve[9] sur *Le Christ aux anges* d'Édouard Manet, réalisé en 1864 (fig. 6). Le théoricien de l'art fait remarquer que le Christ représenté établit un contact visuel avec le spectateur. Il ajoute ainsi que malgré son regard frontal, nous ne savons pas si le Christ est entre la vie et la mort. Son échange oculaire avec le spectateur devient alors une énigme. Cela change radicalement l'interprétation de l'œuvre et de la scène religieuse. Kehinde Wiley reprend cette allusion pour son *Ecce Homo*. Il intègre la même frontalité que chez Caravage ou chez Edouard Manet, mais cette fois-ci le regard du jeune noir est bien réel et sa moue est démonstrative. Ce regard d'affirmation du modèle empreint de provocation, et cet érotisme latent, permet à l'artiste de nous faire réfléchir sur le devenir de l'homosexualité noire dans l'art et dans la société américaine. De manière ironique, l'artiste critique également les représentations stéréotypées des hommes noirs : hypersexualisation, musculature proéminente, style de vêtement et accessoires tirés de la culture urbaine.

Eros et politikos : usage politique de l'érotisation

L'exposition *Black Male* de 1994 contestait, à travers les œuvres d'artistes femmes et hommes, les façons dont les corps des hommes noirs étaient confinés et contrôlés à travers des stéréotypes raciaux et genrés. Dans la continuité de ces préoccupations critiques, l'artiste Kehinde Wiley (1977) entend dénoncer l'asservissement du corps masculin noir à travers ses pratiques appropriationnistes. Celui-ci rompt avec l'esthétique des logiques de représentations raciales et, en particulier, hétéro-patriarcales du Noir. Il crée un contre-récit dans lequel le désir d'une masculinité homosexuelle peut être visualisé, comme l'indique Roderick Ferguson — qui qualifie son travail dans la veine de sa théorie du *queer of colour critique* — comme « un mode d'enquête qui reconnaît comment, aux États-Unis, le racisme est le plus souvent perçu sous l'angle du genre et de la conformité sexuelle[10] ».

Dans ses portraits monumentaux de la série *Down* [vers le bas], l'artiste tend à mettre en exergue la beauté masculine noire érotisée, dont la sensualité s'exprime à travers la vulnérabilité et l'horreur des sévices qui leurs sont assénés dans la société américaine.

Ainsi, avec son œuvre monumentale *Femme piquée par un serpent* (fig.7) réalisée en 2008, Kehinde Wiley sauve en quelque sorte de l'effacement l'image masculine du noir. Il s'approprie la sculpture d'Auguste Clésinger (fig.8) de 1847, qui fut un scandale au Salon, en représentant une femme allongée en train de mourir suite à la morsure d'un serpent. Le reptile est représenté étreignant le poignet de la femme. Ici, le corps masculin anonyme, habillé en sweat à capuche, jeans avec sous-vêtements apparents et baskets, adopte quant à lui une pose similaire à celle de la sculpture.

Ce choix de composition n'est pas anodin : puisant donc dans la tradition de la représentation des corps étendus, l'artiste offre une approche sensiblement érotique et politique à sa peinture. Érotique à travers la dimension connotée de la figure endormie qui peut avoir plusieurs sens, comme le rappelle l'analyse que fait David J. Getsy de la peinture de Wiley :

> « Dans cette tradition, l'ascendance est hiérarchique, et la droiture du corps humain signale la vigilance intellectuelle et morale de la figure. Endormi, blessé, mort ou objectivé, le corps horizontal est d'abord et avant tout celui dont la mortalité et la charnalité ont été soulignées par son manque de droiture. Le corps couché, de cette façon, est devenu le symbole de la passivité, de la vulnérabilité et de la disponibilité. »

6 Pierre Bourdieu., *La Domination masculine* [1972]. Dans : *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 84, septembre 1990. Masculin/féminin-2., p.26.

7 Serge Tisseron, « Intimité et extimité », *Communications*, vol. 88, no. 1, 2011, pp. 83-91.

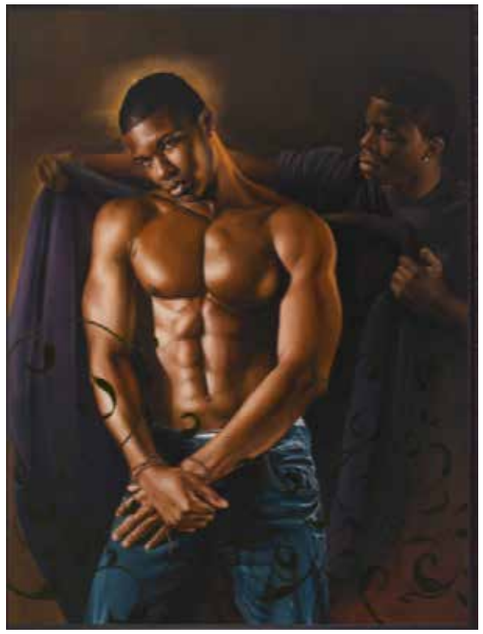
8 Nathalie Dietschy, « Dans la peau de saint Sébastien : Renee Cox et Samuel Fosso », dans revue *¿Interrogations ?*, N°16. Identité fictive et fictionnalisation de l'identité, juin 2013.

9 Thierry De Duve, *VOICI, 100 ans d'art contemporain*, Ludion, Flammarion, 2000-2001, pp. 11-21.

10 Roderick Ferguson, *Aberrations in Black: Toward a Queer of Color Critique*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.



4. Le Caravage, *Ecce Homo*, vers 1605, huile sur toile, 128 x 103 cm, Palazzo Bianco, Gênes.



5. *Ecce Homo*, 2009, huile sur toile, 243 x 182 cm, Kehinde Wiley Studio, New York.



7. Kehinde Wiley, *Femme piquée par un serpent*, 2008, huile sur toile, 74 x 150 cm, Kehinde Wiley Studio, New York.



6. Édouard Manet, L*e Christ aux anges*, 1864, huile sur toile, 179.4 x 149.9 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.



8. Auguste Clésinger, *Femme piquée par un serpent*, 1847, marbre, 56 x 70 cm, musée d'Orsay, Paris

Mort, meurtri ou soumis, la perception érotique passe au travers de certains détails : l'œillade entre le modèle et le public, une pose alanguie et un léger maillot de corps subrepticement relevé. Le jeune homme offre son corps mais en contrepartie prend aussi le pouvoir sur celui du spectateur. Puis, l'approche politique est mise en exergue : il déconstruit la forme d'hétéronormativité imposé sur les corps féminins en inversant le sexe du modèle. Le corps féminin s'efface pour laisser place au corps masculin, posant ainsi la question du regard des hommes sur les corps masculins érotisés. Par une articulation entre « Eros et Thanatos », Kehinde Wiley affiche à travers la présence du corps noir « endormi » un message d'ordre militant en mêlant extase suggestive et souffrance des Africains-Américains touchés par les agressions et violences policières : « voilà ce que vous m'avez fait ».

Interroger la dimension érotique du corps masculin noir dans les arts et les médias suppose de s'attarder sur les concepts mouvants de représentation et de perception. Les œuvres présentées dans notre étude permettent de relever un manque, une absence de représentation de certains sujets, présents dans l'histoire de l'art mais souvent laissés pour compte. À travers la dimension politique de leurs travaux, les artistes africains-américains appropriationnistes comme Kehinde Wiley et Lyle Ashton Harris souhaitent indiquer que l'érotisation n'est pas seulement l'apanage d'une certaine catégorie d'artistes mais agit comme un outil de compensation d'un manque de visibilité, une marque de différence, tout en captant l'attention du spectateur — ici masculin — qui n'a pas pour habitude de côtoyer des sujets noirs. Non loin d'eux, leurs homologues féminins comme Renée Cox, Mickalene Thomas ou Wangechi Mutu revendiquent également la possibilité au public d'accéder à l'intimité de modèles au-delà de leur essentialisation.

Ces stratégies de résistance à travers l'appropriation abordent des sujets similaires qui agissent comme un moment crucial dans l'écriture de l'historiographie de la représentation des corps dans l'art. Il est en effet nécessaire de s'engager dans un mouvement encore lacunaire de découverte et d'exploration des corps de l'altérité.

Damien Vidal *est doctorant en histoire de l'art contemporain à l'EHESS, laboratoire d'anthropologie politique (LAP).*

L'érotisation du corps entre citations et travestissements artistiques. Étude de la série des *Tableaux vivants* d'ORLAN (1977)

par Quentin Petit Dit Duhal

Dès le milieu des années 1970, ORLAN[1] explore à travers la photographie les stéréotypes féminins véhiculés par l'histoire de l'art. Elle s'inscrit dans la tradition qu'ont les artistes de s'inspirer du passé, afin de retrouver des sujets ou une esthétique plus classique[2]. Cependant, il s'agit moins pour elle de s'imprégner des valeurs traditionnelles que d'affirmer une pensée contestataire, emprunte du féminisme contemporain. Comme l'indique Stéphanie Katz en 2013, l'artiste rompt avec un art moderne tourné vers le progrès en faveur d'un moins historique et non-linéaire[3]. Elle dénonce donc la manière qu'a l'idéologie dominante de penser le corps des femmes, qui s'inscrit en particulier dans l'art mais qui est aussi valable pour une culture plus populaire, afin de faire changer le regard du·de la spectateur·ice.

Dans cette visée politique, ORLAN reprend les codes de représentations féminines traditionnelles selon deux modes artistiques. D'abord en 1977, date du *Baiser de l'Artiste* dans lequel il est déjà possible de la voir travestie en sainte, elle réinterprète les postures féminines de tableaux célèbres de l'histoire de l'art. Elle utilise alors la citation explicite de l'art classique avec la pratique du tableau vivant. Toutefois, l'histoire de l'art n'est pas le seul sujet interrogé par l'artiste selon la même réflexion. Treize ans plus tard, avant ses premières opérations chirurgicales, c'est-à-dire toujours dans sa période de questionnement de la culture occidentale, l'artiste reprend avec *Peau d'âne* le conte éponyme avec des poses plus populaires par le biais du travestissement artistique. Ce dernier et la pratique du tableau vivant lui permettent donc de produire des images critiques, à rebours de celles réalisées selon les diktats de l'idéologie dominante.

La série des *Tableaux vivants* d'ORLAN n'a jamais fait l'objet d'une étude d'ensemble. D'ailleurs, ces œuvres de 1977 ont très peu attiré l'intérêt de la recherche puisque celle-ci s'est plus penchée sur la performance, en particulier celle du *Baiser de l'Artiste* qui leur est contemporain. Par exemple, l'ouvrage collectif *Orlan. Refiguration, Self-Hybridations Série Précolombienne,* publié en 2001, les mentionne très rapidement pour introduire la notion d'appropriation critique[4], tandis que la « Photochronologie » de l'ouvrage collectif *ORLAN* de 2004 reconstitue leur historique d'exposition[5]. L'étude d'ensemble proposée ici tend alors à établir une analyse plastique des *Tableaux vivants* d'ORLAN, en les remettant en perspective avec leurs contextes historiques. Il s'agit ainsi de saisir les conditions dans lesquelles l'imaginaire érotique, porté par le corps même de l'artiste, rend compte du conditionnement du regard du public.

Le nu féminin comme citation critique de l'histoire de l'art

ORLAN en Grande Odalisque d'Ingres est le plus connu des *Tableaux vivants* de l'artiste en termes de recherche et est le seul présent dans les expositions. Cependant, il est issu d'une série de photographies seulement disponible dans la « Photochronologie » de 2004[6]. Il s'agit d'une planche contact qui présente neuf clichés en noir et blanc recevant des inscriptions à l'encre noire. Les tirages ont été élaborés lors de la même séance de prise photographique, comme en atteste le décor qui reste identique pour les différentes scènes. Celui-ci est constitué d'un fond blanc et ORLAN est allongée ou assise sur une surface plane sur laquelle sont posés des draps blancs plissés, ainsi qu'un oreiller de grande taille. Les inscriptions signalent que ces tirages ne sont pas destinés à être exposés et qu'ils s'avèrent être de la matière première sortie tout droit de l'atelier de l'artiste. Ces inscriptions montrent la réflexion d'ORLAN ainsi que ses choix portés sur certaines photographies. Il est possible de constater, en effet, la présence de petites croix noires dans le coin supérieur droit ou inférieur gauche ou droit de certains clichés, tandis que l'un d'eux est barré dans son entier. Cette planche contact rend donc compte de la démarche artistique mise en œuvre, par des essais répétés de la même pose.

Comme mentionné précédemment, *ORLAN en Grande Odalisque d'Ingres* est le seul extrait de la série qui a été présenté dans

1 ORLAN est une artiste française transdisciplinaire et féministe née en 1947. La graphie en majuscule de son pseudonyme (son vrai nom est Mireille Porte) correspond à sa volonté de ne pas rentrer « dans la ligne », voir : Jérôme Neutres, « ORLAN s'écrit en capitales », in *ORLAN en capitales*, dir. Jean-Luc Monterosso, Jérôme Neutres, Paris, Skira, 2017, p. 11.

2 Stéphanie Katz, « ORLAN : postface », *Cités*, n° 55, 2013, pp. 59-72.

3 *Ibid.*

4 Dominique Baqué, Marek Bartelik, ORLAN, *Orlan. Refiguration, Self-Hybridations Série Précolombienne,* Paris, Al Dante, 2001, p. 88.

5 Bernard Blistène, Christine Buci-Glucksmann, Caroline Cros, *et al.*, *ORLAN*, Paris, Flammarion, 2004, p. 56.

6 *Ibid.*, p. 57.

plusieurs expositions, telles qu'*ORLAN en capitales* à la Maison Européenne de la Photographie, en 2017. Pour l'occasion, le cliché est tiré dans un grand format de 150 x 210 cm, sur lequel est constatable un détail qu'il n'était pas possible d'observer sur la planche contact. En effet, à l'extrémité de l'oreiller sur lequel s'accoude l'artiste se trouve une oreille artificielle plus grande que nature, percée d'un crochet. Cet élément étonnant est pourtant appréhendable, s'il faut considérer l'historique d'exposition dressé dans la « Photochronologie » de 2004. Selon ce dernier, l'œuvre est présentée en 1977 lors de l'exposition *Tendances contemporaines* organisée par Jean-Louis Maubant à l'Espace lyonnais d'art contemporain (ELAC), dans un accrochage spécifique. Il s'agit d'une répétition de l'image posée contre une rambarde, associée à chaque tirage à un oreiller blanc suspendu par les crochets présents dans la photographie. Les formats de l'œuvre et de l'oreiller augmentent à chaque reproduction, créant une « dialectique entre mesure et démesure »[7]. Le contexte d'accrochage justifie du point de vue technique la présence de l'oreille artificielle, mais elle peut être expliquée aussi symboliquement si l'on rapproche la photographie avec le texte des *Plaisirs brodés*[8] écrit neuf ans auparavant. Dans *Réminiscence du discours maternel*, qui suggère la « débauche sexuelle »[9], ORLAN utilise plusieurs expressions en lien littéral avec l'oreille, telle que « avoir l'oreille basse », « faire la sourde oreille » ou encore « montrer le bout de l'oreille ». Leurs significations, qui permettent métaphoriquement le refus du discours maternel, prouvent que l'oreille artificielle utilisée en 1977 est un signifiant plastique soulignant donc le caractère critique de l'œuvre.

Le titre de la série des *Tableaux vivants* annonce d'emblée l'utilisation de la pratique artistique éponyme. Celle-ci consiste en la reconstitution d'un tableau déterminé, plus fidèle qu'un *re-enactment*. Dans la publication collective *Le tableau vivant ou L'image performée* de 2014, le professeur Bernard Vouilloux souligne que cette pratique date de la seconde moitié du XVIII[e] siècle dans un contexte de « réforme des arts de la scène »[10]. Cela explique alors, par son accointance avec le spectacle, sa réactivation par les artistes contemporains dans les années 1980 avec la performance[11]. Il n'est donc pas étonnant qu'ORLAN s'empare du tableau vivant dans une pratique qui reste performative, bien qu'elle soit relayée par la photographie.

Les reconstitutions d'ORLAN dans la planche contact n'ont jamais été identifiées exhaustivement. Il est pourtant possible de reconnaître dans la première bande de photographies, d'abord le tableau *Rolla* d'Henri Gervex (1852- 1929). Cette peinture de 1878 s'inspire du poème d'Alfred de Musset (1810-1857) pour représenter le bourgeois Jacques Rolla contemplant une prostituée. L'acte sexuel est ici suggéré par les vêtements féminins jetés à terre en un amas d'où jaillit une canne, image métaphorique d'un phallus[12]. La référence à ce tableau est répétée en deux clichés, dont le deuxième est marqué par une croix noire dans le coin inférieur droit, signalant certainement la validation de l'artiste. Le cadrage est ici centré sur elle, contrairement au tableau original, annulant directement la présence masculine. Il est possible de voir ensuite ORLAN allongée sur le ventre la tête pointée dans la direction inverse de la première. Cette position est la même que prend le modèle de François Boucher (1703- 1770) dans *L'Odalisque* de 1745. Il s'agit d'une courtisane de harem à moitié dévêtue et retournée afin que le·la spectateur·ice puisse voir ses fesses[13]. La photographie d'ORLAN est toutefois barrée indiquant probablement qu'elle ne lui convient pas alors qu'il est question de la seule image dans laquelle elle est allongée sur le ventre.

La bande centrale de la planche contact commence par un cliché qui est lui aussi particulier : l'artiste n'est plus allongée mais assise. Elle reprend alors explicitement la posture de la *Danaé* peinte par Le Corrège (1489-1534) en 1531–1532. Le peintre représente l'épisode mythologique pendant lequel Jupiter rejoint la fille du roi d'Argos sous la forme d'une pluie d'or. Il s'agit donc d'un sujet sur les amours divins à connotation sexuelle. Cette photographie d'ORLAN reçoit un traçage noir qui entoure l'artiste rendant compte d'une recherche sur le cadrage. Les deux images suivantes, dont la première est marquée par la croix noire de validation, font référence à la *Vénus à son miroir* de Vélasquez (1599-1660). Cette peinture de 1647-1651 représente, comme l'indique son titre, la déesse de l'amour se regardant dans un miroir. Elle est alors montrée de dos, ce qui est une innovation iconographique qui appuie la rondeur des fesses. Ce tableau est d'ailleurs vandalisé par la suffragette Mary Richardson le 10 mars 1914[14]. Cette première insurrection féministe sur une œuvre trouve ici une résonance dans la réflexion critique d'ORLAN.

ORLAN en Grande Odalisque d'Ingres débute, en deux photographies, la dernière bande de la planche contact. La seconde image, marquée par la croix noire, est celle choisie par l'artiste pour recevoir un tirage en grande dimension. Comme l'indique son titre, il s'agit d'une reconstitution de *La Grande Odalisque*, peinte par Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) en 1814. Ce tableau est surtout connu parce que l'érotisme pousse à la déformation même du corps du modèle. Le dos allongé de l'odalisque est, en effet, anatomiquement incorrect[15]. C'est sans doute pour cette raison qu'ORLAN choisit de refaire cette œuvre, la modification du corps étant une problématique qui lui est chère et qu'elle exploite plus tard plus radicalement par la chirurgie. Enfin, la dernière photographie de la planche contact est déjà identifiée par la recherche scientifique à la *Maja nue* de Goya (1746-1828)[16]. Ce tableau de 1795-1800 est probablement un portrait de la maîtresse du commanditaire Manuel Godoy, ce qui révèle donc le caractère intimiste de la peinture[17].

L'érotisme au prisme du regard et du travestissement

ORLAN reprend ces œuvres à travers le médium photographique, procédé qui, selon Carole Halimi en 2014, renoue avec le tableau vivant avec « le simulacre de la représentation et l'artifice de composition du « tableau » »[18]. La réalité se présente en image, rejoignant en cela « l'espace de la représentation », espace qui ici est sans profondeur. Le fond blanc décontextualise en effet la scène, les accessoires originels étant remplacés par ceux d'ORLAN, c'est-à-dire les draps du trousseau[19], qui sont traditionnellement le lieu de la première sexualité maritale. Cette absence de contexte accentue alors la présence du corps. Celui-ci, étant utilisé comme principal médium, fait rejoindre la picturalité à la performativité[20]. Le corps se fige en pose statique, s'expose en un « moment fécond »[21] qui met en œuvre une dramatisation appuyant l'artificialité. Cette dernière est intensifiée par l'emploi du noir et blanc propre à la photographie. Ce procédé permet une plasticité de l'ombre et de la lumière qui font contraster les cheveux noirs de l'artiste avec la couleur blanche de sa peau qui se mêle à celle des draps. Cette assimilation donne donc une impression de fraîcheur et de pureté, caractéristiques traditionnellement liées au nu féminin.

Ces œuvres peuvent être mises en parallèle avec la pratique du tableau vivant de Cindy Sherman (1954-), qui se met elle-même en scène pour reprendre des œuvres d'art et des films hollywoodiens, faisant d'elle à la fois la photographe et le modèle. L'artiste américaine s'approprie telle ORLAN l'histoire de l'art, notamment dans sa série *History Portraits*, dans laquelle *Untitled #205* (vers 1989) parodie *La Fornarina* de Raphaël (1483-1520), peint en 1518-1519, représentant l'amante du peintre qui se tient le ventre comme si elle était enceinte. Cindy Sherman adopte la même pose que dans cette peinture intimiste. Elle est assise avec un tissu dans les cheveux, tient un drapé transparent et laisse sa poitrine dénudée, la main gauche posée sur son sexe. Toutefois, comme ORLAN, l'artiste américaine s'éloigne de la fidélité au référent. En effet, outre son regard qui n'est plus dérobé mais pointe directement le·la spectateur·ice, elle utilise des accessoires tels une fausse poitrine et un faux ventre, ainsi qu'un maquillage abondant qui grossit ses traits renvoyant à la picturalité, ce qui contraste avec les *Tableaux vivants* d'ORLAN plus sobres et moins grotesques. Les deux artistes reprennent aussi le motif du tissu ou du drap, renvoyant au drapé de l'histoire de l'art qui rejoint la noblesse du portrait.

Comme l'indique Laetitia Barrière dans son article « Représentation, simulacre et identité dans l'œuvre de Cindy Sherman » publié en 2006, l'artiste américaine travaille à partir d'une reproduction de l'œuvre de Raphaël, ce qui suggère une mise en abyme élaborant une copie d'une copie[22]. Il est possible d'affirmer que ce processus se rapporte à la réflexion de Cindy Sherman selon laquelle la femme est multiple et les femmes sont uniques[23], ce qui révèle aussi les aspects multiples et mouvant du genre féminin tout comme ceux de l'œuvre. La pratique du tableau vivant permet donc de renouveler les contenus des référents, détournant ici les stéréotypes de la femme, qu'elle soit appréhendée dans son rôle maternelle ou sexuelle.

La série des *Tableaux vivants* d'ORLAN est accompagnée d'un texte écrit en collaboration avec Hubert Besacier et publié dans le *Journal de l'ELAC* en mai 1977. Comme *Face à une société de mères et de marchands* et *Art et Prostitution* pour le *Baiser de l'Artiste*, *La Situation-Citation* constitue un apport théorique qui aide à la compréhension des photographies. En effet, ORLAN et Besacier y affirment que citer les œuvres d'art permet de « s'étaler et s'offrir aux regards, et cela ouvertement, dans ses lieux officiels »[24]. L'exhibitionnisme, comme acte de transgression des normes sociales, est alors légitimé par une sélection de tableaux, dont la datation va de la première moitié du XVI[e] jusqu'à la fin du XIX[e] siècle, et qui démontre visuellement le passage de la représentation classique de la Vénus à celle de la figure de l'odalisque, esclave sexuelle qui tient compagnie au Sultan. Il s'agit alors de peintures fantasmatiques, qu'elles fassent référence à une divinité antique ou à un orientalisme rêvé. Elles ont donc toutes en commun le thème de la femme alanguie dans un lit défait dont les plis signalent les mouvements d'une action intime et sexuelle qui a eu lieu.

Ces figures, même si elles s'inspirent parfois de personnages ayant existé, semblent être une représentation générique toujours traitée sur le même mode. D'ailleurs, dans le texte *La Situation-Citation*, les auteurs indiquent qu'il s'agit de « modifier l'attitude ou l'environnement »[25] des peintures traitées. En effet, en décontextualisant les sujets représentés, ORLAN donne à voir une identité générique qui s'incarne en elle-même. Que ce soit donc un nu profane ou mythologique, la position de la femme suggérant une disponibilité sexuelle et soumise au désir masculin est ici reformulée par l'artiste.

Comme l'indique son titre, le texte *La Situation-Citation* part du postulat que citer revient à se situer. ORLAN s'approprie alors ces tableaux pour se positionner dans le monde, dénonçant de manière critique les codes de représentation imposés à la femme. En effet, sa série des *Tableaux vivants* s'inscrit dans le contexte

7 *Ibid.*

8 Les *Plaisirs brodés* sont une série de performances effectuées au début des années 1960 pendant lesquelles l'artiste brode des taches de sperme sur un linge de maison.

9 Erica Francese, « Séduction et art contemporain », *Le Journal des psychologues*, n° 259, 2010, pp. 43-48.

10 Bernard Vouilloux, « Le geste dans le tableau vivant. Des arts de la scène à la photographie », in *Le tableau vivant ou L'image performée*, dir. Julie Ramos, Paris, Mare & Martin, INHA, 2014, p. 124.

11 Julie Ramos, « Affinités électives du tableau vivant », in *Ibid.*, p. 15.

12 Musée d'Orsay, « Henri Gervex, *Rolla* », site officiel du musée d'Orsay : https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/rolla-80034 (consulté le 10 octobre 2022).

13 Musée du Louvre, « François Boucher, *L'Odalisque* », site officiel du musée du Louvre : https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066348 (consulté le 10 octobre 2022).

14 National Gallery, « The Toilet of Venus », site officiel de la National Gallery : https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/diego-velazquez-the-toilet-of-venus-the-rokeby-venus (consulté le 10/10/2022).

15 Musée du Louvre, « Une Odalisque », site officiel du musée du Louvre : https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065566 (consulté le 10/10/2022).

16 Bernard Blistène, Christine Buci-Glucksmann, Caroline Cros, *et al.*, *ORLAN*, *op. cit.*, p. 58.

17 Musée du Prado, « The Naked Maja », site officiel du musée du Prado : http://www.spainisculture.com/fr/obras_de_excelencia/museo_nacional_del_prado/la_maja_desnuda.html (consulté le 10/10/2022).

18 Carole Halimi, « Le tableau vivant contemporain. Une performance aux frontières de la représentation », in *Le tableau vivant ou L'image performée*, dir. Julie Ramos, *op. cit.*, p. 327.

19 Brigitte Hatat, « Entretien avec Orlan », *L'en-je lacanien*, 2, n° 3, 2004, disponible sur : https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2004-2-page-165.htm (consulté le 23/03/2022), § 30.

20 Julie Ramos, « Affinités électives du tableau vivant », *op. cit.*, p. 15.

21 Wilfried Barner, « Le Laocoon de Lessing : déduction et induction », *Revue germanique internationale*, 19, 2003, pp. 131-143.

22 Laetitia Barrière, « Représentation, simulacre et identité dans l'œuvre de Cindy Sherman », *Transatlantica*, n° 2, 2006, disponible sur : http://journals.openedition.org/transatlantica/1169 (consulté le 03/05/2022), § 18.

23 Diane Watteau, « Changer de sexe : les nouveaux jeux de l'art contemporain », *Savoirs et clinique*, 2, n° 1, 2003, disponible sur : https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2003-1-page-89.htm (consulté le 20/11/2022), § 11.

24 Hubert Besacier, ORLAN, « La Situation-Citation », *Journal de l'ELAC*, mai 1977, reproduit dans *ORLAN. Le récit. The narrative*, dir. Jörg Bader, Eugenio Viola, Saint-Etienne, Musée d'Art moderne de Saint-Etienne, 2007, p. 112.

25 *Ibid.*

des années 1970, dans lequel le combat féministe bat son plein. En 1974, Arlette Laguiller est la première femme en France à se présenter à l'élection présidentielle, tandis qu'un an plus tard, en plus de la loi Veil, une nouvelle loi est adoptée permettant à la femme de ne plus vivre au domicile de son mari en cas de divorce. En 1977, l'année de création des *Tableaux vivants*, la Journée internationale de la femme est officialisée, célébrée le 8 mars dans le monde entier. Il s'agit alors d'un contexte qui met en avant les femmes dans la vie sociale, qui acquièrent plus d'indépendance quant à leurs rapports avec les hommes. Dans la scène artistique, elles tentent de même de se faire entendre comme par la création en 1976 du collectif *Femmes/Art*, luttant contre la discrimination dans le marché de l'art, mais qui se dissout quatre ans plus tard en raison de l'impossibilité d'organiser une grande exposition[26]. Huit ans après *ORLAN en Grande Odalisque d'Ingres*, c'est au tour des Guerrilla Girls, un autre collectif d'artistes femmes cette fois-ci établi aux États-Unis, de reprendre le tableau d'Ingres mais sur un mode plus publicitaire pour dénoncer les inégalités entre les sexes dans l'histoire de l'art. ORLAN s'inscrit donc à la fois dans un environnement propice à plusieurs tentatives artistiques féministes, mais aussi dans une pratique qui n'était pas encore courante.

La pratique du tableau vivant « engage le spectateur », en ce qu'il doit reconnaître l'œuvre originelle, ce qu'appelle Bernard Vouilloux la « récognition[27] ». Cependant, lorsque le·la spectateur·ice observe les photographies de l'artiste, il·elle n'a pas besoin d'une culture artistique précise pour se rendre compte que les tableaux choisis donnent à voir un fantasme de la possession des corps féminins[28]. En prenant la place de la muse-objet sexuel et en « [entrant] en lutte avec le mythe »[29], ORLAN démontre alors dans un discours critique l'imagerie mise en place par le pouvoir masculin qui influe sur la construction du regard du·de la spectateur·ice. Pour analyser cette problématique dans le cas de ces *Tableaux vivants*, il faut se pencher sur l'article « Visual Pleasure and Narrative Cinema » publié en 1975, dans lequel Laura Mulvey traite de l'importance du cinéma dans la structuration de la vision et du plaisir du public.

L'autrice distingue trois types de regards : celui de la caméra, celui du public et celui des personnages. Le cinéma hollywoodien effacerait les deux premiers afin d'orienter le regard du spectateur[30]. Il est possible de retranscrire ce schéma dans le champ de l'art plastique, avec le regard de l'artiste, remplaçant celui de la caméra, celui du spectateur et celui des personnages. Laura Mulvey part du postulat que le masculin actif projette son fantasme sur le féminin passif. Ainsi, la femme est avant tout caractérisée par le désir masculin et devient un objet érotique à la fois pour les personnages du film ou du tableau mais aussi pour le spectateur. L'autrice affirme que la femme serait soit liée à la castration, son manque réel de phallus en produisant symboliquement un, soit à un rôle maternel, qui serait quant à lui lié à son désir de posséder un sexe masculin. L'image féminine ne dépendrait donc que de la figure masculine[31].

ORLAN se libère ici du regard du personnage masculin, puisque celui-ci est occulté dans ses photographies, alors qu'il est présent par exemple dans le tableau d'Henri Gervex. Pourtant, le sujet féminin est toujours passif et regardé par le spectateur. L'artiste se rend alors active, dans le sens où elle se photographie elle-même, ou du moins sous sa direction. L'érotisme n'est, en cela, plus orienté dans le sens du patriarcat dominant, mais bien dans celui d'une femme qui met en scène son propre corps. ORLAN opère donc une déconstruction du regard du spectateur ou même de celui traditionnel de l'artiste sur son modèle. Treize ans plus tard, elle met en œuvre la même réflexion politique selon un autre mode artistique en ne reprenant plus cette fois des images classiques de l'histoire de l'art mais une imagerie plus populaire.

Selon Carole Halimi en 2014, la pratique du tableau vivant signifie « être littéralement la peinture »[32]. Il est d'ailleurs possible d'établir un parallèle entre les poils pubiens de l'artiste et les poils du pinceau : la sensualité du corps dans sa matérialité même rejoint cette manière du tableau vivant de faire image. Le genre sexuel est alors mis en jeu pour « rendre au nu artistique la charge sexuelle qu'il a perdu »[33], comme l'indique en 1977 l'artiste et son ami Hubert Besacier. L'érotisme employé dans les *Tableaux vivants* ainsi que dans *Peau d'âne* exploite ainsi le féminin pour élaborer un genre sexuel étroitement lié à la picturalité. Donald Kuspit indique, dans le catalogue d'exposition *ORLAN. Le récit. The narrative* publié en 2007, que l'artiste « tente la mort »[34] puisqu'il considère que les œuvres d'art sont non vivantes. ORLAN leur procure alors une sorte de vitalité en confrontant son individualité à l'universalité du modèle féminin, créant une sorte d'ambivalence de l'identité. Le travestissement artistique lui confère de même une ambiguïté, dans le sens où il « ne cache que partiellement la vraie nature de l'individu[35] ». En effet, cette pratique ne laisse apercevoir des éléments réels du sujet seulement combinés avec de l'artifice, comme la poitrine nue d'ORLAN accessoirisée d'une coiffe de tête d'animal. Il est donc question d'une sorte d'hybridation qui se situe dans l'image et qui influe sur le genre féminin en faveur d'un genre plus versatile.

Conclusion

Avec ses *Tableaux vivants*, ORLAN met ainsi en crise les modes de représentations traditionnelles du corps féminin. Ses références à l'histoire de l'art permettent, comme l'indique Jérôme Neutres dans le catalogue d'exposition *ORLAN en capitales* publié en 2017, de « l'inscrire dans le saint des saints du temple des beaux-arts[36] ». Cependant, la sacralité due à l'inspiration de l'art classique se trouve ici heurtée par le militantisme féministe. Il est possible d'observer, en effet, un certain attachement de l'artiste pour la peinture classique, afin d'interroger son système à la fois social et idéologique qui a structuré la société contemporaine. S'en prendre aux œuvres d'artistes tels qu'Ingres est aussi une manière de s'attaquer à la construction du statut de l'artiste. Celui-ci s'émancipant au cours du XIX[e] siècle, il est réservé presque systématiquement aux hommes[37]. En reprenant *La Grande Odalisque*, ORLAN élabore en fait un espace de réflexion quant à l'inégalité entre les sexes. Elle devient à la fois le modèle et l'artiste et renverse en cela la passivité et la disponibilité sexuelle de la figure féminine traditionnellement pliée au désir du pouvoir masculin. L'artiste procède d'abord à un renversement sémantique puis à une déconstruction du regard phallocentrique. Sa position critique mêlant l'érotisme lié aux attributs féminins avec des procédés qui appuient l'artificialité, trouble dans le même temps la question du genre : celui-ci se conçoit en dehors d'une esthétique liée à l'académisme et des codes de séductions conventionnels. Le genre fait donc image par référence à d'autres qui s'y trouvent contestées.

Quentin Petit Dit Duhal *est docteur en histoire de l'art, attaché temporaire d'enseignement et de recherche à l'Université Paris Nanterre, cofondateur du collectif de recherche Arts et Représentations Queer (ARQ).*

26 Fabienne Dumont, « Les années 1968 des plasticiennes. Création de collectifs et ruptures dans les parcours individuels », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 29, 2009, p. 144.

27 Bernard Vouilloux, « Le geste dans le tableau vivant. Des arts de la scène à la photographie », *op. cit.*, p. 125.

28 Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Nimes, J. Chambon, 1993, p. 24.

29 Hubert Besacier, ORLAN, « La Situation-Citation », *op. cit.*

30 Le spectateur est ici pensé au masculin.

31 Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, pp. 6-18, disponible sur : http://www.composingdigitalmedia.org/f15_mca/mca_reads/mulvey.pdf (consulté le 16 septembre 2022).

32 Carole Halimi, « Le tableau vivant contemporain. Une performance aux frontières de la représentation », *op. cit.*, p. 339.

33 Hubert Besacier, ORLAN, « La Situation-Citation », *op. cit.*

34 Donald Kuspit, « Crise de l'identité ou création de l'identité ? Récit personnel ou récit social ? La recherche du soi par ORLAN au travers de l'histoire artistique du soi », in *ORLAN. Le récit. The narrative*, dir. Jörg Bader, Eugenio Viola, *op. cit.*, p. 60.

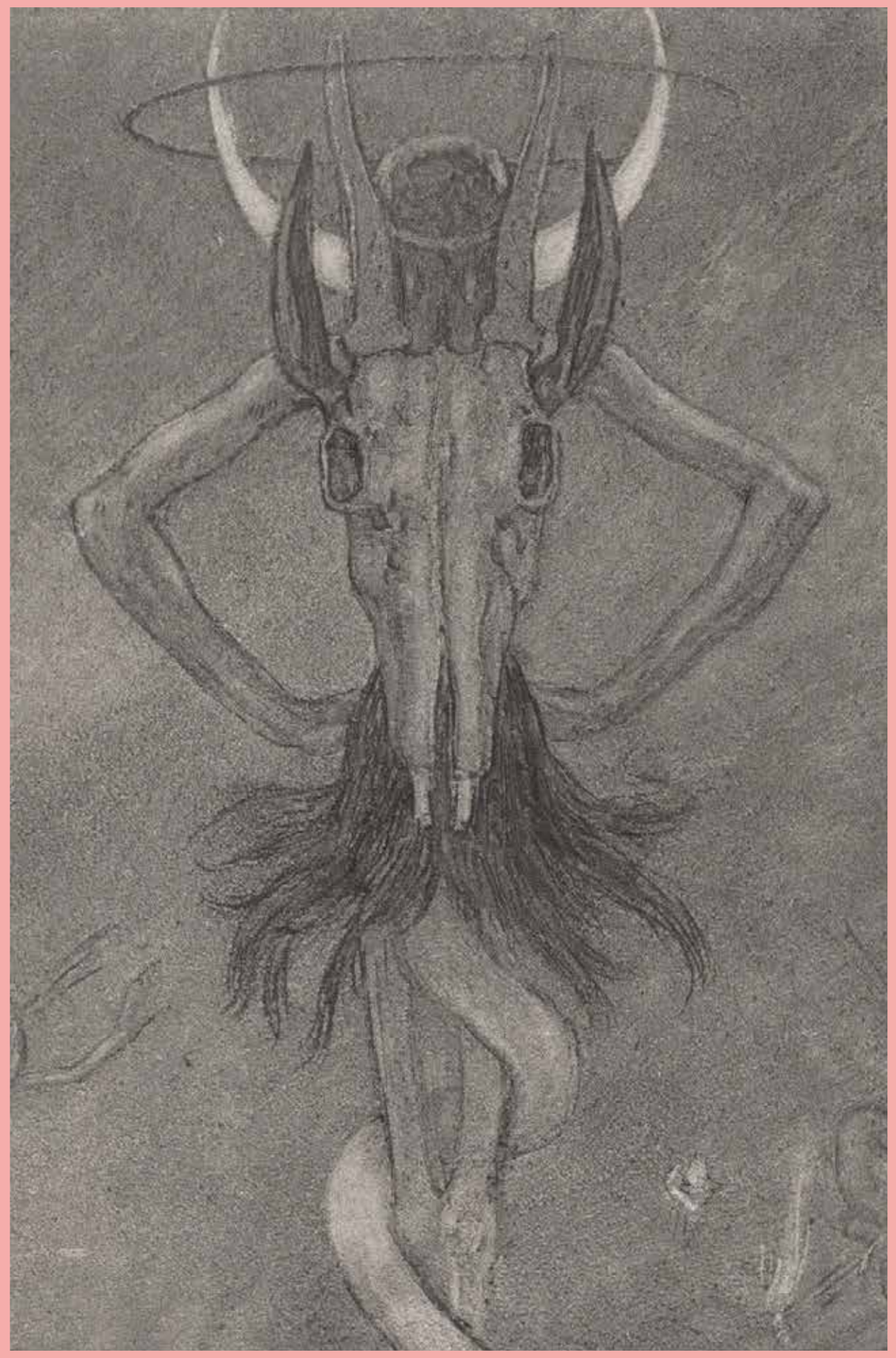
35 Gillo Dorfles, *Eux, qui sont-elles ? : art du travestissement et travestissement de l'art : travestis et travestissements dans les arts, au théâtre, au cinéma, dans la musique, au cabaret et dans la vie quotidienne*, Paris, P. Vermont, 1978, p. 10.

36 Jérôme Neutres, « ORLAN s'écrit en capitales », *op. cit.*, p. 18.

37 Donatien Grau, « Ce qui résiste », in *ORLAN : Strip-tease des cellules jusqu'à l'os*, dir. Dominique Roland, Paris, Enghien-les-Bains, Nouvelles éditions Scala, 2015, p. 35.

DOSSIER

4 - ÉROTISME SADIQUE, HORREUR



Honeymoon in Red[1]: féminisme et cinéma de la transgression

par Justin Wadlow

Blank Generation[2] : la ville et le corps comme chaos

A partir du début des années 1970, New York est une ville agonisante qui se peuple d'artistes et de marginaux venant occuper les nombreux espaces industriels laissés à l'abandon par la crise, notamment dans le *Lower East Side* ; fragmentée, violente et en décomposition, la ville en ruine hurle son angoisse et ses cauchemars à travers la poésie de Patti Smith, les concerts masochistes d'Alan Vega et de son groupe Suicide, les travestissements flamboyants des New York Dolls. Cette occupation sauvage de l'espace urbain en déshérence donne naissance à la scène artistique punk qui redéfinit le corps féminin et l'érotisme à l'image de cet espace désormais en faillite. Un corps violent et sombre, mutilé et auto destructrice, cherchant de nouvelles formes à ses crimes tel que le décrit la poétesse, musicienne et actrice Lydia Lunch dans son poème *Between The Hammer and The Anvil* (1992) : « I was created by forces I cannot compete with/ I am confused by religious hallucinations, desillusions of grandeur, convulsions of self-destructions, I am maniacally depressed, I'm terminally fucked up, I'm permanently incoherent, I hate myself and I hate everything else too[3]. »

Au début des années 1980, les artistes femmes issues la scène new-yorkaise inventent ainsi une double transgression, à la fois par rapport à la domination masculine des avant-gardes artistiques et, plus troublant, par rapport aux codes d'un féminisme humaniste hérité des années 1960. Elles développent ainsi une volonté de transgression qui les amène à choisir des armes ambigües : pornographie, infanticide, apologie du viol, mise en scène de la torture, scatologie, zoophilie et nécrophilie… ou, comme le décrit la cinéaste Beth B. : « The violence that completly surrounds us living in America, the sensationalism of our culture[4]. »

Le *Cinema of Transgression*, tel que le définit Nick Zed dans son magazine auto-publié *The Underground Film Bulletin* en 1979, en lui appliquant la devise de *Nihilistic Splendor* [5], devient donc le lieu où s'invente un féminisme iconoclaste et chaotique, qu'Anthony Woods définit comme « post-féministe[6] ». Il fait ainsi écho à cette couverture du magazine *Between C and D*[7] de l'été 1984, où un dessin de l'artiste Rick Prol montre un corps féminin supplicié et transpercé de couteaux, désormais entouré par les mots : Love, Lust, Murder, Molestation, Mayhem[8]. Si les premiers mots sont bien ici les mêmes que ceux du rêve *Peace and Love* des années 1960, cette litanie se termine au milieu des années 1980 dans l'horreur et le meurtre, après s'être fracassée sur la fin des utopies de Charles Manson et d'Altamont, entre autres. C'est donc dans ce contexte d'intense fertilisation croisée entre les arts que va prendre forme le *Cinema of Transgression*, considéré comme un art total impliquant l'intégralité du spectateur, emprisonnant son regard comme son être, l'empêchant de regarder ailleurs et ne lui offrant aucune porte de sortie face à l'horreur du plaisir, tel que le met en évidence Lydia Lunch : « In a sense, film can be more intoxicating or repulsive than either music or writing, because it is utilizing music, words, visuals and the claustrophobia so important to these obsessions. Film is more of a total invasion of the viewer, which is a priority in my art. I want to invade other people with my reality, with the reality they might not want to admit exists[9]. »

Death On My Arm[10] : les cris, les plaisirs et les douleurs de l'art

En 1973, l'artiste Gina Pane réalise à Milan ce qui deviendra le modèle de toute la dramaturgie post-féministe à venir : *Azione Sentimale*. Devant un publique exclusivement féminin l'artiste se met en scène jouant avec ce parfait symbole du romantisme masculin : le bouquet de rose. Mais au lieu de considérer l'espace de la performance comme un espace de

1 Composition de *Lydia Lunch* (1988).

2 Composition du groupe *Richard Hell and the Voidoïds* (1975).

3 « J'ai été engendrée par des forces contre lesquelles je ne peux pas lutter/ Je suis envahie par des hallucinations religieuses, des illusions de grandeur, des convulsions auto-destructrices, je suis maniaco-dépressive, bousillée au dernier degré, incohérente jusqu'à la fin des temps, je me hais et je hais tout le reste aussi. » Brandon Stosuy (ed), *Up Is Up, But So Is Down. New York's downtown literary scene, 1974-1992*, New York, New York University Press, 2006, p. 425.

4 « La violence qui nous entoure tous en Amérique, le sensationnalisme de notre culture. » Jack Sargent, *Deathtripping, The Extreme Underground*, New York, Soft Skull Press, 2008, p. 25.

5 « La splendeur du nihilisme. » *Ibid.,* p. 35.

6 Paul Anthony Woods, *Nihilist Cinema Part I: The Evil Cameraman,* Simon Dwyer (ed) *Rapid Eye, #2,* London, Annihiniation Press, 1992, p.15.

7 Magazine littéraire fondé par Chaterine Texier, *Between C and D* (en référence aux avenues C et D encadrant en quelque sorte le *Lower East Side*) fut un lieu important de l'avant-garde littéraire, publiant entre autres les textes de David Wojnarowicz, Miguel Pinero et Patrick McGrath.

8 *Amour, Désir, Meurtre, Brutalité, Chaos.*

9 « D'une certaine manière, le cinéma possède une plus grande force d'intoxication ou de répulsion que la musique ou l'écriture, parce qu'il rassemble musique, mots et images, ainsi que cette dimension de claustrophobie si importante à l'expression des obsessions. Le cinéma incarne une invasion totale du spectateur, ce qui est une priorité dans mon travail. Je veux absolument envahir les autres avec ma propre réalité, avec justement cette réalité dont ils se refusent à admettre l'existence. » Jack Sargeant, *op. cit.,* p.193.

10 Film de Casandra Stark Mele (1985).

douceur et de tendresse, Gina Pane s'enfonce les épines de roses profondément dans le corps ; puis s'entaille les bras avec une lame de rasoir, avant de déposer, délicatement, les pétales désormais couverts de sang au creux de sa main. Le corps entier de la femme devient ainsi une rose sanglante, un condensé de souffrance et de déchirure. A son tour le photographe et cinéaste Richard Kern met en scène ce lien entre douleur, intensité du plaisir et corps féminin dans l'éprouvant *Sewing Circle* (1991). Ici, au lieu de la traditionnelle réunion de femmes autour des chastes travaux d'aiguille suggéré par le titre, l'artiste et musicienne Kembra Pfahler se fait coudre le vagin dans un geste à la fois de défi et de plaisir ; regardant constamment le spectateur dans les yeux, retournant ce geste sordide à son profit comme le raconte le réalisateur : « It's like she wanted to do it. She said she'd wanted to do it since she was a little kid[11]. »

Au centre du *Cinema of Transgression* se trouve donc la question du regard sur l'érotisme et la jouissance féminine. Ceci dès le premier film de Richard Kern *The Evil Cameraman* (1987) : reprenant le dispositif de neutralité totale initié par Andy Warhol, Richard Kern ouvre simplement un espace des possibles (en réalité son propre loft) dans lequel une série de personnages féminins viennent se livrer à toutes sortes de fantasmes (torture, bondage…), à la fois montrés et éludés par un cinéaste devenu voyeur. En ce sens, *The Evil Cameraman*, que Richard Kern définit par les termes « an exercise in power [12] », agit comme une déconstruction du regard masculin : regard voyeuriste de spectateur, regard d'hommes regardant des femmes, mais aussi regard des femmes acceptant d'être vues par un cinéaste et contrôlant donc la vision masculine depuis l'intérieure, inventant une forme nouvelle de *female gaze* ; à l'image également de *Whoregasm* (1988) de Nick Zedd, qui s'ouvre et se ferme sur le très gros plan d'un œil ouvert féminin, accompagné par la musique énigmatique et sombre du groupe no wave Sonic Youth.

Dans son essai majeur *Visual Pleasure And Narrative Cinema*[13], Laura Mulvey analyse la pulsion scopique comme essentiellement masculine et la fétichisation du corps féminin à l'écran comme une peur de la castration. Une analyse que déconstruit avec humour *Playboy Voodoo* (1991) des réalisatrices Tessa Hughes-Freeman et Ela Troyano. Film uniquement constitué de chutes de l'histoire du cinéma dans lesquels apparaissent divers archétypes féminins (films d'horreur, films de boxe, films de prison, westerns…), les images se superposent et brouillent notre regard, comme ces photos tirées de Playboy venant se superposer à celles de femmes se masturbant. Le film étant d'ailleurs conçu au départ comme un authentique peep-show, avec cabine et rideau en plastique, auquel les réalisatrices voulaient rajouter un miroir dans lequel le spectateur, très probablement masculin, blanc et hétérosexuel, se serait ainsi vu regardant *Playboy Voodoo,* film réalisé par une femme, lesbienne et d'origine cubaine.

Les films issus du *Cinéma of Transgression* explorent ainsi les conditions et les limites dans lesquels les femmes acceptent d'être observées en tant qu'objets elles-mêmes désirants. Un jeu que Richard Kern pousse à l'extrême avec *X = Y* (1990) ou se trouvent détournés deux des plus grands fantasmes masculins : les jolies filles et les armes à feu. Mais cette fois-ci, les femmes ont pris clairement le pouvoir et la dernière image nous montre Annabelle Davies devant un immense drapeau américain, pointant une arme face à un public supposé être l'ennemi à abattre : masculin, blanc et hétérosexuel. Déjà, en 1978, Beth B. avait ouvert la voie à cette prise de pouvoir avec *Black Box*, un film hérité de l'esthétique des *torture movies* des années 1970, mais basé cette fois-ci sur les méthodes contemporaines utilisées par la CIA. Le film s'ouvre ainsi sur l'enlèvement par un groupe de femmes terroristes (dont Lydia Lunch) du parfait type de mâle américain : blond, musclé et athlétique. L'homme est ensuite enfermé dans une minuscule boîte noire à l'intérieur de laquelle il est humilié, battu, pendu par les pieds et soumis à une longue série de chocs psychologiques. Lors de sa première projection au club Max's Kansas City, le film fut accompagné d'une authentique black box militaire. L'expérience devenait ainsi totale (voir totalitaire) et le spectateur, devenu acteur à part entière de la projection, pouvait choisir d'être alternativement le bourreau et la victime.

The Cinema of Transgression met ainsi en scène les multiples jeux de pouvoirs et de dominations qui irriguent constamment nos rapports sociaux, politiques et sexuels, donnant à voir le fait troublant que nous préférons parfois la douleur au vide, comme l'exprime Lydia Lunch : « I made those films in order to try to deal with and understand the whole psychology behind the Victim. I want to know what motivates someone to desire pain over nothingness[14]. » Par-delà ce qui pourrait donc ressembler à une pure apologie de la violence érotique, il s'agit toujours pour le *Cinema of Transgression* d'explorer les marges de l'humain et les risques vertigineux d'une liberté douloureuse, jusqu'aux confins de ce qui est considéré acceptable, tel que le met en évidence le plasticien, photographe, musicien et acteur David Wojnarowicz dans sa terrifiante auto-biographie, *Close To The Knives* (1991) : « They began to push everything they could to see how far they could go before they exploded it, or it exploded them[15]. »

Submit To Me[16] : la violence et les cauchemars des pères

Pour les femmes, parmi ces lieux de pouvoirs et d'oppressions érotique, se trouve la figure monstrueuse du père, présente sous plusieurs formes : l'inceste, le meurtre et le suicide. Ainsi, dans un long *spoken word*[17] *Daddy Dearest* (1984), Lydia Lunch raconte à tous l'histoire jusque-là secrète de son viol à l'âge de sept ans par un père imbibé de bourbon. Une œuvre cauchemardesque que l'on doit rapprocher à la fois de Sylvia Plath et de son poème autobiographique *Daddy*, adressé à son bourreau peu de temps avant son propre suicide ; et des coups de feu rituels de Niki de Saint Phalle dans *La Mort du patriarche* (1962). Ce trauma, qui parcourt toute l'œuvre de Lydia Lunch sous diverses formes (poèmes, récits, chansons, photographies…), trouve sa plus intense traduction dans le film *Beauty Becomes the Beast*[18] (1979) réalisé en collaboration avec l'artiste et vidéaste Vivienne Dick. Ici, le film se scinde en deux narrations qui se répondent l'une l'autre et mettent en lumière les traumas enfouis de l'enfance.

La première partie de *Beauty Becomes the Beast* se présente comme une longue séquence dans laquelle Lydia Lunch, habillée d'un épais manteau bleu, déambule seule dans les rues d'une petite ville, puis sur une plage déserte par une froide journée d'hiver, à la recherche de quelque chose qu'elle ne trouve pas en fouillant dans les maisons abandonnées du bord de mer. Comme perdue dans ses rêves, Lydia Lunch joue de temps à autre avec une poupée aux yeux arrachés, ou construit, puis systématiquement détruit, des châteaux de sable fragiles. Tout au long de cette séquence muette, les seules paroles prononcées à l'intérieur de ce vide à la fois psychologique et géographique sont : « I can't decide, I can't ». La deuxième séquence commence par s'enfoncer dans le métro new-yorkais, au son pop de *You Can Never Go Home Again,* du groupe féminin The Shangri-Las. Ici, enfermées sous terre, les paroles nostalgiques de la chanson accompagnent un retour impossible vers, une enfance meurtrie et blessée comme le démontre une affiche, prévenant : « Help Destroy A Family Tradition - Prevent Child Abuse. » Ici, la mémoire enfouie et jusque-là muette peut enfin remonter à la surface. Héritière des promenades urbaines des Surréalistes comme des Situationnistes, Vivienne Dick et Lydia Lunch parviennent ainsi à jouer en miroir de la décadence de la ville et de la décomposition personnelle d'une femme, Lydia Lunch affirmant, à l'image de *Sewing Circle* : « I had a dream you sewed up my pussy, daddy... I don't want a corpse in my mouth![19] » La toute dernière image, mélange de rédemption et de cauchemar, nous donne à voir Lydia Lunch donnant un bain à ce qui reste de son enfance martyrisée, cette poupée aux yeux arrachés ramenée de la plage. L'eau coulant désormais à travers ses orbites vides et les dernières paroles étant « all clean now » ; avant que la poupée ne soit brutalement jetée dans la baignoire et que le film s'arrête là, sur un manque et un vide que rien ne viendra combler.

Avec *You Killed Me First,* de Richard Kern (1985), ce meurtre du père prend une dimension décalée et presque mélo-dramatique : mélange improbable des outrances de John Waters et de la flamboyance hollywoodienne de Douglas Sirk. Le film (qui, au départ, fait partie intégrante d'une installation plastique de David Wojnarowicz comprenant textes, photographies et bande-son) met en scène l'opposition entre deux sœurs adolescentes : Debra, la petite bourgeoise en quête du mari idéal, et le monstre Elizabeth, incarné avec fureur par Lung Leg[20], qui n'est que haine face à cette famille ultra-religieuse et hypocrite. Puisqu'ici ci le vrai monstre est le père, joué par David Wojnarowicz lui-même, et basé sur son propre père : violent, obsédé sexuel, attiré par l'argent et fasciné par les armes à feux. Un père qu'Elizabeth tue à bout portant lors du repas familial de Thanksgiving, se faisant désormais appeler non plus Elizabeth mais Casandra : celle qui prédit les cauchemars futurs. Ainsi, la mort, la douleur et le sang rode au cœur du film, depuis la nourriture qui n'est aux yeux d'Elizabeth que déchet en putréfaction à peine cuit : « It's all bloody, it's not even cooked[21] » ; jusqu'aux rapports sexuels des parents vue (par le trou de la serrure) comme encore un acte insupportable de torture. Ainsi, tout ce que le corps (y compris le corps maternel) est capable de transmettre se résume à de la souffrance, de la douleur et du sang ; une dimension mortifère qu'Elizabeth/Casandra résume par ces mots sanglants : « I am flesh of your flesh, you are just as disgusting as I am[22]. »

St Valentine Massacre[23]: sang, blessures et excréments

Puisque, pendant longtemps, l'hystérie fut considérée comme le mode d'expression presque exclusif de la féminité, prenant la forme des mystiques en transe, des sorcières en sabbat et jusqu'aux hystériques soignées par Charcot devant des foules de visiteurs à l'hôpital de la Salpêtrière[24], les œuvres de Lydia Lunch, Karen Finley, Tessa Hughes-Freeland ou Casandra Stark Mele cherchent à englober toutes les formes possibles de fureurs, de plaisirs et de dérèglements féminins ; à l'image de Amy Turner dans *I Hate You Now* de Richard Kern (1985) où la jeune femme se brûle le visage avec un fer à repasser afin de mieux ressembler à son amant monstrueux et défiguré, qui face à ce geste désespéré d'amour fou lui répondra simplement : « What have you done to your face[25] », avant que l'amoureuse ne s'immole par le feu.

A l'image également de ce magnifique dessin de Karen Finley intitulé *We Keep Our Victimes Ready,* dans lequel un corps féminin est littéralement coupé en morceaux, transpercé par une flèche et entaillé par un sabre, le sang coulant abondamment le long du ventre et du sexe, accompagné de l'inscription : « I'm hurt, abused. I slice me. I burn me. I hit me. I want this bodie to die[26]. » A chaque fois le corps féminin est perçu comme une plaie béante, une douleur impossible à cicatriser et que seule la violence peut exorciser. Un corps qui se dérègle sans cesse et dont le sang et les excréments deviennent le langage fondateur ; reprenant ainsi, deux décennies plus tard, le dialogue initié par les actionnistes viennois entre la mémoire, la douleur et l'extase analysé par Laurence Bertrand Dorléac dans *L'Ordre sauvage* .[27] Des éléments expulsés de l'intérieur le plus secret que l'on retrouve au cœur du film *Dirty* (1992) de la cinéaste anglaise Tessa Hughes-Freeland.

11 « C'est elle qui voulait faire ça. Elle affirmait qu'elle voulait faire ça depuis qu'elle était une petite fille. » Jack Sargeant, *op. cit.,* p. 128.

12 « Une expérience sur le pouvoir. » Jack Sargeant, *op. cit.,* p. 186.

13 Laura Mulvey, *Visual Pleasure And Narrative Cinema*, in *Screen*, vol 16, n°3, Autumn, 1975, p. 6.

14 « Je me suis lancée dans ces films pour tenter de comprendre ce qui se cachait à l'intérieur de la psychologie de la victime. Je veux comprendre ce qui peut motiver quelqu'un à préférer la douleur à rien. » Jack Sargeant, *op. cit.,* p. 190.

15 « Ils commencèrent à repousser les limites au maximum, pour voir jusqu'où ils pouvaient aller avant que ça n'explose, ou avant que ça ne les fasse exploser, eux. » David Woijnarowitcz, *Close To The Knives. A Memoir of Disintegration,* New York, Vintage Books, 1991, p. 171.

16 Film de Richard Kern (1985).

17 Publié sur l'album *Oral Fixation* (1984).

18 Film (40 mn) réalisé avec la vidéaste anglaise Vivienne Dick, en 1979. Disponible sur *www.experimentalconversations.com/*

19 « J'ai fait le rêve que tu avais cousu mon sexe… Je ne veux pas d'un cadavre dans ma bouche. »

20 Né en 1962, Lung Leg fait figure d'égérie non-officiel du Cinema of Transgression. Son corps anguleux et son regard intense apparait notamment dans *You Killed Me First*, *Fingered* et la vidéo ~~Youth~~ *Death Valley 69* (1985) du groupe Sonic Youth, réalisée par Richard Kern, ainsi que sur la couverture de l'album de Sonic Youth *EVOL* (1986), une image tirée du film *Submit To Me Now*.

21 « Tout est recouvert de sang, ça n'est même pas cuit. »

22 « Je suis la chair de ta chair, tu es aussi dégoutante que moi ! »

23 Œuvre de Karen Finley (2003).

24 Jean-Noël Vuarnet, *Extases Féminines,* Paris, Hatier, 1991.

25 *« Qu'as-tu fait à ton visage ? »*

26 « Je suis blessée, martyrisée, Je me découpe en morceaux, Je me brûle. Je me frappe. Je désire que ce corps meure ». Karen Finley, *A Different Kind of Intimacy,* New York, Thunder's Mouth Press, 2000. p.95.

27 Laurence Bertrand Dorleac, *L'Ordre Sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960,* Paris, Gallimard, 2004.

Une femme élégante, Marti Blue, s'enivre dans un bar chic, puis de retour chez elle, tout en gardant ses vêtements, urine et défèque abondamment, debout sur un fauteuil, les jambes écartées, sous le regard horrifié de ses employés qu'elle force à nettoyer. Comme chez George Bataille (dont Tessa Hughes-Freeland réalise une adaptation du *Bleu du Ciel,* sous le titre *Blue of Noon,* en 1994), les excréments, le sang et les blessures sont les éléments qui placent le corps entre l'intime et ce que Jacques Lacan définit comme l'extime : c'est-à-dire à la frontière fragile entre l'intérieur de soi et l'extérieur du monde.

Le film *Dead On My Arm* (1985), de l'artiste et poétesse Casandra Stark Mele, s'ouvre ainsi sur l'image de la réalisatrice habillée d'une robe blanche, debout devant un lavabo, un pan de sa robe laissant affleurer la marque de coups violents sur tout le corps. Mais au lieu de chercher à atténuer ces traces en les nettoyant, la réalisatrice plonge doucement sa main dans son sexe et trace un signe de croix sur son front avec ce sang menstruel, sorte de baptême blasphématoire qui préfère le sang des entrailles à l'eau purificatrice. Ce geste sacrilège, qui fait remonter à la surface ce qui devrait rester enfoui, rejoint l'analyse que Julia Kristeva donne du sang dans *Pouvoirs de l'horreur* : « Le sang menstruel représente le danger venant de l'intérieur de l'identité (sociale ou sexuelle) ; il menace le rapport entre les sexes dans un ensemble sociale, et par l'intériorisation, l'identité de chaque sexe face à la différence sexuelle[28]. »

De manière plus humoristique, Casandra Stark Mele clôt un film qu'elle considère comme une comédie, *Wrecked On Cannibal Island* (1986), par une image à double tranchant : à la suite d'une violente dispute conjugale qui a conduit au saccage de leur appartement, le couple formé par Casandra Stark Mele et le musicien Jack Natz tente de se réconcilier sur le toit de leur immeuble. Or juste au moment où l'homme se penche pour embrasser le sexe de la femme, la caméra nous montre la phrase tatouée au-dessus de son pubis, tirée de la *Divine Comédie* de Dante Alighieri : « Abandon All Hope. Ye Who Enter Here[29]. » Le corps de la femme est donc une frontière toujours dangereuse à franchir, comme nous le donne à voir une inquiétante série de photographies de Lydia Lunch intitulée *Fatal Beauty*[30] (2000), dont le titre doit être compris dans les deux sens du terme : la beauté du diable, mais aussi la présence fatale de la souffrance et de la mort au cœur de la beauté elle-même. Ici, dans des images à la fois esthétisantes et cruelles, Lydia Lunch nous confronte aux portraits en noir et blanc d'un jeune garçon au corps recouvert de coups de couteau, de scarifications, aux veines tailladées, chaque coup de rasoir étant un effort désespéré et vain pour fuir : « That fleshy prison which houses the pain[31] ».

Une obsession de la coupure, de l'incision et de la déchirure que l'on retrouve mise en scène avec un humour noir dans un film plus tardif de Tessa Hughes-Freeland, *Nymphomania* (1994). Déconstruisant le mythe grec de la nymphe et du satyre, nous assistons aux ébats en pleine nature d'une très jeune fille et d'une créature au pénis totalement démesuré qui, lors de la violente pénétration finale, transperce littéralement le corps de la nymphe, déchire sa chair et ressort par le ventre.

Where Does a Body End ?[32] : les plaisirs inavouables de l'humiliation

D'autres films issus du *Cinema de la Transgression* offrent des mises en scène encore plus violentes et radicales de l'érotisme féminin, notamment *Fingered* (1986) et *The Right Side Of My Brain* (1985) de Richard Kern et Lydia Lunch. Dans *Fingered,* Lydia Lunch joue une nouvelle Justine perpétuellement violée et blessée, dont le corps devient à la fois le lieu de son plaisir et le lieu sur lequel s'exerce la domination masculine, telle que l'analyse le critique Duane Davis : « Lydia problematizes her body and its actions. The various contradictions and paradoxes of Fingered are not merely the results of sloppy filmmaking; they result from the tension placed on the female body by the woman herself[33]. »

A l'image de l'ensemble de l'œuvre de Lydia Lunch, *Fingered* fait ainsi figure de mise en scène complexe et ambigüe des jeux de pouvoir entre les sexes. Blessée et martyrisée, Lydia Lunch utilise tous les moyens pour attirer et humilier à son tour les hommes, au premier titre desquels l'argent, qu'elle réclame sournoisement lors de conversations téléphoniques tarifées et humiliantes pour son client, puis se lance à corps perdu dans une folle balade qui verra l'anéantissement pur et simple de l'innocence avant l'intervention d'une violence finalement restauratrice de l'ordre social après tant de chaos : la police. L'humiliation possède donc dans *Fingered* un statut hautement trouble et pervers, toujours à la limite de l'horreur et de la volupté, et les rapports sexuels constants auxquels est soumise Lydia Lunch semblent hésiter entre torture et jouissance. Ainsi, lorsque Lydia Lunch se fait violemment pénétrer par une arme à feu, elle ne retourne pas le revolver contre son agresseur mais se sert de cet objet éminemment phallique pour augmenter l'intensité de son propre plaisir.

Un gouffre s'ouvre ainsi entre elle et Niki de Saint Phalle (qui affirmait, rageuse, en 1961 : « J'ai tiré sur papa, sur tous les hommes, les grands, les hommes importants, les gros, les hommes, mon frère[34] ») et Lydia Lunch qui fait du canon le moyen de son plaisir de femme et non de sa vengeance. Ici, comme chez Sade et Bataille, la violence et le plaisir se mêlent de manière inextricable. L'innocence n'existe pour personne, pas plus pour l'un des clients de Lydia Lunch, que son amant égorge dans la rue, que pour l'adolescente en détresse que le couple recueille sur le bord de la route, mais dont ils se servent come jouet sexuel (masculin et féminin) avant de la laisser pour morte sur le bas-côté, corps inerte et couvert de sang parmi les détritus. *Fingered* affirme donc ouvertement que le couple n'a d'autre échappatoire que de subir et de faire subir, à son tour, la violence sociale et érotique inhérente aux rapports entre hommes et femmes. Avec pour conséquence que ce chaos des sens, forcément inacceptable par la société, ne peut trouver sa résolution que par l'imposition tout aussi brutale de la loi, qui permet seule le retour de l'ordre établi. D'où la conclusion sans appel de *Fingered*, la voix de la police hurlant depuis la route : « This is the sherrif speaking[35] ». Film moralement équivoque, *Fingered* est aussi un film esthétiquement composite qui emprunte à plusieurs sous-genres, qu'il subvertit avec délice pour aboutir à la version dégénérée d'un roman de Jim Thompson : films pornographiques, bien sûr, mais aussi films de délinquants juvéniles, road-movie et torture-movie. Le but est de détruire l'obscène par l'obscène, comme l'écrit Jack Sargeant : « Lydia seeks to destroy pornography with the obscene - the brute thing itself[36] ».

The Right Side Of My Brain (1984) est, quant à lui, un film sur la violence tournée contre soi, une œuvre que Lydia Lunch décrit comme « a psycho-sexual, emotional, nymphomaniacal drama based on one poor, unfortunate girl who just gets abused throughout, and possibly on why one may want to get abused »[37]. A l'image des contes de fée classiques, Lydia Lunch se promène au début, seule, dans les bois, s'arrêtant à moitié nue au soleil, avant de faire la découverte d'un ange du mal beau et énigmatique qui la poursuit jusque dans une mystérieuse demeure au creux de la forêt. Là, visiblement captif, le personnage de Lydia Lunch joue un jeu trouble entre supplique et séduction, avant de se soumettre violemment aux désirs de l'homme sous le regard interrogateur d'un enfant blond sorti du fond obscur de la chambre à coucher. Mais ce jeu d'équilibre instable à l'intérieur de notre cerveau (auquel fait référence le titre) est aussi l'expression d'une puissance féminine dévastatrice qui pousse le masculin jusque dans ses derniers retranchements, la victime rendant visible la lâcheté et la faiblesse des hommes face aux désirs féminins, comme le proclame avec force Lydia Lunch : « Once the men realized I was willing to go further and further and get uglier and more disgusting, no matter how far they would go, they would never go far enough for me, they would always stop short of giving me exactly what I wanted[38]. »

Crimes Against Nature[39] : une politique des corps impurs

Si le féminisme des années 1960 s'affirme en luttant contre toutes les formes de violences, la génération punk entant, elle, inventer son nouveau Théâtre de la Cruauté comme l'écrit Kathy Acker dans le classique *Blood and Guts in High School :* « At *this point in my life, politics take place inside my body*[40]. » Le *Cinema of Transgression* explore ainsi le flux toujours mouvant d'oppressions, d'abus et de douleurs qui traverse chaque individu, mais aussi chaque couple comme chaque groupe social, et tente d'analyser à quel point ce pouvoir agit sur l'ensemble de nos relations sociales, affectives ou sexuelles, tel que nous le donne à entendre Nick Zedd relatant sa toute première rencontre avec Lydia Lunch : « I pushed her down further into a smothering pit of shame, an abyss of degradation transcended by the pleasure of our orgasms[41] ». A la différence des féministes de la génération précédente, il ne s'agit pas de refouler ces monstres dans une hypocrite utopie *Peace and Love* (ni d'ailleurs, et c'est là une différence capitale, de lutter contre) mais de regarder l'horreur en face afin d'en déconstruire (peut-être) les mécanismes. C'est en ce sens que *The Cinema of Transgression* est aussi un cinéma politique, même si son positionnement est parfois difficile à cerner pour des critiques venus d'horizons plus classiques. Ainsi Amy Taubin, dans un article du *Weekly Soho News* intitulé *The Other Cinema* affirme, à la suite d'une projection éprouvante de *Fingered* : « The scenes are uniformaly revolting[42] ». En 1979, René Schafransky décrit les premiers films de Beth B comme tout simplement « Fascists »[43] dans la revue *The Collective.* Et même l'espace alternatif *ABC No Rio*[44] refuse de programmer ces œuvres, sous prétexte que « they promote the wrong values[45] ». Comme le note Nick Zedd lui-même lors d'un de nos échanges : « The Cinema of Trangression was shocking, abrasive, hilariously funny and ground breaking. But, due to their subversive nature, these films were subjected to a censorship of omission for decades[46] ».

En effet, ce jeu ambigu entre Eros et Thanatos peut soulever de violentes polémiques. Lors d'un concert en 1990, le groupe féministe allemand Rote Zora attaque une rétrospective des films de Nick Zedd en jetant sur le public ordures, excréments et tracts, tout en aspergeant d'acide l'écran de projection. Déjà en 1984, des groupes d'activistes avaient interrompu la projection de *Thrust In Me* de Richard Kern et Nick Zedd au Ann Arbor Film Festival, sous le prétexte que l'œuvre était parfaitement misogyne. Le film, l'un des quatre courts métrages formant *The Manhattan Love Suicides*, met en scène Nick Zedd lui-même dans un double rôle : celui d'un homme errant sans but dans un Lower East Side en ruine et celui d'une femme qui semble littéralement mourir d'ennui dans son appartement, lisant *Le Suicide* d'Emile Durkheim, contemplant une image de Richard Hell ornée de sa fameuse inscription : *Please Kill Me* (auquel il manque d'ailleurs le *please*) accompagné ironiquement par *It's Gonna Be All Right* du groupe no wave *Dream Syndicate,* puis se taillant les veines dans sa baignoire, sous l'image saint-sulpicienne d'un Christ punaisée au mur. En découvrant cette morte dans sa propre salle de bain, Nick Zedd se déshabille, s'installe sur les toilettes où il s'essuie les fesses avec l'image du Christ et plonge sa verge dans la bouche du cadavre, jusqu'à éjaculer violemment.

28 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur,* Paris, Editions du Seuil, 1980, p.86.

29 « Abandonne tout espoir, toi qui pénètres ici.».

30 Lydia Lunch, *The Gun Was Loaded*, *op. cit.,* p.52.

31 « Cette prison de chair qui donne abri à la douleur. » *Ibid.,* p.52.

32 Composition du groupe Swans (1996).

33 « Lydia fait de son corps et de ses actions une vraie problématique. Les diverses contradictions et paradoxes de *Fingered* ne sont pas le résultat des piètres conditions de tournage, ils sont le résultat de tensions placées sur le corps féminin par la femme elle-même. » Jack Sargeant, *op. cit.,* p.190

34 Ulrich Krempe, *Niki de Saint Phalle et l'image de la femme,* dans *Le Nouveau Réalisme,* Paris, Centre Pompidou, 2007, p. 127.

35 *« Ici, le shérif qui vous parle. »*

36 « Lydia cherche à détruire la pornographie par l'obscène, par la chose brute en elle-même. » Jack Sargeant, *op. cit.,* p.191.

37 *« Il s'agit d'un drame psycho-sexuel, émotionnel et* nymphomanique qui met en scène une pauvre jeune fille dont on abuse tout au long du film, et probablement sur ce qui peut nous pousser à être humilié. » Jack Sargeant, *op. cit.,* p. 88.

38 *« Une fois que les hommes avaient pris conscience que j'étais prête à aller de plus en plus loin, à devenir encore plus repoussante et plus dégoutante, quel que soit l'extrême ou ils voulaient aller, ils n'allaient jamais assez loin pour moi, ils étaient incapables de m'offrir exactement ce que j'exigeais ».* Jack Sargeant, *op. cit.,* p. 88.

39 Composition de Lydia Lunch (1989).

40 *« Arrivée à ce tournant de ma vie, la politique était devenue quelque chose qui se déroulait à l'intérieur de mon corps ».* Kathy Aker, *Blood and Guts in High School*, New York, Grove Press, 1984, p. 94.

41 « Je la repoussais toujours plus loi dans un abime étouffant d'humiliation, un abysse de dégradation transcender par le plaisir de nos orgasmes. » Nick Zedd, *Totem of the Depraved,* Providence, Pig Roast Publishing, 1997, p. 28.

42 *« Les scènes sont toutes absolument révoltantes ».* Amy Taubin, *The Other Cinema,* Weekly Soho News, vol 7, n°1, 1979.

43 Jack Sargeant, *op. cit.,* p. 15.

44 Espace fondé en 1979 à New York, au 123 Delancey Street. Cogéré par les artistes, *ABC No Rio* servit de galerie, de salle de spectacle et d'atelier. Il fut l'un des creusets de la scène du *Lower East Side* jusqu'au milieu des années 1990.

45 « Elles font l'apologie des mauvaises valeurs. » Jack Sargeant, *op. cit.,* p. 88.

46 « *Le Cinema of Trangression* était choquant, abrasif, terriblement drôle et ouvrait des espaces jusque-là inexplorés. Mais, à cause de leur nature subversive, les films on subit pendant des décennies *la censure sous forme d'oubli.* » Correspondance avec l'auteur, 2013.

Face à l'incompréhension du public, Nick Zedd se lance en 1984 dans la rédaction d'un manifeste pro domo intitulé *Dear Feminists,* dans lequel il donne sa propre lecture du film. Ici, dans une prose enflammée, il affirme que le suicide est avant tout une forme de lâcheté impardonnable, le personnage féminin (qui est en réalité lui-même) préférant l'illusion d'une rédemption dans l'au-delà à la solution, ici-bas, de ces contradictions émotionnelles. De plus, en abandonnant son corps mort à son amant, la femme établit un chantage émotionnel intolérable et injustifié. Par l'acte de nécrophilie, le personnage masculin retourne cette arme et brise ainsi « the shackles of self-deceit which constitutes the sentimality of romantic love[47] ». Enfin, prenant un plaisir intense au double sacrilège (celui du Christ et celui de la morte), il réaffirme son indépendance mentale et affective. L'ambigüité de l'analyse est rendue plus forte encore par le travestissement de Nick Zedd interprétant les deux rôles[48], mettant en avant une déconstruction des genres (et de leur assignation) qui a sans doute échappé aux analyses féministes plus classiques.

Ces films brouillent ainsi les cartes entre le masculin et le féminin comme le met en scène avec humour Richard Kern dans *The Bitches* (1992). Pour commencer, Serbu et Annabelle Davies s'emblent s'ennuyer ferme dans leurs jeux saphiques avant que n'apparaisse l'acteur et réalisateur Charles Pinion, qui devient peu à peu leur proie sexuelle, jusqu'à être déshabillé et vêtu d'une espèce de combinaison féminine. Utilisant diverses lanières de cuirs, les deux femmes entreprennent alors de pénétrer à tour de rôle ce mâle désormais réduit en esclavage. Avec *The Bitches*, les corps se mélangent et les images s'inversent : le spectateur, s'attendant à voir le schéma classique de ce qui se produit quand un homme rencontre deux femmes, se trouve en fait confronté à l'inverse. L'homme devient la victime expiatoire de deux femmes et un objet sexuel finalement trans-genre, tel que le souhaite Richard Kern : « My idea for the movie was that the two girls were in competition with each other, until they combined forces to feminize the male[49]. »

Le *Cinema of Transgression* incarne donc la recherche sans limites d'une liberté érotique, social et politique qui se trouverait tapie au cœur de la violence, de la mort et de la douleur, à l'image de *Woman At The Weel* (1984) de Richard Kern. Deuxième morceau du vaste puzzle *The Manhattan Love Suicides* (1985) le film décrit la prise de pouvoir d'un objet éminemment masculin : l'automobile. A chaque fois l'héroïne, interprétée par la danseuse Adrienne Altenhaus, tente de prendre le volant du véhicule qu'elle vient d'acheter alors que divers fiancés (une brute épaisse interprété par Nick Zedd, puis un yuppie élégant) tentent de l'en empêcher, affirmant : « Get your hands off the weel. I am driving the way I want to[50]. »

La solution apparaît donc radicale : le premier fiancé est violemment éjecté sur un parking de supermarché et le deuxième abattu à coups de marteau puis laissé pour mort sur un trottoir de New York. Enfin au volant, Adrienne Altenhaus roule sans but sur une route de banlieue déserte jusqu'à sa rencontre avec un groupe de voyous, avec lesquels elle fantasme des rapports sexuels torrides, avant de lancer son véhicule à toute vitesse contre un mur de brique, au bout d'une rue sans issue. *Woman At The Weel* est-il ainsi la mise en scène d'une révolution féministe ou une œuvre sexiste affirmant que la seule liberté des femmes est de finir dans un accident mortel, ce qui est également la dernière image du film *Thelma et Louise* (1991), de Ridley Scott ? A cela Richard Kern fait remarquer que l'idée, outrageuse pour certains, lui a été en fait soufflée par Adrienne Altenhaus elle-même, la compagne du réalisateur à l'époque.

Il est donc difficile de dire si le *Cinema Of Transgression* est un nouveau cinéma féministe, redéfinissant au travers de l'horreur, de la violence et de la pornographie une nouvelle politique des corps ; ou au contraire un cinéma totalement réactionnaire et fasciste. Et lorsque Jack Sargent pose précisément la question à Casandra Stark Mele, sa réponse sonne comme la naissance d'une nouvelle catégorie de cinéastes femmes, un paradoxal appel à une vie plus intense issue des profondeurs de l'horreur : « I don't trust those words. 'Ism' are so morbid. I prefer 'hoods' over 'ism'; childhood, womanhood, neighborhood. So, instead of being a feminist filmmaker, I can be a filmmaker of womanhood, involved in her neighborhood, protective and desiring of childhood[51]. »

Justin Waldow *est docteur en histoire de l'art et enseignant en anglais à l'Université de Picardie Jules Verne.*

47 « *Les chaînes d'une forme de mensonge que l'on se raconte à soi-même et qui est la base de ce sentimentalisme que l'on nomme l'amour romantique.* » Jack Sargeant, *op. cit.,* p. 54.

48 Une pratique courante pour Nick Zedd, aussi bien chez lui que dans la rue et dans les bars, tel qu'il le décrit à de nombreuses reprises dans ces mémoires *Totem of the Depraved*, *op. cit*.

49 « Mon idée de départ pour ce film était que ces deux filles étaient en lutte l'une ~~avec~~ contre l'autre, jusqu'au moment où elles combinent leurs forces pour féminiser le mâle. » *Jack* Sargeant, *op. cit*., p.98.

50 « Enlève tes mains du volant. Je conduis comme je veux. »

51 « *Je n'ai pas confiance en ces mots. Les 'ism' sont trop morbides, je préfère les mots en 'hood' comme dans childhood, womanhood, neighbourhood. En ce sens, au lieu d'être une cinéaste féministe, je peux être quelqu'un qui film la féminité, qui s'implique dans la vie de son quartier, être protecteur de l'enfance.* » Jack Sargeant, *op. cit.,* p.208.

Corps figuratif et figures du corps Enjeux d'a-érotisation et histoire organique du genre dans l'horreur corporelle de *Titane* (Julia Ducournau, 2021)

par Florentin Groh

A travers la théorisation de Georges Bataille[1], de Michel Leiris[2], ou des écrits du marquis de Sade[3], l'érotisme, avant d'être photographique ou cinématographique, était déjà une image totalisante du corps en tant qu'objet éprouvé d'un désir. La réflexion sur l'érotisme est une problématique de composition esthétique. L'érotisme active une charge désirante projetée par le regard qui induit l'orientation d'une sensation corporelle. L'esthétique se fonde sur un principe de « défonctionnalisation ostentatoire[4] » du corps et de son image. Le fondement érotique repose sur une action de voir, sur une différentiation phénoménologique entre une réalité autre et une réalité ramenée à Soi[5].

L'érotisme est avant tout affaire de regard, élaboration d'une image qui pousse à l'action désirante d'un corps. L'image est conditionnée par un « acting-out[6] », par un acte sensationnel introjectif[7]. L'intime est guidé selon un vécu sensible, de sorte que la projection-introjection désirante et désirée du corps (de Soi et de l'Autre) résulte d'une narration qui construit le sens même, expérimentable, de ce désir éprouvé. Il sera donc question ici de processus d'érotisation en tant que structuration d'une orientation expérientielle du regard sur le corps. L'érotisme est, en ce sens, narration visuelle d'une fragmentation[8], édification figurative spécifique d'un corps éprouvant et éprouvé. Du regard en tant que projection d'un désir stimulé par un retour à Soi, l'érotisme dépend et alimente une construction masculinisante du monde[9]. L'Autre est, de fait, le corps féminin, vecteur d'une pulsion scopique, trouvant son essence et sa nature dans la sexualisation désirante de son anatomie[10].

Si le corps féminin est objet de regard[11] structurant un désir fantasmatique, l'éventualité d'une atteinte négative de l'érotisme est possible lorsque les schèmes réflexifs dominants se décomposent. Mais pour que ce renversement négatif s'opère, il faut que l'image qui conditionne l'érotique corporelle s'invalide en tant qu'expérience sensiblement autre dans le rapport au genre et à l'Espace-Temps. La problématique qui concerne l'essence d'une expérience a-érotique, négativité sensorielle d'un désir sexuel normatif, peut intervenir dans le contexte de l'expérience horrifique propre à une mise en scène de l'horreur corporelle. En ce contexte, *Titane* (2021) de Julia Ducournau[12], propose l'expérience d'un dépassement critique, d'une fracture corporelle dans le genre, d'une a-sexualité et d'une a-érotique du corps qui cristallise les tensions et les enjeux socio-politico-esthétiques de l'érotisme.

Avant de nous plonger dans l'expérience a-érotique du corps, il est important d'éclairer notre positionnement analytique. Autant que la pensée restera pensée, projection d'un savoir symbolisant, l'a-érotisation corporelle ne peut être atteinte. Car si l'on identifie le corps et son expérience désirante, résultante première du spectacle érotique, en tant qu'essence symbolique, alors l'analyse de *Titane* est vouée à l'échec. Le positionnement du regard analytique est contemporain à un degré d'existence : celui d'un homme, blanc, caucasien, et hétérosexuel. De fait, prétendre pouvoir atteindre une conscience a-érotique du corps dépend d'un point de rupture expérientiel, limite convoquée par un détachement sensible des connaissances qui réalise le positionnement d'un regard masculin sur le corps féminin. Nous appelons, à la suite de chercheuses-philosophes comme Anna

1 Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Editions de Minuit, 1957.

2 Michel Leiris, *L'Age d'homme*, Paris, Gallimard, 1974.

3 Donatien Alphonse François de Sade, *La Nouvelle de Justine ou Les malheurs de la vertu, suivi de L'histoire de Juliette, sa sœur*, Paris, Hachette-BnF, 2018.

4 Nathalie Heinrich, « Aux frontières de la morale », *in Erotisme et transgression dans les productions culturelles contemporaines*, *in Connexions*, n°87, Paris, Ères, 2007 (pp. 65-72).

5 Anne Vincent-Buffault, « Érotisme et pornographie au XXIe siècle, les dispositifs imaginaires du regard », *in Érotisme et transgression dans les productions culturelles contemporaines*, *op.cit.* (pp. 97-104)

6 Jean Baudrillard, *Mots de Passe,* Paris, Poche, 2000.

7 Claude Tapia, « L'érotisme au cinéma », *in Érotisme et transgression dans les productions culturelles contemporaines*, *op.cit.* (pp. 43-64)

8 Anne-Marie Dardigna, *Les châteaux d'Éros ou les Infortunes du sexe des femmes*, Paris, La Découverte, 1980.

9 Il n'y a qu'à voir la réflexion philosophique de Georges Bataille (*L'Érotisme, op.cit*.) autour du désir comme registre d'objectification projective.

10 Anne-Marie Dardigna, *Les Châteaux d'Éros ou les Infortunes du sexe des femmes, op.cit.*. Voir également Linda Williams, « Observateurs corporalisés. Pornographies visuelles et densité charnelle de la vision » », *in* Antoine Gaudin, Martin Goutte, Barbara Laborde (dir.), *Théorème 28. Représentations-limites des corps sexuels dans le cinéma et l'audiovisuel contemporains*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017 (pp. 25-49).

11 Principe même de la narration désirante pour Iris Brey, *Le regard féminin. Une révolution à l'écran,* Editions de l'Olivier, Paris, 2020.

12 *Titane*, 2021, réal. Julia Ducournau, France, Kazak productions, 2021.

Powell[13] ou Iris Brey[14], à une étude phénoménologique (dans le sens expérimentable du terme). Ainsi, nous devons nous séparer progressivement d'une analyse qui confirme et réactualise une condition genrée d'être au monde, afin d'adopter un point de vue analytique qui s'attache aux émotions provoquées par l'habitation spatio-temporelle et rétroactive de l'image.

Notre analyse se situe à la suite du début de théorisation de l'Image-Monstre[15] comme essence d'une expérience négative propre à un degré horrifique. L'Image-Monstre, entendue comme registre expérientiel du monstrueux, peut offrir l'expérience d'une a-normativité du corps dans un espace et une temporalité différentielle à travers un rapport figuratif et figural au corps et à son évolution, nous permettant de dépasser les limites phénoménologiques d'un système de pensée moderne et patriarcal par la sensation d'une rupture et d'un renversement réflexif. L'Image-Monstre est l'expérience possible d'un écart sensible apporté par les structures du corps filmique, dans laquelle le regard du.de la chercheur.euse se fond dans l'expérience que convoque la nature de l'image en ses intervalles virtuelles[16]. Le positionnement analytique est post-structuraliste[17]. Le post-structuralisme ici appelé est celui d'un imaginaire anti-œdipien[18], d'une vision non transcendantale et subjective, pour que s'investisse dans l'écart différentiel la nature des structures de représentations et de sensations. De ce point de vue, nous nous en remettons aux notions et à la philosophie écoféministe[19]. Le postulat de l'écoféminisme est l'atteinte d'une relation autre au monde rendu possible par l'autocritique systémique des principes d'existences corporels et réflexifs. De ces principes d'analyses va résulter la problématisation d'une conscience a-érotique du corps dans *Titane*.

La séquence du salon automobile entame la problématique de la dialectique érotique. On y suit Alexia, personnage joué par Agathe Roussel, avec la mise en scène de différentes danses sensuelles sous les yeux d'un public majoritairement masculin. Un contraste expressif en clair-obscur se forme avec une opposition entre la couleur-matière froide de l'entrepôt, la couleur-matière chaude d'éclairages artificiels qui accentuent les couleurs vives des voitures et les reflets des matières de vêtements ou de liquides sur les corps féminins. Ces corps vont être captés au gré du mouvement latéral produit par le travelling en plan-séquence, en cadrage resserré. Elles vont revêtir des tenues explicites, dévoilant leurs nudités et creusant leurs courbes. La caméra est à hauteur des corps. Même lorsque Alexia se met à danser sur le capot d'une Cadillac, le regard opère une distance paradoxale à l'identification au personnage par la proximité désirante dans la réduction érogène du corps féminin.

Ce qui est en jeu dans ce plan-séquence relève des stratégies visuelles érotiques, données à sentir jusqu'à ces limites. La contraction de la projection spatiale à travers les plans moyens, gros et très gros plans, le cadrage resserré, et le mouvement lent provoque une fragmentation de l'intégrité corporelle du corps féminin. Ces personnages sont des objets conceptuels réduits à des courbes organiques normatives érogènes. Dans la construction de l'expérience projective, la passivité du corps féminin met en jeu son activité fantasmatique. Avec les danses et les mises en avant de parties corporelles, le corps féminin n'existe que comme conducteur de sens visuel, plaisir scopique fragmentaire qui façonne une image précise du genre dans la conception réflexive du désir de l'Autre.

Le corps est donné dans une « spatialité de situation[20] », une position dynamique induisant un schéma rétro-réflexif[21] qui permet la constitution d'un Moi en rapport avec l'action qu'il engage vis-à-vis d'un corps[22]. La temporalité et la spatialité du monde construisent un corps social éprouvant et éprouvé spécifique à un degré de connaissance[23]. Le corps s'autodétermine une nature physiologique et anatomique essentialiste[24]. De fait, la réalité corporelle dépend d'un regard qui mécanise et fragmente les sensations par le développement d'une attention perceptive qui construit un corps sensible éprouvant[25]. Le regard est subjectif et subjectivant, l'environnement s'ordonne à Soi ; défini selon un rôle normatif qui régule une réalité sociale et communautaire où ce même corps s'inscrit, et se trouve du même coup mécanisé par un équilibre normatif[26].

La sensation d'un désir est co-extensive d'un discours normalisant qui reproduit la projection sensible d'un savoir sexuel et anatomique[27] propre à une modernité masculiniste[28]. La sexualité, composante de l'érotisme, n'est pas inhérente à une réalité biologique, mais influencée et construite à travers l'acceptation de cette réalité comme un ensemble dynamique de force qui modèle une individuation corporelle[29]. Le sexe comme pratique et la sexualité comme sensation éprouvée résultent de l'exercice d'un pouvoir sur le corps[30]. En découlent des scripts[31] qui conditionnent des actions et façonnent des imaginaires en validant des comportements genrés[32], produits conducteurs d'une sensation projective érogène stimulée par la création d'un désir dépendant d'une conscience corporelle[33].

Le corps se fait image réceptive d'un désir scopique fantasmatique[34]. Le corps-image devient alors figure dialectique d'une sexualité, expérience sensorielle d'un regard actif sur le corps de la femme en tant que corps éprouvé socialement et philosophiquement construit. Telle une Vénus anatomique, le corps féminin agit comme conducteur d'un plaisir visuel masculin[35] reflétant une posture active des sensations. À travers une logique de dilution de l'identité (et de l'intégrité) corporelle de l'Autre féminin, le regard masculiniste construit son érotique autour du « numbers[36] », du « gross[37] », de l'excès figuratif du corps féminin dans l'image, et de sa réduction essentielle.

Avec cette séquence, le corps est fragmentaire à deux niveaux. Le premier niveau relève de l'organicité anatomique : les personnages féminins sont restreints à des objets de la vision au gré d'une flânerie[38] de la caméra ; elles n'existent que par l'investissement érotique de leurs corps. Cet investissement résulte des mouvements de danse et des contractions visuelles de l'objectif qui réduit l'existence des corps à leurs gestes. Les corps s'offrent comme « micro-évènement[39] » à l'image, comme bloc spécifique de construction spatio-temporelle qui conduit à un regard pulsionnel et actif d'une masculinité désirante. La féminité est déterminante dans la composition de leurs identités spatiales, convoquées par l'univers fantasmatique de leurs apparences. Le second niveau de fragmentation relève de l'expérience spatiale. Le plan-séquence, avec le cadrage et la variation de rythme dans le mouvement, offre un ancrage masculin dans la corporisation projective de l'image. Nous sommes la masse d'hommes anonymes autour des danseuses qui investissons leurs essences normatives anatomiques d'un désir-fantasme. L'érotisme de cette scène survient dans l'identification d'un regard masculin sur le monde, d'une habitation masculine dans le rapport aux Autres. De la sorte, la fragmentation s'opère au niveau d'une genrification du regard.

L'espace construit est un espace fantasmatique. La surréalité convoquée par Julia Ducournau matérialise une expressivité[40] qu'amplifie l'objectification fantasmatique des corps. L'usage des couleurs[41] vives, en colorimétrie chaude et en contraste clair-obscur, provoque une variation des figures corporelles qui marque l'artificialisation des corps. Il en résulte une stratégie érotique du regard qui achève de morceler l'intégrité corporelle en son essence en accentuant les courbes et les matières-vêtements assimilées aux organes féminins.

À la fragmentation s'ajoute la mécanisation du corps en lien avec la figuration des voitures. Entre un rapport sexuel latent (les danses sur les voitures) et une sexualisation assumée (figuration érotique des éléments mécaniques à travers différents gros plans de parties internes des moteurs), les voitures et leurs corps apparaissent comme dépassés par leurs conditions d'objets techniques, animés d'une surcharge érogène assimilée à l'environnement fantasmatique et au rapport érotique du corps féminin. Les enjeux érotiques sont impliqués avec une technique de prise de vue propre à la pornographie[42] qui vise à orienter le regard sur une domination visuelle de l'intime[43] qui individualise et rend abstrait la représentation anatomique du corps de l'autre. Cette mise en scène provoque une corporisation du regard[44] qui capte et construit une image sensorielle du corps de l'autre, qui devient figure de stimuli affectif et symbolique avec une subjectivation objectivante du regard[45].

Mais ces structures fantasmatiques deviennent sensibles en leurs limites par une mise en lumière autocritique des figurations. D'abord, au moment où la caméra adopte une vue d'ensemble, ou coupe le mouvement latéral du plan-séquence quand le personnage de Justine, danseuse du salon, subit un attouchement, avec la neutralisation de la colorimétrie qui rompt avec la surréalité des corps, induisant alors une rupture de positionnement et une double existence des corps féminins ; ensuite avec la narration

13 Anna Powell, *Deleuze and the horrors films*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.

14 Iris Brey, *Le regard féminin, Une révolution à l'écran*, op. cit.

15 Florentin Groh, *De la violence spectaculaire au spectacle monstrueux. Enjeu de l'image nihiliste à travers les corps en crise dans la trilogie Hellraiser*, Mémoire, Études cinématographiques et audiovisuelles, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, dir. Evgenia Giannouri, 2021.

16 Dans le sens deleuzien du terme, avec une actualisation rétro-réflexive et une existence hypothétique d'une virtualité en dehors des principes de perceptions normatives.

17 Eduardo Viveros de Castro, *Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

18 En référence à la posture schizo-analytique construite pour la réflexion critique des structures de pensées psychopathologiques de Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Capitalisme et Schizophrénie. L'Anti-Œdipe*, Paris, Editions de Minuit, 1973.

19 Val Plumwood, *Feminism and the mastery of Nature*, London and New-York, Routledge, 2003 ; *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, (dir.) Émilie Hache, Paris, Cambourakis, 2016.

20 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

21 La notion de rétro-réflexivité induit un rapport d'influences mutuelles dans la construction des sens, les choses étant « choses » parce qu'elles sont reconnaissables conceptuellement et qu'elles impliquent un investissement corporel mimétique. Voir Marie-José Mondzain, *Homo Spectator*, Paris, Bayard, 2007.

22 Judith Butler, *Défaire le genre*, Paris, Amsterdam, 2016 ; qui induit la problématique de la construction d'un savoir moderne.

23 *Ibid.*

24 Audrey Baril, « De la construction du genre à la construction du « sexe » : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », *in Recherche Féministes*, vol.20, n°2, 2007 (pp. 61-90). Voir également Stevi Jackson, « Théoriser le genre : l'héritage de Beauvoir », *in Nouvelles Questions Féministes*, vol.20, n°4, 1999 (pp. 9-28) ; Ilana Löwy, Hélène Rouch (dir.), *La distinction entre sexe et genre : une histoire entre biologie et culture*, *in Cahiers du genre*, vol.34, 2003 ; Judith Butler, *Trouble du genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005.

25 Jonathan Cary, *Suspension of perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, MIT Press, 2001.

26 Carolyn Merchant, *The Death of Nature. Women, ecology and the scientific revolution*, San Fransisco, Hooper and Row, 1976.

27 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. Tome I : La Volonté de Savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

28 Judith Butler, *Défaire le genre*, *op.cit.* ; *Trouble dans le genre*, *op. cit.*

29 William Simon, John H. Gagnon, « Sexual Scripts », *Archives of Sexual Behavior*, vol.15, n°2, 1986 (pp. 97-120).

30 Rachel Sponk, « Sexuality and subjectivity : erotic practices and the questions of bodily sensations », *Social Anthropology*, vol.22, issue 1, 2014 (pp. 3-23).

31 William Simon, John H. Gagnon, « Sexual Scripts : Permanence and change », *op. cit.*

32 Carole S. Vance, « Anthropology rediscovers sexuality : a theorical comment », *in Social Science and Medicine*, vol.33, n°8, 1991. (pp. 875-884) ; François Gantheret, *Eros messager*, Paris, PUF, 2020.

33 Jean-Marc Leveratto, « Le goût du sexe. Un sociologue au salon de l'érotisme », *in* « Corps et sciences sociales – Corps de cinéma », *Corps*, Paris, CNRS Editions, n°9, 2011 (pp. 226-238).

34 Antoine de Baecque, « Écrans. Le corps au cinéma », *in* Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, Alain Corbin (dir.), *Histoire du corps. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris, Seuil, 2010.

35 Anne Friedberg, *Window Shopping.*, Los Angeles, University of California Press, 1993.

36 Cynthia A. Freeland, *The naked and the undead. Evil and the Appeal of Horror*, Colorado, Westview Press, 2000.

37 Linda Williams, « Film bodies : Gender, Genre and Excess », *in Film Quaterly*, vol.44, 1991. (pp. 2-13).

38 Pour reprendre le concept de vision masculiniste et érotique du monde de Anne Friedberg (*Window Vision. Cinema and the Postmodern*, *op. cit.*).

39 Evgenia Giannouri, *Marche des corps (de)marches des images. Image et mouvement à l'aune du regard contemplatif et du corps en acte*, Thèse, Études Cinématographiques et Audiovisuelles, Paris III, dec. 2010, dir. DUBOIS Philippe.

40 Jacques Aumont, *L'Œil Interminable*, Paris, Les Essais, Editions de la Différence, 2007, on s'approche, avec l'expressivité, du concept du figural de Maxime Gorki (voir Luc Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011) avec l'apparition d'un monde « visible » qui dédouble figurativement les sensibilités actualisées.

41 Autour des couleurs comme matière composante d'une expressivité spatiale, voir Jacques Aumont, *Matière d'images*, Paris, Images Modernes, 2005.

42 Chloé Delaporte, « Les catégories traditionnelles de l'analyse filmique à l'épreuve de l'audiovisuel pornographique », *in Théorème 28*, *op.cit.* (p 199-209).

43 Linda Williams, « Observateurs corporalisés. Pornographies visuelles et densité charnelle de la vision », *op.cit.*

44 Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015.

45 Chloé Delaporte, « Les catégories traditionnelles de l'analyse filmique à l'épreuve de la pornographie », *op.cit.*

musicale[46]. À mesure que les corps s'objectifient et que la caméra traverse l'espace, la chanson *Doing it to Death* du groupe The Kills rythme les mouvements et construit les micro-évènements érotiques. Mais, en contraste du rythme, les paroles dédoublent l'essence corporelle[47], offrent une résistance qui cristallise la tension érotique et son caractère objectifiant. Par son sens, la musique organise une critique de la réduction corporelle des danses érotiques. Cette critique, couplée à une rythmique érotique paradoxale, entraîne une résistance figurative avec la composition d'un deuxième « micro-évènement » qui fragmente l'Espace-Temps fantasmatique.

Cet intervalle figuratif introduit une sensation limite qui pousse le regard à rendre intelligible une inquiétante étrangeté des corps érotiques. L'atteinte d'une virtualité des corps est accentuée dans la coupe à la séquence suivante. La rupture est nette, laissant peu de place à une transition sensorielle[48], faisant coexister l'espace fantasmatique mémoriel[49]. Le personnage d'Alexia rencontre celui de Justine dans les douches collectives du salon. Les scènes se composent d'un ensemble de plans resserrés sur les poitrines, de très gros plans en plongée sur la tête d'Alexia lorsqu'elle se coince les cheveux dans un piercing sur le mamelon de Justine, de contre-plongées sur Justine, en plan moyen resserré cadré au niveau de la ceinture, et d'un plan d'ensemble moyen avec une danseuse qui se douche en arrière-plan, le corps légèrement flou, et une deuxième danseuse, face à la caméra, se tenant la poitrine en croisant les bras. L'espace est clos, les corps circonscrits dans une ambiance colorimétrique aseptisée, ponctuée par une violence habitable avec une multitude d'angles droits qui manifeste l'arrière-plan. L'éclairage est blanc, la couleur froide.

Ici, les corps sont certes contraints à un regard projectif clos, mais cette fragmentation visuelle opère une introjection organique empreinte d'inquiétante étrangeté. Les corps d'Alexia et de Justine sont marqués par un flot de gouttes d'eau qui, avec la réverbération de l'éclairage neutre, manifestent d'expressivité une réalité organique en sa forme épidermique. La projection se fait dure, en lien avec la douleur imposée par les positionnements, objectant une signification aux plans resserrés sur les poitrines. La violence visuelle de ces nus s'opère également dans le plan d'ensemble. Une danseuse essaye de cacher sa nudité, gênée de son exposition. La projection perceptive se veut angoissée, la matière-couleur et la construction des lignes de fuite caractérise l'espace, de sorte que la nudité est vécue comme traumatisme visuel, car intrusif d'une individualité. La proximité qui constituait l'érotisation du regard propose ici une narration nouvelle, une dialectique différentielle de l'existence corporelle. Les corps féminins affirment leurs singularités dans le rapport conscientisé d'une oppression visuelle par la rupture d'une bulle individuelle propre au corps spectatoriel. La subjectivation du corps des personnages, leurs réappropriations essentielles, intervient dans la coupure érotique introduite avec le plan-séquence. Le rapport à l'espace renonce à un fantasme expressif. Les corps s'actualisent dans une neutralité organique qui rendent sensibles leurs virtualités.

S'opère alors une rupture sensorielle due à un ancrage différentiel. L'image, en tant que complexe audiovisuel, produit l'expérience d'un Espace-Temps sensible spécifique à une rétroaction perceptive[50]. Dans cette coexistence de séquence, au niveau du regard spectatoriel, s'opère l'expérience d'un intervalle qui ouvre sur une conscience-limite et problématique de l'ancrage érotique des corps par la contradiction expérientielle du rapport perceptif à l'Autre. L'image, comprise à travers le concept warburgrien d'intervalle[51] et par sa matérialisation figurative, contribue à une expérience propre à la symbolisation visuelle et sensorielle du regard. Mais, dans l'ensemble organique du montage, la coexistence de deux rapports aux corps offre la possibilité d'une sensibilité déconstructive des consciences normatives vis-à-vis d'un ancrage différentiel.

La virtualité n'est donc pas intelligible, elle ne s'opère pas comme symbole philosophique, mais rend compte d'un écart sensible engendré[52] par la cristallisation[53] des existences corporelles différentielles. L'individuation est donnée sensiblement et provoque une différentiation réflexive qui convoque une conscience-limite des structures désirantes du regard. Le regard épouse leurs existences oppressées par l'expérience paradoxale de leurs nudités. L'image acte[54] une différence de regard par le rapport rétroactif de l'actualisation spatio-temporelle. L'engagement érotique du regard est contredit par la résistance individuelle des corps produit par le contraste figuratif qui amène une expérience habitable disruptive.

La scène de sexe entre Alexia et la Cadillac réintroduit une dynamique érotique. Alexia prend des allures de créature féminine. L'ancrage signifie le retour dans l'espace fantasmatique. Lorsqu'elle s'avance dans le hangar, son corps est mécanisé : avec un plan d'ensemble de dos, les phares de la voiture contrastent et creusent les formes de son corps, amplifiant l'eau qui coule encore de ses bras et son torse comme fluide corporel sexuel.

46 Nous épousons le point de vue conceptuel de l'image en tant que complexe audiovisuel (voir Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001 ; ou Peter Szendy, *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Paris, Editions de Minuit, 2007), comme matérialisation sensible de la narration (voir la pensée de Richard Wagner, *L'œuvre d'art de l'avenir*, Paris, L'Harmattan, 1928), autrement dit comme inscription de l'image dans un ensemble sensible qui caractérise la cristallisation de son action (voir Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985).

47 Nous utilisons le principe figuratif du « snatching » théorisé par Nicole Brenez (*De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Paris, De Boeck, 1998).

48 Le rôle du montage, dans l'expérience filmique globale, importe dans la composition symbolique et intensive des figures dans leurs co-existences. Voir Jacques Aumont, *Montage Eisenstein*, London, BFI Publishing, 1987.

49 Giorgio Agamben, *Image et mémoire*, Paris, Hoëbeke, 1998.

50 Nous décidons ici d'interpréter la sémiologie de Christian Metz *(Essai sur la signification au cinéma, Tomes I et II*, Paris, Klincksieck, 2003) à travers la pensée de J.L Austin (*Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1991), pour qui l'expérience s'effectue au niveau du langage avec un principe performatif des signes. Autrement dit, l'image est rendue réflexive à un niveau cognitif avec l'articulation figurative et narrative d'une expérience spécifique.

51 Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Editions de Minuit, 2017.

52 On touche ici au concept de ritualisation artistique de Aby Warburg. Voir Giovanni Careri, « Aby Warburg. Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire », *in L'Homme*, n°165, 2003 (pp. 41-76).

53 Nous utilisons ici le concept de Gilles Deleuze autour de la temporalité qui spatialise et donne à éprouver un rapport différentiel à l'espace projectif sensible. La cristallisation de l'image, ou Image-cristal, opère une habitation contradictoire vis-à-vis d'une position phénoménologique normative.

54 Nous faisons référence ici à la pensée de Marie-José Mondzain (*Homo spectator*, *op.cit.*) et du concept d'acte d'image revisitée à travers le caractère performatif des figures dans l'implication cognitive dans une économie figurative qui produit une narration visuelle spécifique. Nous pensons que la nature de l'image n'est pas « rétro-réflexive », mais rétroactive, dans le sens où se façonne une compréhension phénoménologique mutuelle dans l'expérience convoquée et actualisée par un regard et une figuration spécifique.

De face, la nudité de Alexia est expressive et désirante, l'alliage de jaune et de rouge accentue sa féminité comme figure-objet avec l'investissement érogène qui en résultent. De dos, la nudité d'Alexia est mise en avant par l'effacement progressif de son individualité, le contraste de lumière avec l'exposition des phares produisant une obscurité ponctuelle qui ne laisse de visible que les courbes et les formes de son dos et de ses fesses. La musique achève de construire l'espace fantasmatique avec une tonalité baroque emportée par des chœurs et des thèmes musicaux réduit à des percussions lentes.

La scène du rapport sexuel entre la Cadillac et Alexia articule une dialectique du regard qui compose l'identification mécanique contradictoire au corps. Elle se constitue en deux types de plans. Un plan d'ensemble, légèrement de trois quarts face à la voiture, qui montre la Cadillac sauter sur ses deux roues avant. Un second type de plan, cette fois-ci au niveau d'Alexia, en plan resserré face caméra, la montre effectuer un mouvement de balance, nue, en sueur, accrochée à des sangles, les jambes écartées. La scène se termine avec une plongée en décadrage, en plan moyen, où le haut du corps d'Alexia jusqu'à sa poitrine est montré dans l'encadrement de l'ouverture du toit. Le corps d'Alexia est médiatisé par le regard. Son existence fantasmatique est actualisée par la mise en image de son corps en tant que sujet éprouvé, objet du regard substituant l'axe sexuel. Les codes visuels de la pornographie sont utilisés[55] pour projeter un plaisir scopique érotique qui réduit l'existence autonome du corps. Avec le plan de face, coupée au niveau du sexe d'Alexia, nous regardant, spectateur.trice, le regard supplée le corps masculin qui pénètre. Ce corps masculin va se matérialiser à travers le corps-machine de la voiture, accentuant le transhumanisme symbolique de l'anatomie normative. Le rapport sexuel est contradictoire, puisqu'il est d'un côté mécanisé par le rapport avec le corps-machine de la Cadillac, et il est sensationnel avec la pornographie corporelle dans le rapport à Alexia.

Dans la première partie de *Titane,* le contexte d'érotique esthétique entre en jeu avec le rapport contradictoire au corps, concrétisé par un acte projectif et une photogénie propre à une expressivité sensorielle[56]. Cet écart sensible va être réalisé par la transformation corporelle qui va suivre, à la suite de la fuite d'Alexia, installant alors l'esthétique du *body-horror* dans une angoisse du genre. La transformation se déroule dans les toilettes d'un aéroport. Alexia est face à un miroir. Les différents plans sont en contre-plongée de face ou de dos, en décadrage de trois quarts. L'éclairage est neutre, la couleur est froide. Le bloc lumineux marque le corps. Elle est nue, mais cette nudité va désamorcer tout pouvoir érotique avec l'expressivité neutre, la nature d'image-reflet qui désancre le corps, la variation figurative conditionnée par l'apparition d'ombre qui déconstruit l'intégrité visuelle des formes, ainsi que le miroir qui fractionne le reflet avec une saleté (offrant un rappel visuel de fluides corporels). Son corps (réel) reste flou, l'identification ne peut se faire qu'avec son reflet. Mais lorsque Alexia s'entoure de bandes de contention, elle se retourne d'abord en touchant son ventre. Ce ventre, gonflé par la gestation d'un nouveau-né, arrive en gros plan. Le corps d'Alexia devient net, son reflet devient flou avec un changement de focus.

L'image corporelle d'Alexia, jusqu'ici marquée par l'ambiguïté de sa figure déformée (non identifié comme femme, mais marqué par la mémoire projective) et de son corps anatomique, se brise lorsque la figure du ventre témoigne, par un changement de repère et d'existence visuelle, l'excroissance involontaire d'un corps étranger qui est marqueur d'un genre sexué normatif. La vue passe en plan moyen, de dos, le corps (réel) est net, et le corps (reflet) est flou. Avec les bruits de la matière des bandes qui frottent contre la peau, la contraction interne des organes qui en résulte, et la vision épidermique comme corps étranger à détruire (un bout de peau reste après que le corps d'Alexia est recouvert de bande), montrée en une multitude de points de vue en contre-plongée et en cadrage resserré, l'image déstructure le rapport visuel au corps féminin et, du même coup, ouvre, par sa sensation projective, sur une conscience d'une existence autre. Alexia achève sa transformation en se brisant le nez sur le lavabo. En contraste lumineux chaud sur le corps et froid sur le reste de la pièce, dans une ambiance blanc-vert, le corps prend des allures intensives[57], marquant l'existence de sa crise organique dans le positionnement en contre-plongée décentrée avec, en premier plan, ses omoplates et le haut de son dos contracté, le reste de sa figure n'étant pas visible. Le plan de face, cadré au niveau de la ceinture, avec le visage d'Alexia ensanglanté, son nez déformé, les marques de sa féminité effacées, témoigne la condition transhumaniste du personnage dans la sensation différentielle mise en jeu dans la relation du regard projectif et mémoriel.

Dans cet écart différentiel subsiste la mémoire genrée et érotique du corps féminin, dédoublé cette fois-ci non par un acte de résistance, mais par la défiguration progressive du corps-reflet comme imaginaire social. L'horreur corporelle prend place dans le corps. Ce qui en résulte est l'atteinte d'un degré zéro de l'image cinématographique et du corps sexuellement érotisé. Ce degré zéro s'offre comme poétique d'un dépassement performatif de la figuration donnée comme symbolique par la réflexion qu'elle convoque[58]. Cette fois-ci, l'image, comme langage significatif structuré, se vide de sens préconstruit[59] avec une sensibilité intensive projetée par le corps filmique qui défigure le lien à une intégrité corporelle visuelle. L'acte perceptif est disruptif puisque le langage se nie lui-même[60]. L'expérience négative ne peut qu'être supposée, puisque non intelligible. L'expérience d'un degré zéro ne peut qu'être éprouvée, constituée en tant qu'expression-limite qui déconstruit un rapport normatif au corps et à l'Espace-Temps.

55 Voir Chloé Delaporte, « Les catégories traditionnelles de l'analyse filmique à l'épreuve de l'audiovisuel pornographique », *op.cit.* ; Anne-Marie Dardigna, *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, *op.cit.* ; Linda Williams, « Film bodies : Gender, Genre and Excess », *op.cit.* ; Cynthia A. Freeland, *The naked and the undead*, *op.cit.* ; Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *in CinémAction*, n°67, 1993.

56 Nous nous référons ici à la pensée de Jean Epstein, pour qui l'image cinématographique construit un champ des possibles visuels qui rend sensible une réalité fictive selon l'intervalle avec le réel capté inhérent à la prise de vue. Voir Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma, 1921-1953, Tomes I et II*, Paris, Editions Seghers, 1974-1975.

57 Qui nous rappelle ici l'analyse des tableaux de Francis Bacon par Gilles Deleuze, et son interprétation artistique de l'expérience du corps-sans-organe dans la virtualité des figures corporelles par la déconstruction sensible de leurs formes. Voir Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation,* Paris, Seuil, 2002.

58 Voir Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1977.

59 Voir Michel Foucault, « Le langage à l'infini », *in Tel Quel*, n°15, 1963, *Dits et écrits. Tome I (1954-1975),* Paris, Gallimard, 2001.

60 *Ibid.*

Le degré zéro de l'image est un acte performatif[61] qui produit un intervalle virtuel de la figure, actualisé comme négativité, renversement différentiel d'un ancrage phénoménologique du rapport au corps et à l'Espace-Temps. Le dédoublement n'est pas réflexif (symbolique), mais intensif (donné à être réflexif dans l'écart produit par sa réalité). Nous touchons ici au caractère horrifique qui compose *Titane*. Bien que les moments horrifiques codifiés (le massacre de la villa, l'hybridation corporelle d'Alexia avec le métal qui prend la place de sa peau, les figurations des cadavres) n'aient pas été analysés, la sensation différentielle du rapport érotique-anatomique constitue la dialectique expérientielle de *Titane*. L'horreur corporelle ne s'effectue pas au niveau d'un corps étranger qui instaure une désorganisation interne, mais s'opère au niveau même du corps en tant que normalité. La genrification et la sexualisation des corps introduisent l'angoisse d'une crise organique[62] dans la cristallisation d'un intervalle négatif produit par l'expérience filmique des figures corporelles. L'épreuve poétique et hérétique de l'image[63] génère un éclatement réflexif avec l'engagement émotionnel intensif dans la composition des figurations corporelles.

Cette horreur produit un corps a-érotique, systématiquement autre dans sa rupture phénoménologique à l'environnement[64]. L'a-érotisation du corps n'est possible que dans sa propre négation figurative et l'atteinte des limites structurelles de son objectification dans la résistance organique et individuelle à la figuration normative. Cette négation passe, comme nous venons de le voir, par la contradiction d'une expérience perceptive qui amorce un rapport désirant au corps, et entame une angoisse d'ancrage dans le dédoublement virtuel et survivant d'une trace organique autre. Ce qui est en jeu, dans la nature a-érotique du corps, résulte de la déstructuration sensible d'un rapport masculiniste au monde avec la réflexion phénoménologiquement autre d'une existence corporelle du corps féminin qui dépasse, par sa résistance à une anatomie fantasmatique et par une angoisse provoquée par sa défiguration, son conditionnement érotique dans l'interaction qu'il engage avec le regard spectatoriel.

Florentin Groh *est doctorant au laboratoire Perception, Représentations, Image Son, Musique (PRISM) de l'école doctorale Langues, Lettres et Arts de l'Université Aix-Marseille .*

61 Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, *op. cit.*

62 Nous pensons ici au corps-sans-organes de Gilles Deleuze et Félix Guattari.

63 Voir Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, Paris, Payot Paris, 1976.

64 Voir Roger Dadoun, *L'érotisme. De l'obscène au sublime*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, qui théorise le degré zéro de l'érotisme dans l'atteinte progressive des rapports sexuels visuels vers une transgression assumée et renversée des pratiques normatives pour un réinvestissement a-normatif.

Macabre et volupté, histoires de chair en jeu vidéo

par Guillaume Baychelier

A force de productions variées, de démarche auteurisante[1], de légitimation par le public, mais aussi de reconnaissance institutionnelle (universitaire, muséale, etc.), le jeu vidéo semble proche de se départir de l'image de média de masse destiné exclusivement à un jeune public dont il est affublé depuis de nombreuses décennies par ses contempteurs. Outre la réduction absurde qu'opère cette catégorisation ramenant un média à un même type d'expression et à une unique visée, ce raccourci sommaire a toujours eu valeur d'anathème, tant du point de vue culturel que moral. De fait, pareille estampille condamne le média sur un double terrain. Il met à l'index les amateurs qui auraient passé l'âge de se livrer à ce loisir qui ne leur est pas destiné, et, par l'effet d'un renversement, fustige des productions dont le contenu serait supposément pauvre et inadapté à un jeune public. *Qui a peur des jeux vidéo ?* d'Alain et Frédéric Le Diberder[2] témoigne dès 1993 de cet état de fait. Près de dix années plus tard, Olivier Mauco documentera les paniques morales qui ponctuent l'histoire d'un média qui « entre de plain-pied dans la culture populaire et attire à lui tous les stigmates de la culture de masse[3]. »

La question de la violence est centrale dans les critiques adressées à l'encontre des jeux vidéo. Que ces condamnations soient légitimes ou non, il appert que dans le cadre de son émergence, le lien du média à l'expression de la violence s'inscrit clairement dans une logique de conception des jeux (de *game design*) fondée par le recours à l'action[4]. Un nombre imposant de propositions ludiques gravitent autour de sujets ayant trait au combat singulier, à la guerre et la conquête, et font écho au concept de « militarized masculinity[5] ». Cependant, malgré des critiques récurrentes, le média a intériorisé cette problématique tant la part de l'*agôn*[6] y est importante. Cette impulsion ludique trouve dans le jeu vidéo un terrain particulièrement fertile — quand bien même nombre de jeux vidéo s'écartent de cette voie, par le recours à une narration pacifique, aux mécaniques de jeu non compétitives, etc.

Le média n'est pas non plus en manque de scandales liés à des contenus jugés explicites sexuellement — présupposant, encore une fois, que le média s'adresse en priorité aux enfants et aux adolescents. Rappelons, par exemple, la polémique autour du mode « *Hot Coffee* » de *Grand Theft Auto : San Andreas*[7] ou la panique relative au jeu d'horreur *Rule of Rose*[8], qualifié à sa sortie d'« appel à la violence, à la mort, au viol[9] » — accusations évidemment infondées. Pourtant, malgré quelques coups d'éclat conjuguant bien souvent méconnaissance des œuvres attaquées et mépris pour une culture jugée illégitime, il apparaît que le jeu vidéo se tient généralement à l'écart de la sexualité. Certes, il existe toute une frange de jeux vidéo érotiques et pornographiques. Néanmoins, ces productions se font en marge des structures commerciales grand public. Éditeurs, consoliers et revendeurs de jeux vidéo conventionnels se tiennent à l'écart de cette industrie qui, même si elle est relativement prolifique, n'en reste pas moins occulte[10]. Tout au plus, il est possible de trouver des jeux qui, à l'instar de *Criminal Girls 2*[11], se placent à la frontière de ces catégories en déployant des charmes dont la charge érotique est atténuée par le recours au *kawaii*[12].

De fait, quelques jeux *mainstream* osent timidement des incursions sur le terrain de l'érotisme — à tout le moins, de son évocation — à des fins de divertissement ou avec l'idée de frapper l'imagination. On pense, entre autres exemples, à *Heavy Rain* et sa scène de strip-tease, à *God of War II* et son mini-jeu impliquant Aphrodite, *The Witcher 3* et ses cinématiques suggestives, *Mass Effect 2* et ses romances, ou encore la série *Leisure Suite Larry*[13] qui utilise l'humour pour justifier son contenu « adulte ». Ces propositions sont autant d'occasions de déployer une iconographie plus ou moins aguicheuse. Mais la représentation du corps n'y est abordée qu'à travers le prisme réducteur d'une imagerie souvent tape-à-l'œil, qui participe bien souvent d'une hypersexualisation des personnages féminins (très rarement masculins) qui sont alors

1 *Cf.* Bernard Perron, « Jeu vidéo et émotions » *in Le Game design de jeux vidéo. Approches de l'expression vidéoludique*, dir. Sébastien Genvo, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 358.

2 Alain et Frédéric Le Diberder, *Qui a peur des jeux vidéo ?*, Paris, La Découverte, 1993.

3 Olivier Mauco, *Jeu vidéo : Hors de contrôle ?*, Paris, Editions Questions Théoriques, 2014, p. 60.

4 *Cf.* Sébastien Genvo, *Le Jeu à son ère numérique. Comprendre et analyser les jeux vidéo*. Paris, L'Harmattan, 2009, p. 54.

5 Stephen Kline, Nick Dyer-Witheford and Greig De Peuter. *Digital Play: The Interaction of Technology, Culture, and Marketing*, Montréal & Kingston, London, Ithaca : McGill-Queen's U P, 2003, p. 255.

6 C'est-à-dire la compétition entendue « comme un combat où l'égalité des chances est artificiellement créée pour que les antagonistes s'affrontent dans des conditions idéales, susceptibles de donner valeur précise et incontestable au triomphe du vainqueur », Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*, Parsi, Gallimard, 1967, p. 50.

7 Olivier Mauco, *Ibid.*, pp. 130-131.

8 *Grand Theft Auto: San Andreas*, Rockstar Games, 2004 ; *Rule of Rose*, Punchline, 505 Games, 2006.

9 *Ibid.*, p. 153.

10 Johann Chateau-Canguilhem, « La Simulation de la Chair », *in Proteus*, n°5, mai 2013, p. 59.

11 *Criminal Girls 2: Party Favors*, Nippon Ichi Software, 2015.

12 Terme japonais proche par le sens de l'anglais *cute*, signifiant « mignon » renvoyant à un univers esthétique spécifique.

13 *Heavy Rain*, Quantic Dream/Sony Computer Entertainment, 2010 ; *God of War II*, SCE Santa Monica Studio/Sony Computer Entertainment, 2007 ; *The Witcher 3: Wild Hunt*, CD Projekt RED/Bandai Namco, 2015 ; *Mass Effect 2*, BioWare/Electronic Arts, 2010 ; *Leisure Suite Larry*, Sierra Entertainment, 1987.

l'objet du *male gaze* théorisé par Laura Mulvey[14]. En dehors de cette tendance prononcée à l'objectivation des personnages (et, ce faisant, à la reproduction et la diffusion de stéréotypes de genre[15]), le jeu vidéo semble faire peu de cas du corps[16]. Les questions de l'érotisme et de la sexualité y sont évacuées ou métaphorisées, à l'instar de ce qu'opère *Alice : Madness Returns*[17]. *In fine*, le corps est un véhicule et ne fait que servir une fonction (sauter, courir, taper, tirer, etc.) et n'est pas envisagé en tant qu'il est corps et, par-là, ouvert à l'érotisme ou la sexualité. Bien que décomplexé quant à l'exercice de la violence physique et armée, le jeu vidéo *mainstream* est foncièrement pudique et ne s'aventure que rarement sur ce terrain. En jeu vidéo, les corps sont bien plus vecteurs d'affrontement que d'épanchements. Le constat est sans appel, Arès met Éros à l'amende.

Ce tableau brossé, il nous faut tout de même signaler que le corps et la chair ne sont pas complètement abandonnés par le média. Il faut aller chercher leurs représentations en marge du média. En effet, en raison des prérogatives ludo-affectives qui l'animent, l'horreur vidéoludique se porte garante du déploiement d'une iconographie qui fait de son incarnation un des enjeux majeurs de sa réception. *Resident Evil*, *Silent Hill 2*, *The Last of Us*, *Remothered : Tormented Fathers*, *Dying Light*, *Amnesia: Rebirth*[18], etc. : l'horreur vidéoludique ouvre horizon de chair protéiforme.

L'expérience horrifique ludique est relative à une radicalisation des émotions éprouvées lors de la pratique du jeu. Il s'agit pour les développeurs de concevoir un dispositif à même de générer des affects négatifs — tout spécialement angoisse, peur et dégoût. Sur le plan ludique, la recette de l'horreur repose sur l'instauration de contraintes strictes selon plusieurs axes. Premièrement, il s'agit d'imposer une économie de carence à tous les niveaux. Les personnages sont faibles, leur santé fragile, les munitions ou soins sont rares et difficiles à se procurer. Toute action est donc vécue comme prise de risque pouvant provoquer un *game over* à court ou moyen terme. Deuxièmement, le terrain de jeu se doit d'être inhospitalier et labyrinthique. L'espace est fragmentaire, heurté, parfois mouvant et surtout, plongé dans une obscurité destinée à faire achopper contre les obstacles. Les perspectives y sont brisées, la vue gênée ; la progression s'y fait de manière conjecturale, à tâtons. Troisièmement, les relations avec les habitants de ces environnements sont régulées par l'*agôn*. Repoussoirs ultimes, les voilà presque systématiquement antagonistes, répondant à une économie relationnelle fondée par la contrainte et la résistance qu'il s'agit d'y opposer. Plus encore, ils sont monstrueux, à même d'installer un rapport à l'autre basé sur la peur de la rencontre et l'appréhension de la confrontation, de la mise en présence d'avec des corps prompts à engendrer un dégoût puissant.

Par le biais de l'iconographique, mais également du plastique[19], la contrainte se déplace au-delà des enjeux proprement ludiques, sur le terrain des affects. Plus que la chair, la carne se fait contrainte. Mais si, comme Philippe Ariès l'écrit « la mort est iconophile[20] », elle produit cependant des images répondant à plusieurs régimes distincts. L'horreur vidéoludique réactive tout un champ iconographique relatif au macabre médiéval et à l'opposition qui le traverse[21] ; opposition entre l'humide et le sec qui s'est rapidement « imposé comme mode majeur de la représentation du mort[22]. » En effet, depuis l'origine du média, nombre de jeux vidéo ayant vocation à faire peur ou distillant un imaginaire macabre font appel à des motifs « secs » à l'instar du squelette, « propre, et sec, débarrassé des humeurs sordides du corps et de la vermine, nettoyé pour ainsi dire stérilisé, n'inspirant plus aucune répugnance et à ce titre parfaitement "présentable"[23] ». Il en va de même pour les momies et autres créatures folkloriques convoquant l'idée de Mort tout en affichant des atours stylisés, universellement valables et acceptables « en prenant l'apparence immuable et définitive de la "statue"[24] ». En découle toute une farandole de créatures « squelettisées » rejouant le motif de la *Rencontre entre les trois Vifs et les trois Morts*, dont on peut craindre raisonnablement la menace sans que la peur et le dégoût ne nous submergent. Si les squelettes peuvent constituer de terribles dangers à l'instar de Nito, Gardien des tombes dans *Dark Souls*, *Grim Fandango* ou *Undertale*[25] attestent de l'extraction de ce motif hors du champ de l'horreur pour en présenter des versions inoffensives. Il n'est pas anodin que ces êtres desséchés se retrouvent propulsés antagonistes dans nombre de jeux destinés à un large ou même un jeune public, comme par exemple, les Stalfos de *The Legend of Zelda*[26].

Pour autant, le versant matérialiste du macabre a tout de même trouvé à s'exprimer dans certaines productions vidéoludiques. L'abandon du corps en jeu vidéo n'est pas systématique ; chairs gâtées, humeurs et fluides, anatomies suppliciées et autres stigmates de la destruction physique *post mortem* se font images capables de mettre les affects à rude épreuve. Par ces représentations se réaffirme la figure du « transi » au détriment de celle du « gisant »[27], et avec elle, la figuration de la vermine et de la putrescence — la mort « humide ». En témoigne la prédominance du zombie dans les fictions horrifiques ludiques. Le mort-vivant constitue la figure idéale de l'antagoniste : menaçant, mais facile à mettre en joue, se déplaçant en hordes pour prolonger l'action : « d'authentiques cibles de fêtes foraines[28] ». De *Resident Evil* à *Dead Rising 3* ou encore *Back 4 Blood*[29], les morts-vivants occupent une place importante dans les pratiques et les imaginaires vidéoludiques. Bien que touchée par une simplification cartoon qui en réduit considérablement l'efficace (de *Zombies Ate My Neighbors* à *Plant VS Zombies*[30]), la figure du zombie caractérise pourtant la possibilité d'une souillure dont la nature n'est pas entièrement fantasmatique, mais ancrée dans la réalité de son organicité. Véritables transis en mouvement, morts, dégradés et pourrissants, ces monstres répondent au régime de la corruption. Ils offrent l'opportunité d'affirmer une corporéité liminale, jouant de la confusion entre extérieur et intérieur. Il ne nous épargne aucun détail en dévoilant un « *sublocus*[31] » faisant signe vers l'effondrement des corps au profit d'une chair devenue matière dont la plasticité est sursignifiée par sa labilité, par l'écoulement des fluides qui s'en échappent, etc. Néanmoins, si le motif du mort-vivant implique l'idée d'un corps en voie de liquidation, parfois lacunaire, il n'implique pas la reconstruction des corps ou l'exploration extrême de leur modularité ou de leur plasticité. La matérialité du corps se manifeste pleinement à travers le champ de la tératologie sur lequel s'aventurent des productions vidéoludiques ayant pour volonté de convoquer des affects négatifs et de les laisser s'exprimer sur leur mode paroxystique[32]. *Dead Space*, *Resident Evil 4* et *5*, *The Evil Within*, *The Calisto Protocol*[33] sont autant de titres dont les bestiaires empruntent leurs allures aux monstres biologiques, en recoupent les catégories les plus graves en convoquant les idées d'excès ou, inversement, d'absence.

Ces représentations viscérales et impudiques constituent un appel certain à la chair ; elles poursuivent l'imagination et offrent la possibilité de l'érotisation de la chair mise à nue en un sens très bataillien — où « l'érotisme est intimement lié à la mort, via la souffrance », insistant sur « la liaison intime du plaisir et de la destruction, de l'amour de la jouissance et de la mort confondues[34] ». Duales, ces figures sont à la fois lieux de dégoût et, potentiellement, représentations sensuelles en tant qu'elles font de la chair un spectacle à même d'exciter l'imagination. Certains *monster designs* exsudent d'ailleurs à dessein un *éros* ambigu et turpide, à l'instar des *genitalia* à peine dissimulés des « tentatrices » de *Dante's Inferno*[35] dont le corps, pareil à celui d'une vénus anatomique, s'ouvre en de multiples plis pour en révéler les profondeurs. Semblable anatomie éveille un intérêt scopique puissant au point de rivaliser avec « la force de contrainte du laid[36] ». Se joue ici toute l'économie de regard propre à l'abject qui fait du corps un pôle d'attraction et de rejet. Ce sont, précisément, les stratégies de capture du regard qui semblent communes aux représentations érotiques et horrifiques.

Néanmoins, ces jeux horrifiques invitent à considérer le corps avant tout dans sa structure (modulaire et sécable) et dans sa matérialité (iconique et plastique) — dont il est possible d'expérimenter la présence *in acto*. S'y dessine un lien à la chair qui constitue un rappel de son devenir carne. Il est certes possible d'en retirer un plaisir esthétique faisant signe vers un certain érotisme, une jouissance propre à l'expérience de l'art[37] — à travers, notamment, l'adoption d'un regard intransitif [38] permettant l'appréciation des qualités de l'image, de l'iconique au plastique. Mais, le corps est avant tout envisagé dans la perspective de sa finitude, il ne constitue pas un objet de désir malgré l'importance de la sensation dans ces jeux.

Dans sa forme accessible à un large public, le jeu vidéo parait donc presque échapper à toute érotisation, au-delà de quelques motifs récurrents sexualisés. En somme, la chair est triste et le jeu vidéo ne semble rien pouvoir y faire. Reste à savoir si le jeu vidéo est condamné à se tenir éloigné de l'érotisme afin d'éviter toute faute de goût ou panique morale — de par ses publics, ses modes de production et de diffusion, et du fait de l'interactivité intrinsèque au médium qui rend possible nombre d'errements[39]. Malgré les limites propres au genre et à sa teneur (sa vocation à produire de la peur et du dégoût), l'horreur vidéoludique indique tout de même une piste à suivre. De fait, l'horreur expose à une incarnation radicale et transgressive qui n'est pas tant désirable que fonctionnelle[40]. Mais elle invite malgré tout à un rapport direct au corps. Ce faisant, elle distille un trouble charnel qui charrie un imaginaire s'inscrivant en profondeur dans l'histoire de l'art et fait se rencontrer Éros et Thanatos.

Comme le rappelle Philippe Ariès, si les danses macabres du XIV^e^-XV^e^ siècle étaient chastes, le macabre tend à confondre violence et érotisme et se charge de sensualité dès le XVI^e^ siècle[41]. Du baroque sourd un désir de volupté funèbre dont la dimension morale est distincte de celle qui anime l'*ars moriendi*. Il ne s'agit pas de se présenter comme une vanité ou un *memento mori,* mais de dévoiler « les démons qui agitent les rêves[42] ». Ces démons seront la source de toute une iconographie sulfureuse et extravagante se déployant à la lisière de l'érotisme et de l'ésotérisme. Ils tracent une ligne reliant le baroque au symbolisme et au décadentisme en passant par Johan Füssli, Franz Von Stuck, Aubrey Beardsley, Max Klinger, Félicien Rops ou encore Alfred Kubin.

14 « La magie du style Hollywoodien à son meilleur […] provient, en grande partie, de la manipulation habile et gratifiante du plaisir visuel. Hors de toute concurrence, le cinéma grand public a encodé son érotique dans le langage de l'ordre patriarcal dominant ». Laura Mulvey citée *in* Mathieu Triclot, « Ou passe le genre ? Les jeux vidéo au prisme des théories féministes du cinéma » *in Genre et jeu vidéo*, dir. Fanny Lignon, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2015, p. 27.

15 Quand bien même certains personnages font figure d'exception. *Cf.* Marion Coville, « L'hypervisibilité de *Bayonetta* et la vue subjective de *Portal* et *Mirror's Edge*. Politique des représentations de l'héroïne de jeux vidéo » *in Genre et jeu vidéo*, *op. cit.*, pp. 53-67

16 Bien sûr, outre l'iconographie, certains choix de *game design* liés aux dispositifs de mise en image (première ou troisième personne) induisent une réflexion sur les modalités de perception du corps du personnage-joué.

17 Spicy Horse/Electronic Arts, 2011.

18 *Resident Evil*, Capcom, 1996 ; *The Last of Us*, Naughty Dog/Sony Computer Entertainment, 2013 ; *Silent Hill 2*, Konami, 2001 ; *Remothered: Tormented Fathers*, Stormind Games/Darril Arts, 2018 ; *Dying Light*, Techland/Warner Bros., 2015 ; *Amnesia: Rebirth*, Frictional Games, 2020.

19 *Cf.* Guillaume, Baychelier, « Jeux vidéo horrifiques et artialisation des émotions extrêmes », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2014/2 n° 14, pp. 81-92.

20 Philippe Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983, p. 7.

21 Tout au long de son évolution entre le XIII^e^ et XVI^e^ siècles. *Cf.* Hicham-Stéphane Afeissa, *Esthétique de la charogne*, Bellevaux, Éditions Dehors, p. 93.

22 *Ibid.*, p. 94.

23 *Idem*.

24 *Ibid.*, p. 95.

25 *Dark Souls*, FromSoftware/Bandai Namco, 2011 ; *Grim Fandango*, LucasArts, 1998 ; *Undertale*, Toby Fox, 2015.

26 *The Legend of Zelda*, Nintendo, 1986.

27 Motifs propres aux monuments funéraires, le gisant est « noblement drapé ou revêtu de son armure » quand le transi est « un cadavre nu et grelottant "tout démangé et pertuisé de vers" ». *Ibid.*, p. 70.

28 Olivier Schefer, *Des revenants, Corps, lieux, images*, Paris, Bayard Éditions, 2009, p. 107.

29 *Dead Rising 3*, Capcom Vancouver/Xbox Game Studios, 2013 ; *Back 4 Blood*, Turtle Rock Studios/Warner Bros. Interactive Entertainment, 2021.

30 *Zombies Ate My Neighbors*, LucasArts/Konami, 1993 ; *Plant VS Zombies*, PopCap Games, 2009.

31 Le terme « sublocus » *renvoie à l'idée de « sous lieu » désignant l'intérieur du corps humain. Cf.* Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Venus, Nudité, rêve, cruauté, L'image ouvrante 1*, Paris, Gallimard, 1999, p. 39.

32 *Cf.* Guillaume Baychelier, « Méduse à l'épreuve des affects : iconologie interartiale des figures monstrueuses », *Signatures du Monstre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 94.

33 *Dead Space*, Visceral Games/Electronic Arts, 2008 ; *Resident Evil 4*, Capcom, 2005 ; *Resident Evil 5*, Capcom, 2009 ; *The Evil Within*, Tango Gamewotks/Bethesda Softworks, 2014 ; *The Calisto Protocol*, Striking Distance Studios/Krafton, 2022.

34 Michel Sicard, « La Transgression de l'image » *in Érotique, esthétique*, dir. François Aubral, Michel Makarius, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 212.

35 Visceral Games/Electronic Arts, 2010.

36 Pour reprendre la formule de M. Gagnebin. *Cf.* Murielle Gagnebin, *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytyique du laid*, Éditions Champ Vallon, 1994, pp. 124-125.

37 *Cf.* Agnès Lontrade, « De l'érotisme du plaisir esthétique » *in Érotique, esthétique*, *op. cit.*, p. 59.

38 Dans la perspective d'une possible intransitivité (relative) du regard dédiée à l'observation de la plasticité de l'image et capable de protéger de la laideur du figuré. *Cf.* Guillaume Baychelier, « Jeux vidéo horrifiques et artialisation des émotions extrêmes », *art. cit.*, p. 90.

39 Notamment des comportements sexistes, mais sans exclusive. *Cf.* Catherine Driscoll, « *Gamer girls* », *in Genre et jeu vidéo*, dir. Fanny Lignon, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2015, p. 190.

40 C'est-à-dire permettant, par le truchement d'un modelage inquiétant, de générer des monstres dont l'anomalité se veut stupéfiante.

41 Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort. 2. La mort ensauvagée*, Éditions du Seuil, 1977, p. 79.

42 *Ibid.*, p. 86.

L'observation du jeu vidéo *Catherine*[43] peut, à ce titre, s'avérer heuristique. En effet, ce dernier s'inscrit de plain-pied dans une esthétique riche d'une iconographie démoniaque et mutine faite de diables, de succubes, de boucs lubriques, de druides et de sorcières, de bacchantes et de « loupeuses insatiables et cupides[44] », à la manière d'un Rops. Tout comme *Bayonneta* ou *Devil May Cry*, *Catherine* (et sa réédition *Catherine: Full Body*) convoque tout un bestiaire d'anges aguicheurs et de démons prompts à se vautrer dans le stupre. Néanmoins, contrairement à ces jeux focalisés sur le combat dans lesquels l'iconographie est pensée pour répondre à des impératifs d'action[45], *Catherine* s'intéresse de près à l'intime et aux émois de son personnage principal. Dès lors, l'équilibre instauré permet à Éros d'infuser plus nettement dans l'iconographie.

Catherine est un jeu hybride dont les origines expliquent pour partie la teneur. Le jeu a été créé par le studio ayant développé la franchise *Persona*, elle-même tirée de *Shin Megami Tensei*[46]. Cette dernière série de jeu de rôle, dont le premier épisode date de 1987[47], implique des univers technologiques en proie au surgissement de démons apocalyptiques. À la manière de nombre d'univers horrifiques (en premier lieu desquels *Silent Hill*[48]), l'action se décompose en deux temps auxquels adhèrent deux espaces distincts : le monde réel et le *Netherworld* (l'outre-monde). Cette même rupture spatio-temporelle se retrouve dans *Persona* (par exemple *Persona 5*[49]) où la nuit est l'occasion de pénétrer la psyché des ennemis majeurs à combattre — la série se nourrissant d'onirisme et de psychanalyse jungienne.

Catherine répond au même régime nocturne, tous les nouements du récit se font dans son obscurité. Le jeu se présente alternativement sous plusieurs formes ludiques. Tout d'abord, sous celle d'un jeu narratif : on y suit les mésaventures amoureuses de Vincent Brooks, dont le cœur balance entre sa compagne Katherine McBride[50] et une femme mystérieuse, Catherine, au côté de laquelle il se réveille tous les matins sans comprendre comment il en est arrivé là (l'édition *Full Body* ajoute le personnage de Rin/Qatherine). En journée et en soirée, nous retrouvons Vincent au restaurant ou au bar (le *Stray Sheep*) en compagnie de camarades avec lesquels il partage ses inquiétudes. Outre sa rencontre de Catherine, Vincent est troublé par une rumeur grandissante : de jeunes hommes meurent dans leur sommeil et sont découverts exsangues au petit matin, une expression horrifiée figée sur le visage. C'est précisément ce même danger que va devoir affronter Vincent dans les phases nocturnes du jeu. Celles-ci prennent la forme de puzzle qu'il s'agit de résoudre en temps limité. Ces puzzles sont constitués de cubes empilés que Vincent va devoir gravir en les modulant et en les déplaçant pour en atteindre le sommet et s'extraire de ces mauvais rêves. Bien sûr, dans la logique de complexité graduelle propre à l'avancée dans un jeu vidéo, les motifs deviennent de plus en plus difficiles à solutionner et le nombre d'obstacles et de contraintes va grandissant, rendant la tâche ardue (pièges, blocs friables, personnages qui bousculent Vincent, etc.).

Adoptant une dynamique ascensionnelle offrant de lutter contre l'imminence de la chute, *Catherine* renverse le schème « catamorphe » de la plongée dans des abymes infinis, véritable « épiphanie imaginaire de l'angoisse humaine[51] », tout en en conservant la teneur. L'angoisse qui saisit Vincent dans son anabase est celle de l'engloutissement dans une nuit infinie et dévorante — métaphoriquement, celle de l'engagement dans sa relation. Ainsi, *Catherine* épouse une esthétique parfaitement gothique faisant de la capture en des lieux obscurs et clos le moteur de l'action, en tant que le cheminement hors de ces lieux constitue le fil même du récit. Les profondeurs auxquelles Vincent tente de s'arracher sont structurées en niveaux convoquant divers *topoï* gothiques illustrés par des environnements dignes du *Château d'Otrante* de Walpole ou du *Moine* de Lewis. La première nuit de cauchemar s'ouvre dans un cimetière souterrain qui permet d'accéder à la « Prison du destin » ; de là Vincent continue son ascension vers les « Chambres de torture », l'« Inquisition » et ainsi de suite jusqu'à la « Cathédrale », point culminant de cette tour infernale qui permet de rejoindre l'« Empyrée ». Ces lieux évoquent les différents états et stades de la relation amoureuse de Vincent, à tout le moins, du rapport que ce dernier entretient vis-à-vis de son idylle et de sa propre culpabilité.

Sur le plan formel, ces lieux dédiés à l'exaltation de l'imaginaire et à l'expression d'un *ravissement horrifié* (du « *delight* », au sens de Burke[52]) semblent convoquer les peintures de Louis Daguerre ou Carl Friedrich Lessing, ou encore les gravures de Piranèse. On y retrouve un mélange de fragments architecturaux gothiques, d'engins de torture et d'engrenages colossaux, tous couverts d'innombrables motifs ésotériques. A ces éléments s'ajoutent dorures, velours et marbres blancs qui nous font glisser vers une approche plus baroque et décadente qui sied au thème de *Catherine*. Le bestiaire du jeu prend cette même direction. Amours et diablotins participent d'une iconographie faisant la part belle à des figures qui ne sont pas tant monstrueuses que dépositaires d'une symbolique fortement connotée — quand bien même les monstres venant sanctionner la fin d'un niveau s'avèrent à la fois colossaux et hideux[53]. Ainsi, la nuit venue, Vincent nous apparaît torse nu, vêtu d'un caleçon blanc à pois roses et affublé de cornes de bouc. Devenu satyre, il côtoie d'autres mâles condamnés au même supplice du fait de leurs appétits adultères, errant sous la forme de béliers hébétés. *Catherine* développe une galerie de personnages aux allures animales et aux atours ésotériques, diaboliques ou grotesques. À cette cohorte s'ajoutent des figures féminines voluptueuses dont Catherine est la quintessence : succube tentatrice modelée telle Galatée par les désirs intimes de Vincent. Contrairement à Katherine, Catherine épouse parfaitement le motif que Mario Praz nomme d'après

43 *Catherine*, Atlus, 2011 ; *Catherine: Full Body*, Studio Zero/Atlus, 2019.

44 Joris-Karl Huysmans, *Félicien Rops* suivi de *Le Monstre*, Angoulême, Éditions Marguerite Waknine, 2014, p. 13.

45 Et de ce fait, voient leur anatomie s'adapter aux exigences de *game design*, modifiant ainsi leur corpulence, le nombre de membres qu'il arborent, la nature de ces membres, etc.

46 *Persona*, Atlus, 1996 ; *Shin Megami Tensei*, Atlus, 1992.

47 *Digital Devil Story: Megami Tensei*, Atlus, 1987.

48 *Silent Hill*, Konami, 1999.

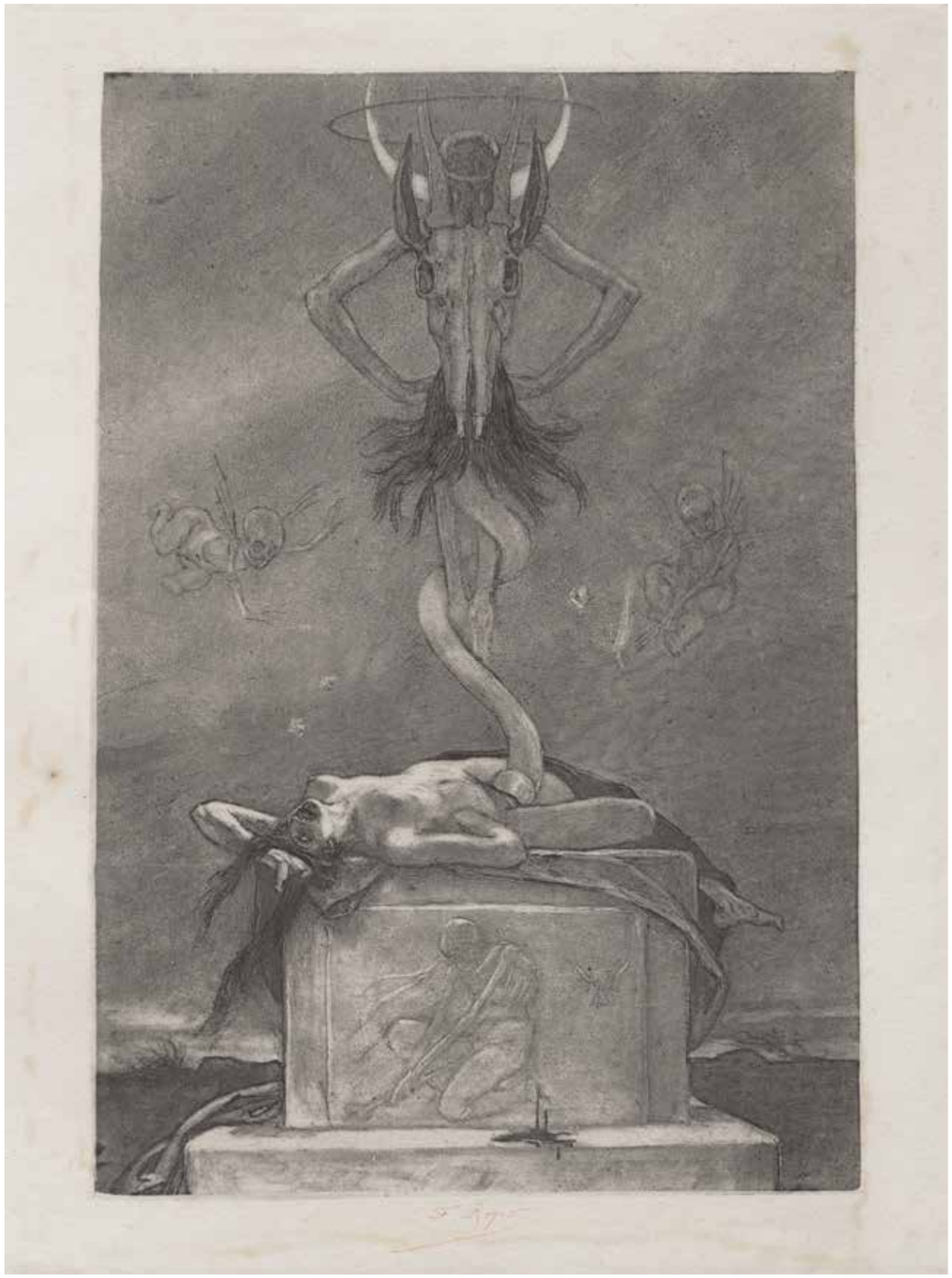
49 *Persona 5*, Atlus P/Atlus, 2016.

50 On notera l'utilisation dans ce patronyme du mot « *bride* » signifiant « fiancée » en anglais.

51 *Cf.* Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1984, p. 122.

52 *Cf.* Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau,* Paris : Vrin, [1757], 2009, II, 8, p. 227 : « [U]ne sorte d'horreur délicieuse [*delightful horror*], une sorte de tranquillité teintée de terreur qui, comme elle se rapporte à la conservation de soi, est une des passions les plus fortes. »

53 Ils symbolisent les angoisses de Vincent, à l'instar de *The Child* (L'Enfant), gigantesque nouveau-né, *The Doom's Bride* (La Fiancée infernale), version cadavérique de Katherine ou encore *The Immortal beauty* (La Beauté immortelle), sorte d'agrégat de parties de corps dont la sensualité est niée par leur addition monstrueuse.



1. Félicien Rops, *Le Sacrifice*. Série Les Sataniques, 1882, héliogravure retouchée au vernis mou et à la roulette, 24,1 x 16,4 cm. Musée Félicien Rops, Province de Namur, inv. G E0786.



2. Félicien Rops, *À un dîner d'athées*. Série Les Diaboliques, 1884, mine de plomb, crayon Conté et estompe sur papier, 24,6 x 17 cm. Musée Félicien Rops, Province de Namur, inv. D 002.



3. Albert Bertrand, *La Petite Sorcière*, 1897, gravure en couleurs au repérage d'après un dessin de Félicien Rops, 26,8 x 18 cm. Musée Félicien Rops, Province de Namur, inv. G E0867.



4. Félicien Rops, *Les Baisers morts*, 1893, vernis mou et pointe sèche, 10,6 x 7,2 cm. Musée Félicien Rops, Province de Namur, inv. PER E0524.1.P.

Keets « la belle dame sans merci[54] », loin de l'iconographie de l'Ève pécheresse « honteuse de sa nudité, subordonnée par la Malin[55] ». En un sens, *Catherine* procède à la manière du *Cauchemar* de Füssli[56] (le rapprochement thématique n'est pas anodin), c'est-à-dire en installant un dispositif d'image plaçant devant une « une représentation crue des ambiguïtés du désir sexuel féminin » tout en prenant activement le public à témoin, le revoyant à « ses pulsions bestiales enfouies […], surgissant du néant et retournant au néant[57]. »

Malgré l'intensité recherchée, *Catherine* laisse de côté les monstres sexualisés de *Shin Megami Tensei* (à l'instar de Mara[58]) pour des figures plus sensuelles. Le lien de *Catherine* au décadentisme se joue ici. En effet, ce qui résonne dans le jeu, ce sont les *Pornocratès* de Rops : une iconographie mutine et suggestive plus que véritablement explicite, comme celle de son *Sacrifice*[59] (fig. 1). Outre ses œuvres les plus provocantes, Rops donne vie par ailleurs à des figures troubles et torves (fig. 2) ou effrontées (fig. 3)[60] à l'image de Catherine dont le caractère de succube transparait dès ses premières apparitions. Il en va différemment des représentations lascives propres aux œuvres érotiques de Rodin, auquel Rops se comparait[61], et « où la chair est du frisson, du désir et de la caresse nus[62] ». Des créations de Rops sourd une sensualité inquiétante qui paraît pouvoir basculer dans la sauvagerie à chaque instant ; il en émane une ambiance de sabbat. Comme *Les Baisers morts*[63] (fig. 4)l'affirme effrontément, la chair, les ossements, la soie et le velours s'entremêlent pour former d'étranges caprices macabres dont l'objectif semble de froisser sans ménagement la morale de son temps.

Bien qu'il soit moins radical dans sa provocation que les créations de Rops, *Catherine* participe de ce même élan. Néanmoins, *Catherine* a cela d'intéressant qu'il cherche à interroger à travers sa narration et son dispositif de jeu l'alignement moral des joueurs et des joueuses. Après avoir terminé chaque épreuve, Vincent se rend dans un confessionnal pour y être soumis à la question par une Astaroth[64] espiègle. Au-delà de la relative simplicité de ces questionnaires relatifs à la vie amoureuse, ces moments viennent influer sur le déroulement de la trame narrative globale du jeu. Ainsi, les séquences cinématiques qui ponctuent notre avancée sont la conséquence directe de nos choix. Le procédé reste simpliste, mais il permet de dessiner un parcours taillé sur mesure et d'offrir huit fins différentes articulées autour de trois arcs narratifs distincts. Le rapport des joueurs et des joueuses à la moralité (envisagé avec humour et décomplexion) est alors générateur de récits, il module l'expérience de jeu et révéler le parfum de cette iconographie aux effluves diaboliques.

Aussi léger soit-il — et sans doute parce qu'il garde toujours une distance amusée vis-à-vis de son sujet — *Catherine* réussi à développer ce que Praz nomme une « sensibilité érotique[65] ». Contrairement à des jeux vidéo comme *Agony* ou *Lust from Beyond*[66] qui tentent de faire se superposer les terrains de l'horreur et de l'érotisme avec force représentations explicites (pour un effet tout relatif), *Catherine* construit à la manière des décadents une esthétique voluptueuse à même de toucher au désir et à l'intime tout en se révélant vénéneux. Pour atteindre ce but, le jeu n'adhère pas pleinement aux codes de l'horreur ou de l'érotisme, mais procède d'un mélange (jeu de rôle, *visual novel*[67], puzzle). Il emprunte à divers horizons vidéoludiques et fait se succéder des séquences dont les contenus thématiques et narratifs viennent à se confondre — sans jouer d'un effet de rupture comme le fait *Doki Doki Literature Club !*[68]. Du fait de cet amalgame, *Catherine* produit des règles de jeu singulières qui sont un parfait véhicule pour une iconographie tout aussi métissée.

En se situant en lisière des genres comme des représentations, en préférant l'allusion à la démonstration, *Catherine* participe d'une entreprise subversive d'« érotisation du monde » rejouant les élans de Rops ou de Khnopff[69] dont les œuvres prolongent le projet romantique allemand de « saisir "la forme poétique du monde" », mais ici à travers « une conscience érotique qui ramène à la source de toutes les métamorphoses et, de surcroît, au gré d'une violence sexuelle jamais encore revendiquée comme telle[70]. »

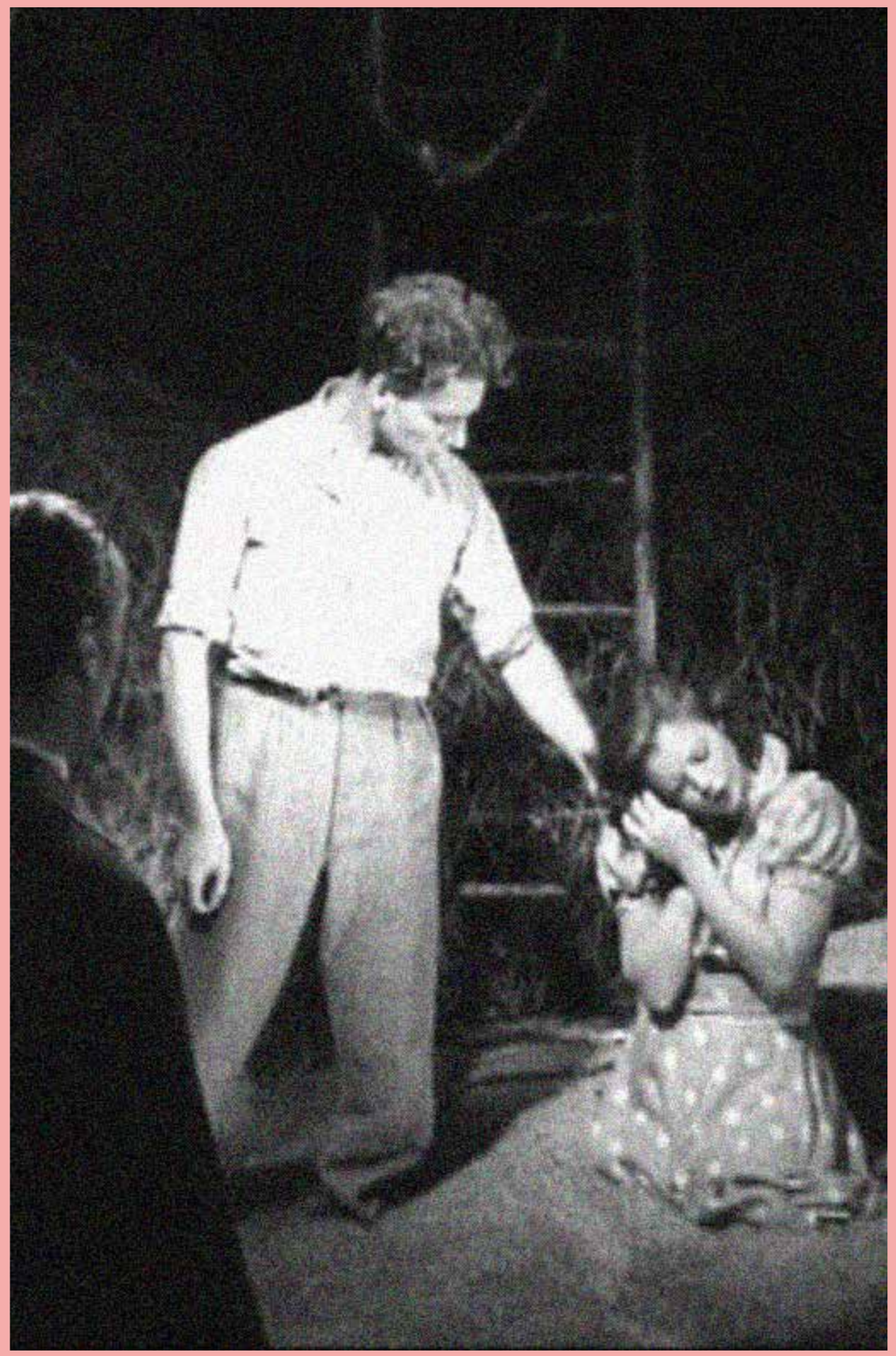
Par ce mouvement, *Catherine* offre la possibilité d'une relation à l'image vidéoludique bien plus redevable à Éros qu'à Arès. Unique en son genre, le jeu d'Atlus s'impose comme un modèle heuristique à même de résoudre l'aporie d'un érotisme vidéoludique le plus souvent borné par l'humour d'un côté et la pornographie de l'autre, ou limité à quelques éclats ne pouvant foncièrement faire forme. À travers *Catherine*, le macabre suave des décadents, teinté d'érotisme et d'ésotérisme s'offre comme un terrain d'expérimentation fertile, à même d'engendrer des formes ludiques singulières.

Guillaume Baychelier *est docteur en arts et sciences de l'art, professeur agrégé d'arts plastiques et chercheur associé au laboratoire ARTES de l'Université Bordeaux Montaigne.*

54 Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle*, Paris, Éditions Denoël, 1977, p. 163.
55 Côme Fabre, « Le Romantisme noir à l'heure symboliste : la perversité de Dame Nature » *in L'Ange du Bizarre. Le Romantisme de Goya à Max Ernst*, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2013, p. 150.
56 Johann Heinrich Füssli, *Le Cauchemar*, 1781. Huile sur toile, 11,6 x 127,7 cm.
57 *Ibid.*, p. 148.
58 Sorte de phallus rugissant dressé sur un charriot antique.
59 *Pornocratès*, 1878. Aquarelle, pastel, gouache, 75 x 48 cm. ; *Le Sacrifice*, (*Les Sataniques*), 1882. Héliogravure retouchée au vernis mou et à la roulette, 24,1 x 16,4 cm.
60 *À un Diner d'athées*, (*Les Diaboliques*), 1882. Héliogravure, 9 x 6 cm. ; *La Petite sorcière,* non daté. Eau-forte, pointe sèche et aquatinte, 8,9 x 4,7 cm.
61 *Cf.* Félicien Rops, *Mémoires pour nuire à l'histoire artistique de mon temps & autres Feuilles volantes*, Bruxelles, Espace Nord, 2019, p. 89.
62 Camille Lemonnier, *Félicien Rops, l'homme et l'artiste*, Paris, H. Floury, Éditeur, 1908, p. 144.
63 *Les Baisers morts*, 1893. Vernis mou et pointe sèche, 10,6 x 7,2 cm.
64 Démon appartenant au panthéon infernal. Le jeu assume sa dimension démonique à travers son *casting*.
65 À propos du romantisme noir, de ses origines à ses avatars les plus tardifs. Mario Praz, *op. cit.*, p. 13.
66 *Agony*, MadMind Studio/PlayWay, 2018 ; *Lust from Beyond*, Lunarium/PlayWay, 2021.
67 « Roman visuel » : type de jeu quasi-textuel dans lequel l'image ne vient qu'en renfort de l'écrit. L'aspect ludique se manifeste essentiellement à travers la possibilité de faire des choix de dialogue ou de réaction à la manière d'un livre dont vous êtes le héros.
68 Team Salvato, 2017.
69 *Cf.* Annie Le Brun, « La Révolution, la nuit » *in L'Ange du Bizarre, op. cit.,* p. 22.
70 *Idem*.

DOSSIER

5 - FÉMININ/ MASCULIN



Séraphîta, ou l'érotisme des corps en transition

par Damien Delille

Comment rendre visible et lisible l'inconstance des sentiments qui se retrouve entre le masculin et le féminin ? De quelle manière imaginer ces mutations à travers la modélisation de corps marqués par la métamorphose de l'apparence et des sentiments ? L'érotisme a longtemps préoccupé les artistes et les écrivains qui ont voulu rendre visible la complexité de l'amour. Cette question occupe les arts visuels depuis les premières représentations humaines, avec cette tentative toujours vaine de figurer les instants d'éveil et d'épanouissement du désir amoureux. Dès l'origine grecque de l'éros, la littérature et les arts se sont emparés des représentations du plaisir et de ses interdits. Aussi, l'historienne de l'art Alyce Mahon envisage-t-elle « l'érotisme comme une stratégie subversive dans l'art moderne et post-moderne[1] ». Au-delà des corps qui s'aiment et qui se quittent, quelles formes donner aux êtres dont les métamorphoses servent de transition vers l'une ou l'autre des identités de genre ? Thème ovidien s'il en est, magnifié dès l'Antiquité dans de nombreux récits mythologiques, ces changements d'états physiques et psychologiques fascinent les arts et les sciences qui y trouvent un moyen de figurer certaines forces supérieures de réunion des opposés[2]. Lorsque le mythe se modernise, il se trouve un nom sous la plume d'Honoré de Balzac : Séraphîtüs-Séraphîta, personnage littéraire et artistique de l'entre-deux sexuel. Mais de quoi ce personnage est-il ou elle le nom, voire les noms qui se cachent à travers ses multiples identités ? Il s'agit d'analyser cette inspiration littéraire à partir de représentations androgynes, ambiguës et en transition, qui constituent une solution esthétique à la figuration de l'énigme amoureuse, mais aussi une archéologie des formes d'identités trans en germe au XIX[e] siècle[3].

Les « brillantes formes des rêves » romantiques

Lorsque l'écrivain français publie en 1834 son roman *Séraphîta* dans la *Revue de Paris,* il n'imagine pas le succès posthume d'une telle histoire[4]. D'abord édité dans les *Études philosophiques* de *La Comédie humaine,* son récit devient par la suite le thème littéraire par excellence des métamorphoses identitaires associées au fantastique et au merveilleux. Les transitions physiques et poétiques se déroulent sur fond de paysages éthérés des fjords norvégiens, où sont évoquées les amours contrariées de Minna et de Wilfrid. L'une aime Séraphîtüs, jeune homme étrange et mélancolique, tandis que l'autre n'a de passion que pour Séraphîta, jeune femme fragile et sensuelle. Séraphîtüs-Séraphîta est un être androgyne à la destinée céleste, dont Balzac décrit les aventures à partir des doctrines théosophiques du suédois Emanuel Swedenborg. Forme de philosophie spiritualiste issue des rites chrétiens, la théosophie croit en la réincarnation de l'homme à partir des principes du bouddhisme et de l'hindouisme. Swedenborg modernise la théosophie ancienne (de *Theos,* divin, et *Sophia,* sagesse) qui s'appuie sur les principes d'analogie entre les expériences et les sens. Les artistes anglais comme William Blake, William Sharp et John Flaxman se passionnent pour ces réflexions mystiques, y trouvant le modèle d'un art spirituel éloigné du religieux[5].

L'histoire de Balzac aurait pu rester à l'état de curiosité littéraire si elle n'avait inspiré les imaginaires artistiques et littéraires. L'apparence complexe et changeante du personnage androgyne évoque l'imagerie angélique chrétienne et l'entre-deux sexuel analysé à l'époque par les sciences médicales[6]. Les adeptes du spiritisme en font un modèle de fluidité, en particulier dans les cercles féministes soucieux de corriger les inégalités de sexe depuis les évènements postrévolutionnaires[7]. Tout au long du roman de Balzac, ces états intermédiaires sont propices à la création de transformations et de métamorphoses divines. Si le premier chapitre évoque un jeune homme de 17 ans, la suite du récit n'évolue qu'à la lueur du regard amoureux qui lui est accordé :

> « L'imagination de Minna était complice de cette constante hallucination sous l'empire de laquelle chacun serait tombé, et qui prêtait à Séraphîtüs l'apparence des figures rêvées dans un heureux sommeil. Nul type

1 Alyce Mahon, *Eroticism and Art,* Oxford, Oxford university press, 2005, p. 37 (ma traduction).

2 Nous renvoyons sur le sujet à nos travaux dans *Genre androgyne. Arts, culture visuelle et trouble de la masculinité (XVIII[e] – XX[e] siècle)*, Turnhout, Brepols Publishers, 2021. La question de l'androgyne a été traitée en littérature et en philosophie dans Frédéric Monneyron, *L'androgyne romantique : du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Ellug, 1994 et Jackie Pigeaud, *Ni l'un ni l'autre. L'androgyne ou l'hermaphrodite,* Paris, Payot & Rivages, 2014.

3 Nous rejoignons cette piste développée par Magali Le Mens dans *Modernité hermaphrodite, Art, histoire, culture*, Paris, Félin, 2019.

4 Voir J. H. Mazaheri, *Essais sur la religiosité d'Honoré de Balzac,* Lewiston, E. Mellen Press, 2008.

5 Voir Lynn R. Wilkinson, *The Dream of an Absolute Language: Emanuel Swedenborg and French Literary Culture*, Albany, State University of New York Press, 1996 et Auguste Viatte, *Les Sources occultes du romantisme: illuminisme, théosophie: 1770-1820*, Paris, Honoré Champion, 1979.

6 Balzac s'intéresse aux rapports entre anormalité physique et jugements moraux, dès le roman *Sarrasine* paru en 1830, où la transformation physique se retrouve dans le corps du castrat eunuque Zambinella. Voir la fameuse étude associant le corps androgyne au neutre dans Roland Barthes, *SZ,* Paris, Seuil, 1970. Balzac s'appuie aussi sur le modèle de l'hermaphrodite observé par Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, mais aussi au travestissement sexuel qu'il perçoit face à l'Adonis étendu sur une peau de bête, en épigone du tableau *Le Sommeil d'Endymion* (1791) d'Anne-Louis Girodet qui rentre en 1818 dans les collections françaises. Voir notamment Frédéric Monneyron, *op. cit.,* pp. 61-98 et Thomas Crow, *L'atelier de David : émulation et révolution* (traduit par Roger Stuveras), Paris, Gallimard, 1997, p. 345.

7 Voir Naomi J. Andrews, *Socialism's Muse: Gender in the Intellectual Landscape of French Romantic Socialism,* Lanham (Md.), Lexington books, 2006 et Susan K. Grogan, *French Socialism and Sexual Difference: Women and the New Society, 1803-44*, Londres, Macmillan, 1992.

> connu ne pourrait donner une image de cette figure majestueusement mâle pour Minna, mais qui, aux yeux d'un homme, eût éclipsé par sa grâce féminine les plus belles têtes dues à Raphaël[8]. »

Le regard provoque ces changements d'états, il en est le moteur même. Cette valeur heuristique accordée à la vision s'inscrit dans l'idéal classique hérité de Winckelmann. Le rapport esthétique à la beauté de l'entre-deux sexuel conduit à l'abstraction du désir sensuel envers le corps contemplé, afin d'élever le regard au niveau de l'idéal intellectuel. Cette désérotisation des corps se retrouve, selon Winckelmann, dans la vacuité du regard des statues et leur blancheur immaculée qui pétrifie le regard du spectacle et lui interdit de les aborder par le toucher[9]. La troisième voie androgyne représente un idéal supérieur de réconciliation des opposés : science et religion, esprit et matière, divin et humain, homme et femme. Ces évocations confinent au merveilleux lorsque Séraphîtüs-Séraphîta disparait, à la fin du récit, à travers les voies célestes de la transcendance divine : « Que mes paroles revêtent les brillantes formes des rêves, qu'elles se parent d'images, flamboient et descendent sur toi[10]. »

Quels modèles ont pu inspirer cette pure création littéraire ? Les études balzaciennes ont très tôt identifié l'origine artistique du personnage dans une lettre de Balzac à son aimée Louise, suite à la visite d'atelier de l'artiste français Théophile Bra : « J'ai été dimanche chez Bra, le sculpteur ; j'y ai vu le plus beau chef-d'œuvre qui existe ; je n'en excepte ni le *Jupiter Olympien*, ni le *Moïse*, ni la *Vénus*, ni l'*Apollon*. C'est *Marie, tenant le Christ enfant adoré par deux anges*[11]. » Une sculpture d'ange retient l'attention de l'écrivain ; l'allure juvénile et l'expression idéale d'un corps au sexe indéterminé rappellent selon lui les visions artistiques des doctrines de Swedenborg. Balzac, qui côtoie Bra de 1834 à 1839, partage avec lui cet intérêt pour les récits eschatologiques du maître suédois. L'ange correspond selon Swedenborg à la parabole possible du salut de l'homme, puisqu'il est à la fois terrestre et céleste. Cette figure peut se réincarner à de multiples reprises, afin d'atteindre l'état androgyne que Balzac appelle l'« Esprit angélique »[12]. Les différents stades de ce voyage intérieur sont rendus possible grâce à des jeux de correspondances entre les mondes terrestres et célestes, les corps masculins et féminins, sur les voies suprasensibles de la communion des sexes et des sens.

Dans le journal intime de Bra intitulé *L'Évangile rouge*, écrit entre 1826 et 1829 à la suite d'expériences occultes, d'hallucinations mystiques et de rêves qui le conduisent à la folie, l'artiste décrit ces voyages intérieurs. Bra est promu à une carrière de sculpteur renommé, bénéficiant très tôt de commandes publiques, avant de vivre une crise mystique en 1826, suite à la mort de sa compagne qui le plonge dans l'isolement et l'oubli[13]. Dans ce journal, son écriture fluide est entrecoupée de milliers de dessins, plus de 5 000 conservés à la bibliothèque de Douai, qui témoignent de la traversée en eaux troubles dans l'inconscient de l'artiste. Ses visions se mêlent à des formes géométriques, des symboles kabbalistiques et des figures hybrides qui dialoguent de manière hermétique avec les considérations philosophiques de l'artiste. Au hasard d'une page se trouve une figure masculine qui aurait pu être sculptée, avec, en son sein, un autre être féminin, dont la fusion des deux cristallise l'emplacement même du sexe, décrit sous une forme géométrique. Comme le souligne Jacques de Caso, ces monstres androgynes se mêlent à l'« une de ces figures-schémas obsessionnelles que répète le dessin de Bra, un cercle ou un œil »[14], symbole de l'union impossible entre l'artiste et sa compagne.

Ces visions dignes des abstractions romantiques de peinture et d'encre de William Blake, Francisco Goya, Victor Hugo ou Gérard de Nerval exposent les contours hallucinés de personnages hybrides. Toutes ces recherches épousent la vision kaléidoscopique des changements d'état vécus dans le récit de Balzac. Bra s'appuie sur les mythes orientaux de l'androgyne primordial qui lient les anatomies masculines et féminines à d'autres excroissances organiques libres de toute fonction[15]. L'attention que Bra porte aux théories de l'organologie phrénologique de Franz Joseph Gall se retrouve dans ses recherches formelles d'organes primordiaux. Aux premiers moments de la formation embryonnaire, l'organogénèse révèle la formation et le développement des organes humains, mais aussi les hypertrophies et les atrophies qui peuvent en résulter. L'indétermination sexuelle ou la synthèse des organes masculins et féminins se forment à partir d'une abstraction des organes sexués. Le dessin représente des actions et des gestes de déplacements du lisible organique vers d'autres champs du visible de l'être, où il ne s'agit plus de lire les images et les figures, mais bien de les imaginer dans un rêve d'unité impossible.

Dans une autre page, Bra dessine ainsi « la figure théorique du premier homme[16] », visage juvénile à la barbe et aux cheveux longs, entité masculine et féminine qui porte « une triple mamelle intellectuelle[17] ». Bra s'associe à cette période aux cercles politiques swedenborgiens et saint-simoniens qui recherchent l'unité politique dans la diversité. À l'image de la métaphore androgyne, Séraphîtüs-Séraphîta prend celle du symbole primordial, permettant d'entrevoir le projet utopique de l'union des opposés. Les visions eschatologiques transforment l'homme en ange, avec la recherche de l'androgyne primitif. Le personnage de Balzac pourrait-il devenir un modèle d'humanité qui réconcilie les opposés ?

8 Honoré de Balzac, *Œuvres, tome 4. Le Livre mystique*, Bruxelles, Méline, Cans et Cie, 1852, p. 453.

9 Voir Catriona MacLeod, *Embodying Ambiguity: Androgyny and Aesthetics from Winckelmann to Keller*, Detroit: Wayne state University Press, 1998, p. 38.

10 Honoré de Balzac, *Œuvres, tome 4. Le Livre mystique*, *op. cit.,* p. 558.

11 Lettre de Balzac à madame Hanska, XXIV, 20 novembre – 24 novembre 1833, Honoré de Balzac, *Lettres à l'étrangère : œuvres posthumes,* Paris, Calmann-Lévy, 1899-1950, p. 88. Voir T. Bodin, « Balzac et la sculpture », *Le Courrier balzacien,* Nouvelle Série n°24, juillet 1988, pp. 3-11.

12 Honoré de Balzac, *Le livre mystique, op. cit.,* p. 107.

13 Théophile Bra, *L'évangile rouge*, Paris, Gallimard, 2000. Voir la première exposition de redécouverte de l'artiste, *Théophile Bra, œuvres 1826-1855. Le dessin qui parle*, cat. exp., 25 sept. -12 déc. 1999, musée de la Chartreuse, Douai, 1999.

14 Jacques de Caso, « Le dessin parle. Procédés comme signification : dessins de Théophile Bra », dans *Sang d'encre : Théophile Bra, 1797-1863, un illuminé romantique : dessins inédits de la Bibliothèque municipale de Douai,* cat. exp., musée de la Vie romantique, 6 février-10 juin 2007, Paris, Paris musées, 2007, p. 55.

15 Voir sur le sujet les origines indiennes de certaines figures de Bras dans Julie Ramos *L'Inde des visionnaires – Runge, Blake, Bra,* Dijon, les presses du réel, 2022.

16 [Figure théorique du premier homme], encre brune métallogallique sur papier, 30,5 x 39,5 cm, Inv. B11. D146. Bibliothèque municipale de Douai, MS 1674, reproduit dans *Sang d'encre : Théophile Bra, 1797-1863, op. cit.* p. 61.

17 *Ibid.*

Ces visions romantiques vont rester enfouies dans les méandres de l'histoire du progrès artistique, scientifique et politique. Pour mieux se distancier de ces récits en les moquant, on crée même une fausse rivalité entre « Parti-Séraphitus » et « Parti-Séraphita », décrit non sans humour dans les colonnes du *Charivari* en 1854, afin d'évoquer la constitution de sociétés secrètes dans les pays scandinaves. La querelle porte précisément sur une question artistique, anodine en apparence : la couleur des anges ! « La lutte entre ces deux partis parait être arrivée à son dernier terme, et nous pourrions bien avoir une réaction-Séraphita ou une révolution-Séraphitus. (…) Le parti-Séraphita prétend que les anges sont bleus. Le parti-Séraphitus soutient que les anges sont blancs[18] ». Pourtant, ce choix de couleur des anges sera débattu à la fin du XIX[e] siècle dans les cercles artistiques postimpressionnistes et symbolistes. Face à l'art de Gustave Moreau, Émile Zola s'offusque de sa liberté prise à dépeindre des figures hybrides sans relation au ton local dans *Œdipe et le Sphinx* (1864)[19]. On peut y voir la recherche d'autonomie de l'art. Inspiré des récits mythologiques, le peintre fera ses figures blanches ou bleues, non en fonction de ce qu'elles sont, mais en rapport avec ce qu'il ressent.

Épopées symbolistes et désir d'absolu

Du romantisme au symbolisme, la figure littéraire de Séraphîtüs-Séraphîta devient une « image symptôme[20] », survivance de l'imaginaire androgyne venue de l'Antiquité, à même d'exprimer les traumatismes d'une culture en plein bouleversement. Plusieurs adaptations musicales de l'œuvre littéraire évoquent la dramaturgie de l'énigme sexuelle chez Victorien Joncières en 1862, à l'occasion d'une valse pour piano des Concerts Musard au Pré-Catelan, ou bien plus tard, en 1894, avec Ruggero Leoncavallo à la Scala de Milan[21]. Ce sont les inspirations ésotériques qui marquent les peintres symbolistes, dans leurs recherches de formes d'entremêlements poétiques de l'écrit et de l'image chers à Bra. Paul Valéry souligne cet engouement paradoxal des artistes et des écrivains à s'emparer de la thématique swedenborgienne, à la lisière du rationnel et de l'étrange. S'appuyant sur l'étude du suédois Martin Lamm consacrée à Swedenborg en 1915, Valery tente de réhabiliter la pensée mystique, au moment où l'irrationnel n'a plus bonne presse : « Il y a de la magie et du calcul différentiel ; autant d'athées que de mystiques ; les plus cyniques des cyniques et les plus bizarres des rêveurs. Les excès de l'intelligence n'y manquent point, compensés — et parfois dans les mêmes têtes — par une étonnante crédulité[22]. »

Les quelques illustrations d'anges qui servent de supports visuels au récit de Balzac confirment l'intuition de Bra : le récit visionnaire de l'androgyne Séraphîtüs-Séraphîta ne peut qu'être fragmentaire et elliptique, tentaculaire, organique et multifacette, à l'image du sentiment amoureux suspendu par la beauté du désir. L'artiste belge Jean Delville, lui-même théosophe, se heurte à cette difficulté, en représentant sans convaincre le portrait tardif d'un Séraphîta en pied, un pastel dilué sur toile, nimbé de symboles ésotériques, daté de 1932[23]. Si le regard perçant tente de désorienter le spectateur, l'interprétation de l'artiste ne permet pas de saisir l'enjeu du récit de Balzac : la puissance d'agir inspirée du personnage, qui donne aux artistes la force de vaincre leur difficulté d'être et de créer. Cette résistance transforme les passions et les affects en une vision joyeuse, longtemps considérée comme un débordement irrationnel de l'être.

L'artiste symboliste encore trop méconnue Jeanne Jacquemin livre en 1893 une œuvre disparue, probablement un pastel, intitulée littéralement *Séraphitus-Séraphita* qu'elle fait exposer à la galerie Le Barc de Boutteville à Paris[24]. Plusieurs autoportraits de cette période soulignent l'ascendance balzacienne, où l'artiste se représente sous les traits androgynes d'une guerrière. Les critiques de l'époque l'interprètent comme une forme de narcissique salvateur[25], au moment où les artistes femmes cherchent à se faire un nom, dans un contexte qui leur refuse l'accès aux espaces de l'art. La délicatesse du pastel accroît l'impression de fragilité de la figure gracile, tout en magnifiant l'ornementation de l'armure. Peintre et non plus muse, Jacquemin offre l'exemple abouti d'une artiste prête à revêtir les apparences masculines pour se faire accepter des cercles artistiques, et célébrer sa position dissidente de femme artiste.

Le premier à refuser cet accès est précisément celui qui célèbre la thématique androgyne à son plus haut point, le critique Joséphin Péladan, auteur du roman *L'Androgyne* (1891) et organisateur des Salons de la Rose-Croix entre 1892 et 1897[26]. Par effet d'une loi magique, les artistes femmes ne sont pas autorisées à exposer selon lui dans son Salon symboliste de la Rose-croix. Or, Péladan livre tout au long de sa vie une vision fantasque de l'érotisme associé à l'art, accordant à Balzac ce rôle de révélateur du conflit moderne : entre le renoncement porté par l'idéal androgyne et la gloire consumée par le désir de la chair féminine : « Balzac a emprunté à l'Orient l'idée géniale de cette peau de chagrin qui se rétrécit, à chaque désir, et qui représente la vie même du désireur. Or la vérité est autrement terrible ; l'éternité de l'homme oscille à chaque pensée, à chaque penchant et on deviendrait fou si on voulait affronter trop longtemps cette idée[27]. »

D'autres artistes poursuivent cette vision antagoniste comme Paul Gauguin, qui livre une curieuse interprétation de l'inspiration en sculpture du récit de Balzac. En évoquant la statue du *Monument à Balzac* (1891-1897) d'Auguste Rodin, il explique, selon les dires de son biographe Charles Morice : « Moi, j'aurais fait un géant, et, dans les deux mains du géant j'aurais mis deux petits monstres : Séraphîtüs et Séraphîta[28]. » La difficulté de créer la forme à partir de la matière inerte guide l'artiste à rechercher une

18 Taxile Delord, « Le Parti-Séraphitus », *Le Charivari,* décembre 1854, n.p.

19 Voir Émile Zola, « Le Salon de 1878 », *Le Messager de l'Europe*, Saint-Pétersbourg, mai 1878, repris dans « L'école française de peinture en 1878 », *Écrits sur l-art,* [Paris], Gallimard, 1991, p. 390.

20 Voir Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, pp. 249-270.

21 Victorien Joncières, *Seraphita ! vase pour piano,* 1862 et Ruggiero Leoncavallo, *Séraphitus-Séraphita : poème symphonique,* 1894.

22 Paul Valéry, *Variété V*, Paris, Gallimard, 1944, pp. 264-265.

23 Jean Delville, *Séraphita,* 1932, pastel sur toile, collection particulière.

24 Voir Jean-David Jumeau-Lafond, « Jeanne Jacquemin, peintre et égérie symboliste », *Revue de l'art,* n°141, 2003, pp. 57-78.

25 Jean Lorrain, « Narcissa », *Écho de Paris,* 30 mai 1892, p. 1.

26 Josephin Péladan, *La Décadence latine, éthopée. VIII. L'Androgyne,* Paris, Dentu, 1891.

27 Josephin Péladan, *Amphithéâtre des sciences mortes. La science de l'amour : éthique,* Paris, Chamuel, 1911, p. 257.

28 Charles Morice, *Paul Gauguin,* Paris, H. Floury, 1920, p. 42.

harmonie divine parfaite. L'alliance des pôles masculin et féminin laisse entrevoir l'équilibre des forces tant recherché par l'artiste. C'est en Océanie que Gauguin trouve précisément cette union impossible, lorsqu'il constate : « L'art comporte la philosophie comme la philosophie comporte l'art. Sinon que devient la Beauté ? Le colosse remonte au pôle, le pivot du monde ; son grand manteau réchauffe et abrite les deux germes, Séraphîtus, Séraphîta, âmes fécondes s'alliant sans cesse, qui sortent de leurs vapeurs boréales pour aller sur tout l'univers apprendre, aimer, créer[29]. »

Par effet de correspondances, l'androgyne angélique de Swedenborg figure l'idéal immatériel qui se fige dans les figures océaniennes de Gauguin. L'artiste mentionne la référence de Balzac dans une lettre et un dessin de la figure *Oviri* (1894) qui sont portés sur un exemplaire manuscrit de son journal *Sourire* (1899), avec une inscription en référence à l'ange balzacien : « Et le monstre, étreignant sa créature, féconde de sa semence des flancs généreux pour engendrer Séraphitus-Séraphita[30] [sic]. » Cette figure féminine à la tête hallucinée se tient debout en train de terrasser un loup ; elle rappelle la métaphore sexuelle de la création artistique et le rôle qu'occupe le composite dans la recherche de formes nouvelles. Les étapes de fabrication et les différentes versions des expérimentations techniques (céramique, gravure, monotype) renvoient au processus de création quasi alchimique des différentes apparences d'Oviri[31].

Comme le souligne Gaston Bachelard, Balzac saisit, le premier, l'importance des images psychiques contenues dans les écrits de Swedenborg, qu'il fait revivre à travers l'épopée immatérielle des fjords norvégiens : « Pour vivre l'ascension swedenborgienne, il faut le métallique hiver, le froid qui augmente les montagnes en les faisant plus raides, plus luisantes, dans un pays où il y a, comme dit Balzac, des pics "dont le nom donne froid"[32]. » Dans ce monde astral marqué par les correspondances entre Ciel et Terre, l'expérience que nous donne à lire et à vivre l'épopée de Séraphîtus-Séraphita procède par induction dynamique. Au cœur de ces « lignes d'images balzaciennes[33] » dont s'emparent les artistes visionnaires, l'ascension est vécue comme une expérience d'hyperémotivité, mais aussi d'accroissement des capacités politiques et humaines d'agir.

Dramaturgie angélique des corps purs

Sur les voies de la transcendance des sexes, la piste de la peinture abstraite constitue un chemin fécond pour l'entre-deux érotique. On connaît le rôle de l'ascendance musicaliste dans le cheminement qu'entreprend Vassily Kandinsky vers l'abstraction, moins la place que joue la dramaturgie androgyne à cette période. Sa rencontre avec le compositeur Arnold Schönberg se déroule en 1911, lorsque Kandinsky assiste à plusieurs de ces concerts et qu'il lui confie ses propres réflexions. La forme spiritualiste bien connue de ses écrits et la dimension ésotérique de ses sources scientifiques s'associent à la recherche d'équivalences abstraites entre les arts, lorsque Kandinsky entrevoit une « nouvelle harmonie fondée sur un rythme presque géométrique, au contraire, fausse route, direction anti-géométrique à suivre, équivalent en musique de la dissonance, la consonance de demain[34] ».

Or, une œuvre scénique peu connue lie Schönberg et Kandinsky au dramaturge August Strindberg : la mise en scène de *Séraphita,* à partir de l'adaptation scénique du *Combat de Jacob avec l'ange* déjà mise en image par Gauguin en 1891[35]. Le projet n'est pas achevé, mais devait mettre en scène l'élévation spirituelle de l'ange dans ses correspondances entre les arts et les sens. Sur les feuillets des ébauches, Schönberg précise que la vision doit être retranscrite à travers des voiles blancs et bleus qui coïncident avec le paysage de glace du roman. Bien plus tard, Schönberg offre un commentaire saisissant du projet avorté : « L'unité de l'espace musical exige une perception absolue et unitaire. Dans cet espace, comme dans le ciel de Swedenborg décrit par Balzac dans Séraphita, il n'y a ni haut, ni bas, ni droite ni gauche, ni arrière ni avant absolus. »[36] Il est possible de retrouver l'impression de halo lumineux blanc décrit par le musicien dans les peintures de Kandinsky. Ses figures concentriques correspondent à une forme absolue de l'abstraction associée à l'imaginaire androgyne. Le motif de la sphère devient par la suite un élément central dans la peinture cosmologique de Kandinsky. Expression du lien entre les mondes immatériel et spirituel, cette recherche visuelle est aussi une manière de décrire l'abstraction des passions et des sentiments. L'art abstrait constitue-t-il précisément la suspension recherchée par les classiques du désir charnel, par l'absence de toute figuration ?

L'ascension abstraite modélisée par le personnage de Balzac nourrit d'autres récits de l'évolution spiritualiste, en rapport avec les ressources parascientifiques de l'époque. L'artiste suédoise Hilma Af Klint s'est fait connaître pour avoir créé 193 peintures abstraites entre 1906 et 1915, bien avant les premières œuvres historiques abstraites des grands noms (masculins) de l'histoire de l'art qui sont identifiées à partir de 1912[37]. Après une formation classique en art à Stockholm, Af Klint commence à participer à des séances spirites. Avec quatre de ses amies, elle compose le groupe Les Cinq (« De Fem ») et dialogue avec l'au-delà. À l'âge de 43 ans, le 1e janvier 1906, l'artiste dit recevoir un message d'un ange prénommé Amaliel, qui l'invite à préparer un art du futur composé d'« images astrales »[38]. S'en suit une série de productions graphiques et picturales composée de formes biomorphiques et de symboles hermétiques, inspirés de ses connaissances occultes de l'évolutionnisme darwinien, de la théosophie, du bouddhisme et des savoirs rosicruciens.

Dans l'une de ses premières séries intitulées *Chaos primordial* (1906-1907), la couleur est utilisée en tant que langage symbolique sexuel. À partir de la théorie des humeurs héritée de la médecine antique, Af Klint conçoit le bleu pour désigner le pôle féminin et le jaune pour indiquer le pôle masculin, les deux couleurs se mêlant pour former le vert, symbole de l'harmonie androgyne, entre ombre et lumière. Ses cycles de peintures rendent progressivement visible la recherche d'une unité androgyne proche du récit balzacien : après la vision des origines du chaos vient le temps de la création des mondes, où les images du monde subatomique se mêlent aux visions intérieures de l'artiste. Les formes en arabesques, les courbes et les motifs symboliques en croix de couleurs bleu, jaune et verte laissent apparaître l'escargot hermaphrodite, symbole d'union des organes masculin et féminin.

D'autres séries confirment la recherche de l'harmonie colorée, jusqu'à l'échange épistolaire que l'artiste entretient en 1908 avec le théosophe-anthroposophe allemand Rudolf Steiner. Ce dernier considère à cette période que la correspondance entre le spirituel et le physique se situe dans l'équilibre des « intermédiaires que sont le masculin et le féminin[39] ». La recherche d'un terrain commun des deux sexes doit conduire le théosophe à l'état limite entre le plan astral et le plan mental, à cet endroit qui correspond, selon lui, à la « sphère située au-delà du monde sexué[40] ». Ce monde asexué se forme dans les entrelacs littéraires des fjords norvégiens, mis en image par Balzac et reconstitué par Af Klint dans ses cycles peints. La rencontre avec Steiner fut néanmoins décevante, ce dernier imaginant bien plus un projet spirituel que pictural pour Af Klint, où il s'imaginait la guider vers un travail mental de transformation régénérative.

L'ensemble de ces cycles est réuni sous le nom de *Peintures pour le Temple* destinées à occuper un espace circulaire, où le spectateur peut se déplacer le long d'une spirale et sentir sa transformation spirituelle. Hilma Af Klint va demander que ce cycle visionnaire ne soit pas montré de son vivant et que l'on attende vingt ans après sa mort pour être exposé au grand public. Ce n'est donc qu'à partir de 1964 que son œuvre est redécouverte, ce processus intemporel imposant une forme d'inachèvement esthétique, conçue comme l'expression supplémentaire d'une unité impossible. Tout comme les dessins de Bra dissimulés dans son journal intime, les peintures de Gauguin créées en Océanie, les autoportraits disparus de Jacquemin ou les pensées de papier de Kandinsky, Schönberg et Strindberg, le projet Séraphîta appartient à un futur androgyne incertain. S'éclipsant du regard d'un public contemporain, incapable de les déchiffrer, ces figures du futur appartiennent à un espace *safe,* une communauté utopique que Af Klint avait formée dans son club fermé des Cinq. Seule cette histoire digne de la science-fiction en révèle la présence fragile, à l'image des relations entre les hommes et les femmes qui évoluent au début du XXe siècle.

Épilogue amoureux : voyage dans l'espace et le temps

Le personnage de Séraphîtüs-Séraphîta disparait-il dans le soubresaut des révolutions sexuelles du siècle dernier ? C'est bien au moment de la redécouverte progressive du travail d'Hilma Af Klint, d'abord rejeté par les institutions suédoises avant d'être intégrée aux récits de l'art abstrait, au début des années 1980, que se joue l'épilogue du récit amoureux de Balzac. Minna et Wilfrid peuvent aimer de manière changeante un homme qui devient femme et inversement ; d'où l'inscription du récit balzacien dans celui du mythe platonicien hétéro et homosexuel[41]. La puissance d'agir rendue possible grâce à la figure hors-norme de Séraphîta inspire le cinéma expérimental américain des années 1960. Dans la continuité du cinéma queer de Jack Smith avec *Normal Love* (1963), de Kenneth Anger avec *Scorpio Rising* (1964) et des expérimentations formelles de Stan Brakhage, le vidéaste d'origine grecque Gregory J. Markopoulos entame, lui aussi, un travail d'introspection érotique.

Dans son film *Himself as Herself* (1967), Markopoulos embrasse l'épaisseur d'une temporalité incertaine, afin de contempler les métamorphoses sexuelles de son personnage, tour à tour homme et femme. En référence à Balzac, le film évoque l'espace liminal des fjords norvégiens qui se déplace sur le terrain plus cossu des quartiers huppés de Boston. Comme le révèle l'étude pionnière de P. Adams Sitney en 1974[42], le film se déroule à partir de treize séquences au récit décousu et à l'ambiguïté symbolique assumée. Habillé en smoking, le personnage principal se transforme en femme portant le sari, au hasard d'une descente d'ascenseur. Il se retrouve dans une autre séquence en train de toucher des oiseaux empaillés et se recroqueville de peur, tandis qu'un perroquet le scrute. Le protagoniste apparaît enfin nu dans la séquence suivante, sous une fourrure, en train de dormir. Une main touche mystérieusement ses cheveux et des lèvres l'embrassent. Cette évocation homoérotique du corps masculin, où l'attention se porte sur la sensualité des objets, se réfère directement à un passage de Balzac :

> « Séraphîtüs défit sa pelisse fourrée de martre, s'y roula, et dormit. Le vieux serviteur resta pendant quelques moments debout à contempler avec amour l'être singulier qui reposait sous ses yeux, et dont le genre eut été difficilement défini par qui que ce soit, même par les savants. À le voir ainsi posé, enveloppé de son vêtement habituel, qui ressemblait autant à un peignoir de femme qu'à un manteau d'homme, il était impossible de ne pas attribuer à une jeune fille les pieds menus qu'il laissait pendre, comme pour montrer la délicatesse avec laquelle la nature les avait attachés ; mais son front, mais le profil de sa tête eussent semblé l'expression de la force humaine arrivée à son plus haut degré[43]. »

29 *Ibid.*

30 Paul Gauguin, *Le Sourire,* Paris, Musée du Louvre, RF 28844, parution en août 1899, n.p.

31 Voir Claire Bernardi et Ophélie Ferlier-Bouat (dir.), *Gauguin l'alchimiste,* cat. exp., Chicago, l'Art institute of Chicago, 25 juin - 10 septembre 2017 ; Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 11 octobre 2017 - 22 janvier 2018, Paris, Réunion des musées nationaux - Grand Palais, Musée d'Orsay, 2017, pp. 208-211.

32 Gaston Bachelard, *Le droit au rêve,* Paris, PUF, 1970, p. 109.

33 *Ibid.,* p. 107.

34 Lettre de Kandinsky à Schonberg, 18 janvier 1911, reproduite dans *Kandinsky : l'exposition,* cat. exp., Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Munich, octobre 2008 - mars 2009, Centre Pompidou, avril - août 2009, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, septembre 2009 - janvier 2010, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 78.

35 Voir Marcella Lista, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes : 1908-1914,* [Paris], CTHS, INHA, 2006, pp. 142-143.

36 Conférence en 1941 Los Angeles, LA composition avec 12 sons, dans Arnold Schoenberg, *Le style et l'idée,* Paris, Buchet-Chastel, 1994, p. 170.

37 La première exposition à replacer l'artiste dans cette chronologie est celle du LACMA de Los Angeles de 1985, *The Spiritual in Art* et l'article d'Ake Fant, « The Case of the Artist Hilma Af Klint », dans Maurice Tuchman, Judi Freeman et Carel Blotkamp (dir.), *The Spiritual in Art : Abstract Painting 1890-1985*, New York, Abbeville Press, 1986, pp. 154-163

38 Cité dans Tracey R. Bashkoff (dir.), *Hilma af Klint paintings for the future,* cat. exp. New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 12 octobre 2018 – 3 février 2019, New York, Guggenheim Museum publications, 2018, p. 21.

39 Rudolf Steiner, « L'homme et la femme à la lumière de la science de l'esprit », dans *L'éternel féminin et l'éternel masculin*, Paris, Triades, 1999, p. 20.

40 *Ibid.,* p. 22.

41 Voir Claude Calame, *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris, Belin, 1996.

42 P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-garde, 1943-2000* (troisième édition), Oxford, Oxford University press, 2002, p. 139.

43 Honoré de Balzac, *Le Livre mystique, op. cit.,* p. 59.

Dans la scène finale, Markopoulos célèbre une forme de transcendance érotique, à travers l'extase religieuse que vivent ses personnages dans l'église de la Trinité à Boston, avec le *Gloria* de Francis Poulenc en fond musical. L'union androgyne a lieu dans les embrassades entre deux présences masculines et féminines dans un escalier. Au-delà de la parabole maritale, Markopoulos place la caméra comme moteur de la transformation de ses personnages. Le spectateur et le vidéaste accompagnent ces mutations d'états intermédiaires, où le regard désérotisé est placé au cœur de la vision subjective. D'autres projets du vidéaste, moins directement inspirés de Balzac, creusent cette veine du cinéma expérimental onirique. Comme le souligne Sitney, ces films sont composés d'images fragmentées qui sont remises en ordre grâce à la compréhension du spectateur, à partir d'indications données en préambule par Markopoulos : « L'Invisible le mènera en avant et en arrière et finalement vers le Futur : le futur dans ce cas est la compréhension des films[44]. » Largement inspiré des poèmes et des artistes visionnaires, le vidéaste rend hommage à l'idéal synesthésique des sens et des sexes, présent dans le récit balzacien.

La finalisation du film *Himself as Herself* correspond à un tournant dans la vie du cinéaste. Markopoulos quitte les États-Unis en 1967, avec son partenaire Robert Beavers, lui-même cinéaste expérimental, retire tous ses films de la distribution et demande à P. Adams Sitney de supprimer le chapitre qui le concerne (ce qu'il ne fera pas, laissant intacte l'unique trace textuelle du film)[45]. Markopoulos décide finalement de reconstituer l'ensemble de sa production cinématographique en un seul film étendu qu'il intitule *Eniaios*, censé durer plus de 80 heures. Le couple construit le Temenos, un lieu de projection en plein air à l'extérieur du village de l'île grecque de Lyssarea, qui pourra accueillir le film *Eniaios* tous les quatre ans. L'édition des 22 cycles d'Eniaios se termine avant la mort de Markopoulos en 1992, mais sans moyens nécessaires pour les tirages. Tous les quatre ans est organisée une projection à Temenos, auprès de pèlerins venus spécialement pour les projections de plein air. La dernière en date, en 2020, a été annulée. Ce qui laissera présager, dans un futur lointain, le visionnage, toujours aussi fragmenté, isolé et incertain, de cette utopie sexuelle inspirée de Balzac.

Damien Delille *est docteur en histoire de l'art, maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'Université Lumière Lyon 2.*

44 Gregory J. Markopoulos, Conférence donnée avant *Himself as Herself*, 1967, repris dans P. Adams Sitney, *op. cit.*, p. 139.

45 Voir http://www.thetemenos.org

Vers un « regard pluriel » au cinéma ? *Lac aux dames* ou le kaléidoscope des corps érotisés (Marc Allégret, 1933-1934)

par Roman Knerr

« Une bombe totalement transgenre » : voici comment le festival bolonais *Il Cinema Ritrovato* promeut la redécouverte de *Lac aux dames*[1] en 2017, pariant sur une exagération de la modernité des rapports genrés représentés dans ce film sorti en 1934[2]. Il s'agit de l'adaptation française d'un roman de Vicki Baum[3], autrice d'origine autrichienne, faisant suit à une première version allemande de Jaap Speyer en 1928[4]. Réalisé par Marc Allégret et dialogué par Colette, *Lac aux dames* est tourné dans une large proportion en plein air en 1933, dans les environs d'un lac autrichien, le Wolfgangsee. Jean Pierre-Aumont y interprète Éric, séduisant ingénieur au chômage devenant maître-nageur dans une station balnéaire. Parmi les touristes aisé·e·s, il rencontre Danny (Rosine Deréan), fille d'un grand industriel. Une île du lac abrite Puck (Simone Simon), une jeune femme vivant en symbiose avec son environnement non-humain, sous la surveillance lointaine de son père, le baron Dobbersberg (Vladimir Sokoloff). Éric relie les deux femmes par un mouvement pendulaire entre deux espaces antinomiques, le monde matérialiste de la « Banalie » et celui, fantastique, du « Pays des Tulipes » (fig. 1). Puck personnifierait alors une nature féminine dans son état le plus « pur », tandis que Danny, attachée au rivage civilisé, représenterait le choix marital raisonnable. Anika (Ila ou Illa Meery), l'ancienne compagne d'Éric, est une caricature de la superficialité évoluant dans un monde d'hommes désenchanté par la crise économique.

Bien qu'il s'agisse d'un très grand succès critique et commercial s'exportant internationalement, la fortune critique de *Lac aux dames* s'estompe peu à peu. Redécouvert au début des années 1970, la cinéphilie impactée par la Nouvelle Vague vante exclusivement l'univers hédoniste et érotique de Puck. Si l'ambition du film est bien de proposer une évasion fondée sur une nature idéalisée et la sensualité des corps jeunes au sein de celle-ci, il ne constitue en rien une œuvre neutre, désincarnée. Dans une certaine mesure, le regard masculin ou *male gaze*, en tant qu'outil théorique proposé par Laura Mulvey dans les années 1970, marqué par le syncrétisme féministe de la psychanalyse lacanienne et du marxisme[5], permet de comprendre certains enjeux du film. Cependant, d'autres aspects débordent de ce cadre d'analyse, voire le remettent fondamentalement en cause. C'est pourquoi nous questionnons dans quelle mesure l'érotisation des corps dans *Lac aux dames* — prenant une forme kaléidoscopique — nourrit, naturalise ou subvertit les rapports de pouvoir genrés de son contexte social et culturel. Ceux-ci semblent entretenus par la mise en compétition des personnages féminins et l'essentialisation sexualisée de Puck et de son interprète. Pourtant, l'objectivation du héros masculin et l'intentionnalité des femmes devant et derrière la caméra rendent tangible un potentiel renversement du « regard masculin » tout-puissant.

Regard masculin » et entretien des rapports de pouvoir genrés

Mise en concurrence érotique de trois jeunes femmes stéréotypées

Le roman de Vicki Baum assume le point de vue du héros objectivant les femmes. Un tel « regard masculin » est en partie transposé dans l'adaptation cinématographique. Selon la théorie de Mulvey, les films narratifs hollywoodiens présentant le point de vue de leurs personnages comme objectif sont traversés par un inconscient patriarcal et phallocentrique. Le « plaisir visuel » passerait soit par la scopophilie, le plaisir voyeur d'observer le corps féminin exposé à l'écran, soit par le désir de possession par transfert narcissique. Le spectateur serait incité à s'identifier au personnage masculin, puissant de son regard actif sur la femme réduite au rôle exhibitionniste d'une image passive. Alors que celle-ci incarnerait une menace de castration, l'homme aurait le choix de la fétichiser telle une icône, ou de l'objectiver de manière sadique. Mulvey considère que la focalisation sur des fragments du corps féminin participe à son objectivation. Or, dans le roman, Urbain (prénom originel d'Éric) connaît d'abord May (prénom originel de Danny) par ses jambes, fractions de sa personne par lesquelles il est fortement attiré. Les premiers travaux d'adaptation reprennent ce regard fragmentant et sexualisant en envisageant de visualiser la concentration du héros sur les membres inférieurs de sa promise. L'érotisation de Danny est finalement peu développée et se réduit à exposer son corps luisant en maillot de bain. Les critiques objectivent à leur tour l'actrice : « On ne demande rien d'autre, ici, à Rosine Deréan, que de montrer des jambes parfaites. C'est un de ses meilleurs rôles[6]. » Les ébats d'Éric et Danny se résument à un enlacement tout habillé·e·s, un saut dans le lac, puis à un baiser conclusif, sommaire, pour sceller leur pacte marital. Toute tension érotique est évitée par l'irruption du petit garçon Matz, en forme de promesse d'enfantement à venir. La réception entretient une compétition entre Puck et Danny confondues avec leurs interprètes. Des spectateurs et spectatrices fustigent ainsi une Deréan « belle, mais c'est tout », polie mais « si

1 *Lac aux dames*, 1934, réal. Marc Allégret, France, prod. Sopra.

2 « *una bomba totalmente transgender* ». Émilie Cauquy, « Il Cinema Ritrovato : *Lac aux dames* », 2017, en ligne : https://festival.ilcinemaritrovato.it/film/lac-aux-dames/ [consulté le 20 août 2021].

3 Vicki Baum, *Lac aux dames*, trad. Hélène Chaudoir [1932], Paris, Phébus, 2008, 240 p.

4 *Die drei Frauen von Urban Hell*, 1928, réal. Jaap Speyer, Allemagne, prod. Terra-Film AG.

5 Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, automne 1975, pp. 6-18.

6 Japhet ?, « La soirée au cinéma : «*Lac aux Dames*», splendide film de plein air », *Le Phare de la Loire, de Bretagne et de Vendée*, n° 41.431, 12 décembre 1934, p. 4, en ligne : https://www-retronews-fr.acces-distant.sciencespo.fr/journal/le-phare-de-la-loire/12-decembre-1934/1761/32132094? [consulté le 12 décembre 2020].

mièvre », « sèche et artificielle[7] ». Malgré des débuts prometteurs, sa carrière s'essouffle après *Lac aux dames*, et elle regrettera d'avoir été cataloguée comme une riche héritière avec ce film[8].

Vicki Baum disqualifie Puck érotiquement et émotionnellement : elle n'est qu'un personnage secondaire insolite parmi une série bien plus importante de femmes qui sollicitent le corps du maître-nageur. L'adaptation valorise Puck quitte à rendre moins lisible la préférence d'Éric pour Danny. Âgée de 22 ans, Simone Simon doit jouer un personnage de 17 ans dont les « sens commencent à s'éveiller[9] ». Son comportement, sa manière de s'exprimer et ses vêtements encouragent son infantilisation au sein d'un monde ludique rappelant le jardin d'Éden ou l'Arcadie antique. Son immaturité sexuelle est soulignée par son environnement non-humain, notamment à travers une comparaison avec une poire pas encore mûre. Plus tard, elle attire Éric dans un grenier à avoine et face aux moqueries de celui-ci, elle franchit une étape décisive en affirmant ne plus être petite « du tout » et en l'embrassant. Alors que Baum insiste sur sa gaucherie, la rendant pitoyable pour Urbain, cette maladresse est célébrée dans le film, qui exacerbe la sensualité de cette scène. Puck déclare ensuite ne plus être une enfant et se compare à un pommier débordant de sève, submergé par un désir nouveau.

Assumant et utilisant une sensualité mûre, Anika fait ressortir l'innocence de Puck. Elle renforce d'autre part la conformité morale de Danny, qui ne représente pas un danger d'adultère futur, attirée seulement par Éric et destinée à avoir des relations sexuelles pour procréer et non pour rechercher du plaisir. Personnage humoristique et érotique, Anika correspond à un type issu de l'univers du boulevard, une « cocotte » calculatrice sous des dehors stupides. Associée à un escroc et se faisant passer pour une comtesse après avoir quitté Éric, elle ambitionne d'extirper l'argent de Lyssenhop (Michel Simon), le père de Danny. Face à l'excitation sexuelle de ce personnage vieillissant, la jeune femme ne montre que mépris. Évoluant avec aisance dans un univers masculin, Anika est la seule femme à fumer dans ce film vantant la force des corps vigoureux. Sa superficialité et son égocentrisme sont soulignés par l'importance qu'elle accorde à ses vêtements et à son maquillage. Poursuivie par la police, elle tombe dans le lac en rejoignant le logement de fortune d'Éric. Recouverte d'eau, elle est ainsi hautement érotisée. Elle se dénude pour faire sécher ses vêtements, la caméra insistant sur son haut collant sa poitrine. Elle se fait aider d'Éric pour enlever ses bas suintants, puis revêt un imperméable transparent avant de se jeter nue dans le lit. Elle incite le héros à la rejoindre et les draps ne cachent sa poitrine que par intermittence (fig. 2). Un reportage de 1934 décrit comment les principaux décideurs du film se chargent eux-mêmes d'arroser l'actrice ainsi objectivée lors du tournage en studio[10]. En rapprochant Meery de Jean Harlow, une figure de séductrice blonde du « Pré-Code[11] », le journaliste assimile Anika à un modèle hollywoodien de désirabilité standardisée. La scène seins nus est reçue plutôt positivement dans la presse de 1934. Trahissant un esprit libertaire à géométrie variable, Allégret affirme en 1973 que ce choix ne pose pas de souci car Meery est « propre » et « décente »[12].

Essentialisation conjointe de Puck et Simone Simon : le regard dominant du réalisateur ?

L'hypothèse d'un regard masculin dans *Lac aux dames* se cristallise autour du personnage de Puck, et du sens qu'y projette le réalisateur. Au début du projet d'adaptation, Allégret entretient une relation avec Simone Simon, qu'il confondrait selon plusieurs commentateurs avec la figure de Puck. Dans un texte de 1937, il idéalise l'actrice en la comparant à une « poésie vivante », à « un radium » et en affirmant qu'« elle possède la grâce, la part de Dieu[13] ». Le biographe de Simone Simon, Pierre Barillet[14], ou encore Françoise Giroud, proche d'Allégret et scripte à l'époque de *Lac aux dames*, entretiennent l'idée d'un artiste composant dans la douleur une ode à une muse ayant un ascendant émotionnel. Ces sources nient la relation de pouvoir entre une actrice au début de sa carrière et l'homme, de dix ans son aîné, qui la dirige. *Lac aux dames* pourrait être l'occasion pour Allégret d'exercer un pouvoir d'omnipotence et/ou de dévotion pour une femme-icône fétichisée, de façon similaire à la relation de Josef von Sternberg à Marlene Dietrich analysée par Mulvey.

Cette hypothèse permet d'examiner la scène du baiser dans la grange à avoine, qui se base sur le « regard masculin » d'Éric puis du baron. Allégret s'identifie *a posteriori* au père de Puck, un homme plus âgé, fortuné et éduqué[15]. Or, le « rapport de sexe » le plus courant dans le cinéma des années 1930 est selon Noël Burch et Geneviève Sellier le « couple incestueux », une relation sexualisée entre un homme d'âge mûr et une très jeune femme[16]. Cette tension infuse le lien de Puck et du baron. L'adolescente rencontre Éric en le sauvant de la noyade et en le recueillant au début du film. Elle passe d'un moment d'intimité avec lui aux bras de son père qui les a surpris·e·s. Le baron traite Puck comme une petite fille, s'amuse de son manque de référents culturels et la présente comme sa création qui ne cesse de l'émerveiller. Lors de la scène de la grange, Puck se jette dans l'avoine puis attire Éric auquel nous sommes incité·e·s à nous identifier. Elle semble fondre sur le spectateur en même temps que sur le héros (fig. 3). Le visage du jeune homme montre ensuite des émotions complexes tandis que celui de Puck est pris en légère plongée, de côté. Placée plus bas que lui, elle se retourne pour l'embrasser furtivement. Il lui rend ensuite un baiser fougueux en la surplombant et cette étreinte véhémente fragmente le corps amolli de Puck (fig. 4). Reprenant ses esprits, Éric se défait mais est retenu par Puck. Les photographies de tournage montrent comment le réalisateur agence les deux corps pour augmenter la tension érotique, l'un dominant l'autre. Cette scène aboutit à l'intervention du baron, d'abord introduit par son ombre puis montré de dos face au couple

7 Anonyme, « *Lac aux dames* » *in* « La parole est aux spectateurs », *Pour vous*, n° 309, 18 octobre 1934, p. 10, en ligne : https://www-retronews-fr.acces-distant.sciencespo.fr/journal/pour-vous/18-octobre-1934/2543/3666299/10 [consulté le 12 décembre 2020].

8 Armand Panigel, « Au cinéma ce soir : *Lac aux Dames* », *1ère chaine*, Paris : ORTF, 1er mars 1973, 01:39-01:45, Paris, Institut national de l'audiovisuel, Inathèque, CPF86618908.

9 Marc Allégret, texte de présentation du scénario : « Argument psychologique », 1933, p. 3-4, Bibliothèque nationale de France (BnF), Département des Arts du spectacle, fonds Marc Allégret (1900-1973), II. 1. *Lac aux Dames* (film), 4-COL-7(3,3).

10 Armand Panigel, « Au cinéma ce soir : *Lac aux Dames* », *1ère chaine*, Paris : ORTF, 1er mars 1973, 00-48, Inathèque, CPF86618908.

11 Il s'agit de la période du cinéma parlant hollywoodien mettant en scène des mœurs plus libres avant l'entrée en vigueur en 1934 de la censure morale du « Code Hays ».

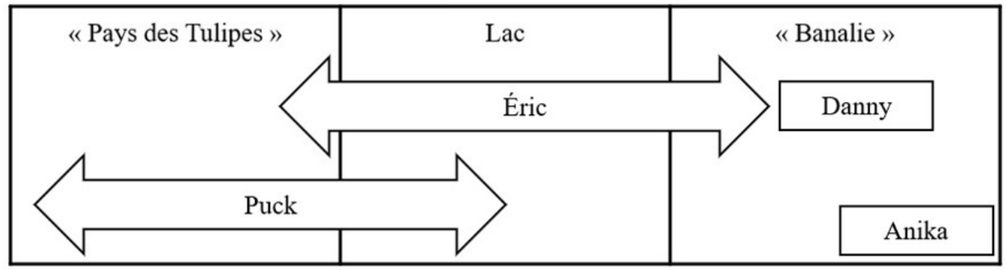
12 Armand Panigel, « Au cinéma ce soir : *Lac aux Dames* », *1ère chaine*, Paris : ORTF, 1er mars 1973, 00-48, Inathèque, CPF86618908.

13 Marc Allégret, « Simone ou la clairvoyance et la poésie », *Visages et contes du cinéma*, n° 19, 20 décembre 1937, cité dans Christine Goyetche & Patrick de Haas (éd.), *Lac aux dames*. *L'Avant-scène Cinéma*, n° 284, 15 mars 1982, p. 9.

14 Pierre Barillet, *Simone Simon, la féline*, Mesnils-sur-Iton, La Tour Verte, 2013, 232 p.

15 Armand Panigel, « Au cinéma ce soir : *Lac aux Dames* », *1ère chaine*, Paris : ORTF, 1er mars 1973, 00-48, Inathèque, CPF86618908.

16 Noël Burch et Geneviève Sellier, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*, Paris, L'Harmattan, 2019, pp. 18-19 & pp. 41-43.



1. Schéma de l'équilibre spatial et symbolique de Lac aux dames



2. Anika (Illa Meery) et Éric (Jean-Pierre Aumont). Capture d'image © 1934 Production Sopra – Films Sonores Tobis / René Chateau Vidéo



3. Puck (Simone Simon) et Éric (Jean-Pierre Aumont) dans l'avoine.
Capture d'image © 1934 Production Sopra
Films Sonores Tobis / René Chateau Vidéo



4. Éric (Jean-Pierre Aumont) embrassant Puck (Simone Simon).
Capture d'image © 1934 Production Sopra
Films Sonores Tobis / René Chateau Vidéo



5. Le baron (Vladimir Sokoloff) interrompant Éric (Jean-Pierre Aumont) et Puck (Simone Simon) dans le grenier à avoine. Capture d'image © 1934 Production Sopra – Films Sonores Tobis / René Chateau Vidéo

(fig. 5). Cette apparition suggère qu'il observe la scène en voyeur avant d'y mettre un terme. Semblant s'être échappé de la salle de cinéma, il est alors le représentant à l'écran du plaisir scopophile des spectateurs et spectatrices. Il continue d'infantiliser Puck, jetant un voile sur son agentivité sexuelle, et réaffirme le cadre patriarcal d'un espace faussement libre en chassant Éric.

Le père refuse que sa fille s'émancipe de l'image qu'il projette sur elle. Les production, réception et postérité présentent constamment Puck comme une « sauvageonne » s'épanouissant dans un prétendu état de nature. Selon un dialogue supprimé, le baron considérerait sa fille comme le résultat d'une expérience pour recréer « cette femme douce et naturelle des tropiques, cette créature fascinante aux instincts simples et non corrompus[17] ». À travers le roman, l'adaptation allemande et les documents de préparation du film français, de nombreuses références pseudo-ethnologiques et orientalistes se mêlent. Le retour à la nature d'Éric passerait donc par une femme et un territoire exotisés et voués à rester marginalisés. L'imaginaire du réalisateur participe à la sexualisation d'un personnage à la fois infantilisé et exotisé. Allégret vit, à l'âge de 17 ans, une relation pédagogique puis amoureuse et érotique avec André Gide, tandis qu'il considère le poète, alors âgé de 48 ans, comme un oncle depuis qu'il est enfant. Après 1918, ils restent amis intimes, avec un rapport père-fils. Ensemble, ils entreprennent un voyage à travers l'Afrique-Équatoriale française et le Congo belge entre 1925 et 1927. Selon Pierre Billard, il s'agirait avant tout d'une quête de plaisir dans un continent fantasmé comme sauvage, le duo y commettant des violences sexuelles[18]. Billard affirme alors qu'Allégret voit en Simon la résolution d'un fantasme pour l'innocence enfantine et la sexualité débordante[19].

Alors que la carrière de Simone Simon explose internationalement après *Lac aux dames*, la confusion entre elle et le personnage de Puck est largement encouragée par les producteurs, les critiques et la postérité cinéphile. Le rôle de grande enfant capricieuse et sensuelle correspondrait à la véritable nature de l'actrice, qui connaîtrait une déchéance morale liée à son succès. Après d'incessantes comparaisons à un chien, en particulier un pékinois, l'actrice est rapprochée à travers les années 1930 et 1940 d'un chat, vénal et duplice[20]. Son interprétation du premier rôle dans *La Féline* (Jacques Tourneur, 1942), le plus grand succès de sa carrière, fixe solidement cette image réductrice[21]. Le film repose sur une évocation de la sorcellerie médiévale en mettant en scène une femme qui, dépassée par ses désirs et émotions, se métamorphose en panthère, représentant un objet de fantasme et de peur. Simon se réapproprie partiellement ces récits en s'en jouant dans ses prises de parole et en faisant des choix stratégiques pour capitaliser sur cette image.

Si l'érotisation des femmes dans *Lac aux dames* répond en partie aux critères du regard masculin, cet outil invisibilise le caractère collectif du travail cinématographique, l'érotisation sans commune mesure d'Éric, et la force des personnages féminins récusant une interprétation androcentrée.

Homme-objet et femmes-sujets : avènement d'un regard pluriel ?

Au cœur de la narration érotique, l'objectivation d'Éric-Aumont

Les chercheurs spécialistes du cinéma Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto définissent un homme-objet comme un homme existant d'abord superficiellement aux yeux du monde, comme un corps inconscient, privé de capacité d'autoréflexion et d'exercice de son libre-arbitre : « son corps l'existe[22] ». L'importance accordée au corps d'Éric est renseignée par la volonté première de faire appel pour ce rôle à Johnny Weissmuller, champion olympique de natation dont le corps devient un produit marketing. Il fait ses débuts hollywoodiens dans le rôle de *Tarzan, l'homme singe* en 1932[23], film du « Pré-Code » mettant en scène un « sauvage » blanc érotisé dans une Afrique fantasmée comme primitive. Les scènes aquatiques offrent un prétexte à la nudité masculine en se dédouanant d'un fantasme homosexuel[24] tandis que le cadre colonial exotisant atténue la vulnérabilisation d'un homme blanc objectivé[25]. Weissmuller devient la figure emblématique du surveillant de baignade californien et participe à l'appropriation et l'exportation massive par le cinéma industriel du « *California look* », modèle de beauté caractérisé par « une peau bronzée, des cheveux décolorés et des muscles gonflés[26] ».

Lac aux dames envisage comme Baum d'augmenter l'attractivité comparative d'Éric à travers des gags que l'on pourrait appeler grossophobes et validistes, avant de favoriser la mise en spectacle hédoniste de corps jeunes et minces. Avec la reprise d'un corps semblable à celui de Fred Döderlein dans l'adaptation allemande et le choix du cadre environnemental du Wolfgangsee, le film charrie des recommandations hygiénistes rappelant la *Lebensreform*. Avant d'être incorporé aux fascisme et nazisme, ce mouvement social et philosophique émerge dans l'espace germanophone à la fin du XIX[e] siècle et préconise un retour à la nature par la confrontation à l'eau, à l'air et au soleil, la pratique du sport et du naturisme[27]. Tandis que des principes similaires se développent en France de façon moins importante, le poids de ce contexte culturel ressort dans les premiers travaux d'adaptation : « Choc de la nature sur le phénomène physiologique humain […]. Les personnages font peau neuve et libèrent leurs muscles et leurs esprits[28] ».

17 Marc Allégret & Colette (avec annotations d'André Gide), Découpage, 1933, p. 50-52, BnF, fonds Marc Allégret, 4-COL-7 (3,9).

18 Pierre Billard, *André Gide & Marc Allégret : le roman secret*, Paris, Plon, 2006, pp. 234-239.

19 *Ibid.*, pp. 276-279.

20 Voir notamment Françoise Giroud, « Simone Simon vexe les hommes, j'aime bien ça », *France Dimanche*, 20 novembre 1949, BiFi, fonds Marc Allégret, Coupures de presse concernant Marc Allégret (2/2 : 1938-1970), MA292-B38.

21 *Cat People*, 1942, réal. Jacques Tourneur, États-Unis, prod. RKO Radio Pictures.

22 Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Les hommes-objets au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 6.

23 *Tarzan the Ape Man*, 1932, réal. W. S. Van Dyke, États-Unis, prod. Metro-Goldwyn-Mayer.

24 Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Les hommes-objets au cinéma*, *op. cit.*, p. 12.

25 Richard Dyer, « The White Man's Muscles » *in Race and the Subject of Masculinities*, dir. Harilaos Stecopoulos & Michael Uebel, New York, Duke University Press, 1997, pp. 286-314.

26 « *bronzed skin, bleached hair, and bulging muscles* ». Notre traduction. Elsa Devienne, « Spectacular Bodies: Los Angeles Beach Cultures and the Making of the "California Look" (1900s-1960s) », *European Journal of American Studies*, 14-4, 11 décembre 2019, p. 2, en ligne : http://journals.openedition.org/ejas/15480 [consulté le 3 février 2021].

27 Wolfgang R. Krabbe, « Lebensreform/Selbstreform » *in Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933*, dir. Diethart Kerbs & Jürgen Reulecke, Wuppertal, Peter Hammer Verlag, 1998, pp. 73-76.

28 Marc Allégret, texte de présentation du scénario : « Argument poétique », 1933, p. 1, BnF, fonds Marc Allégret, 4-COL-7(3,3).

Devant l'impossibilité d'embaucher Weissmuller, la production organise un casting auquel Aumont participe, à l'adresse qu'Allégret partage avec Gide. Après un court entretien, il raconte devoir se dénuder, « intimidé, confus […], en slip, devant ces trois inconnus[29] ». Son corps étant jugé trop frêle, la production décide de l'envoyer deux mois en entraînement intensif. Allégret affirme que l'acteur ne doit penser qu'à « se brunir au soleil et […] perfectionner sa forme[30] ». Si Aumont considère en 1947 que l'acteur doit se connaître physiquement sous toutes les coutures[31], Jullier et Leveratto affirment que la virilité de l'acteur de la période classique doit apparaître naturelle et non performative[32]. Ainsi, le physique d'Éric est présenté comme le résultat d'une vie de rigueur sportive, et non celui d'une attention narcissique à soi-même réservée aux femmes et aux homosexuels[33].

Le corps ainsi modifié est érotisé par l'action de l'eau et du soleil, renforcée par l'application d'une huile et par l'éclairage artificiel. Éric est ainsi présenté étincelant dans le garage à canots de Puck, tandis qu'aucune source de lumière naturelle ne le justifie (fig. 6). La performance d'Aumont nécessite de mobiliser l'ensemble de son corps. Il affirme à plusieurs reprises avoir à affronter des eaux trop froides en Autriche, manquant presque de s'y noyer selon le réalisateur[34]. Le calendrier de tournage en studio préconise une heure de préparation pour les femmes, trente minutes pour les hommes et trois-quarts d'heure pour l'acteur principal, comme s'il se situait entre les deux[35].

Sous différentes poses, ce corps est utilisé comme un moyen de promotion à travers les affiches du film et les photographies massivement relayées par les journaux. Parmi celles-ci, on retrouve une image d'Aumont en maillot de bain tirée d'une coupure de presse fictive, choisie au sein du récit par le propriétaire de l'établissement de bains pour promouvoir ses cours de natation (fig. 7). Laissant le visage dans l'ombre, la lumière fait briller les rares poils blondis sur le corps bronzé, le téton gauche, les lignes des pectoraux et abdominaux, et fragmente le corps dans une pose qui n'a rien de spontané. Dans une mise en abîme du regard de la spectatrice et du spectateur, Danny observe longuement cette image avec un plaisir apparent. Contrairement à la théorie de Mulvey, c'est un homme qui est en position exhibitionniste. Cette photographie qui, dans le récit, cible explicitement un public féminin, devient un objet promotionnel traversant l'écran, s'adressant tacitement aux spectatrices attirées par les hommes, voire aux spectateurs homophiles ou bovarystes[36].

Éric est contraint de s'exhiber pour tirer un profit financier de son corps. Dépendant des conditions météorologiques pour survivre en étant payé à la leçon donnée, sa désirabilité érotique est inversement proportionnelle à sa puissance sociale et économique. Il affirme alors que les hommes le regardent « de haut » et les femmes « de trop près ». Lors de leur première rencontre, Puck le sauve de la noyade, le fait respirer, le sèche, l'habille, le nourrit et le traite comme un jouet. Elle le mord dans un accès de jalousie quelque temps après avoir grignoté un épi de maïs phallique en l'admirant torse-nu (fig. 8). Elle commence à l'ensevelir dans l'avoine, comme elle le faisait avec ses poupées, avant de l'embrasser. Le corps du héros, dans la deuxième moitié du film, est un corps vulnérabilisé par la faim. Il bénéficie du soutien de la serveuse Véfi, ce qui lui vaut d'être taxé de « gigolo » par le patron de l'auberge. Fiévreux et délirant, il manque une deuxième fois de se noyer et est repêché comme un poisson amorphe. À la sortie du film, des critiques rédigées par des hommes comme par des femmes commentent longuement le physique de l'acteur en le rapprochant souvent d'une statue antique inanimée, cet idéal pouvant avoir un potentiel homoérotique[37]. Les spectateurs et spectatrices interrogé·e·s le jugent à leur tour « beau », « beau comme Apollon », « beau et mâle », « beau à souhait », « fort esthétique », « d'une plastique très agréable[38] ».

Subjectivités féminines déterminantes : un dépassement du regard masculin ?

Face à un homme-objet, c'est une série de personnages féminins qui fait avancer l'intrigue en remettant parfois en cause le cadre patriarcal. Puck a un certain potentiel subversif, d'abord car son mode d'être au monde propose une alternative aux frontières naturalistes entre les êtres humains et leur environnement. Son prénom suppose une certaine fluidité dans son genre puisqu'il fait référence au farfadet folklorique rendu célèbre par *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare. Elle discrédite l'autorité de son père après que celui-ci a chassé Éric de son île. Le roman et les premiers travaux accentuent sa rivalité avec May en insistant sur son caractère lunatique. L'adaptation choisit finalement de résoudre l'intrigue grâce à Puck qui fugue et pousse Danny à retrouver Éric. Infantilisée tout au long du film, elle fait preuve de maturité et d'empathie, et les deux jeunes femmes finissent par se témoigner un respect mutuel. Danny a elle aussi l'ascendant sur Éric lorsqu'elle lui ordonne d'aller rencontrer son père ou lorsqu'elle le surplombe pendant la scène finale. C'est elle qui scelle leur destin commun, contre l'avis de son père, alors que le héros finit le film alité et passif.

Tandis que Véfi désobéit à son patron pour nourrir Éric, Anika n'hésite pas à manipuler les hommes, fuir la police et prendre avantage de sa situation pour séduire son ex-compagnon. La sœur de Danny, Carla (Odette Joyeux), fait quant à elle preuve d'ironie et de recul sur les relations humaines. Elle n'est pas choquée par les mœurs libres d'Anika et s'amuse que celle-ci ait « bien eu » son père. Face à un Éric désemparé, c'est elle qui échafaude un plan pour que la fausse comtesse échappe aux policiers et elle subtilise la voiture de son père. Au lieu de suggérer, comme le roman et les premiers travaux, que la jeune femme espère une validation masculine sous la forme d'un baiser d'Éric, le film ne retient que la générosité, l'impertinence et le goût pour l'aventure de Carla.

L'importance de ces subjectivités féminines invite à considérer le caractère collectif du travail cinématographique en visibilisant le rôle des femmes. Ignorée par les sources secondaires, la

29 Jean-Pierre Aumont, *Le Soleil et les ombres*, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 35.
30 M. Epron, « On va tourner «*Lac aux dames*» », *Excelsior*, n° 8.250, 14 juillet 1933, p. 4, en ligne : https://www-retronews-fr.acces-distant.sciencespo.fr/journal/excelsior/14-juillet-1933/353/2786619/4? [consulté le 12 décembre 2020].
31 René Wilmet ?, « Entretien avec Jean-Pierre Aumont : 1ère partie », *Programme National*, Paris : RDF, 1947, 23:22-23:17, Inathèque, 40 PH806001142.
32 Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Les hommes-objets au cinéma*, *op. cit.*, p. 57.
33 *Ibid.*, p. 76 & p. 85.
34 Armand Panigel, « Au cinéma ce soir : *Lac aux Dames* », *1re chaine*, Paris : ORTF, 1er mars 1973, 00-48, Inathèque, CPF86618908.
35 Marc Allégret, notes de tournage et de montage : calendrier du 30 novembre au 8 décembre 1933, BnF, fonds Marc Allégret, 4-COL-7(3,12).
36 Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Les hommes-objets au cinéma*, *op. cit.*, p. 118.
37 Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Les hommes-objets au cinéma*, *op. cit.*, p. 42.
38 Anonyme, « *Lac aux dames* » *in* « La parole est aux spectateurs », art. cit., p. 10.



6. Éric (Jean-Pierre Aumont) dans le garage à canots de Puck (Simone Simon). Capture d'image © 1934 Production Sopra Films Sonores Tobis / René Chateau Vidéo



7. Éric (Jean-Pierre Aumont). Capture d'image © 1934 Production Sopra – Films Sonores Tobis / René Chateau Vidéo



8. Puck (Simone Simon) mangeant avec Éric (Jean-Pierre Aumont). Capture d'image © 1934 Production Sopra Films Sonores Tobis / René Chateau Vidéo

monteuse Denise Batcheff (future Denise Tual) joue un rôle dépassant les frontières attendues d'un métier qui est alors traditionnellement féminin. Restée à Paris lors du tournage en Autriche, elle visionne des pellicules envoyées par avion et donne des indications pour tourner des raccords ou refaire des scènes, sans se borner à des considérations purement techniques[39]. *Lac aux dames* lui permet d'obtenir de nombreuses propositions puis d'amorcer une deuxième carrière en tant que productrice et plus anecdotiquement réalisatrice. En ce qui concerne les actrices, elles sont souvent réduites à des trophées d'un Allégret « découvreur de stars[40] ». Rosine Deréan affirme cependant que c'est elle qui aurait recommandé Odette Joyeux, promise à une brillante carrière, à la dernière minute[41]. Simone Simon pousserait quant à elle la candidature d'Aumont[42]. Avec son interprétation de Puck, elle offre au film une des raisons principales de son succès. Face à un présentateur qui la décrit comme l'« actrice [qu'il révèle] », Allégret, se définissant plus humblement comme un médiateur dans la rencontre d'une artiste et de son public, soutient que c'est elle « qui se révèle[43] ».

Le film porte l'empreinte de Colette, contactée pour son amour des films en plein air et dont le prestige apporte un élément de promotion essentiel. Certains discours opposent une écrivaine jugée médiocre, Baum, et une grande écrivaine, Colette. Il est pourtant évident que les dialogues se réfèrent intensément au roman. Colette a tout de même un impact structurel sur la mise en tension du triangle amoureux et la valorisation de Puck ; le film devient en partie une œuvre colettienne[44]. Son œuvre se penche régulièrement sur un homme-objet faiblissant face aux femmes, comme dans *Chéri* (1921)[45]. Jean-Pierre Aumont semble se sentir directement objectivé par une Colette omnipotente lorsqu'il lui rend visite quelques années après *Lac aux dames*[46]. Alors qu'il souhaite se doucher, elle lui ordonne de se dévêtir pour qu'elle l'arrose en même temps que ses plantes, l'inscrivant ainsi parmi les possessions muettes de son jardin. Le rapprochement colettien le plus largement souligné est celui de Puck avec un personnage d'adolescente insouciante et proche des non-humains, comme le personnage Claudine mais surtout Vinca du *Blé en herbe* (1923). Alors que l'éveil sexuel de l'adolescence trouble son amitié avec Phil, Vinca est finalement un personnage plus fort que le jeune homme objectivé. Colette elle-même identifie Puck et Simone Simon à Vinca[47]. La participation de Gide à l'avènement du film est parfois surestimée. Il affirme être « amené […] à «retaper» certains dialogues[48] », ce que confirme l'étude des sources. Son rôle se traduit surtout par une influence sur l'imaginaire du réalisateur (autorisant une réflexion sur l'homoérotisme), la mise à disposition de ses réseaux de sociabilité, ainsi qu'un soutien émotionnel dont fait état leur correspondance.

Dans ses travaux plus récents, Mulvey recontextualise la théorie du *male gaze* et, lui reconnaissant une certaine obsolescence, invite à prendre en compte de nouveaux critères. Dès les années 1990, Linda Williams critique un outil « déshistoricisé » et moralisateur accusé de réduire la diversité des êtres créant et recevant des œuvres tout en entretenant la dichotomie cartésienne corps-esprit[49]. Le plaisir n'est pas seulement masculin et phallique, visuel et dominateur, la réception n'est pas seulement passive et aliénante. Sans nier les rapports de force genrés, il s'agit de contextualiser la pluralité d'« observateurs-spectateurs » et d'« observatrices-spectatrices ». Les femmes, dès le XIX[e] siècle, bien qu'inégalement selon la classe sociale, peuvent recevoir des images érotiques et s'approprier des représentations dont elles ne sont pas forcément la cible. Iris Brey théorise quant à elle le « regard féminin », incluant une diversité de points de vue et de désirs féminins[50]. Enfin, l'hypothèse du « *queer-ing* » prend en compte la possibilité pour les spectatrices et spectateurs ayant des désirs ne se réduisant pas à l'hétérosexualité de subvertir l'hétéronormativité des récits et de se les réapproprier intimement[51].

Contrairement au présupposé du regard masculin, c'est bien un homme qui est exhibé dans *Lac aux dames*. Éric n'est pas le regardeur, il est avidement scruté jusqu'à exploser de colère contre Puck représentant alors pour lui l'ensemble des femmes portant le regard actif. Éric est introduit au tout début du film à travers le regard intense d'une femme, et ses élèves l'épient avec désir (fig. 9). Ses cours de natation sont un spectacle qui attire une foule de femmes mais aussi d'hommes (fig. 10). Ce qui différencie Danny des autres femmes pour Éric, c'est que leur coup de foudre passe par un premier regard échangé réciproquement, sur un pied d'égalité (fig. 11). Éric, qui gardera une photo de Danny dans son logement de fortune, est lui aussi acteur du désir suggéré.

Conclusion

Avec le triomphe du couple normé Éric-Danny, l'érotisation des personnages féminins et en particulier de Puck, *Lac aux dames* s'inscrit pleinement dans les rapports genrés dominants du cinéma des années 1930. Au sein du film coexistent cependant des scènes — voire des plans — contenant plutôt un regard masculin, féminin, homophile. La co-construction d'un regard que l'on ne peut synthétiser que comme pluriel inclut la complexité d'êtres qui ne sauraient être résumés à deux blocs hermétiques, femmes et hommes. D'une part, le sens insufflé à la production culturelle résulte du maillage de subjectivités nourri du conscient et de l'inconscient des agent·e·s historiques derrière ce qu'il serait trop réducteur de désigner comme l'œil de la caméra. D'autre part, la co-construction de ce sens est continuellement négociée par le concert de points de vue en partie indicibles du public recevant l'œuvre. Si le cinéma est un lieu d'exploration de la sensibilité, y compris érotique, les plaisirs sexuels qu'il peut susciter échappent en partie aux intentions des créateurs et des créatrices.

Roman Knerr *est conférencier, diplômé du double master de recherche de Sciences Po et de l'École du Louvre.*

39 Marc Allégret, notes de tournage et de montage : notes de Denise Batcheff, 2 & 5 septembre 1933, BnF, fonds Marc Allégret, 4-COL-7(3,12).
40 Bernard J. Houssiau, *Marc Allégret découvreur de stars. Sous les yeux d'André Gide*, Bière, Cabédita, 2000, 257 p.
41 Armand Panigel, « Au cinéma ce soir : *Lac aux Dames* », *1re chaine*, Paris : ORTF, 1er mars 1973, 01:39-01:45, Paris, Institut national de l'audiovisuel, Inathèque, CPF86618908.
42 Jean-Pierre Aumont, *Le Soleil et les ombres*, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 35.
43 Armand Panigel, « Au cinéma ce soir : *Lac aux Dames* », *1re chaine*, Paris : ORTF, 1er mars 1973, 00-48, Inathèque, CPF86618908.
44 Voir Paola Palma, *La vagabonda dello schermo. Colette e il cinema*, Padoue, Esedra, 2015, p. 174 ; Alain et Odette Virmaux, *Colette et le cinéma*, Paris, Fayard, 2004, p. 181.
45 Voir Marcelle Biolley-Godino, *L'homme-objet chez Colette*, Paris, Klincksieck, 2000, 172 p.
46 Jean-Pierre Aumont, *Le Soleil et les ombres*, *op. cit.*, p. 56.
47 Alain et Odette Virmaux, *Colette et le cinéma*, *op. cit.*, p. 183 ; Pierre Barillet, *Simone Simon, la féline*, *op. cit.*, p. 65.
48 Alain et Odette Virmaux, *Colette et le cinéma*, *op. cit.*, p. 178.
49 Linda Williams, « Corporealized observers: Visual pornography and the "carnal density of vision" » *in Fugitive Images: From Photography to Video*, dir. Patrice Petro, Bloomington, Indiana University Press, 1995, pp. 3-41. Pour une critique plus récente, voir également Florian Vörös, « Introduction : Le porno à bras-le-corps, Genèse et épistémologie des *porn studies* », *in Cultures pornographiques : Anthologie des* Porn Studies, dir. Florian Vörös, Paris, Éditions Amsterdam, 2015, pp. 5-31.
50 Iris Brey, *Le Regard féminin, une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2020, 252 p.
51 Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Les hommes-objets au cinéma*, *op. cit.*, pp. 19 & 22.



11. La rencontre de Danny (Rosine Deréan) et Éric (Jean-Pierre Aumont).
Capture d'image © 1934
Production Sopra – Films Sonores Tobis / René Chateau Vidéo



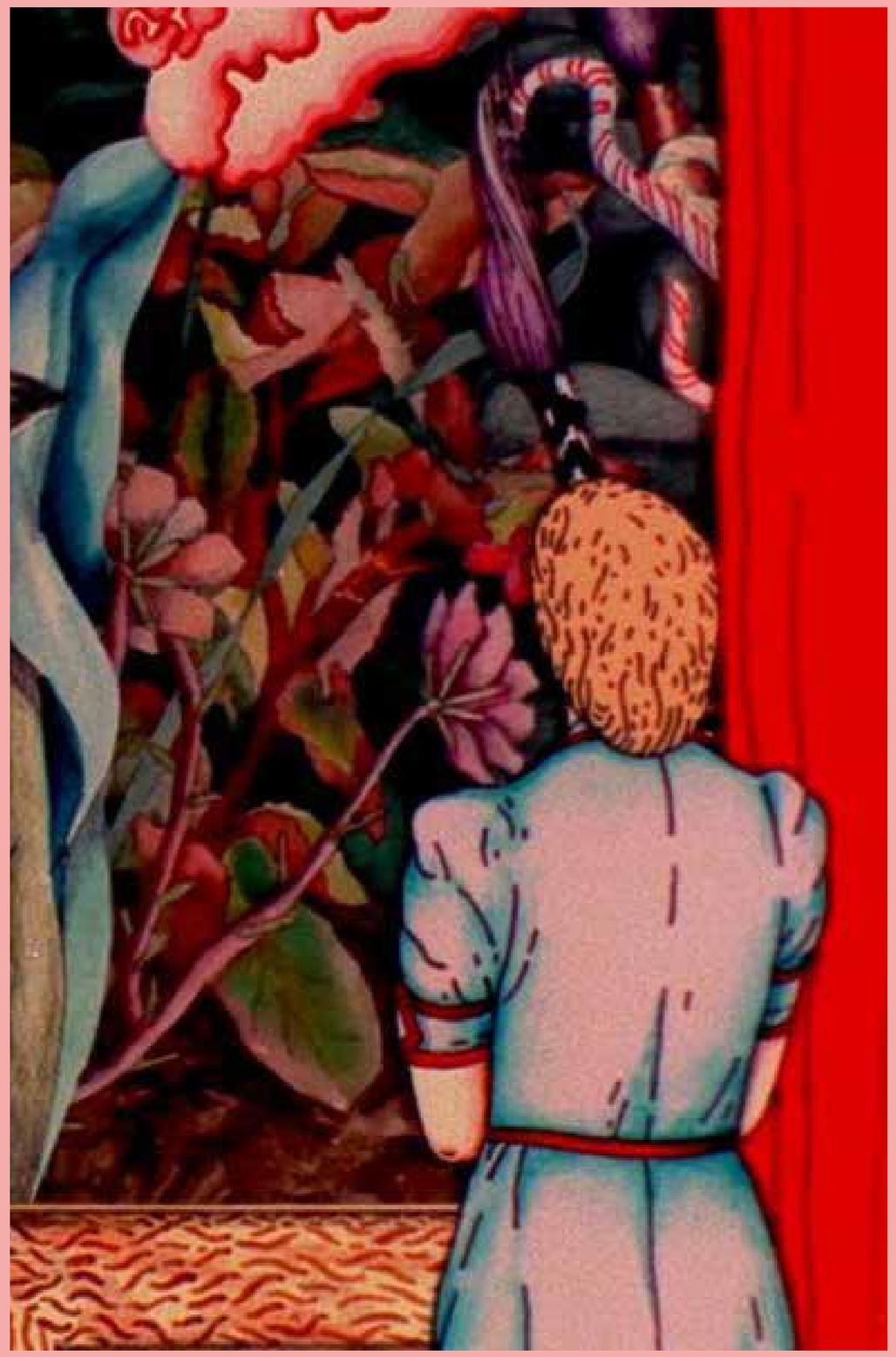
10. Spectatrices et spectateurs de la leçon de natation d'Éric (Jean-Pierre Aumont). Capture d'image © 1934
Production Sopra – Films Sonores Tobis / René Chateau Vidéo



9. Une baigneuse observant Éric (Jean-Pierre Aumont).
Capture d'image © 1934
Production Sopra – Films Sonores Tobis / René Chateau Vidéo

DOSSIER

6 - FEMME ARTISTE



Les défis d'une figuration érotisant les corps d'hommes : ethnographie du processus de création de femmes illustratrices

par Morgane Tocco

Les représentations érotiques sont en grande partie destinées à un public d'hommes, hétérosexuels ou homosexuels, et conçues par des hommes ; rares sont les représentations érotiques créées par et pour les femmes hétérosexuelles[1]. Cette dissymétrie est alimentée par — tout comme elle contribue à alimenter — la « valence différencielle des sexes »[2]. Nombre de chercheur·se·s ont documenté les manières dont cette bicatégorisation masculin-féminin structure les jeux de séduction et de désir, et entretient la domination masculine ; « la femme » est constituée par et pour les hommes en objet symbolique, en objet de désir, en objet de regard, fait pour plaire, être vu, attirer l'attention[3]. Depuis plusieurs décennies, les pensées féministes dénoncent les rapports de domination qui imprègnent les questions de désir mais également les représentations érotiques qui en découlent — conçues pour un œil masculin[4] — en montrant qu'ils dénient aux femmes le statut de sujet désirant comme celui de sujet regardant[5]. Ces revendications semblent réactivées avec le « moment #metoo », caractérisé par une forte médiatisation de sujets féministes portant sur le corps et la sexualité des femmes[6]. Dans ce contexte, quelques voix de femmes s'élèvent pour dénoncer le manque de visibilité des représentations érotisant les corps d'hommes — face à la surreprésentation des corps de femmes érotisés. Elles déplorent que ce déséquilibre entretienne la pensée de la différence et façonne des comportements qui dépossèdent les femmes hétérosexuelles de leur capacité à porter un regard érotique sur les hommes.

Cet article s'intéresse à un projet artistique qui porte ces revendications. Il s'agit d'un fanzine participatif qui encourage les femmes à créer des illustrations érotiques d'hommes dans une optique d'émancipation. *Sprinkle*[7] est créé par deux illustratrices, Adèle Mesones et Ariane Hugues, qui entreprennent de contribuer à « combler le vide » en invitant d'autres illustratrices à « s'emparer de l'érotisation des corps d'hommes » afin de « renverser le jeu du *male gaze*[8] dominant » (pour reprendre leurs mots). Ce fanzine, tiré à 200 exemplaires en 2020 et 2021, se démarque d'une revue érotique commerciale en ce que son objectif n'est pas d'exciter une envie sexuelle auprès du lectorat, mais de permettre à des femmes d'exprimer leurs regards érotiques. Il s'agit plutôt d'une intervention engagée en faveur d'une réappropriation, par les femmes, de regards et de désirs dont elles ont été dépossédées par un système patriarcal fondé sur la domination des corps de femmes et de leur sexualité. Ce faisant, *Sprinkle* promeut un érotisme militant, qui se veut utile, fondé sur une justification politique.

En s'adressant aux illustratrices participant à ce projet, les fondatrices ne proposent pas de définition de l'érotisme et ne précisent pas ce qui est formellement attendu en termes de représentation. À travers des consignes évasives, elles entendent offrir une grande liberté d'expression aux participantes ; les seules contraintes sont d'ordre technique (quatre pages par personne, au format A6 ; trois couleurs : jaune, bleu, magenta). Les femmes qui participent à ce projet ont principalement été sélectionnées par affinité amicale par les initiatrices — un choix pris en raison de l'absence de rémunération possible des autrices. Cette sélection inclut des femmes qui travaillent déjà sur l'érotisation du corps masculin, des femmes qui travaillent autour des questions de corps, de genre et de sexualité, mais également des femmes qui n'ont jamais abordé ces thématiques dans leur travail artistique (plus de la moitié). Formées en écoles d'art, les participantes se définissent pour la plupart comme autrices de bande dessinée ou illustratrices. Ces femmes, âgées de 22 à 31 ans, sont principalement cisgenre. Toutes sont *attirées* par les hommes (hétérosexuelles, bisexuelles, pansexuelles, etc.). Enfin, la majorité d'entre elles sont blanches et de nationalité française.

Nous verrons que la participation au projet est vécue comme un « défi » par la plupart autrices parce qu'elle entraîne un certain nombre de difficultés au fil du processus de création. Deux d'entre elles seront développées ici. La première concerne les sources d'inspiration : il apparaît difficile d'imaginer un moyen efficace d'exprimer visuellement l'érotisme à partir du corps masculin, un corps sur lequel peu d'autrices ont l'habitude de porter un regard érotique. Le second défi consiste à fabriquer une composition graphique qui se distingue des représentations visuelles en circulation, sévèrement jugées en raison de leur uniformité présumée et des rapports de domination qu'elles véhiculeraient.

1 Patricia Legouge, « Plaisir sexuel », in *Encyclopédie critique du genre,* dir. Juliette Rennes, Paris, La Découverte, 2016, pp. 459-469.

2 Françoise Héritier, *Masculin, Féminin. La pensée de la différence*. Paris, Odile Jacob, 1996.

3 On peut citer entre autres : Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998 ; John Berger, *Voir le voir,* Paris, Éditions B42, 2014 ; Sandra Lee Bartky, *Femininity and Domination. Studies in the phenomenon of oppression*. New-York and London, Routledge, 1990 ; Gayle Rubin, *Surveiller et jouir : anthropologie politique du sexe.* Paris, EPEL, 2010.

4 Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen, vol. 16, N°3, 1975, pp. 6-18.

5 Sandra Lee Bartky, *Femininity and Domination. Studies in the phenomenon of oppression*, *op. cit.* ; Naomi Wolf, *Quand la beauté fait mal*, *op. cit. ;* Catharine Alice MacKinnon, *Toward a Feminist Theory of the State, op. cit.*

6 Bibia Pavard, Florence Rochefort, Michelle Zancarini-Fournel, *« Ne nous libérez pas, on s'en charge ». Une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2020.

7 Le nom du fanzine est choisi en référence à l'artiste porno-féministe états-unienne Annie Sprinkle.

8 Le concept de *male gaze* est théorisé par Laura Mulvey pour dénoncer le fait que la culture visuelle dominante imposerait au public d'adopter une perspective d'homme hétérosexuel (Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema, art. cit.*).

L'article s'intéresse à la manière dont les autrices entreprennent de représenter des hommes de manière érotique tout en cherchant à fabriquer des images engagées, qui contribuent à diversifier l'imagerie érotique. Il vise à identifier les partis-pris artistiques et revendications politiques qui constitueraient un érotisme militant, tout en mettant en lumière les difficultés, tensions et contradictions qui traversent de telles démarches. L'analyse s'appuie sur une ethnographie du processus de création[9]. La démarche artistique des autrices est principalement étudiée rétrospectivement, par le biais d'entretiens semi-directifs. Le corpus visuel est constitué de 81 compositions graphiques fabriquées par 28 autrices, dont les deux initiatrices. L'analyse de ces images se fait d'un point de vue anthropologique[10]; elle vise à comprendre comment et pourquoi elles sont réalisées, en restituant l'expérience sensible de création de leurs autrices et sa dimension sociale.

Comment érotiser un corps rarement perçu comme érotique ?

Une démarche incarnée qui politise le regard érotique

Les femmes qui participent au fanzine partagent l'état des lieux dressé par celles qui en sont à l'initiative et sont en accord avec les revendications qu'elles prônent. Le projet du fanzine leur apparaît salutaire et son approche est considérée pertinente du fait de sa dimension politique. Elles interprètent l'appel à illustration comme une invitation à montrer leurs goûts et fantasmes personnels, à représenter ce qui les émeut et les affecte chez un homme. Les autrices entreprennent donc de raconter en image leur attirance pour les hommes ; une mission qu'elles prennent très au sérieux. De fait, nombre d'entre elles considèrent qu'apporter leur point de vue de femme est un geste politique parce qu'il s'agit d'un point de vue minorisé dans le domaine des représentations érotiques — « J'ai décidé de raconter mes propres expériences sexuelles en me disant : de toute façon c'est politique, on ne parle pas assez de sexe quand on est femme ». Ainsi, la plupart des autrices ont cherché à concevoir une composition graphique qui reflète avec « authenticité », « honnêteté » et « sincérité » la manière dont elles appréhendent l'érotisation des hommes. L'impératif de vérité et le souci du réel traversent la démarche de ces femmes, soucieuses de fabriquer une image qui leur « ressemble », fidèle à leur personnalité et au rapport qu'elles entretiennent au corps des hommes.

Pour documenter en image le regard qu'elles portent sur les hommes, les autrices doivent déjà saisir ce qui rend un homme érotique à leurs propres yeux. L'appel du fanzine devient l'occasion de se livrer à une analyse réflexive de leur regard érotique. En étudiant leurs propres expériences sensuelles et sexuelles, elles cherchent à comprendre comment elles sont séduites par les hommes dans le cadre de leur vie personnelle, comment elles apprécient leurs corps et comment elles les désirent. Certaines femmes se questionnent à ce sujet pour la première fois, notamment lorsqu'elles n'ont pas l'habitude de travailler ces thématiques, d'autres ont déjà développé une connaissance sensorielle de leurs goûts et désirs. Les premières éprouvent davantage de difficultés que les secondes à déterminer ce qu'elles pourraient représenter.

« Le corps masculin érotisé… 'faut avoir, des fois, beaucoup d'imagination ».

Après avoir reçu l'appel à participation, beaucoup d'illustratrices rapportent avoir eu du mal à imaginer comment représenter un homme de manière érotique. Le manque de modèle extérieur est souvent cité comme un frein. Les représentations érotiques en circulation exhibant rarement des corps d'hommes, les autrices auraient peu accès à des images pouvant leur servir de référence — du moins elles ont peu accès à des images qu'elles jugent séduisantes (nous y reviendrons). N'ayant pas l'habitude de voir des images érotisant des corps d'hommes qui leur plaisent, elles peinent à déterminer ce qui confère un caractère érotique au corps masculin donc à imaginer ce qu'elles pourraient représenter. Par exemple, l'une d'entre elle explique que la participation au fanzine est un « challenge » parce que « dans les images érotiques ou porno hétéro c'est quand même le corps féminin qui était plus mis en avant » ; elle estime qu'il faut avoir « beaucoup d'imagination » pour figurer un homme de manière érotique. Ne pouvant se contenter de reproduire un code incorporé, les femmes souhaitant érotiser les hommes en image estiment qu'elles doivent faire preuve de créativité.

Selon certaines, la corporéité masculine ne serait pas dotée d'une force d'évocation sexuelle suffisante, contrairement au corps féminin. Par exemple une illustratrice explique qu'elle n'a « pas d'inspi[ration] pour les mecs » car elle ignore « ce qui est érotique chez un homme » alors qu'elle imagine facilement ce qui l'est chez une femme : « quand on te parle d'une femme, direct dans ta tête, tu vas avoir ses seins, ses fesses, tu vois les trucs très… bah, érotiques, quoi ». Plusieurs illustratrices rapportent que leur premier réflexe à la réception de l'appel à participation fut d'imaginer un corps de femme ou bien de vouloir représenter une relation entre un homme et une femme mettant la femme au premier plan. La plupart des participantes au fanzine ont une meilleure connaissance du caractère érotique des corps de femmes du fait que ceux-ci sont davantage visibles et sexualisés dans les productions visuelles qu'elles réceptionnent en tant que spectatrices. Dessiner des personnages féminins de manière érotique leur apparaît plus « naturel » et « agréable » du fait qu'elles aient accès à quantité de modèles dont elles peuvent s'inspirer. Ces images leur semblent plus faciles à reproduire car elles sont familières. Il semblerait que c'est parce que l'œil des participantes est entrainé à percevoir l'érotisme sous des traits féminins qu'il peine à identifier le potentiel érotique du corps masculin. Le fait de percevoir un corps comme érotique est le fruit d'un apprentissage et que la consommation de productions visuelles tient une part importante dans cet apprentissage. Les représentations extérieures auxquelles les femmes sont confrontées au cours de leur vie, de manière volontaire ou non, influenceraient donc largement leurs représentations mentales[11] et par conséquent les pratiques artistiques.

Le partenaire intime, principale source de référence

Faute de modèles extérieurs sur lesquels s'appuyer, nombre d'autrices se tournent vers les hommes qu'elles côtoient dans le cadre de leur vie privée. De fait, les corps masculins érotisés auxquelles elles auraient plus facilement accès seraient ceux de leurs partenaires intimes — « Je vois pas de corps d'hommes partout, à part mes partenaires de lit ou mes amis mais qui sont habillés. Donc le corps nu [masculin] c'est que dans les cours de modèle-vivant ou dans les rapports intimes qu'on peut vraiment l'observer. » Les expériences sensuelles, sexuelles et amoureuses que les femmes partagent avec des hommes participent à l'appréhension érotique du corps masculin et facilite son expression visuelle. Par exemple, une autrice rapporte que « c'est pas évident de dessiner un corps d'homme nu » parce qu'elle connaît mieux le corps féminin, qu'elle trouve « beaucoup plus érotique ». Elle convient cependant qu'elle dessine davantage et mieux les hommes du haut de ses 30 ans plutôt que lorsqu'elle avait 15 ans parce qu'elle a « appris à connaître le corps masculin ». La connaissance érotique du corps masculin est une connaissance incarnée puisqu'elle prend appui sur les propres expériences vécues par les femmes.

Pour beaucoup, il s'agit d'une connaissance située dans le cadre d'une relation interpersonnelle qui concerne un homme singulier, rarement des hommes en général. C'est pourquoi, une majorité d'autrices se sont inspirées de partenaires intimes pour participer au fanzine. Certaines représentent explicitement leur partenaire intime, en les dessinant de manière reconnaissable. Par exemple, une autrice considère son partenaire comme sa « muse » ; appréciant « ses formes voluptueuses », son corps « sculpté et rond, accueillant, généreux », elle le dessine régulièrement. Il lui paraissait évident de le représenter pour le fanzine. De son côté, Ariane Hugues (fig. 1), figure un personnage « imaginaire mais assez influencé par une relation antérieure » parce qu'elle avait de représenter une « expérience intime » qui fut « importante » pour elle. D'autres demandent à leur partenaire de poser comme modèle afin de s'appuyer sur les proportions de leur corps, mais dessinent un personnage qui ne leur ressemble pas particulièrement. C'est le cas d'une femme qui considère son partenaire comme son « premier mannequin » du fait qu'elle lui demande souvent de poser pour elle, mais elle dessine un personnage de style *Shojo* qui ne lui ressemble pas. D'autres encore s'inspirent de poses et attitudes repérées chez des hommes côtoyés dans l'intimité, qu'elles ont souhaité reproduire. Par exemple, s'appuyant sur ses expériences intimes, une autrice aurait remarqué que « beaucoup de partenaires tiraient sur leur tee-shirt pour cacher leur sexe » — un geste qu'elle « trouve hyper attendrissant » et qu'elle décide de reproduire. Plusieurs enquêtes sur les fantasmes sexuels montrent que lorsque les femmes fantasment sur des hommes, les hommes en question sont souvent des partenaires intimes présents ou passés[12] ; un résultat qui, selon les sociologues Rebecca F. Plante et Michael S. Kimmel, reflète les conséquences potentiellement dangereuses des pratiques sexuelles à risque pour les femmes[13].

« C'était dur d'imaginer dessiner juste un homme. »

Malgré l'invitation du fanzine à « s'approprier son regard et ses désirs », certaines femmes éprouvent des difficultés à déterminer comment exprimer l'érotisme en images car elles constatent que la vue du corps d'un homme n'excite pas leur désir sexuel. Par exemple, une illustratrice réalise que son « érotisation du corps masculin » ne « passait pas par les images » mais par « le toucher ». Prenant appui sur leur réflexivité sensorielle, ces femmes déclarent qu'elles n'éprouvent pas de fascination désirante pour le corps d'un homme, qu'elles sont peu sensibles au plaisir que procurerait sa vue — que cet homme se présente face à elles ou qu'il soit figuré sur papier glacé. Par exemple, une femme rapporte qu'elle ne « pense jamais à érotiser l'homme » parce qu'elle n'a pas « ce truc de voyeuse » à regarder une partie du corps d'un homme « avec une intention sexuelle derrière ». Rares seraient les images érotisant le corps masculin qui excitent son désir. Elle cite en contre-exemple les « pubs pour parfum » mettant en scène « un mec avec beaucoup de muscles » — « ça marche pas de ouf » — ou encore les *dick pics*[14] — « ça m'excite pas du tout… c'est trop direct ». Pour le fanzine, cette illustratrice dessine deux silhouettes masculines recouvertes de mains ; un moyen d'exprimer visuellement le sens du toucher, à travers une forme d'interaction avec les personnages figurés. Elle accompagne ses dessins d'un texte décrivant de manière explicite le désir sexuel qu'elle éprouve envers un homme. Se disant « plus sensible aux mots », elle estime que la « partie texte » est « plus érotique » que l'illustration — qui est seulement « sexy » — car elle « éveille plus le désir ».

Plusieurs autrices réalisent des compositions graphiques qui transcrivent une appréhension du corps masculin par d'autres sens que celui de la vue (principalement l'odeur et le toucher) et qui figurent la présence, discrète voire allégorique, d'une tierce personne en interaction avec le(s) personnage(s) masculin(s). Elles préfèrent figurer une interaction entre plusieurs personnages plutôt que « juste dessiner un homme » parce qu'elles-mêmes estiment avoir « besoin de narration », d'un « scénario », d'une « relation » entre plusieurs personnes pour ressentir une forme de désir[15]. L'écriture apparaît alors comme une alternative efficace à la transmission d'émotions érotiques. Ce médium leur semble plus approprié que l'image car il stimule davantage l'imagination, permet de ne pas circonscrire l'érotisme au plaisir visuel, ce qui correspond davantage à leur manière d'appréhender les hommes de manière érotique. De leur point de vue, la force d'évocation du texte serait supérieure à l'image et le désir plus facile à exprimer avec des mots.

9 Cette ethnographie est menée dans le cadre d'une recherche doctorale en anthropologie débutée en 2017, traitant des regards érotiques de femmes sur les corps d'hommes, en France, dans le contexte contemporain.

10 Michèle Coquet, *Figuration, création et esthétique Ethnographie des pratiques et anthropologie des images*, Anthropologie sociale et ethnologie, École des hautes études en sciences sociales, 2011.

11 Hans Belting, *Pour une anthropologie des images,* Paris, Gallimard, 2004.

12 Michael S. Kimmel, Rebecca F. Plante « The Gender of Desire: The Sexual Fantasies of Women and Men », The gender of desire : essays on male sexuality, New-York, State University of New York Press, 2005.

13 *Ibid.*

14 Plusieurs autrices mentionnent les *dick pics* — ces autoportraits cadrés sur le pénis, généralement présenté en érection et en gros plan, que certains hommes leur envoient sans leur consentement dans le cadre de correspondances de séduction. Ces images sont alors citées comme figure repoussoir des représentations de la masculinité et de l'érotisme.

15 Ce constat fait écho aux résultats d'une enquête menée auprès d'étudiant-e-s aux Etats-Unis, à propos de leurs fantasmes, révélant que les femmes décrivent rarement dans le détail les caractéristiques physiques de leurs partenaires fantasmés et attachent plus d'importance au décor et au contexte (Michael S. Kimmel, Rebecca F. Plante « The Gender of Desire: The Sexual Fantasies of Women and Men », art. cit.).



1. Ariane Hugues



2. Lison Ferné

Les autrices qui peinent à concevoir qu'une composition graphique exhibant frontalement la plastique d'un homme puisse transcrire l'érotisme n'ont pas tendance à désirer visuellement le corps d'un homme dans le cadre de leur vie personnelle. Selon notre hypothèse, le spectacle du corps masculin n'est pas érotique à leurs yeux parce qu'elles ne sont pas habituées à le percevoir comme tel. Étant socialisées à être sexuellement désirables aux yeux des hommes, elles apprennent à désirer de manière passive, en désirant être désirées[16], plutôt qu'à porter un regard désirant sur le corps d'un homme.

Certaines en sont conscientes, comme cette illustratrice, qui veut sensibiliser le lectorat au fait « qu'on éduque les femmes à avoir envie d'être désirée plutôt que de désirer » parce qu'elle-même regrette de ne pas « être active par rapport à son désir », réalisant avec « tristesse » qu'au cours d'un rapport sexuel, elle n'a « pas tellement tendance à regarder » son partenaire, surtout lorsqu'il s'agit d'une jeune relation, parce qu'elle « intellectualise ce qu'il se passe » et a « l'impression d'être beaucoup surveillée » par le regard masculin : « Je m'asphyxie avec des questions sur mon physique à moi et mon rapport à moi et mon corps ». Ses propos illustrent combien l'insécurité corporelle liée à l'injonction à plaire[17] peut empêcher une femme de se positionner en sujet de désir actif. La bicatégorisation, attribuant aux femmes le statut d'objet de désir, limiterait donc les femmes dans leur capacité à endosser la posture de sujet regardant et désirant face à un homme. Si la pratique d'érotiser en image un homme relève du défi pour nombre d'autrices c'est qu'elle consiste en un renversement des rôles de genre.

Comment « offrir une version diversifiée de ce qu'est un garçon excitant » ?

Une attention portée à la réception des images et aux effets des représentations véhiculées

Le second défi lancé par l'appel à illustration érotique d'hommes consiste à « diversifier le paysage érotique » pour « offrir une version diversifiée de ce qu'est un garçon excitant ». Il s'agit de proposer de nouveaux récits et de nouvelles représentations ; de remettre en cause les images pour changer les manières de regarder.

Si le processus de création des participantes au fanzine est traversé par une démarche introspective, il n'en est pas moins accompagné d'une attention portée à la vie sociale des images. De fait, la plupart des autrices sont soucieuses de l'influence que leurs compositions graphiques peuvent avoir sur les personnes qui les regardent. Conscientes que les représentations visuelles produisent du sens, elles réfléchissent à la manière dont ces images peuvent être perçues, regardées, interprétées, à ce que le lectorat est susceptible de percevoir et comprendre. Ces préoccupations parcourent leurs démarches artistiques, comme en témoignent ces quelques extraits : « Je suis féministe donc j'essaie d'être consciente, dans mon travail, des représentations que j'donne » ; « J'ai envie que les représentations soient questionnées. […] J'ai pas envie de favoriser des injonctions que je rejette dans ma propre vie. » ; « Comment on représente les garçons ? […] J'vais être en train de représenter ça, qu'est-ce que j'veux dire ? […] Est-ce que moi j'veux participer à des stéréotypes ? ». Ces autrices veillent à ne pas renforcer les normes de représentation érotique en circulation, voire à les déconstruire, parce qu'elles estiment que l'effet qu'elles produisent peut être néfaste. D'une part, en tant que femmes, plusieurs se considèrent victimes des représentations réifiant le corps féminin, jugées dévastatrices pour l'image des femmes, et souhaitent ne pas infliger aux hommes un traitement similaire. Les interrogations de cette illustratrice en sont un exemple : « Est-ce que c'est bien de s'mettre dans une posture de voyeuse alors qu'on… alors qu'en tant que femmes on a été trop souvent représentées par des voyeurs ? […] Est-ce que c'est bien de… d'objectiver les hommes alors que… on souffre de l'être soi-même ? » D'autre part, ces autrices sont conscientes que la réception de certaines images peut relever d'une forme de violence, créer ou réveiller des blessures et provoquer des émotions négatives. Par exemple, une femme rapporte qu'elle n'a pas envie de « choquer des gens » parce qu'elle-même peut l'être à la vue de certaines images. Ainsi, la plupart des autrices prêtent attention à l'effet des représentations qu'elles véhiculent. Elles anticipent la réception du lectorat, non pas pour fabriquer des compositions susceptibles de lui plaire, mais pour veiller à ne pas heurter sa sensibilité et ne pas diffuser de modèles à l'influence néfaste.

Le souhait de diversifier les corps érotisés

Pour contribuer à la diversification des représentations érotiques, certaines autrices portent leur attention sur l'apparence physique des personnages qu'elles figurent, dont elles méditent sciemment les traits. Elles entendent donner à voir des corps différents de ceux mis en spectacle dans l'imagerie érotique classique — qui exhiberait principalement des « mecs blancs et cis », « hyper bien gaulés », des « corps absolument bodybuildés et complètement irréalistes ». Cet idéal de diversification des corps érotisés recoupe différentes logiques. Il s'agit d'être inclusif, dans l'optique d'offrir de la visibilité aux minorités, en particulier aux hommes racisés. Il s'agit ensuite de diversifier les représentations de la masculinité dans l'optique de ne pas renforcer les stéréotypes de genre et les injonctions à la virilité. Il s'agit enfin de montrer des morphologies variées, qui s'écartent des canons de beauté habituels pour élargir les critères régissant le caractère désirable d'un corps.

Cependant, ces intentions n'ont pas toujours donné suite. Nous allons nous concentrer sur le fait que le souci de diversifier les corps érotisés semble parfois entrer en concurrence avec la volonté d'afficher ses goûts personnels, de témoigner de son propre regard érotique. Prenons l'exemple de Lison Ferné (fig. 2), une des rares femmes racisées participant au fanzine. Supposant que les autres illustratrices sont « plutôt blanches » et auront tendance à figurer des hommes blancs, elle décide de représenter un homme « pas blanc » parce qu'il était « important pour [elle] » qu'il n'y ait pas que des « modèles classiques ». Elle dessine plusieurs personnages masculins en prenant appui sur des photographies d'hommes qu'elle trouve beaux. Avec le recul, elle constate que sa préoccupation pour la diversification des corps érotisés s'est concentrée sur la question de la couleur de peau : « J'avoue que j'me suis pas dit : ah, 'faut qu'y'en ait un qui soit vieux, 'faut qu'y'en ait un qui soit gros, enfin tu vois… J'me suis plus dit : ok, moi, qu'est-ce qui me plaît ? » Lison considère donc avant tout l'appel à illustration comme une opportunité de dessiner des « mecs beaux » qui reflètent ses « goûts personnels ». Comme elle, la plupart des autrices se saisissent de l'opportunité du fanzine pour représenter des hommes qu'elles jugent visuellement attirants. Elles souhaitent rester fidèles à

16 John Berger, *Ways of Seeing*, London, BBC and Penguin Books, 1972.

17 Sandra Lee Bartky, *Femininity and Domination. Studies in the phenomenon of oppression*, *op. cit.* ; Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, *op. cit.*

leurs préférences physiques bien que leurs goûts ne s'écartent pas drastiquement des normes de beauté. L'analyse de l'apparence physique des personnages figurés, révèle une écrasante majorité d'hommes cisgenre blancs et jeunes (ce qui reflète l'homogénéité sociale des femmes participant au fanzine) et de morphologies moyennes (rares sont les corps maigres, gros ou très musclés). La question de la séduction esthétique semble donc aller à l'encontre de la revendication selon laquelle tous les corps sont susceptibles de plaire et d'être perçus comme érotiques.

Les tentatives d'érotiser sans réifier

Enfin, les autrices qui entreprennent de fabriquer une composition graphique qui se distingue des représentations visuelles en circulation pensent l'agencement et le contenu de leurs images avec l'intention de ne pas réifier le corps de leurs personnages masculins. Par exemple, une autrice envisage l'appel à image comme l'occasion de « regarder l'homme comme il nous regarde un peu en permanence, seulement de pas faire comme lui exactement. » Selon elle, « érotiser l'homme c'est pas en faire un objet, c'est aller avec lui, c'est-à-dire comprendre son corps ». De son côté, une autre compte « ne pas faire une espèce de BD porno d'homme hétéro version faite par une femme » ; elle entend par là, d'une part, qu'elle souhaite éviter de « fétichiser » le corps masculin. Nous remarquons que ces illustratrices se font une idée précise de ce qu'elles ne veulent pas reproduire. Elles travaillent leurs images par opposition à un contre-modèle plutôt que par répétition d'un modèle souhaitable. La figure repoussoir — le *male gaze* — serait plus évidente à cerner que l'idéal — le *female gaze*. Notion popularisée en France par la théoricienne Iris Brey[18], le *female gaze* apparaît aux yeux de plusieurs autrices comme la bonne manière de poser un regard sur les corps car elle enjoint de montrer le corps comme sujet plutôt que comme objet, à partager l'expérience vécue par la personne regardée. Mais cette notion demeure un idéal flou aux contours subjectifs, surtout dès lors qu'il s'agit, pour une femme, d'érotiser le corps d'un homme.

Prenons l'exemple de, Lucile Ourvouai (fig. 3 et 4), une illustratrice qui affiche un certain scepticisme quant à la possibilité d'érotiser le corps d'un homme dans une démarche *female gaze* : « C'est difficile d'imaginer un regard féminin qui soit désirant et qui [ne] devienne pas, du coup, une espèce de *male gaze* inversé. » Pour contribuer au fanzine, cette illustratrice décide de se « faire plaisir », à la fois en traitant de sujets qu'elle avait envie d'aborder (les livreurs à vélo et les gilets jaunes) et en montrant « des beaux corps masculins ». La première planche figure deux hommes surpris en train d'uriner, fesses et jambes nues, dans l'espace public ; l'autre montre un homme surpris en train de se masturber dans un parc. En considérant sa composition graphique rétrospectivement, cette autrice commente qu'elle n'est « pas particulièrement *female gaze* » parce qu'elle « reste dans des catégories assez classiques ». D'une part, il y aurait « un côté voyeur » parce qu'elle a figuré deux hommes observés à leur insu. D'autre part, elle a conçu ses personnages comme des « objets de fantasme », des archétypes qui peuvent être « fétichisés ». Enfin, si elle a « réfléchi à l'idée de montrer des corps différents » comme des « personnages gros », elle a préféré dessiner des « canons de beauté en termes de proportions » parce qu'elle souhaitait fabriquer une image qui lui plaise et qu'elle « trouve un peu excitante, quand même. » Il apparaît donc complexe de concilier la double invitation du fanzine à exprimer visuellement son regard érotique et à détourner le *male gaze*, dès lors que l'intention de l'artiste est d'exhiber des corps plaisants à regarder, car une telle démarche est automatiquement considérée comme un acte voyeur qui instaure un rapport de pouvoir au détriment de la personne représentée. *A posteriori*, certaines autrices, dont les initiatrices elles-mêmes, se questionnent sur le bien-fondé de ce projet, qui inciterait malgré lui à porter un regard objectivant sur les hommes. Elles tâchent néanmoins de se rassurer : d'une part, il fallait déjà « combler un vide », celui des représentations érotiques d'hommes conçues par des femmes ; d'autre part, « la balance est tellement inégale » entre l'érotisation des hommes et celle des femmes qu'il serait exagéré de parler de « sexisme inversé ».

Conclusion

Les images du corpus ne sont pas seulement composées selon le bon plaisir de leur autrice, bien qu'elles s'attachent à transcrire avec fidélité leur point de vue. Elles sont le fruit d'une démarche réfléchie, renseignée et engagée. Leur contenu et son agencement ont été pensés en fonction d'intentions précises. Face à une imagerie érotique qui dénie leur subjectivité désirante, les participantes au fanzine tâchent de fabriquer des représentations différentes, en apportant leur regard singulier, en anticipant la réception et l'interprétation des images par autrui, en cherchant à déconstruire les stéréotypes de genre et en évitant de réifier les corps. Cependant, leurs démarches, empruntes d'engagement politique, se confrontent aux choix techniques et esthétiques, comme aux envies et goûts personnels. Il apparait difficile de concilier l'expression de sa subjectivité avec le respect de ses idéaux politiques. Les dispositions incorporées entrent parfois en conflit avec les projets politiques. Pour ces femmes, peu habituées à exprimer leur regard érotique et désireuses d'endosser une éthique irréprochable, la double difficulté de l'exercice consiste à opérer un renversement des rôles de genre tout en évitant de provoquer une permutation des rapports de pouvoir. N'étant pas coutumières d'endosser le pouvoir du regardeur, les autrices seraient inconfortables dans cette posture et nécessairement insatisfaites des figurations qui en découlent, soit parce qu'elles ne seraient pas assez politiquement engagées (trop *male gaze*), soit parce qu'elles ne seraient pas assez érotiques (pas assez *male gaze* ?). L'analyse des processus de création révèle qu'en participant au fanzine, les femmes ne cherchent pas à s'approprier le corps des hommes mais à s'approprier leurs propres regards, goûts, désirs et fantasmes. Ainsi conçues, les compositions graphiques expriment moins le pouvoir de séduction du corps masculin que le regard porté par les femmes sur ce corps. En exprimant en images l'attirance des autrices pour les hommes depuis leur point de vue incarné, elles semblent montrer des manières de regarder plutôt que des objets du regard.

Morgane Tocco *est doctorante en ethnologie et anthropologie sociale à l'EHESS, laboratoire d'anthropologie politique (LAP).*

18 Iris Brey, *Le regard féminin ; une révolution à l'écran*, Paris, Editions de l'Olivier, 2020.





4. Lucile Ourvouai

Plaisirs visuels au fil érotique des œuvres brodées de Ghada Amer

par Claire Labastie

«L'art […] c'est du plaisir. L'art, pour moi, n'est pas simplement conceptuel ou sans âme. Cela veut dire que même si mon travail est conceptualisé, ce que je donne à voir, j'espère que c'est agréable1. » Ghada Amer

« Je ne trouve pas que mon travail soit pornographique d'une manière moralisatrice. Je le trouve titillant, érotique, excitant2. » Ghada Amer

« … je n'y pense jamais, mais tout mon travail traite de ce problème, de ce qui est caché ou montré, de la dissimulation dans la société3. » Ghada Amer

Depuis la fin des années 80, les toiles de Ghada Amer posent des questions engagées, féministes et socio-politiques. L'artiste prend pour modèles des photographies de magazines « soft porn » (porno sans violence). Elle se distancie de leur « réalisme » en les désincarnant par un contour dessiné et cousu en pointillé qui les rend abstraites et peu visibles, réduites à l'essentiel. Puis elle brouille la lecture de ces images retravaillées : l.a.e.s regardeu.r.se.s [4] doi.ven.t déjouer les pièges visuels et les écrans dissimulateurs. Certains verront très vite les corps dissimulés, d'autres non. Alors que l'artiste part d'images simples, destinées en général au plaisir sexuel et voyeur des spectateurs, codées selon le male gaze, la nature des sentiments du spectateur générés par les pratiques artistiques de masquage et d'occultation est complexe, sophistiquée et plurielle. Si la question du plaisir de la femme dans les œuvres de Ghada Amer a déjà largement été étudiée[5] dans la perspective de faire apparaître son engagement féministe, décrypter les modes de plaisir éprouvés par les spectateurs qui « dé-brouillent » ces images visera ici à révéler la façon inventive dont les œuvres de cette artiste nous interpellent. Le plaisir qui concerne la mobilisation jouissive du savoir du spectateur doté de connaissances en histoire de l'art moderne en est le premier degré. Deux autres plaisirs mettent en jeu inextricablement un certain voyeurisme avec des procédures de lecture contournées : de dissimulation et de découverte. Plaisirs de la référence, plaisirs de découverte, ou entrée dans un « piège à regard » générant des plaisirs voyeurs ? Loin de pouvoir être dépréciées comme des procédures de plaisir facile, ces images relèvent d'un travail créatif raffiné.

Au premier abord, le regardeur de *The Waterfall*[6], de Ghada Amer, voit des lignes, droites ou courbes. Une cascade de coulures inscrit d'emblée cette esthétique dans l'expressionnisme abstrait des années 1950. On peut penser à Morris Louis, l'auteur de la série des *Veils*, qui couvre ses toiles de larges coulures translucides. Ghada Amer a évoqué ouvertement les œuvres de l'Action Painting comme ses références, mais surtout celles de Pollock, ses *Drippings*, qui sont explicitement cités dans les titres de plusieurs autres de ses œuvres, comme *Big Drips*[7] par exemple. Dans *The Waterfall*, des fils sortent de la toile comme des sources de leur rocher. Mais les coulures sont simulées, car ce sont des fils qui tombent, ayant percé la toile, soumis à la gravité, enduits de gel médium qui les fige dans leur verticalité souple. Ghada Amer se réapproprie un élément reconnaissable, quasi emblématique, la « coulure » des expressionnistes abstraits. Mais loin d'en faire un synonyme de couleur libérée du dessin ou du contour, elle en fait un objet parodique. Avec l'imitation des coulures, orchestrée par la prise dans du gel médium de fils qui pendent, elle se distancie de cet univers artistique de référence avec humour. Car la peinture « moderniste », à laquelle elle se réfère, était promue par le critique Clement Greenberg dont l'Action Painting était le parangon. Elle était pour lui censée refuser tout effet d'illusion :

« Une œuvre d'art moderniste doit, en principe, tenter d'éviter de dépendre de toute forme d'expérience qui ne soit pas étroitement circonscrite dans la nature de son médium. Cela signifie, entre autres, qu'il lui faut renoncer à l'illusion et à tout rapport explicite avec le monde[8]. »

En entrelaçant le vrai et le faux, ces fausses coulures en fil introduisent l'illusion dans un espace référé à un courant moderniste qui se proposait de la récuser au profit de la matérialité picturale. Ghada Amer introduit de l'iconique là où il devait y avoir de l'indiciel, des images où le dogme moderniste aurait préconisé des traces ou les effets d'une loi physique. En ce sens, elle situe son travail dans une distanciation ironique qui substitue à de vraies coulures des fausses, mais avec une vraie matérialité de fils et de gel. Elle se sert d'un matériau textile qui se rend visible comme tel, comme se rend visible le matériau dans la peinture moderniste et l'Abstract Expressionnism, mais ce n'est que du fil, un reste de couture : pas de coulure, juste ce qui la simule. Le spectateur informé de cette partie de l'histoire de l'art savoure son démasquage du « trompe-l'œil d'art abstrait ». Il perçoit et reconnaît l'allusion et l'illusion.

De façon analogue, avec un procédé voisin, le spectateur pourra être capté par une autre toile qui parodie l'Expressionnisme abstrait et accroche au passage l'Impressionnisme, dans la toile *Mes Nymphéas*[9], ouvertement référée à Monet par le titre. Les drippings de Pollock étaient réalisés de haut en bas sur une toile horizontale : ils ne restituaient pas la verticalité des coulures obéissant à la gravité, mais le geste ample et répété de l'artiste, sa « danse » physiquement liée à sa toile lorsqu'il marchait dessus et faisait couler sa peinture de son pinceau ou de sa boîte au fond percé d'un trou. La spatialité dansée de son mouvement se projetait sur ses toiles à l'horizontale, créant des courbes et des contrecourbes qui s'enchevêtraient sur ses tableaux et des giclures rappelant la vitesse du geste autant que la qualité fluide de la matière picturale. Même si, vu de loin, *The Waterfall* pourrait rappeler les procédés de Pollock, les fausses coulures rouges, bleues, et certaines, rares, jaunes ou oranges, y tombent de haut en bas : c'est donc plus une métonymie par l'image de leur fabrication (la peinture dégoulinant) qu'une imitation de ses peintures. Tandis que dans *Mes Nymphéas*, les fils de couleur collés sont enchevêtrés et virevoltants : outre leur allusion au peintre patriarche Monet à la touche multiple et dansante, ils rappellent ainsi plus l'aspect all-over des peintures de Pollock que ne le font les coulures de *The Waterfall* ou *Big Drips*.

Le regardeur peut aussi voir évoqués des poils pubiens, comme l'a mentionné Julie Lavigne[10]. Il introduit dans le noble et l'élevé, l'œuvre d'art, une forme d'obscénité, du « bas corporel » au sens de Bakhtine[11]. Cette surenchère de matérialité, gel + fils et cette suggestion de parties intimes liées à une certaine animalité, à la différence des figures diaphanes de la couche du dessous, relèvent là encore d'une ironie puissante. La peinture ennoblissant et idéalisant l'instinct vital cosmique chez Pollock, est contrecarrée par la représentation parasite triviale et subversive du système pileux. Barthes, à propos du lecteur de Sade, décèle une forme de plaisir qui pourrait s'étendre à celui des regardeurs de cette œuvre de Ghada Amer :

« le plaisir de la lecture vient évidemment de certaines ruptures (ou de certaines collisions) : des codes antipathiques (le noble et le trivial, par exemple) entrent en contact […] des messages pornographiques viennent se mouler dans des phrases si pures qu'on les prendrait pour des exercices de grammaire. »

Ghada Amer lie l'Expressionnisme abstrait au patriarcat autour de la figure virile forte de Pollock, les femmes peintres comme Helen Frankenthaler, Joan Mitchell et Lee Krasner y ayant été longtemps très minorées[12]. Mais ceux qui voient la parodie de l'Action Painting ne pensent qu'indistinctement à cette connotation virile. En revanche, la présence des figures féminines cousues et les fils piqués dans la toile produisent une lecture « genrée ». La broderie, la couture sont avec évidence attachées au féminin : au Moyen-Orient où Ghada Amer est née, comme en France où elle a suivi ses études, ce sont traditionnellement les femmes qui cousent, brodent et à qui sont réservées ces tâches domestiques. Et de nombreuses femmes artistes américaines, comme Sheila Hicks par exemple, ont revendiqué selon le féminisme de leur époque, subvertissant ces techniques par une dimension artistique qui en était absente auparavant, les pratiques textiles comme étant « féminines ». Confusément, en regardant la toile, on oppose alors la pratique féminine de la couture à celle, masculine, de la coulure. Mais c'est une subversion extrême de l'attitude « sage comme une image » de la brodeuse, que de lui faire représenter des femmes dans des postures érotiques : jouissance alors pour le regardeur de voir se mêler « le noble et le trivial ».

Les références picturales associées aux œuvres de Ghada Amer incluent aussi dans certaines toiles l'expressionnisme et l'allusion dans le même temps à l'abstraction géométrique. Dans *The Grid of 2017*, elle entrecroise de vraies coulures émanant de vraie peinture et des fils, restes de ses broderies sur la toile. Les unes sont horizontales, les autres verticaux. En arrière-fond, des coulures pâles de peinture acrylique jaune cultivent une scène picturale indistincte qui répond en écho lointain aux vrais fils émanant des personnages féminins répétés, colorés pour l'une (jaune rouge, bleu, vert), noirs pour l'autre. Or dans cette rencontre, c'est encore un parangon de la peinture dite moderniste qui se donne à voir, la grille. Depuis que Rosalind Krauss a écrit un article resté célèbre sur son rôle et ses connotations dans l'art moderne, une grille sur une toile rappelle nécessairement ce type de peinture. Mais la tendance de la grille à extraire l'œuvre de la figuration de personnages est contrecarrée par la présence, partiellement cachée, des personnages féminins cousus en dessous. Cette grille s'établit sur une double parodie, celle des expressionnistes abstraits avec de fausses coulures mêlées aux vraies coutures et aux vraies coulures de vraie peinture, qui génèrent une lecture ambiguë. Et celle, tendant vers l'abstraction géométrique, de la grille. Appel à une jouissance perverse sadique (les femmes enfermées derrière la grille) ou subversion souriante de l'art abstrait moderniste radical ?

Les fils brouillant le regard sur les femmes nues dans les œuvres Ghada Amer adoptent ainsi de façon parodique et distancée un univers de représentations, liées à l'histoire de l'art, qui impliquent tant des connotations de genre que les structures du pouvoir masculin dans l'art[13]. Le plaisir de reconnaissance d'un pan célèbre de l'histoire de l'art, la jouissance de déjouer les allusions au patriarcat en rassemblant l'élevé de sa sphère culturelle et son envers font appel à un regard informé qui lit l'œuvre à plusieurs niveaux, comme dans la pratique d'un jeu de pistes. Il est néanmoins sélectif et entaché du soupçon de possible ségrégation entre celui qui est nanti de culture artistique et le béotien dont les connaissances se situent ailleurs.

Heureusement pour le quidam qui visite une exposition de toiles de l'artiste, il existe un autre plaisir que celui du connaisseur qui repère et déjoue les allusions, les citations et les pratiques genrées dans l'œuvre de Ghada Amer. En effet, si les obstructions au

1 Ghada Amer, Entretien avec Marion Rouméas en 2020, Paris, Hors-Champ, in https://www.formescontemporaines.com/ghada-amer, site consulté le 5 septembre 2022

2 Ghada Amer, https://brooklymmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/ghada-amer, cité p. 40 in Susan Thompson, *Ghada Amer*, Lausanne, Skira, 2021

3 Ghada Amer, « Je ne veux pas qu'on me perçoive comme l'autre. », propos recueillis par Adrian Dannatt, *Le Journal des* Arts, 9 novembre 2001

4 Pour des facilités de lecture, je garderai dans le reste de l'article un français traditionnel, bien que le français inclusif soit plus éthique et plus juste.

5 Entre autres, dans l'article de Julie Lavigne : « Le Fil de la subversion : pornographie et autres plaisirs au féminin chez Ghada Amer », in Koregos, 15/12/2017

6 Ghada Amer, *The Waterfall*, 2010, fils, gel medium, toile, 200 x 180 cm

7 Ghada Amer, *Big Drips*, 1999, acrylique, broderie et gel medium sur toile, Galerie Deitch, New York

8 Greenberg Clement, *Art et culture*, Macula, 1988, p. 154

9 Ghada Amer, *Mes Nymphéas#2*, 2018, gel medium sur toile, 162,6 x 182,9 cm

10 « … dans *D as drips* le modèle pornographique est complètement parasité par les coulures, dégoulinages et touffes de fils. Il s'avère tout à propos que la couche picturale qui nous empêche de bien décoder le signe pornographique soit composée d'un dégoulinage qui évoque la coulure d'un liquide et d'une touffe de fils qui évoque la toison pubienne. En effet, de tous les tabous de la pornographie commerciale, ceux qui persistent concernent les liquides féminins (lubrification naturelle, liquide éjaculatoire et sang menstruel) ainsi que les poils, qu'ils soient pubiens ou non. La matérialité du corps féminin vient littéralement compromettre la forme parfaitement fétichisée pour le regard masculin. » Julie Lavigne, « Le fil de la subversion / pornographie et autres plaisirs au féminin chez Ghada Amer », https://koregos.org/fr/julie-lavigne-fil-subversion-pornographie-autres-plaisirs-feminin-chez-ghada-amer/auteurs-du-reporticle/ site consulté le 15 juillet 2022, publié le 15/12/2017

11 Concept inventé par Bakhtine dans *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et à la Renaissance*, Paris, éd. Gallimard, coll. Tel, 1982 (rédaction en 1945, première publication en 1965 en URSS). Le bas corporel produit un effet troublant, comique ou humoristique, quand il s'intègre à une production culturelle élevée.

12 Ghada Amer a raconté plusieurs fois qu'à la Villa Arson, où elle a suivi ses études à Nice, l'un des artistes professeurs, qui enseignait la peinture dans les années 80, lui avait un temps refusé l'entrée dans son cours au prétexte qu'elle était une femme. On conçoit que l'aspect mâle et viril de la peinture lui ait été rendu ainsi évident et l'on mesure le chemin sociétal parcouru depuis cette époque.

13 Les Guerilla Girls, par exemple.

regard paraissent comme des parodies artistiques qui chatouillent la fibre avertie des récepteurs, regarder l'une de ces toiles devient, même pour un observateur lambda, une sorte de jeu visuel qui produit parfois de la frustration, mais le plus souvent une tension ou un désir de voir comme le plaisir d'éprouver ces derniers. On peut considérer que ce plaisir du voir est plus « accessible » que celui du regard cultivé, même s'il est hérissé d'embûches visuelles.

Une première création de plaisir se formule selon le principe ludique d'*unification mentale*. On pourrait l'apparenter à la résolution progressive d'un puzzle. Dans *The Waterfall*, les femmes sont disposées par groupes répétés de 3, tous les mêmes. Même échelle et même position les unes par rapport aux autres. Les commentateurs de ces tableaux remarquent qu'il faut se rapprocher des toiles de Ghada Amer pour bien les voir. Or loin de s'accomplir vraiment dans ce deuxième mode de regard, dans cette vision rapprochée, la perception de ces personnages exige un autre cheminement visuel, difficile, où ils n'apparaissent qu'au prix d'un certain effort ou même contre-intuitivement, d'un llâcher-prise. Le terme en reste longtemps incertain : avons-nous bien repéré toutes les figures du groupe de 3 dans *The Waterfall* ? Le regard fouille. Ce qui apparaît de près, ce sont les poses très suggestives de ces femmes nues. L'une d'elle, celle du côté gauche, a les jambes écartées, elle a soulevé ses vêtements (tee-shirt ? à moins qu'il ne s'agisse de bandages à effet élargi de bondage ?) au-dessus de ses seins et sur son ventre au-dessus de son pubis. Mais on voit très mal : c'est la répétition des motifs (10 fois en largeur, 6 et demi en hauteur), différemment recouverts par la « cascade » de fils enduits de gel, qui permet d'aller trouver des fragments d'images que ne masquent pas les fils, ce qui implique de passer visuellement d'un groupe à l'autre et ainsi de compléter les parties manquantes des unes par les autres. Un peu plus loin, la même figure féminine semble avoir la main posée sur sa vulve, tirant sa culotte. Les points de vue du regardeur se multiplient, sautent d'un lieu à un autre du champ pictural, pour unifier l'image morcelée du groupe de femmes. Il prend donc une part active et consciente à la reconstitution des figures, avec cette résolution mentale d'un puzzle de leurs morceaux éclatés. Ce type de peintures rappelle ce que le ludologue Selim Krichane décrit à propos de jeux narratifs des années 90 :

« Dès la fin des années 1990, on voit […] apparaître une tendance à morceler et à disperser des informations narratives au sein des séquences interactives, notamment par l'utilisation de la voix des personnages[14] ». Et Marc Marti et Raphaël Baroni d'en déduire : « Cette tendance démontre la dissolution progressive, pour ne pas dire la disparition, des informations narratives figées. Celles-ci viennent s'intégrer à la dynamique de la progression du jeu, en n'étant non plus révélées en bloc, mais au fur et à mesure de l'avancée de la narration, contribuant ainsi au maintien de la tension narrative[15]. »

On pourrait ainsi assimiler le regard re-constructeur sur les toiles de Ghada Amer, à l'acte de recomposition de la saisie successive des fragments d'un récit ou d'un jeu vidéo, attaché à résoudre, dans celui-ci, une intrigue et dans celui-là une figure cryptée. On ajoutera que cette réception captatrice et recomposante est contemporaine : Ghada Amer a commencé ses séries de toiles avec broderies de femmes nues visibles par fragments dans les années 90.

Un autre procédé de brouillage est mis en place dans *The Waterfall* : les contours des figures sont de la couleur des fils qui les recouvrent, on les voit donc moins bien, se confondant avec la « grille » occultante. C'est ainsi de façon aléatoire par rapport au corps que telle partie de contour sera rouge et telle autre bleue ou jaune, et sera en relation donc, non avec des parties de corps mais avec les fils qui les superposent. C'est d'ailleurs le même fil cousu traçant les figures qui, passé derrière la toile, va ressurgir devant et pendre à la verticale. Les personnages n'émergeront alors de ce brouillage que par un acte de discernement visuel. La différence des lignes de contour discontinues avec la continuité des fils qui tombent se renforce de leur orientation, qui la plupart du temps n'est pas verticale comme les premières. Pour distinguer ce qui est à voir, le regard discernant est obligé de suivre de l'œil le doigt qui fouille sous la culotte en bleu clair sous les fils de la même couleur, d'anticiper le téton qui se dresse sous un flot de lignes souples. On ne sait plus démêler le plaisir du frayage possible d'un trajet tracé semé d'embûches et celui, moins avouable aux yeux de certaines morales, de la découverte visuelle active de la figure érotique. Non seulement le spectateur participe à la constitution de la figure, mais il la re-crée pour mieux distinguer l'image du corps.

Un autre moyen de masquer la figure érotique, pour Ghada Amer, est de la confondre avec une autre : prolonger le contour de l'une avec le contour de la deuxième. C'est le cas ici avec ce qui pourrait se deviner comme une jambe à droite de la femme décrite tout à l'heure, mais un peu déplacée par rapport à une anatomie normale, cette même jambe pouvant aussi apparaître comme le bras levé d'une figure impossible à déceler, dont on va néanmoins prolonger indistinctement une partie du corps. Bras d'une figure non visible, ou jambe trop décalée d'une femme bien distincte ? L'ambiguïté ne peut plus être levée, aucun des groupes répétés ne révèle suffisamment la « vraie et bonne figure », selon la méthode du puzzle mental évoqué précédemment. Cette multiplicité d'obstacles visuels, cette incertitude concernant certaines des images ouvrent un champ d'interprétations. Il serait possible de comparer l'œuvre qui produit cette déroute du regardeur au pouvoir des images doubles dont traite Michel Weemans, de leur « pouvoir herméneutique » qui suscite une « exégèse visuelle[16] ». Et en effet, ce temps d'interrogation et d'interprétation s'apparente à celui suscité par les tableaux du XV[e] siècle où sont cachées des images doubles. D'ailleurs, le concept d'« image potentielle », ce type d'image qui produit une ambiguïté de lecture et dont Dario Gamboni a théorisé la vision[17], illustre ce qu'éprouve le spectateur qui devine des images que la puissance rassembleuse, imaginative, mémorielle ou fantasmatique de son regard entrevoit. Ainsi, certaines de ces images potentielles dans les œuvres de Ghada Amer font hésiter entre la simple addition de fragments d'images pornographiques et la vision de monstres ou de chimères érotiques composés à la manière, par exemple, de l'artiste surréaliste Hans Bellmer, à propos des figures duquel Monique Broc-Lapeyre écrit, utilisant le vocabulaire de la psychanalyse :

« Le corps, comme le langage, peut se décomposer en éléments qui autrement maniés, formeront d'autres figures, donneront à voir d'autres compositions possibles, révèleront les trajets secrets de l'énergie libidinale et ses ressources inventives pour imaginer un corps nouveau pour des désirs nouveaux[18]. »

En effet, dans un de ses dessins, celui du visage de la gravure *Madame Edwarda*[19], personnage du roman éponyme de Georges Bataille, apparaît un « corps nouveau », personnage féminin hybride : une jambe de femme forme son nez, son œil ressemble à une vulve. Ici la chimère émergeant du fantasme est évidente, faite de morceaux de corps assemblés en continuité, alors que pour les personnages de Ghada Amer, les figures superposées s'emmêlent. Elles ne forment un être hybride que selon le regard que l'on porte dessus. Celui qui se base sur la connaissance des œuvres de l'artiste voit les fragments fortuitement rejoints et superposés, celui qui répond aux fantasmes voit la chimère à motifs sexualisés, à la manière de celle de Bellmer.

Enfin des figures qui s'entrelacent brouillent totalement le regard de qui se prend au jeu du démêlage, comme un jeu de labyrinthe d'enfants qui doivent colorier d'une couleur le trajet permettant de sortir. Il faut « avoir l'esprit à cela » pour voir émerger dans *Broken Landscape*[20], le corps rouge de la femme aux jambes écartées, et oublier ce dernier pour saisir en rose pâle celui d'une femme sur le ventre, fesses à l'air. Car ce qui se distingue surtout de prime abord, c'est un paysage végétal de fleurs et de feuilles, auquel participent des aplats verts aux formes indéfinies, troués de pétales en « réserve ». Ceux-ci interrogent ironiquement la notion d'inachevé alors que l'ensemble apparaît en excès d'achèvement, saturé d'images, même si elles ne se voient pas tout de suite. Et ce n'est pas la vision de loin ou de près qui est déterminante ici, mais la psychologie du spectateur et sa mystérieuse capacité soudaine à voir émerger une figure plutôt qu'une autre.

Les tests de Rorschach sont ainsi basés sur ce qui détermine les représentations qui vont affluer à notre conscient. Pour ceux qui accordent de la valeur à ce test, à partir de taches informes, quoique symétriquement disposées, notre caractère ou notre psychologie profonde vont se révéler par les images qui y sont perçues. Le spectateur empreint de cette théorie psychologique y gagnera peut-être la satisfaction d'une meilleure connaissance de soi ; devant ses œuvres, Ghada Amer l'oblige à être partie prenante dans l'apparition des corps nus.

Un plaisir naît, bien sûr, de la découverte ludique de l'image, de son apparition là où on ne l'attendait pas telle, au sein de l'image potentielle ambiguë. Mais le plaisir qui en résulte, comme il s'agit d'images à caractère sexuel, peut produire un plaisir sexuel voyeuriste. Et puis son corollaire, la honte, car la honte se lie aux interdits touchant le sexe. Ces interdits peuvent provenir de tabous religieux, comme celui de l'islam au Moyen-Orient (ou de l'église catholique en France), dont parle Ghada Amer en faisant valoir la dimension politique de ce qui le transgresse, vue positivement dans les milieux sociaux éclairés de ces pays, qui résistent aux tabous :

« Au Moyen-Orient, mon travail est vu 100 % politique, et c'est bien vu. Mon travail est 100 % politique car la sexualité est tellement interdite que rien qu'en parler, c'est politique. »

Mais dans les milieux bien éduqués, aux États-Unis, le tabou s'exprime aussi. L'artiste en donne un exemple :

« Aux USA : ils sont tellement prudes ! […] ils disent que c'est super, mais en réalité […] ils te tuent d'une autre manière. Souvent certains collectionneurs américains n'osent pas acheter mes pièces sous prétexte qu'ils ont des enfants. Ils ne voient que l'aspect pornographique de mon travail.[21] »

Le terme « pornographique », qui renvoie à une représentation plus triviale et directe des corps sexualisés que l'érotisme, supposant une distanciation dans la représentation même, se réfère à la manière de voir de ces collectionneurs et à l'aspect pour eux choquant des postures des femmes. Ghana Amer ne s'y trompe pas, qui interroge les présupposés de l'emploi d'un terme ou de l'autre pour qualifier son travail :

« Je trouve que la différence entre pornographique et érotique est problématique. Ce que j'ai découvert, c'est que lorsqu'on souhaite écarter l'érotique, on l'appelle pornographique. C'est très moralisateur[22]. »

Julie Lavigne a, quant à elle, longuement théorisé la différence entre érotisme et pornographie. Elle écrit à propos du travail de Ghada Amer :

« Elle érotise également la pornographie en entravant la consommation rapide des images pornographiques par un voile symbolisant [des] tabous[23] ».

Ces freins, ces chicanes à la vue directe sur les corps dénudés seraient ainsi symboliquement un parcours difficile de tabous que le spectateur, lentement démêlerait et surmonterait. Il est d'ailleurs difficile de distinguer le plaisir de voir des femmes nues, ce plaisir voyeur, de celui, ludique, des dispositifs mis en place pour attiser la curiosité, tendre le désir de voir, dans un retardement savamment aménagé dans les œuvres.

Et de fait, les obstacles à la vision claire prolifèrent, se multiplient dans les toiles et varient au fil de l'inventivité de l'artiste. On notera la technique du faux rideau de coulures (largement vu précédemment), le camouflage, celui de l'armée, avec les taches sur les corps de femmes, qui perturbent la saisie immédiate de leur forme (*Camouflage Girl-A*[24]). L'hybridation improbable entre des références socioculturelles éloignées (tachisme, soft porn et contes de fée des films de Walt Disney) caractérise *The Sea Witch*[25], où par ailleurs l'œil doit faire un effort pour rétablir une spatialité commune que différents points de vue désarticulent. Le

14 Selim Krichane, « L'Intrigue en 3 dimensions », in *Cahiers de narratologie* n°27, 2014, sur le site consulté le 15 septembre 2022 : https://journals.openedition.org/narratologie/7014

15 Marc Marti et Raphaël Baroni, « De l'interactivité du récit au récit interactif », in *Cahiers de narratologie* n°27, 2014, sur le site consulté le 15 septembre 2022 : https://journals.openedition.org/narratologie/7077

16 Michel Weemans, « Aveuglement, discernement, double voir : Herri Met De Bles ou les ruses sacrées du pouvoir religieux », in catalogue de l'exposition *Une image peut en cacher une autre*, Paris, RMN, 2009, pp. 40-49

17 Dario Gamboni, *Images potentielles – Ambiguïté et indétermination en art moderne*, Dijon, Les Presses du Réel, 2016

18 Monique Broc-Lapeyre, « Hans Bellmer ou l'artisan criminel », in https://cheminstraverse-philo.fr/artistes/hans-bellmer-ou-lartisan-criminel-2/, site consulté le3 septembre 2022, initialement in Revue d'esthétique n°1-2, 1978.

19 Gravure de l'édition de 1965 de *Madame Edwarda*, de Georges Bataille, Paris, Les Editions Georges Visat, 1965, 38,4 x 25,2 cm

20 Ghada Amer, *Broken Landscape*, 2008, médias mixtes sur papier, 129,5 x 100,5 cm

21 Ghada Amer, Entretien avec Marion Rouméas, *op. cit.*

22 Ghada Amer, https://brooklymmuseum.org/eascfa/about/feminist_art_base/ghada-amer, cité p. 40 in *Ghada Amer*, *op. cit.*

23 Julie Lavigne, « Le Fil de la subversion : pornographie et autres plaisirs au féminin chez Ghada Amer », *op. cit.*

24 Ghada Amer, *Camouflage Girl-A*, 2008, mixed média sur papier, monotype, encre d'impression et couture digitale sur papier japonais et lin, 117 x 89 cm

25 Ghada Amer, *The Sea Witch*, 2011, broderie et gel médium sur toile, 152,4 x 127 cm, visible sur le site : consulté le 3 septembre 2022.

changement d'échelle de deux cadrages, l'un de près, l'autre de loin, sur deux groupes de personnages féminins qui s'embrassent et s'étreignent, oblige à une réadaptation de l'œil pour passer de l'un à l'autre, d'autant qu'une femme se répète par-dessus, qui n'a rien à voir avec eux (*Grey Lines*[26]) et qui en parasite la vue. Ou encore des surfaces colorées traversent et brouillent les traits épais qui définissent les contours des figures, eux-mêmes se devinant seulement grâce à un jeu de couleurs froides et couleurs chaudes (*The Joy of Painting and Kissing*[27]).

Alors qu'elle ne se perçoit pas de façon immédiate et évidente, l'apparition du personnage érotique, que quelque chose en nous dispose à vouloir repérer, surtout quand on a déjà vu des toiles de Ghada Amer, produit le plaisir ludique de la découverte difficile ou inattendue. Le plaisir de distinguer les figures dans un grand brouillamini visuel fait partie d'un vaste processus supposant à la fois des frustrations de « ne pas arriver à distinguer les personnages » et des satisfactions, quand les images apparaissent, qui s'apparentent à celles que procure la structure des énigmes ou des devinettes. Ces dernières opacifient par un énoncé un objet ou un personnage et suscitent l'apparition d'une vérité cachée au terme d'un cheminement mental plein de détours et terminé par la satisfaction d'y arriver[28]. Mais comme on l'a vu précédemment, ce sont aussi les outils de la narratologie qui peuvent rendre compte de ce véritable récit du regard animant le spectateur des toiles de Ghada Amer. On pourra évoquer la « tension narrative » théorisée par Raphaël Baroni, qui est provoquée par la curiosité et le suspense, la surprise venant parfois la résoudre[29].

La curiosité qui s'aiguise devant une toile de Ghada Amer et l'impatience de réussir à voir les figures se tend d'être sans arrêt freinée par les jeux de masquage avant leur reconstitution mentale ou leur découverte. Dans les années 70 et 80, il était courant d'assimiler le suspense et cette tension à un désir lui-même érotique, indépendamment du contenu. Roland Barthes par exemple assimile le plaisir du suspense narratif à celui que l'on prend à voir un strip-tease :

« … le plaisir du strip-tease corporel ou du suspense narratif. Dans l'un et l'autre cas, pas de déchirure, pas de bords : un dévoilement progressif : toute l'excitation se réfugie dans l'*espoir* de voir le sexe (rêve de collégien) ou de connaître la fin de l'histoire (satisfaction romanesque)[30]… »

Dans une perspective traversée par la psychanalyse, Barthes n'hésite pas à voir une tension érotique, indépendamment du contenu, dans le procédé narratif de frein et de suspense lui-même, ralentissant l'arrivée du dénouement au sein du récit. Et si Raphaël Baroni repère bien dans cette citation un certain mépris pour la narration comparée à un « strip-tease », un « rêve de collégien », ce commentaire peut néanmoins ajouter son éclairage à notre décryptage qui tente ici de faire émerger les plaisirs chamarrés générés par les toiles de Ghada Amer. Nous en traçons facilement la similarité avec le cheminement visuel et mental du visiteur devant ses œuvres.

Enfin, toujours pour Barthes, la vision partielle est ce qui apporte le plus de plaisir érotique, le fait de ne pas dévoiler le corps en entier :

« C'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique […] ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition[31]. »

Devant les œuvres de Ghada Amer, le regard savant s'attarde à débusquer les allusions ironiques, les jeux d'illusion et les références picturales comme leurs connotations genrées qui résistent au sexisme régnant dans les milieux de l'art. Mais tout spectateur, même « profane » pour les milieux de l'art, trouve aliment à la construction mentale d'un monde peuplé de fantasmes sexuels généré par des parcours ludiques extrêmement variés. S'accumulent les plaisirs : plaisirs érotiques de la découverte des femmes nues au terme de cette résolution parfois très lente de véritables problèmes visuels et de la vision partielle des corps (Barthes), plaisir érotique (Barthes encore) dans la difficulté d'un décryptage dont Ghada Amer a inventé et multiplié les procédures de brouillage pour créer un suspense de lecture, plaisir accru aussi de la découverte, celle de la devinette, plaisir du simple déchiffrement pour lui-même en ce que sont éprouvées nos capacités à voir… Le regard intrigué du spectateur des œuvres de Ghada Amer éprouve successivement une multiplicité de plaisirs, aux temporalités diverses, visuels ou voyeurs, qui ne sont pas les mêmes d'une œuvre à l'autre puisque les jeux de pistes (oculistes/occultants) varient au gré de l'inlassable créativité de l'artiste. Les outils narratologiques et ludologiques, de même les neurosciences qui étudient les ondes de notre cerveau, pourront apporter leur éclairage à cette complexité. Si l'on peut saluer le courage de Ghada Amer face aux tabous explicites (en Egypte) ou implicites (en France et aux États-Unis), c'est surtout l'extraordinaire inventivité de l'artiste, attachée à poser des pièges visuels toujours renouvelés, qui capte notre attention. Mais il faut interrompre ce propos car :

« … tout texte sur le plaisir ne sera jamais que dilatoire ; ce sera une introduction à ce qui ne s'écrira jamais[32]. »

Claire Labastie *est docteure en arts plastiques, enseignante agrégée en arts plastiques et vacataire à L'Ecole des arts de la Sorbonne, Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne.*

26 Ghada Amer, *Grey Lines*, 2004, visible sur le site https://blogimpblog.wordpress.com/2019/07/16/ghada-amer/, consulté le 21 juillet 2022

27 [18] Ghada Amer, *The Joy of Painting and Kissing*, 2012, aquarelle et crayon à papier, 30 x131,45 cm, visible sur le site consulté le 30 août 2022 : https://ghadaamer.com/drawings-prints/collaboration/drawings/

28 « L'opacification […] : c'est la caractéristique nucléaire et la finalité principale de l'énoncé de la devinette. » Fatima Boukhris, El Houssaïn, El, Moujahid, « Les devinettes amazighes : structures, esthétique et fonctions », in Études et documents berbères n°23, 2005, in https://www.cairn.info/revue-etudes-et-documents-berberes-2005-1-page-133.htm, site consulté le 2 septembre 2022

29 Raphaël Baroni, « Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative », Conférence au CRAL : La narratologie aujourd'hui – le 6 janvier 2004, in http://www.vox-poetica.org/t/lna/baronilna.html, site consulté le 2 octobre 2022

30 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, 1973, Paris, Seuil, p. 20-21

31 Roland Barthes, *Ibid.*

32 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 25

Le corps et l'objet érotiques : perspectives contemporaines dans la photographie féministe germanophone

par Priscilla Wind

À la fin des années 1960 puis durant les années 1970 en Allemagne et en Autriche, les femmes artistes investissent particulièrement la photographie en tant que forme artistique, principalement pour proposer des autoportraits critiques, nus ou dénudés, afin d'utiliser leur corps tant comme un matériau de création artistique qu'un outil discursif. Confrontées à une histoire de l'art mais aussi une société, dans lesquelles le corps féminin érotisé imprime différentes formes de domination patriarcale, des performeuses comme Valie Export, Ulrike Rosenbach ou Birgit Jürgenssen détournent les canons esthétiques de l'érotisme vu à travers le regard masculin pour en déconstruire les mythes sous-jacents. En effet, montrer la part la plus intime de soi dans l'espace public voire institutionnel, c'est alors poser un acte militant qui mette en scène le slogan féministe selon lequel « le privé est politique[1] ». Le corps et son potentiel érotique peut être utilisé comme une arme à même de transformer les mentalités. Le *body art* évolue ensuite vers l'émergence d'un *female gaze* qui propose une nouvelle perspective sur l'érotisme, cette fois-ci lorsque l'artiste en position de domination sur son modèle est une femme. Comment celle-ci perçoit-elle le désir sexuel et quels nouveaux canons esthétiques et érotiques se mettent en place ? Ces dernières années en Allemagne, une exposition a particulièrement mis en exergue cette problématique : *Erogenous zone* en 2013 (Galerie am Kölnerpark, Berlin) qui explorait les multiples zones érogènes à travers divers matériaux artistiques, interrogeant la réification du corps désirable, au-delà des stéréotypes de genre, en détournant notamment les objets et les matières communément associés à l'érotisme. En s'appuyant sur cette exposition ainsi que sur les œuvres d'artistes contemporaines germanophones, telles Renate Bertlmann, Friederike Pezold et Paula Winkler, cet article étudiera quelle bascule opère l'art contemporain dans l'évolution de l'art féministe. En effet, dans les années 1970, il s'agissait avant tout de décrypter la « performativité du genre » (Judith Butler) qui cantonnait les femmes notamment à la sphère de la relation intime, exposer publiquement son corps tout en détournant les codes artistiques visant tout d'abord une prise de conscience du processus d'essentialisation de la femme.

Dans cette volonté de déconstruction du l'érotisme hétérosexuel, l'article analysera quelle place ces artistes femmes font à l'autoérotisme dans le cadre de la découverte du désir féminin. Enfin, depuis une dizaine d'années, les combats du féminisme actuel, qu'on détermine comme « troisième vague » et intersectionnel, se caractérisent plutôt par une volonté de convergences des luttes de toutes les minorités opprimées, en mettant notamment l'accent sur les identités *queer*. Comment ces performeuses déconstruisent-elles la mécanique du désir, sous-jacente au corps-objet, pour envisager celui-ci dans une perspective transhumaniste libératrice et imaginer de nouvelles dynamiques érotiques post-genrées ?

Le corps féminin, objet du désir hétéroérotique : une réification de la femme

Dans la philosophie de la Grèce antique, l'amour se déclinait en plusieurs dimensions, on y distinguait en particulier la *porneia* (l'amour anthropophage du nourrisson pour sa mère, un amour qui consomme) et l'*eros* (l'amour de l'inférieur vers le supérieur, un amour de la beauté, un amour qui désire et qui est en manque). Proche de la logique de la caverne platonicienne, le domaine érotique imagine et projette un objet observable, il se fait admiration de l'idée, représentation stylisée du réel qui nous attire et s'oppose clairement à la sphère pornographique, rattachée à une envie plus instinctive et animale qui se cantonne à la consommation de la chair et du corps nu. Le besoin de la suggestion et de l'évocation fait de l'érotisme un sujet privilégié en art, ou plus exactement du *male gaze*, du regard masculin. Car tableaux, sculptures, films ou photographies illustrent en priorité des corps féminins scrutés par des hommes. L'art érotique participe largement d'une essentialisation féminine dans laquelle la femme est associée naturellement à la sphère intime et reproductive. Si la pornographie soulève la question de la possibilité de consommer un simulacre de la femme, comme le conçoit Jean Baudrillard dans *La Société de consommation*, la femme se définit ainsi dans les beaux-arts non seulement comme objet mais aussi sujet érotique. Une véritable dialectique du corps féminin et de l'objet se développe, le processus de réification se cristallisant autour de l'objet sensuel, comme un accessoire de vêtement ou une chaussure, ou de l'objet sexuel voire du sextoy, qui suggère l'acte en lui-même.

Dans son œuvre *Trouble dans le genre* (1990), la philosophe américaine Judith Butler, en élargissant la théorie du linguiste John Searle pour qui les actes de langage fondent les réalités sociales, fonde le concept de « performativité du genre[2] » selon lequel la manière dont nous performons, ou non, les stéréotypes de genre façonne notre environnement sociopolitique, confortant l'hétéronormativité ou créant à l'inverse des espaces de dissension à même d'imaginer d'autres alternatives de sociétés. Le corps féminin érotisé représente l'un des fondements de cette performativité du genre, à même de perpétuer ou de remettre en question une vision hétéronormative, selon si ses représentations

1 Carol Hanisch, « The Personal is Political », in *Radical feminism: A documentary reader*, dir. Barbara A. Crow, New York, NYU Press, 2000, pp. 113–117.

2 Judith P. Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006, p. 96 :« Le genre se révèle performatif, c'est-à-dire qu'il constitue l'identité qu'il est censé être. Ainsi, le genre est toujours un faire, mais non le fait d'un sujet qui précèderait le faire ».

se conforment ou s'éloignent du *male gaze* classique. Ainsi les femmes artistes appliquent-elles, dans leurs œuvres érotiques, un *female gaze* à même de remettre en question les stéréotypes et de les détourner voire de les dépasser. Pour performer la femme, celle-ci a donc recours à des accessoires, le simple corps nu ne suffisant pas à évoquer le féminin érotique. C'est ce rapport à l'objet que sondent les artistes féministes dès les années 1970. La plasticienne autrichienne Birgit Jürgenssen imagine des figurations d'elle-même tout en un, notamment à travers une série de croquis et photographies qui explore le lien entre talon-aiguille et corps féminin. Dans sa photographie en noir et blanc *Ballonschuh* (*Chaussure-ballon*) de 1977, elle effectue un gros plan sur ses fesses recouvertes d'un tissu gainant et reposant sur deux talons aiguilles. Si les accessoires évoqués (tissu de corset et chaussures à talons) suggèrent la mise en scène érotique, l'image ne transmet pas une impression de sensualité mais bien plutôt de souffrance imposée mais aussi de menace indéterminée car les talons semblent s'enfoncer dans la chair et donnent l'impression d'être utilisés comme des armes. Ce même malaise est exploité dans d'autres photographies comme *Jeu de piste* ou *Ohne Titel (Improvisation)*, œuvres dans lesquelles le talon-aiguille sert de prolongement de son bras montrant ses biceps ou de sa main. Le talon fait ainsi figure à la fois de symbole phallique de la force virile (on aperçoit dans l'un de ses croquis deux chaussures dont un talon a été remplacé par un pénis) et d'asservissement de la femme dans le diktat patriarcal éculé : « il faut souffrir pour être belle ».

L'osmose entre corps féminin et chaussure insiste ainsi sur le processus d'essentialisation à l'œuvre. Si dans les années 1970, chez Birgit Jürgenssen, l'accessoire érotique se retourne au finale contre la femme comme une arme d'oppression patriarcale, d'autres artistes comme la plasticienne allemande Renate Bertlmann explore les possibilités sensuelles de l'objet en l'absence de son contact direct avec le corps féminin. Inspirée par la modernisation des appareils électroménagers et notamment la banalisation du plastique et du caoutchouc comme matériaux peu coûteux majoritaires dans la composition des outils du quotidien, l'artiste exploite ces nouvelles matières largement utilisées dans les accessoires sexuels. Elle conçoit notamment des expositions autour de son « jour de lessive » (*Waschtag*), composées d'une part de dessins et aquarelles accrochés au mur, représentant des fils de linge au bout desquels pendent aléatoirement les deux taies d'oreiller de son couple, des formes ressemblant alternativement à des seins allongés, des tapis de bain dont les piques rappellent la forme de tétons, des sextoys, des cordes, des collants. L'espace central de l'installation est d'autre part occupé par des fils à linge auxquels sont suspendus les objets dépeints dans les tableaux, mais cette fois-ci en latex couleur chair. Pour la manifestation culturelle de Kassel *documenta 7* en 1982, Renate Bertlmann décline également son concept en une grande affiche intitulée *Streicheleinheiten* (*Caresses*) constituée d'un fil à linge partiellement peint et composée pour une part de collages en latex, un tableau volontairement tactile. L'utilisation de cette matière synthétique caoutchouteuse et hyperréaliste véhicule à la fois l'impression de rentrer de manière presque voyeuriste dans l'intimité d'un couple et un sentiment d'artificialité totale face à des objets qui ne font qu'évoquer des corps humains sans jamais les imiter parfaitement. Les formes évoquant des parties génitales ou zones érogènes des corps humains sont ici palpables par le public qui semble ainsi toucher du doigt les zones les plus intimes de l'artiste telles une seconde peau, tout en se limitant en réalité à des matières artificielles, comme l'illustre notamment son étendage complet de sextoys en latex. Si la plasticienne semble laver son linge en public, elle propose par ce biais une interrogation complexe sur la figuration de l'intime à l'intérieur de l'art et de son potentiel voyeuriste. La rencontre avec la matière et son pouvoir érotique, notamment par le toucher, engendre chez le visiteur une exploration de ses sensations au contact de ces vrais-faux lambeaux de corps humains et de ses sentiments mitigés entre gêne et plaisir, liés au contexte public de l'expérience. Le caractère obscène de ces installations met en évidence la dimension taboue associée à l'érotisme, en dépassant les normes sociales de la pudeur.

Ce travail des matières érotiques se perpétue dans des œuvres plus contemporaines qui furent l'objet, en 2013, de l'exposition *Erogenous zone* à Berlin (Galerie im Kölner Park) par le collectif artistique féministe *fffff*. Celui-ci explique son intention en ces termes :

> « Erogenous Zone montre comment les femmes évoquent aujourd'hui la sexualité et l'érotisme et souhaite créer de nouveaux contextes et de nouvelles conditions afin d'élargir la discussion sur ces domaines. Comment représenter la sexualité d'autres manières que dans la pornographie habituelle ? Comment représenter les femmes d'une façon qui ne les oppresse pas ? En quoi consiste la différence entre pornographie dominatrice et érotisme ? Existe-t-il des formes féminines spécifiques de la sexualité et de l'érotisme ? Y a-t-il aujourd'hui une autre vision de la liberté sexuelle que celle des années 1970 ? À partir des travaux présentés dans cette exposition, pourrons-nous élaborer une nouvelle « zone érogène » qui nous soit propre ?[3] »

À la recherche d'un érotisme au travers du *female gaze*, l'accessoire érotique est réutilisé comme matériau brut pour la création artistique. Dans son installation *Jules*, la plasticienne berlinoise Magdalena Bichler encastre la photo d'une chaussure à talons aiguilles dans une boîte éclairée par un néon blanc. Inspirée par le magazine *High Heel* selon lequel, « habillé d'une chaussure à talon aiguille, le pied devient une arme mystérieuse[4] », l'artiste reprend ici un éclairage rappelant les vitrines de shows érotiques pour mettre en avant non une silhouette mais un objet, interrogeant par ce biais comment le désir peut être avant tout suscité par un habit. En l'absence de corps (que l'imaginaire collectif suppose féminin), on assiste à une déconstruction de l'essentialisation féminine qui favorise un retour à ce qui crée l'érotisme, la suggestion d'un objet de pouvoir voire un jeu sensuel de domination qu'il est à nouveau possible d'imaginer exercé par n'importe quel genre et également au-delà d'une dynamique hétérosexuelle. Le regard que porte les artistes femmes sur l'érotisme part ainsi à la recherche de zones érogènes qui fondent un érotisme au féminin dans lequel les femmes explorent leurs propres désirs, au-delà des fantasmes masculins.

Auto-érotisme : la nature du désir féminin

Alors que l'art féministe contemporain, avec le mouvement *post-porn*, investit la pornographie dans le but de remettre en question une industrie patriarcale qui promeut tant les violences sexistes et sexuelles qu'une objectification des femmes, pour inventer de nouveaux codes, l'art érotique au féminin reste quant à lui plus discret, car sa nature-même est plus subtile et ses codes moins immédiatement évidents. Tandis que la pornographie exerce une fonction monstrative sans équivoque, l'érotisme s'intéresse au pouvoir de l'imagination et de la suggestion, à l'absence de ce qui n'est pas montré. Si les beaux-arts classiques et son *male gaze* conçoivent essentiellement la femme comme un mystère suscitant le désir, en voilant son corps, en le drapant ou en l'habillant partiellement, les femmes artistes réfléchissent elles aussi au pouvoir érotique du corps féminin, non pas quand il est simplement exposé nu mais quand sa mise en scène insiste sur des détails, des zones érogènes plutôt que sur l'ensemble du corps, à la recherche de son symbolisme. Elles réalisent une sorte de topographie des fantasmes, en s'intéressant tout d'abord à ce qui fonde le féminin, à ce qui n'est pas masculin, ce qu'il manque au corps masculin.

L'artiste autrichienne Friederike Pezold photographie ainsi tout au long de son cheminement créatif des années 1970 des « œuvres » (« Werke ») en noir et blanc qui se concentrent sur une partie de son corps : les œuvres-bouches (*Mundwerke*), les œuvres-pubis (*Schamwerke*), les œuvres-seins (*Brustwerke*), les œuvres-pieds (*Fusswerke*). Cette topographie présentée sous forme sérielle, tantôt stylisée à l'extrême dans *Schamwerke* dans lequel les pubis ressemblent presque à des coquelicots, tantôt ironique dans *Brustwerke* dans lequel on la voit compresser sa poitrine dans tous les sens, interroge les zones érogènes traditionnelles dans le regard masculin et leur représentation simpliste dans l'art, et les désacralise en les utilisant comme des objets ludiques et érotiques. L'artiste pose un regard amusé sur son propre corps et tente de comprendre ce qui constitue le mystère érotique du corps féminin en utilisant son anatomie comme un terrain de jeu. Cette recherche auto-érotique se retrouve également dans l'exposition contemporaine *Erogenous Zone*. L'artiste berlinoise noire Julia Philips y présente notamment sa vidéo-performance *Shake (a choreography of flying hair)*[5] dans laquelle elle sonde le potentiel érotique des cheveux longs, stéréotype de la sensualité blanche. Elle-même affublée d'une coupe très courte, elle évolue dans le film en gestes lents afin de reproduire le stéréotype de la femme blanche agitant de droite à gauche ses longs cheveux, image très utilisée par exemple dans les publicités. Dans cette chorégraphie de l'absence, l'artiste explore la vision eurocentrée de la sensualité féminine et propose au public de poser un nouveau regard sur le potentiel érotique de son propre corps. En effet, dans cette vidéo en noir et blanc, Julia Philips se filme uniquement de la tête au ventre, et oblige le public à se concentrer sur les parties non-génitales pour les redécouvrir en tant que zones érogènes. Les déhanchements de l'artiste à la coupe garçonne mettent en valeur d'autres parties du buste que les cheveux, telles les épaules, le cou et les clavicules, et génère une autre lascivité s'éloignant des clichés.

L'érotisme surgit du mystère de l'altérité. L'auto-érotisme chez la femme n'est pas une absurdité dans ce contexte car il s'agit, pour les artistes comme pour leur public féminin, de partir à la redécouverte de leur propre corps et de leur désir au-delà des substrats sociaux. Outre la reconstruction du *male gaze* hétéroérotique, les femmes artistes proposent de revenir à la nature du corps féminin avant - ou sans - les impératifs patriarcaux, dans une tendance écoféministe. Ce mouvement protéiforme propose en effet de repenser le lien entre le féminin et la nature, ce qui implique des conséquences sociales, écologiques mais aussi spirituelles. Notamment la recherche d'un autre type d'essentialisation à travers le « féminin sacré », inspiré de cultes archaïques pour refonder un autre érotisme, participe de cette pensée. Popularisées par les ouvrages de Miranda Gray, Vicky Noble ou encore de la psychanalyste Clarissa Pinkola Estes, les religions de la Déesse font ainsi référence à différents cultes primitifs, remontant jusqu'à la Préhistoire, centrés autour de déesses symbolisant les cycles des saisons, et plus précisément la fertilité et l'abondance de la terre. En découlent la valorisation d'autres typologies de corps féminins et la vénération de certains organes, comme l'utérus. En particulier à partir des années 1980 sous l'impulsion du mouvement *New age*, des mouvances de néo-paganisme développent une spiritualité libre qui se rattache à ces différentes divinités archaïques, comme l'explique la philosophe écoféministe Émilie Hache dans sa préface du livre de Starhawk *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*[6].

Participant d'une nouvelle essentialisation du féminin et du masculin, ces pensées recoupent aujourd'hui activisme écologique, spiritualité et arts. Dans cette logique *New Age*, la figure de la Terre-Mère (Gaia en Grèce, Pacha Mama dans les Andes, Parvati en Inde entre autres) joue un rôle d'empouvoirement afin d'aider les femmes à renouer avec une sensualité féminine profonde et primaire. L'auto-érotisme se présente donc comme une voie de libération afin que chaque femme retrouve sa féminité, sa nature profonde en faisant l'amour à la Terre, en établissant une relation physique avec elle. Cet érotisme, en écho avec les luttes du féminisme intersectionnel, propose ici une symbiose entre la femme et son environnement, pour retrouver ce qui l'unit naturellement à elle, physiquement et émotionnellement. Féminisme et écologie font appel à la libido, la force de vie, et s'entremêlent à l'inverse d'une logique capitaliste qui vise la production en série d'objets consommables, logique illustrée par exemple par Renate Bertlmann ou Magdalena Bichler. L'exposition *Erogenous Zone* revient ainsi sur l'artivisme des deux artistes queer américaines Beth Stephens et Annie Sprinkle, autrices d'œuvres éco-sensuelles, et particulièrement sur leur *Ecosex manifesto* (2011) dans lequel elles déclarent clairement :

> « NOUS SOMMES LES ÉCOSEXUEL·LE·S. La Terre est notre amante. Nous en sommes amoureuses et amoureux : follement, passionnément et férocement. Nous sommes chaque jour, sans exception, reconnaissant(e)s de cette union. Dans le but de fonder une union toujours plus réciproque et plus durable, nous collaborons avec la nature. […] NOUS FAISONS L'AMOUR AVEC LA TERRE. Nous sommes aquaphiles, terraphiles, pyrophiles et aérophiles. Nous enlaçons les arbres sans pudeur, nous massons la Terre

3 http://fffffff.org/wp-content/uploads/2013/02/Erogenous_Zone_Press_Release_for_Website_Deutsch.pdf : « Erogenous Zone zeigt, wie Frauen heute Sexualität und Erotik reflektieren und erleben, und möchte neue Kontexte und Rahmenbedingungen für eine weitergehende Diskussion über diese Bereiche schaffen.Wie kann Sexualität auf andere Art dargestellt werden als in der üblichen Pornographie? Wie können Frauen in einer Weise repräsentiert werden, die sie nicht unterdrückt? Worin besteht der Unterschied zwischen männlich dominierter Pornographie und Erotik? Gibt es spezifisch weibliche Formen der Darstellung von Sexualität und Erotik? Gibt es heute eine andere Sicht auf die sexuelle Freiheit als in den1970er Jahren? Können wir unsere eigene, neue 'Erogene Zone' aus Arbeiten in dieser Ausstellung zusammenstellen? »

4 *Erogenous Zone*, brochure d'exposition, http://fffffff.org/wp-content/uploads/2013/02/Erogenous_Zone_Werkinformation.pdf

5 Julia Philips, *Shake (A Choreography for Flying Hair)*, https://vimeo.com/113852339, consulté le 07/06/2022

6 Starhawk, *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*, Paris, Cambourakis, 2015, pp.10-11 : « En allant chercher dans la religion des points d'appui pour construire l'émancipation des femmes, le néo-paganisme féministe de Starhawk s'inscrit dans la longue tradition nord-américaine des mouvements de libération enracinés dans la spiritualité […]. Centré autour d'une déesse immanente et non d'un dieu (mâle, exclusif et transcendant), ce néo-paganisme se veut une véritable « recréation » bien plus qu'une réactivation d'une tradition passée, mettant radicalement en cause l'idéologie patriarcale présente notamment dans la religion chrétienne. »

> avec nos pieds, nous murmurons des mots doux aux plantes. […] Nous caressons les pierres, jouissons des cours d'eau, admirons souvent les courbes de la Terre. […] Nous célébrons notre point E. Nous sommes très coquin·e·s[7]. »

Remplaçant le partenaire sexuel homme par la nature, elles proposent de redécouvrir une sensualité directe avec notre environnement, de développer un rapport amoureux, voire sexuel, avec la terre, pour changer notre rapport au monde et devenir de nouveau plus respectueux et plus aimant vis-à-vis de notre planète, une approche écologique qui renoue avec les rites des religions anciennes. Ce sont des principes qu'explorait par exemple la performeuse bulgare Marina Abramović en 2005 dans sa série de photographies et vidéos *Balkan erotic epic* (2005). Dans cette œuvre, l'artiste remet en scène des rituels païens issus du folklore balkanique dans lesquels la nudité et la masturbation étaient utilisées pour garantir les récoltes tout comme la fertilité des femmes. La série *#Breasts* reproduit notamment un rituel de prière aux dieux pour assurer les bonnes récoltes dans lequel les femmes massent leurs seins nus, en fermant les yeux et en les présentant au ciel. L'artiste relie ces gestes à une dimension spirituelle qui les sacralisent à nouveau, de sorte que la poitrine féminine recouvre un mystère au-delà de sa dimension uniquement sexuelle, et devient un élément à la fois érotique et mystique, comme symbole de puissance et de vie qui la relie au divin. La performeuse affirme ainsi que la femme peut à la fois se réapproprier le potentiel sexuel lié à son propre corps en tant que sujet érotique, mais aussi en tant qu'objet d'art et de transcendance.

Le film érotique alternatif *Wales* (2000) présenté par le duo artistique germano-danois J&K (Janne Schäfer and Kristine Agergaard) lors de l'exposition *Erogenous Zone* se défait quant à lui de la référence mystique explicite. Dans cette vidéo inspirée d'*Histoire de l'œil* de Georges Bataille et tournée au Pays de Galles, la caméra de Kristine Agergaard suit Janne Schäfer lors d'une longue promenade dans un paysage hivernal. On la voit interagir de manière sensuelle et orgiaque avec les éléments naturels humides. Ici, seul le corps féminin et la nature sont en relation intime, en l'absence de transcendance divine, à la recherche d'une construction d'un nouvel érotisme hors des stéréotypes hétérosexuels, en l'absence d'une présence masculine. Ce film explore la notion de libido à l'état pur, sans visée reproductive, et son potentiel primaire de créativité et d'élan de vie, présent chez tout être humain indépendamment de son genre.

L'érotisme au-delà de l'hétérosexualité

Outre le lien entre féminin et nature, Le *Manifeste écosexuel* revendique, en conclusion, l'émergence d'une nouvelle identité sexuelle, également hors de l'hétérosexualité :

> « ÉCOSEXUEL EST UNE IDENTITÉ. Pour certaines d'entre nous, être écosexuel·le est une identité (sexuelle) première tandis que pour d'autres non. Les écosexuels peuvent être LGBTQI, hétérosexuelles, asexuels et/ou Autre[8]. »

Aussi les artistes cherchent à développer un érotisme en dehors de la dichotomie féminin/masculin, à l'aune de l'évolution du féminisme intersectionnel. Les revendications artistiques du *queerféminisme* s'attaquent en effet non seulement aux contours des corps mais également à leur régime sexuel, avec pour norme sociale majoritaire l'hétérosexualité. En effet, dans son manifeste *Sortir de l'hétérosexualité*[9], le thérapeute trans Juliet Drouar envisage l'hétérosexualité comme un filtre de lecture qui régit l'ensemble du système social, en continuité avec la pensée de Judith Butler. Elle diviserait dès la naissance les êtres en deux catégories sociales, hommes et femmes, en fonction de leurs organes génitaux, sans même respecter le large spectre hormonal et génital existant. Cette assignation à la naissance perpétuerait de base un système de domination patriarcale, dans lequel on attribuerait aux personnes assignées femmes le rôle de dominées, particulièrement au sein du couple hétérosexuel. Afin de « sortir de l'hétérosexualité », Juliet Drouar formule l'idée au fond très simple de considérer chaque être humain en tant que personne avant tout, ce qui n'empêcherait nullement l'existence de l'hétérosexualité mais la limiterait à nouveau à son sens premier, celui d'une relation amoureuse et/ou sexuelle entre deux personnes qui se définissent de genres différents, et non comme un régime politique oppressif. Il est alors possible de repartir à la conquête d'un érotisme humain, avant d'être genré. Au-delà de la représentation des érotismes homosexuels comme le montre la vidéo *Lovers* (2007) d'Eli Cortiñas exposée dans *Erogenous Zone* dans laquelle le public visionne en boucle un baiser lesbien en gros plan, cet artivisme tend également à montrer sous un jour sensuel des corps *queer* qui s'affranchissent des étiquettes traditionnelles liées aux identités sexuelles. Quel érotisme ressort alors de ces modèles androgynes ? C'est ce qu'illustre le documentaire *Searching Eva* (2019) de Pia Hellenthal sur l'influenceur.se italien.ne *queer* Eva/Adam Collé. Eva, aujourd'hui Adam, poste régulièrement des selfies suggestifs de son corps non-binaire sur Instagram, commente son quotidien de travailleur.se du sexe et publie des textes poétiques sur Tumblr, mêlant art et sexualité. Iel se laisse filmer dans différentes poses, dans différents vêtements, parfois nu.e. Ponctuant les différentes scènes de ce documentaire, les messages des très nombreux follower.se.s démontrent de manière répétée leur solidarité, mais aussi leur reconnaissance vis-à-vis d'Eva/Adam Collé qui donne un visage et une voix à toute une communauté de personnes se sentant en dehors des normes physiques et ayant du mal à se sentir sensuelles. Dans son article « Un corps à soi », la chercheuse en sociologie Zoé Adam explique :

> « On se souvient de ce que dit Butler sur la performativité du genre : celle-ci comme toute performativité régulée socialement se base sur la répétition et la réitération de gestes, d'actes, de paroles. Dès lors, l'idée foucaldienne qu'il faut faire de sa vie une œuvre d'art amène à résister à cette performativité normative et oppressive[10]. »

Grâce à l'actualisation presque quotidienne sur ces réseaux sociaux, Eva/Adam Collé utilise les poses érotiques pour investir son corps d'un pouvoir performatif : celui de s'imposer progressivement comme une nouvelle norme possible de corps désirant et désirable, et non comme des êtres difformes rejetés hors du marché sexuel. À l'écart des oppressions patriarcales, Adam/Eva joue de la capacité de ces réseaux à toucher un large public, qui peut choisir librement quel modèle suivre en s'abonnant et en consultant tel ou tel compte, et cela bien souvent à l'abri du regard contrôlant de la société *mainstream*. Car, fondues dans l'immensité des ressources Internet, de nouvelles images corporelles et sociales peuvent émerger en circulant pendant longtemps uniquement dans les communautés concernées et préservées du discours régulateur des *mass media*, jusqu'à ce qu'un jour, un médium officiel s'empare du sujet, ici par exemple le cinéma qui a nominé le film au Prix de la Critique de Berlin. Ces nouveaux paradigmes ont alors l'occasion de se faire connaître de l'ensemble de la société par le biais d'un support artistique qui les érotise encore plus et les rend accessible, puis aux termes de débats politiques, de devenir *a minima* une avant-garde officielle, une marginalité sexuelle visible ayant son propre monde érotique.

Exposer son corps *queer* et le performer dans des espaces officiels ou médiatiques permet de donner en premier lieu à ce corps une existence et de revendiquer son droit de désirer. L'art joue alors un rôle central dans la création de nouveaux modèles érotiques car il met en scène, singularise et force le public à remettre en question ses normes esthétiques. Cette visée révolutionnaire tend à repenser l'érotisme en dehors des normes d'une société patriarcale hiérarchique à travers la multiplicité des corps.

Mécanique du désir

Si l'écoféminisme cherche à revenir à la nature du désir humain au-delà de la fonction reproductive, une autre perspective émerge pour créer des érotismes non-genrés, en passant au contraire par la technique et l'objet. Il s'agit pour ces artistes, selon une vision posthumaniste, d'embrasser l'objet et de se l'approprier comme extensions de soi-même afin d'imaginer de nouvelles dynamiques érotiques post-genrées pour les faire exister. Ainsi l'artiste bulgare *queer* Boryana Rossa, après son cancer du sein et sa double mastectomie, propose-t-elle de rendre son érotisme à son corps androgyne grâce à des expériences transhumanistes. En utilisant alternativement des produits naturels dans sa série de photographies et performances *Pervert veggies* et de nouvelles technologies comme extensions mammaires, la performeuse tente de reconstruire avec le sourire sa féminité à travers un corps tantôt bio, en surfant sur la vague des légumes oubliés comme un clin d'œil à l'écosexualité, tantôt cyborgien. Elle s'inscrit alors dans la lignée de la philosophe féministe Donna Haraway qui prônait le recours à des figures cyborgiennes, définies comme des « organisme[s] cybernétique[s], hybride[s] de machine et de vivant […] qui vi[ven]t dans un monde postgenre[11] », afin de faire advenir une autre société par-delà le genre. En effet, l'artiste se rattache au collectif artistique ULTRAFUTURO qui travaille à l'intersection des arts de la performance, de la technologie et de l'activisme et se concentre sur l'impact social des sciences et de la technologie. Le manifeste ULTRAFUTURO (2004) repose sur le principe suivant :

« En lien avec la présence croissante de machines intelligentes dans nos vies, nous déclarons la symbiose Humain-machine comme la seule manière possible de coexister. Cela signifie un respect mutuel et une assistance basée non seulement sur une bonne volonté des deux côtés mais aussi sur une dépendance réciproque vitale[12]. »

Boryana Rossa se sert des technologies pour tourner en dérision les modifications corporelles opérées par les média (comme Photoshop, Snapchat, etc.) censées augmenter l'attirance physique et les appliquer au profit des corps féminins ayant subi une mastectomie en imaginant un « scénario utopique pour dépasser le genre[13] ». En imaginant une société de corps non-genrés, elle crée un espace *safe* dans lequel toute personne déviant de la norme puisse se sentir désirable et vivre un rapport ludique et sain à sa sensualité, à l'abri de tout attendu social, en invitant le public à inventer le corps qui lui convient.

Conclusion

Maître de la suggestion qui suscite le désir par le manque, l'art érotique a été dominé essentiellement par un *male gaze* réifiant le corps féminin. C'est de cette dialectique entre corps et objet dont s'emparent les artistes féministes comme Birgit Jürgenssen pour décrypter la performativité du genre, en dénonçant le processus d'essentialisation féminine et le voyeurisme qu'implique un regarde érotique masculin. Des plasticiennes telles Renate Bertlmann s'emparent des matières utilisées pour les sextoys et les exposent seules afin de démystifier le lien entre objet sensuel et corps féminin. Aussi se dessine la possibilité d'un autre érotisme en dehors de la dynamique hétérosexuelle. Il s'agit notamment pour ces artistes femmes de partir à la recherche de leur propre désir. En topographiant leurs zones érogènes, leur *female gaze* interroge la nature du corps féminin, au-delà des impératifs patriarcaux. Issu des théories *new age* autour du féminin sacré qui proposent de nouveaux archétypes féminins d'empouvoirement, le mouvement écosexuel, théorisé par Beth Stephens et Annie Sprinkle, et représente dans les œuvres de Marina Abramović ou encore Janne Schäfer and Kristine Agergaard, démontre un rapport sensuel entre le corps féminin et la nature elle-même, avec ou sans transcendance divine. Ces nouveaux érotismes féministes, au-delà de l'attirance entre homme et femme, cherchent à sortir de la dynamique hétérosexuelle, également en tant que régime social oppressif reposant sur une domination patriarcale. Aussi les artistes *queer* tel.les qu'Adam/ Eva Collé investissent la représentation sensuelle de corps androgynes afin d'affirmer d'autres normes du désirable et d'étendre l'imaginaire érotique au-delà de la relation hétéronormée. Enfin, ces perspectives émancipatrices s'appuient aussi sur le transhumanisme, notamment chez la performeuse Boryana Rossa. En utilisant l'objet cette fois-ci comme extension corporelle, elle invente des corps érotiques cyborgiens à même de dépasser la notion de désir genré. Aussi les artistes féministes proposent-elles une réappropriation de leurs corps et de leurs désirs avant de ré-envisager un rapport désirant aux hommes. Le *female gaze* porté sur le corps masculin, comme représenté en 2019 dans l'exposition *In the Cut – der männliche Körper in der feministischen Kunst - le corps masculin dans l'art féministe* (Stadtgalerie, Saarbrucke) reste encore marginal mais interrogera certainement dans quelle mesure le corps masculin érotisé sous le regard des femmes photographes participe d'une révolution des genres.

Priscilla Wind *est maître de conférences en langues et littératures germaniques. Agrégée d'allemand et docteure en études germaniques et en arts du spectacle, elle est membre du Centre de recherches sur les littératures et la sociopoétique (CELIS) de l'Université Clermont-Auvergne.*

7 Elizabeth Stephens et Annie Sprinkle, « Manifeste écosexuel », traduit de l'anglais par Jeanne Etelain, in Milieux of Desire, La Deleuziana, journal en ligne de philosophie, n°6, 2017, p.175.

8 *Ibid.*, p. 176

9 Juliet Drouar, *Sortir de l'hétérosexualité,* Paris, Collection Sur la Table, Binge Audio, 2021, 160 p.

10 Zoé Adam, « Un corps à soi », conférence en ligne « Arts, Cultures et Activismes LGBTI et Queer », Université de Lorraine, 2020 , https://aca-lgbtiq.net/adam/ (consulté le 28 février 2022)

11 Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais*, Paris, Exils, 2007, pp. 30-32.

12 Boryana Rossa, *Ultrafuturo manifesto*, 2004, http://boryanarossa.com/en/ultrafuturo-manifesto-3/ (consulté le 28/02/2022), traduction de Priscilla Wind : « In connection with the constantly growing presence of intelligent machines in our life, we declare human/machine symbiosis as the only possible way of co-existence. That assumes mutual respect and assistance based upon not only good will from both sides but also upon vital mutual dependence. »

13 *Ibid.*: « utopic scenario for 'overcoming gender' »

Espaces et abymes du désir dans la photographie de Juno Calypso

par Valérie Morisson

Jeune artiste britannique plusieurs fois récompensée[1], Juno Calypso a réalisé des séries de photographies et vidéos dans lesquelles elle se met en scène, fréquemment sous les traits de son alter ego, Joyce, dans des poses ou des décors érotiques (*What To Do with a Million Years*, 2018, *The Honeymoon*, 2016, *Joyce,* 2018-2022). Née en 1989, elle puise à la fois dans les représentations élitaires des baigneuses, sur lesquelles plusieurs historiens de l'art se sont penchés[2], et dans la culture de masse au sein de laquelle circule l'image de la pin-up[3] pour interroger la visualisation du corps érotisé. À la manière de Cindy Sherman, Juno Calypso revisite les représentations picturales, cinématographiques ou publicitaires de la femme sexuellement désirable, tout en parvenant à distiller une ambiguïté certaine. Dans ses autoportraits, les multiples mises en abyme du corps érotique renvoient le désir spéculaire comme pour l'épuiser dans à un je(u) de miroir étrange.

Dès ses origines, la photographie s'est avérée un formidable instrument d'exploration de soi. Hommes ou femmes, les photographes ont utilisé les costumes, accessoires et maquillage pour troubler le pacte autobiographique et interroger la sincérité, voire la possibilité, d'une révélation intime de soi. Avant les années 1970, de nombreuses photographes, de Frances Benjamin Johnston à Claude Cahun, se sont réinventées une identité dans l'espace réel ou symbolique du studio photographique et se sont prêtées à des jeux de rôle ou de travestissement[4]. Les photographes féministes ont, dans le sillage de ces pionnières, contesté l'objectification et la fétichisation de la femme en optant pour des stratégies provocatrices (Valie Export, Hannah Wilke, Annie Sprinkle), parodiques (Cindy Sherman) ou confessionnelles (Nan Goldin). Si le travail photographique de Juno Calypso prolonge celui d'autres artistes féministes, il ne verse jamais dans le pastiche[5]. L'artiste revendique néanmoins un humour et une ironie qu'elle identifie comme des armes féminines : « Mon travail est centré sur deux choses : le désir et la déception. Et j'aime relier les deux par le biais de l'humour. Il y a un certain degré d'ironie dans mon travail. L'une des leçons importantes que j'ai apprises est que l'humour est un outil puissant pour les femmes[6]. »

Son travail, diffusé par les galeries mais également sur son compte Instagram, mêle photographie et performance puisqu'elle incarne Joyce, un double dont le nom évoque une joie pourtant absente des images, tant le désir érotique y est contaminé par un sentiment de solitude et de désillusion. Si cette aliénation semble en partie due aux rituels de beauté imposés par la société, elle se transforme en angoisse profonde lorsque le corps paraît perdre toute organicité et que le désir s'évanouit en un narcissisme vain, voire morbide.

Jouer / rejouer le désir

Comme Cindy Sherman dans plusieurs photographies de la série *Film Still*[7], Juno Calypso évoque les rituels d'érotisation du corps féminin. *The First Night* (2015) montre l'artiste en déshabillé, plongée dans une pénombre bleutée, le visage drapé dans un voile de mariée. Ces photographies illustrent le rôle du rituel et de la performativité dans la construction du genre, telle que l'analyse Judith Butler : l'identité genrée se construit par des actes répétés et ritualisés inscrits dans le quotidien et les codes d'une période donnée[8]. Le corps n'échappe pas, même dans l'intimité d'une salle de bain, au pouvoir politique. Comme Judith Butler le montre, s'appuyant sur les propos de l'anthropologue Victor Turner, c'est en performant le genre par le biais de rituels répétés que l'individu participe à, et perpétue, les normes sociales préexistantes qui instituent le genre[9]. L'intrusion photographique dans l'espace privé montre d'ailleurs la porosité de la frontière entre le privé et le public et la relativité de la notion d'intime. Par ailleurs, l'auto-représentation en série (photographique), en même temps qu'elle rend le corps multiple et reproductible, est un équivalent visuel à la répétition des actes ou performances qui constitue la féminité.

Le corps de Joyce est soumis à de nombreux rituels destinés à asservir le corps aux idéaux de beauté que diffusent l'industrie cosmétique ou la pornographie. Sa nudité n'apparait jamais comme naturelle, car le corps charnel disparaît au profit d'un corps accessoirisé : peignoirs et perruques, masques d'argile ou masques en silicones, crèmes, bas, gaines et corsets transforment Joyce en poupée, idole ou cyborg étrange[10]. L'artiste utilise d'ailleurs des mannequins en silicone très réalistes pour certaines compositions. Dans les portraits de Joyce, la femme est vidée des dangereuses pulsions érotiques qui lui sont de longue date attribuées[11]. Son corps prosthétique et fétichisé perd toute vitalité.

Si l'utilisation du flash et du rose, ou bien l'abondance de matières telles que le silicone, le plastique ou les surfaces brillantes évoquent la photographie publicitaire, le sentiment d'étrangeté distillé par l'artiste nous conduit bien loin de l'image illusoire de bonheur créée par l'industrie cosmétique. En effet, Joyce est invariablement seule, souvent posée dans le décor, passive et silencieuse. Pin-up contemporaine, elle n'est qu'un objet du désir : elle n'est insérée dans aucune intrigue, aucun scénario ; elle apparaît simplement disponible, son corps réduit à une surface lisse où se projettent les désirs et les fantasmes. Comme Susan Sontag le propose dans son essai sur l'imagination pornographique, le personnage érotisé est toujours vu de l'extérieur, à travers ses comportements, mais le spectateur (ou lecteur) n'a jamais accès à ses émotions profondes[12]. Même lorsque Juno Calypso se met en scène dans les espaces privés où se déroulent les rituels de beauté sans se costumer, rien n'est dévoilé de son intériorité. La révélation intime promise par la pratique de l'autoportrait se dérobe. Le sujet de la photographie n'est pas la femme elle-même (c'est-à-dire un sujet sensible, pensant et agissant) mais bien la représentation, ou l'image, de la femme comme objet de désir. Le choix du prénom de Joyce (Joy/ce) signifie bien que la femme, dépourvue de toute profondeur émotionnelle, d'intériorité et d'individualité, est réduite à son statut d'objet de désir.

Inquiéter le désir érotique

L'étrangeté des photographies est parfois accrue par la morbidité qui se trouve associée à l'érotisation du corps. La série *What To Do With a Million Years* a été réalisée dans une demeure sous-terraine construite en 1964, dans le contexte de la Guerre Froide, à Las Vegas par l'entrepreneur Girard Brown Henderson[13]. La salle de bain de la seconde femme d'Henderson, décorée dans un style néo-classique et des teintes roses, comprend une baignoire insérée dans un faux temple à colonnes entouré de miroirs. Juno Calypso s'y photographie sous les traits de Joyce dans une pose lascive, vêtue d'un maillot de bain en perles propre à susciter le désir masculin (*A Clone of your Own*, 2018). De la même manière que les pièces offrent des simulacres de lieux de *vie*, le corps érotisé, cloné par le miroir, s'avère étrangement pétrifié. Joyce ressemble à une statue dont le visage blanchi par un masque n'a plus rien de vivant si ce n'est un regard lubrique et inquiétant. Dans cette maison souterraine, bunker kitsch évoquant un caveau, le spectre de la femme fatale trompant les hommes par des charmes artificiels resurgit. Dans *A Dream in Green* (2015) Joyce joue avec son propre reflet, adoptant des poses lascives et se déhanchant : son corps enveloppé d'une crème à base d'algues vertes se métamorphose néanmoins en statue évoquant le destin tragique des personnages mythologiques pétrifiées à cause de leur vanité.

La photographie, et plus particulièrement le portrait, a plus d'une fois été décrite comme empreinte de morbidité[14]. Amelia Jones compare le portrait photographique à un masque mortuaire, à un cercueil[15]. Dans de nombreux autoportraits réalisés par Juno Calypso le masque censé endiguer le flétrissement du visage ressemble à un masque mortuaire. Dans *Plasma Fantasma* (2022) l'artiste photographie la chambre entièrement rose d'un hôtel associée au fantasme érotique. Elle a néanmoins utilisé des solvants pour faire surgir deux silhouettes floues et fantomatiques à la surface de l'image qui troublent le jeu du désir proposé dans l'espace clos de la chambre. Comme le sujet portraituré s'évanouit à mesure que son portrait se dessine sur la toile dans le roman d'Oscar Wilde, *The Portrait of Dorian Gray*, les personnages de la photographie, captés dans ce lieu de plaisir, se dissolvent. Dans *The Fantasy Suite* (2016), l'artiste photographie la salle de bain d'un hôtel de luxe : la baignoire rose, en forme de cœur, est entourée par des miroirs qui réfractent à l'infini, au point de le fragmenter totalement, le corps de quiconque s'y baigne. Dans *Milk* (2016), Juno Calypso se photographie dans la Fantasy Suite, immergée dans la baignoire remplie de lait si bien que son corps disparait dans le liquide blanc.

L'artiste joue fréquemment avec les codes du film noir ou du film d'horreur et s'ingénue à créer un doute dans plusieurs compositions : Joyce est-elle morte au cours des rituels de beauté qu'elle s'inflige ? Dans *Sensory Deprivation* (2016), l'artiste repose dans l'eau mousseuse de la baignoire en forme de cœur de la Fantasy Suite. La vue en plongée transforme la salle de bain en

1 Elle a notamment été récompensée par le Vic Odden Award (Royal Photographic Society), en 2018, par le prix du *British Journal of Photography*, en 2015, et le Catlin Art Prize, en 2013. Lien du site de l'artiste : https://www.junocalypso.com/

2 Voir Linda Nochlin, *Bathers, Bodies, Beauty, The Visceral Eye*, Cambridge et Londres, Harvard Press, 2006,

3 Sur le motif de la pin-up, voir Maria Elena Buszek, *Pin-up Grrrls, Feminism, Sexuality, Popular Culture*, Durham et Londres, Duke University Press, 2006, et Solomon-Godeau, Abigail, « The Other Side of Venus: the Visual Economy of Feminine Display », in *The Sex of Things: Gender and Consumption in Historical Perspective*, Victoria de Grazia et Ellen Furloough (dir.), Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 113-148.

4 Voir mon texte : « Le dispositif photographique, révélateur ou écran de l'intime ? », in *L'intime à l'épreuve des contraintes*, dir. Paloma Bravo et Sylvie Crinquand, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2019, pp. 127-144

5 L'artiste explique : « My work could be described as reminiscent of Sherman's. But I would never describe it as pastiche ». Charlotte Jansen, *Girl on Girl, Art and Photography in the Age of the Female Gaze*, Londres, Laurence King Publishing Ltd, 2019, p. 112.

6 « All of my work essentially boils down to two things: desire and disappointment. And I like to find humour in the path from one to the other. There's a certain level of irony in all of my images. An important lesson I've learnt along the way is that humour is a powerful tool for women ». Interview de Juno Calypso par Joanna Cresswell, 4 octobre 2016, disponible sur le site de l'artiste : https://www.junocalypso.com/text

7 On pense à *Untitled Film Still* #2, 1977 (MoMA), #39, 1979 (MoMA), #81.

8 Gender identity is « an identity tenuously constituted in time –an identity instituted through a *stylized repetition of acts*. Further, gender is instituted through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self ». Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution", in *Writing on the Body, Female Embodiment and Feminist Theory*, dir. Katie Conboy, Nadia Medina et Sarah Stanbury, New York, Columbia University Press, 1997, pp. 401- 417, p. 402.

9 Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution", *op. cit.*, p. 410.

10 On se rappellera des analyses que Freud fait des *Contes Nocturnes* d' E.T.A. Hoffmann et de l'inquiétante étrangeté qui naît de la confusion entre un être vivant et un automate, ou une poupée animée, dont la ressemblance à l'être vivant nous trouble profondément. Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » [1919], *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1986.

11 Voir Audre Lorde, « *Uses of the Erotic*, *The Erotic as Power* », dans *Writing on the Body, Female Embodiment and Feminist Theory*, dir. Katie Conboy et al., *op. cit.*, pp. 277-282.

12 « The personages in pornography, like those in comedy, are seen only from the outside, behavioristically. By definition, they can't be seen in depth », Susan Sontag, « The Pornographic Imagination » [1967], dans *Styles of Radical Will*, New York, Farrar, Strauss et Giroux, 1969.

13 Offrant en plus d'une vaste cuisine et d'un salon quatre chambres, un jardin, une piscine intérieure et des fresques murales peintes par Jewell Smith, la maison fut exposée comme prototype lors de la foire internationale de New York. Voir https://www.undergroundhouse.vegas/

14 Christian Metz par exemple voit la photographie comme une coupure dans le réel, un acte fétichiste et une castration symbolique. « Photo, fétiche », in *Pour la photographie,* tome III, La Vision non photographique, *Revue d'esthétique photographique*, n° 2, dir. Ciro Bruni, Sammeron, GERMS, 1990, p. 118. La photographie est associée à l'arrêt du temps, à la mort. Dans *La Chambre Claire, notes sur la photographie*, Roland Barthes lie la capture de l'image, le transfert du sujet sur la surface photographique comme une mort symbolique (Paris, Gallimard, 1980).

15 Amelia Jones, « The "Eternal Return" : Self Portrait Photography as a Technology of Embodiment », *Signs* , vol. 27, n° 4, été 2002, p. 957-958, , pp. 947-978, p. 954. « The photographic portrait in one sense, then, is a death mask, a coffin, a lifeless screen stifling all breath and sensation an movement. »

écrin ou caveau. Le visage masqué par la mousse, elle pourrait s'être noyée, telle Ophélia dans le célèbre tableau de John Everett Millais. Seule sa main enduite de crème verdâtre, sort de la baignoire rose dans *Seaweed Wrap* (2015). En 2019, l'artiste a réalisé plusieurs autoportraits où elle apparaît blessée au cours des rituels de beauté.

L'omniprésence d'objets inventés par l'industrie cosmétique[16] montre l'asservissement du désir à la consommation que décrit la sociologue Eva Illouz[17]. Dans *La Fin de l'amour*, elle propose que :

> « l'incertitude affective qui règne dans les domaines de l'amour, de la romance et du sexe est, du point de vue de la sociologie, une conséquence directe de l'incorporation, par l'idéologie du choix individuel, du marché de la consommation, de l'industrie thérapeutique et de la technologie de l'Internet[18]. »

Joyce *incorpore* en effet les normes sociales et économiques qui façonnent la féminité. La photographe montre, avec humour, les coulisses de la fabrication de l'objet érotique. Le travail de Juno Calypso montre également que la liberté émotionnelle et l'autonomie affective dont jouit le sujet moderne, la possibilité qu'a chacun de construire sa vie amoureuse et sexuelle en s'inspirant de multiples images ou scénarios disponibles, ne conduit pas à l'émancipation car la subjectivité sexuelle est orientée par le consumérisme et les technologies[19]. La « dissolution » du sujet érotique dans la culture capitaliste qu'observe la sociologue[20] trouve un équivalent visuel dans le travail de Juno Calypso. Les choix que Joyce peut effectuer, les produits qu'elle choisit, les lieux qu'elle visite, les poses qu'elle adopte, sont ceux du sujet « économico-sexuel »[21]. L'attractivité sexuelle devient une performance économique. L'esthétisation, la visualisation et la spectacularisation du corps érotique[22] obéissent selon Illouz aux logiques marchandes en ce qu'elles procurent une plus-value à la femme (devenue produit érotique) comme à l'homme (consommateur ou propriétaire de l'objet de son désir)[23]. Les multiples reflets de Joyce dans les miroirs entourant la baignoire de la Fantasy Suite évoquent une production en série de l'objet érotique, comme le faisaient déjà les innombrables femmes nues dans *Le Bain Turc* de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1862). Le miroir objectifie et fragmente le corps, il contribue donc à sa fétichisation.

De la spécularité du désir

Dans les espaces clos, forclos pourrait-on dire pour emprunter à la psychanalyse, le regard de Juno Calypso/Joyce ne rencontre aucun autre regard, son corps ne s'offre qu'à lui-même. Cette forclusion métaphorique évoque la vanité qui, comme Corinne Chaponnière le rappelle, désigne à la fois l'orgueil et l'inutilité, la vacuité : dans le nu féminin le corps est improductif, il ne s'adonne qu'a sa propre contemplation, il est disponible. « L'"inoccupation" de la femme laisse en quelque sorte le champ libre à son investissement par le regard masculin : c'est la condition de sa réversibilité en champ de vision, et potentiellement champ d'action ou de désir de l'homme[24]. » Pourtant, les rituels auxquels l'artiste et son alter-ego se soumettent ne semblent pas invariablement répondre au désir masculin.

Plusieurs compositions font explicitement référence à Narcisse (*Solitary Love Affair*, 2016) et au danger qui nous guette lorsque nous nous égarons dans la contemplation de notre propre image. Joyce cherche la reconnaissance de sa féminité dans le regard de l'autre et, pour ce faire, se conforme à l'image de la femme véhiculée dans la peinture, le cinéma, la publicité. Comme Joan Rivière l'a très tôt rappelé, la féminité est une mascarade[25], une mascarade qui double la représentation par une hyperbolisation de l'attirail de la féminité, une féminité excessive qui constitue une menace[26]. Dans les mises en scène de Juno Calypso, l'hyper-érotisation du corps fracture le désir. La pratique de l'autoportrait photographique, qui évoque les selfies contemporains où les jeunes filles et les femmes mettent en scène un corps exagérément sexualisé et érotisé, redouble la spécularisation du désir : « [l]a photographie est un domaine où l'aliénation du miroir se redouble[27]. »

Juno Calypso réalise ses photographies dans des lieux intimes, salles de bains ou chambres, qui sont autant de versions contemporaines du boudoir, cette pièce apparue au XVIII[e] siècle qui sera associée tant à la féminité qu'au libertinage[28]. L'omniprésence du rose, qui apparaît déjà dans le portrait que François Boucher réalise de la Marquise de Pompadour à sa toilette[29], contribue à associer ses espaces intimes à la féminité. À la fois retraite et espace dédié aux plaisirs sensuels, le boudoir est un lieu privé, comme l'est le studio photographique, lieu de transgression où les fantasmes peuvent prendre corps. La spatialisation du corps érotisé dans des lieux dédiés et retranchés de l'espace public permet de contenir ou domestiquer les pulsions sexuelles ici réduites à une mise en scène. Dans les salles de bain luxueuses qui constituent le décor de certains autoportraits, la toilette féminine est montrée à la manière d'un spectacle.

La photographie, associée au sentiment d'étrangeté propre à son ontologie, accroît la dimension hétérotopique des lieux du désir photographiés par Juno Calypso. Les espaces sont clos, presque étanches, protégés qu'ils sont par des rideaux ou des voilages. Pourtant, le spectateur y pénètre et se trouve assigné au rôle de voyeur. La photographie dessine en effet un espace flottant, « un "espace de l'image" qui n'est ni tout à fait un espace public ni tout à fait un espace privé[30]. » Comme happé par ces espaces fantasmatiques, le spectateur est invité à une relation privilégiée avec Joyce et forcé à examiner de manière spéculaire son propre imaginaire érotique. Dans son essai, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », Laura Mulvey s'appuie sur la psychanalyse, notamment les écrits de Freud, pour analyser le cinéma dans ses rapports à la scopophilie, c'est-à-dire au plaisir de regarder et voir l'autre à son insu, un autre ainsi réduit au statut d'objet du regard et du désir[31]. Comme le cinéma, la photographie donne au spectateur accès à des lieux et des scènes qui normalement échappent au regard du public. La lentille de l'appareil photographique est intimement associée à la surveillance et au voyeurisme[32].

Dans *The Honeymoon* et dans *What To Do with a Million Years*, les miroirs ou les fenêtres à travers lesquelles on voit le corps féminin en sous-vêtements, ou nu, sont des dispositifs voyeuristes qui doublent l'espace symbolique de la photographie et constituent des espaces libidinaux[33]. Certaines compositions (*A Cure for Death* ; *Erotic Nightmares* ; *How much Life is Enough* ; *Rosemary's Room* ; *The Lobster*) rappellent les scènes archétypales conçues par Hitchcock dans *Fenêtre sur Cour* (1954). La composition de Calypso, *How much life is enough* (2018), évoque le dispositif choisi par Edward Hopper pour *Night Window* (1928) : à travers plusieurs fenêtres éclairées qui constituent des tableaux dans l'image, le spectateur, fait complice de l'artiste, aperçoit une femme qui ne se sait pas observée, dans une position suggestive. Au premier plan de ces images incrustées, des rideaux rappellent que ces espaces sont intimes et peuvent être tenus secrets. Dans la composition de Hopper, comme dans de nombreuses photographies mises en scène par Calypso, le corps féminin n'est vu que partiellement mais sa fragmentation est précisément ce qui efface l'intégrité de l'être et excite l'imagination pornographique.

Dans de nombreuses compositions, Juno Calypso emprunte le dispositif voyeuriste des scènes peintes représentant des femmes à la leur toilette[34]. Le motif de la toilette, que ce soit celle de Vénus, Bethsabée, Diane ou bien celle de femmes inconnues, place le spectateur dans une position de voyeur dont la femme, qui jamais ne le regarde ni ne le voit, est la victime. Dans *Suzanne et les Vieillards* (1555), le Tintoret représente à la fois la vanité féminine (puisque Suzanne, parée de bijoux, se regarde dans un miroir) et la concupiscence masculine des deux hommes âgés qui profitent en secret de la nudité de la baigneuse. L'absorption de la femme dans sa propre image semble justifier le voyeurisme des hommes et celui du spectateur : c'est parce qu'elle s'oublie et se perd dans le miroir qu'elle devient un objet de convoitise. Cette scène de narcissisme féminin évoque la propension des femmes à s'admirer que soulignent Simone de Beauvoir et d'autres féministes : les femmes intériorisent le regard masculin et se scrutent autant que les hommes les observent[35]. Comme le note John Berger, dès leur plus jeune âge les femmes, se sachant continuellement regardées, ont été habituées à s'observer elles-mêmes, devenant à la fois actrices et objets de surveillance[36]. Le miroir est donc, de longue date, aussi ambigu que le regard que les femmes y jettent. Dans ce jeu spéculaire, la femme est double : elle se regarde en tant qu'image regardée par l'homme. L'éventuel plaisir qu'a la femme à se transformer en objet de désir, la possibilité de la coïncidence entre fantasme masculin et féminin, a fait l'objet de délicats débats[37]. Dans les images de Juno Calypso, le plaisir est néanmoins absent de l'image : la femme se perd dans son propre reflet, s'y aliène et semble privée de tout accès à son intériorité.

Si, comme le propose Amélia Jones, en appuyant sa réflexion sur les théories de Lacan, la photographie est un écran, un site où le sujet et l'objet, le moi et l'autre se rencontrent dans une intersubjectivité productive, elle créé aussi un mécanisme complexe d'identification ou de subjectification[38]. Comparée au miroir, ou à l'écran chez Lacan, l'image photographique propose un jeu d'identification et de différenciation par rapport au corps exposé. Le spectateur perçoit le corps de l'autre comme un objet support de ses fantasmes (mécanisme libidinal) ou bien tente de s'identifier à lui (construction imaginaire de l'ego) et rêve de lui ressembler. Tandis que le miroir dans l'image est autotélique, le dispositif (fenêtre qui met l'image en abyme ou image photographique) fonctionne pour le spectateur comme un écran, le support de projection du désir. Dans son analyse du motif des baigneuses, Linda Nochlin évoque la possibilité que les spectatrices soient fascinées par les corps libres, voluptueux et

16 La photographe a été influencée par l'ouvrage de Naomi Wolf, *The Beauty Myth*, *How Images of Beauty are Used Against Women*, Londres, Chatto & Windus, 1990.

17 Eva Illouz, *Les sentiments du capitalisme*, Paris, Seuil, 2006 ;

18 Eva Illouz, *La Fin de l'amour, enquête sur un désarroi contemporain*, Paris, Seuil, 2018 (trad. Sophie Renaut), p. 13.

19 *Ibid.*, pp. 16-18.

20 *Ibid.*, p. 141.

21 « La sexualité a été investie par les méthodes psychologiques, la technologie et le marché de la consommation, lesquels ont en commun de fournir une grammaire de la liberté qui traduit le *désir* et les relations interpersonnelles en une simple question de *choix* individuel. […] Le choix est le trope de l'individualité, qui associe la liberté aux champs économique et émotionnel ; il est la principale modalité de la subjectivité dans les domaines de la consommation et de la sexualité. » *Ibid*. pp. 28-29.

22 On note ici l'importance des travaux de Guy Debord qui a tracé les contours de la société du spectacle et montré à quel point les relations sociales sont médiées par l'image. « L'image du corps sexuel est indissociable de l'apparition de ce que j'appelle un capitalisme scopique, un capitalisme qui crée une formidable valeur économique grâce à la spectacularisation du corps et de la sexualité, à leur transformation en images circulant sur différents marchés. Le corps visualisé est transformé en marchandise, façonné par des objets de consommation ; il est à son tour converti en actif dans la sphère productive du travail sous la forme d'une image destinée à être vendue par le biais des industries de l'image ; la sexualité est évaluée comme une forme de compétence qui exige le recours à des conseils experts ; elle peut être diffusée dans les médias à travers une économie de la réputation ; et, enfin, elle peut donner à ses acteurs une place élevée dans la sphère sexuelle. » *Ibid.*, p. 152.

23 *Ibid.*, p. 143.

24 Corinne Chaponnière, *Le Mystère féminin, ou vingt siècles de déni de sens*, Paris, Olivier Orban, 1989, p. 121.

25 Joan Riviere, « Womanliness as a Masquerade », *The International Journal of Psychoanalysis*, 10, 1929, pp. 303-313.

26 Voir Mary Ann Doane, « Film and the Masquerade, Theorizing the Female Spectator », dans *Writing on the Body ? Female Embodiment and Feminist Theory*, Katie ConboY et. al., *op. cit.*, pp. 176-194.

27 Serge Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, 1996, p. 93.

28 Voir Michel Delon, *L'Invention du boudoir*, Cadeilhan, Zulma, 1999 et Clifford P. Catania, *Boudoir Art, The Celebration of Life*, Pennsylvania, Schiffer, 1984.

29 Voir François Boucher, *Madame de Pompadour à sa toilette*, 1750-1758, Cambridge, Fogg Art Museum

30 Serge Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire*, *op. cit.*, p. 112.

31 Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 16.3, automne1975, pp. 6-18 et *Fetishism and Curiosity*, Indiana University Press, 1996.

32 Sandra S. Phillips, «Looking out, looking in, voyeurism and its affinities from the beginning of photography », in *Tate Exposed: Voyeurism Surveillance and The Camera Since 1870*, dir. Sandra Phillips, pp. 11-15, p. 11.

33 Andrea Del Lungo, *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, 2014, p. 6.

34 Voir Pascal Bonafoux, *Indiscrétions, femmes à la toilette*, Paris Seuil, 2012 et Nadeije Laneyre-Dagen et Georges Vigarello, *La Toilette, naissance de l'intime*, Paris, Hazan, 2015.

35 Voir Sandra Lee Bartky, *Femininity and Domination : Studies in the Phenomenology of Oppression*, Londres et New York, Routledge, 1990, notamment le chapitre 3 « Narcissism, Femininity, and Alienation ».

36 « From earliest childhood she has been taught and persuaded to survey herself continually. And so she comes to consider the *surveyor* and the *surveyed* within her as the two constituents yet always distinct elements of her identity as a woman. » John Berger, *Ways of Seeing*, Londres, British Broadcasting Coroporation et Penguin Books, 1972, p. 46.

37 Ces débats ont notamment opposé les féministes de la seconde vague aux féministes de la troisième vague. Il est intéressant de noter que lorsque Annie Sprinkle reprend à son compte le motif de la pin-up, dans *Anatomy of a Pin-up* (1991), d'une manière qui peut sembler comparable à la démarche de Juno Calypso, elle revendique le droit de la femme à ériger son corps et inclut dans ses légendes : « In spite of it all, I'm sexually excited and feeling great ! »

38 Amelia Jones, « The "Eternal Return" », *op. cit*.

lascifs peints par Renoir et projeter dans ces scènes leur propres désirs[39]. En redonnant de la corporéité au regard, « *the corporeal eye, the visceral eye* », tout en rappelant que notre perception des corps représentés doit être historicisé[40], Nochlin rappelle que le spectateur/voyeur répond à l'image érotique avec tout son corps, un corps à la fois charnel, viscéral et normé. L'ambivalence des réactions du spectateur ou de la spectatrice, à la fois fasciné(e) par le corps de Joyce et désenchanté face à sa solitude et sa tristesse, le conduisent à réfléchir à la manière dont son propre érotisme est transformé par les technologies visuelles et le capitalisme.

Le corps performatif

En contrepoint du corps de Joyce, se dresse celui, performatif, de l'artiste qui se costume et se met en scène. La photographie a très tôt permis à une large partie de la population de posséder une image, parfois fétichisée, du corps des défunts ou du corps fantasmé et érotique. La photographie pornographique a constitué un vaste marché et ainsi largement contribué à réifier la nudité féminine[41]. Certaines artistes se sont réapproprié le genre érotique en s'emparant de ses codes tout en saturant l'image d'un érotisme parodique. Comme l'affirme Charlotte Jansen, auteure d'un ouvrage sur les portraits photographiques de femmes réalisés par des femmes, grâce aux nouveaux modes de diffusion de la photographie et aux réseaux sociaux, les artistes contemporaines peuvent, plus que jamais, contrôler leur image[42]. Dans les interviews qu'elle a données, Juno Calypso affirme sa volonté de travailler seule à ses mises en scène afin de garder un contrôle complet de ses images.

Le travail de Juno Calypso s'inscrit directement dans la continuité de l'art féministe tout en incluant une dimension contemporaine dans laquelle le corps érotisé est à la fois incarné et virtuel. Si l'artiste emprunte à d'autres artistes féministes des motifs ou dispositifs constituant un matrimoine artistique, elle y associe des questions très contemporaines. Alors que certaines femmes ont exposé ou mis en scène leur propre corps dans son intimité et intégré leur vie privée à leur œuvre de manière plus ou moins sincère et fictionnalisée, Calypso, comme Sherman, se dissimule derrière son double, Joyce, pour représenter un prototype féminin. La pratique de l'autoportrait en costume, supposant une performativité libératrice, a de longue date permis aux photographes de jouer avec leur féminité. La mise en scène de soi participe de la découverte de l'identité sexuelle : l'artiste se souvient avoir joué, adolescente, à se photographier, déguisée en femme coquette et séductrice dans sa chambre[43]. Elle définit sa pratique comme mi-fictionnelle mi-autobiographique[44]. Le recours non systématique à un double ou avatar traduit d'une part l'idée selon laquelle la féminité est un costume, un masque, un ensemble d'attitudes adoptés par la femme constamment mise en scène, d'autre part la fragmentation et l'instabilité du sujet. L'altérité inévitable du soi, sa fragmentation, est donnée à voir[45].

Kaja Silverman, qui développe une analyse de la photographie à partir des perspectives lacaniennes, note de manière intéressante que le choix d'une pose, c'est-à-dire la mise en scène du corps dans un espace et un lieu, comme le choix d'un vêtement, résulte du fait que l'on perçoit sans cesse son corps en tant qu'il peut être cadré et photographié. L'imaginaire de la capture photographique nous conduit à constamment produire (de manière délibérée ou inconsciente), à partir d'un répertoire de poses normées, un corps photographiable, montrable, visualisé par les autres[46]. La pose, particulièrement la pose érotique, est adoptée en fonction d'attentes sociales et de représentations culturelles. Lorsqu'elle aplatit l'espace en saturant l'image de lumière, Juno Calypso interrompt l'effet de réel produit par la photographie et dissocie le corps réel et sa spécularisation. La pose érotique apparaît comme ce qu'elle est : l'imitation et la simulation d'une féminité pré-visualisée qui n'est qu'une image.

Dans *The Analysis of Performance Art*, Anthony Howell analyse la complexité du costume qui masque autant qu'il révèle. Il reprend l'idée émise par Deleuze, selon laquelle derrière le masque il n'y a que d'autres masques[47]. Le recours au masque, largement utilisé dans les autoportraits en costume de Claude Cahun ou ceux plus récents de Tracey Rose, interroge la possibilité d'un moi authentique. Tantôt opaques, tantôt réfléchissants, les masques portés par Joyce/Juno Calypso interrogent la possibilité d'une authenticité émotionnelle à l'heure où l'intimité semble s'évanouir en mille et une images, où le post-humain et le morphing dés-organicisent le corps ainsi réduit à une surface de projection. La forclusion visuelle que l'on a observée dans les photographies traduit l'impossibilité d'une reconnaissance d'un soi émotionnel authentique et d'une intersubjectivité féconde à l'heure où les relations interpersonnelles sont médiées par des outils technologiques. Pourtant, l'agentivité de l'artiste, son recours à l'humour et au jeu du déguisement, la diffusion des images sur des réseaux sociaux où les images sont commentées redessinent des perspectives émancipatrices.

Valérie Morisson *est maîtresse de conférences HDR en langues et communication à l'Université de Bourgogne, Centre interlangues texte, image, langage (TIL EA 4182).*

39 Linda Nochlin, *Bathers, Bodies, Beauty, The Visceral Eye*, *op. cit.*, p. 9.

40 *Ibid.*, p. 15.

41 *Ibid.*, p. 201. Voir aussi Uwe Scheid et Hans-Michael Koetzle, *1000 Nudes - a History of Erotic Photography from 1839-1939*, Taschen, 2014.

42 Charlotte Jansen, « The Female Gaze », *British Journal of Photography*, #BJP 7859, Mai 2017, pp. 34-41.

43 Charlotte Jansen, *Girl on Girl*, *op. cit.*, p. 112.

44 Interview de Joanna Cresswell, *op. cit.*, https://www.junocalypso.com/text

45 Voir à ce sujet Amlia Jones.

46 Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*, Londres et New York, Routledge, 1996, pp. 202-207.

47 Anthony Howell, *The Analysis of Performance Art*, Londres et New York, Routledge, 1999, p. 16.

Regard féminin et cinéma d'animation

par Cécile Noesser

Le court métrage d'animation s'est imposé depuis les années 1970 comme un espace de création libre et privilégié de nombreuses réalisatrices, qui ont su s'emparer de ce medium de façon croissante et y développer ce que l'on qualifiera ici de regard féminin. Ce statut exceptionnel dans le champ cinématographique peut s'expliquer en partie par ses propriétés économiques d'espace relativement autonome des contraintes du marché, ainsi que ses conditions de production privilégiant l'intimité de la création. Comme le signale la réalisatrice anglaise Alys Scott Hawkins :

> « Les courts métrages sont produits à petite échelle dans des espaces domestiques, contrairement aux médias grand public et aux films commerciaux. Un film d'animation peut être dessiné en privé, les bras autour de la feuille pour que personne ne puisse voir, contrairement à la production en prise de vue réelle où, à tout le moins, le scénario doit être dactylographié à l'avance et partagé au sein d'une équipe. (Cela ne veut bien sûr pas dire que les films en prise de vue réelle ne peuvent pas être réalisés par une seule personne en privé, mais que les traditions de l'animation indépendante ont produit une culture dans laquelle ces voix peuvent s'exprimer)[1]. »

Cette « *culture dans laquelle ces voix peuvent s'exprimer* » est tout autant permise, à notre sens, par les propriétés formelles du court métrage d'animation, donnant la part belle à la matière et à la métamorphose. Elle ouvre la voie à une relecture de l'histoire de l'animation à travers le « regard féminin » (*female gaze*), concept à la fois féministe et dramaturgique théorisé par Iris Brey dans son essai *Le Regard féminin. Une révolution à l'écran*[2], lui-même en écho au fameux essai de Laura Mulvey sur le « regard masculin » (*male gaze*), *Plaisir visuel et cinéma narratif*[3]. Le regard féminin met l'expérience féminine au cœur de la narration, en faisant ressentir au spectateur·ice l'expérience d'un corps féminin à l'écran et en adoptant son point de vue. Iris Brey en précise les exigences narratives : le personnage principal doit s'identifier en tant que femme ; l'histoire doit être racontée de son point de vue ; et son histoire doit remettre en question l'ordre patriarcal. D'un point de vue formel, il faut que le ou la spectateur·ice ressente l'expérience féminine grâce à la mise en scène ; si les corps sont érotisés, le geste doit être conscientisé ; enfin, le plaisir des spectateur·ices ne doit pas découler d'une pulsion scopique, définie par Freud comme le plaisir de posséder l'autre par le regard.

Si le terme de *female gaze* s'est démocratisé ces dernières années, il ne s'agit pas pour autant d'une nouveauté post #MeToo. Cette offensive a existé dès le début du cinéma, mais « *souvent relégué à une culture invisible, souterraine*[4] » - en l'occurrence dans l'animation, celle du court métrage. Nous explorerons ici en quoi le court métrage d'animation s'est révélé, plus qu'un refuge, un terrain particulièrement propice au déploiement de ce regard féminin, invitant à la fois à une nouvelle esthétique du désir, à un rapport intime au corps féminin, et à une communauté des expériences féminines. Cette traversée du regard féminin jettera son ancre sur trois courts métrages de trois réalisatrices de générations et d'univers cinématographiques singuliers : l'Américaine Suzan Pitt, née en 1943 et découvrant l'animation en 1968 ; la Française Florence Miailhe, née en 1956 et démarrant sa carrière d'animatrice en 1991 ; et la Hongroise Nadia Andrasev, née en 1978 et signant son premier film en 2016. Les trois films choisis, au-delà de leurs différences, ont en commun leur qualité de manifestes d'un certain type de regard posé sur les femmes, d'un érotisme original et d'une capacité à partager une expérience cinématographique transcendant le sens de la vision.

Une esthétique du désir

De la même manière qu'Iris Brey repère avec le film d'Alice Guy *Madame a des envies* (1907) le premier film *female gaze* de l'histoire du cinéma, nous serions tentés d'identifier *Asparagus*, réalisé par Suzan Pitt en 1979, comme le premier film d'animation *female gaze*. La réalisatrice y déploie une esthétique du désir et du fantasme pensés comme conditions créatives. Diplômée en arts en 1965, Suzan Pitt (1943-2019) commence l'animation dès 1968, désireuse d'imaginer et mettre en scène les histoires contenues dans ses peintures. Elle entremêle pâte à modeler, images photographiques, animation de sable, pastel, gravure et peinture sur pellicule tout au long de sa filmographie. Ses peintures et films font partie des collections permanentes du Walker Art Center à Minneapolis, du Musée d'art moderne de New York, du Stedeliik Museum d'Amsterdam et de l'Academy of Motion Picture of Arts and Sciences de Los Angeles. *Asparagus* (1979, 20 min), son troisième court métrage, est présenté pour la première fois en tant qu'installation au Whitney Museum à New York, accompagné d'une cinquantaine de peintures et dessins issus du film. Il a également été présenté en avant-programme du film *Eraserhead* de David Lynch durant deux ans, aux séances de minuit de deux cinémas à Los Angeles.

1 Alys Scott-Hawkins, « *Hysteria* : An autoethnographic reflection on making an animated documentary film from archive material », *Animation Practice, Process & Production* 7, 2018, pp. 91–112 : « Stories and experiences are communicated in short animated films – which have the potential to be produced on a small scale in domestic spaces (though this does not account for how the filmmaker affords the time to make them) in contrast to mainstream media and commercial film production. An animated film can be drawn in private, arm curling around the page so no one can see, in contrast to live action production where at the very least, the script must be typed out in advance and shared among a team (that is not of course to say that live-action films cannot be made by one person in private, but to show that traditions of independent animation have produced a culture in which these voices can speak). »

2 Iris Brey, *Le Regard féminin. Une révolution à l'écran,* Paris, Editions de l'Olivier, 2020.

3 Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* n° 16, 1975.

4 Iris Brey, *op. cit.*



1. *Asparagus*, Suzan Pitt, 1979



2. *Asparagus*, Suzan Pitt, 1979

Il s'agit, selon les propres mots de la réalisatrice, d'un « poème visuel sur le processus créatif[5] » d'une femme artiste. Une « force érotique[6] » baigne ce film qui floute la frontière entre intime et public, entre rêve et réalité, entre érotisme et créativité, entre nature et art, ou encore entre art et vie. L'asperge, motif éponyme et récurrent du film, si elle est une évocation phallique évidente, est tout autant pour la réalisatrice un symbole de sexualité féminine, voire androgyne, celle d'un « troisième sexe », « mélange de traits féminins et masculins[7]. » Cette ambivalence sexuelle est constitutive de son deuxième niveau symbolique, celui d'une « source créative » :

> « J'avais un jardin dans lequel je faisais pousser des asperges – c'est un légume très primitif, qui remonte au temps des dinosaures. Il sort de terre comme une tige phallique, pointue et vert violet, essence de beauté masculine. Puis après un été il grandit et devient une fougère délicate, que l'on peut voir onduler sous le vent sur les bords de route, essence du féminin évoquant de longues mèches de cheveux emmêlées dans la brise. Cela me faisait penser à un magnifique symbole de la sexualité. A partir de cela, j'ai créé un poème sur le processus créatif, prenant le rôle de l'artiste-magicienne, protagoniste guidant les spectateurs dans sa recherche de l'essence des forces créatrices qui régissent et animent notre existence[8]. »

En un geste liminaire provocateur, les asperges sont d'abord défléquées dans les toilettes par une femme blonde, qui tire la chasse d'eau pour les évacuer. Défécation et évacuation : il est littéralement question de faire sortir de soi-même une dimension viscéralement cachée, intime, voire taboue. Plus tard, dans le « *Jardin luxuriant de l'inspiration* », admiré par la protagoniste depuis la « *Chambre rouge de l'intériorité* »[9], les asperges poussent comme des phallus qu'une gigantesque main de femme vient caresser (fig. 1). « Elle veut absolument les toucher, les embrasser, être en contact avec elles, pour les comprendre », note Suzan Pitt dans la brochure de présentation du Whitney Museum. Enfin, de retour de son périple hors de chez elle, après la séquence au théâtre, l'héroïne rentre à nouveau dans la Chambre rouge où elle ôte son masque et ses vêtements. Elle ouvre la baie vitrée donnant sur le champ d'asperges. L'écran se réduit à un œilleton par lequel on aperçoit une main vernie de rouge attraper une asperge. Son visage sans yeux, à la bouche maquillée de rouge, l'avale comme pour une fellation ; lorsqu'elle se retire une première fois, l'asperge a pris la forme d'une cascade d'eau. Au deuxième va-et-vient, l'asperge est un torrent de lave ; au troisième, un ruban souple et noir ; au quatrième, une cascade de pilules colorées ; au cinquième, une peluche noire et vivante ; au sixième, une pluie d'étoiles et de lunes. Enfin, au septième mouvement, l'asperge réapparaît. (fig.2) Comme dans *Madame a des envies* d'Alice Guy, le gros plan permet d'accéder à la subjectivité du personnage féminin : la femme qui fait une fellation ici n'est pas un spectacle érotique, objet d'un regard voyeuriste. L'absence même de ses yeux provoque une étrangeté qui barre l'accès à une banale performance pornographique. L'œilleton qui évoque irrésistiblement le voyeurisme n'est pas celui que l'on croit : il ne s'agit pas de se rincer l'œil, mais plutôt d'accéder à une intériorité, celle d'un fantasme féminin. Celui-ci procède de façon métaphorique, en superposant à l'objet phallique toutes sortes d'images inattendues, largement dédiées à des sensations de matières en mouvement. Le point de vue se focalise sur le partage d'une expérience : celle d'un désir féminin qui est porteur de création d'images.

La tension entre la condition féminine et les conditions de la création est en effet l'un des enjeux du film. Le premier plan joue d'emblée avec un stéréotype de femme désirable : dans un cercle rouge sur fond noir, une jambe nue chaussée d'un escarpin rouge fait son entrée en scène, « comme une publicité pour un spectacle burlesque[10] ». Elle est enlacée par un serpent dont la langue forme les lettres rouges du nom de la réalisatrice. Suzan Pitt signe ainsi malicieusement sous le double sceau de la femme sexy et de l'Eve complice du serpent fatal, jouant du stéréotype hollywoodien comme de l'assignation biblique. Son premier décor est une table de travail, sur laquelle se côtoient pinceaux et pot à crayons, livre, fleurs et coquillages : elle se présente d'emblée à la fois comme une table de création et une table féminine. Sortie de la salle de bain, territoire de l'intime par excellence, c'est un autre territoire féminin archétypal que la protagoniste observe avec attention : la maison de poupée. Dans le vestiaire enfin, lorsque l'artiste doit choisir l'attitude appropriée pour sortir, c'est un masque grossièrement maquillé (fard à paupière et rouge à lèvre) qu'elle choisit, illustrant ainsi la « mascarade de la féminité cosmétique[11] », pour reprendre les termes féroces de Laura Mulvey : alors même qu'elle est lourdement déterminée par un essaim d'archétypes, l'artiste en représentation doit revêtir les traits d'une féminité sociale qui ne peut être qu'un masque.

Et pourtant, tout son travail dit le refus de l'illusion illusionniste, à laquelle Suzan Pitt préfère la possibilité d'une « relation entre le public et une œuvre d'art » :

> « J'y associe le théâtre, parce que dans cet art la connexion est forte. Le proscenium est une architecture qui sépare physiquement l'un de l'autre… c'est une sensation physique différente de celle de l'illusion. »

La scène du théâtre représente très précisément ce *proscenium*, ou avant-scène située devant le rideau, qui est sans doute également l'espace dans lequel pénètre symboliquement la jambe féminine du générique, passant à travers le cerceau scénique. Pour cette

5 www.suzanpitt.com/asparagus, site de l'artiste, consulté le 19 octobre 2022.

6 Talia Schenkel, « American Women Animation Artists of the 70s and the Third Renaissance of the Cinema of Animation », 1980, in *Women and Animation. A Compendium*, Jayne Pilling (ed.), Londres, BFI, 1992.

7 Citée par John Canemaker in *Women and Animation, a Conpendium, op. cit.*

8 www.suzanpitt.com, consulté le 7 octobre 2022 : « I had a garden where I grew Asparagus from seed - it's a very primitive vegetable going back to the time of the dinosaurs. It comes out of the ground as a phallic stalk, pointy and purple green, the essence of a beautiful masculine form. But then as summer passes it stretches tall and becomes a delicate fern, seen on roadsides tilting in the wind, the essence of the feminine like long strands of tangled hair in the breeze. I thought of it as a beautiful symbol of sexuality. From that I made a visual poem about the creative process, taking the role of the magician/artist as the protagonist who ushers the viewers through her search for the essence of the creative forces which rule and drive our existence. »

9 Talia Schenkel, « American Women Animation Artists of the 70s and the Third Renaissance of the Cinema of Animation », 1980, in *Women and Animation. A Compendium*, Jayne Pilling (ed.), Londres, BFI, 1992.

10 John Carlin, « Ode to Joy : Animation & The Triumph of Life », in *Suzan Pitt : Cartoon Wilderness*, catalogue d'exposition, W&TW Gallery, 2 octobre – 8 novembre 1997, Austin.

11 Laura Mulvey, Présentation de la seconde édition, *Fétichisme et curiosité*, Paris, Brook, 2019.

séquence de mise en abime, Suzan Pitt a créé un décor de théâtre en volume avec deux cents sièges pour poupées en pâte à modeler (fig. 3). Lors de l'exposition inaugurale de 1979 au Whitney Museum, le film était projeté dans ce théâtre miniature, répondant ainsi à l'intention de la réalisatrice :

> « Je voulais que le public sente une distance physique… Je veux que le public sache toujours que l'illusion est produite par la succession des dessins dans le temps – que je n'essaie pas de créer une illusion dans laquelle ils peuvent croire[12]. »

L'étrange musique électronique au synthétiseur Moog, qui baigne tout le film d'une atmosphère d'étrangeté, avait également pour objectif de « créer une atmosphère sans laisser croire que le son est diégétique[13] ». La narration elle-même nous emmène dans l'intimité de la création, pour nous en dévoiler les ficelles les plus grossières (défécation inaugurale) comme les plus spectaculaires (projection d'un objet en relief stéréoscopique dans la salle de cinéma). Nous entrons dans le théâtre-cinéma avec l'artiste, séduite par l'affiche animée où clignotent les mots « *vision* », « *astonishing, surprising performance* », « *wonders* », « *attractions* », « *dreams of art* », « *optical illusions* », telles des promesses de cinéma forain. Mais il n'est en aucun cas question de rester spectatrice : l'artiste passe immédiatement derrière l'écran, minuscule au pied du décor immense dont on découvre la machinerie à l'œuvre. Elle ouvre son sac dont s'envolent toutes sortes d'objets flottant parmi des serpentins luminescents. Parmi eux, un fauteuil qui rappelle la scène de manipulation des objets par une main démiurgique dans la maison de poupée, apparaissant ainsi comme une phase préparatoire, voire une répétition du spectacle. Côté public, nous assistons à la fois à la projection stéréoscopique et à l'événement de la réception. Enfin de retour à la maison, la mise à nu et à l'abri de l'artiste génère les fabuleuses nouvelles images des asperges métaphoriques. Nous assistons donc à l'ensemble des phases du parcours de la création, à la fois de façon linéaire et cyclique : la fin de la représentation donne lieu à un retour au Jardin de l'inspiration.

« Je voulais que le film reflète la façon dont nous rêvons éveillés. Comme dit Jung, "les images sont enceintes" : chaque image mène à la suivante, l'esprit déployant et donnant naissance constamment. […] Le film est un cercle – on peut y entrer à n'importe quel moment et le sens sera le même[14]. »

De la même manière, la narration se présente comme un système d'enchâssement, ou plutôt d'enfantement infini : la première scène est un récit cadre où la main démiurgique, vernie de rouge, saisit une sorte de tablette numérique avant l'heure d'où nous regarderons l'ensemble du film. La manipulation de la maison de poupée déclenche également un système d'emboitement circulaire où la multiplication des mouvements de caméra nous fait perdre le sens de l'orientation : sommes-nous en dehors ou à l'intérieur de cette maison miniature (fig. 4) ? Ce qui est certain, c'est qu'il s'agit d'être de l'autre côté de la vitre, de l'écran, de la scène, d'être littéralement aux côtés de la puissance créatrice, et non subjugué par elle : ce film est tout entier partage de l'expérience artistique.

« Des corps qui se racontent[15] »

Un deuxième aspect fondamental du regard féminin tel que défini par Iris Brey, outre le partage d'une expérience féminine depuis le point de vue d'une femme, est sa capacité à épouser l'expérience du corps. L'acte de regarder, conformément à l'esprit phénoménologique, devient une expérience incarnée où le corps joue un rôle fondamental. Pour explorer ce corps compris non pas comme objet fixe, mais comme sujet mouvant, l'œuvre de Florence Miailhe s'impose comme un passage obligé.

Diplômée en 1980 des Arts décoratifs de Paris en gravure, Florence Miailhe réalise depuis des films d'animation qui lui valent une reconnaissance internationale. Florence Miailhe trouve fréquemment le matériau de ses films dans l'observation de communautés humaines au quotidien : des femmes dans un hammam (*Hammam*, 1991), un village réuni pour le traditionnel bal de l'été (*Au premier dimanche d'août*, 2000), ou encore la vie d'un quartier parisien en pleine mutation (*Conte de quartier*, 2006). Mais la réalisatrice raconte moins une histoire (il n'y a ni intrigue ni personnage principal auquel nous identifier) qu'elle ne nous invite à observer et à ressentir une ambiance. Même le personnage principal de son long métrage, *La Traversée*, incarne une universalité qui la traverse, comme elle traverse une histoire qui est à la fois un drame contemporain, un motif qui se répète à travers l'Histoire, et une odyssée mythique. Grâce à la voix off qui nous indique d'emblée qu'elle a survécu, Kyona adulte positionne son histoire personnelle comme un fragment de l'histoire humaine : « *Il faut partir. On va faire comme les autres. Tous les autres* », transformant ainsi sa trajectoire en portrait collectif des exilés. De fait, l'aventure de Kyona se mue aisément en découverte de communautés incarnées par des lieux emblématiques : les exilés croisés dans les gares et les trains de l'exil, le camp des enfants, la troupe des circassiens ou encore le camp de rétention. Chez Florence Miailhe les portraits sont toujours fresques, paysages, tandis que les histoires individuelles prennent la dimension de contes ou de mythes. Le réalisme documentaire qui est le point de départ de ses films est alors transcendé par la représentation des corps qui font si souvent bande, groupe, peuple ou foule.

> « *J'ai une formation de peintre et c'est vrai que ce qui m'intéresse c'est le corps, comment le corps se dévoile. Pas forcément dans sa nudité, mais dans ses gestes, ou comment les gestes dévoilent le corps, comment le mouvement dévoile le corps. Je ne peux le faire qu'avec l'animation. Et puis le thème du nu, par le mouvement, prend une autre dimension. Cela m'importe beaucoup. Ce sont des corps qui se racontent aussi bien dans Hammam que dans Shéhérazade. Le geste m'intéresse beaucoup. Dans Au premier dimanche d'août, pendant le bal, c'est comment les corps vont se dévoiler durant une danse, comment des corps, jeunes, plus âgés, se dévoilent en dansant*[16]. »

Ces « *corps qui se racontent* » en peinture animée composent donc une sorte d'anthropologie picturale. La représentation du nu chez

12 Citée par John Canemaker, in « Suzan Pitt by John Canemaker », *Women and animation, a Compendium*, *op.cit.*

13 Citée par John Canemaker, in *op. cit.*

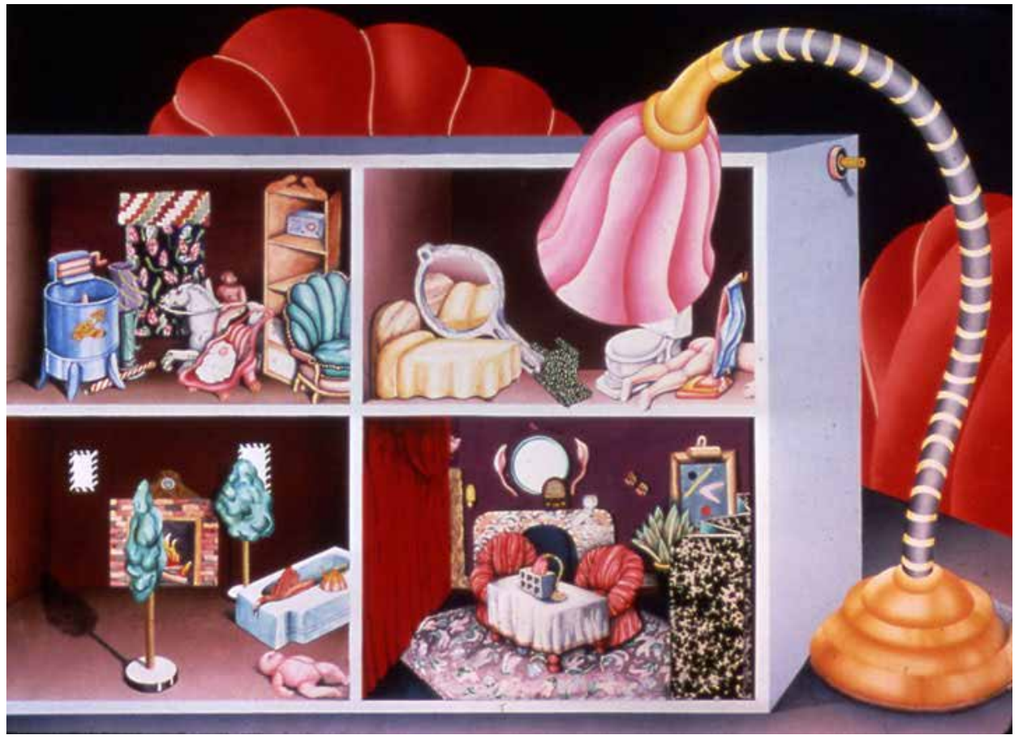
14 www.suzanpitt.com, consulté le 7 octobre 2022 : « I wanted the film to mirror the way we daydream - as Jung said, "Images are pregnant": each image leading to the next, the mind unfolding, constantly giving birth. I wanted the audience to see the film unfold as if in a daydream […]. The film is a circle more than a straight-ahead experience you could enter at any point and the meaning would be the same. »

15 Entretien avec Florence Miailhe par Carole Wrona, *Critikat*, 24 octobre 2006.

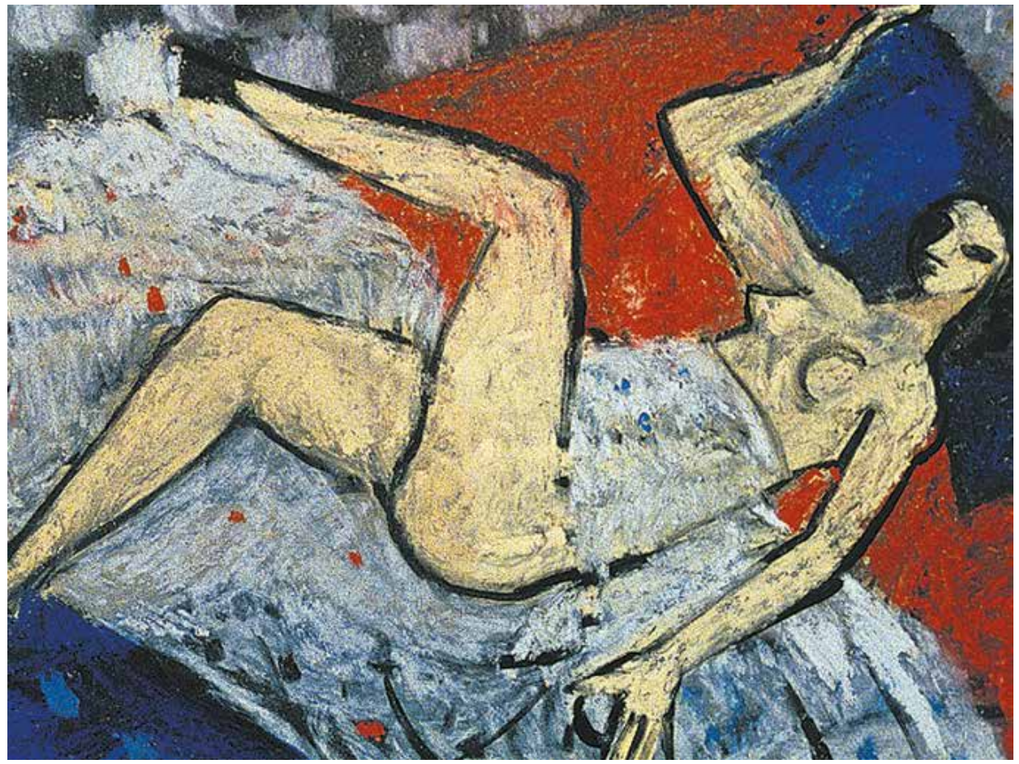
16 Carole Wrona, entretien avec Florence Miailhe, *Critikat*, 24 octobre 2006.



3. *Asparagus*, Suzan Pitt, 1979



4. *Asparagus*, Suzan Pitt, 1979



5. *Hammam*, Florence Miailhe, 1991

Florence Miailhe prend alors une dimension novatrice, à contre-pied du nu traditionnel tel qu'il a été défini par l'écrivain John Berger à partir de la peinture européenne du XIX[e] siècle :

> *« Les hommes regardent les femmes. Les femmes se voient comme étant regardées. Dans une certaine catégorie de peinture, seules les femmes étaient le principal sujet toujours récurrent. Cette catégorie était "le nu". Etre nue, c'est être vue nue par les autres sans pour autant être reconnue comme étant soi-même ».*[17]

Avec *Hammam,* par exemple, Florence Miailhe s'attelle au topos des femmes au bain. Mais ce film nous emmène loin du charme feutré du *Bain turc* d'Ingres auquel on ne peut s'empêcher de penser : les baigneuses de Florence Miailhe sont en mouvement permanent, en une danse euphorique de leurs corps libres et nus (fig. 5). L'assemblée de ces femmes ne convoque aucun exotisme : si Florence Miailhe découvre le hammam à la faveur d'un voyage en Algérie avec sa mère, c'est dans les hammams parisiens, devenue peintre et graveuse, qu'elle se rend pour dessiner et préparer le film. C'est aussi une affaire de filiation, car c'est sa mère, la peintre Mireille Glodek Miailhe, qui avait été invitée une première fois en Algérie par le parti communiste algérien. Nul orientalisme donc, mais la peinture d'un monde féminin bigarré, comme les mosaïques que l'ensemble de ces corps composent, et comme la ballade musicale de la bande originale qui va d'une musique orientalisante, avec percussions et youyous, à une musique lyrique européenne baroque, en passant par une ballade jazz à l'accordéon et à la batterie.

De la même manière, nul regard d'homme face à cette nudité féminine. La caméra épouse d'abord le point de vue de deux visiteuses qui semblent entrer au hammam pour la première fois : deux visages qui nous interpellent par un regard caméra inaugural. D'abord intimidées, elles se déshabillent au son des premières notes de guitare. Les gros plans sur leurs seins et leurs fesses, loin d'une forme de voyeurisme, amènent une proximité avec le déshabillage, condition *sine qua non* de l'entrée dans le hammam, et qui apparaît ainsi comme une étape rituelle plutôt qu'un plaisir érotique aux yeux du spectateur·ice : c'est en découvrant les autres femmes nues que les visiteuses se déshabillent elles-mêmes. Une fois toutes mises sur le même pied, la danse peut commencer, comme le signale l'entrée de la percussion. Amené·e par ces visiteuses, le ou la spectateur·ice ainsi symboliquement dénudé·e n'est plus regard extérieur, mais appelé·e à vivre cette expérience charnelle avec son propre corps, comme les deux visiteuses. *Hammam* n'est plus alors que danse des chairs, déformations fantaisistes et généreuses d'une chorégraphie de corps qui entrent et sortent du cadre, et interagissent les uns avec les autres par une série d'actes réalisés à plusieurs : déshabillage, décoiffage, enturbannage, grattage, massage, séchage… C'est une grammaire des corps féminins qui se décline. A cet égard, il est éclairant d'apprendre que l'un des films ayant inspiré Florence Miailhe pour *Hammam* est le court métrage de Jean-Daniel Pollet, *Pourvu qu'on ait l'ivresse* (1958)[18]. *Hammam* pourrait se lire comme un *Pourvu qu'on ait l'ivresse* au féminin, ou libéré de l'emprise du regard masculin omniprésent dans le bal filmé par Pollet. La symétrie est amusante : alors que le premier plan de *Pourvu qu'on ait l'ivresse* nous fait entrer par la porte des « Messieurs » (le personnage principal sort des toilettes et se donne un coup de peigne devant le miroir avant d'entrer dans le bal), *Hammam* propose une plongée dans le vestiaire et l'intimité des femmes. Florence Miailhe fait ainsi son entrée dans le cinéma par la porte des femmes. Malgré le désir impuissant du jeune héros, et peut-être en raison de cette frustration agissant comme moteur de la caméra durant une bonne partie du film, le dancing de Pollet fonctionne comme une sorte de traquenard des hommes agencés autour des femmes, jusqu'à la danse finale avec la mariée. Les nombreux plans sur les regards d'hommes déterminant les femmes comme objets de leurs regards, les personnages féminins présentés comme des proies, régulièrement positionnées dans les coins ou encerclées, déterminent le monde social du bal. A contrario, le hammam de Florence Miailhe développe une danse des corps féminins qui construisent eux-mêmes l'espace et la chorégraphie. Si chez Pollet il y a encore un fil narratif incarné par la difficulté du personnage principal à accoster les femmes, celui-ci disparaît totalement dans le film de Miailhe, qui n'est que pure exultation de la chair en mouvement. Le motif de la mosaïque, dont chaque corps est un fragment, incarne plastiquement cette harmonie. Tous deux sont des films musicaux sans paroles ; mais chez Pollet, la quête frustrée, drolatique et mélancolique à la fois, procède d'un regard sans retour des hommes sur les corps des femmes. Chez Miailhe, ce sont les gestes et les chairs en mouvement, en accord jusqu'à la fusion, qui rendent possible l'échange, l'harmonie et l'exultation qui en découle.

Du désir de savoir

La caractéristique principale du *male gaze* est d'objectifier le corps féminin, le privant ainsi de pouvoir, dans une démarche proche du voyeurisme ou de la fascination fétichiste. Ces deux premiers films montrent bien à quel point le regard féminin n'est pas une inversion du regard masculin, mais bien une autre grammaire de mise en scène, une capacité à décrire les personnages féminins en dehors de la syntaxe habituelle.

La réalisatrice hongroise Nadia Andrasev (Budapest, 1978), diplômée du Moholy-Nagy University of Art and Design de Budapest (MOME), s'est distinguée depuis son film de fin d'études *The Noise of Licking* (2016), qui dépeignait déjà un érotisme féminin singulier, concentré sur un rapport organique avec les plantes, épié avec attention par un chat-spectateur. Son premier court métrage professionnel, *Symbiosis* (2019, 15min), semble attribuer à un personnage féminin tous les comportements de la voyeuriste fétichiste : une femme trompée enquête sur les maîtresses de son mari, s'adonnant à une collection perverse dont elle recherche et collecte obsessionnellement les traces : poils, déchets, messages téléphoniques, traces de morsure... Au premier abord, pur regard et conscience de ce regard, l'héroïne incarne à elle seule la pulsion scopique. Elle semble transformer l'humiliation de la trahison en s'emparant des autres femmes comme objets soumis, à leur insu, à son regard contrôlant. La scopophilie de l'héroïne se décline à travers tout l'attirail des outils de vision : lunettes de piscine du regard caméra inaugural, lunettes de vue, judas, jumelles, téléphone utilisé pour prendre des photos, tablette numérique pour fouiner dans les réseaux sociaux, miroir pour espionner à la manière d'un film noir… Mais en concentrant ainsi l'attention sur l'activisme de ce regard, le film éloigne le soupçon d'un fétichisme passif pour l'emmener vers une figure plus proche de celle de Pandore, dont la curiosité est un « désir compulsif de voir et de connaître, d'enquêter autour d'un secret[19]. » Elle ne se contente pas d'être spectatrice de la trahison ;

17 John Berger, « Ways of Seing », conférence en ligne épisode 2, citée par Iris Brey, *Le Regard féminin*, *op.cit.*

18 Rencontre filmée avec Florence Miailhe, «Rencontres Documentaire et Animation», 3 et 4 juin 2021, Marmande.

19 Laura Mulvey, *Fétichisme et curiosité*, Paris, Brook, 2021.

l'héroïne est aussi une figure de réalisatrice. La découverte de sa table de travail ne laisse place à aucune ambigüité : on aperçoit derrière l'héroïne des documents de travail tels que des phases d'animations de main et un storyboard, éléments de travail propres à l'animation (fig. 6).

Dès lors, il est clair que cette obsession jalouse devient la métaphore du processus créatif dans l'animation, dans sa capacité à créer des images au cours d'un processus minutieux, voire maniaque, caractérisé à la fois par l'attention aux détails et par la recherche de l'essentiel. Carnet de notes, post it, classement entomologiste avec épingles, étiquettes et sachet en plastique… la protagoniste déploie un attirail d'enquêtrice, mais aussi d'animatrice. En tant que cinéaste, elle démontre également une capacité à créer des métaphores (les femmes sushis), à rechercher la sensation juste (comparaison des parfums), à procéder à des montages et des rapprochements poétiques (ailes de papillons et sous-vêtements). Il ne s'agit pas simplement de collectionner, il y a transformation des matériaux collectés ; ils sont classés et nommés, mais aussi interprétés et recomposés pour créer un récit qui fasse sens. Ainsi des messages des maîtresses qui sont recopiés, regroupés par thèmes (« boring », « desperate », « clever », « cute ») et ordonnés, comme pour retrouver un scénario. Cette femme est donc une réalisatrice de cinéma accomplie.

Le film tisse alors un deuxième fil narratif, celui de la proximité grandissante de l'héroïne avec ses supposées rivales. La symbiose annoncée par le titre, en tant qu'association biologique, durable et réciproquement profitable entre deux organismes vivants, n'est évidemment pas celle que l'on attend puisqu'il n'y a nulle réciprocité amoureuse, sexuelle ou morale dans le couple conjugal. Ainsi du tiroir de lingerie dans lequel sa main saisit brièvement un godemiché pour le reposer : il ne s'agit pas de ce désir-là. En revanche, lorsqu'elle caresse la bande de cire recouverte de poils d'une amante, le geste est immédiatement suivi de son prolongement fantasmatique : sa main caresse ensuite en gros plan une fourrure dont l'apparition en prise de vue réelle crée un effet de présence quasi physique, suivi de la pénétration de son corps tout entier dans une perruque de cheveux roses. Ce qui s'annonçait comme une forme de scopophilie perverse devient progressivement, plus qu'une identification de la voyeuse aux êtres espionnés, un désir de se transformer en elles, et même en sentiment d'appartenance à une communauté. Communauté des amantes de son compagnon, certes, mais surtout communauté de femmes dont le lien avec l'homme demeure à l'arrière-plan, et dont la découverte l'incite à s'intéresser à sa propre intimité, en retournant le miroir sur elle-même (fig. 7). La parenté secrète entre les différentes femmes s'exprime de plus en plus clairement. L'une des amantes est photographe : elle aussi s'intéresse à la prise de vue. Rentrée chez elle, l'héroïne teste la même coiffure qu'elle devant son miroir. Après son passage chez l'esthéticienne, elle caresse les poils d'une des femmes comme sa chevelure sera caressée plus tard par une cliente du club échangiste. Du fantasme des femmes-maki, elle glisse à la métaphore de la vulve sushi. L'héroïne va se faire tatouer dans un salon où l'on aperçoit des trophées d'animaux accrochés au mur : cette maîtresse aussi est une collectionneuse. Elle choisit un tatouage similaire de féline, rappelant également les fourrures d'une autre amante. Son mari est parsemé de morsures de différentes femmes : elles sont toutes des prédatrices, certes, mais il s'agit surtout d'être de la même espèce, de la même étoffe (celle des fourrures). Dernière étape, et non des moindres, la visite du club érotique, dont le paquet d'allumettes trouvé dans les poches du mari nous informe qu'il porte le nom de « Félines ». Lorsque l'héroïne s'approche de son mari aux yeux bandés, tenu en laisse par une femme, il s'agit de tout sauf d'une scène de trahison découverte. C'est l'échange sensuel entre ces deux femmes qui occupe la scène : échange de regard à travers les masques, échange de caresses, échange de gestes. Cette dernière rencontre inverse les rôles : c'est l'héroïne qui est scrutée (de la tête aux pieds), démasquée, et finalement invitée à prendre la laisse, après une longue caresse dans ses cheveux noirs qui signe définitivement son entrée dans la même communauté des femmes à poils.

C'est ainsi que de retour chez elle, délaissant l'enquête scientifique ou policière pour s'adonner à son imaginaire, elle fantasme toutes les maîtresses chez elles, dans leur intimité, jouant avec leurs intérieurs comme une petite fille avec sa maison de poupée. Puis la caméra zénithale, en un travelling arrière qui en souligne la portée finale existentielle, la saisit allongée au milieu de toutes ces petites scènes fictionnelles : c'est ici que se joue la symbiose annoncée par le titre. Par effet de miroir, on relit autrement alors la scène d'ouverture à la piscine : littéralement, elle annonce que ces femmes sont toutes dans le même bain. Au demeurant, lorsqu'elle est piquée par l'insecte qu'elle laisse passivement lui sucer le sang, il ne s'agit pas d'être piquée par la jalousie, mais d'accepter de se faire sucer le sang, soit d'être vampirisée, c'est-à-dire prendre le risque de changer de nature (fig. 8). Il s'agit bien d'une relation organique entre le sujet et l'objet, et à terme d'une communauté de sujets, mettant à l'écart le personnage masculin supposé être le moteur de la jalousie. Nadia Andrasev, bien loin d'une réédition du film de trahison dont elle joue avec tous les codes, largue les amarres de la scopophilie au profit d'une épistémophilie, d'un *désir de savoir* qui introduit au final, comme une apothéose, une communauté entre regardeuses et regardées.

Ces trois films font des propositions fortes à contrepied du regard masculin au cinéma. L'expérience du corps comme sujet de désir et le fantasme comme condition de la création, le partage de la sensation, ou encore la déconstruction de la relation triangulaire entre spectateur, sujet et objet du désir, sont des enjeux partagés par ces trois courts métrages.

Mais au-delà des caractéristiques propres aux œuvres choisies ici, il nous semble que ces propriétés du *female gaze* conviennent particulièrement à l'animation ; ou plutôt que l'animation est intrinsèquement porteuse des propriétés cinématographiques du regard féminin. Ses qualités plastiques et métamorphiques prennent volontiers le corps comme sujet et espace d'échanges, et convertissent la charge érotique en plaisir haptique. Son rapport à la pulsion scopique est également hétérodoxe : l'animation, en affichant régulièrement son artificialité, c'est-à-dire en mettant en scène les conditions de sa propre création, enraye le mécanisme d'identification au profit d'un partage de la sensation. Sa prise en compte de la corporéité de l'image et des corps représentés empêche l'objectivation des corps féminins. A travers ces trois films, on perçoit en somme comment l'animation peut s'avérer un médium privilégié d'une approche à la fois phénoménologique et féministe du regard féminin à l'écran.

Cécile Noesser *est docteure en sociologie, enseignante en histoire de l'art à l'ESAD d'Amiens, et chercheuse associée au CEMTI, Université Paris 8.*



6. *Symbiosis*, Nadia Andrasev, 2019



7. *Symbiosis*, Nadia Andrasev, 2019



8. *Symbiosis*, Nadia Andrasev, 2019

Filmer le féminin : corpographie de l'érotisme dans *Portrait de la jeune fille en feu*

par Stéphanie Boulard

« Cela m'a amenée à réfléchir au cinéma,
à ce que veut dire de regarder vraiment quelqu'un. »
Céline Sciamma
« Le véritable voyage de découverte ne consiste pas à chercher de nouveaux paysages, mais à avoir de nouveaux yeux. »
Marcel Proust

« Devant *Mektoub, My Love : Canto Uno et Intermezzo* (2018, 2019), d'Abdellatif Kechiche, on peut se sentir captif car le film nous impose une ritournelle de plans de fesses de femmes que nous devons désirer. Comme si le cinéaste nous imposait sa libido sans notre consentement. En revanche, si nous regardons *Portrait de la jeune fille en feu* (2019) de Céline Sciamma, nous restons actif.ve.s, participant à l'œuvre en la visionnant […] Chez Sciamma, cela passe par une redéfinition du désir, qui se construit non plus sur une asymétrie mais sur le principe d'une égalité de regards […] [c'] est un film charnel, il y a de l'érotisme dans chaque image […][1] », affirme l'universitaire et critique de cinéma Iris Brey. Pourtant, en France, la réception du film, ne se fait pas sur la question de l'érotisme. La critique parle d'un film « cérébral » qui fait « naître et exister une utopie qui abolit les divisions » de classe et d'ordre établi (*Le Monde*), où le désir, la création, l'émancipation, sont « filmés avec autant d'élégance que de lyrisme » (*Télérama*); un film qui montre un « amour passionnel et interdit, bloqué dans le temps » « profondément empreint de réalisme » (*L'Humanité*) où se renouvelle « la question des rapports entre cinéaste et actrice » (*Libération*) et qui « passe au crible les multiples aspects de l'oppression patriarcale » mais qui manque « souffle » et de « chair romanesque » (*L'Obs*) ; l'écriture filmique quant à elle « appartient au genre tout ce qu'il y a de plus neutre du cinéma endimanché » (*Les Cahiers du cinéma*), elle est d'une « rigueur absolue, faisant dialoguer ses plans par un montage quasi mathématique », mais « miracle », « ses coupes un peu sèches soudain se gorgent de désir » (*Les Inrockuptibles*). Enfin, ce film « film poétique et politique d'une sensibilité infinie » mérite tout de même d'entrer « au Panthéon des plus belles histoires d'amour du 7e art. Celles où les sentiments enflammés dévorent de l'intérieur leurs protagonistes » (*Première*). En 2020, Sciamma témoigne dans un entretien avec Gwilym Mumford pour le *Guardian* : "In France, they don't find the film hot. They [think] it lacks flesh, it's not erotic. It seems like there are some things that they can't receive[2]." Pour ces critiques français, si le désir est évoqué, c'est celui de l'intérieur, celui des sentiments « enflammés », et s'il affleure sur l'écran, ce n'est qu'à travers les coupes sèches du montage. Au-delà des quelques remarques isolées sur le fait qu'une réalisatrice dénonce *cinématographiquement* le carcan patriarcal, c'est bien vite sous la presque unique perspective de l'histoire d'un amour passionnel au féminin, où l'interdit est raconté avec « lyrisme », que le film est commenté avec insistance. De manière frappante, les corps de cette histoire sont absents des articles qui recensent le film. Ceux du film de Kechiche, *Mektoub, My Love : Canto Uno*, présenté en même temps que le film de Sciamma au Festival de Cannes, sont, au contraire, amplement commentés. Serait-ce parce qu'il y a plus à commenter sur l'érotisme lorsqu'il est filmé par un homme ? Ou serait-ce que l'agencement inédit choisit par Sciamma est plus difficile à « lire » ? Pour lors, est-il difficile de commenter cet érotisme lesbien dès lors qu'il est filmé par une femme et qu'il brise les codes de l'érotisme patriarcal cinématographique qui domine encore dans le cinéma français[3] ? Partant de là, n'est-il pas plus facile d'en minimiser la force ou de nier l'ingéniosité de la mise en scène ? Pour quelle(s) raison(s) le film de Sciamma a-t-il donc suscité des attitudes et commentaires perplexes, dubitatif, sexistes, voire réactionnaires, de la part des critiques français ?

Or Sciamma ne s'inscrit pas dans l'opposition par rapport au cinéma de Kechiche. Dans un entretien pour Sofilm[4] elle place le spectateur face aux questions que ces deux films posent : « C'était hyper intéressant qu'il y ait eu nos deux films en compétition […]. À la faveur notamment du Kechiche, et du *Portrait*, la critique française s'est retrouvée face à la question du *male gaze* et du *female gaze*, ces enjeux autour du regard. Kechiche et moi-même faisons des films qui sont des formes de manifestes autour de ces questions. C'est complètement stupide de penser qu'on ne peut pas aimer l'un et l'autre. Au contraire ![5] » « L'essentiel est de saisir ce qui se joue dans ces images et ce qu'elles racontent », ajoute-t-elle. Sur la scène internationale, il semble que les enjeux de cette nouvelle forme de regard au féminin, contrant de la sorte le « regard masculin » tel qu'il été théorisé par la critique et réalisatrice britannique Laura Mulvey dans son article de 1975, « Plaisir visuel et cinéma narratif[6] », aient été saisis. Sur la scène française, le *female gaze* a encore du chemin à faire.

En employant le terme « manifeste », Sciamma expose comment elle conçoit son œuvre cinématographique : à la fois comme une position politique et un programme artistique. Elle nous enjoint à deux choses : d'abord, à considérer que chacun de ses films est un manifeste cinématographique, c'est-à-dire une déclaration publique, solennelle, politique, illustrée du *female gaze*. Chaque film est ainsi régi par un principe d'égalité et d'émancipation. Ensuite, à envisager la mise en scène comme l'espace temporel de l'expérience sensorielle, émotive, affective d'un corps féminin dont elle élabore, film après film, la topographie. L'enjeu de la mise en scène est donc celui du « comment » : comment regarder *le* féminin, comment regarder *au* féminin, comment regarder le *personnage* féminin, non plus comme un objet, mais comme un sujet[7]. Il faut, pour cela, proposer « une autre politique du regard[8] ». La question du regard n'est pas seulement en toile fond, c'est indubitablement l'enjeu central et politique de *Portrait de la jeune fille en feu* dont les éléments qui le composent en diffractent et multiplient les angles d'approche en de multiples mises en abyme. Comment Sciamma renouvelle-t-elle alors la façon de représenter l'espace et le corps féminin à l'écran ? Pourquoi, contrairement à ce qu'a affirmé la critique française, peut-on dire que *Portrait de la jeune fille en feu* dresse une cartographie du désir et qu'il est, en fait, un film profondément érotique ? De quelle façon, alors, cette corpographie érotique est-elle filmée, mise en scène ?

Cartographie politique : culturelle, géographique, corporelle

Les premières images d'un film peuvent définir l'espace-temps dans lequel va se dérouler l'action. Elles dressent une cartographie des lieux, des objets, des paysages ou des itinéraires. Pour Deleuze, chaque film de Resnais, par exemple, dresse une cartographie mentale en ce qu'il a pour fonction d'approcher le fonctionnement psychique du cerveau dans lequel entre et se projette le spectateur. Deleuze conçoit le cinéma de Resnais comme une cartographie essentiellement mentale, cérébrale[9]. La carte a ainsi fonction d'orientation par la production détaillée de lieux et d'itinéraires et fonctionne sur le mode du visible par fragmentation (fragmentation d'objets, images-souvenirs hallucinantes). Je souhaite reprendre cette perspective cartographique opérant sur une orientation pratique de l'expérience pour lire les films de Sciamma et en particulier *Portrait de la jeune fille en feu*. Je fait ainsi le postulat suivant : si Resnais crée un cinéma de la Pensée[10], Sciamma, elle, crée un cinéma du Corps féminin. Non seulement son cinéma explore tous les âges et les états du corps féminin – enfant (*Petite maman, Tomboy*), adolescent (*Bande de filles, Naissance des pieuvres*), et adulte (*Portrait de la jeune fille en feu*) –, mais il dresse une cartographie corporelle qui représente ce qui affecte, bouleverse, transforme, ou métamorphose le corps féminin. Le cinéma de Sciamma propose ainsi une réflexion sur la construction cinématographique du corps féminin : exposé aux regards, le corps demande à être re-regardé, réinterprété et, par là-même, réinventé. Sa corpographie devient alors le lieu d'une nouvelle production de sens. Par corpographie, j'entends une véritable mise en forme imagée, imageante et signifiante des corps.

Commençons avec l'ouverture du film *Portrait de la jeune fille en feu* qui offre deux lignes directrices de lecture. La première appartient à l'état du voir (qui rejoint celui du dire). Les premières images sont une succession de plans courts, des images de mains tenant un fusain et cherchant, dans l'espace blanc – une feuille, l'écran –, à inscrire une ligne, à tracer un contour. D'emblée, les premiers plans nous font entrer sur le mode de la représentation et sur la pratique de l'exploration. Il est à la fois question de trace (tentative d'inscrire un trait, trouver le trait juste, saisir un contour, création/représentation), et de regard (l'œil, comme la main, est exploration). Cette ouverture place le corps au premier plan : pour pouvoir « raconter » un corps (le dessiner, l'écrire ou le filmer), il faut savoir en saisir le contour (corps ou visage), mais il faut aussi savoir le regarder (angle, perspective, attention à l'autre). La succession des plans – mains, visages, regards, corps, mains – amènent ensuite à un autre tableau, d'abord caché en arrière-plan, où est peint un autre corps (« en feu ») qui donne son titre au film.

Ces premiers plans ne sont pas un simple procédé cinématographique ayant pour but d'introduire le sujet. Si la mise en scène est subtile, son enjeu est plus complexe. Car Sciamma intègre à l'image cinématographique d'autres modes d'expression, la peinture et, plus tard dans le film, la littérature et la musique. Outre les multiples références picturales, cinématographiques ou textuelles, ces autres formes « d'images » complexifient la grammaire cinématographique en ce qu'elles ajoutent différentes cartes de lecture qui se superposent. Il est ainsi fondamental que Sciamma ait placé comme « interprète » une artiste peintre, Marianne (Noémie Merlant) : c'est elle qui guide notre regard ; c'est elle qui va créer, initier les perspectives, définir les lignes de fuite. Les enjeux sont multiples. D'abord, il s'agit de définir un point de vue esthétique : celui de l'artiste peintre interprète et évaluateur du monde, la physionomiste qui (se) pose la question fondamentale : comment regarder mon sujet ? quel trait ? comment saisir la lumière du paysage, l'intimité d'un visage, d'un regard ou d'un corps ? La figure de l'artiste, peintre de son temps et méditant sur la complexité de la création artistique, est un topos ancien. Or la question n'est pas celle du chef d'œuvre. À l'instar de *La Belle noiseuse*, c'est la question du regard porté sur le corps qui est centrale et, par conséquent, le rapport entre le peintre et son modèle. Cette question est aussi celle de la cinéaste qui pense ses mouvements de caméra : comment regarder, comment dire (ou filmer) le corps (féminin) ? Il s'agit, ensuite, d'un point de vue *configurateur* : il faut éviter le regard frontal, faire que ce regard rende compte le plus justement possible d'une expérience féminine en territoire féminin. Et sans doute, filmer l'histoire de cette artiste c'est aussi rendre visible, rendre voix (ou pinceau), ou *donner un devenir*[11] à toutes les artistes peintres femmes du XVIIIe siècle, effacées de l'histoire des arts[12], et notamment celles dont elle s'est inspirée pour le film : Élisabeth Vigée Le Brun (1755-1842), Artemisia Gentileschi (1593-1653), Angelica Kauffmann (1741-1807) ou

1 Iris Brey, *Le Regard féminin*, Éditions de l'Olivier, 2020, p. 14, p. 189.

2 Gwilym Mumford, « In France, they don't find the film hot. They think it lacks flesh, it's not erotic », *The Guardian*, 21 février 2020 : « En France, ils ne trouvent pas le film hot. Ils [pensent] que ça manque de chair, ce n'est pas érotique. Il semble qu'il y a certaines choses qu'ils ne peuvent pas recevoir ». Quelque chose que ne peut pas se recevoir et qui serait perçu ailleurs qu'en France. Dans les 40 festivals de films où *Portrait de la jeune fille en feu* a été projeté, de Cannes à Aspen et Zurich, film suscite, « une tension avec le public – il y a de l'électricité. C'est le truc quand on fait une histoire d'amour. Vous obtenez beaucoup d'amour. » https://www.theguardian.com/film/2020/feb/21/celine-sciamma-portrait-of-a-lady-on-fire (consulté le 1 août 2022)

3 « Créer "un point de vue féminin", c'est se défaire d'un inconscient patriarcal », Iris Brey sur France Inter, *Le Grand Face à face*, 22 février 2020.

4 Céline Sciamma, « DiCaprio est une icône lesbienne », Sofilm, no73 ; https://sofilm.fr/celine-sciamma-dicaprio-est-une-icone-lesbienne/ (consulté le 1 août 2022).

5 Zack Sharf, « Celine Sciamma Defends Abdellatif Kechiche's Male Gaze », *IndieWire* https://www.indiewire.com/2019/09/celine-sciamma-defends-abdellatif-kechiche-male-gaze-sex-scenes-1202172406/ (consulté le 1 août 2022).

6 Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, Volume 16, Issue 3, Autumn 1975, pp. 6–18.

7 Cette question du *female gaze* est au cœur de l'œuvre de nombreuses réalisatrices : Chantal Akerman, Agnès Varda, Catherine Breillat, Julia Ducournau, Jane Campion, Valérie Massadian, Justine Triet, entre autres.

8 France Culture, « Céline Sciamma : portrait d'une réalisatrice en feu » [archive], sur France Culture, 18 septembre 2019 (consulté le 1 août 2022).

9 Gilles Deleuze, Cinéma 2 - *L'image-temps*, Minuit, 1985, p. 159.

10 *Ibid.*

11 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Champs essais, 1996, p. 55.

12 Voir par exemple à ce sujet *Elles étaient peintres. XIXe-début XXe siècle*, de Martine Lacas, Seuil, 2022 ou Séverine Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIIIe-XIXe siècles*, éditions CNRS, coll. « Culture & société », 2016.

Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803)[13]. Tout spectateur un peu avisé comprend la configuration politique de cet agencement. Comme l'écriture, le film « se conjugue toujours avec autre chose qui est son propre devenir[14] ». Sous cet angle, on comprend que montrer une femme singulière qui a fait le choix professionnel autant qu'existentiel d'être peintre c'est, d'une part, créer une ligne de fuite dans une déterritorialisation planifiée contrant l'idéologie patriarcale et misogyne d'une époque et, d'autre part, faire advenir, dans cette entreprise, un espace au féminin, un devenir-femme. Car donner une place centrale à l'artiste femme, ce n'est pas seulement concevoir, articuler et structurer la création au féminin, que ce soit dans l'acte de peindre, d'écrire, de composer ou encore, aujourd'hui, de filmer, c'est engager un point de vue sur le corps et ses affects, et faire de ce point de vue féminin un principe central, structural, déterminant.

Une deuxième ligne directrice proposée par les premières images du film est un mouvement. L'image-souvenir que représente le tableau *Portrait de la jeune fille en feu* s'enchaîne sur un flash-back. Le montage est d'autant plus intéressant qu'il révèle deux facettes de cette scène stratégique. La première est la question du souvenir et du regard en arrière. Le flashback n'est pas qu'un procédé technique[15] pour commencer le récit et nous faire entrer dans une autre dimension temporelle. C'est l'incarnation de l'acte de regarder en arrière qui initie la référence récurrente au mythe d'Orphée et d'Eurydice et trame dans le même temps, au cœur de l'image, la question du souvenir et de la remémoration avec la question du retournement. Encore mystérieuse et sujette à interprétations[16], cette question est relancée dans le film : comment le ré-imaginer ? Par quel chemin Eurydice pourrait-elle être sauvée ? La deuxième facette de ce flashback est d'amener un bouleversement – de temps, de lieu, de perspective. Cette scène fait écho à la scène d'ouverture de *La Leçon de piano* de Jane Campion[17] : le changement de lieu et de temps s'accompagne du bouleversement des images, des mouvements de caméra qui suivent les ondulations et secousses de la houle et rendent compte de l'inconfort de la protagoniste livrée seule à elle-même, laissée ensuite sur la plage à la nuit tombée par les hommes qui l'ont amenée et s'en sont comme débarrassés. Le corps est transporté dans un autre temps, une nappe du passé, sur une autre carte, en un autre lieu. Nous arrivons sur une île au large de la Bretagne en 1770. Marianne, la jeune artiste peintre, arrive sur l'île par bateau pour faire le portrait d'Héloïse (Adèle Haenel), fiancée promise en mariage à un noble milanais par sa mère, la comtesse (Valeria Golino). Le portait de la jeune femme servira à valider l'accord de mariage qui a été fait. Marianne, présentée à Héloïse comme dame de compagnie, doit réaliser le portrait à la dérobée car Héloïse refuse de se marier, et donc de poser. Ces détails topographiques sont indispensables à la compréhension de la dimension politique du film. Car d'emblée, deux espaces sont définis : d'un côté, le continent laissé « derrière » par la protagoniste est un espace masculin, patriarcal, celui où se perpétue la tradition du mariage, de l'hérédité (la reproduction) et du devoir de maternité (évoqué dans le tableau final d'Héloïse en mère avec son enfant) ; de l'autre, un espace féminin, représenté géographiquement par une île isolée, qui est un lieu de refuge et d'émancipation – c'est-à-dire où peuvent se développer librement les sensations, la création, les sentiments, l'affirmation d'une certaine indépendance et, par conséquence, une contestation implacable de la tradition patriarcale qui passe par le refus ou l'opposition sans concession : refus du mariage par le suicide ou le refus de poser pour le portrait qui scelle le contrat de mariage ; refus de l'enfantement par l'avortement.

Il y a là sans doute un risque, celui de schématiser l'espace en deux catégories binaires. Toutefois, si Sciamma prend ce risque, c'est bien parce qu'une telle topographie est programmatique – on pourrait l'appeler autrement comme l'articulation d'une pensée de l'espace et particulièrement du corps féminin dans l'espace à la fois géographique et filmique. Elle renvoie au fait qu'une carte n'est ni neutre, ni objective. Au contraire, l'espace est un espace engagé : toute image ou texte configure et reconfigure, sélectionne, accentue et fabrique un espace dans lequel le corps a son mot à dire. Tout est fait, en un sens, pour donner son poids aux polarités. L'île n'est pas une prison, au sens foucaldien (Bacholle). L'île explicite au contraire topographiquement un mode de contact d'une autre nature : parce que le monde masculin est resté « à la porte » sur le continent, hors champ, il n'y a entre Marianne et Héloïse ni différence de statut social, ni domination intellectuelle, et il n'y a pas non plus domination de genre. Cette absence de hiérarchie qui prévaut dans les dynamiques de conflit ne signifie ni manque de « chair » (*L'Obs*), ni manque de tension. Elle permet, au contraire, d'inventer un territoire, de dégager l'espace d'une nouvelle carte des corps et d'engager le récit dans une autre dynamique, une dynamique féminine, inconventionnelle et, tout aussi bien – ce que je voudrais démontrer dans la suite de cet article – érotique.

La portée de cette conception politique de l'espace ainsi revendiquée s'étend topographiquement jusque dans l'attention portée aux différents espaces de l'île où se meuvent les protagonistes du film. L'espace étant reconfiguré, il est possible d'inventer de nouveaux modes d'existence, d'envisager de « nouvelles possibilités de vie » (Nietzsche). L'alternance des lieux s'enrichit dès lors d'une dimension supplémentaire invitant le spectateur à y voir une nouvelle *carte du Tendre* où les différents lieux de l'action sont en même temps des tableaux singuliers et la représentation topographique des différentes étapes de la vie amoureuse d'une femme : il y a la chambre où aimer, la chambre où avorter, la cuisine où échanger, la falaise où se suicider ou s'embrasser. C'est bien en vertu d'une telle « carte » que l'on peut affirmer que l'île est une île « enchantée » : tout est fait pour redonner poids aux corps et aux passions, pour reconfigurer les manières de voir et concevoir l'amour et la relation au féminin. L'île est ainsi le lieu où peut se risquer l'espace du désir. À l'aune de quoi, une nouvelle géographie amoureuse pour les deux protagonistes qui la parcourent et qui finissent par céder à leur inclination est possible.

Érotisme

Or les critiques français ont eu beaucoup de mal à trouver de l'érotisme ou de la « chair » dans *Portrait de la jeune fille en feu*. Pourtant, toute l'entreprise cinématographique de Sciamma, de l'écriture au produit final, s'inscrit dans une dynamique du désir[18]. Tout le travail de Sciamma consiste à mettre en scène et filmer les affects et les effets du désir sur les corps. Des corps qui sont toujours en demande d'être. Il n'est pas fortuit que la réalisatrice veuille créer un « nouveau suspense[19] ». Cela implique de reconsidérer les géographies libidinales et affectives qui sous-tendent les rapports entre les personnages, c'est-à-dire de repenser les rapports de force, de revoir le rapport à l'autre et à l'espace et de composer une nouvelle dynamique érotique. La mise en œuvre de cette nouvelle dynamique érotique passe par des dispositifs spécifiques mis en œuvre par la réalisatrice : 1) la suppression des antagonismes ; 2) une symbolique picturale : la métaphore de la flamme/feu ; 3) une carte du corps amoureux ; 4) le détournement du regard-voyeur.

L'innovation de Sciamma dans ce cinéma des corps contient les deux points soulevés par Deleuze : conquérir la source des attitudes du féminin et trouver « la temporalité qui leur correspond comme gestus individuel ou commun […][20] ». Tout d'abord la temporalité dans *Portrait* est particulière : très peu de scènes, très peu de plans. Les corps évoluent dans un temps autre qui n'est pas celui d'un cinéma d'action. Il y a une lenteur qui permet aux corps d'habiter autrement l'espace scénique. Cette lenteur place le film sur le mode du suspens qui est renforcé par la suppression volontaire de certains codes de représentation et de tout antagonisme, entraînant nécessairement une disparition des relations conflictuelles. La dynamique érotique créée se passe alors sur un autre plan : il ne s'agit donc plus d'action-réaction, ni de contrainte situationnelle. Alors que traditionnellement au cinéma l'érotisme naît d'un conflit qui donne son rythme à la scène et amène au moment érotique, le rapport des corps a changé de statut. Gestes après geste, regard après regard, les états de corps propres aux personnages féminins se constituent à mesure que le filme avance. À la manière des sismographes, le cinéma de Sciamma ne cesse ainsi de scruter et interroger patiemment comment corps et postures s'articulent, sensations et regards s'échangent, pour tenter de capter la grammaire émotionnelle et sensuelle des corps et leurs combinaisons érotiques. Par érotique nous ne voulons pas dire obscène, impudique, licencieux ou pornographique. C'est le suggestif qui est sensuel, le dévoilement qui est voluptueux, le pudique qui est évocateur. Pour le dire avec les mots de Barthes, c'est l'intermittence, le scintillement, l'entre deux ou encore « la mise en scène d'une apparition-disparition[21] ». L'émotion ne vient pas de la vision de « zones érogènes » (Sciamma en détourne habilement les attentes), comme le suspense ne vient pas de la perversion, qui est le régime du plaisir textuel (Barthes), sexuel (Sade), ou cinématographique (Cronenberg). L'érotisme du film de Sciamma vient de la montée du désir tel qu'elle est mise en scène. Cela passe par la représentation de différents états de corps. La caméra traque les attitudes du corps quotidien et ses postures dans leur rapport à l'autre avec le temps ou avec l'espace. De la plus grande distance (froideur, regards fuyants, distance physique, course en avant), on passe à une très grande proximité (rapprochement, multiplication des points de contacts, des regards). L'éros naissant a sa matérialité propre, une intensité déterminée. C'est une combinaison de plans qui sont autant de combinaisons de sensations et d'émotions dont le feu est l'élément constitutif essentiel.

En vérité, la référence cinématographique avouée à Barry Lyndon pour l'éclairage à la bougie[22] est un détournement. La question du feu est littérale et figurative. C'est-à-dire autant le phénomène physique de la flamme (bougie, cheminée, cuisine, feu de camp, robe de la « jeune fille en feu »), que la représentation figurative de la vie et de la mort, de l'intime, de la brûlure du désir (féminin), des feux de l'amour. Certes, le feu teinte l'image d'une lumière chaude ou tamisée. Les plans de Sciamma sont d'ailleurs aussi sobres que les peintures religieuses de Georges de la Tour, une pure flamme sans support qui traverse les espaces et les âges. Or c'est au reflet de la flamme qui colore parfois chaudement parfois ardemment le corps que celui-ci s'anime, bouge, palpite et, littéralement, prend feu. Le feu brûle et crépite tout au long du film (cheminée, flamme des bougies, feux de bois, pipe), il guide, depuis le titre, le foyer d'images qui brûlent du feu interne de la passion. Bachelard rappelle que la chandelle, ou plutôt sa flamme, est un des plus grands opérateurs d'images. La flamme est méditative, elle nous force à imaginer et par cela-même est en mesure d'enflammer le psychisme, de donner une « tonalité d'excitation » à l'image. À la flamme de la bougie qui « détermine une accentuation du plaisir de voir[23] », le corps « enflammé », objet de rêverie et de désir, devient inscrit dans le psychisme et place le spectateur en situation de rêverie. La force de Sciamma est de déplacer la scène érotique « excitante » au niveau d'une flamme « méditative » : la flamme la plus brûlante avive l'éclat lumineux des corps de façon intermittente, active d'éclats de lumière l'air tremblé, intensifie les regards échangés. Elle crée avec sa caméra des tableaux d'intensités : c'est la beauté sensuelle, érotique, lente, des femmes qui se regardent, des mains qui se touchent, des corps qui s'embrasent. Jusqu'à la structure même du film, composé « érotiquement » de 69 scènes.

Cartographie sonore

L'art de la cartographie au cinéma est d'aménager différents chemins à l'intérieur de l'œuvre elle-même qui traversent les plans, et saisissent les corps dans leurs différents trajets, réels, virtuels, intérieurs. Cette cartographie sonore trace les trajets intensifs des corps et la manière qu'ils ont de pouvoir affecter et d'être affecté. Car la composition musicale et sonore du film implique aussi des cheminements intérieurs : « toute œuvre comporte une pluralité de trajets, qui ne sont lisibles et ne coexistent que sur une carte, et change de sens suivant ceux qui sont retenus » (Deleuze, 1993, 88). Dès le début, le spectateur est embarqué dans un film sans

13 Cette lecture est aussi vraie dans la préparation des scènes de peinture et l'attention portée à la réalisation des tableaux : c'est aussi une artiste peintre femme, Hélène Delmaire, qui a supervisé toutes les étapes liées à l'activité de peinture dans le film, et notamment la réalisation de la peinture principale d'Héloïse (préparation de la toile, apposition de l'enduit, essayage de couleurs, travail de la palette, recherche de la pose, jeu du miroir). Voir aussi Claire Mathon, « Où Claire Mathon, AFC, parle de son travail sur «Portrait de la jeune fille en feu», de Céline Sciamma », 20 mai 2019, https://www.afcinema.com/Ou-Claire-Mathon-AFC-parle-de-son-travail-sur-Portrait-de-la-jeune-fille-en-feu-de-Celine-Sciamma-13478.html?lang=fr

14 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, op. cit., p. 56.

15 Comme celui du flashback de *Titanic* (1997) de James Cameron.

16 La discussion dans le film propose trois interprétations possibles. De fait, le mythe d'Eurydice et d'Orphée, qui nous a été transmis de façon détaillée par Virgile et Ovide, a donné lieu à de nombreuses réécritures, sous de nombreuses formes, jusqu'à notre XXIe siècle. On peut alors penser à *Eurydice*, de Jean Anouilh (1941), réécrit du point de vue féminin, ou encore au plus récent *Vous comprendrez donc* de Claudio Magris (2008), qui donne la parole à Eurydice. Voir aussi la pièce de théâtre *Ombre (Eurydice Parle)*, où Eurydice refuse de retourner à la lumière pour mieux se tapir dans le Royaume des Ombres, dans une mise en scène de Marie Fortuit avec un dialogue entre Eurydice (Virgile Lucie Leclerc) et Orphée (Romain Dutheil) présentée au théâtre *Les Plateaux Sauvages* (Paris) entre le 18 et 28 janvier 2023.

17 Sciamma ne cache pas l'influence de la réalisatrice et scénariste néo-zélandaise Jane Campion sur son cinéma. On peut lire le titre de Sciamma *Portrait de la jeune fille en feu* comme un écho possible au titre du film de Campion, *The Portrait of a Lady.*

18 Céline Sciamma, BAFTA Screenwriters' Lecture Series, 2 décembre 2022.

19 *Ibid.*

20 Gilles Deleuze, *Cinéma 2 - L'image-temps, op. cit.*, p. 256.

21 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Éditions du Seuil, 1973, pp. 15-16.

22 Céline Sciamma (Entretien), « DiCaprio est une icône lesbienne », *SoFilm*, no 73, 26 mars 2020. https://sofilm.fr/celine-sciamma-dicaprio-est-une-icone-lesbienne/

23 Gaston Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, Presses Universitaires de France, 1961, p. 3.

musique – à l'exception de deux morceaux, l'un *a capella*, l'autre, interprété de *L'été* de Vivaldi ("L'estate", *Concerto no 2 en sol mineur*, op. 8, RV 315). La bande sonore est principalement composée de bruits, de sons, et des dialogues. Sciamma n'utilise pas la musique pour recouvrir les voix ou les bruits de la nature. Au contraire, l'absence de musique donne une importance d'autant plus forte aux bruits de porte ou de pas, aux sons de la mer, du vent et du feu, au claquement des mains et aux voix *a capella*, au pincement des cordes du clavecin ou au glissement crescendo des coups d'archet qui terminent le film. Chaque bruit, chaque son, environné de silence, est d'autant plus vif, plus ardent : le crépitement du feu, comme les vagues de la mer forment une composante de l'image. Le son ne coupe pas l'espace visuel, il en est le *continuum* : les vagues rythment la course effrénée vers la falaise, elles se font l'écho des respirations qui soulèvent les écharpent recouvrant les lèvres, elles appellent la déferlante de la passion et emportent jusqu'au baiser. De même, le feu ne fait pas qu'illuminer les visages et embraser les corps, à mesure qu'il se répand dans les plans, sa flamme crépitante rend un son sec, grésille, craque. *L'été* de Vivaldi, d'abord joué une première fois au clavecin, et dont Marianne donne les grands mouvements de l'orage qui s'annonce (*Adagio - Presto – Adagio – Presto)*, appartient pleinement à l'image visuelle : il rythme l'échange de regards, annonce l'orage émotionnel qui va emporter les deux amantes jusqu'au *Presto* qui revient à la fin du film pendant trois minutes, et qui en est le point d'orgue. C'est dans la mesure où ils complètent ou permettent de « lire » les attitudes des corps et des postures, que les sons sont une des composantes de l'image : ils sont le contrepoint audible à l'image visuelle ; ils font lire l'image comme une partition, ils la complètent de façon interactive apportant une sensualité sonore et font entendre les affects des corps.

Quand un réalisateur se concentre autant sur l'aspect sonore, c'est qu'il cherche à produire des effets (voir Tati), c'est aussi qu'il sollicite plus qu'un autre l'écoute du spectateur. Écouter, c'est aussi écouter les voix, les conversations, ce qui s'échange. C'est aussi écouter-regarder ce que dit le corps. La voix porte les inflexions des émotions, les intonations, et met en rapport l'attitude du corps avec ce qu'il communique. Pour Barthes, le grain de la voix, qui fait entendre dans l'articulation de la langue (voyelles, consonnes, gosier) « toute une stéréophonie de la chair profonde », est « un mixte érotique de timbre et de langage[24] ». Dans le portrait qu'elle construit, Sciamma implique un autre pôle du corps : le portrait n'est pas seulement pictural, il demande à être « écouté ». Monter une caméra sur le corps féminin pour lui « donner un corps », ce n'est pas seulement en faire un portrait extérieur (gros plans sur les mains qui prennent un fusain ou un pinceau et tracent sur la toile les contours d'un corps, d'un visage) : il s'agit d'abord de le suivre au quotidien (par exemple dans la cuisine, dans la chambre, chez la « faiseuse d'anges »), ensuite de le traquer dans tous ce qui en fait les articulations sensibles : gestes codés, souffles, sensualité des mains, pulpe des lèvres, grain de la voix. Dès lors, il ne s'agit plus seulement de la communication des éléments sonores en communication avec l'image visuelle, mais du mouvement qui s'établit entre toutes les femmes du film : mouvement du corps (déplacement, étreintes) ; mouvement des âmes (affection, amour) ; mouvement des paroles (dialogues, débat d'idées, interprétations).

On remarquera une attention au souffle permanente dans le film. La puissance sonore des voix des femmes se fait entendre dans leur composition polyphonique *a capella*. Le son amplifié des voix murmurantes, vibrantes, ardentes, arrive dans l'oreille du spectateur. La voix toute puissante rend l'émotion palpable : c'est la sensualité est entendue dans sa matérialité, c'est le corps vocal qui est érotique : « ça granule, ça grésille, ça caresse, ça râpe, ça coupe : ça jouit[25] ». Le corps (féminin) n'est pas muet : il parle et Sciamma nous invite autant à le voir (ce que disent les mains qui se crispent, ce que révèlent les lèvres qui se mordent, ce que montrent le haussement des sourcils) qu'à l'entendre (souffle saccadé, respiration accélérée, voix émue, exhalation amoureuse) jusqu'à la fin magistrale où le spectateur est invité à plonger dans l'émotion directe, en temps réel, du souffle d'Héloïse qui s'accélère, se soulève, tremble, suivant mouvement *presto* des cordes de Vivaldi, qui lui rappellent son amour passé. Le film se termine sur ce moment suprêmement érotique, à portée de souffle, un moment où tout vibre, alors que les cordes des violons *attaquent*, le cœur s'enflamme, le souffle s'accélère, Héloïse se souvient, et tout son corps est emporté par l'émotion qui la submerge.

« Donnez-nous donc un corps » : Carte du corps amoureux

Pour ouvrir les perspectives et faire advenir de nouvelles choses, Sciamma ne se contente pas de polariser axiologiquement le paysage et les espaces. Elle pose un nouveau problème : filmer le regard de l'artiste peintre, physionomiste, qui doit peindre le portrait d'une femme refusant d'être portraiturée. La première difficulté est d'approcher un corps réfractaire au contact, de peindre la figure d'un corps in-figurable parce qu'invisible, distant ou toujours en mouvement. L'artiste peintre doit dépasser la résistance et le refus du modèle de poser et créer sous la contrainte : pour voir absolument et le plus de détails possible, il faut expérimenter, reconfigurer les parties du corps qui peuvent se passer du modèle, et capter celles pour lesquelles le modèle est nécessaire et pour lesquelles il faut être au plus près. L'effet est par exemple rendu à l'écran lors de la première rencontre entre les protagonistes par la quête du visage d'Héloïse qui n'est pas tout de suite révélé au spectateur. Le corps devient alors une carte vivante toute en mouvement et à déchiffrer. Pour pouvoir faire un portrait de mémoire, il faut scruter le plus précisément possible et dans tous ses détails le corps et les traits du visage à peindre. Les mains, la forme de l'oreille, la bouche, les yeux qui ressortent au milieu du visage entièrement dissimulé par une écharpe[26], sont autant de zones géographiques à observer et à reconstituer. Plan après plan, plan séquence après plan séquence, le corps est ainsi observé, morceau par morceau, pour être ensuite reconstitué, réassemblé, sous les coups de pinceaux de l'artiste. Le processus n'est pas sans rappeler la tradition poétique du blason qui cartographie le territoire entier du corps féminin, chaque élément du corps blasonné devenant potentiellement une région érotique. Énigme, jeu de construction, le corps est ainsi la carte à déchiffrer et à reconstituer. À l'œil du peintre de capter le mouvement de la carte du corps. Gorge, ton de la peau, oreille, main, d'un portrait l'autre, tous les éléments du corps construisent la dynamique désirante en une anagramme[27] du corps érotique. Toutefois Sciamma se garde bien de filmer un corps en morceau. Elle suit en cela la ligne stylistique de Chantal Akerman et de Delphine Seyrig – les femmes se réapproprient leur corps et leur parole par le montage : pas de découpage ; le corps prend le temps et l'espace. C'est le regard qui navigue, qui est travelling, exploration.

Or tout est question de lecture. A chaque corps, son intensité. Héloïse reproche à Marianne d'avoir mal lu le sien[28]. Elle a fait fausse route. La ressemblance est non ressemblante. On voit bien que ce qui préside à l'élaboration du portrait n'est pas un territoire/carte que l'on peut représenter, mais un problème qu'il faut résoudre qui est au cœur de l'acte de peindre : comment rendre la présence singulière du modèle, son intensité. Un bon portrait est parcours, exploration, approfondissement des forces invisibles du corps, de son énigme, de ses intensités. La relation est alors reconfigurée. De fait, si la carte est « lue », le corps, ayant été « déchiffré », l'est doublement : ce que disent les mains qui se crispent, ce que révèlent les lèvres qui se mordent, ce que montrent le haussement des sourcils sont autant observés par la peintre que par le modèle[29]. En explorant les différents agencements du corps et sous tous les plans, expérimentant le point de vue et la question de la représentation du corps, Sciamma se pose en véritable cinéaste-cartographe du féminin. Il faut voir la paradoxale mise en image de la scène sexuelle : Sciamma en déjoue tous les codes et toutes les symboliques. Au cinéma, comme en littérature, il y a un travail sur l'attente de la scène « érotique », sa préparation, sa montée : c'est en cela qu'elle est « excitante » (Barthes). Sciamma, au contraire, évite de faire « arriver » cette scène. Elle joue malicieusement sur la déception du regard voyeur du spectateur en situant la scène sexuelle de jouissance et d'amour hors-champ[30]. Le gros plan sur le dessous de bras figurant allégoriquement le moment érotique sexuel donne le ton. Est-ce la jouissance du corps féminin qui est incarnée ? Ou est-ce une manière abrupte de mettre le spectateur face à son voyeurisme ? Est-ce opération de cinéma anti-hétéronormée qui engage d'autres manières de voir ? Serait-ce donc une leçon de cinéma ? Sciamma clairement expérimente. Elle rend visible, indiscutable, que le féminin a son érogénéité propre. L'image, le sexe, le texte. À l'objectification et la fictionalisation, Sciamma substitue la subjectivité et le désir. L'une rend aux femmes leur statut de « sujet » ; l'autre détermine la motivation principale des personnages, et axe le désir comme force centrifuge du film. Précisément, le désir est à la fois l'art de regarder et la chose à regarder, se réalisant[31].

Filmer le corps, le peindre, c'est tracer un espace, reconfigurer l'espace de l'expérience et du regard. Chez Deleuze, le concept de carte remplit à la fois une fonction critique et clinique. Dans sa dimension critique, il délimite et établit des liens, tandis que dans sa dimension clinique, à la fois sur le plan théorique et pratique, il guide l'action à travers les nouveaux territoires qu'il cartographie. Ainsi, toute œuvre, pour Deleuze, est un voyage ou un trajet à parcourir, et composée de multiples chemins et trajectoires intérieurs[32]. Le corps comme carte fonctionne selon cette injonction : dessine ou filme un corps nouveau et prends les chemins qu'il indique. Plusieurs scènes montrent Marianne dessinant pour elle-même, pour en garder le souvenir, le portrait d'Héloïse. À mesure que Marianne peint les multiples portraits d'Héloïse, elle se la représente, elle l'apprivoise, elle en arpente tous les modes d'existence. Marianne sait que chaque coup de pinceau sur le portrait officiel scelle le départ d'Héloïse, comme Héloïse sait également que les coups de pinceau de Marianne scellent son destin. Marianne, la peignant anticipe son départ, elle la « voit » déjà absente, déjà mariée, déjà en robe blanche. Plusieurs études ont mentionné l'importance cruciale du mythe d'Orphée et d'Eurydice au cœur du film. Or aucune étude n'a encore fait référence au mythe de Dibutade, pourtant au cœur de la problématique du film. Le mythe de « l'origine de la peinture » raconté par Pline l'Ancien dans son *Histoire Naturelle*[33] est pourtant une composante essentielle de la dynamique désirante du film. La fille de Dibutade, dont l'amant doit partir, trace au charbon sur le mur l'ombre de son visage projeté par la lumière d'une flamme afin de pouvoir en garder le souvenir. Suite à cela, son père, le potier Butadès de Sicyone (Dibutade), en fit un portrait en relief avec de l'argile. Au XVIIIe siècle, celui que Sciamma choisit précisément pour raconter son histoire d'amour, le mythe de Dibutade est considéré comme le mythe de l'origine de la peinture et de la sculpture et donne lieu à de nombreux tableaux[34]. Or le film se règle sur la puissance traçante du trait de Marianne. Comme la fille de Dibutade, Marianne est atteinte de *desiderium* : elle désire cette femme et en même temps elle en anticipe la perte dans le « souvenir » du visage qu'elle trace sur la page. Le mot latin *desiderium* se traduit en français le plus souvent par les mots « souvenir », « regret », ou « mélancolie ». Pascal Quignard rappelle que la *desideratio* est la joie de voir l'absent et que le désir est la libido de voir quelqu'un qui n'est pas là[35]. Chez Sciamma, le « portrait » du désir « déjà absent » a forme féminine, irréductible au corps érotique regardé à la flamme de la bougie.

24 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte,* op. cit., p. 87.

25 *Ibid.*, p. 88.

26 Il y a beaucoup à dire sur l'érotisme du voilement/dévoilement des visages en gros plan, pris dans les foulards, sur les plis des tissus (robes, rideaux) et les références à Botticelli ou Magritte.

27 Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit. p. 24.

28 « C'est moi ?, demande Héloïse.

— Oui, répond Marianne.
— Vous me voyez comme ça ?
— Il ne s'agit pas que de moi.
— Comment ça, il ne s'agit pas que de vous ?
— Il y a des règles, des conventions, des idées.

— Vous voulez dire qu'il n'y a pas de vie, pas de présence ? »

29 « — Pardonnez-moi, je ne voudrais pas être à votre place ; — Mais, nous sommes exactement à la même place. Venez ici, venez. Approchez-vous. Regardez, si vous me regardez, qui je regarde, moi. »

30 Sciamma a une manière particulière d'utiliser le hors-champ dans tous ses films. Voir, par exemple, *Bandes de filles*

31 Talu, Yonca, « Interview : Claire Mathon », 22 janvier 2020 : « Our main concern was indeed to portray the exchange of gazes between the two women and render their attraction palpable on screen, which is particularly true of the cliff sequence you mentioned. The strength of that panning shot lies in the fact that the camera becomes a human observer there and moves in rhythm with the actresses. "La scène commence à 25:53. Il y a le pouvoir dans la scène comme l'observateur. Elle dit, aussi, que, "[...] since they [the gazes] were not only meant to embody the characters' gazes but also Céline's and mine. » https://www.filmcomment.com/blog/interview-claire-mathon/

32 Voir Gilles Deleuze, *Critique et Clinique,* Minuit, 1993.

33 Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, § 152.

34 Comme ceux de Peter Devlamynck, *Dibutades traçant la silhouette de Polémon*, 1791, Musée des Beaux-Arts de Dijon ; Joseph-Benoît Suvée, *L'Invention de l'art du dessin*, 1791, Groeningemuseum, Bruges ; Jean-Baptiste Regnault, *L'Origine de la peinture, ou Dibutade dessinant le portrait de son amant*, 1786, Château de Versailles, Versailles ; Joseph Wright of Derby, *The Corinthian Maid*, 1784, The National Gallery of Art, Washington DC ; David Allan, *L'Origine de la peinture*, 1773, Edimbourg, National Galleries of Scotland.

35 Pascal Quignard, *La Nuit sexuelle*, Éditions J'ai lu, 2009, p. 161.

Or Héloïse souhaite, elle aussi, garder une image de son amante. C'est toujours Marianne qui tient le fusain et trace les lignes du portrait, mais en se dessinant grâce à une astuce : celui du miroir servant de dérivé pour l'autoportrait et placé non sur le mur – comme par exemple dans le tableau des *Époux Arnolfini* de Jan van Eyck[36] – mais au niveau du sexe d'Héloïse, étendue sur le lit à la manière de l'Olympia de Manet[37]. Son visage est alors reflété au niveau du pubis de son amante et devient, par association, une « réflexion » de leurs deux corps. Cette scène peut se regarder comme une scène de transfiguration[38]. Elle peut aussi se regarder comme l'attitude et la temporalité propre au corps féminin, dont parlait Deleuze, la revendication d'un érotisme au féminin qui choisit le lieu, le temps et la manière dont on fera son portrait. Car la mise en scène est contrôlée. Qui filme calcule. C'est à cet égard que le cinéma de Sciamma mérite bien le mot de « manifeste[39] ». Le miroir rond n'est pas placé par hasard sur le sexe de l'amante : il produit une autre image, celle de la tête de méduse, traditionnellement représentée en *tondo*[40]. La mise en scène pourrait n'être qu'un hasard. Il n'empêche que la coïncidence est troublante. Car Sciamma, avec cette image, reproduit cinématographiquement ce que Cixous a fait en littérature avec son texte-manifeste *Le Rire de la Méduse*[41]: un manifeste pour un *dire* au féminin. Si Cixous a pu écrire : « Écris-toi, il faut que ton corps se fasse entendre », la version de Sciamma est : « Dessine-toi, filme-toi, il faut que ton corps se fasse voir ». Voir autrement, différemment. Pour une autre corpographie. Le manifeste manifeste, il proclame : il faut regarder Méduse en face, repenser le féminin, rendre à Méduse sa force créatrice et vivante et créer un autre « lien cinéma-corps-pensée[42] ».

Stéphanie Boulard *est professeure de français au Georgia Institute of Technology.*

36 Jan van Eyck, *Les Époux Arnolfini*, peinture sur bois, 1434, National Gallery, Londres.

37 Edouard Manet, *Olympia*, 1863, Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais.

38 Voir Iris Brey, *Le Regard féminin*, op. cit., p. 69.

39 Elle parle de son film comme « un manifeste sur le regard féminin ». Voir l'article d'*IndiWire* cité plus haut.

40 La plus connue étant celle du Caravage, *Medusa*, 1597, Galleria degli Uffizi.

41 Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Galilée, 2010.

42 Gilles Deleuze, *Cinéma 2 - L'image-temps*, Minuit, 1985, p. 247.

VARIAS

Rembrandt et la gravure

Proposé en 4e année, le cours d'initiation à la gravure permet de stimuler la créativité des futurs illustrateurs par la découverte des techniques dont le résultat n'est pas qu'une affaire de maîtrise graphique, mais aussi de hasard laissé à l'impression des épreuves. En 2022, l'école a eu l'opportunité de combiner ce cours avec un projet d'exposition à Grenoble autour de l'œuvre gravé de Rembrandt.

En 2022, le Fonds Glénat pour le patrimoine et la création invite l'École Émile Cohl à s'inspirer de sa collection de gravures de Rembrandt en vue de proposer une exposition de travaux d'étudiants. Cette exposition aura lieu du 24 mars au 18 septembre, à l'occasion de la réouverture après travaux de son Cabinet Rembrandt, installé à Grenoble dans le cloître du couvent Sainte-Cécile.

Cette carte blanche mobilise une trentaine d'étudiants de 4e année de la spécialisation édition multimédia dans le cadre d'un cours d'initiation à la gravure en dix séances. Dans l'atelier de Jérémy Bajulaz, peintre et graveur, ils sont rejoints par quelques étudiants de 5e année qui avaient prévu d'inclure des travaux de gravure dans leurs projets de fin d'études. Ensemble, ils explorent différentes techniques appliquées à l'univers du maître hollandais, selon une démarche d'expérimentation encouragée par le professeur.

« Je les entraîne sur plusieurs procédés », raconte Jérémy Bajulaz : « Linogravure, monotype, pointe sèche, eau-forte, aquatinte, aquatinte au sucre, vernis mou, lavis, gaufrage... Ils découvrent un matériau nouveau et froid, le zinc, travaillé à l'aide d'une technique tendre et chaleureuse, la taille douce. La gravure est un médium fascinant. Elle opère une osmose entre le dessin et l'artisanat. Mais elle fait souvent peur, aussi, car elle ne permet que très peu les repentirs : l'artiste avance en aveugle sur son œuvre. On en parle d'ailleurs comme une « technique indirecte », car le résultat n'est dévoilé qu'au moment final, à l'impression. L'impression de l'image est un instant de magie, féroce parfois, et si surprenant lorsqu'il révèle la beauté d'un trait au caractère unique ».

Les étudiants ont pu jouer sur des détails d'œuvres de leur choix ou en proposer des citations, s'inspirer de paysages ou d'attitudes de personnages, se rapprocher de la manière de Rembrandt ou au contraire s'en affranchir tout à fait. Pour eux, ce travail devait servir à libérer leur créativité alors qu'ils se préparent à devenir illustrateurs, auteurs de bande dessinée ou dessinateurs contemporains.

« La gravure permet l'étonnement, le hasard, le lâcher-prise », poursuit Jérémy Bajulaz. « Chez Rembrandt van Rijn, le résultat d'une gravure était lié à un long processus technique, épreuve après épreuve. Le maître flamand revenait parfois sur ses gravures des années plus tard, n'hésitant pas à corriger son dessin autant de fois qu'il le jugeait nécessaire pour obtenir ce que cherche tout bon artiste : une œuvre forte et résonnante ».

Finalement, plus de 40 estampes ont été sélectionnées pour être accrochées dans deux ailes situées en sortie de l'espace muséal. Empruntant les mêmes codes visuels que ceux du Cabinet Rembrandt, la scénographie suggérait un pont entre la conservation d'un patrimoine artistique et son interprétation au présent. Pour France 3 et France info, la journaliste Odile Morain en a d'ailleurs fait la conclusion de son reportage : « Exposées dans le cloître, leurs réalisations offrent une ouverture contemporaine à l'œuvre du grand maître du XVIIe siècle, dans un dialogue enrichissant entre les époques ». L'exposition a bénéficié du soutien d'entreprises partenaires de la Fondation Graphein créée pour soutenir les étudiants de l'École Émile Cohl. Ainsi, toutes les estampes ont été réalisées avec des encres de la maison Charbonnel sur papier Canson Edition, offert par Canson, tandis que l'encadrement des œuvres a été assuré par Fiducial Office Stores, fournisseur de matériel de beaux-arts de l'École Émile Cohl.

Ce partenariat a aussi donné lieu à l'édition d'un livret d'exposition, à une campagne de communication conjointe de Glénat et de l'école. Plusieurs visiteurs ont demandé à acquérir une gravure dans le cadre d'une vente caritative dont les recettes ont été partagées entre les étudiants qui en étaient les auteurs et la Fondation Graphein. A l'issue de l'exposition, le CRHI et le Fonds Glénat ont mis en place un stage d'initiation à la gravure pour tout public, mêlant des modules d'histoire de l'art et de pratique de l'eau-forte.

Laurent Poillot



La leçon intemporelle

Il est des artistes dont le nom est tellement évocateur qu'il suscite un ralliement immédiat. Que l'on connaisse ou non sa production, Rembrandt bénéficie d'une respectabilité créative qui ne souffre d'aucun vieillissement dans l'esprit des étudiants en écoles d'art. En observant les Cohliens durant mes cours d'histoire de l'art, j'ai pu constater, par contraste, que bon nombre de ses pairs pâtissent d'un relatif désintérêt, les étudiants les jugeant « dépassés », ou ayant « mal vieilli ». Il n'y a pas lieu de nommer ces artistes quelque peu malmenés, dont quelques cours permettent pourtant, en les recontextualisant, de révéler leurs apports dans l'histoire des arts et des techniques. Rembrandt, quant à lui, est une promesse de passer un bon moment, un moyen de relancer une dynamique de cours agréable.

Rembrandt est un passeur d'histoires, véritable démiurge dans sa manière de concevoir le monde qu'il matérialise. De là découle notre engouement à l'écouter, à s'installer devant une œuvre, et à se laisser porter par la maîtrise des techniques. Il n'y a rien de fortuit dans l'art de Rembrandt, rien qui ne soit laissé au hasard.

Première leçon : assiduité et régularité du travail

Les témoignages de ses apprentis révèlent un Rembrandt exigeant. Samuel van Hoogstraten (1627-1678) se rappelle ainsi sa lassitude, ses larmes abondantes, l'interdiction de s'éloigner du chevalet – quitte à se priver de manger et boire - tant qu'il n'était pas venu à bout des erreurs que ce maître intransigeant lui avait indiquées. Et pourtant, ce même Van Hoogstraten révèle comment la répétition de l'exercice amène à la maîtrise qui lui permettra d'accéder à une forme de révélation :

« Alors que j'éreintais mon maître Rembrandt en l'interrogeant sur le pourquoi et le comment de nombreuses choses, il me répondit très bien : si tu t'arranges pour apprendre à bien réaliser ce que tu sais déjà, tu verras au moment opportun se dévoiler les mystères au sujet desquels tu m'interroges maintenant. » (Introduction à la haute école de l'art de peinture (1678), traduit de l'ancien néerlandais et commenté par Jan Blanc, Genève, Droz, 2006).

L'approche pédagogique du maître est révélatrice de sa propre pratique. Les compétences techniques doivent permettre d'améliorer le sens critique vis-à-vis de sa production ou de celle des autres. De cette confrontation dépendent la progression et le renouvellement.

Deuxième leçon : La variation

Indispensable dans le processus d'apprentissage, la variation consiste à étudier les œuvres de référence pour tenter d'en comprendre les codes iconographiques et d'assimiler les processus de composition pour les décliner. Il s'agit de produire des variations dont l'objectif sera de parvenir à une œuvre originale. La maîtrise d'une technique seule ne fait pas œuvre. Il faut également





que la *maniera* de l'artiste s'accompagne d'une originalité dans le fond et la forme. La facilité de reprendre les codes iconographiques et plastiques des grands maîtres ne peut que mener à la répétition et donc au stéréotype, réduisant l'œuvre à un ersatz.

Rembrandt nous attire parce qu'il nous questionne, parce qu'il y a, dans ses œuvres, cette captation du regard qui attise nos états d'âme et nous fait éprouver de véritables émotions. Rembrandt s'inscrit dans la pensée de son temps. Dans le *De Pictura veterum* (1637) de Franciscus Junius (1591-1677), l'artiste se doit, comme l'orateur ou le poète, *« d'enseigner, plaire et émouvoir »*.

Dans cette recherche constante, peinture et gravure sont intimement liées. Plonger dans les regards des personnages de ses tableaux suffit à comprendre l'intensité avec laquelle l'artiste a cherché à représenter les passions humaines. La sérénité d'une sainte Anne, la résignation et l'acceptation de la mort du Christ ou de tel autre martyr, l'exaltation de la réflexion d'un philosophe ou l'intensité de la vie intérieure d'un savant ne sont que le fruit de ses longues heures d'observation de son propre visage et de ceux de ses proches laissés à la postérité par de très nombreuses estampes.

Loin de vouloir se focaliser sur une quelconque ressemblance, ces portraits se rapprochent des fameuses « trognes » qui caractérisent la tronie, ce genre développé au siècle d'or de la peinture néerlandaise. Dans sa quête de l'expression vraie et du type, ces têtes d'expression sont une véritable manne d'inspiration pour ses réalisations à venir.

Dans les estampes historiées, le recours à l'ombre est tout aussi judicieux que dans son œuvre peint. Elle estompe le superflu, dissout le monde physique et matériel qui pourrait être trop présent à l'œil. Le spectateur est alors happé par l'éclat qui semble émaner des regards et des mains, sièges respectifs de la pensée et de la sensation, qui travaillent de concert pour la connaissance. Il y a là toute la pensée d'Aristote, rare philosophe à accorder un rôle à la sensation dans la possibilité d'atteindre à un savoir vrai.

Cette recherche le conduira dans sa maturité à se tourner du côté de la mélancolie. Le but de la vie est une question existentielle qui parcourt son œuvre. À quoi bon détenir le savoir, si c'est pour mourir et tout perdre ? Aucune quête spirituelle, de pénitence ou de méditation chez lui. Il devance le Faust de Goethe lorsqu'il s'adresse au crâne : *« Pauvre crâne vide, que me veux-tu dire avec ton grincement hideux ? Hé bien, quoi ! Tu as vécu jadis, et ton cerveau a erré comme le mien : il a cherché le grand jour, il a couru après la vérité ; et son ardeur s'est éteinte misérablement dans les ténèbres. »*

Troisième leçon : la postérité

Rembrandt a intégré dans sa production la disparition progressive et inéluctable du corps et la fin de toute chose. Les expérimentations sur la matière et l'épuisement des plaques de gravure sont à mettre en rapport avec cela. Si la mort de ses proches et sa propre faillite financière participent à cette prise de conscience, il réalise cependant que la postérité de ses œuvres et de ses recherches peut déjouer l'implacable seconde mort, l'oubli. Tenir un atelier, c'est espérer prolonger son enseignement par les individus formés ; diffuser son œuvre peint par la gravure ou vendre des estampes autonomes, c'est assurer la pérennité d'une reconnaissance à l'international.

L'histoire de l'art ne cesse de mettre en lumière les apports de Rembrandt. L'un des signes les plus révélateurs de l'apothéose d'un artiste est sa propension à être copié. Comme l'a résumé non sans humour Wilhelm Bode : *« Rembrandt a peint 700 toiles… dont 3.000 sont encore en circulation »*. Ses estampes ont connu le même engouement. On sait que ses plaques gravées ont été travaillées même après sa mort, pour continuer à tirer bénéfice de la signature du maître.

L'exposition des étudiants d'Émile Cohl à Grenoble s'écarte de la simple copie. Elle les invite à s'approprier le geste et la pensée de Rembrandt pour libérer leur création. Par le questionnement que son œuvre a suscité chez eux, elle les aura entraînés à trouver ce qu'il préconisait lui-même : leur propre vérité.

Cyril Devès

« La leçon intemporelle. Le Cabinet Rembrandt inspire les étudiants d'Émile Cohl »
Exposition du 24 mars au 18 septembre 2022
Couvent Sainte-Cécile
37 rue Servan – 38000 Grenoble







Dessiner pour le château de Versailles



Durant l'été 2022, Carla Charreton a illustré un conte pour enfants présenté tout au long de l'année 2023 au château de Versailles. L'étudiante de 5e année a mené un minutieux travail de recherche et de création. Retour d'expérience.

C'est un conte pour enfants, dès 3 ans, qui est joué tout au long de l'année dans une salle du château de Versailles, depuis le début de l'exposition Louis XV, passions d'un roi (du 18 octobre 2022 au 19 février 2023). Assis sur des coussins dispersés devant un petit théâtre en bois dans l'Aile nord des ministres, les jeunes visiteurs assistent à un récit en images qu'a illustré une étudiante de 5e année, Carla Charreton.

Le conte est inspiré d'une histoire vraie : la prouesse d'un jardinier ayant réussi à faire pousser des ananas dans les jardins du château. Au début du XVIIe siècle, le jeune Louis XV en confia la mission au responsable du potager royal, Louis le Normand. Celui-ci s'en acquitta si bien que le roi fit peindre l'ananas par Jean-Baptiste Oudry, que les arts décoratifs firent ensuite du « Roy des fruits » un emblème de la table royale, et que sa culture sous serres chauffées se développa tout au long du XVIIIe siècle.

La pièce jouée devant les petits visiteurs met donc en scène le roi, son jardinier, et les tout premiers œilletons d'ananas introduits à Versailles… ainsi qu'une protagoniste inattendue – mais essentielle pour entrer dans l'univers du conte – : une petite femelle chimpanzé, Azalée, dont les efforts pour assister Le Normand dans sa tâche vont amuser l'auditoire durant près d'une heure. Pour ce conte, Carla a produit 13 illustrations montées sur rouleau, que la conteuse fait défiler, à la manivelle, dans un théâtre d'images fabriqué au château.

Le procédé fait immédiatement penser au kamishibaï ou « théâtre de papier » inventé au Japon, mais c'est à un autre dispositif que font référence les conservateurs de Versailles : celui des transparents du peintre et dessinateur Carmontelle (1717-1806) qui, pour divertir la noblesse, faisait défiler à la manivelle de longs décors peints à l'aquarelle et à la gouache sur rouleaux de papier fin, rétroéclairés à la bougie. Remise au goût du jour, l'invention narrative de Carmontelle a rejoint l'offre culturelle pensée pour les publics prioritaires et les familles.

Au printemps 2022, le secteur éducatif du château de Versailles propose à l'école un appel à projets pour les étudiants de la spécialisation édition. Début juin, dix Cohliennes de 4e année se portent volontaires et participent à une réunion de présentation par visio-conférence. Elles font connaissance avec les commanditaires et discutent du test qui leur est proposé : réaliser deux illustrations du conte, accompagnées d'une note d'intention et d'une planche de character design de tous les personnages, œilletons et ananas. Deux semaines plus tard, une lauréate est désignée : Carla Charreton va consacrer son été à réaliser 13 illustrations originales.

Pour elle, l'aventure commence aussitôt par une visite de deux jours au château : « Quand nous avons reçu l'appel à candidatures, je n'étais pas sûre de pouvoir mener ce projet de front avec mes autres travaux et la préparation de mon diplôme », raconte Carla, « mais l'histoire me parlait et le partenariat me semblait suffisamment assuré. L'équipe de Versailles s'est tout de suite montrée très à l'écoute, très en appui ». Comme ses autres compagnons de promotion, elle a alors plusieurs projets de livres à son actif qui lui ont permis de mettre au point sa technique, faite d'aplats de gouache réhaussés aux crayons de couleur.

C'est pourquoi le dessin n'est venu qu'après l'étape de documentation. Elle explique : « J'ai consulté de long en large le site et les vidéos YouTube du château de Versailles. Avec ce point de départ, je me suis dirigée vers d'autres lectures encore. Tout en effectuant mes recherches, j'ai beaucoup écouté les compositeurs du XVIIe siècle pour me plonger dans l'ambiance du conte – en particulier Jean-Philippe Rameau ». Carla utilisera même l'extrait d'une partition de Forêts paisibles, tirée des Indes galantes, dans l'une de ses illustrations.

Ses premières références iconographiques en place, elle peut s'attaquer aux personnages. « J'ai choisi de commencer par Azalée. C'est le personnage le plus anachronique et le plus rigolo. Ce petit singe est décrit comme une chipie adorable, sur laquelle j'ai projeté des souvenirs d'enfance et de mes neveux. C'était pourtant un personnage difficile : il était demandé qu'elle soit identifiée comme un petit animal non costumé, mais qu'on puisse pourtant au premier coup d'œil reconnaître sa féminité. Je trouvais trop dommage de m'interdire les garde-robes de Versailles… alors je lui ai dessiné une robe en poils. Je l'ai aussi accessoirisée avec un nœud et des barrettes de fleurs comme ceux qu'arbore la Pompadour sur les portraits qu'ont fait d'elle François Boucher et Charles André van Loo.



Jean-Baptiste Oudry, *Ananas dans un pot*, 1733

Pour la couleur, j'ai cherché à réaliser un mélange de teintes, en procédant par juxtaposition : on a d'abord l'impression de percevoir une couleur bleu sombre, unie, mais quand on fixe son attention sur le personnage, la couleur vibre. J'ai retenu cela des cours de dessin d'objet de Jean Grosson, en classe préparatoire. Avant de commencer un dessin à la gouache, il nous demandait d'étaler toutes les couleurs qui nous semblaient nécessaires, suivant notre modèle, et d'assembler nos couleurs au ressenti. Il était interdit d'utiliser le noir sorti du tube ! Je crée toutes mes palettes ainsi ». Une autre référence à ses professeurs lui vient de ses projets éditoriaux : « J'intègre dans mes illustrations des éléments impensés par l'auteur, comme des petits papillons bleus qui volent autour d'Azalée. Cela crée une interaction avec le personnage principal et le met en valeur, sans conséquence sur le conte. Je tiens cette astuce de Fred Mansot, Isabelle Chatellard et Philippe Pauzin, qui nous recommandaient de créer de petits décalages entre le texte et l'image pour permettre au lecteur d'aller plus loin dans l'imagination ».

Changement d'approche pour les deux autres protagonistes du conte, qu'il s'agit, pour Carla, de rendre vraisemblables. D'abord Louis XV, âgé d'une vingtaine d'années. « Je devais trouver le moyen d'en faire un personnage royal, mais sans ses habits de sacre qu'il ne portait pas tous les jours ! Je me suis demandé comment pouvait se balader un jeune roi dans son château, au quotidien. Pour m'en faire une idée, j'ai consulté le site de la BnF dont la banque d'images est importante. J'ai trouvé ma source d'inspiration dans les gravures de Dupin et de Nicolas de Larmessin. Pour le visage, les tableaux de Yacinthe Rigaud m'ont bien aidée. J'ai aussi pris mes références dans les pièces et jetons à son effigie. Dans un portrait fait par Nicolas-René Jollain, j'ai retenu l'écharpe de taille, l'ouverture du col et les manches larges de son costume. La couleur bleue allait de soi – c'était sa favorite. Je l'ai combinée avec le doré ».

Chaque personnage est ainsi caractérisé par « sa » couleur, et chaque couleur est composite. Pour le jardinier Le Normand, Carla crée un rose : « C'est une couleur fraîche et joyeuse dont j'avais besoin pour le conte. C'est aussi la complémentaire du vert clair que j'avais prévu pour le potager. Le personnage ressort bien quand il se déplace dans ce décor ». Mais quel aspect devait-il avoir ? L'iconographie ne renseigne pas beaucoup sur Le Normand, ni sur le métier de jardinier au 17e siècle. « Je n'ai rien trouvé durant le règne de Louis XV. J'ai écarté toutes les références à la période de Louis XVI pour éviter l'anachronisme. Celle de Louis XIV m'a permis de m'intéresser au personnage de Jean-Baptiste de La Quintinie, le créateur du Potager du roi, où il a sa statue. Je me suis aussi interrogée sur la façon dont on s'habillait dans la vie de tous les jours. Les références me sont venues des représentations des philosophes comme Voltaire. La mode antérieure à celle du temps de Louis XV avait toutes les chances d'être la plus vraisemblable pour mon jardinier, puisque les codes vestimentaires se constituent par référence au passé ».

Contrairement aux personnages créés en amont de l'histoire, les décors, objets et accessoires ont nécessité des ajustements successifs : ou bien parce que le récit ne les identifiait pas de façon suffisamment détaillée, ou bien parce que l'option retenue par l'auteur posait à Carla un problème graphique.



Nicolas de Larmessin, *Louis XV en pied*, 1740



Jean-Baptiste de La Quintinie, statue de 1876 par Louis-Edmond Cougin



Charles André van Loo, *Madame de Pompadour en Belle jardinière*, v. 1754

Le premier exemple remonte à l'étape de sa candidature. Dans la séquence qu'elle choisit d'illustrer pour son test, les personnages évoluent dans l'espace de travail du jardinier, mais ce lieu n'est pas explicitement référencé. « Je savais seulement qu'il ne s'agissait ni des serres, ni des salles du château. J'avais choisi me m'inspirer du décor d'un pavillon de chasse, mais ça ne fonctionnait pas. Après avoir été retenue pour le projet, je suis allée à Versailles. Lors de mes visites, on m'a proposé de faire un mix de la figuerie et de l'orangerie. Mes croquis m'ont servi pour représenter à la fois les scènes d'extérieur et d'intérieur ».

Cette part d'invention fait pourtant débat quand Carla soumet ses crayonnés à ses interlocutrices, au service des programmes culturels et scolaires et à la direction du patrimoine et des jardins. Les outils et le mobilier de jardin sont soumis à interprétation. Parfois la correction à apporter n'est qu'un détail, s'il s'agit de remplacer un poêle ou un arrosoir. Mais elle peut remettre en cause l'illustration tout entière. Ainsi, au milieu du conte, les œilletons plantés en pots doivent être mis en évidence, aux côtés du singe : « La scène se passe devant l'atelier du jardinier. Pour élever les pots à hauteur d'Azalée, j'ai eu l'idée de les placer sur un banc de pierre. J'avais prévu un cadrage resserré dans l'image suivante qui allait me permettre de poursuivre le récit avec une scène en intérieur ». Patatras, elle découvre qu'il n'y en avait pas dans le potager royal mais seulement dans les jardins d'agrément, réservés à la noblesse. La solution lui viendra d'une conservatrice, qui lui conseillera de le remplacer par un « théâtre de fleurs » permettant d'étager sa composition.

Professeurs en appui

Les suggestions viennent aussi de l'étudiante. Comme pour ce moment de la fin du conte où elle doit s'intéresser à l'histoire des jardins : le texte décrit une scène musicale, orchestrée par la protagoniste, dont les musiciens et instruments qui l'entourent sont des végétaux. Problème, c'est alors le printemps et l'une des plantes-instruments est un arbuste au feuillage jaune - une métaphore des cuivres de l'orchestre. « J'ai cherché les espèces qui pouvaient donner de telles feuilles à cette saison. J'ai pensé à l'oranger du Mexique, mais ma proposition a été écartée : son introduction en France n'est connue qu'au XIXe siècle ». Carla reprend ses croquis et ses recherches. Elle imagine à la place « le cornouiller blanc ou cornus alba aurea », qui, lui, vient de Sibérie et de Russie européenne. « Ayant vérifié que la Russie et la France entretenaient des relations diplomatiques au XVIIe siècle, je me suis dit que c'était plus approprié ». Nouveau refus : Carla apprend ainsi que seuls les arbres exotiques fruitiers étaient cultivés à Versailles. Elle finira par remplacer l'idée d'un arbre par celle d'une fleur, la jonquille, en donnant à ses corolles la forme de trompettes. Le dessin est alors corrigé, le texte du conte aussi.

A la fin de l'été 2022, Carla a terminé toutes les retouches. Elle passe à la mise en couleur traditionnelle de ses dessins, retouche l'ensemble des illustrations sur Photoshop pour soigner la finition. Elle remet un fichier en haute-définition qui sera utilisé pour imprimer l'histoire sur un rouleau de plusieurs mètres. Durant les deux mois de préparation de ce conte, elle a bénéficié de l'appui de deux professeurs d'illustration, Isabelle Chatellard et Fred Mansot, tous deux illustrateurs jeunesse, et de Cyril Devès, historien de l'art, pour vérifier les « angles morts » de son iconographie.

A toutes les étapes de son projet, l'étudiante aura mené une double démarche de recherche et de création. Voulant émouvoir ses jeunes publics à chaque séquence, elle s'est employée à le faire avec des images pouvant parler aussi aux historiens. Le résultat a plu à ses commanditaires. Début janvier 2024, Carla devait le défendre parmi tous ses projets éditoriaux, devant un jury, pour valider son diplôme.

Laurent Poillot



François Boucher, *La marquise de Pompadour*, 1756



Carla Charreton, 2022



Carla Charreton, 2022



Carla Charreton, 2022

Dans les collections du musée des Beaux-Arts

Fruit d'un partenariat entre le CRHI et le musée des Beaux-Arts de Lyon, deux expositions organisées en septembre 2021 et janvier 2023 ont permis à près de 500 étudiants de dépasser le contexte scolaire pour pratiquer le dessin selon les attentes de lisibilité d'une grande institution culturelle.

Dimanche 26 septembre 2021, le musée des Beaux-Arts de Lyon accueille à titre exceptionnel une exposition d'envergure pour une école d'art. Toute la journée, les salles des collections permanentes reçoivent exceptionnellement une sélection de travaux d'étudiants de l'École Émile Cohl. Presque tous les niveaux d'études, de la 1ère à la 5e année, sont concernés.

A chaque fois, les réalisations sont en rapport avec les sujets de chaque espace d'exposition. Exercices de perspective à Venise devant une collection de tableaux de la Sérénissime, bustes à l'échelle 1 d'illustres Lyonnais dans la salle des médailles, réinterprétations graphiques de l'Annonciation à partir de bois polychromés du XIVe siècle, fresques au fusain juxtaposées sur d'immenses tableaux de Paul Chenavard… Et sous les arcades du jardin du musée, des modelages en terre intitulés *L'Homme qui marche* font référence à cette fameuse sculpture de Rodin désormais absente, dont il ne reste que la dalle où elle avait été installée.

Grands formats, illustrations, peintures, sculptures et infographies 2D-3D : plus d'une centaine de réalisations disséminées à travers tout le musée ont ainsi « dialogué » avec les collections pour susciter une interaction avec le public. Pour les étudiants, leurs familles et professeurs présents, cet événement restera comme une réussite : près de 1 800 personnes ont visité le musée des Beaux-Arts de Lyon en ce dimanche d'automne, une semaine après les Journées européennes du patrimoine.

L'année suivante, le musée reconduit son invitation. Mais la proposition évolue : les créations feront cette fois-ci écho, durant tout un week-end, à la grande exposition temporaire *Poussin et l'amour* programmée du 26 novembre 2022 au 5 mars 2023. Le CRHI travaille à nouveau avec quelques professeurs volontaires. Ensemble, ils retiennent le thème des corps érotisés et mobilisent leurs étudiants durant un semestre. Les 21 et 22 janvier 2023, une centaine de travaux sont répartis dans le musée. Les visiteurs découvrent des gravures et des dessins d'antique au pastel aux côtés des œuvres gréco-romaines, une série de bas-reliefs sur le *Cantique des Cantiques* dans le réfectoire, des illustrations de poèmes érotiques projetées dans la chambre Guimard, une foule de personnages découpés dans le salon de la Norenchal, ou encore cet ensemble de montages photos, dans lequel des étudiants de la spécialisation 3D se sont amusés à accessoiriser les sculptures les plus alanguies du musée avec des attributs de la pop culture.

Laurent Poillot



Crédits : Ecole Emile Cohl, 2021, 2023



Crédits : Ecole Emile Cohl, 2021, 2023



Crédits : Ecole Emile Cohl, 2021, 2023







Crédits : Ecole Emile Cohl, 2021, 2023

Enfants d'Izieu : le dessin pour faire revivre l'histoire

De juillet 2021 à mars 2022, trois étudiantes et une jeune diplômée de l'École Émile Cohl ont pris part à la fabrication d'un court-métrage reconstituant des aventures dessinées en 1943-1944 par les enfants de la colonie d'Izieu. Pour ce film à vocation historique, les producteurs du studio Parmi les lucioles films ont confié la direction artistique à deux Cohliennes, très vite appuyées par quatre autres jeunes. Le court-métrage a rejoint les collections du mémorial.

Le matin du jeudi 6 avril 1944, premier jour des vacances de Pâques, deux camions de la Wehrmacht et une voiture de la Gestapo de Lyon font irruption devant la maison de la colonie d'Izieu, ouverte en 1943 sur les contreforts du Jura.

Les Allemands arrêtent les 44 enfants et sept adultes juifs qui s'en occupaient. Tous seront déportés. Absente au moment de la rafle, la directrice de la colonie, Sabine Zlatin, reviendra à Izieu pour réunir les traces de ces jeunes vies fauchées par le nazisme : des carnets, des photos, des dessins. Ses archives réuniront aussi cette incroyable création collective : trois histoires complètes illustrées, conçues comme des films. Assemblées sur des bandes de papier, elles étaient projetées selon le procédé de la lanterne magique, image par image, le soir, à la veillée. C'est à la Bibliothèque nationale de France (BnF) que les originaux sont aujourd'hui conservés. A la Maison d'Izieu, les visiteurs peuvent voir les fac-similés des rouleaux, exposés dans le réfectoire de la colonie.

Septembre 2020. Le directeur du mémorial, Dominique Vidaud, s'interroge sur la possibilité de les animer pour restituer l'intention créative des enfants d'Izieu. Il se tourne vers l'école pour en parler et suggérer que des étudiants de la spécialisation animation s'emparent du projet. Pourquoi pas en stage ? Il faut alors prévoir que les Cohliens soient accueillis et accompagnés par un studio d'animation.

D'une piste de réflexion à deux acteurs, le projet évolue vers un partenariat à trois : le mémorial, l'école, et le studio Parmi les lucioles films, rapidement contacté. Le fondateur du studio, Jérôme Duc-Maugé, et le directeur des productions, François Bernard, participent aux jobs datings de l'école. Présentés à Dominique Vidaud, ils lui proposent le développement d'un premier film dans leurs locaux, à Valence.

La mise en route a lieu à l'été 2021. Deux Cohliennes de 5e année démarrent leur stage de fin d'études de six mois sur l'adaptation d'un récit d'aventures, *Ivan Tsarawitch !* : Clélia Ducrocq (spécialisation édition multimédia) et Louise Vialla (cinéma d'animation). Leur mission est complémentaire : Clélia, l'illustratrice, doit se charger d'adapter les dessins des enfants d'Izieu dans un format audiovisuel appropriable pour Louise, l'animatrice. Elles sont accompagnées par Benoît Razy, 1er assistant réalisateur, qui enseigne alors à l'école.

Pour Clélia, les premières semaines seront l'occasion de s'approprier les bases du layout et de l'animatique. Pour Louise aussi, l'étape des tests est décisive. Elle remarque ainsi que plus elle cherche à rendre son animation fluide et réaliste, plus elle s'éloigne du style graphique des enfants. Elle cherche alors un résultat plus « saccadé ». Elle épure les expressions des visages des personnages. Avec le procédé du faux-fixe, elle crée des tremblements sur des plans fixes qui permettent de jouer sur les rythmes, sans perdre l'intention narrative des enfants.



Bibliothèque nationale de France, Atelier de restauration du département des Estampes et de la photographie.

Clélia et Louise ont été engagées par le studio sans attendre la fin de leur stage. Au début 2022, trois autres jeunes artistes les rejoignent : Etienne Bayeux (école La Poudrière) et deux Cohliennes, Zain Ali (3e année, dans le cadre d'un stage de 2 mois) et Sarah Lavorel, jeune diplômée de la spécialisation animation (promotion 2020). Objectif : les aider à créer, coloriser et animer les dessins intermédiaires, à partir des 74 dessins originaux constituant les images clés du film. Car le film, quant à lui, doit contenir 3 300 dessins !

Entre temps, les producteurs de Parmi les lucioles ont fait entrer en jeu un quatrième acteur : le collège Aimé Césaire de Vaux-en-Velin, dont une classe d'élèves allophones a été formée au bruitage et au doublage par deux techniciens de cinéma. Les enregistrements ont lieu à Izieu. Quelques mois plus tard, les jeunes réfugiés visiteront l'école d'art et feront la connaissance de deux des animatrices, pour les besoins d'un documentaire pour Canal+ consacré à leur propre expérience d'intégration, à travers la reconstitution du film des enfants d'Izieu.

Destiné aux collections de la Maison d'Izieu, *Ivan Tsarawitch !* a été projeté en avant-première le 6 avril 2022, au mémorial, en ouverture d'une grande exposition sur les carnets, lettres, photos et dessins des enfants d'Izieu. Quelques semaines plus tard, début mai, la classe d'enfants allophones était invitée à Paris, pour recevoir au Panthéon le prix Héritiers de mémoire remis à l'initiative du ministère des armées. Une équipe de tournage était présente. Au lieu d'un making of, le studio Cocotte Minutes Production produira finalement un documentaire de 60 minutes réalisé par Sylvie Perrin pour Canal+.

Laurent Poillot



Parmi les lucioles Films, 2022







Parmi les lucioles Films, 2022

Le point de vue du producteur

Lors d'une avant-première à la BnF le 13 avril 2022, le directeur des productions du studio, François Bernard, a expliqué comment son équipe avait procédé. Pour *Démiurges*, il revient aussi sur son propre travail de recherche mené en amont du projet.

Je tiens, au nom du studio, à remercier Dominique Vidaud de nous avoir confié la mise en œuvre de ce projet, très délicat : donner le mouvement à des documents de 1943, qui sont des instantanés figés de la vie d'Izieu. Donner le mouvement, cela voulait dire essayer de pénétrer dans l'esprit des enfants pour reproduire leurs gestes. Car notre objectif essentiel était de respecter absolument le trait et l'intention des enfants.

Nous avons eu en main un très beau matériel. Ce furent, tout d'abord, cinq pages manuscrites avec soin qui évoquent l'histoire d'un héros du folklore russe, Ivan Tsarévitch (littéralement : Jean le Prince). Le choix de ce récit n'est pas anodin. Il est culturellement référencé dans les territoires d'Europe de l'Est d'où sont issues les familles de la plupart des « enfants d'Izieu ». Elles ont été contraintes à l'exil par suite des pogroms qui se sont intensifiés dès 1914 et au lendemain de la Révolution russe.

Les « enfants d'Izieu » venaient de partout : enfants polonais devenus gamins de Paris avant la guerre, jeunes Allemands expulsés de leurs pays par les nazis, mômes d'Autriche qui avaient fui l'Anschluss, gosses de Bruxelles et d'Anvers, petits Français d'Algérie réfugiés en métropole. La transmission familiale a pu impacter cette génération d'enfants mais probablement le choix d'*Ivan Tsarawitch* a-t-il été influencé par les éducateurs de l'Œuvre de secours aux enfants (OSE) qui ont pris en charge ces enfants, soumis aux persécutions du régime nazi et du gouvernement de Vichy.

C'est une poignée de jeunes éducateurs et d'éducatrices encadrés par Sabine Zlatin qui va œuvrer dès le printemps 1941, à proximité des camps d'internement du sud de la France. A Gurs, Rivesaltes et Agde, les nazis entassent les juifs exilés dans des conditions effroyables et sous le contrôle des autorités de Vichy, en attendant la « solution finale ».

Le rôle de Berthe Mehring

L'historienne Katy Hazan a établi que l'OSE sélectionnait à l'époque « un personnel très engagé, composé d'éducateurs juifs pour la plupart, antifascistes, idéalistes et enthousiastes qui savent communiquer aux enfants leur optimisme et leur permettent de ne pas désespérer[1] ». Parmi ces jeunes encadrants se trouve une Russe, Berthe Mehring.

Pour les distraire, elle raconte aux enfants des histoires de son pays avec un langage imagé à partir des tsars, de la Révolution qu'elle a faite et peut-être d'*Ivan Tsarévitch*, personnage caractérisé par sa jeunesse, son courage et sa modestie. Du printemps 1941 à l'été 1943, Berthe Mehring accompagnera les enfants qui constitueront progressivement « La Colonie des Enfants réfugiés de l'Hérault ». La séquence languedocienne des enfants de cette colonie durera deux ans, celle de la Maison d'Izieu, une année, de mai 1943 à avril 1944.

Les cinq pages que nous ont laissées les enfants décrivent des territoires, des personnages, des actions pour certaines dialoguées. Elles sont l'équivalent d'un scénario qui sera illustré par 74 dessins manifestement conçus dans l'intention de réaliser un film. Leur assemblage, sous la forme d'un rouleau permettant une lecture défilante de gauche à droite, le confirme.

Notre objectif de compléter l'intention filmique des enfants nous a préalablement obligés à analyser le traitement (design, couleurs) et la mise en scène des 74 dessins. La précision descriptive des paysages, des personnages, des accessoires est étonnante. Elle ne peut résulter d'un simple récit ou d'une narration, aussi « imagée » soit-elle. D'évidence, les auteurs de ces dessins disposaient de références visuelles. Lesquelles ?

Aucune archive n'a révélé les sources, mais cette période regorgeait de littératures illustrées qui auraient pu nourrir la créativité des enfants. On pense aux œuvres de grands romanciers de la fin XIXe siècle, tels que *Tarass Boulba*, de Nicolas Gogol, et *Michel Strogoff*, de Jules Verne. Leurs similitudes avec le scénario d'*Ivan Tsarawitch* et le réalisme très documenté des dessins réalisés par les enfants feraient de ces ouvrages une matière première idéale. On y retrouve en effet la géographie des steppes, les chevaux d'Asie centrale, leur harnachement (tapis de selle, hackamore), les costumes cosaques et tatares, les cimeterres (sabres courbés) et pistolets turcs, et même la référence au siège de Omsk, ville de Michel Strogoff.

L'hypothèse d'une influence cinématographique fondée sur la participation des « enfants d'Izieu » à quelques projections me laisse dubitatif, notamment parce que l'adaptation cinématographique grand public des romans épiques n'a eu lieu qu'au lendemain de la guerre. Pour autant, la mise en scène et le cadrage de certains dessins s'apparentent au cinéma de Sergueï Eisenstein. Or son œuvre ne se diffusa hors de la sphère soviétique qu'après la mort du cinéaste, en 1948, sauf pour un public réduit, averti, voire militant.

Conception à plusieurs mains

La recherche de l'origine et des sources du film *Ivan Tsarawitch* nous renvoie à ce que furent la culture politique et la sensibilité artistique des adultes qui ont accompagné les enfants d'Izieu. L'un des membres du groupe d'encadrants fait figure d'exception : c'est le cuisinier, Philippe Dehan. Non-juif, il était aussi culturellement éloigné du projet. Il s'intégrera à l'équipe de Sabine Zlatin en novembre 1942 et accompagnera les enfants à Izieu jusqu'en octobre 1943. Parfois présenté comme l'initiateur des films, il n'a plus probablement été que le technicien du film, celui qui a mis en rouleau les dessins et élaboré le dispositif de projection.

En examinant les 74 dessins, j'ai relevé une conception à plusieurs mains, certaines plus habiles au trait, d'autres à la couleur. Les variations des modèles et les dessins parfois inachevés préservent pourtant la cohérence exceptionnelle du projet. Ils soulignent les conditions rudimentaires d'exécution, les différences d'âge - donc de maîtrise - des dessinateurs et, surtout, les chaos de l'exil et la menace qui pèsent sur les enfants, autant que sur les éducateurs, marqués par les séparations et les départs furtifs.

Parmi les trois films mis en œuvre par les enfants d'Izieu, *L'histoire d'Ivan Tsarawitch* est assurément le plus élaboré, le plus appliqué dans son exécution, le mieux encadré. Considérant la qualité et la précision du projet, le délai d'exécution a dû être relativement long. Bien que découvert à la Maison d'Izieu au lendemain de la rafle du 6 avril 1944, il me semble peut probable que la fabrication d'*Ivan Tsarawitch* ait eu lieu exclusivement à Izieu.

L'installation dans la Maison d'Izieu, à la mi-mai 1943, commence avec les plus jeunes en provenance du Languedoc (une quinzaine d'enfants). L'établissement reçoit ensuite un nombre croissant de pensionnaires. Le pic de fréquentation sera atteint en août 1943 avec une soixantaine d'enfants. Leur nombre déclinera de septembre à décembre, période pendant laquelle se retireront plusieurs piliers de l'équipe languedocienne de Sabine Zlatin : Berthe Mehring, Marcelle Ajzenberg et Philippe Dehan.

Quelques témoignages évoquent la projection des « films maison » pendant les veillées de l'été 1943, ce qui laisserait peu de temps (trois mois) à leur fabrication dans un contexte de mouvements perpétuels des petits pensionnaires, qui ne restent souvent que quelques semaines, et de changement de personnel encadrant.

Ces observations étant faites, abordons à présent la façon dont nous avons produit le court-métrage. Je rappelle que ces 74 dessins ne constituent qu'une partie de l'ensemble d'un film. Comment anime-t-on un tel récit, dont la puissance mémorielle est incroyable ? On ne pouvait pas aborder ce projet comme une simple fabrication industrielle de dessin animé.

C'est là que nous avons entrepris une collaboration intense avec l'École Émile Cohl, qui est une véritable ruche d'énergie et de créativité, pour respecter la cohérence du récit et la notion de transmission. Nous avons fait appel à des jeunes qui étaient ou allaient être diplômés de l'école. Nous leur avons présenté le projet. Très peu connaissaient Izieu. Encore moins les rouleaux dessinés. Nous leur avons montré des publications sur l'histoire de la colonie.

Ils ont été tout à fait séduits. Nous avons engagé quelques étudiantes avec l'intention de leur donner l'initiative de réfléchir à la façon dont elles transposeraient le facsimilé. Elles avaient toutes les compétences techniques et artistiques pour dessiner et animer. Mais on leur demandait de réfléchir autrement : que fait-on de ces dessins ? Et selon quelle narration ? Volontairement, nous n'avons pas mis en place un réalisateur. Nous leur avons passé la main. C'est une petite équipe, en tout dix personnes, dont quatre techniciens du studio et six étudiantes ou jeunes diplômées, âgées de 22 à 25 ans (il y a eu dans l'équipe un seul étudiant), qui ont pris les rênes du projet. Leur volonté et leur motivation nous ont laissé babas. Ces jeunes sont la relève, par rapport à la mémoire de ces enfants et par rapport à l'ambition de transmettre, chère au Mémorial. J'ai eu le plaisir de diriger cette démarche.

Concrètement, nous avons commencé par faire une lecture à voix haute du récit, que nous avons enregistrée. Cela nous a donné la trame narrative de l'histoire d'Ivan Tsarawitch. Nous l'avons mise sur une machine de montage. Le récit lu faisait près de 10 minutes. Cela nous a donné la durée du film, 10 à 12 minutes, qu'il s'agirait à de remplir.

Comment avons-nous procédé ? Sur chacun des éléments du récit ou des dialogues, on a positionné les 74 dessins des enfants d'Izieu. Bien sûr, entre chaque dessin, il y avait des espaces conséquents à remplir. Notre travail consistait à créer les plans intermédiaires. A partir de 74 dessins, nous avons calculé qu'il nous faudrait produire 320 plans. Faites la différence : nous avons dû imaginer près de 250 dessins en respectant fidèlement le récit des enfants et leurs intentions.

Huit mois de production

Ce travail d'adaptation était fabuleux parce que nous avions l'outil numérique. Pour autant, il a fallu faire face à une contrainte technique : tous les dessins originaux ont un format vertical, ce qui ne convient pas, bien sûr, à une projection télévisuelle. Les étudiantes ont dû « découper » les dessins, dissocier les éléments de décors et les personnages. Elles ont reconstitué les décors par-dessus des fragments scannés par la BnF : le papier quadrillé des cahiers, un peu jauni, nous a donné le fond sur lequel nous avons repositionné les dessins originaux, dans l'axe de l'écran.

Ensuite, nous avons aménagé le reste, tout autour. Ce travail nous a demandé huit mois, durant lesquels nous avons fait travailler cinq dessinatrices et un dessinateur qui ont fait le nécessaire pour retrouver le geste et la manière très enfantine de faire les traits. Ensuite, il a fallu adapter, harmoniser les modèles des personnages pour assurer la cohérence du mouvement au cours de l'animation. Selon les cases, Ivan Tsarawitch était grand et allongé. Sur d'autres dessins, il pouvait être un peu plus trapu.

Nous avons évidemment été très attentifs à respecter la précision des décors, des armes, des chevaux et autres accessoires que les enfants avaient représentés. Cette fidélité à l'esprit et à la création des enfants a été le fil conducteur de cette production incomparable, tant sur le plan artistique, technique et bien sûr émotionnel.

François Bernard

1 *Le Sauvetage des enfants juifs pendant l'Occupation dans les maisons de l'OSE*, 1938-1945, de Kathy Hazan avec Serge Klarsfeld, Somogy éditions d'art, 2009

Autour du film

Couleurs de l'insouciance, Paroles et images des enfants de la Maison d'Izieu

Exposition à la Maison d'Izieu

Du 6 avril au 6 juillet 2022

> A cette occasion, La BnF a publié, en partenariat avec la Maison d'Izieu, l'ouvrage « *On jouait, on s'amusait, on chantait* » *Paroles et images des enfants d'Izieu*, 1943-1944, centré sur la vie quotidienne des enfants à Izieu.

> Autour de l'exposition : Rencontre « Les enfants d'Izieu », mercredi 13 avril 2022, Bibliothèque nationale de France. Conférence, projection, lectures. Présentation du court-métrage d'animation réalisé à partir des dessins du film *Ivan Tsarawitch !* et du facsimilé du document original publié par la BnF. Soirée animée par Richard Schittly, journaliste, avec la participation de Beate et Serge Klarsfeld, défenseurs de la cause des déportés juifs en France, Dominique Vidaud, directeur de la Maison d'Izieu, Simon Pintel, vice-président de la Maison d'Izieu, Stéphanie Boissard, responsable de la recherche, de la documentation et des archives de la Maison d'Izieu, Loïc le Bail, conservateur en chef au département des Estampes et de la photographie de la BnF, et François Bernard, directeur des productions du studio Parmi les lucioles. Lectures par Pauline Jambet, comédienne.

« Tu te souviendras de moi », paroles et dessins des enfants de la Maison d'Izieu

Exposition au Musée d'Art et d'histoire du Judaïsme

Du 26 janvier au 23 juillet 2023

> Autour de l'exposition : « Les dessins d'enfants comme témoignage de guerre ». Conférence de Cyril Devès, enseignant et chercheur à l'École Émile Cohl, Manon Pignot, Université de Picardie Jules Verne, et Samuel et Simon Pintel, témoins.

La lanterne magique

Collection de deux films en DVD

> *La lanterne magique des enfants d'Izieu,* « *Histoire d'Ivan Tsarawitch !* »

Production : Dominique Vidaud, Maison d'Izieu, Jérôme Duc-Maugé, Parmi les lucioles films.

Court-métrage d'animation en partenariat avec la Maison d'Izieu et l'École Émile Cohl.

> *Les enfants de la lanterne magique*

Production : Cocottes minute productions.

Documentaire de 60 minutes, écrit et réalisé par Sylvie Perrin.

Diffuseur : Canal+ Kids.

Les éditions du CRHI

Tous droits réservés pour tous pays.
Reproduction interdite.
Visuel de couverture : François ROCA.

25€ TTC



ISSN : en cours

Imprimé par AGG Print, 53 rue Émile Decorps à Villeurbanne (France) sur du papier issu de forêts gérées durablement.