



**HAL**  
open science

# Mythologies érotiques contemporaines : recherches archéologiques gravées pour une redéfinition graphique de l'érotisme du corps féminin contemporain

Chloé Fleury

► **To cite this version:**

Chloé Fleury. Mythologies érotiques contemporaines : recherches archéologiques gravées pour une redéfinition graphique de l'érotisme du corps féminin contemporain. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-01929887

**HAL Id: dumas-01929887**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01929887>**

Submitted on 21 Nov 2018

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

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



Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Mémoire de recherche de Master 2

Création Plastique Contemporaine

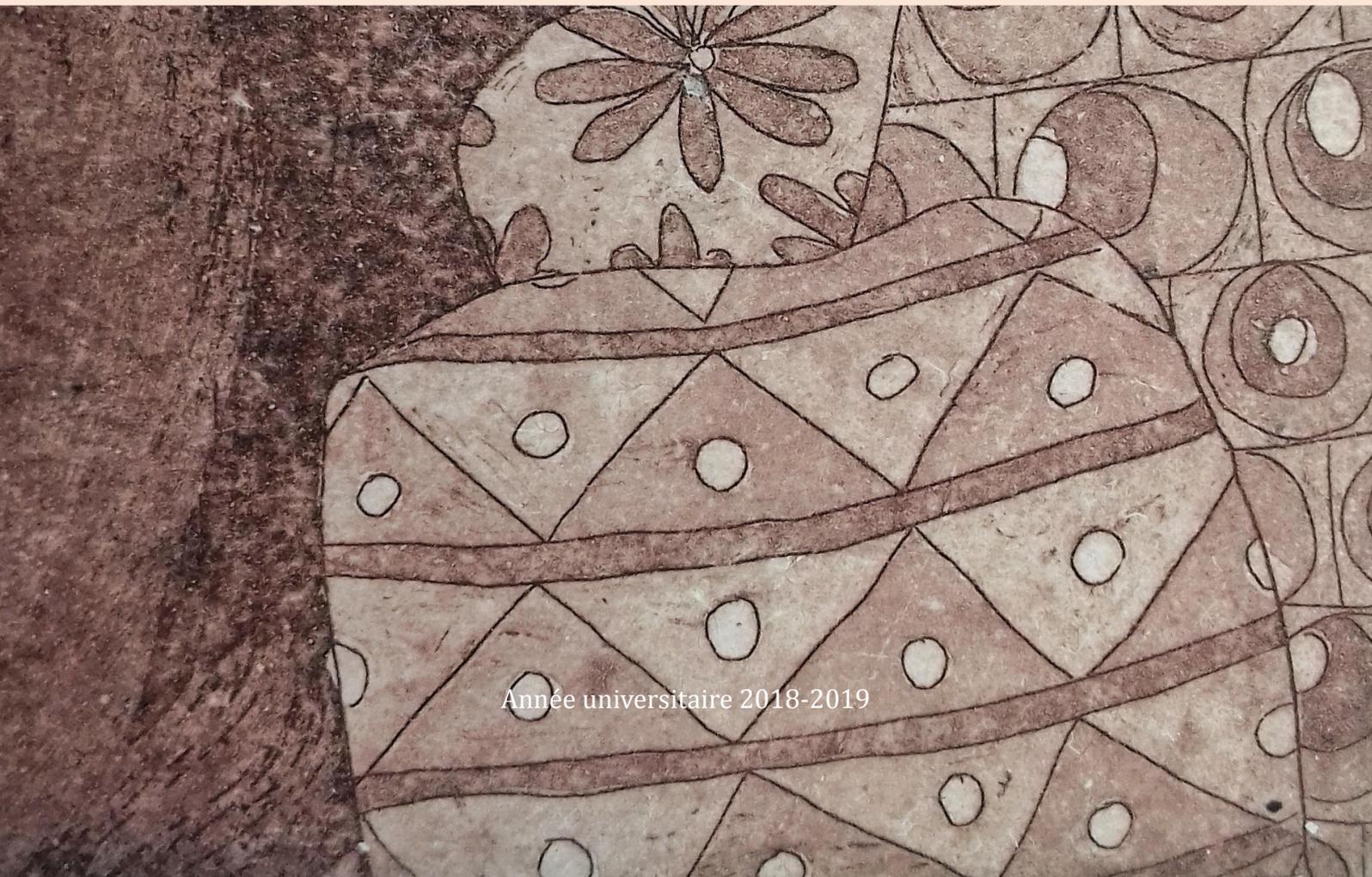


FLEURY Chloé

Sous la direction de Mr SICARD Michel

## MYTHOLOGIES ÉROTIQUES CONTEMPORAINES

Recherches archéologiques gravées  
pour une redéfinition graphique de l'érotisme du corps féminin contemporain



Année universitaire 2018-2019

Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Mémoire de recherche de Master 2

Création Plastique Contemporaine

FLEURY Chloé

11525763

Sous la direction de Mr SICARD Michel

## **MYTHOLOGIES ÉROTIQUES CONTEMPORAINES**

Recherches archéologiques gravées  
pour une redéfinition graphique de l'érotisme du corps féminin contemporain

04/09/2018

## AVANT-PROPOS

Avant de commencer à lire ce présent mémoire de recherches en arts plastiques, je tiens à spécifier au lecteur la nature quelque peu sensible de certaines reproductions d'œuvres présentées dans les pages qui suivent. Certaines images peuvent heurter la sensibilité d'un public non averti. J'invite cependant toute personne à se plonger dans cette recherche, qui se veut la plus analytique possible, pour pouvoir envisager l'érotisme dans l'art comme bien plus qu'une exploration littérale des plaisirs et des fantasmes de l'artiste, mais aussi, et essentiellement, comme une réflexion sociologique portée sur les considérations des genres, de leur sexualité ainsi que de leur fusion dans le rapport érotique. Parce que j'ai tenu à ce que mon propos ait un support visuel, les reproductions d'œuvres d'artistes sont insérées dans le corps même du texte.

Mes gravures et diverses recherches sont, quant à elles, séparées en quatre annexes et numérotées de la *Production 1* à la *Production 32*. La première annexe est un document réalisé par mes soins qui condense et explique les techniques principales de la gravure en taille-douce. La deuxième annexe réunit les gravures de la collection « Nanas », de la *Production 1* à la *Production 11*. La troisième annexe réunit les gravures de la collection « Mythologies érotiques contemporaines » de la *Production 12* à la *Production 23*. Enfin, la quatrième annexe comporte une succession de recherches variées, souvent antécédentes aux gravures des autres annexes, elle regroupe la *Production 24* jusqu'à la *Production 32*.

Trois sous-chapitres orphelins qui me semblaient cependant pertinents d'intégrer dans cette recherche, ont été placés à la fin de chaque chapitre. Ils ont été nommés « Digressions » parce qu'ils apportent des précisions sur une partie de chaque chapitre. Parmi ces digressions, la première « Nanas » explique plus précisément l'origine de l'appellation de ma première *auto-collection* de gravures ; la deuxième s'intitule « La Carte Blanche de Richard Pena » et apporte des précisions sur la censure érotique dans le cinéma des années soixante, cette digression s'intègre dans le chapitre « Le sexe à découvert : La gravure exhibitionniste ». Enfin, la dernière digression a été titrée « La frustration biologique inter-générée dans la relation hétérosexuelle » et analyse la notion bataillienne de *don* et de *perte* dans l'érotisme.

## REMERCIEMENTS

Je tiens tout particulièrement à remercier Mr Michel Sicard pour m'avoir aidée à construire ce mémoire tout au long de ces deux années de Master. Je le remercie également pour les nombreuses références données qui m'ont permises de construire une analyse critique sur mon sujet.

Je tiens aussi à remercier Mme Elisabeth Amblard pour m'avoir fait confiance et m'avoir soutenue dans mes recherches plastiques en me posant toujours les bonnes questions.

Un incommensurable merci pour la générosité de toute l'équipe des ateliers Moret pour m'avoir tellement apporté, à Matthieu Perramant, mon *sensei* en gravure et en impression depuis 2015, pour son temps et sa patience, à Didier Manonviller pour sa joie et sa bonne humeur, et enfin à Thomas Fouque pour sa fougue et sa rigueur. Un autre remerciement particulier pour Mr Bo Halrbirk et pour Mme Nicole Lebourg-Rigal, qui m'ont généreusement ouvert les portes de leurs ateliers respectifs.

Enfin, un grand merci à tous mes proches : à ma mère, Rachel, pour m'avoir soutenue dans cette recherche, pour m'avoir écoutée en parler pendant de longues heures au téléphone et pour s'être investie pour la comprendre et ainsi m'aider à l'expliquer ; à mon père, Philippe, pour avoir rigolé en regardant mes gravures et pour avoir minutieusement réalisé les formats *tondi* des six plaques de cuivre de ma série de gravures *Les cinq sens*, et enfin à mon frère, Edwin, pour m'avoir aidée à les vendre.

Un merci surtout à Anna pour son écoute et pour avoir ajouté de la conviction à mes analyses, un autre pour Léa pour avoir été un pilier dans cette université et à Emilie pour m'avoir mis une pointe sèche dans la main, mais également à Mr Fabrice Fatoux, Camille, Manon, Yanis, Romain, Dany, Morgane, Victoria, et tous ceux qui se sont investis pour m'aider à construire ce mémoire en jouant le jeu de la dialectique avec moi.

Il est également important d'adresser des remerciements à tout le personnel administratif et le corps enseignant de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, qui ont fait de leur mieux pour continuer à faire fonctionner l'Université tout en soutenant les étudiants mobilisés durant cette année de réformes éducatives.

## SOMMAIRE

---

MOTS CLEFS : Anachronisme, animalisation, censure, consentement, cycle, érotisme, femme, gravure, gynécologie, hétérotopie, Japon, masochisme, miniature, mythologie, objectivation, poupée, sadisme, savoir-faire, sérendipité, sexualité, souricière, vouloir-faire, voyeurisme

---

Glossaire .....	p. 6 à 10
Introduction .....	p. 11 à 13
I – Saut temporel : la gravure anachronique .....	p. 14 à 66
Digression 1 : Nanas .....	p. 67 à 71
II – Le sexe à découvert : la gravure exhibitionniste .....	p. 72 à 108
Digression 2 : La Carte Blanche de Richard Pena .....	p. 109 à 113
III – L’être à poils : la gravure rituelle et mécanique .....	p. 114 à 154
Digression 3 : La frustration biologique inter-genrée dans l’hétérosexualité .....	p. 155 à 157
Conclusion .....	p. 158 à 161
Annexe I .....	p. 162 à 163
Annexe II .....	p. 164 à 175
Annexe III .....	p. 176 à 192
Annexe IV .....	p. 193 à 202
Table des matières .....	p. 203
Bibliographie .....	p. 204 à 210

### *L'auto-collection*

L'auto-collection permet d'ancrer une démarche artistique dans un cycle en maintenant une narration ou un lien conducteur entre chaque production artistique ; ces productions s'ordonnent et se répondent entre elles dans une recherche similaire. Elle n'est possible que si l'œuvre fonctionne sur l'idée de la sérialité, comme avec l'impression digitale, la photographie, la sérigraphie, la gravure etc. et serait donc possédée par plusieurs personnes en même temps. Cela créerait un lien dialectique entre tous les regardeurs/possesseurs de l'œuvre et l'artiste lui-même – s'il possède encore son œuvre.

### *Le « bon trait »*

C'est le trait qui est déterminé comme étant celui qui traduit le mieux le vouloir-faire du dessinateur. Dans la recherche de la « ligne claire », et donc au moment de l'encre, ce « bon trait » est à son épiphanie. Il n'y a, à mon sens, jamais de traits tout à fait justes, il y a cependant, ceux, qui dans l'instant, semblent les plus appropriés pour retranscrire l'intellectualisation d'une forme opérée par le dessinateur, c'est pour cela que lorsque je parle de « justesse du trait » je le mets entre guillemets.

### *Chine-collé*

Le Chine-collé est une technique en gravure consistant à appliquer un papier fin encollé (30g environ, le *Wenzhou* dans mon cas) au-dessus d'une plaque gravée, préalablement encrée, afin que la colle sur ce papier fin adhère au papier, de gravure cette fois, qui sert comme support de l'impression finale. Si l'on se trompe de côté, la colle adhèrera à la plaque de cuivre, l'impression sera alors ratée comme dans cet exemple<sup>1</sup> de la gravure *Mythe féminin*, cité dans le mémoire. La technique est intégralement montrée dans ce tutoriel vidéo<sup>2</sup>.

### *Le corps sexuel social*

La notion de corps sexuel social est une notion foucauldienne qui donne au corps individuel sexué une position globale et un rôle politique, social et économique. Le corps sexuel social a comme racine historique le souci de la sexualité des classes bourgeoises de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui l'a investi dans le domaine médical et de la santé physique et/ou psychologique.

---

<sup>1</sup> Production 12, essai 1, annexe III.

<sup>2</sup> Gravure – Chine-collé, Joop Stoop Printmakers Ink & Paper, ajoutée le 20 mai 2016 [en ligne] Disponible sur : [https://www.youtube.com/watch?v=fn\\_ilhLdOpc](https://www.youtube.com/watch?v=fn_ilhLdOpc)

### *La finalité du dessin*

C'est le moment où celui qui dessine détermine que sa production est terminée. C'est un jugement totalement subjectif. Dans mon cas, j'ai trouvé la finalité de mon dessin dans la gravure de mes lignes.

### *La « gestation de la ligne »*

Le processus de gestation de la ligne consiste en la répétition du trait construisant le motif tout au long des cinq phases permettant d'obtenir le trait gravé. Le croquis serait la naissance de cette ligne, qui serait ensuite élaguée par le tracé à l'encre, puis automatisée par les deux phases de transfert du calque, pour enfin être ancrée par le tracé final à la pointe sèche sur le métal.

### *La gouttière*

Selon *L'art invisible* de Scott McCloud<sup>3</sup>, la gouttière est une représentation iconographique de l'ellipse en bande dessinée, qui permet la progression du temps, du mouvement, mais aussi plus largement de la spatialité.

### *Hétérotopie*

L'hétérotopie est un concept foucauldien qui dénomme tous les « espaces autres »<sup>4</sup> qui occupent une place spatiale et temporelle précise, mais qui en modifie, voire multiplie, les valeurs, faisant ainsi passer ces espaces de la réalité à l'imaginaire. Celles qui nous intéressent dans ce mémoire, sont aussi bien primitives, comme la grotte, que contemporaines, comme le métro et les *fast food* par exemple. L'hétérotopie fonctionne souvent de pair avec l'hétérochronie ajoutant à la rupture spatiale, la rupture temporelle. Toutes mes scènes gravées sont des hétérotopies puisqu'elles présentent de nombreux anachronismes et sont historiquement multi-référencées.

### *Lieux-nuits*

Les lieux-nuits sont ceux définis par Leroi-Gourhan comme étant ceux où les premiers hommes peignirent, comme la grotte de Lascaux. Pascal Quignard<sup>5</sup> ajoutera les temples, cimetières, cathédrales et musées. Et évoquera un lieu intérieur, dont les murs permettront la mise en lumière des images des hommes. Ces lieux empreints d'obscurité, sont ceux où habituellement la scène sexuelle se déroule, à l'abri de la lumière indiscreète.

---

<sup>3</sup> Scott McCloud, *L'art invisible*, traduit de l'américain par Dominique Petitfaux, 1999.

<sup>4</sup> Michel Foucault, *Dits et écrits*, 1984, T. IV, « Des espaces autres », Gallimard, 1994, p. 752-762.

<sup>5</sup> Pascal Quignard, *La nuit sexuelle*, 2007, Flammarion, 2009, p. 74-75.

### *La « ligne claire »*

Dans le langage graphique, la « ligne claire » désigne la ligne d'encre d'épaisseur constante qui a été tracée à la plume par-dessus le croquis du dessin au crayon. Elle est souvent utilisée en bande dessinée belge et dans le manga.



### *Mannequin virtuel*

Pour certaines de mes plaques, que je veux plus réalistes, j'utilise une application mobile de pantin en trois dimensions, « Pose Tool 3D »<sup>6</sup>, développée par AlienThink, Inc. Cette application, qui a l'intérêt d'être portative, me permet de chercher des positions pour les corps que je veux représenter dans mes scènes. Pour certaines de mes gravures, je cherche la position voulue depuis l'application : je tourne autour du pantin pour choisir le meilleur angle de vue. Cette application me permet d'avoir des points de repères indicatifs pour m'aider à la construction de mes personnages, cette application sert alors de substitution au modèle vivant.

Figure 1 : Application mobile « Pose Tool 3D » développée par AlienThink, Inc.

### *La matrice*

La matrice est une cristallisation matérielle du motif. En gravure taille-douce on utilise souvent des matrices de cuivre ou de zinc ; la matrice est le support matériel qui sert de base pour les reproductions imprimées, qui en sont l'empreinte.

---

<sup>6</sup> Figure 1

## *Le Modèle*

Jean Baudrillard définit le Modèle ainsi :

[...] le modèle serait comme une essence qui, divisée et multipliée par le concept de masse, aboutirait à la série. Il serait comme un état plus concret, plus dense de l'objet, qui se verrait ensuite monnayé, diffusé dans une série à son image. L'opposition modèle/série évoque bien souvent une espèce de processus entropique, homologue à celui de la dégradation des formes plus nobles de l'énergie vers la chaleur. [...] Nous avons observé le même mouvement dans la collection, dont chaque terme est porteur d'une différence relative qui fait de lui, un bref instant, un terme privilégié – un modèle –, toutes ces différences relatives renvoyant les unes aux autres et se résumant dans la différence absolue, mais au fond, seulement dans l'idée de la différence absolue qu'est le Modèle.<sup>7</sup>

En gravure, le Modèle est contenu dans la matrice, les impressions qui en découlent, n'en serait qu'un reflet fantôme. Le Modèle et le motif se différencient dans leur capacité matérielle à être reproduit ; *a priori* le Modèle restera toujours dans une immatérialité suspendue.

## *Le motif*

Le motif en gravure est l'ensemble de la surface gravée sur le support (cuivre, zinc, plexiglass, bois, linoleum, etc.). Il peut se répéter grâce au médium qui permet sa reproduction sur un autre support, suivant des techniques d'impression spécifique à sa matrice. Dans ma pratique figurative de la gravure, j'associe également le motif à la scène représentée sur la surface de mes plaques de cuivre ; suivant cette définition, le motif aurait donc également une dimension narrative, symbolique et/ou sémantique.

## *Les points extrêmes érotiques*

Ce serait des points définis selon des extrêmes correspondant à une vision du bien ou du mal. Les « points extrêmes » dans l'érotologie sont ceux qui détermineraient la censure, séparant plus ou moins distinctement les « bons » comportements sexuels des « mauvais » ; ceux-ci auraient été déterminés sur les fondations de l'éthique religieuse judéo-chrétienne qui abordent la sexualité d'une manière culpabilisante, ce qui aurait historiquement laissé son empreinte sur la médecine du sexe. Sade aborde l'un des « points extrêmes » érotiques avec le sadisme, qui condenserait les principes négatif/mal/masculin/actif ; tandis que Leopold von Sacher-Masoch aborde l'autre extrême érotique avec le masochisme, qui condenserait les principes positif/bien/féminin/passif. Les deux appellations des points extrêmes érotiques, masochisme et sadisme, sont des dérivés des noms des auteurs dont ils empruntent les principes érotiques.

---

<sup>7</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, 1968, Éditions Gallimard, 2016, p. 200-201.

### *La pointe sèche*

C'est l'outil principal en gravure, une pointe en fer enfoncée dans un manche en bois. Ce terme désigne aussi la technique<sup>8</sup>, qui, à l'impression, permet un rendu velouté du trait, comme dans cette première pointe sèche que j'ai réalisée en 2015<sup>9</sup>. D'autres définitions techniques sont disponibles dans l'annexe I.

### *La série*

La série découle directement de l'exploitation de la matrice. La matrice, une fois transférée sur le papier permet la réalisation d'un ensemble d'estampes : c'est la série. La production sérielle est une caractéristique commune à certains médias en art (photographie, sérigraphie, gravure etc.) ; on peut voir ici un lien entre la production sérielle industrielle et celle artistique en taille-douce, et l'ancrage d'une pratique pourtant ancestrale, datant de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, répondant aux procédés de production contemporains.

---

<sup>8</sup> Annexe I

<sup>9</sup> Production 24, Annexe IV

## INTRODUCTION

C'est un premier pas vers la création,  
que de voir chaque chose dans sa vérité,  
et cela suppose un effort continu.<sup>10</sup>

S'il est difficile d'analyser les intentions d'un auteur, ou d'un artiste, il est encore plus complexe d'analyser ses propres intentions en tant qu'auteur d'une production artistique. Ceci étant dit, l'auteur est, dans un premier temps, normalement plus juste sur ses propres intentions créatrices qu'une personne extérieure, puisqu'en tant qu'être individuel, il est maître de ses pensées et de ses actes<sup>11</sup>. Reste à savoir pour autant si celles-ci sont en adéquation avec son travail. C'est à ce moment précis que le spectateur, le juge, le critique ou encore le regardeur entre dans le processus créatif. De surcroît, la vérité de l'auteur n'est pas forcément celle de l'observateur. C'est la bascule entre l'intention et l'interprétation. C'est sur ce point-là aussi qu'il est assez ardu pour un auteur d'être tout à fait juste dans l'auto-analyse ; nous ne sommes pas des spectateurs objectifs de nos propres pratiques. Cela nécessite une prise de recul importante et une sincérité avec soi-même tout aussi conséquente. Pour ma part, j'ai volontairement, et le plus longtemps possible, omis de mettre des mots sur mes intentions artistiques. Je ne voulais pas délimiter les aspects de mon travail trop vite et me fourvoyer complètement. Je me suis laissée le champ libre pour explorer un maximum l'étendue de ma pratique, mon rapport avec elle et ce que je voulais, et veux encore, en faire. Évidemment ces questions sont en constante évolution, c'est ce qui fait l'intérêt de l'exercice : faire le point à un moment « T » précis de notre pratique : voici donc les prémices intentionnelles de ce mémoire.

Ma recherche en arts plastiques a très vite pris un tournant sociologique à mesure que je me plongeais dans les fonds archéologiques érotologiques ; cette recherche s'est donc construite autour d'une analyse critique du livre *L'Érotisme* de Georges Bataille. Les notions batailliennes sur ce sujet sont difficilement contournables, l'auteur aborde l'érotologie contemporaine dans des analyses à la fois fines, mais aussi parfois malheureusement discriminantes pour le sexe féminin en particulier. C'est à partir de cette première lecture que la problématique de ce mémoire s'est dégagée :

---

<sup>10</sup> Henri Matisse, « Il faut regarder toute la vie avec des yeux d'enfants », propos recueillis par Régine Pernoud, *Le Courrier de l'U.N.E.S.C.O.*, vol. VI, n°10, octobre 1953. Repris par Dominique Fourcade, *Henri Matisse. Écrits et propos sur l'art*, Hermann, Paris, deuxième édition, 1992, pp. 321-323.

<sup>11</sup> Les œuvres d'Art Brut exclues : il est difficile d'affirmer que les cas asilaires révélés par Dubuffet dans les hôpitaux psychiatriques soient véritablement maîtres de leurs pensées et de leurs actes, dans le sens médical du terme. Plus spirituellement, même exclusion pour les artistes spirites. Et quant à avoir une véritable intention artistique, l'américain Henry Darger s'exclue aussi de ce type de processus créatif, ainsi que certains créateurs d'Art Outsider, qui construisent leurs œuvres dans la solitude.

*Comment représenter les corps érotiques contemporains, le féminin en particulier, et quelles mythologies ces corps suivent-ils ?*

Cette problématique étant très large, j'ai dû orienter ma recherche sur un axe archéologique ; des auteurs comme Michel Foucault ou Claudine Sagaert ont donc été une aide importante pour pouvoir agrémenter mes considérations érotologiques d'un support historique. Cette recherche traite d'abord du tournant érotologique prit à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à l'aube de la révolution bourgeoise en France, et prend pour tout premier appui artistique l'époque du rococo. Mes appuis érotologiques artistiques les plus contemporains sont parfois issus de la culture japonaise, et s'incèreront tout au long de ce mémoire. Selon l'ouvrage d'Agnès Giard, *L'imaginaire érotique au Japon*, le Japon apparaît aujourd'hui comme le pays le plus développé sur l'expérimentation débridée de la sexualité ; même si l'érotologie japonaise suit ses propres préférences culturelles, qui sont très liées à l'histoire du pays, elle s'est peu à peu rapprochée de celle occidentale, notamment après 1945. Ce présent mémoire propose donc certains allers-retours entre des productions érotiques nippones et d'autres occidentales.

À partir de ces supports artistiques, théoriques et anthropologiques, l'objectif serait d'analyser la thèse selon laquelle il existerait dans l'érotisme un rapport de force entre les sexes ; que celui-ci serait presque systématiquement représenté dans les productions érotiques figuratives, et donc qu'il y aurait parallèlement une nécessaire sous-représentation du concept de consentement dans ces mêmes productions. D'autre part, si ce rapport de force demeure d'actualité aujourd'hui encore, ce serait essentiellement par les vestiges d'un *ars erotica*, pourtant emballé dans une analyse de *scientia sexualis*, mais qui paradoxalement, laisse tout de même à l'être humain toute sa dimension animale au sein même de l'acte érotique ; cela expliquerait également pourquoi ce domaine est le plus sujet aux transgressions et aux discriminations. Enfin, pour pouvoir explorer cette thèse au sein de ma pratique artistique, le moyen le plus efficace serait pour moi d'utiliser le médium de la gravure au travers de productions figuratives, afin d'être le plus largement comprise grâce à un référentiel symbolique le plus commun possible.

Pour explorer cette large problématique, cette recherche s'est donc découpée en trois axes distincts, l'un temporel, l'autre spatial et le dernier anthropologique. Le premier chapitre explore la gravure dans sa dimension anachronique et présente ce principe comme une boucle historique répétitive ; cette partie explore et compare également différentes tendances historiques érotologiques. Le second chapitre aborde la gravure érotologique d'un point de vue

spatial à travers le concept de l'exhibition ; ce serait d'ailleurs un facteur de la sur-animalisation érotique, qui s'opposerait directement à la minutie mécanique et hypocritement civilisée des objets désirés. Ainsi objectivation et animalisation trouvent leur foyer d'exercice érotique dans la figure de la *femme-poupée* et de la *femme-chienne*, qui sont les deux figures anthropologiques choisies pour alimenter le dernier chapitre de ce mémoire, qui traitera parallèlement de la gravure rituelle et mécanique.

Dans le métro parisien, une campagne publicitaire du Musée d'Orsay disait : « Emmenez vos enfants voir des gens tout nus ». Comme pour aller voir des animaux au zoo, enfermés derrière les barreaux de leurs cages : emmenez vos enfants voir des représentations picturales d'êtres humains nus enfermés dans la toile de leurs tableaux. C'est un premier rapport au corps humain nu zoologique qui se dessine, et sa définition s'achève sûrement dans l'art érotique.



Figure 2 : Affiche publicitaire du Musée d'Orsay dans le métro parisien la semaine du 27 octobre 2016.

## SAUT TEMPOREL : LA GRAVURE ANACHRONIQUE

*Le cycle de la collection engendré par le système sériel et matriciel de la gravure*



Figure 3 : Titien  
*Vénus d'Urbino*, 1538  
Huile sur toile, 119 x 165 cm  
Florence. Galerie des Offices



Figure 4 : François Boucher  
*Léda et le Cygne*, 1741  
Huile sur toile, 59,5 x 70,5 cm  
Collection privée

Mes productions sont séparées en deux collections distinctes, elles ne sont pas classées par date de production, mais plutôt comme une frise chronologique retraçant partiellement mon regard subjectif et réflexif sur l'érotisme. La première collection, *Nanas*<sup>12</sup>, s'organise autour d'un axe réflexif archéologique, de très nombreuses références sont faites aux tableaux de grands maîtres. Avec la *Vénus d'Urbino* de Titien<sup>13</sup> à l'époque de la Renaissance, qui a été ma première réinterprétation gravée avec *La Dame au Corbeau*<sup>14</sup> ; en passant par ceux du rococo avec le tableau *Léda et le cygne* peint par François Boucher<sup>15</sup>, que j'ai repris avec cette gravure du même nom<sup>16</sup> ; jusqu'à ceux du début de l'ère industrielle avec le tableau *Olympia* de Manet<sup>17</sup> notamment. La deuxième collection, intitulée *Mythologies érotiques contemporaines*<sup>18</sup>, est complémentaire à la première et s'ancre dans un décor hétérotopique plus ouvert et surtout plus contemporain. Il m'aurait cependant été beaucoup plus difficile de construire la deuxième collection sans la première ; la compréhension de l'érotisme d'un point de vue historique a d'abord été le pivot pour commencer à l'envisager de manière contemporaine.

---

12      Annexe II  
13      Figure 3  
14      Production 3, Annexe II  
15      Figure 4  
16      Production 5, Annexe II  
17      Digression 1 : Nanas  
18      Annexe III

Ces deux collections sont ainsi le témoignage organisationnel de ma recherche, elles s'imbriquent l'une avec l'autre et dialoguent entre elles par le jeu symbolique de leur composition, comme on peut le voir dans cette production imprimée<sup>19</sup> datant de 2015 qui regroupe plusieurs gravures de la collection *Nanas*, ou encore dans cette installation<sup>20</sup> mélangeant toutes les gravures ensemble, toujours dans l'idée d'une structure organisationnelle mouvante et plurielle. Je n'ai pas d'affichage précis en tête, ni même d'organisation compositionnelle absolument fixe, étant donné que les gravures que je crée s'ajoutent à celles déjà créées, agrandissant régulièrement la collection, que je compose et recompose comme une œuvre mouvante à part entière.



Figure 5 : Hélène Delprat  
*La cruauté comme scène possible*, 2017  
 Pigments, liant acrylique et paillettes sur toile, 202 x 334 cm  
 Paris. Galerie Christophe Gaillard

Hélène Delprat organise ses recherches de manière similaire, cette artiste, pluridisciplinaire et pluri-inspirée, possède une banque de données intarissable, on peut y trouver des vidéos, documents, images et peintures, qu'elle collecte chaque jour sur internet, dans des magazines ou encore dans des livres<sup>21</sup>. Véritable archiviste, l'artiste imprime ses multitudes sources d'inspiration sur de petits formats qu'elle compose et

recompose à loisir pour réaliser ses œuvres, à la trame narrative chaotique, mouvante et surchargée comme dans son tableau *La cruauté comme scène possible*<sup>22</sup>, peint en 2017. En effet, Hélène Delprat affirme ne rien savoir sur ses peintures et en oublie même leurs titres, qu'elle change constamment<sup>23</sup>. Dans cette même perspective, le nom de mes deux collections est mouvant et se précise en même temps que ma recherche, la première série s'appelle *Nanas*, en référence au titre du livre de Zola<sup>24</sup>, la deuxième porte le même titre que ce mémoire.

La collection s'accomplit grâce à la figure du collectionneur. En gravure, ce serait donc l'acheteur-spectateur ; Jean Baudrillard évoque l'expérience de La Bruyère, collectionneur des estampes de Callot, comme suit :

<sup>19</sup> Production 25, Annexe IV

<sup>20</sup> Production 26, Annexe IV

<sup>21</sup> Interface, conférence d'Hélène Delprat, le mercredi 7 mars 2018 à l'amphithéâtre Bachelard du Panthéon à Paris.

<sup>22</sup> Figure 5

<sup>23</sup> Interface, conférence d'Hélène Delprat, *op. cit.*

<sup>24</sup> Émile Zola, *Nana*, 1880, Les Classiques de Poche, 2003.

La Bruyère, dans les portraits où il illustre la curiosité comme passion, nous décrit un collectionneur d'estampes : « J'ai, dit celui-ci, une sensible affliction, et qui m'obligera de renoncer aux estampes pour le reste de mes jours : j'ai tout Callot, hormis une seule, qui n'est pas, à la vérité, de ses bons ouvrages. Au contraire, c'est un de ses moindres, mais qui m'achèverait Callot. Je travaille depuis vingt ans à retrouver cette estampe, et je désespère enfin d'y réussir ; cela est bien rude ! »<sup>25</sup>

La recherche dans la collection devient obsessionnelle et frénétique ; ici, la recherche attise le désir de posséder. Les collections seraient orientées vers « un terme absent de la série »<sup>26</sup>, donc, toujours selon Baudrillard : « [...] la présence de l'objet final signifierait au fond la mort du sujet [...] »<sup>27</sup>. Si l'on suit cette définition, les collections peuvent exister seulement si celles-ci sont closes, ou lorsque leur créateur est mort. En organisant mes gravures en collections que je nourris moi-même régulièrement, je crée un « terme absent » infini, puisque ce terme se précise à mesure que je réalise de nouvelles estampes et que je les ajoute à celles déjà créées ; ce serait comme une *auto-collection*<sup>28</sup>.

Avec ce système d'auto-collection, mon acte créateur devient cyclique. Selon Baudrillard toujours, la collection permet de répertorier :

[...] le temps en termes fixes qu'elle peut faire jouer réversiblement, la collection figure le perpétuel recommencement d'un cycle dirigé, où l'homme se donne à chaque instant et à coup sûr, partant de n'importe quel terme et sûr d'y revenir, le jeu de la naissance et de la mort. [...] Nous ne pouvons vivre dans la singularité absolue, dans l'irréversibilité dont le moment de la naissance est le signe. C'est cette irréversibilité de la naissance vers la mort que les objets nous aident à résoudre.<sup>29</sup>

Mes gravures sont les « termes » de la collection, comme les appelle Baudrillard. De manière individuelle, elles nomment un temps fixe hétérotopique<sup>30</sup> et hétérochronique, mais une fois qu'elles sont disposées les unes à côté des autres, ce temps se dilue. La collection permet ainsi de rendre visible un aspect anachronique possible de la gravure, grâce au caractère sériel et matriciel de ce médium. Un peu après, Baudrillard affirme que « l'homme qui collectionne est mort, mais il se survit littéralement dans une collection qui, dès cette vie, le répète indéfiniment au-delà de la mort, en intégrant la mort elle-même dans la série et le cycle. »<sup>31</sup> La collection, au-delà de sa dimension possessive, amène l'idée d'une boucle spatio-temporelle, répartie en termes fixes qui viennent la délimiter. Dans mon cas, l'auto-collection maintient l'auteur/possesseur, plus précisément la graveuse/imprimeuse dans une continuelle recherche, qui tend à être partagée par le processus sériel qu'induit la gravure, mais dont le terme final n'existera que lorsque la recherche sera close.

---

<sup>25</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, op. cit., p. 129.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Jean Baudrillard, *id.*, p. 130.

<sup>28</sup> Voir glossaire.

<sup>29</sup> Jean Baudrillard, *id.*, p. 135-136.

<sup>30</sup> Voir glossaire.

<sup>31</sup> Jean Baudrillard, *id.*, p. 137.



Figure 6 : Johann Heinrich Füssli  
*Le Cauchemar*, 1781  
 Huile sur toile, 101,6 x 127,7 cm  
 Détroit, Detroit Institute of Arts



Figure 7 : Paul Véronèse  
*Léda et le cygne*, vers 1585  
 Huile sur toile, 94,5 x 113 cm  
 Ajaccio, Musée Fesch

La collection se réunit souvent autour d'une thématique, harmonisant alors les termes qui la composent. Baudrillard l'affirme : « on peut collectionner avec le même fanatisme régressif des tableaux de maîtres et des étiquettes de camembert, [...]. On ne peut donc jamais conclure de la complexité thématique d'une collection à son ouverture réelle sur le monde. »<sup>32</sup> l'auteur ajoute un peu après : « [...] quelle que soit l'ouverture d'une collection, il y a en elle un élément irréductible de non-relation au monde. »<sup>33</sup> ; dans mon cas poïétique, le système de collection permet d'organiser et de structurer ma pensée de manière archéologique, dans la visée finale d'une recherche sociologique. La position mouvante des termes qui composent mes deux collections permet la flexibilité de ma recherche, et cela met en relation des motifs contemporains comme celui de la gravure *#foodporn*<sup>34</sup> avec celui de la gravure *Le cauchemar de Léda*<sup>35</sup> par exemple, qui est inspirée de deux tableaux historiques, *Le Cauchemar*<sup>36</sup> peint en 1781 par Füssli et *Léda et le cygne* de Véronèse<sup>37</sup> peint vers 1585 ; cela permet ainsi de créer une passerelle entre les positions respectivement démonisée et animalisée de la femme dans les considérations historiques de l'érotisme, pour les mettre en relation avec la femme contemporaine consommée et qui s'autoconsomme comme un *burger*.

<sup>32</sup> Jean Baudrillard, *id.*, p. 148.

<sup>33</sup> Jean Baudrillard, *id.*, p. 149.

<sup>34</sup> Production 19, Annexe III

<sup>35</sup> Production 10, Annexe II

<sup>36</sup> Figure 6

<sup>37</sup> Figure 7



Figure 8 : Daiane Soares et Diana Gran  
#foodporn, 2017  
Photographies  
Paris, Studio 57 Gallery



D'ailleurs, cela s'harmonise avec les propos soulevés par le duo de photographes Daiane Soares et Diana Gran, et leur projet #foodporn<sup>38</sup>, qui expose le lien entre les images animalisantes de la femme, qui n'est pas sans rappeler les techniques visuelles de la publicité, et la production agroalimentaire industrielle de masse. Dans le cadre de ma recherche, le but de ce mélange anachronique est d'affirmer l'impact historique sur les comportements sociologiques contemporains associés à l'érotisme. Mes motifs ne sont pas l'illustration d'un thème, ici, l'érotisme ; disposés ensemble mes motifs permettent d'alimenter ma recherche sur l'érotisme dans un système de résonance de trames graphiques formant alors un ensemble presque narratif.

L'idée d'auto-collection contre cette définition posée par Baudrillard : « la collection est toujours un processus limité, récurrent, son matériel même, les objets, est trop concret, trop discontinu pour qu'elle puisse s'articuler en une réelle structure dialectique. »<sup>39</sup> C'est parce qu'il ne s'agit pas d'objets externes mais internes à l'auteur – puisque c'est lui qui les crée – que l'auto-collection ouvre sa structure *a priori* fermée, à celle, plus ouverte, de la dialectique. Cela permet une remise en question permanente, que soutient l'idée d'une structuration mouvante et flexible de l'installation de mes gravures dans un espace d'exposition – comme le montre cette installation<sup>40</sup> déjà citée. Baudrillard part du postulat que les objets collectionnés n'ont un sens que pour le collectionneur, pourtant, dans le cas où ces objets sont collectionnés simultanément par plusieurs collectionneurs, la structure fermée et internalisée de la collection s'ouvre alors à tous ceux qui essaient de la constituer. Harmonisant alors leur objectif final – la recherche frénétique du fameux « terme absent » –, les collectionneurs iraient dans une même direction, avec comme résultat, non pas l'inutilité de la collection en tant qu'un ensemble constitué et achevé d'objets vides de sens, mais plutôt une collection d'objets perçue comme la

<sup>38</sup> Figure 8

<sup>39</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, op. cit., p. 150.

<sup>40</sup> Production 26, Annexe IV

« réponse » d'une recherche. Cette réponse serait plurielle puisqu'elle réunit tous les éléments de la collection, et cette réponse demeurerait suspendue, incomplète, tant que la collection n'est pas close. Tout cela est possible grâce à la première impulsion du collectionneur, celle-là même qui orienterait la recherche et donnerait par la suite un sens dialectique à la collection formée. Le sens dialectique de la collection prendrait entièrement son sens une fois celle-ci achevée.

Comme exemple d'une collection dialectique contemporaine, on pourrait citer les *selfies* qui sont le résultat concret d'une pratique virtuelle permettant la collection d'images de soi-même afin de les partager aux autres. C'est une forme de connexion relationnelle basée sur la collection, d'autant plus lorsque ces auto-images sont amassées, affichées, côte à côte sur une page, un mur *Facebook* ou encore un profil *Instagram* ; contrairement à ce qu'affirmait Baudrillard, l'ouverture dialectique de la collection serait donc possible. En suivant cette constatation, j'installe mes collections de gravures virtuellement en les photographiant ou en les scannant, afin de les publier sur *Instagram*<sup>41</sup> notamment, dont l'interface permet une vue plurielle de différentes images. Grâce à ce procédé, une première relation se crée entre les motifs de mes gravures à travers cette première installation virtuelle. Réunir son travail sous la forme d'une collection permettrait la cohérence de sa recherche, qui n'est plus axée non seulement sur soi-même, mais plutôt sur une vision globale explorant un sujet de manière totale, de son impulsion, à sa conception, en passant par son élaboration, son impression et enfin sa diffusion.

Le collectionneur peut aussi être victime du caractère sériel de la gravure, rendant plus accessible les œuvres des artistes qu'une œuvre en exemplaire unique. S'il y en a plus, il y a donc plus de chances d'en posséder, et le motif<sup>42</sup> de la gravure a également plus de chances d'être vu, les acheteurs/possesseurs se multiplient en même temps que les lieux d'exposition. La série est comme un poison pour la copie unique, l'exemplaire unique ou le monotype, puisqu'elle en détourne la rareté. Les graveurs et graveuses impriment alors des séries de plus en plus courtes de leurs gravures, car ces séries « limitées » se vendent plus cher<sup>43</sup> (de deux à trois impressions par matrice). De plus, le système capitaliste et économiste déprécie les systèmes sériels, emmenant dans leur dévaluation les pratiques artistiques qui fonctionnent sur cette notion ; cela se relie au principe d'obsolescence programmée expliqué par Baudrillard, et selon l'auteur

---

<sup>41</sup> Production 27, Annexe IV

<sup>42</sup> Voir glossaire

<sup>43</sup> Ce constat a été posé par Matthieu Perramant, mon maître de stage aux ateliers Moret, qui, en tant que graveur-imprimeur, n'a que très peu d'occasions de pouvoir déployer l'étendue de ses compétences professionnelles – à savoir, d'être capable de faire cent impressions équivalentes à l'œil nu. En effet, les petites éditions en gravure se multiplient au détriment des plus grosses, alors plus rares.

ce principe alimenterait principalement la « stratégie du désir » si chère au *marketing* de notre société contemporaine :

C'est la caractéristique fondamentale de la série : l'objet y est soumis à une fragilité organisée. Dans un monde d'abondance (relative), c'est la fragilité qui succède à la rareté comme dimension du manque. La série est maintenue de force dans une synchronie brève, un univers périssable. Il ne faut pas que l'objet échappe à la mort. Au jeu normal du progrès technique, qui tendrait à résorber cette mortalité de l'objet, s'oppose la stratégie de la production qui s'emploie à l'entretenir. On parle dans ce domaine de la vente d'une « stratégie du désir » (Dichter), on peut parler ici d'une stratégie de la frustration : l'une et l'autre se complètent pour assurer la finalité exclusive de la production – qui apparaît aujourd'hui comme une instance transcendante ayant droit non seulement de vie, mais de mort sur les objets.<sup>44</sup>

Dans la production d'objets industriels, la série a tendance à rendre un modèle, certes accessible, mais toujours dans une fragilité relative, poussant le consommateur frustré au rachat continu du même objet. À ce propos, Packard dit clairement que « tout le monde sait que nous écourtons volontairement la durée de ce qui sort de nos usines, et que cette politique est la base même de notre économie. »<sup>45</sup> Dans cette optique, la pratique de la gravure me permet de rendre sa « dureté » à ma production artistique sérielle, en réponse à la « fragilité » des productions sérielles industrielles. Les productions artisanales permettant *a priori* un meilleur suivi des matières premières utilisées ; dans mon cas cela pourrait se vérifier avec la qualité du papier et des encres par exemple, qui sont choisies avec un soin spécifique – à la limite de la sémantique pour le choix du papier par exemple.

Pourtant, les micro-différenciations permises par l'impression artisanale en gravure permet la singularité de chaque impression, l'éloignant de la sérialité industrielle, ainsi selon Baudrillard : « [...] les différences infimes, toujours vécues positivement, suffisent à répercuter la série en avant, à créer l'aspiration vers le modèle qui peut n'être que virtuel. Les différences marginales sont le moteur de la série et alimentent le mécanisme d'intégration. »<sup>46</sup> En gravure, la série d'impressions peut être aussi fragilisée que la matrice<sup>47</sup>, pourtant unique, cependant, une impression ne révélera jamais la vérité quantique du matériau duquel elle est issue, elle n'en est qu'une empreinte. Et cela rend l'impression en gravure d'autant plus unique, c'est pour cela que les premières impressions de pointes-sèches sont plus coûteuses que les dernières : les barbes de la matrice de cuivre ou de zinc s'affaissent sous le poids du rouleau de la presse, effaçant la marque gravée dans le matériau.

La pratique en gravure relèverait donc du domaine de la nuance, qui est plus proche du « flou artistique », que Baudrillard met en confrontation sémantique avec la différence,

---

<sup>44</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, op. cit., p. 204-205.

<sup>45</sup> Vance Packard, *L'art du gaspillage*, Calmann-Levy, 1962, p. 62.

<sup>46</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, op. cit., p. 200.

<sup>47</sup> La matrice est abîmée par le rouleau de la presse et subit une fragilisation obligatoire pour l'obtention des images imprimées. Dans mon cas, les images sont imprimées sur papier, ce matériau est fragile par nature, il est fin et peut se tordre ou se déchirer. Les imprimeurs ont des pinces spéciales pour le manipuler afin de ne pas « casser le papier ». Voir glossaire.

plus délimitée et donc adaptée pour la définition des productions industrielles :

C'est que la nuance (dans l'unité) est dévolue au modèle alors que la différence (dans l'uniformité) est dévolue à la série. Les nuances sont infinies, elles sont les inflexions toujours renouvelées par l'invention selon une syntaxe libre. Les différences sont en nombre fini et résultent de la flexion systématique d'un paradigme. Il ne faut pas s'y tromper : si la nuance semble rare et la différence marginale innombrable parce qu'elle bénéficie d'une diffusion massive – structurellement, c'est la nuance qui est inépuisable (le modèle s'oriente ici vers l'œuvre d'art), la différence sérielle, elle, rentre dans une combinatoire finie, dans une tablature, qui change sans doute continuellement avec la mode, mais qui, pour chaque moment synchronique où on la considère, est limitée, et étroitement soumise à la dictature de la production. Tout compte fait, on propose à l'immense majorité dans les séries un éventail limité – à une infime minorité une nuanciation infinie de modèles.<sup>48</sup>



Figure 9 : Andy Warhol  
*Campbell's Soup Cans*, 1962  
Peinture polymère synthétique, 51 x 41 cm  
New York, Museum of Modern Art

Avec sa célèbre accumulation de peintures *Campbell's Soup Cans*<sup>49</sup>, réalisée en 1962, Andy Warhol cristallise ces réflexions, il met en relation directe l'art dit appliqué – ici le design produit – et la théorie propre aux arts plastiques. L'artiste cristallise également ces notions au sein même de son médium artistique lorsqu'il utilise la sérigraphie. Pour ma part, j'essaie d'exploiter ma matrice, généralement une plaque de cuivre, jusqu'à l'usure, en faisant le plus d'impressions possible – cela varie entre quinze à trente impressions. Je fais cela dans une volonté engagée, d'une part pour la diffusion la plus large possible de mon motif, d'autre part pour lutter contre un système prônant le gaspillage et l'individualisme, où l'acquisition d'objets servirait à la soit disant affirmation et à la valorisation de l'individu. La série est dévalorisée

<sup>48</sup> Jean Baudrillard, *id.*, p. 208-209.

<sup>49</sup> Figure 9

parce qu'elle coupe cette spécificité individuelle, et permet l'acquisition plurielle de l'objet, de l'œuvre d'art.

Au sein de l'exercice de ma pratique artistique, permise grâce à la gravure, l'érotisme serait le « Modèle » qui émane de mes collections ; si l'on suit la définition de Baudrillard<sup>50</sup>, le Modèle relèverait donc du domaine conceptuel et de l'imaginaire, et la série<sup>51</sup>, dans la collection, en serait sa matérialité ; Baudrillard sépare ainsi « [...] le modèle et la série pour assigner l'un ou l'autre au réel ou à l'imaginaire. »<sup>52</sup> Cette réflexion pourrait aussi s'appliquer à mes croquis qui seraient alors l'étape intermédiaire entre mon concept et la série imprimée qui en découle. Ainsi, ce jeu entre la matrice qui sert à matérialiser le motif, la série permise par l'impression et la collection comme conséquence sérielle réveillant le « Modèle » érotique, permet la diffusion de mon discours gravé sur l'érotisme.

Le mode cyclique consumériste, propre au système des objets, que l'on peut coupler avec l'idée d'obsolescence programmée, Baudrillard appelle cela le « jeu complexe du « recyclage » de la naissance et de la mort dans un système d'objets. »<sup>53</sup> ; ces perspectives se corrént bien avec d'autres perspectives plus érotiques – dans une idée de survie purement animale et suivant un cycle de composition puis de décomposition de la chair humaine. En effet, selon Georges Bataille, on retrouve ce fonctionnement cyclique de la mort puis de la renaissance dans l'érotisme : « La vie est toujours un produit de la décomposition de la vie. Elle est tributaire en premier lieu de la mort, qui laisse la place ; puis de la corruption, qui suit la mort, et remet en circulation les substances nécessaires à l'incessante venue au monde de nouveaux êtres. »<sup>54</sup> On peut aisément faire un parallèle avec cette citation de Jean Baudrillard : « Ce que l'homme trouve dans les objets, ce n'est pas l'assurance de survivre, c'est de vivre dès maintenant continuellement sur un mode cyclique et contrôler le processus de son existence et de dépasser ainsi symboliquement cette existence réelle dont l'évènement irréversible lui échappe. »<sup>55</sup> Là où la chair humaine se décompose, on peut dire que l'objet, selon son matériau, est généralement plus résistant et survit à la mort de son propriétaire humain, il n'est alors pas étonnant de constater certaines projections psychologiques sur les objets, visant à rassurer l'humain possesseur sur son éternelle frayeur de la mort. Pour ce qui est de ma pratique en gravure, je ne pense pas pouvoir qualifier « d'objet » ni la feuille imprimée ni même encore la matrice de cuivre, les deux matériaux se confrontant et se confondant dans leurs résistances

---

<sup>50</sup> Voir glossaire.

<sup>51</sup> Voir glossaire.

<sup>52</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, op. cit., p. 193.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, 1957, Les Éditions de Minuit, 2011, p. 58.

<sup>55</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, op. cit., p. 136.

respectives, créant alors, dans leurs chocs réciproques sous la presse, « l'objet », à la fois fragile comme la peau et résistant comme les os.

La gravure en taille-douce, telle que je la conçois à travers ma pratique artistique, permet un jeu sériel qui mettrait en abyme la compulsion possessive propre au sujet érotique, que le motif représenterait en exposant certains versants du désir liés ontologiquement à l'érotisme. Accumulées les unes avec les autres, mes productions parlent de plus en plus précisément du *Modèle érotique* ; disposées ensemble elles créent une sphère de situations symboliques toutes en lien avec l'*Éros*. Si la multiplication et le transfert de la matrice en gravure permettaient de signifier l'issue érotique dans son versant sexuel le plus commun – parce que cette multiplication s'accorde avec celle, génétique, permise par la mécanique biologique humaine – le motif explorerait la diversité des possibilités et des situations érotiques, enfin, la collection ferait le lien entre toutes les temporalités et les espaces représentés. Pour conclure, l'ouverture dialectique de mes motifs se produit par la symbolique des éléments représentés en leur sein, à leur résonance dans la série et enfin grâce à leur lien, aussi bien spatial que temporel, dans un jeu narratif pluri-vectoriel que permet l'installation ou l'organisation en collection de mes estampes.

#### *La trame temporelle pluri-vectorielle comme aménagement d'un espace scénique sphérique*

Suivant la définition développée précédemment, exposant les caractéristiques sérielles et matricielles de la gravure en taille-douce, j'ai pu m'atteler à faire certaines recherches compositionnelles, qui n'étaient pas sans me rappeler celles que je faisais en composant mes pages en bandes dessinées<sup>56</sup>. Disposer plusieurs matrices gravées sur une même feuille fut un exercice fort révélateur du rapprochement possible entre ces deux disciplines. Cet essai de composition<sup>57</sup>, encourage cette analogie : les gravures disposées les unes à côté des autres forment une gouttière<sup>58</sup> qui les sépare, comme celle séparant les cases des bandes dessinées. Cette gouttière est marquée de manière sensible, grâce au gaufrage de la matrice de cuivre sur la feuille. Ce dispositif compositionnel permet de mettre en relation directe des éléments dessinés dans chaque case creusée, comme une redondance intempestive permettant la liaison

---

<sup>56</sup> Production 28, Annexe IV

<sup>57</sup> Production 25, Annexe IV

<sup>58</sup> Voir glossaire

des « cases » entre elles. *Rêves lucides*<sup>59</sup> est l'un de mes premiers travaux en gravure, il se situe entre la bande dessinée et la série de gravures narratives.

Dans cette perspective, la plupart de mes gravures ont été pensées comme des suites chronologiques *et* antéchronologiques. Par exemple, on pourrait distinguer une chronologie dans le diptyque *Bienvenue*<sup>60</sup>, les personnages étant les mêmes, mais on peut aussi remarquer que le tapis sur lequel repose le pied de l'homme/satyre est le même que celui représenté dans la gravure *Palpations*<sup>61</sup>. Il en va de même pour toutes les portes représentées qui peuvent servir de connexion entre chaque gravure, entre chaque lieu dessiné. C'est un évident symbole transitif du passage ; cela permet la libre circulation des êtres représentés par ces fameuses « gouttières », qui sont la représentation graphique du hors cadre et de l'ellipse. Je parle également d'antéchronologie car ces moments pourraient aussi bien se passer avant comme après le temps figé dans le motif de la gravure, se référant alors à l'analepse ou à la prolepse narrative.

Dans ma poïétique, le temps n'est pas fixe, et encore moins linéaire ; c'est cela même qui permet les anachronismes et les références multiples aux œuvres du passé, créant ainsi des connexions pluri-narratives qui se composent et se recomposent au fil des installations. Plusieurs espaces temps *a priori* séparés peuvent alors se connecter ; par exemple, on pourrait placer la *Genèse*<sup>62</sup>, qui se déroule dans le métro, en dessous du restaurant où le sujet de la gravure *#foodporn*<sup>63</sup> dévore son sandwich, et peut-être est-ce, juste à côté, dans les toilettes de ce restaurant, que se sont passées les différentes situations des gravures composant *Les cinq sens*<sup>64</sup>. Toutes ces gravures ensemble créeraient un parcours urbain extérieur qui n'est pas représenté, sinon signifié par les « gouttières » ou par l'espace séparant les motifs des scènes hétérotopiques représentées. On peut en effet noter qu'aucune de mes scènes hétérotopiques ne se situe à l'extérieur : l'extériorité est absente du motif mais présente dans la liaison entre les gravures.

À propos de l'auteur d'*Amer Béton*<sup>65</sup>, Matsumoto Taiyō, Cyril Lepot a écrit : « L'auteur, à volonté, fait pulluler les planches de ses ouvrages d'éléments impromptus et perturbateurs comme autant de parasites qu'ils soient de nature iconologique ou compositionnelle. »<sup>66</sup> Dans cet article, Cyril Lepot explique que chez Matsumoto, la bande dessinée est plus qu'un simple

---

<sup>59</sup> Production 29, Annexe IV

<sup>60</sup> Production 16 et 17, Annexe III

<sup>61</sup> Production 18, Annexe III

<sup>62</sup> Production 2, Annexe II

<sup>63</sup> Production 19, Annexe III

<sup>64</sup> Production 21, Annexe III

<sup>65</sup> Taiyō Matsumoto, *Amer Béton, Tekkon kinkuriito*, 1994, Éditions Tonkam, 2007.

<sup>66</sup> Cyril Lepot, « Errance dans les ruelles graphitiques de Matsumoto Taiyō », *Proteus* n°3, 2012, p. 54.

parcours narratif linéaire. Le dessinateur crée des « ailleurs narratifs », comme dans cet extrait



Figure 10 : Taiyō Matsumoto  
*Sunny*, volume 1, 2011  
Plume et encre  
Éditions Kana, extrait p. 23.

de *Sunny*<sup>67</sup>, les orphelins sont dans une voiture, l'un regarde par la fenêtre arrière la scène qui est sur la case de gauche (lecture japonaise inversée) pendant que les enfants à l'avant de la voiture regardent un magazine pour adultes. Trois scènes distinctes se passent au même moment et sont simplement séparées par des gouttières : le temps s'est arrêté. Toutes les œuvres de Taiyō Matsumoto suivent ce type de construction narrative, qui devient pluri-vectoriel <sup>68</sup> : le fil de l'histoire

générale avance doucement car l'auteur fait des pauses narratives, elliptiques, pour se concentrer sur un détail de l'histoire, sur un seul personnage, puis sur un autre. Il n'y a pas de suite chronologique stricte, mais plutôt une chronologie alternée. Raymond Queneau dans son livre *Les Fleurs bleues*<sup>69</sup>, avait lui aussi imbriqué deux suites narratives, deux héros distincts, à deux époques différentes, qui rêvaient l'un de l'autre. De nombreux anachronismes sont glissés tout au long du récit, ainsi on peut retrouver des mots comme la « houature » ou le « campagne » prononcés à l'époque médiévale. Dans les deux cas, il n'y a pas de véritable héros mais des histoires combinées sur plusieurs personnages. Les différents temps narratifs se superposent, et parfois, d'autres narrations secondaires, voire tertiaires, sont imbriquées dans les narrations principales ; dans *Amer Béton*<sup>70</sup> par exemple, les animaux en arrière-plan semblent suivre un fil narratif qui leur est propre. On peut dire que dans l'œuvre de Taiyō Matsumoto, il n'y a pas de véritable héros mais des histoires combinées sur plusieurs personnages, qui sont plus de l'ordre du témoignage sociologique que de l'histoire purement fantaisiste.

Dans l'art contemporain, les installations vidéo de l'artiste Ian Cheng génèrent des structures narratives et temporelles inédites grâce à des logiciels de simulation ; de véritables écosystèmes se déploient et se succèdent en temps réel et à l'infini. L'artiste américain utilise lui aussi une structure narrative plurielle, *Emissary in the Squat of Gods*<sup>71</sup> est le premier chapitre d'une trilogie qui met en scène l'évolution de l'humanité dans un environnement naturel et social primitif. Dans cette simulation-ci, une communauté humaine vit dans le cratère d'un

<sup>67</sup> Figure 10  
Taiyō Matsumoto, *Sunny*, vol. 1, Éditions Kana, 2011, p. 23.

<sup>68</sup> Voir glossaire

<sup>69</sup> Raymond Queneau, *Les Fleurs bleues*, Gallimard, 1965.

<sup>70</sup> Taiyō Matsumoto, *Amer Béton*, Tekkon kinkuriito, op. cit.

<sup>71</sup> Figure 11

volcan, plusieurs vues de la simulation sont projetées sur un mur, offrant deux points de vues différents de la scène. Les caméra 3D elles-mêmes sont mouvantes et offrent des points de vue dynamiques en continu. Des évènements inattendus viennent perturber la simulation, et les différents objets animés réagissent selon les paramètres de simulation définis par l'artiste.



Figure 11 : Ian Cheng  
*Emissary in the Squat of Gods [Emissaire dans le Squat des Dieux]*, 2015  
Simulation en couleur avec son, durée infinie  
New-York, MoMa

L'exemple du système narratif singulier de Taiyō Matsumoto ne se limite pas qu'à sa construction purement narrative, celle-ci résonne par les moyens graphiques qu'utilise l'auteur pour traiter ses perspectives. La temporalité pluri-narrative de l'auteur s'accorde à sa pluri-spatialité graphique distordue. Cyril Lepot montre clairement que le dessinateur opère une distorsion volontaire de ses espaces, qui, lorsqu'ils sont poussés à l'extrême, convergent vers une expression de la perspective que l'on appelle curviligne<sup>72</sup> :

Dans cette distorsion des éléments représentés [...] les corps comme les lieux (qui prennent corps) trahissent une expressivité quasiment binaire par l'utilisation de deux types d'exacerbation. En effet, la redondance de la courbure souligne une tendance des formes et des figures à se rétracter ou à se recroqueviller tout comme, dans le sens inverse, à leur expansion, extension ou gonflement. L'auteur livre ainsi deux manières alternées de représenter l'univers et le monde, autrement dit : la sphère humaine de la vie.<sup>73</sup>

Les deux visions alternées de Taiyō Matsumoto décrites par Cyril Lepot sont une retranscription graphique de « l'ouverture de l'extérieur, de l'étranger, du fortuit, de ce qui fait éclater les sphères est d'emblée concurrencée par un processus de poétique du monde qui œuvre à replacer tout extérieur, aussi cruel et inadapté soit-il, tous les démons du négatif et les monstres

<sup>72</sup> André Barre et Albert Flocon, *La perspective curviligne, de l'espace visuel à l'image construite*, Flammarion, 1968.

<sup>73</sup> Cyril Lepot, « Errance dans les ruelles graphiques de Matsumoto Taiyō », *op. cit.*, p. 61-62.

de l'étrangeté, dans un intérieur étendu. »<sup>74</sup> dont parle Peter Sloterdijk dans le premier tome *Bulles* de sa série *Sphères* ; un peu plus loin l'auteur le confirme : « Dans ce sens, l'ordre est surtout l'effet d'une transposition de l'intérieur vers l'extérieur. »<sup>75</sup>. L'ouvrage *Amer Béton*<sup>76</sup> de Taiyō Matsumoto en est le meilleur exemple : deux orphelins sont happés ou exaltés par une ville littéralement, aussi bien que graphiquement, animée ; et à laquelle ils se soumettent continuellement en étant à l'intérieur d'une sphère, dont la ville en serait les parois<sup>77</sup>. L'un des personnages sortira à l'extérieur de cette sphère lorsqu'il s'imaginera partir à la mer<sup>78</sup>. Ce système graphique permet d'adopter un point de vue immersif dans la scène, intégrant le regardeur/spectateur comme micro ou macro-sujet. Il place l'être humain dans cet entre-deux infini quantique et cosmique.

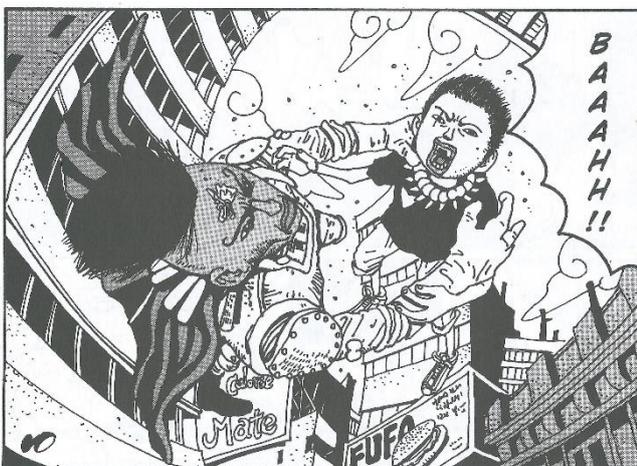


Figure 12 : Taiyō Matsumoto  
*Amer Béton*, 1994  
Plume, encre et trames  
Éditions Tonkam, 2007, extrait p. 335.

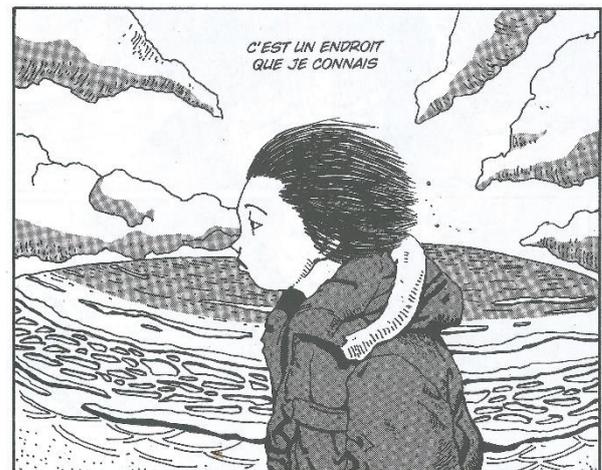


Figure 13 : Taiyō Matsumoto  
*Amer Béton*, 1994  
Plume, encre et trames  
Éditions Tonkam, 2007, extrait p. 518.

Dans l'introduction ouvrant les trois tomes de sa série *Sphères*, Peter Sloterdijk décrit ladite sphère comme suit :

Par sa forme fondamentale, la sphère apparaît comme une bulle jumelle, un espace spirituel et de vécu ellipsoïdal, avec au moins deux habitants tournés l'un vers l'autre et liés l'un à l'autre comme deux pôles. Vivre dans des sphères signifie donc habiter dans le subtil commun. L'intention de cette trilogie est d'apporter la preuve du fait que l'être-dans-des-sphères constitue pour l'homme la situation fondamentale.<sup>79</sup>

A la différence du cercle qui est une ligne bidimensionnelle, la sphère occupe les trois dimensions visibles, ce qui génère la multiplication des cercles qui la composent ; permettant une morphologie et une schématisation philosophique, graphique et théorique plus complexe, qui exclue presque systématiquement les conceptions binaires, pour les substituer à des

<sup>74</sup> Peter Sloterdijk, *Bulles, Sphères I*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Pluriel, 2015, p. 62-63.

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> Taiyō Matsumoto, *Amer Béton, Tekkon kinkuriito*, op. cit.

<sup>77</sup> Figure 12

<sup>78</sup> Figure 13

<sup>79</sup> Peter Sloterdijk, *Bulles, Sphères I*, op. cit., p. 51.

conceptions polaires. Plusieurs artistes ont travaillé sur une vision sphérique du monde, déjà



Figure 14 : Jérôme Bosch  
*Le Jardin des plaisirs*  
Entre 1494 et 1505  
Huile sur chêne, diptyque renfermant  
un triptyque  
220 x 386 cm déplié  
Madrid, Musée du Prado

entre 1494 et 1505, Jérôme Bosch avec le diptyque renfermant le triptyque *Le Jardin des plaisirs*<sup>80</sup> offrait une vision sphérique de la création du monde. C'est bien après, que Maurits Cornelis Escher explorera les possibilités de la perspective curviligne dans une mise en abîme des plus parlantes, avec sa lithographie *Main tenant un miroir sphérique*<sup>81</sup>, réalisée en 1935. Peter Sloterdijk va même jusqu'à multiplier les sphères pour dessiner une vision du monde, non pas dans une sphère unique, mais polysphérique, qui se meut dans une « écumisation » éphémère et mouvante à l'image de nos sociétés contemporaines de plus en plus virtuelles. Comme l'écrit l'auteur : « L'image morphologique du monde

polysphérique que nous habitons n'est plus la sphère, mais *l'écume*. La mise en réseau actuelle, qui encercle la terre entière – avec toutes ses excroissances dans le virtuel – ne représente donc pas tant, d'un point de vue structurel, une globalisation qu'une écumisation. »<sup>82</sup>

Dans mes productions, j'utilise la perspective curviligne et sphérique pour souligner une construction socio-sphérique des civilisations, à la fois à l'image des sphères climatiques évolutives des civilisations théorisées par Peter Sloterdijk, mais également pour signifier l'entre-deux des positions dominantes et dominées qu'exerce l'être humain sur son environnement, comme nous venons de le voir avec les moyens graphiques utilisés par Taiyō Matsumoto. Peter Sloterdijk expose les sphères comme « [...] des créations d'espaces dotés d'un effet immuno-systémique pour des créatures extatiques travaillées par l'extérieur. »<sup>83</sup> ; ce serait la définition des peurs existentielles des êtres contemporains occidentaux d'intérieur. Ces « êtres d'intérieurs » sont ceux représentés dans mes gravures. Ils ont un contact symbiotique avec leur environnement matériel, qu'ils créent à leur image

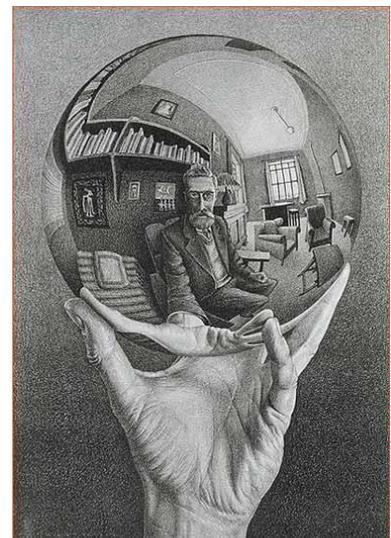


Figure 15 : Maurits Cornelis Escher  
*Main tenant un miroir sphérique*,  
1935  
Lithographie sur papier vélin  
avec couche argentée, 43,5 x 35  
cm,  
Ottawa, Musée des beaux-arts du  
Canada

<sup>80</sup> Figure 14

<sup>81</sup> Figure 15

<sup>82</sup> Peter Sloterdijk, *Bulles, Sphères I*, op. cit., p. 80.

<sup>83</sup> Peter Sloterdijk, *id.*, p. 30.

comme une projection consciente ou inconsciente de leur sphère intime. Pour l'instant, l'exposition sphérique de mes scènes est tournée vers l'intérieur, peut-être à l'avenir irai-je à contre-courant et offrirai une conception plus cosmique de mes motifs. Pour le moment je suis plus intéressée par une vision graphique quantique, tournée vers l'intérieur ; mais n'est-ce pas grâce à l'étude du plus petit, que l'étude – dite relative – du plus grand est envisagée ?

Ainsi on peut retrouver ces perspectives curvilignes, à visées quantiques, dans des espaces sphériques éclatés à travers les gravures *Extermination pilaire*<sup>84</sup>, *Bienvenue*<sup>85</sup>, *Les cinq sens*<sup>86</sup> et *Dominant dominé*<sup>87</sup>. Il peut être pertinent de préciser que je crée dans les plus petits formats possibles<sup>88</sup>. Pour finir cette partie, cette citation de Cyril Lepot me semblait pertinente :

C'est ainsi que tout naturellement, dans l'extrémité de sa courbure, l'espace linéaire tend à se refermer en une boucle. Le monde à l'image tend à se faire sphère et symbole du monde tel qu'il est senti [...]. La première est celle du monde comme explosion, se dépliant en éventail, s'extériorisant et s'étirant, la seconde du monde comme implosion, se repliant et s'intériorisant. [...] Par là Matsumoto délivre, telle une métaphore ou une forme symbolique, une image double du monde qui le présente non pas tel qu'il est vu ou doit être vu mais dans son mouvement (et comme jeu d'espace) d'une part et dans l'errance idéologique, éthique et philosophique de l'homme, à la fois comme création et créateur, d'autre part. On le sait depuis l'ouvrage de Panofsky<sup>89</sup>, la perspective par exemple est elle-même une forme symbolique du monde, un redressement de la courbure rétinienne renfermant une conception idéologique.<sup>90</sup>

La perspective curviligne permet de donner une place très active au regardeur/spectateur, sa construction entre en résonance avec celle, primitive, des espaces intérieurs utérins, puis extérieurs cosmiques. Après tout, la création de l'être survient *dans* une sphère, pour qu'il puisse finalement marcher *sur* une sphère. D'autre part, il est vrai que mes espaces ne sont pas construits selon le modèle des sphères parfaites, mais plutôt des courbes qui les composent et qui, dans leurs extrémités tendent à se refermer en une boucle, pour reprendre l'expression de Cyril Lepot. Cependant, c'est grâce au schéma pluri-vectoriel mentionné dans le titre de ce chapitre que la ligne graphique obtient son caractère infini, c'est cela même qui empêche la fin de la ligne narrative, et qui relie toutes mes productions graphiques entre elles.

---

<sup>84</sup> Production 20, Annexe III

<sup>85</sup> Productions 16 et 17, Annexe III

<sup>86</sup> Production 21, Annexe III

<sup>87</sup> Production 23, Annexe III

<sup>88</sup> Voir chapitre *La miniature voyeuriste, s'approcher pour regarder*

<sup>89</sup> Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, traduit de l'allemand par G. Ballangé, Les Éditions de Minuit, 2006.

<sup>90</sup> Cyril Lepot, « Errance dans les ruelles graphiques de Matsumoto Taiyō », *op. cit.*, p. 62.

Il est assez facile de constater la naissance, puis la mort et parfois la renaissance de certaines mouvances culturelles, qui se répètent, se combinent et se combattent tout au long des différentes ères propres aux civilisations qui se succèdent. Ces mouvements ne seraient pas en rotation dans un cycle unique, mais plutôt dans des cycles combinés qui se croisent, se frôlent et s'entrecroisent dans des dynamiques parfois complexes. Les civilisations assistent alors à des bouleversements culturels ou à des résurgences de cultures internes plus anciennes ou parfois encore, extraterritoriales ; on peut constater de l'existence de ces mouvements cycliques avec l'exemple de la culture antique qui a servi de modèle culturel à la renaissance, ou encore l'époque du moyen-âge qui a servi de principal puits d'inspiration pour les romantiques. Plus contemporanément, nous suivons les traces des modernes, pour arriver dans une ère qui, plus elle évolue techniquement et technologiquement, plus elle s'intéresse à ses racines primitives, avec, par exemple, au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, le surgissement de l'art brut. Aussi, il y a parfois des points de rupture, les révolutions, permettant l'émergence d'autres lignes qui, s'éloignant de celles constituant les cycles précédents, augmentent l'étendue de la sphère pluriculturelle et pluri-cyclique mondiale en créant, elles aussi, d'autres cycles.

La triade de la naissance, de la mort et de la renaissance est un support permettant de schématiser certains pôles déterminant les différentes temporalités d'un cycle. Comme je l'ai déjà mentionné, mes axes de recherches ont d'abord été concentrés sur une recherche érotique d'un point de vue historique. Nous allons donc commencer chronologiquement cette ritournelle temporelle avec les Antiques. Ainsi, selon Peter Sloterdijk, l'érotologie platonicienne se résumerait ainsi :

[...] tel que Platon l'a cerné en termes classiques, avec le mythe des deux moitiés d'être humain tentant passionnément de revenir l'une vers l'autre, dans le discours tenu par Aristophane dans le *Banquet*. Comme toutes les globalités mythiques, l'homme primitif arrondi et en autarcie est aussi soumis au rythme dramaturgique à trois temps constitués par la perfection originelle, la catastrophe de la séparation et le rétablissement.<sup>91</sup>

Ces trois principes dramaturgiques constitueraient les tous premiers fondements de l'érotologie contemporaine. Cette conception tri-temporelle trouve son avènement mythologique dans le mythe des trois Moires antiques, conceptualisé sous le terme de la

---

<sup>91</sup> Peter Sloterdijk, *Bulles, Sphères I*, op. cit., p. 229.

palingénésie<sup>92</sup> universelle<sup>93</sup> :

Trois autres femmes, assises à l'entour et à intervalles égaux, chacune sur un trône, les filles de la Nécessité, les Moires, vêtues de blanc et la tête couronnée de bandelettes, Lachésis, Clôthô et Atropos, chantent, accompagnant l'harmonie des Sirènes, Lachésis le passé, Clôthô le présent, Atropos l'avenir. Et Clôthô touche de temps en temps de sa main droite le cercle extérieur du fuseau pour le faire tourner, tandis qu'Atropos, de sa main gauche, tourne pareillement les cercles intérieurs. Quant à Lachésis, elle touche tour à tour le premier et les autres de l'une et de l'autre main.<sup>94</sup>



Figure 16 : Jean-Auguste-Dominique Ingres  
*Le Bain turc*, 1862  
Huile sur bois, 108 cm  
Paris, Musée du Louvre

Dans cet ordre, *Clôthô* tisse le fil de la vie, *Lachésis* le peigne et le démêle et enfin *Atropos* le coupe. Ce schéma<sup>95</sup> réalisé suite à la production de la gravure *Classic Harem*<sup>96</sup> montre le revers néo-attique du motif gravé, qui vient compléter son envers, plus classiciste emprunté au harem des *Bains Turcs* peints par Dominique Ingres<sup>97</sup>. On y voit l'organisation des trois moires – qui, sur la gravure, seraient alors représentées de dos. Elles exécutent alternativement leurs tâches respectives avec, cette fois-ci, leurs cheveux comme substitut du fil de vie attique. On peut déjà entrapercevoir le mouvement cyclique dans la façon qu'ont les trois sœurs de toucher les fuseaux.

C'est en 1884 que Nietzsche aborde la notion de l'Eternel Retour dans *Ainsi parlait Zarathoustra* :

« Hélas, l'homme revient éternellement. L'homme petit revient éternellement ! »  
Un jour, je les ai vus tout nus tous les deux, l'homme le plus grand et l'homme le plus petit : je les ai vus par trop semblables, – par trop humains encore, le plus grand !  
Par trop petit, le plus grand ! – c'est ce qui fait que j'en ai assez de l'homme ! Et éternel retour aussi de ce qui est le plus petit ! – Voilà ce qui me fit en avoir assez de toute existence !  
Ah ! dégoût ! dégoût ! dégoût !... » Ainsi parlait Zarathoustra et il soupirait et frissonnait ; car il se rappelait sa maladie. Mais ses animaux alors ne le laissèrent pas continuer.<sup>98</sup>

Cette forme de palingénésie chez Nietzsche n'est pas sans rappeler la comparaison socratique des contraires par rapport aux médians chez Platon :

[...] les gens tout à fait bons et les gens tout à fait méchants sont en petit nombre les uns et les autres, et

<sup>92</sup> « Une ancienne tradition [l'Orphisme], qui me revient en mémoire, veut que les âmes existent là-bas [l'Hadès], où elles sont venues d'ici, et qu'elles reviennent ici et naissent des morts. Et s'il en est ainsi, si les vivants renaissent des morts, il faut en conclure que nos âmes sont là-bas [...]. » Platon, *Apologie de Socrate, Criton, Phédon*, traduction et notes par E. Chambry, GF-Flammarion, Paris, 1965, 70b-71a, p. 120.

<sup>93</sup> « Maintenant, reprit Socrate, ne borne pas ton enquête aux hommes, si tu veux découvrir plus aisément la vérité ; étends-la à tous les animaux et aux plantes, bref à tout ce qui a naissance [...]. » *Ibid.*

<sup>94</sup> Platon, *La République*, traduit du grec par Robert Baccou, Flammarion, 1966, Livre X/616d-617e, p. 382.

<sup>95</sup> Production 13, Annexe III, Schéma 1

<sup>96</sup> Production 13, Annexe III

<sup>97</sup> Figure 16

<sup>98</sup> Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, 1884, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Le Livre de Poche, 2015, p. 264.

ceux qui tiennent le milieu en très grand nombre. [...] Crois-tu qu'il y ait quelque chose de plus rare que de trouver un homme extrêmement grand ou petit, et de même chez un chien ou en toute autre chose ? ou encore homme extrêmement lent ou rapide, beau ou laid, blanc ou noir ? N'as-tu pas remarqué qu'en tout cela les extrêmes sont rares et peu nombreux et que les entre-deux abondent et sont en grand nombre ?<sup>99</sup>

C'est dans l'ascension du plus petit vers le plus grand que commence la boucle qui mène à la descente du plus grand vers le plus petit, seulement, cette considération consisterait à appliquer un système physique gravitationnel à la conception graphique et schématique du cycle. On pourrait globaliser le concept en affirmant que, dans leurs extrêmes oppositions, les contraires se rejoignent circulairement, et j'ajouterais à cela, non seulement circulairement, mais pluri-circulairement pour former les différentes strates d'une sphère. En offrant une dimension supplémentaire au cercle, cela permettrait d'augmenter le volume médian entre les extrêmes, au moins égal à l'espace séparant les extrêmes eux-mêmes, dans le cas d'une conception sphérique géométriquement parfaite :

Imaginer une sphère. C'est le parfait symbole de l'Unité. Chaque point sur sa surface est identique à tous les autres, équidistants depuis l'unique point en son centre.

Établir un seul point sur la sphère permet de définir d'autres points par rapport à celui-ci. La plus simple et la plus évidente des relations entre ces points est avec celui directement opposé, trouvé en étendant une ligne à travers le centre de la sphère vers son autre côté. Ajouter un troisième point et les espacer tous les trois aussi loin des uns des autres que possible pour définir un triangle équilatéral. Les trois points se trouvent sur un cercle de rayon égal à celui de la sphère, ils partagent leurs centres [...]. Point, ligne et triangle occupent respectivement zéro, une et deux dimensions.

Il faut un minimum de quatre points pour définir une forme tridimensionnelle incurvée.<sup>100</sup>

D'après cette définition de la sphère, si l'on définissait les extrêmes comme des pôles tridimensionnels et non pas comme des points uni ou bidimensionnels, délimitant une ligne ou un triangle ; cela modifierait alors la façon dont les « points extrêmes »<sup>101</sup> se rejoignent et interagissent entre eux. La conception sphérique des extrêmes permet de multiplier les interactions possibles entre les pôles. Comme nous ne parlons pas de demi-sphère mais bien d'une sphère complète, cela suppose une communication circulaire ou linéaire selon la manière dont on relie les pôles. C'est lorsque l'on anime cette communication circulaire que l'un des cercles dans la sphère devient un cycle. À cela on pourrait, pour compliquer la schématisation, faire tourner la sphère sur elle-même, si la rotation suit une physique particulière, comme celle de la terre par exemple, les pôles ne changeraient pas dans leurs caractères extrêmes – le pôle sud restant au sud et pareillement pour le pôle nord ; seulement, si, comme précédemment avec la boucle, on retire la physique de la schématisation, les pôles de la sphère dépendent alors entièrement de l'œil qui la contemple, voire des mains qui les manipulent. Les extrêmes seraient donc d'une toute aussi extrême mobilité, déjà par leur prétendue nature cyclique, puis par l'œil subjectif qui les fixe. Cette conception graphique des extrêmes est importante à exposer car elle

<sup>99</sup> Platon, *Apologie de Socrate, Criton, Phédon*, op. cit., 89e-90d, p. 146.

<sup>100</sup> Daud Sutton, *Platonic and Archimedean Solids*, traduit de l'anglais par Chloé Fleury, Wooden Books, 2005, p. 1.

<sup>101</sup> Voir glossaire.

justifiera par la suite les extrêmes érotiques dont il sera question dans les prochains chapitres. Cette conception graphique de la sphère alimente ma perception, pour ces raisons je multiplie les formats *tondi* de mes gravures et les perspectives curvilignes dans mes motifs.

Représenter graphiquement les cycles historiques comme un bouillonnement de cercles en rotations pluri-vectérielles formant une sphère, me permet de croiser plusieurs époques historiques, de les comparer et de comprendre leurs enracinements, leurs déroulements et leurs répercussions. Le lien entre ces époques permet d'envisager l'érotologie de manière éclectique. Ainsi en croisant les considérations érotiques qui sont survenues avec l'émergence du Christianisme, synthétisées dans la gravure *Genèse*<sup>102</sup> par exemple, avec l'érotisme hédoniste propre aux nobles et bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle évoqué dans ma gravure *Léda et le cygne*<sup>103</sup>, ou encore de manière extra-occidentale avec l'art du bondage et la vision des extrêmes érotiques décrits dans *Dominant dominé*<sup>104</sup>, toutes ces temporalités diluées entre elles permettent l'aperçu d'un spectre plus large de l'érotisme à travers les ères historiques, et permettent d'en réinterpréter les données, comme par exemple la mise en lumière de la misogynie des Antiques avec la gravure *Xanthippe pissant sur Socrate, Alcibiade épiant*<sup>105</sup>. Ces époques historiques sont, pour moi, différents points d'ancrage qui ont permis la construction de la considération érotique contemporaine occidentale actuelle.

L'être humain contemporain est à la recherche constante de la perfection de son corps, à l'optimisation de son temps, à la stabilisation de sa mémoire et à la quête de son confort le plus absolu, au détriment de son environnement. Cette façon d'appréhender l'impact technologique dans notre société filtre à travers mes gravures. J'ai inséré de multiples objets technologiques dans chaque scène que j'ai représentée ; on peut voir la télécommande<sup>106</sup> de la gravure du même nom, la télévision de la gravure *Jeux innocents*<sup>107</sup>, la tablette de *Pause sur le canapé*<sup>108</sup>, de nombreux fils électriques disséminés un peu partout, parmi celui symbolique de *Palpations*<sup>109</sup>, le smartphone de *Léda et le cygne*<sup>110</sup> et d'*Olympia et sa maquerelle*<sup>111</sup>, celui posé sur le rebord de la baignoire d'*Extermination pilaire*<sup>112</sup>, celui sous le lit de la *Dame au hérisson*<sup>113</sup>, celui tenu

---

<sup>102</sup> Production 2, Annexe II

<sup>103</sup> Production 5, Annexe II

<sup>104</sup> Production 23, Annexe III

<sup>105</sup> Production 1, Annexe II

<sup>106</sup> Production 7, Annexe II

<sup>107</sup> Production 22, Annexe III

<sup>108</sup> Production 4, Annexe II

<sup>109</sup> Production 18, Annexe III

<sup>110</sup> Production 5, Annexe II

<sup>111</sup> Production 9, Annexe II

<sup>112</sup> Production 20, Annexe III

<sup>113</sup> Production 6, Annexe II

par la femme dans *Devoir conjugal*<sup>114</sup>, celui tenu par Adam dans *Genèse*<sup>115</sup>, celui sur la table de *Bienvenue*<sup>116</sup>, et enfin celui servant de troisième œil voyeur dans *Classic Harem*<sup>117</sup> et qui rediffuse le spectacle directement sur l'ordinateur de *Suppression de l'historique*<sup>118</sup>. Ces références technologiques renforcent l'anachronisme de ma première série de gravures *Nanas* et appuie la contemporanéité de la seconde série *Mythologies érotiques contemporaines*, tout en laissant filtrer les nombreuses citations aux époques antécédentes comme en témoigne le décor de la scène *Devoir conjugal*<sup>119</sup>. Ainsi, les objets technologiques que je mets en scène sont symboliques et permettent de faire un lien entre les différentes mythologies érotiques représentées.

Les temps contemporains sont accélérés avec les *mass media*, de plus, la mode qui les enrobe crée des temporalités alternatives super-rapides comme l'explique Jean Baudrillard :

A l'opposé, la série pure, le terme non marqué, se situe non pas exactement dans l'actuel, qui est, avec le futur, le temps de l'avant-garde et du modèle, ni dans un passé transcendant qui est le privilège de l'aisance et de la culture acquise, mais bien dans un passé « immédiat », un passé indéfini qui n'est au fond qu'un temps en retard sur le présent, une temporalité intermédiaire où sont tombés les modèles d'hier.<sup>120</sup>

Si l'on ajoute à cela la surabondance d'informations numériques, permettant la mondialisation et les connections interterritoriale, Peter Sloterdijk conclut : « C'est un fait typique des cultures de masse aiguës : les images animées sont devenues beaucoup plus vivantes que ceux qui les observent. »<sup>121</sup> La technologie offre une sphère culturelle tellement plurielle, que les cycles sphériques bouillonnent constamment, tournant sur eux-mêmes, parfois interrompus pour un jour par un *buzz*, mais distribuant des informations instantanées continuellement. Cela crée une désincarnation du sujet contemporain qui s'immerge dans des écrans, y compris pour vivre sa sexualité et son érotisme comme en témoigne les applications de rencontres *Tinder, Once, Meetic, Gleeden, Happn, Grindr* etc. Des entreprises comme *Lovense* en France et *Kiroo* aux Pays-Bas, ajoutent même à ce type d'applications les *sextoys* interconnectés pour consommer les relations même à distance, « ces applications technologiques affectent la compréhension de la manière dont le corps interagit socialement et sexuellement ; [...] »<sup>122</sup> ces « interactions désincarnées [...] »<sup>123</sup> ont déjà été expérimentées par l'artiste Stelarc en 1995 avec l'interface informatique *Ping Body*<sup>124</sup>, qui permettait d'actionner le corps de Stelarc via un système de

---

114 Production 15, Annexe III

115 Production 2, Annexe II

116 Productions 16 et 17, Annexe III

117 Production 13, Annexe III

118 Production 14, Annexe III

119 Production 15, Annexe III

120 Jean Baudrillard, *Le système des objets*, op. cit., p. 212.

121 Peter Sloterdijk, *Bulles, Sphères I*, op. cit., p. 84.

122 Sally O'reilly, *Le Corps dans l'art contemporain*, Édition Thames Hudson, 2010, p. 113.

123 *Ibid.*

124 Figure 17

simulation musculaire disponible sur le site internet Luxembourgeois dédié à la performance ; le corps de l'artiste réagissait à l'activité Internet elle-même et non pas selon un autre corps, le

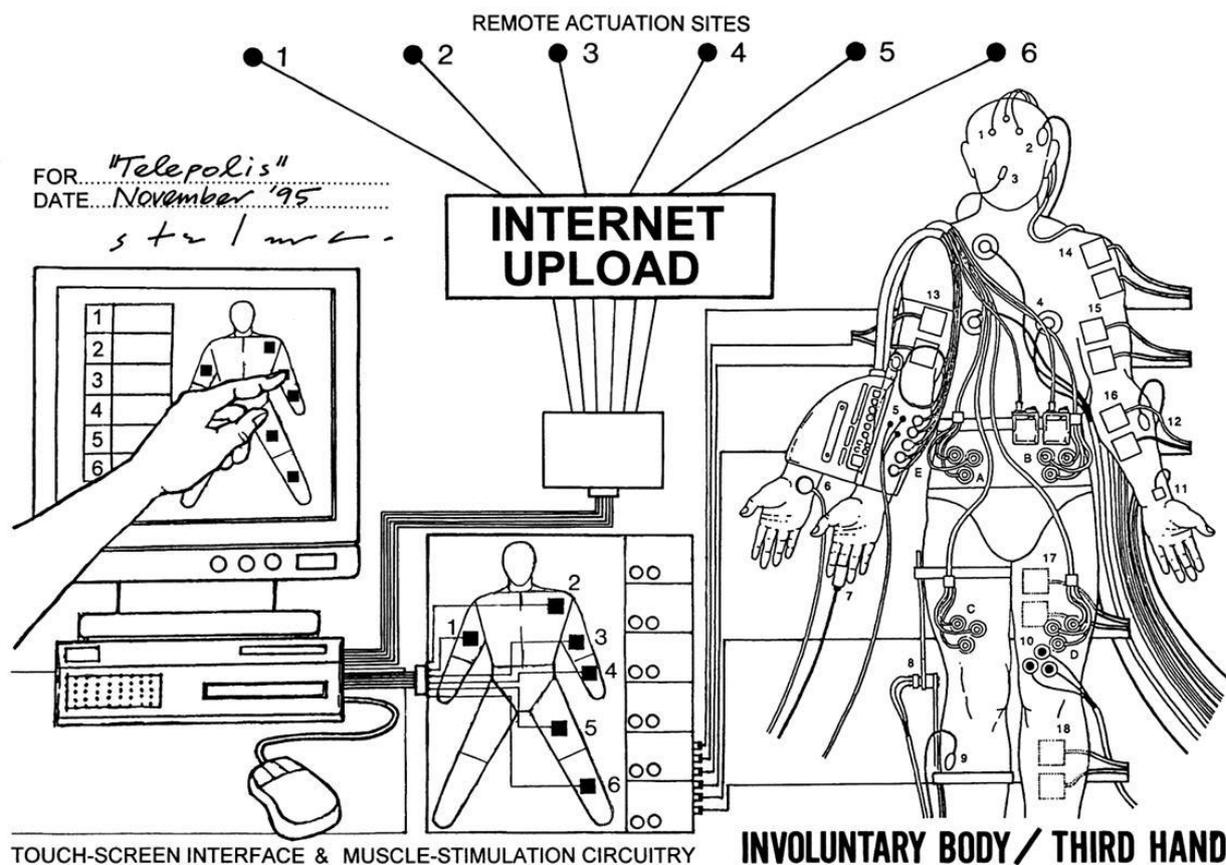


Figure 17 : Stelarc  
*Ping Body*, 1996  
Screenshot

flux de données internet avait remplacé le système nerveux interne de l'artiste.

Les mouvements cyclo-sphériques érotico-historiques foisonnants et bouillonnants à la fois ont subi plusieurs crises pour en venir à leur forme actuelle. Bâillonnée par la censure puis libérée pour être de nouveau resserrée, l'histoire de l'érotisme fonctionne dans un cycle historique alternant les extrêmes de la censure et du laxisme. Michel Foucault présente les extrêmes de ce cycle suivant deux grandes ruptures historiques :

L'histoire de la sexualité, si on veut la centrer sur les mécanismes de répression, suppose deux ruptures. L'une au cours du XVIIe siècle : naissance des grandes prohibitions, valorisation de la seule sexualité adulte et matrimoniale, impératifs de décence, esquisse obligatoire du corps, mise au silence et pudeurs impératives du langage ; l'autre, au XXe siècle ; moins rupture d'ailleurs qu'inflexion de la courbe : c'est le moment où les mécanismes de la répression auraient commencé à se desserrer [...].<sup>125</sup>

La sexualité étant la pratique permettant au mécanisme de reproduction biologique humain de fonctionner, son incompréhension a mené l'homme à fomenter des mythes pour l'expliquer et pour l'honorer. Cette marginalisation de la sexualité est l'essence même de l'*ars erotica*, mais selon Michel Foucault dans son livre *La volonté de savoir* qui est le premier tome de sa série

*Histoire de la sexualité*, l'*ars erotica* trouverait également son essence dans l'expérience subjective qui permettrait de délimiter et d'alimenter les pratiques sexuelles :

D'un côté, les sociétés – et elles ont été nombreuses : la Chine, le Japon, l'Inde, Rome, les sociétés arabomusulmanes – qui se sont dotées d'une *ars erotica*. Dans l'art érotique, la vérité est extraite du plaisir lui-même, pris comme pratique et recueilli comme expérience ; [...] ce savoir doit être reversé, à mesure, dans la pratique sexuelle elle-même, pour la travailler comme de l'intérieur et amplifier ses effets.<sup>126</sup>

Cela peut se vérifier avec différents ouvrages érotiques, ceux des fantasmes et des expériences de Sade<sup>127</sup> sont les plus connus et les premiers à avoir défrayé la chronique du temps des Lumières, s'en est suivi celui de Bataille, *L'histoire de l'œil*<sup>128</sup>, par exemple, à l'époque contemporaine.

Suivant ces deux auteurs, on peut constater une démarginalisation de la sexualité contemporaine occidentale à partir du XX<sup>e</sup> siècle. Les ouvrages de Sade témoignent de la censure en rigueur au XVIII<sup>e</sup> et début du XIX<sup>e</sup> siècle, Bataille rend compte de la relaxation de cette précédente censure, pour enfin arriver à certains récits du XXI<sup>e</sup> siècle, parmi eux l'autobiographie de Frédéric Mitterrand<sup>129</sup> qui relate de la pratique du tourisme sexuel par l'auteur, et donc d'une nette tolérance pour l'expression publique de pratiques sexuelles controversées<sup>130</sup>. Ces changements se sont produits en partie grâce au glissement du discours sexuel du domaine religieux vers le domaine médical, Michel Foucault l'explique comme suit : « Prenons des repères historiques larges : notre société, en rompant avec les traditions de l'*ars erotica*, s'est donné une *scientia sexualis*. Plus précisément, elle a poursuivi la tâche de produire des discours vrais sur le sexe, et ceci en ajustant, non sans mal, l'ancienne procédure de l'aveu sur les règles du discours scientifique. »<sup>131</sup> Selon Foucault, l'*ars erotica* et la *scientia sexualis* opéreraient ensemble dans nos sociétés contemporaines :

Et, il faut se demander si, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, la *scientia sexualis* – sous le fard de son positivisme décent – ne fonctionne pas, au moins par certaines de ses dimensions, comme une *ars eroticas*. Peut-être cette

---

<sup>126</sup> Michel Foucault, *id*, p. 77.

<sup>127</sup> Marquis de Sade, *La Philosophie de boudoir ou Les Instituteurs*, 1795, BeQ, [en ligne] Disponible sur : [https://www.google.fr/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://beq.ebooksgratuits.com/libertinage/Sade\\_La\\_philosophie\\_dans\\_le\\_boudoir.pdf&ved=2ahUKEwiM2aHf8vfcAhUHKsAKHWzaCd4QFjAAegQIBRAB&usg=AOvVaw39lu2URTNTyHVLw-3mNa72](https://www.google.fr/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://beq.ebooksgratuits.com/libertinage/Sade_La_philosophie_dans_le_boudoir.pdf&ved=2ahUKEwiM2aHf8vfcAhUHKsAKHWzaCd4QFjAAegQIBRAB&usg=AOvVaw39lu2URTNTyHVLw-3mNa72) (consulté le 19.08.2018)

<sup>128</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, Gallimard, 1993.

<sup>129</sup> Frédéric Mitterrand, *La Mauvaise Vie*, Robert Laffont, 2005.

<sup>130</sup> « Tous ces rituels de foire aux éphèbes, de marché aux esclaves m'excitent énormément. [...] L'argent et le sexe, je suis au cœur de mon système ; celui qui fonctionne enfin car je sais qu'on ne me refusera pas. Je peux évaluer, imaginer, me raconter des histoires en fonction de chaque garçon ; ils sont là pour ça et moi aussi. Je peux enfin choisir. J'ai ce que je n'ai jamais eu, j'ai le choix [...] La morale occidentale, la culpabilité de toujours, la honte que je traîne volent en éclats ; et que le monde aille à sa perte, comme dirait l'autre. [...] Ces gosses ont largement l'habitude des hommes bien qu'ils ne les aiment pas vraiment, ils considèrent leur désir avec satisfaction mais avec une sorte de persistance dans l'étonnement candide.» Frédéric Mitterrand, *id*, p. 294-307.

L'âge des gigolos Thaïlandais dont l'auteur se paie les services sexuels reste vague et soulève, en Occident, la problématique de l'âge légal pour pouvoir pratiquer des actes sexuels avec un tiers beaucoup plus âgé. Cette problématique est liée au consentement qui, curieusement, dans un acte sexuel rémunéré trouve une matérialisation qui ne laisse pas de doutes possible sur les envies respectives des deux partis. On pourrait aussi mentionner le déni culturel de la relation tarifée auquel est soumis l'Occident et dont la Thaïlande profite grâce à la légalité nationale de la pratique.

<sup>131</sup> Michel Foucault, *La volonté de savoir, Histoire de la sexualité I*, op. cit., p. 90-91.

production de vérité, aussi intimidée qu'elle soit par le modèle scientifique, a-t-elle multiplié, intensifié et même aussi créé ses plaisirs intrinsèques. [...] Ce n'est pas dans l'idéal, promis par la médecine, d'une sexualité saine, ni dans la rêverie humaniste d'une sexualité complète et épanouie, ni surtout dans le lyrisme de l'orgasme et les bons sentiments de la bioénergie qu'il faudrait chercher les éléments les plus importants d'un art érotique lié à notre savoir sur la sexualité [...] mais dans cette multiplication et intensification des plaisirs liés à la production de la vérité sur le sexe.<sup>132</sup>

C'est le « [...] formidable « plaisir de l'analyse » [...] que l'Occident depuis plusieurs siècles a fomenté savamment, tout cela forme comme les fragments errants d'un art érotique que véhiculent, en sourdine, l'aveu et la science du sexe. Faut-il croire que notre *scientia sexualis* n'est qu'une forme singulièrement subtile d'*ars erotica* ? »<sup>133</sup> ajoute un peu plus loin l'auteur. Le questionnement foucauldien selon lequel ces deux formes de considération théorique sur la sexualité (*ars erotica* et *scientia sexualis*) est confirmé par Rémy Potier, docteur en psychopathologie, qui affirme : « Les dispositifs que proposent certains artistes à partir de l'imagerie médicale, révèlent l'aspect refoulé du corps contemporain, sa dimension sexuelle, éradiquée dans la méthodologie médicale. »<sup>134</sup> Un autre questionnement pourrait s'ajouter à celui-ci, la *scientia sexualis* serait-elle devenue une forme subtile d'*ars erotica* grâce à l'autorité acquise au XX<sup>e</sup> siècle sous le couvert de la science dite dure ? En effet, ce serait sous le joug de la compréhension et de l'appréhension biologique que la sexualité se retrouve contemporainement débridée. Et ce sont maintenant les lacunes sur la compréhension et l'appréhension du plaisir psychologique et biologique dans la sexualité qui, en l'absence d'explications, faute de moyens technologiques et par manque de recherches sur ces sujets, créent des déséquilibres dangereux alimentant la culture du viol. C'est grâce au mouvement intrinsèque des cycles que peuvent se succéder périodes de censures puis d'exaltation. En effet, lorsque l'exaltation créera un désordre social, la censure sera de nouveau de rigueur pour la brimer ; c'est la sexualité qui est la plus sujette à ses retournements cycliques.

Ce système circulaire - le cycle en révolution sur lui-même - semble stagner tant il revient et renvoie sans cesse aux mêmes schémas évolutifs. Un certain parallèle peut se faire avec cette analyse de Jean Baudrillard :

Car le mouvement qui semble, selon la courbe du progrès technique, animer tout le système, n'empêche pas celui-ci d'être fixe et stable en lui-même. Tout se meut, tout change à vue, tout se transforme, et pourtant rien ne change. Une telle société, lancée dans le progrès technologique, accomplit toutes les révolutions possibles, mais ce sont des révolutions sur elles-mêmes. Sa productivité accrue ne débouche sur aucun changement structurel.<sup>135</sup>

C'est le progrès scientifique et technologique qui, dans tous les domaines, révolutionne nos perceptions. Le domaine qui nous intéresse, l'érotisme, n'y a pas échappé, et notre époque est

---

<sup>132</sup> Michel Foucault, *id.*, p. 95.

<sup>133</sup> Michel Foucault, *id.*, p. 96.

<sup>134</sup> Rémy Potier « Imagerie médicale et art contemporain, rencontres autour d'un corps virtuel », *Recherches en psychanalyse*, vol. 12, no. 2, 2011, p 130.

<sup>135</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, *op. cit.*, p. 217.

située au moment « t » du cycle où s'opère un magnétisme à la fois attractif et répulsif entre *ars erotica* et *scientia sexualis*. Ces deux termes s'attirent autant qu'ils se repoussent, le premier est magique et opère là où l'autre ne peut pas le saisir, mais lorsque le deuxième le saisit, il renforce son autorité par rapport au premier. On pourrait dire que la *scientia sexualis* essaye à chaque fois de grignoter un peu plus de territoire sur l'*ars erotica* dans une tentative pour le saisir, cela reviendrait à dire ironiquement que l'Éros sexué essaye désespérément de grignoter le territoire illimité de l'Éros primordial.

### *Le choc attique entre la matière et l'esprit*

Si l'on considère l'acte de créer comme un enfantement, l'érotisme en gravure prend son sens. Cet accouchement nécessite la « gestation de la ligne »<sup>136</sup>. On parlerait alors d'un accouchement spirituel, qui fut, il y a fort longtemps, l'affaire philosophique d'un certain grec ; Socrate, dans son intérêt pour la dialectique, et par extension pour ceux avec qui il discute, a comme principe philosophique la réminiscence, qui consisterait à dire que chaque âme « sait ». Il questionnait ses compères pour les faire accoucher spirituellement, ce qui donna naissance à la maïeutique. La déesse primitive de la terre *Maia* est la racine grecque étymologique de la maïeutique, qui est une pratique médicale et philosophique ; Socrate en est l'inventeur et tient cette appellation de sa mère qui était une accoucheuse. Partant de ce postulat, Socrate en conclut que l'être masculin pouvait lui aussi accoucher, mais cette fois-ci, de son âme, la femme, *a contrario*, accouchant seulement la matière. Ainsi, Aristote, dans *Génération des animaux*, nous dit que « [...] le principe du mouvement, qui est le mâle dans tous les êtres qui naissent, est meilleur et plus divin ; la femelle n'est que le principe qui représente la matière. »<sup>137</sup> ce à quoi Plotin ajoute : « [...] la matière, parce qu'elle n'a pas de forme est le contraire de la beauté, la véritable laideur [...] la matière est pauvreté (*penia*) non pas en richesse ou en force mais en sagesse, en vertu, en beauté en forme, en figure (*eidos*), en qualité. Comment en de telles conditions ne serait-elle pas difforme ; absolument laide (*panté aischron*) ; comment ne serait-elle pas absolument mauvaise (*panté kakon*) ? »<sup>138</sup>. Durant l'antiquité grecque, les femmes ne pouvaient pas participer à la philosophie dialectique développée par Socrate d'une part, ni

---

<sup>136</sup> Voir glossaire

<sup>137</sup> Aristote, *Génération des animaux*, livre II chapitre 1, § 4, vol. 2, trad. J. Barthélémy Saint-Hilaire, Paris, Hachette et Cie, 1887, p. 3.

<sup>138</sup> Plotin, *Deuxième Ennéade*, livre IV, trad. Fr. E. Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1963, §16.

même à la vie politique et citoyenne d'autre part. La société Antique grecque était l'une des plus misogynes de l'ère humaine occidentale<sup>139</sup>.

En appliquant cette règle de manière plus large et plus tolérante dans le domaine de la poïétique, l'acte créateur consisterait à accoucher d'une création. En gravure, le passage de la plaque et de la feuille sous le rouleau de la presse serait le même instant de pléthore sexuelle dont parle Georges Bataille dans son ouvrage *L'Érotisme* : « À la base, toute unité vivante s'accroît. Si s'accroissant, elle atteint l'état pléthorique, elle peut se diviser, mais la croissance (la pléthore) est la condition de la division que, dans le monde vivant, nous appelons reproduction. »<sup>140</sup>, la division étant la séparation de la feuille imprimée et de la plaque de cuivre après l'impression, la reproduction étant l'un des principes communs aux médiums qui permettent la duplication d'une matrice, comme la sérigraphie, la photographie, la gravure etc. Le but n'étant pas de faire quelconque comparaison d'un prétendu rôle masculin ou féminin dans la création, la pléthore étant de toute façon valable pour les deux organes sexuels, mais plutôt de partir d'un concept érotique pour expliquer la poïétique de ma pratique artistique. Je parle ici, de mécanique sexuelle, et je la mets en lien avec la gravure qui est un art purement mécanique. En taille-douce, le ou la graveuse a besoin d'énergie brute, et donc de l'action de son corps pour travailler. Il ou elle utilise sa main et son bras pour tourner la roue de la presse, lorsque (dans mon cas) celle-ci n'est pas électrique. Selon Jean Baudrillard, dans son livre *Le système des objets* :

[Cette] énergie investie reste musculaire, c'est-à-dire immédiate et contingente, l'outil demeure enlisé dans la relation humaine [...] formalisée dans un certain gestuel. L'utilisation de l'énergie animale ne constitue pas un changement qualitatif : pour des civilisations entières, l'énergie humaine et l'énergie animale sont équivalentes. Cette stabilité de l'énergie entraîne la stagnation de l'outillage. Le statut de l'outil ou de l'objet manuel ne change guère à travers les siècles.<sup>141</sup>

Ce type d'énergie est en opposition avec « l'énergie devenue mobile » qui permet à ce que l'objet tende « vers sa vérité, qui est sa fonctionnalité multipliée par la libération de l'énergie »<sup>142</sup> des objets électroniques notamment. Ainsi, toujours selon Baudrillard, « à la préhension des objets qui intéressait tout le corps se sont substitués le contact (main ou pied) et le contrôle (regard, parfois ouïe). [...] les seules « extrémités » de l'homme participent activement de l'environnement fonctionnel. »<sup>143</sup> Ces considérations sur la relation de l'outil à l'homme peuvent trouver leur exemple dans la comparaison entre la presse taille-douce et l'imprimante laser. En effet, cette dernière permet de concentrer tous les gestes des imprimeurs en leur

---

<sup>139</sup> « Dans la culture grecque, en effet, la femme n'a que peu d'importance en tant qu'épouse. [...] La femme légitime n'a de rapport avec son époux que dans le but de procréer, à tel point que même la discussion entre mari et femme est relativement rare. » Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, Imago, 2015, p. 27.

<sup>140</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 103.

<sup>141</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, op. cit., p. 67-68.

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> Jean Baudrillard, *id.*, p. 69.

minimum requis, à savoir un clic de souris ou une pression sur un bouton.

L'érotisme quant à lui fonctionne sur la mécanique sexuelle du corps, et celle plus ambiguë du désir. Pour bien comprendre son fonctionnement, une archéologie de l'érotisme s'est avérée nécessaire. L'érotisme tient son étymologie du dieu Éros. Celui-ci existe sous deux formes, l'une sexuée, et l'autre non-sexuée. Dans *Le Banquet*, Pausanias fait cette distinction entre les deux Éros, servant deux Aphrodite distinctes : « [...] il s'ensuit nécessairement que l'Éros qui sert l'une [*Pandèmos*] doit s'appeler populaire, celui qui sert l'autre [*Ourania*] céleste. »<sup>144</sup>. Le premier, non-sexué, permit l'accouplement entre Ouranos et Gaïa, est l'un des dieux primordiaux, il est d'abord défendu par Phèdre en ces termes :

C'est un grand dieu qu'Éros, un dieu digne de l'admiration des hommes et des dieux, pour bien des raisons, mais surtout pour son origine. Il a l'honneur de compter parmi les dieux les plus anciens, et la preuve, c'est qu'il n'a ni père, ni mère et que ni prosateur ni poète ne lui en attribuent ; mais Hésiode affirme que le Chaos exista d'abord, [il cite Hésiode, *Théogonie*, 117-118]

*puis la terre au large sein, éternel et sûr fondement de toutes choses et Éros.*<sup>145</sup>

Le second, sexué, est issu de l'union entre le dieu de l'Abondance, Poros, et la déesse de la Pauvreté, Pénia – dont Plotin affirmait le lien avec la matière et la femme, comme vu précédemment –, lors du festin pour célébrer l'arrivée d'Aphrodite. Diotime le présente à Socrate comme suit :

Quand Aphrodite naquit, les dieux célébrèrent un festin, tous les dieux, y compris Poros, fils de Métis. Le dîner fini, Pénia, voulant profiter de la bonne chère, se présenta pour mendier et se tint près de la porte. Or Poros, enivré de nectar, car il n'y avait pas encore de vin, sortit dans le jardin de Zeus, et, alourdi par l'ivresse, il s'endormit. Alors Pénia, poussée par l'indigence, eut l'idée de mettre à profit l'occasion, pour avoir un enfant de Poros : elle se coucha près de lui, et conçut l'Amour. Aussi l'Amour devint-il le compagnon et le serviteur d'Aphrodite, parce qu'il fut engendré au jour de naissance de la déesse, et parce qu'il est naturellement amoureux du beau, et qu'Aphrodite est belle.<sup>146</sup>

Ces deux Éros seraient, selon Peter Sloterdijk, progressif pour celui sexué et régressif pour celui primordial : « Selon le commentaire que fait Marsile Ficin au *Banquet* de Platon, le premier Éros n'est cependant que le désir de reconquête de cette félicité consistant dans la possession de Dieu (*beatitudo quae in possessione ipsius (Dei) consistit*). Parce que le premier Éros se fonde sur le souvenir et le retour – contrairement au deuxième, dont la nature est la curiosité et l'expansion – [...]. »<sup>147</sup>.

Lorsque Socrate cite les paroles de Diotime, celle-ci fait une description de l'Éros sexué fort intéressante :

Étant fils de Poros et de Pénia, l'Amour en a reçu certains caractères en partage. D'abord il est toujours pauvre, et, loin d'être délicat et beau comme on se l'imagine généralement, il est dur, sec, sans souliers, sans domicile ; [...] il tient de sa mère, et l'indigence est son éternelle compagne. D'un autre côté, suivant

<sup>144</sup> Platon, *Le Banquet*, Phèdre, traduction et notes par E. Chambry, 1964, GF-Flammarion, Paris, 1992, 180a-181a, p. 43.

<sup>145</sup> Platon, *id.*, 178b-179a, p. 41.

<sup>146</sup> Platon, *id.*, 202e-204c, p. 71-72.

<sup>147</sup> Peter Sloterdijk, *Bulles, Sphères*, *op. cit.*, p. 230.

le naturel de son père, il est toujours à la piste de ce qui est beau et bon ; il est brave, résolu, ardent, excellent chasseur, artisan de ruses toujours nouvelles, amateur de science, plein de ressources, passant sa vie à philosopher, habile sorcier, magicien et sophiste. Il n'est par nature ni immortel ni mortel ; mais dans la même journée, tantôt il est florissant et plein de vie, tant qu'il est dans l'abondance, tantôt il meurt, puis renaît, grâce au naturel qu'il tient de son père. Ce qu'il acquiert lui échappe sans cesse, de sorte qu'il n'est jamais ni dans l'indigence ni dans l'opulence, et qu'il tient de même le milieu entre la science et l'ignorance [...].<sup>148</sup>

Un peu plus loin, Diotime ajoute : « Or, quand on ne croit pas manquer d'une chose, on ne la désire pas. [...] il [Éros] est fils d'un père savant et plein de ressources, mais d'une mère sans science ni ressources. »<sup>149</sup>, ce qui n'est certainement pas anodin dans la considération antique du masculin et du féminin à travers la figure du père et de la mère. De cette description, un *Socrate érotique* se dégage ; on pourrait aisément remplacer le sujet, Éros, par Socrate. Ce pourrait être un autoportrait de Socrate lui-même<sup>150</sup>. Pour ces raisons, ma recherche sur l'érotisme a commencé dans son étymologie même, et m'a menée petit à petit au *Socrate érotique* qui est l'un des sujets abordés de ma gravure *Xanthippe pissant sur Socrate, Alcibiade épiant*<sup>151</sup>.

Nietzsche dans « Le problème de Socrate », porte quelques chefs d'accusation sur l'antique philosophe, Nietzsche affirme que Socrate suscitait la fascination de son auditoire, essentiellement auprès des jeunes gens : « J'ai donné à entendre comment Socrate a pu éloigner : il reste d'autant plus à expliquer comment il a pu fasciner. [...] il a apporté une variante dans la palestre entre les hommes jeunes et les jeunes gens. Socrate était aussi un grand érotique. »<sup>152</sup>. Aussi, il est vrai qu'un auditoire aveuglé par les raisonnements de Socrate, peut en faire un Socrate qui suscite le désir de la sagesse ; le désir de l'esprit, que Socrate cultivait *via* la dialectique. Nietzsche affirme que Socrate, démonisé, en jouait, certes, mais plus que ça, en abusait, et s'en servait pour manipuler son auditoire<sup>153</sup>. Pourtant dans le *Phédon*, on peut s'apercevoir que Socrate s'était construit son propre garde-fou, et qu'il était bien conscient de l'aspect séduisant de son discours. On peut voir qu'il encourageait la réfutation de ses raisonnements :

Pour vous, si vous m'en croyez, faites peu d'attention à Socrate, mais beaucoup plus à la vérité : si vous

---

<sup>148</sup> Platon, *Le Banquet, Phèdre, op. cit.*, 202e-204c, p. 71-72.

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> « Mais dans cette figure de l'Éros chasseur, Platon, avec une étonnante maîtrise, fait apparaître les traits de Socrate, c'est-à-dire du « philosophe ». » Pierre Hadot, *La Figure de Socrate, Exercices spirituels et philosophie antique*, Albin Michel, 2002, p. 125.

<sup>151</sup> Production 1, Annexe II

<sup>152</sup> Friedrich Nietzsche, « Le problème de Socrate », *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, Éditions Mercure de France, Paris, 1908, vol. 12, p. 122.

<sup>153</sup> « [...] le dialecticien est une sorte de polichinelle : on se rit de lui, on ne le prend pas au sérieux. — Socrate fut le polichinelle qui se fit prendre au sérieux : qu'arriva-t-il là au juste ? — On ne choisit la dialectique que lorsque l'on n'a pas d'autre moyen. On sait qu'avec elle on éveille la défiance, qu'elle persuade peu. Rien n'est plus facile à effacer qu'un effet de dialecticien : la pratique de ces réunions où l'on parle le démontre. Ce n'est qu'à leur corps défendant que ceux qui n'ont plus d'autre arme emploient la dialectique. Il faut qu'on ait à arracher son droit, autrement on ne s'en sert pas. C'est pourquoi les juifs étaient des dialecticiens ; Maître Renard l'était : comment ? Socrate, lui aussi, l'a-t-il été ? » Friedrich Nietzsche, *id.*, p. 120.

trouvez que je dis quelque chose de vrai, convenez-en ; sinon, résistez de toutes vos forces et prenez garde que par excès de zèle je n'abuse à la fois vous et moi-même, et ne m'en aille en laissant, comme l'abeille, mon aiguillon en vous.<sup>154</sup>

Lorsque Socrate se retrouve devant des auditeurs naïfs, ceux-ci transforment leur recherche de la sagesse, qui est censée leur être propre, en un désir ardent pour la figure socratique, qu'Alcibiade cristallisera dans *Le Banquet* ; ce jeune éphèbe ayant toute la beauté du corps, recherchait celle de l'esprit. Il voulut séduire Socrate pour échanger la beauté de son corps contre la beauté de l'esprit du philosophe, voici ce que Socrate lui répondit :

À ce discours, [Socrate] répondit avec l'ironie ordinaire qui le caractérise : « Mon cher Alcibiade, il semble bien réellement que tu n'es pas un malavisé, si ce que tu viens de dire de moi est véritable, et si je possède le pouvoir de te rendre meilleur ; en ce cas, tu aurais vu en moi une inconcevable beauté, bien supérieure à la beauté de tes formes ; or si, après une telle découverte, tu essaies d'entrer en relation avec moi pour échanger beauté contre beauté, c'est un marché passablement avantageux que tu veux faire, puisque tu prétends obtenir des beautés réelles pour des beautés imaginaires, et que tu songes à échanger en réalité du fer contre de l'or. Mais, mon bel ami, regardes-y de plus près, et prends garde de te faire illusion de mon peu de valeur. Les yeux de l'esprit ne commencent à être perçants que quand ceux du corps commencent à baisser ; toi, tu es encore loin de cet âge. »<sup>155</sup>

Suite à cette réponse retord, on peut constater que Socrate transpose le rôle d'Alcibiade dans celui de la déesse Pénia, et le sien dans celui du dieu Poros – par les principes d'abondance de l'esprit et de pauvreté de la matière. Alcibiade continua son récit comme suit :

Après cet échange de propos, je pensai qu'il était blessé du trait que je lui avais décoché ; je me levais, sans lui permettre de rien ajouter, et, déployant sur lui mon manteau, car on était en hiver, je me couchai sous la vieille capote de cet homme-là et, jetant mes deux bras autour de cet être vraiment divin et merveilleux, je passai ainsi la nuit entière. Sur ce point non plus, Socrate, tu ne me donneras pas de démenti. Malgré ces avances, loin de se laisser vaincre par ma beauté, il n'eut pour elle que dédain, dérision, insulte, et pourtant ma beauté n'était pas peu de chose à mes yeux, juges ; car je vous fais juges de la superbe de Socrate. Sachez-le, par les dieux, par les déesses, je me levai de ses côtés après avoir passé la nuit tout comme si j'avais dormi avec mon père ou mon frère aîné.<sup>156</sup>

Dans les textes ci-dessus, Socrate affirme que l'esprit est d'une beauté supérieure à celle du corps, les yeux de l'esprit s'élevant lorsque ceux du corps se baissent ; cela peut se traduire comme une prétendue opposition entre la matérialité et l'immatérialité, le mortel et l'immortel, le corps et l'esprit. Socrate dit lui-même que les désirs naissent dans le corps et que la sagesse grandit dans l'âme, et que si l'âme est immortelle, par correspondance, la sagesse aussi. La beauté serait, quant à elle, toute aussi éphémère que le corps dans lequel elle loge, comme l'explique Socrate dans le *Phédon* :

[...] Et ce qu'il y a de terrible dans cet emprisonnement, la philosophie l'a fort bien vu, c'est qu'il est l'œuvre du désir, en sorte que c'est le prisonnier lui-même qui contribue le plus à serrer ses liens. Les amis de la science savent, dis-je, que la philosophie, qui a pris leur âme en cet état, l'encourage doucement, s'efforce de la délivrer, en lui montrant que, dans l'étude des réalités, le témoignage des yeux est plein d'illusions [...].<sup>157</sup>

<sup>154</sup> Platon, *Apologie de Socrate, Criton, Phédon*, op. cit., 90d-91c, p. 147.

<sup>155</sup> Platon, *Le Banquet, Phèdre*, op. cit., 218c-220a, p. 90-91.

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> Platon, *id.*, 82c-83b, p. 137.

La sagesse dormirait dans l'âme, ainsi, pour devenir sage le philosophe doit toute sa vie lutter comme il peut contre ses désirs terrestres, contre le désir de la matière. Désir que les Antiques pensaient concentrés dans la figure féminine, rattachée au corps et à la matérialité, qui est, pour eux, d'une laideur ontologique<sup>158</sup>. Les philosophes antiques furent parmi les premiers à poser une scission théorique nette entre le masculin et le féminin, entre l'esprit et la matière. En liant l'Éros sexué au désir, vacillant entre l'abondance et la pauvreté de ses géniteurs, Socrate et Diotime rendent l'Amour insatiable. Éros prendrait alors l'apparence d'un gouffre de désir sans fond, qui serait sa forme céleste, aux côtés du Chaos, de Gaïa, du Tartare, de Nyx, d'Érèbe, puis d'Ouranos, d'Éther et d'Héméra<sup>159</sup>.

Dans ma gravure *Xanthippe pissant sur Socrate, Alcibiade épiant*<sup>160</sup>, qui est une réadaptation contemporaine de la gravure de 1607 d'Otto Van Veen, *Xanthippe versant un pot de chambre sur la tête de Socrate*<sup>161</sup>, je parle de cette scission matière/esprit, dont l'Occident porte encore aujourd'hui les traces dans sa relation à l'érotisme et dans sa considération des genres. À propos de Xanthippe, sa femme, Socrate la considérait en ces termes, adressés à Antisthène :

Si c'est ce que tu penses, Socrate, disait Antisthène, comment arrives-tu à vivre avec une femme qui, je le pense vraiment, est la plus insupportable de toutes celles qui ont vécu, qui vivent et qui vivront.

– La raison, répondait Socrate, c'est que ceux qui veulent devenir de bons cavaliers ne se procurent pas les chevaux les plus doux et les plus maniables, mais au contraire des bêtes sauvages et fougueuses car ils se disent que, s'ils ont été capables de tenir ceux-là en bride, il leur sera facile de venir à bout de tous les autres. C'est exactement ce que j'ai fait puisque ce qui m'importe le plus c'est l'art de vivre avec les hommes : c'est cette femme que j'ai prise, certain que, si je pouvais la supporter, je m'entendrais facilement avec tout le monde.<sup>162</sup>

Xanthippe est dépeinte comme une femme tyrannique par Antisthène et comme un véritable challenge pour Socrate. En reprenant la gravure d'Otto Van Veen à travers ma gravure intitulée *Xanthippe pissant sur Socrate, Alcibiade épiant*<sup>163</sup> je montre une Xanthippe



Figure 18 : Otto Van Veen  
*Xanthippe vidant le pot de chambre sur la tête de Socrate*, 1607  
Gravure au burin  
Illustration tirée de l'ouvrage *Emblemata Horatiana, Imaginibus In Aes Incisis Atque Latino, Germanico, Gallico Et Belgico Carmine Illustrata*  
Anvers, Collection privée

<sup>158</sup> Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, op. cit., p. 27.

<sup>159</sup> Hésiode, *Théogonie*, 117-118.

<sup>160</sup> Production 1, Annexe II

<sup>161</sup> Figure 18

<sup>162</sup> Xénophon, *Le Banquet. Apologie de Socrate*, traduction par François Ollier, 1961, Les Belles Lettres, 2014, p. 44.

<sup>163</sup> Production 1, Annexe II



Figure 19 : Jean-Léon Gérôme  
*Pygmalion et Galatée*, 1890  
 Huile sur toile, 89 x 67 cm,  
 New York, MoMA



Figure 20 : Paul Delvaux  
*Pygmalion*, 1939  
 Huile sur toile, 135 x 165 cm  
 Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts

arrogante, se servant d'un pisse-debout<sup>164</sup>, qui se substitue au pot de chambre originellement représenté sur la gravure de Van Veen. Elle urine ainsi sur son mari qui est juste en dessous, et qui se protège avec le livre *Le Banquet* de Platon ou de Xénophon. Le pot de chambre gît désormais sous forme d'une amphore, fêlée, à ses pieds, déversant un flot liquide. Alcibiade est également présent à l'arrière-plan, épiant la scène derrière une colonne à chapiteau ionique, la pléthore de son sexe pointant vers la *golden shower* dont il est le voyeur.

Dans cette gravure, Xanthippe, moitié objet, moitié animal, se pose comme une statue sur son piédestal, et comme un cheval qui pisse sur son maître. C'est un acte fort, chargé d'ironie et de sarcasme, caractéristiques propres au Socrate des récits de Platon. C'est également une référence au mythe de Galatée et Pygmalion, assez éloignée de la version en 1890, de Jean-Léon Gérôme<sup>165</sup> qui prône le « traditionnel stéréotype [du] « rapt du peintre et don du modèle » »<sup>166</sup>. Ma version néo-attique se rapprocherait plus de la version de 1939, peinte par Paul Delvaux<sup>167</sup>. Cette version de Paul Delvaux est une revanche de Galatée sur cette scission tyrannique entre l'esprit créateur masculin et le corps créateur féminin, dont il faut s'absoudre, tout comme le font les grossesses masculines d'Hiroko Okada<sup>168</sup>, qui prêtent les caractéristiques biologiques

<sup>164</sup> Inventé en 2013 par Magalie Chailloleau, cet accessoire à usage unique permet aux femmes d'uriner debout, en orientant le jet d'urine.

<sup>165</sup> Figure 19

<sup>166</sup> Angelika Muthesius, Burkhard Riemschneider, *Érotique de l'Art*, texte de Gilles Néret, Benedikt Taschen, 1993, p. 10.

<sup>167</sup> Figure 20

<sup>168</sup> Figure 21

féminines aux hommes. Pour finir, cette citation de Michel Foucault tirée de son livre *La volonté de savoir* me semblait pertinente afin d'appuyer l'impact des considérations philosophiques attiques grecques sur la sexualité Occidentale contemporaine, ainsi selon l'auteur :

Il ne faut pas s'y tromper : sous la grande série des oppositions binaires (corps-âme, chair-esprit, instinct-raison, pulsion-conscience) qui semblaient renvoyer le sexe à une pure mécanique sans raison, l'Occident est parvenu non pas seulement, non pas tellement à annexer le sexe à un champ de rationalité, ce qui n'aurait sans doute rien de bien remarquable, tant nous sommes habitués depuis les Grecs à de telles « conquêtes », mais à nous faire passer presque tout entier – nous, notre corps, notre âme, notre individualité, notre histoire – sous le signe d'une logique de la concupiscence et du désir.<sup>169</sup>



Figure 21 : Hiroko Okada  
*Future Plan #2*, 2003  
Impression numérique, 140,4 x 90 cm  
Tokyo, Courtesy Mizuma Art Gallery

---

<sup>169</sup>

Michel Foucault, *La volonté de savoir, Histoire de la sexualité I*, op. cit., p. 102-103.

L'érotisme est emballé dans les instincts les plus incontrôlables : la peur et l'angoisse, qui empêchent « la négation des principes sur lesquels l'humanité se fonde. »<sup>170</sup> Cette négation fonde et ancre la pratique sadique ; elle occulte la jonction entre le bien et le mal, permettant ainsi la libre expression du désir et du plaisir individuel, qui cherche sans relâche à se déculpabiliser en se débarrassant d'une éthique judéo-chrétienne. Selon Georges Bataille, tout a commencé ainsi :

Le jeu ancien voulait que le *spectacle* des privilèges royaux compensât la pauvreté de la vie commune [...]. La foule française, en 1789, a voulu vivre pour elle-même. Le spectacle de la gloire des grands, loin de la satisfaire, amplifia les grondements de sa colère. Un homme isolé, le marquis de Sade, en profita pour développer le système et, sous couleur de détractation, pour le porter à l'extrémité de ses conséquences.<sup>171</sup>

« L'extrémité de ses conséquences » correspond à l'extrémité des pôles de la sphère culturelle occidentale érotique<sup>172</sup> dont nous parlions dans les chapitres précédents ; les « crimes érotiques »<sup>173</sup> de Sade, dont la « méthode menant à l'éclosion de l'individu intégral au-dessus d'une foule fascinée »<sup>174</sup>, en explorent un versant qui porte littéralement son nom : le sadisme.

« La sexualité à laquelle [Sade] songe contrarie même le désir des autres (de presque tous les autres), qui ne peuvent en être les partenaires, mais les victimes. »<sup>175</sup> affirme Georges Bataille : c'est cela même qui forge « l'image souveraine de l'homme »<sup>176</sup> dont Sade serait l'incarnation. En effet, « Sade propose l'*unicisme* de ses héros. La négation des partenaires est, selon lui, la pièce fondamentale du système. »<sup>177</sup> La négation des relations et des rapports érotiques est sous le joug du rapport de force et trouve son ancrage théorique dans l'attachement qu'à Maurice Blanchot pour le marquis de Sade :

[La morale de Sade] est fondée sur le fait premier de la solitude absolue. Sade l'a dit et l'a répété sous toutes les formes ; la nature nous fait naître seuls, il n'y a aucune sorte de rapports d'un homme à un autre. La seule règle de conduite, c'est donc que je préfère tout ce qui de ma préférence peut résulter de mauvais pour autrui. La plus grande douleur des autres compte toujours moins que mon plaisir. Qu'importe si je dois acheter la plus faible jouissance par un assemblage inouï de forfaits, car la jouissance me flatte, elle est en moi, mais l'effet de crime ne me touche pas, il est hors de moi.<sup>178</sup>

---

<sup>170</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 194.

<sup>171</sup> Georges Bataille, *id.*, p. 177-178.

<sup>172</sup> Voir glossaire : Les points extrêmes érotiques.

<sup>173</sup> « C'est la passion qui a commencé la chute morale du marquis de Sade ; ce sont l'orgueil et le désespoir qui ont achevé de le précipiter dans un abîme infect où il eût voulu entraîner ses contemporains, de même que Satan peuplant l'enfer où la main de Dieu l'a plongé. » Paul L. Jacob, *La vérité sur les deux procès criminels du marquis de Sade*, Les marchands de nouveautés, 1834, p. 48-62.

Ce à quoi Georges Bataille répondra : « En vérité, ceux qui virent en Sade un scélérat répondirent mieux à ses intentions que ses modernes admirateurs : Sade appelle une protestation révoltée, sans laquelle le *paradoxe du plaisir* serait simplement poésie. » Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 191.

<sup>174</sup> Georges Bataille, *id.*, p. 178.

<sup>175</sup> Georges Bataille, *id.*, p. 179.

<sup>176</sup> *Ibid.*

<sup>177</sup> *Ibid.*

<sup>178</sup> Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Éditions de Minuit, 1949, p. 220-221.

Selon Georges Bataille, qui reprend les propos de Maurice Blanchot, cela révélerait « la vérité de l'insignifiance d'autrui »<sup>179</sup>, cependant, cela pourrait tout aussi bien révéler de véritables tendances antisociales de la part du marquis, par son assez net manque d'empathie pour la souffrance d'autrui entre autres. Si les théories érotiques Batailliennes n'étaient pas aussi empruntées du système de « l'unicisme sadique », qui mise tout sur « l'isolation de l'être », cela n'aurait peut-être pas autant alimenté « la forme ruineuse de l'érotisme »<sup>180</sup> qui s'est globalisée dans ce que l'on appelle la culture du viol. Cette forme ruineuse de l'érotisme suivrait ces préceptes :

Qui admet la valeur d'autrui se limite nécessairement. Le respect d'autrui l'obnubile et l'empêche de mesurer la portée de la seule aspiration que ne subordonne pas le désir d'augmenter des ressources morales ou matérielles. L'aveuglement par le respect est banal [...]. La solidarité par rapport à tous les autres empêche un homme d'avoir une attitude souveraine. Le respect de l'homme pour l'homme engage en un cycle de servitude où nous n'avons plus que des moments subordonnés [...].<sup>181</sup>

Maurice Blanchot ajoute :

[...] par exemple, la pitié, la gratitude, l'amour, ce sont là sentiments que [l'homme vrai] détruit ; en les détruisant, il récupère toute la force qu'il eût fallu consacrer à ces impulsions débilantes et, ce qui est encore plus important, il tire de ce travail de destruction le commencement d'une énergie véritable. [...] Sade l'exige : pour que la passion devienne énergie, il faut qu'elle soit comprimée, qu'elle se médiatise en passant par un moment nécessaire d'insensibilité ; alors elle sera la plus grande possible. [...] Le crime importe plus que la luxure ; le crime de sang-froid est plus grand que le crime exécuté dans l'ardeur des sentiments ; mais le crime « commis dans l'endurcissement de la partie sensitive », crime sombre et secret, importe plus que tout, parce qu'il est l'acte d'une âme qui, ayant tout détruit en elle, a accumulé une force immense, laquelle s'identifie complètement avec le mouvement de destruction totale qu'elle prépare. [...] La cruauté n'est que la négation de soi [...] l'insensibilité se fait frémissement de tout l'être, dit Sade : « l'âme passe à une espèce d'apathie qui se métamorphose en plaisirs mille fois plus divins que ceux que leur procuraient des faiblesses. »<sup>182</sup>

À l'image d'un érotisme sadique antisocial, Georges Bataille et Maurice Blanchot y ajoutent un érotisme vampirique, qui, dans la destruction et dans le crime, trouve une énergie nouvelle et frémissante par les interdits qu'il transperce, pour les offrir à son pratiquant.

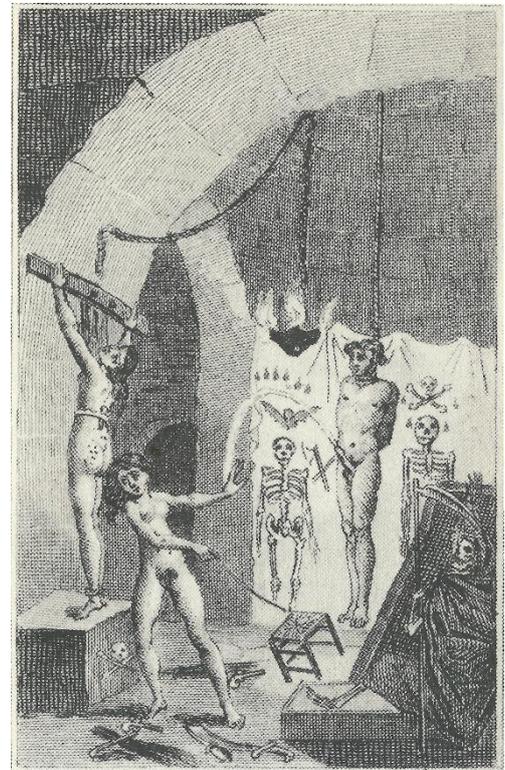


Figure 22 : D.A.F. de Sade  
*Cent gravures d'époque pour illustrer La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu suivie de l'Histoire de Juliette, sa sœur de Sade, 1797*  
 Gravure à l'eau forte, 6,5 x 10 cm  
 Supplément au n°12/13 de la revue *Obliques*, 1977, p. 47  
 Paris, Éditions Borderie

<sup>179</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 181.

<sup>180</sup> Georges Bataille, *id.*, p. 182.

<sup>181</sup> *Ibid.*

<sup>182</sup> Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, op. cit., p. 257-258.

Une trace visuelle de certains « crimes érotiques » fantasmés par Sade sont répertoriés dans le supplément de la revue *Obliques* de 1977<sup>183</sup>, parmi cent reproductions de gravures illustrant l'édition de 1797 de *La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu suivie de l'Histoire de Juliette sa sœur*, que l'on doit au marquis de Sade. Parmi ces cent gravures à l'eau-forte, celle-ci<sup>184</sup> attire l'attention pour la fantaisie de son motif, faisant directement intervenir l'allégorie de la mort dans une scène sacrificielle, aux allures à la fois de pendaison, de crucifixion en même temps que de scène de fouettage. Le pendu urinant sur son bourreau n'est pas sans rappeler la scène gravée de *Xanthippe pissant sur Socrate, Alcibiade épiant*<sup>185</sup>. Selon Georges Bataille : « Aujourd'hui seulement, nous comprenons que, sans la cruauté de Sade, nous n'aurions pas abordé si facilement ce domaine jadis inaccessible où se dissimulaient les plus pénibles vérités. »<sup>186</sup> Le marquis serait donc à l'initiative d'une première exploration théorique de l'extrême dominateur, ou souverain, de l'érotisme contemporain. On peut retrouver un penchant sacrificiel sadique dans l'*ero guro*, selon Agnès Giard : « Il existe au Japon un érotisme à faire froid dans le dos, qui renoue avec une tradition millénaire de tortures et de fantasmes horribles... Cette imagerie déviante relève d'un genre très particulier – l'*eroguro*, l'érotisme-grotesque – teinté de cruauté. »<sup>187</sup> l'*ero guro* a été une source d'inspiration pour le diptyque *Bienvenue*<sup>188</sup>, comme l'on peut le voir dans cette sérigraphie<sup>189</sup> où Toshio Saeki mêle érotisme avec humour et horreur.

N'est-ce pas paradoxal d'exposer sa solitude aux autres, et d'avoir constamment besoin de la justifier ? Le partage véhément de la parole de Sade est en inadéquation avec son éthique antisociale, qui le rivait à son propre corps quittes à en oublier celui des autres. C'est cela même qui le fait exister, selon Georges Bataille : « Libre devant les autres, il n'en est pas moins la victime de sa propre souveraineté. »<sup>190</sup> . Ainsi, à travers ses ouvrages, Sade laissait



Figure 23 : Toshio Saeki  
*Sans titre*, 2010

D'après un dessin original de 1972  
Sérigraphies sur papier de mûrier (*washi shin-kozo-shi*) réalisées à la main par Fumie Tanyama  
15 exemplaires, signés et numérotés, 103 cm x 73 cm, Paris, Galerie Da-End

<sup>183</sup> D.A.F. de Sade, *Cent gravures d'époque pour illustrer La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu suivie de l'Histoire de Juliette, sa sœur de Sade*, Supplément au n°12/13 de la revue *Obliques*, Éditions Borderie, 1977.

<sup>184</sup> Figure 22

<sup>185</sup> Productions 16 et 17, Annexe III

<sup>186</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 206.

<sup>187</sup> Agnès Giard, *L'imaginaire érotique au Japon*, Albin Michel, 2006, p. 112.

<sup>188</sup> Production 1, Annexe II

<sup>189</sup> Figure 23

<sup>190</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 185.

tout de même filtrer son désir de s'immiscer dans l'histoire d'une humanité, qu'il mépriserait pourtant théoriquement – suivant l'idée de la domination érotique souveraine absolue –, ainsi dans son ouvrage *La Nouvelle Justine* cité précédemment :

Je voudrais, dit Clairwill, compagne de débauche de l'héroïne, de Juliette, trouver un crime dont l'effet perpétuel agît, même quand je n'agirais plus, en sorte qu'il n'y eût pas un seul instant de ma vie, où, même en dormant, je ne fusse cause d'un désordre quelconque, et que ce désordre pût s'étendre au point qu'il entraînaît une corruption générale ou un dérangement si formel qu'au-delà même de ma vie l'effet s'en prolongeât encore.<sup>191</sup>

Chez Sade, le personnage de fiction lui permettait d'explorer l'homme souverain dans sa dimension érotique sans aucunes restrictions, tout en l'exposant à « de rares esprits, susceptibles d'atteindre, au sein du genre humain, une solitude inhumaine »<sup>192</sup>. L'existence même de ces rares esprits, et de l'écriture pour leur transmettre sa parole libertine, mettait la souveraineté en même temps que la solitude du marquis en doute ; ainsi : « le langage de Sade est celui de la victime »<sup>193</sup>, c'est le serpent qui se mord la queue. On peut dire que la souveraineté absolue de Sade est inexistante s'il n'a personne sur qui l'exercer ; en cela même, il reconnaît malgré toute la légitimité de l'existence de l'autre. Cela dénote d'une démarche chaotique de la part du marquis : dans l'érotisme consommé en dehors de son propre corps, la relation à l'autre est nécessaire et obligatoire, essayer de s'y soustraire en la niant ce serait également avancer la thèse que le plaisir égoïste dans la douleur du partenaire est absolument plus intense que celui partagé dans son bien-être. Cela révélerait alors peut-être une incapacité à saisir le plaisir de l'autre, et, dans un élan de frustration, se concentrer uniquement à saisir le sien. Mais cela, le marquis l'a emporté avec lui dans sa tombe.

Le paradoxe demeure. « La *figure* de Sade, assurément, est incompatible avec un accord de ceux que meuvent le besoin et la peur. »<sup>194</sup> affirme Georges Bataille, cela serait la première loi de l'homme souverain, qui lutte de toutes ses forces contre la lâcheté propre à l'être humain, et qui refuse donc de s'y soumettre. Pourtant Sade est bien gouverné par un besoin, autre que celui de dominer, et Georges Bataille l'a pourtant partiellement relevé : « Il était emmuré, mais il se justifiait devant lui-même. »<sup>195</sup> Se justifiait-il vraiment devant lui-même ? L'écriture dans sa dénomination est un moyen de diffusion, servant à la communication avec les autres, c'est cette pratique même de l'expression écrite qui trahit la solitude souveraine absolue de Sade. Il

---

<sup>191</sup> Sade, *La Nouvelle Justine, ou les malheurs de la vertu, suivie de L'histoire de Juliette, sa sœur*, tome 7, 1797 p. 214. [En ligne] Disponible sur : [http://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Page:Sade\\_-\\_La\\_nouvelle\\_Justine,\\_ou\\_les\\_malheurs\\_de\\_la\\_vertu,\\_suivie\\_de\\_L%27histoire\\_de\\_Juliette,\\_sa\\_soeur,\\_tome\\_7,\\_1797.djvu/230&oldid=8542400](http://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Page:Sade_-_La_nouvelle_Justine,_ou_les_malheurs_de_la_vertu,_suivie_de_L%27histoire_de_Juliette,_sa_soeur,_tome_7,_1797.djvu/230&oldid=8542400) (consulté le 27.07.2018)

<sup>192</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme, op. cit.*, p. 199.

<sup>193</sup> Georges Bataille, *id.*, p. 200.

<sup>194</sup> Georges Bataille, *id.*, p. 189.

<sup>195</sup> Georges Bataille, *id.*, p. 201.

la partageait et le voulait même absolument selon la pièce de théâtre *Quills*<sup>196</sup> écrite par Doug Wright<sup>197</sup>. Dans cette pièce de théâtre mise en scène par Robert Lepage, un Sade emprisonné dans l'asile de Charenton évolue dans le décor mécanique d'Ex Machina ; selon Jean-Pierre Cloutier, qui a également participé à la mise en scène de la pièce : « Même si le marquis est conscient de l'impact de son écriture, il ne pouvait nier sa nature profonde. »<sup>198</sup>, et selon Robert Lepage « Le vrai marquis était au début un vrai macho. [...] On parle de sadisme pour le décrire, mais, dans la vie réelle, il était beaucoup plus soumis, plus masochiste que sadique. »<sup>199</sup> ; tout au long de la pièce, le marquis perd un à un ses membres, coupés par son geôlier, pour finalement n'être plus qu'un tronc ; il continuera malgré tout à propager sa parole et ses histoires érotiques jusqu'à la fin, usant de diverses stratégies exemptes de toute censure, en même temps que de toute morale.



Figure 24 : Robert Lepage, Ex Machina  
*Quills*, 18 février 2018  
Photographie du spectacle par Stéphane Bourgeois  
Paris, La Colline Théâtre National

Selon Michel Foucault : « Ce sont les nouvelles procédures de pouvoir élaborées pendant l'âge classique et mises en œuvre au XIX<sup>e</sup> siècle qui ont fait passer nos sociétés d'une *symbolique du sang* à une *analytique de la sexualité*. »<sup>200</sup> ainsi, toujours selon l'auteur :

Sade et les premiers eugénistes sont contemporains de ce passage de la « sanguinité » à la « sexualité ». [...] Sade reporte l'analyse exhaustive du sexe dans les mécanismes exaspérés de l'ancien pouvoir de souveraineté et sous les vieux prestiges entièrement maintenus du sang ; celui-ci court tout au long du plaisir – sang du supplice et du pouvoir absolu [...] Le sexe chez Sade est sans norme, sans règle intrinsèque qui pourrait se formuler à partir de sa propre nature ; mais il est soumis à la loi illimitée d'un pouvoir qui lui-même ne connaît que la sienne propre ; [...] Le sang a résorbé le sexe. Mais cette position de la psychanalyse a été liée à une conjoncture historique précise. Et rien ne saurait empêcher que penser l'ordre sexuel selon l'instance de la loi, de la mort, du sang et de la souveraineté – quelle que soient les références à Sade et à Bataille, quels que soient les gages de « subversion » qu'on leur demande – ne soit en fin de compte une « rétro-version » historique. Il faut penser le dispositif de sexualité à partir des techniques de pouvoir qui lui sont contemporaines.<sup>201</sup>

Contemporainement, ce passage analytique pour la considération érotique et sexuelle, n'empêche cependant en rien la « sanguinité » ou la souveraineté dans la représentation des rapports érotiques. La question du viol et du consentement en est un exemple frappant. En effet, du point de vue érotique, alors que la mécanique biologique sexuelle du corps n'est toujours

<sup>196</sup> Figure 24

<sup>197</sup> Doug Wright, *Quills*, Dramatists Play Service, 1996.

<sup>198</sup> Simon Lambert, Joëlle Bond, Mario Cloutier, *Entretien croisé avec Robert Lepage et Jean-Pierre Cloutier*, livret spectacle La Colline Théâtre National, 2016.

<sup>199</sup> *Ibid.*

<sup>200</sup> Michel Foucault, *La volonté de savoir, Histoire de la sexualité I*, op. cit., p. 196-198.

<sup>201</sup> *Ibid.*

pas une affaire résolue, il est assez difficile d'envisager que toutes les considérations philosophiques sur la question soient justes : « [...] beaucoup de femmes ne peuvent jouir sans se raconter une histoire où elles sont violées. »<sup>202</sup> nous dit Georges Bataille. Cette thèse met à mal les rapports érotiques consentants et surtout, y instaure le trouble.

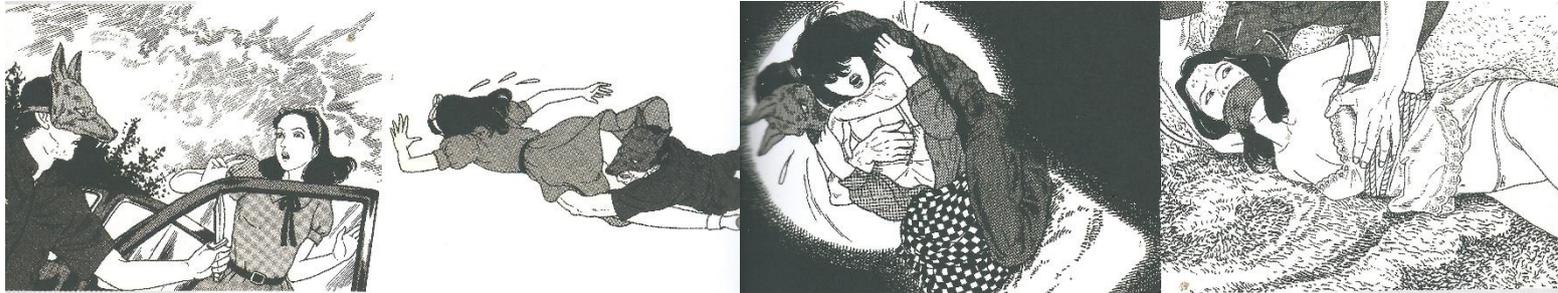


Figure 25 : Mitsuhiro Yoshida  
*Yumegeshiki – Paper theater*, 1990  
 Tokyo, Seirindoh Comics

Ces cases extraites du *manga Yumegeshiki – Paper theater* illustré en 1990 par Mitsuhiro Yoshida<sup>203</sup> offrent un versant narratif à l'*ero guro*, à travers des scénarii inspirés de contes anciens, celui-ci s'intitule *L'homme est un loup pour la femme*. Ce fantasme, le jeu du viol simulé, qu'Agnès Giard résume par la phrase japonaise type des ouvrages en faisant la description : « 'Yada, dame, yamete, hanase !', 'Non, stop, arrêtez, laissez-moi !' [...] Le modèle de la séduction [au Japon], c'est la jeune femme timide, qu'on force à jouir bien malgré elle et qui doit faire semblant de n'être pas vraiment consentante : une victime. »<sup>204</sup>



Bataille aussi nous parlait de la « femme victime », nous disait même que c'était une des conditions primordiales pour la juste considération de l'érotisme ; pourtant c'est cette tendance popularisée qui créerait des problèmes dans le respect du consentement érotique. En effet, selon la psychologue américaine Aphrodite Matsakis : « si vous avez un orgasme ou toute autre réponse sexuelle lors d'un viol, cela ne signifie pas que vous l'appréciez. »<sup>205</sup> Selon la psychologue, les viols sans consentement provoquent des orgasmes *non-voulus* comme une réponse uniquement biologique à des *stimuli*, le traumatisme pour les victimes est alors d'autant plus grand qu'il ne peut être prouvé biologiquement, s'en résulte généralement une honte profonde qui n'encourage pas la parole sur le viol à se libérer. Selon l'écrivaine Sud-

<sup>202</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit p. 114.

<sup>203</sup> Figure 25

<sup>204</sup> Agnès Giard, *L'imaginaire érotique au Japon*, op. cit., p. 108.

<sup>205</sup> Aphrodite Matsakis, *The Rape Recovery Handbook : Step-by-Step Hel for Survivors of Sexual Assault*, traduit de l'américain par Chloé Fleury, New Hardbinger Publications, Oakland, 1992, p. 73.

Africaine Diana E. H. Russell, « faire en sorte que la victime réponde physiquement [aux *stimuli*], en particulier si c'est contre sa volonté peut atténuer le sentiment de culpabilité du violeur. »<sup>206</sup> ; quant aux fantasmes, la psychologue américaine Wendy Maltzva va encore plus loin « Les fantasmes ne signifient pas que [...] vous voulez être violé. Ils peuvent être tellement enracinés [culturellement] que vous ne pouvez pas imaginer le sexe autrement. À l'instar d'autres formes d'automutilation, se masturber avec des fantasmes/souvenirs abusifs pourrait être un moyen de soulager une douleur émotionnelle et peut créer une dépendance. »<sup>207</sup> Cela résulterait du cycle pervers banalisé qu'engendre la culture du viol.

Ces différentes réflexions sur la culture du viol ont alimenté le diptyque *Bienvenue*<sup>208</sup> ; le paillason « welcome » positionné de travers à l'entrée de la pièce – dont la porte a été forcée – marque le symbole du consentement, que l'on bouscule et sur lequel on marche sans y faire attention. Cette première scène<sup>209</sup> a été inspirée par le thème érotique classique du satyre et de la bacchante que l'on retrouve dans le tableau de 1874 peint par Gervex intitulé *Satyre et ménade*<sup>210</sup> ; dans ce tableau,



Figure 26 : Henri Gervex  
*Satyre jouant avec une ménade*, 1874  
 Huile sur toile, 159 x 193 cm  
 Paris, Musée d'Orsay

l'attitude de la ménade est très énigmatique, on ne sait si elle veut ou ne veut pas, elle agrippe le satyre par les cheveux un sourire moqueur sur les lèvres. Le rapport de force dans la relation érotique, est ce qui trouble le plus le consentement. Admettons que dans ce tableau-ci la ménade veuille bien, la sculpture *L'Enlèvement de Perséphone*<sup>211</sup> sculptée par Le Bernin entre 1621 et 1622, dont on trouve des résonances dans le tableau *Le Verrou*<sup>212</sup> peint entre 1774 et 1778 par Fragonard – j'en ai fait la référence dans la gravure *Devoir conjugal*<sup>213</sup> en dissimulant une serrure derrière les rideaux –, laissent

plus perplexes quant au bon vouloir érotique de leurs figures. Dans cette première gravure, la position de mes figures est très inspirée par celles du Bernin et de Fragonard. Ces œuvres-ci sont parmi les témoignages les plus frappants de l'histoire du consentement et de sa représentation dans l'histoire de l'art.

<sup>206</sup> Diana E. H. Russell, *The Politics of Rape : The Victim's Perspective*, traduit de l'anglais par Chloé Fleury, Stein and Day, New York, 1975, p. 267.

<sup>207</sup> Wendy Maltz, *The sexual Healing Journey : A Guide For Survivors of Sexual Abuse*, traduit de l'américain par Chloé Fleury, HarperCollins Publishers Inc., New York, 2001.

<sup>208</sup> Productions 16 et 17, Annexe III

<sup>209</sup> Productions 16, Annexe III

<sup>210</sup> Figure 26

<sup>211</sup> Figure 27

<sup>212</sup> Figure 28

<sup>213</sup> Production 15, Annexe III



Figure 27 : Gian Lorenzo Bernini  
*L'Enlèvement de Perséphone*, 1621-1622  
 Marbre, 255 cm  
 Rome, Galerie Borghèse



Figure 28 : Jean-Honoré Fragonard  
*Le Verrou*, entre 1774 et 1778  
 Huile sur toile, 73 x 93 cm  
 Paris, Musée du Louvre

Au Japon, à l'ère d'Edo, des indices graphiques pour la bonne interprétation du plaisir de ces dames étaient indiqués dans les estampes érotiques : les *shunga*. Ainsi, à travers l'œuvre d'Hokusai *Kinoe no komatsu (Les jeunes Pins)* dont sont tirées ces deux estampes, l'une exprimant une relation *a priori* consentie<sup>214</sup>, et l'autre non. En effet, dans la deuxième<sup>215</sup>, la figure masculine est *enlaidie*, ce procédé graphique est le plus répandu pour rendre compte de la laideur morale d'un personnage, à l'époque d'Edo, du violeur. Comme l'expliquent Yamamoto Yukari, spécialiste en histoire des estampes japonaises *ukiyo-e*, et Uragami Mitsuru, marchand d'art spécialisé :

Dans les *shunga*, les femmes sont actives et prennent souvent l'initiative. Ces images leur étaient destinées tout autant qu'aux hommes. [...] À considérer la société de l'Edo à travers le filtre des *shunga*, on a une vision d'ensemble assez différente, marquée par l'égalité entre les sexes [dans les plaisirs]. [...] Dans les *shunga*, les hommes qui font usage de la force envers les femmes sont laids, poilus, visiblement stupides, de telle sorte qu'ils paraissent non seulement pathétiques mais aussi suffisamment ridicules pour que l'on n'ait guère envie de les imiter. [...] On peut classer les *shunga* par leur représentation de l'homme, par la laideur, ou par la beauté.<sup>216</sup>

<sup>214</sup> Figure 29

<sup>215</sup> Figure 30

<sup>216</sup> Takaoka Kazuya, *Shunga, Esthétique de l'art érotique japonais par les grands maîtres de l'estampe ukiyo-e*, textes par Uragami Mitsuru, Ishigami Aki et Yamaoto Yukari, Éditions de La Martinière, 2014.



Figure 29 : Katsushika Hokusai  
*Jeunes Pins (Kinoe no komatsu)*, 1814  
 Gravure sur bois polychrome (*Shunga nishiki-e*), 22,1 x 15,6 cm  
 Washington, D. C., Collection Gerhard Pulverer, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution



Figure 30 : Katsushika Hokusai  
*Jeunes Pins (Kinoe no komatsu)*, 1814  
 Gravure sur bois polychrome (*Shunga nishiki-e*), 22,1 x 15,6 cm  
 Washington, D. C., Collection Gerhard Pulverer, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution

Une étrange transposition se crée, lorsque l'érotisme est plus égalitaire dans les plaisirs, des codes graphiques s'installent pour l'encadrer. En occident, ce sont quasiment ces mêmes codes graphiques de la laideur qui furent utilisés par Daumier en 1844<sup>217</sup> pour afficher la prétendue laideur morale d'une femme, selon Claudine Sagaert :

[...] la planche 35 de Daumier, parue le 24 juillet 1844 dans le *Charivari*, s'intitule *Ah ! Ma chère quelle singulière éducation vous donnez à votre fille ?* Le dessinateur brosse deux types de femmes nettement démarquées dans leur apparence. L'une, en train de coudre, symbolise une mère au foyer. C'est une belle jeune femme. Ses traits sont harmonieux. Elle respire une certaine sérénité. Tout près d'elle, sa fille s'occupe à des travaux d'aiguille. On lui devine également un joli visage. L'autre femme, celle qui critique l'éducation traditionnelle dispensée aux jeunes filles, est portraiturée sous les traits d'une femme au visage ingrat. Son nez busqué, ses yeux globuleux et son menton pointu concourent à traduire sa laideur. [...] [Cette caricature montre] distinctement que les femmes ou jeunes filles instruites ne peuvent qu'être « privées de tout charme ». <sup>218</sup>

Pour décrédibiliser les *bas-bleus*, les caricaturistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle représentaient des femmes laides, associant ainsi la laideur féminine à une laideur morale, ce qui, rappelons-le avec la gravure *Xanthippe pissant sur Socrate, Alcibiade épiant*<sup>219</sup>, n'était pas le cas pour les hommes ; si l'on considère la laideur de Socrate par exemple :



Figure 31 : Honoré Daumier  
*Ah ! ma chère, quelle singulière éducation vous donnez à votre fille ?... mais à douze ans, moi, j'avais déjà écrit un roman en deux volumes... et même une fois terminé, ma mère m'avait défendu de le lire, tellement elle le trouvait avancé pour mon âge, 1844*  
 Lithographie, 23,7 x 17,8 cm  
 New Haven, Connecticut, Yale University Art Gallery

<sup>217</sup> Figure 31

<sup>218</sup> Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, op. cit., p.102.

<sup>219</sup> Production 1, Annexe II

Si la laideur de Socrate n'est qu'une petite chose sans importance, c'est parce qu'elle appartient à l'apparence et que, pour Platon, l'apparence limitée à elle-même est discréditée dans la mesure où elle n'est révélatrice que d'une potentielle altération. Limitée à l'apparence, la beauté ou la laideur de Socrate révèlent un être dans les deux cas inféconds. De ce fait, c'est bien sa quête dialectique qui le hausse à ce qui est susceptible de réelle beauté : son esprit. La laideur de Socrate ne corrompt en rien sa beauté. Sans compter qu'elle se dévoile de manière plus positive que la beauté sensible, car elle ne risque pas de séduire et de faire ainsi écran à la recherche du vrai. La laideur de Socrate, en fin de compte, ne pose pas problème. Certes Socrate est apparemment laid, mais il n'est pas laid.<sup>220</sup>

La laideur du corps féminin comme signe d'une laideur morale aurait incité les femmes à être exemplaires, pour cultiver une beauté extérieure aussi bien qu'intérieure. On pourrait même affirmer que cela demeure encore d'actualité aujourd'hui, puisque dans les années 90 les sorcières et les marâtres des films d'animation *Disney*<sup>221</sup> étaient toutes représentées laides, j'en dénote la portée éducative dans ma gravure *Jeux Innocents*<sup>222</sup> à travers l'écran de télévision diffusant des images de *La Belle et la Bête*<sup>223</sup>.

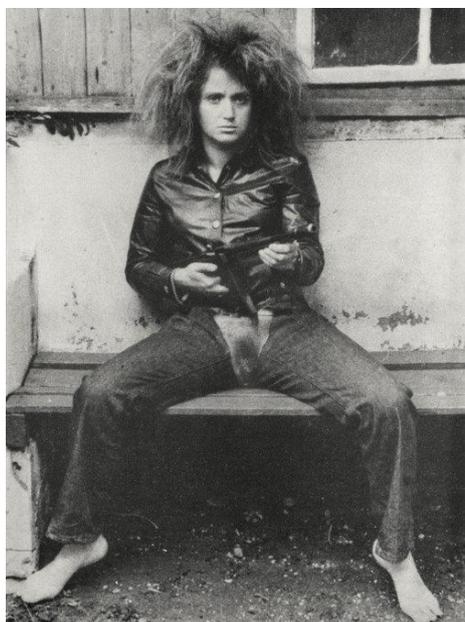


Figure 32 : Valie Export  
*Panique génitale*, 1969  
Photo d'action  
Vienne, Valie Export

Les femmes se rebellent tout de même, au Japon par exemple, pour lutter contre le harcèlement sexuel dans le métro : « sur la ligne Saikyo – la plus touchée par la manie manuelle des *chikan* (peloteurs) –, la rame n°10 s'orne désormais de stickers qui indiquent : « *Only for women* », tous les soirs de week-ends. Certains hommes japonais protestent, criant à la discrimination sexuelle. D'autres se disent soulagés, car ils craignent d'être accusés à tort d'avoir les mains baladeuses. »<sup>224</sup> nous raconte Agnès Giard. Le *manspreading* est une pratique généralement masculine qui consiste à écarter les jambes lorsque l'on est assis dans le métro, c'est une tendance plus discrète en occident – même si le harcèlement sexuel et les agressions sexuelles sont aussi monnaie courante dans le métro parisien (une pensée

particulière pour la ligne 13 par exemple). Le *womanspreading* se pose comme une réaction à cette première tendance, comme on peut le constater avec la photographie de 1969, *Panique génitale*<sup>225</sup> de Valie Export. J'aborde cette « bataille sourde » des genoux dans ma gravure

<sup>220</sup> Claudine Sagaert, *id.*, p.30.

<sup>221</sup> « Dans les contes, le personnage féminin est évoqué à tous les âges de son existence, enfant, jeune fille, femme, vieille femme. De manière générale, il convoque deux modèles de femmes. L'un positif incarne un certain idéal, l'autre négatif cristallise à lui seul tous les maux que l'on se doit d'exécuter. Plus surprenant peut-être, cette opposition est inséparable de la beauté et de la laideur du sujet qui l'incarne. » Claudine Sagaert, *id.*, p.185.

<sup>222</sup> Production 22, Annexe III

<sup>223</sup> Gary Trousdale, Kirk Wise, *La Belle et la Bête*, Animation, 84 minutes, Walt Disney Pictures, États-Unis, 1991.

<sup>224</sup> Agnès Giard, *L'imaginaire érotique au Japon*, *op. cit.*, p. 257.

<sup>225</sup> Figure 32

*Genèse*<sup>226</sup>, qui met en perspective l'apparition de la feuille de vigne comme la véritable première scission entre l'homme et la femme ; cet Adam et Eve des temps contemporains sont en effet très inspirés de ceux peints par Jean Gossart en 1520<sup>227</sup>, où deux uniques branches surgissent de nulle part pour cacher leurs parties génitales, de manière assez absurde d'ailleurs, parce qu'elles sont isolées dans la composition. Les deux branches appartiendraient aux arbres de la connaissance du Bien et du Mal, celui du Mal est d'ailleurs probablement du côté d'Eve puisque le serpent est enroulé autour de l'une de ses branches, tout comme il est à côté d'Eve dans ma gravure.



Figure 34 : Caravage  
*Judith décapitant Holopherne*, 1599-1602  
 Huile sur toile, 145 x 195 cm  
 Rome, Galerie nationale d'art ancien

La vengeance féminine n'est pas un thème nouveau, mais il l'est peut-être un peu plus quand il s'agit d'une vengeance pour partir à la conquête de son propre corps. La deuxième scène du diptyque *Bienvenue*<sup>228</sup> s'inspire du tableau historique *Judith et Holopherne*<sup>229</sup> peint en 1598 par Le Caravage, qui met en scène l'épisode de l'Ancien Testament où la veuve Judith assassine le général assyrien Holopherne pour libérer son peuple assiégé. La tête coupée d'Holopherne, une fois emballé dans le sac tenu par la servante, est placée sur le plateau du tableau de la princesse *Salomé avec la tête de saint Jean-Baptiste*<sup>230</sup> peint en 1530 par Lucas Cranach l'Ancien. Ces deux tableaux mis à côtés, offrent une référence à la scène de ma gravure qui la hisse au rang des *ero guro*, comme on peut le voir dans ces autres cases du *manga Yumegeshiki – Paper theater* de Mitsuhiko Yoshida<sup>231</sup>, où les fluides criminels se répandent partout dans la scène. Enfin, la figure satyrique est étendue, un pied buttant contre le pli du tapis qui est également présent dans



Figure 33 : Jean Gossart  
*Adam et Eve*, 1520  
 Huile sur toile, 169,2 x 112 cm  
 Londres, National Gallery



Figure 35 : Lucas Cranach l'Ancien  
*Salomé avec la tête de Saint Jean-Baptiste*, 1530  
 Huile sur peuplier, 87 x 58 cm  
 Budapest, Musée des Beaux-Arts

226 Production 2, Annexe II  
 227 Figure 33  
 228 Production 17, Annexe III  
 229 Figure 34  
 230 Figure 35  
 231 Figure 36

la scène *Palpation*<sup>232</sup>. Dans cette autre gravure, si on la positionne comme une suite chronologique du diptyque *Bienvenue*<sup>233</sup> les conséquences du viol subit ont apparemment eu des répercussions quant à la manière qu'a la figure féminine de regarder son corps, ce qui n'est pas sans rappeler les seize photographies *Bossum Ballet*<sup>234</sup> où en 1990, l'artiste Annie Sprinkle déforme sa poitrine, dont *Frontal, Hand Holding*<sup>235</sup> photographié en 1985 par l'artiste britannique John Coplans, pourrait en être le parallèle masculin.

Figure 37 : Annie Sprinkle  
*Bossum Ballet*, 1990  
 Seize photographies, 22 x 22 cm  
 Bruxelles, Aeroplastics Contemporary



Figure 36 : Mitsuhiro  
 Yoshida  
*Yumegeshiki* – Paper  
 theater, 1990  
 Tokyo, Seirindoh Comics

232 Production 18, Annexe III  
 233 Productions 16 et 17, Annexe III  
 234 Figure 37  
 235 Figure 38



Figure 38 : John Coplans  
*Frontal, hands holding*, 1985  
 Photographie argentique, 49 x 38,5 cm  
 Collection privée

Si l'on opte pour un regard masculin afin de trouver les pôles érotiques extrêmes, alors c'est l'image d'une femme forte et d'un homme qui y est soumis qui inverserait la tendance sadique et Bataillienne. On observe déjà ce phénomène avec l'obsession qu'alimente le dessinateur américain Robert Crumb pour les femmes<sup>236</sup>. Les canons féminins idéaux de Crumb sont à l'encontre de ceux, longilignes et frêles, que promeuvent les publicités, et présentent la femme idéale avec un corps fort, large et charnu ; ce que l'on peut voir dans *Ideal Woman : The « True Amazon »*<sup>237</sup>, réalisé en 2000. Dans ses bandes dessinées, Robert Crumb se représente toujours minuscule par rapport à ses figures féminines fantasmées ; on retrouve cette

caractéristique dans *La madone*<sup>238</sup> qu'Edvard Munch a peint en 1902, la femme prenant alors tellement de place qu'elle écrase la figure masculine, qui se terre dans le coin inférieur gauche du tableau, ainsi Munch « montre la femme, sous les traits de la vamp qui ravit à l'homme son indépendance, sa force, son art et le conduit au tombeau. »<sup>239</sup>

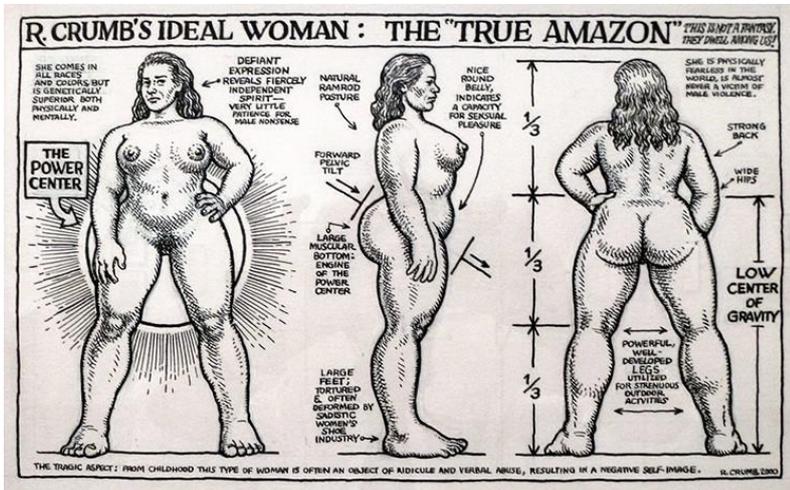


Figure 39 : Robert Crumb  
*Ideal Woman : The « True Amazon »*, 2000  
 Encre



Figure 40 : Edvard Munch  
*La madone*, 1902  
 Lithographie en couleur, 60,5 x 44,2 cm  
 Hambourg, Hamburger Kunsthalle

<sup>236</sup> Charlotte Jansen, *Why R. Crumb's provocative drawings of women are an antidote to beauty stereotype*, Artsy Editorial, 2016.

<sup>237</sup> Figure 39

<sup>238</sup> Figure 40

<sup>239</sup> Muthesius, Néret, *Érotiques de l'Art*, op. cit., p. 129.

Le masochisme tient son appellation de l'écrivain Léopold von Sacher-Masoch, la scène primitive publiée dans la *Revue Bleue*<sup>240</sup> déterminerait l'orientation soumise de la sexualité de l'auteur, c'est sous les traits de la femme bourreau qu'incarne la tante Zénobie que tout commence :

Je m'efforçais en vain d'expliquer ma présence et me justifier : en un clin d'œil elle m'eut étendu sur le tapis ; puis, me tenant par les cheveux de la main gauche, et posant un genou sur les épaules, elle se mit à me fouetter vigoureusement. Je serrais les dents de toutes mes forces ; malgré tout, les larmes me montèrent aux yeux. Mais il faut bien le reconnaître, tout en me tordant sous les coups cruels de la belle femme, j'éprouvais une sorte de jouissance. Sans doute son mari avait éprouvé plus d'une fois de semblables sensations, car bientôt il monta dans sa chambre, non comme un mari vengeur, mais comme un humble esclave ; et c'est lui qui se jeta aux genoux de la femme perfide lui demandant pardon, tandis qu'elle le repoussait du pied.<sup>241</sup>



Figure 41 : Victor Spahn  
*Les Batteuses d'hommes*  
Illustration du texte de Léopold von Sacher-Masoch  
Couverture de l'édition de la *Revue Bleue*, publiée par Dorn en 1906, Paris, Biblio Curiosa, 2008

Nous retrouvons cette scène primitive, comme un aveu érotique, chez Rousseau dans le Tome I de ses *Confessions*<sup>242</sup>, avec la scène de la fessée donnée par sa nourrice Mademoiselle Lambercier. Voilà les premières racines du masochisme, avec l'image renversée de la femme souveraine.

Plus contemporanément, au Japon c'est la révolution des filles : « "Comme c'est la crise économique au Japon, le mot *iyashi* (guérir, apaiser) est très populaire en ce moment. Je pense que les hommes veulent se faire dominer pour échapper aux soucis quotidiens. Voir une *queen*, pour eux, c'est se soigner." [raconte] Rie Asagiri qui possède une des plus importantes maisons closes sadomasochiste de Tokyo : *La Siora*. »<sup>243</sup> Dans ce type de



Figure 42 : Rudolf Schlichter  
*Domina mea*, 1927  
Aquarelle, 72 x 51 cm  
Hanstedt, Wolf Uecker



Figure 43 : Otto Dix  
*Dédié aux sadiques*, 1922,  
Aquarelle et plume, 49,5 x 39,9 cm  
Londres, Christie's Colour Library

<sup>240</sup> Figure 41

<sup>241</sup> Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch, Le Froid et le cruel appendices*, 1967, Éditions de Minuit, 2007, p. 253.

<sup>242</sup> Rousseau, *Confessions*, 1782, Tome 1, Le Livre de Poche, 1972.

<sup>243</sup> Agnès Giard, *L'imaginaire érotique au Japon, op. cit.*, p. 251.

clubs, le bondage est de mise, il est donc nécessaire de maîtriser l'art de la corde, Agnès Giard poursuit :

Les femmes – longtemps considérées comme impures – n'avaient pas le droit d'y toucher. La légende dit que seules les femmes-ninja étaient autorisées à manier cette corde sacrée. [...] Chaque soir, dans les clubs SM, les *queens* ligotent leurs soumis, au cours de rituels mettant en scène le lien comme symbole d'une société machiste en pleine crise.<sup>244</sup>

En Occident, on retrouvait le culte de la femme dominatrice dans les aquarelles réalisées en 1927 et en 1922 l'une par Rudolf Schlichter et l'autre par Otto Dix : réciproquement intitulées *Domina mea*<sup>245</sup> et *Dédié aux sadiques*<sup>246</sup>. Dans la pratique du sadomasochisme, on dénote l'utilisation de matières très particulières parmi l'acier le latex et le cuir que l'on retrouve dans



Figure 44 : Nayland Blake  
*Restraint n°6*, 1989  
Acier et cuir, 108 x 60 x 25 cm  
New York, Courtesy of  
Matthew Marks Gallery

l'œuvre de 1989 par Nayland Blake, *Restraint n°6*<sup>247</sup>. L'art de la contrainte érotique masochiste par la corde est également évoqué chez Hans Bellmer, dans la photographie *Unica*<sup>248</sup> de 1958.



Figure 45 : Hans Bellmer  
*Unica*, 1958  
Photographie en noir et blanc, 6 x 6 cm  
Collection privée

L'art de la corde trouve ses racines au Japon, c'était originellement une pratique de torture :

À l'époque d'Edo, les autorités juridiques et policières usent aussi de la *nawa* [corde de chanvre] comme d'un instrument de torture, pour punir les coupables ou leur extorquer des aveux. Un des bondages les plus douloureux consiste par exemple à attacher les avant-bras du prisonnier par-derrière, en reliant ses chevilles et ses coudes. Le sang coupé aux articulations, il finit par mourir, la peau bleu pâle.<sup>249</sup>

Transposé dans l'érotisme sadique, le *sarashi* était une humiliation publique pratiquée sur les femmes, ainsi Agnès Giard nous rapporte les propos de l'artiste Miyabi Kyudu :

Pour Miyabi Kyudu, "attacher, c'est humilier" avec cette nuance de sadisme supplémentaire qui consiste à dénuder avant d'attacher : " À l'époque d'Edo, les *shunga*, - estampes pornographiques – étaient interdites, explique-t-il, et les femmes considéraient la nudité comme la pire des humiliations, pire que la mort. L'érotisme était profondément marqué par la honte."<sup>250</sup>

244

*Ibid.*

245

Figure 42

246

Figure 43

247

Figure 44

248

Figure 45

249

Agnès Giard, *L'imaginaire érotique au Japon*, op. cit., p. 142.

250

Agnès Giard, *id.*, p. 132.

*Méditation au travers du voyeurisme zen bouddhiste*<sup>251</sup> de Miyabi Kyudu est une « estampe numérique » qui retrace ce versant historique pervers à travers l'image du moine bouddhiste cherchant à faire tomber le masque *ishin-denshin*<sup>252</sup> d'une femme dénudée qu'il a ligotée. Dans ma gravure *Dominant, dominé*<sup>253</sup>, une femme bondée est suspendue au-dessus d'un homme agenouillé, le visage en larmes. L'utilisation de la perspective sphérique pose pourtant la femme suspendue comme le personnage dominant de l'image, grâce notamment au choix de sa composition. Pour compléter l'idée du masque qui tombe à travers la figure de la femme humiliée, j'ai voulu représenter l'envers relationnel du sadomasochisme, qui consisterait, dans le dépassement des extrêmes érotiques, à un complet retournement de situation du rapport ascendant ou descendant érotique ; c'est le passage cyclique entre le sadisme et le masochisme. Le *manga Nana to Kaoru*<sup>254</sup> écrit par Ryuta Amazume entre 2008 et 2009, décrit ce renversement du pouvoir souverain du sadique à travers la figure de Kaoru, qui est un jeune étudiant pervers, petit, renfrogné, il ne brille pas du tout dans son environnement ; au contraire, sa voisine et amie d'enfance Nana, à elle seule réunit tous les stéréotypes de la lycéenne populaire : elle est grande, décidée et rayonne dans son milieu. C'est pour résister à la pression de sa popularité que Nana commence à prendre des « pauses » sadomasochistes avec Kaoru, qui est fou amoureux d'elle évidemment. Dans cette scène<sup>255</sup> Kaoru se met à pleurer après avoir



Figure 46 : Miyabi Kyudu  
*Méditation au travers du voyeurisme zen bouddhiste*, 2010  
 Estampe numérique travaillée à partir d'une photographie  
 Tokyo, Vanilla Gallery

<sup>251</sup> Figure 46

<sup>252</sup> L'*ishin-denshin* est une forme de compréhension mutuelle non-verbale propre aux Japonais qui consisterait à la transmission de pensées. Cela induit un nécessaire recul de l'individualité et le port d'un masque, que l'on pourrait dire de politesse, en société. Pour cette raison, les Japonais sont très sensibles au sentiment de honte.

<sup>253</sup> Production 23, Annexe III

<sup>254</sup> Ryuta Amazume, *Nana to Kaoru*, Hakusensha, 2008.

<sup>255</sup> Figure 47

marché sur la poitrine de Nana, ligotée ; elle ne peut ni le voir ni l'entendre. Le jeu du sadomasochisme consistant à tenir son rôle jusqu'au bout, le sadique doit endurer la souffrance qu'il inflige au masochiste dans la plus froide expression, la seule lui étant permise étant celle de sa jouissance personnelle. Là même est le piège de la souveraineté et le pouvoir de l'être soumis : il est dur de résister à la culpabilité, comme le vantait le marquis. En effet, le respect absolu du sadique vis-à-vis de sa souveraineté nécessite une désincarnation émotionnelle totale, qui finalement, anéantirait tout plaisir de faire « le Mal », puisque ce sont ces mêmes émotions qui le délimitent.

« Pour l'homme intégral, qui est le tout de l'homme, il n'y a pas de mal possible. S'il fait du mal aux autres, quelle volupté ! Si les autres lui font du mal, quelle jouissance ! »<sup>256</sup> affirme pourtant Maurice Blanchot ; cette pratique érotique des extrêmes est le cœur du sujet

abordé dans la gravure *Dominant dominé*<sup>257</sup>, elle révèle la résonance cyclique du rapport de force dans celui érotique. La figure féminine que j'ai représentée sourit parce qu'elle a fait craquer la souveraineté de son « maître », et se retrouve à jouir elle aussi de la souffrance de son partenaire, mis en échec dans sa quête de l'extrême érotique. Tout comme l'extrême du masochisme est le don absolu de soi dans le souci infini de l'autre, l'extrême du sadisme est le pouvoir absolu sur les autres dans le souci infini de soi. Ainsi, le sadomasochisme est le jeu entre les deux. Puisque c'est un jeu, des règles sont fixées : des mots sont établis entre les deux partis afin de définir la « vraie » limite au-delà du « non » et du « arrête » ; puisque c'est un jeu aussi, les rôles peuvent être inversés. Tout comme « [...] l'effet du magnétisme animal, qui a d'emblée progressé sur une double piste : comme une histoire de la confiance et une histoire de la méfiance »<sup>258</sup>, la méfiance qui caractérise l'expérience du rapport érotique extrême, serait



Figure 47 : Ryuta Amazume  
*Nana to Kaoru*, 2008  
 Encre et trames  
 Tokyo, Hokusensha

<sup>256</sup> Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, op. cit., p. 36.

<sup>257</sup> Production 23, Annexe III

<sup>258</sup> Peter Sloterdijk, *Bulles, Sphère I*, op. cit., p. 281.



Figure 48 : Francis Bacon  
*Deux Figures*, 1953  
Huile sur toile, 152,5 x 116,5 cm  
Collection privée

paradoxalement dépassée par la confiance absolue en son partenaire ; confiance qui serait acquise par un respect scrupuleux du consentement, permis par l'établissement des règles du « jeu érotique ». Le tableau *Deux Figures*<sup>259</sup> peint en 1953 par Francis Bacon encourage ce constat : on ne sait pas si les deux hommes se battent où s'ils sont en plein rapport sexuel.

On pourrait se poser cette question : Existe-t-il alors un érotisme qui n'est pas basé sur le rapport de force ? Les extrêmes de l'érotisme sont-ils nécessairement ceux de la soumission et la souveraineté absolue ?

#### *Du lieu rituel à l'hétérotopie*

Les scènes érotiques sont généralement représentées dans *lieux rituels* que l'on retrouve fréquemment dans les productions artistiques érotiques. Ainsi, le boudoir, la chambre, les toilettes et la salle de bains, sont autant de lieux évoqués dans mes gravures, comme on peut les voir dans les gravures érotiques occidentales ou japonaises. Ces lieux-nuits sont le théâtre idéal pour ce type de manifestation fantasmagorique. Pascal Quignard dénote également d'autres lieux-nuits, parmi les temples, cimetières, cathédrales, et musées, qui sont quant à eux sacralisés, et qui renferment les images des hommes depuis la grotte de Lascaux :

La grotte définit la demeure originelle où est recelée une nuit perpétuelle. Leroi-Gourhan disait : Ils peignirent là où le soleil n'entrait pas. Ils confièrent les premières images à des lieux-nuits.

Une mystérieuse poche aoristique à hallucinations et à sommeil va s'étendre au cours du temps de l'Histoire en tumulus, temple, cimetière, cathédrale, musée. J'évoque une espèce d'enceinte à l'intérieur de laquelle des images se succèdent sur les parois qui lui sont internes.<sup>260</sup>

Ces lieux-nuits, ce sont peu à peu institutionnalisés jusqu'à devenir nos galeries d'art contemporaines. Pour en revenir aux lieux-nuits qui nous intéressent, ceux où la sexualité

<sup>259</sup> Figure 48

<sup>260</sup> Pascal Quignard, *La nuit sexuelle*, op. cit, pp. 74-75.

humaine *se cache*, le lien avec les lieux-nuits qui *exposent* les productions artistiques n'est pas si farfelue qu'il en a l'air. Le glissement de l'un, qui cache, à l'autre, qui expose, m'a amenée à traiter mes scènes dans des lieux hétérotopiques<sup>261</sup>, grâce à ce procédé je peux rester dans une sphère intime, tout en l'exposant. Selon Michel Foucault, si les espaces hétérotopiques sont ceux, comme une cabane dans le fond du jardin, privilégiés et créés par les enfants, ce sont cependant les adultes qui l'organisent dans l'espace urbain. Ce sont d'abord des contre-espaces, qui s'opposent, parfois compensent, effacent, purifient ou neutralisent les autres espaces environnants. Ce sont des utopies localisées, des lieux fermés, délimités, qui contestent le réel environnant et font une pause dans le temps et l'espace pour amener les visiteurs « ailleurs », de manière assez souvent ponctuelle. Ces drôles d'espaces ouvrent et ferment, et ne sont pas accessibles à toutes les heures du temps réel, ce sont les temples, les lieux de cultes, les jardins, les cinémas, les théâtres, les musées, les bibliothèques, les prisons, les écoles, les cimetières, les asiles, les clubs, les maisons closes *etc.*

Beaucoup de mes gravures appartenant à la collection *Nanas*<sup>262</sup>, se situent dans ce dernier, et selon Michel Foucault, la maison close est une « hétérotopie subtile qui dissimule la réalité avec la seule force des illusions. »<sup>263</sup>, on pourrait également mentionner le voyage de noces qui est à la fois une hétérotopie et une hétérochronie dans laquelle la défloration se déroule. Les hétérotopies ont la particularité d'être des espaces transitifs, des espaces de passage, où de nombreuses personnes peuvent circuler. Alliée à l'hétérochronie, l'hétérotopie crée une rupture avec le temps réel, et devient alors un espace hors du temps, tout comme le sont mes scènes anachroniques. D'ailleurs, je pensais faire évoluer ces scènes dans des lieux, certes anachroniques, mais cependant privés, ils étaient, pour moi, fermés au passage d'autres protagonistes ; seulement, poser ce jugement, c'est oublier la libre interprétation de celui qui regarde. Mes scènes ne sont pas « privées » puisqu'elles sont exposées. De plus, mes gravures sont définitivement hétérotopiques, en témoignent mes dernières productions, *Genèse*<sup>264</sup> qui se situe dans le métro et *#foodporn*<sup>265</sup> dans un *fastfood*. Mes motifs ont toujours tendu vers les lieux hétérotopiques, représentatifs d'un passage transitif entre l'univers intérieur soit disant obscur, que justifierait la nuit utérine décrite par Pascal Quignard :

Car les enfers sont conçus à l'image du premier pays dont nous avons été les habitants. L'entrée de la grotte est dissimulée comme une vulve dans son fourré. L'intérieur de la caverne est représenté comme un antre qui se tient derrière la gueule ouverte du prédateur. Terrullien a écrit : L'enfer est une bouche (*os*) où descendent tous les êtres vivants dans une obscurité nocturne affamée, animale, intestinale.<sup>266</sup>

---

<sup>261</sup> Voir glossaire.

<sup>262</sup> Annexe II

<sup>263</sup> Michel Foucault, *Les hétérotopies*, diffusé le 7 Décembre 1966 sur France Culture, produit par Robert Valette, Institut national de l'audiovisuel, 1966. [en ligne] Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=lxOruDU04p8>

<sup>264</sup> Production 1, Annexe II

<sup>265</sup> Production 19, Annexe III

<sup>266</sup> Pascal Quignard, *La nuit sexuelle*, op. cit, p. 91.

Ici, Pascal Quignard compare la première image, qui serait utérine, aux enfers. Ce qui me semble assez dépréciatif pour les abysses chaleureux remplis de nourriture et de confort, le tout enveloppé dans l'atmosphère dorée des rayons du soleil qui filtrent à travers la peau tendue du ventre des femmes enceintes. Dans mes gravures, *#foodporn* en est le meilleur exemple, exposer les organes génitaux féminins en les intégrant dans un espace urbain contemporain « atopique »<sup>267</sup>, à la lumière du jour, a également pour but de leur rendre leur chaleur initiale.

Pourtant, dans mes scènes, l'organe sexuel n'est pas l'élément primordial, les organes génitaux que je montre sont toujours intégrés, presque comme un schéma biologique, au sein de la figure humaine représentée. Ce n'est pas l'organe qui est au centre de la scène, c'est l'être humain sexué. L'organe n'a pas de rôle, il est présent dans mes scènes comme il l'est naturellement au sein de la biologie humaine. Si les organes génitaux de mes scènes fascinent,



Figure 49 : Kitagawa Utamaro  
Série « Prélude au désir », époque d'Edo, 1799  
Estampe polychrome, 25,5 x 37,9 cm  
Paris, Musée Guimet

c'est une résultante plus culturelle qu'un acte poétique de ma part. Le point de vue pornographique étant celui duquel je veux m'absoudre, le cadrage resserré sur les parties génitales est donc proscrit. Non pas que je m'interdise quelques façons de représenter, mais plutôt que je choisisse très spécifiquement celle qui sert le plus efficacement ma pensée, et qui me semble la plus intéressante à traiter. Ainsi la gravure *Extermination pilaire*<sup>268</sup> subira

plusieurs modifications de son cadrage avant d'arriver au résultat de l'image finale<sup>269</sup>. L'attention était trop portée sur la vulve du personnage, alors que je voulais plutôt que l'on se concentre sur les pieds, par extension les jambes, et les poils du personnage. La femme représentée se rase et je trouvais l'action mise au second plan, en non-adéquation avec le titre de la gravure : *Extermination pilaire*. D'un cadrage presque pornographique, j'ai peu à peu glissé vers un cadrage plus contextualisant, plus large, et de la même manière, plus érotique et hétérotopique. Mettre en valeur les pieds de la figure au premier et second plan, et ainsi relayer

<sup>267</sup> « De l'utopie à l'atopie, de Thélème aux voyages de Gulliver, le rêve du monde meilleur change de fonction et de sens. Il ne s'agit plus de rêver un monde clos dont les habitants seraient comme enfermés dans une réserve expérimentale anhistorique, mais de considérer le monde réel comme l'occasion d'une critique ou d'une expérimentation : réserve d'inépuisables nouveautés. » Jean-Noël Vuarnet, « Utopie et atopie », *Littérature*, n°21, 1976, p. 9.

<sup>268</sup> Production 20, Annexe II

<sup>269</sup> Productions 20, Annexe III, Essais 1, 2 et 3

le sexe au troisième plan diminue cette portée pornographique, axée alors sur la *matière* du sexe. D'ailleurs, toujours dans l'univers de la *shunga*, l'expressivité des pieds des figures, souvent nus, accentue la position érotique, comme on peut le constater sur cette estampe de l'ère d'Edo extraite de la série *Prélude au désir* de Kitagawa Utamaro<sup>270</sup>.

Si les *shunga* montrent la pratique sexuelle de manière poétique et ludique, la scène sexuelle française est, assez souvent, plus abrupte. La fascination obscurantiste du « con », est empreinte d'une vision de l'érotisme correspondant à celle décrite et analysée par Georges Bataille ; en effet, l'auteur, en mettant la transgression comme premier degré de l'érotisme le réduit à une considération essentiellement judéo-chrétienne. C'est « le caractère de transgression, le caractère de péché »<sup>271</sup> qui a amené une partie de l'histoire de l'art érotique français à considérer l'érotisme de manière culpabilisante. La scène japonaise de la même époque est, *a contrario*, dans un fourmillement de vie systématique, empreint de joie et prône la vie, plutôt que la mort. Pour la considération de mon travail, je préfère nettement l'optimisme fantasmé de l'érotisme de la *shunga* à un érotisme fantasmé français plus obscur. Le regard occidental orienté vers la vulve est le symbole des interrogations névrosées sur l'origine de la mort à travers celle de la naissance. Dans *L'Origine du monde* de Courbet, l'observation des organes responsables de la vie sont la quintessence des scènes françaises « souricières » évoquées par Pascal Quignard, dans le chapitre « Une scène Française » de son livre *La nuit sexuelle*<sup>272</sup>. L'érotisme de ces scènes françaises est alors plus concentré sur l'organe du corps individuel, plutôt que sur la liaison des corps comme dans la *shunga*.

---

<sup>270</sup> Figure 49

<sup>271</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 115.

<sup>272</sup> Pascal Quignard, *La nuit sexuelle*, op. cit., p. 137-144.

## DIGRESSION 1

### NANAS



Figure 50 : Édouard Manet  
*Olympia*, 1863  
Huile sur toile, 130,5 x 191 cm  
Paris, Musée d'Orsay

*Olympia*<sup>273</sup> de Manet est la représentation de la Vénus dont je suis la plus proche. Avant de commencer à parler de ma réinterprétation gravée de ce tableau, il me semble important de mentionner le lien entre Zola et Manet. Le tableau *Nana*<sup>274</sup> ci-dessous, peint par Manet en 1877,

est la première de couverture du livre de Zola, du même titre<sup>275</sup>. Manet a donné ce titre au tableau à la sortie du livre de Zola. L'amitié entre ces deux figures du XIX<sup>e</sup> siècle se cèle avec ce portrait d'Émile Zola<sup>276</sup> peint en 1868 par Manet. On peut apercevoir une ébauche d'*Olympia*<sup>277</sup> juste au-dessus du bureau de l'auteur. À propos de la vénus de Manet, Zola disait : « J'ai dit chef-d'œuvre, et je ne retire pas le mot [...]. Elle restera comme l'œuvre caractéristique de son talent, comme la marque la plus haute de sa puissance. »<sup>278</sup>

Le livre de Zola, *Nana*, est de loin mon préféré dans la lignée des Rougon-Macquart. *Olympia* et *Nana* de Manet se suivent dans leur thématique et exposent des femmes entretenues, les courtisanes parisiennes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le rapport à la prostitution, assez cru et réaliste, abordé à la fois par l'auteur et l'artiste est nouveau, et choqué ; dans l'ébauche de son livre Zola écrit : « Le sujet philosophique est celui-ci : « Toute une société se ruant sur



Figure 51 : Édouard Manet  
*Nana*, 1877  
Huile sur toile, 150 x 116 cm  
Hambourg, Kunsthalle

<sup>273</sup> Figure 50

<sup>274</sup> Figure 51

<sup>275</sup> Zola, *Nana*, *op. cit.*

<sup>276</sup> Figure 52

<sup>277</sup> Figure 53

<sup>278</sup> J.-P. L.-A. Court article sur *Olympia*, eau-forte de Manet [ en ligne ] Disponible sur <http://expositions.bnf.fr/zola/grand/z052.htm>

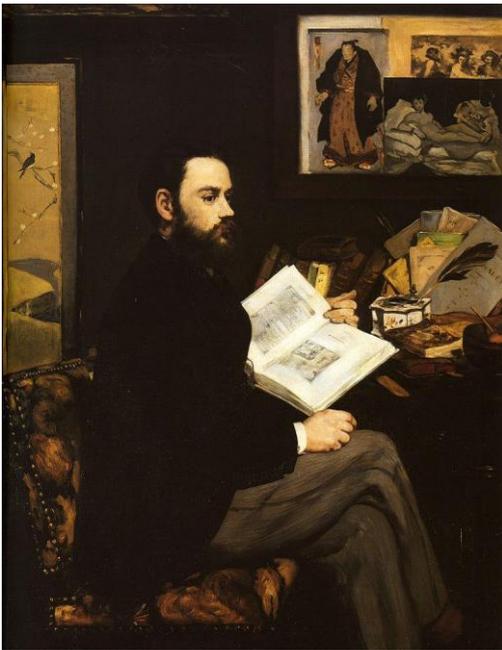


Figure 52 : Édouard Manet  
*Portrait d'Émile Zola*, 1868  
 Huile sur toile, 165 x 114 cm  
 Paris, Musée d'Orsay



Figure 53 : Édouard Manet  
*Olympia*, 1867  
 Eau-forte, 88 x 179 cm  
 Épreuve sur vélin, du tirage pour l'ouvrage de Zola, Édouard Manet, Dentu, 1867

le cul. Une meute derrière une chienne, qui n'est pas en chaleur et se moque des chiens qui la suivent. Le poème des désirs du mâle, le grand levier qui remue le monde. Il n'y a que le cul et la religion. »<sup>279</sup> Si Manet trône dans le salon des refusés, Zola de son côté provoque des scandales. Dans les deux cas, la visée naturaliste et réaliste est évidente : les deux hommes dépeignent la société du Second Empire telle qu'elle est, sans artifices. Dans *Olympia*, Manet éclaire et illumine<sup>280</sup> une toute nouvelle version de la Vénus, ne laissant plus d'autre choix au spectateur que de regarder la chair blanchâtre du modèle, sur-illuminée. Et plus contemporanément, les constats sur la prostitution sont les mêmes ; en 2007, Virginie Despentes en parle crûment dans son essai autobiographique *King Kong Théorie*, cependant l'auteur explique : « c'est aussi la sexualité des hommes qu'on contrôle [...] le soulagement doit rester problématique, culpabilisant »<sup>281</sup>. L'auteur aborde le « métier » de la prostitution comme un choix volontaire et libre choisi par certaines femmes se prostituant, et non pas systématiquement d'un réseautage de proxénètes. Elle émet également l'hypothèse que si la prostitution est aujourd'hui encore emballée dans l'image de la femme impure, laide et sale, ce serait pour garder les valeurs familiales en place, dont le patriarcat capitaliste tire une grande partie de son pouvoir.

C'est en me plongeant dans cette réalité que j'ai construit le propos de ma gravure *Olympia et sa maquerelle*<sup>282</sup>. J'ai construit un personnage hybride en mélangeant la figure de Laure Piedefer créée par Zola dans son livre *Nana* avec le tableau *Olympia* de Manet, pour

<sup>279</sup> Émile Zola, *Œuvres complètes*, vol. II, Gallimard, « La Pléiade », 1961, p. 1669.  
<sup>280</sup> Michel Foucault, *La peinture de Manet*, 1971, Trace écrite, Seuil, 2004, p. 38-40.  
<sup>281</sup> Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Livre de Poche, 2007, p. 80.  
<sup>282</sup> Production 9, Annexe II

amener une autre dimension encore à la narration. Le livre *Nana* a pour grande particularité d'être l'un des premiers dans la littérature française à aborder le milieu lesbien, qu'il couple avec celui de la prostitution, à travers ce fameux personnage ; ainsi Laure Piedefer est :

[...] une dame de cinquante ans, aux formes débordantes, sanglée dans des ceintures et des corsets. Des femmes arrivaient à la file, se haussaient par-dessus les soucoupes, et baisaient Laure sur la bouche, avec une familiarité tendre ; pendant que ce monstre, les yeux mouillés, tâchait, en se partageant, de ne pas faire de jalouses.<sup>283</sup>

De ce personnage, j'ai extrait son âge, ses « formes débordantes », sa monstruosité et y ai ajouté un regard perfide, lubrique. La Laure Piedefer que je représente a un téléphone dans la main, son répertoire de contacts est à l'intérieur, et Olympia, reléguée à l'arrière-plan, vient lui faire la cour, comme les personnages *Nana* et *Satin* du livre de Zola.



Figure 55 : *Vénus de Willendorf*  
24 000-22 000 av. J.-C.  
Calcaire néolithique, 11 cm de hauteur



Figure 54 : Niki de Saint-Phalle  
*Gwendolyn 2*, 1966  
Polyester peint sur armature métallique,  
252 x 200 x 125 cm  
Basel, Musée Tinguely

Les *Nanas*<sup>284</sup> de Niki de Saint-Phalle, comme celles de Zola et Manet, sont autant de références qui nourrissent ma première collection intitulée *Nanas*<sup>285</sup>, comme un hommage et un premier ancrage historique afin de construire la réflexion cyclo-historique de mon propos. À travers ma gravure *Olympia et sa maquerelle*<sup>286</sup>, je me suis intéressée à la beauté des *Vénus*, à leurs canons évolutifs depuis celle de Willendorf<sup>287</sup>; canons qui entretiennent scrupuleusement le masque de la féminité<sup>288</sup>, celui-là même qui nourrit l'économie dite féminine, de la beauté. Depuis que les femmes ont obtenu l'acquisition de leurs droits fondamentaux, dont mai 1968 pourrait être un ancrage historique, leur indépendance financière a débloqué

<sup>283</sup> Zola, *Nana*, op. cit, p. 271.

<sup>284</sup> Figure 54

<sup>285</sup> Annexe II

<sup>286</sup> Production 9, Annexe II

<sup>287</sup> Figure 55

<sup>288</sup> Joan Rivière, *Féminité mascarade : études psychanalytiques*, réunies par Marie-Christine Hamon, Collection le champ Freudien, Le Seuil, 1932.

un marché spécialement fait pour elles, et cela atteint toutes les strates de la société. Ainsi, selon Claudine Sagaert :

La prévalence de la Blanche comme signe de beauté n'est donc pas étrangère au fait qu'à notre époque certaines femmes de couleur blanchissent leur peau, comme si elles étaient animées par « la croyance en la beauté suprême du blanc et en la laideur du noir. » [...] Ce blanchiment est obtenu à partir d'une substance composée d'hydroquinone. Or, à l'origine, ce produit était utilisé soit pour nettoyer les pellicules photographiques, soit pour fabriquer des pneumatiques dans les usines. Remarquant que les ouvriers noirs qui le manipulaient étaient atteints d'une dépigmentation de la peau, malgré la dangerosité du produit, des industriels eurent l'idée de fabriquer des crèmes à base d'hydroquinone.<sup>289</sup>

Lubaina Himid, avec ses deux panneaux en bois *The Carrot Piece* <sup>290</sup>, réalisés en 1985, évoque la concupiscence associée au suprématisme blanc. Peut-être que si la maquerelle nue d'Olympia dans ma



Figure 56 : Lubaina Himid  
*The Carrot Piece*, 1985  
Peinture acrylique sur contreplaqué, bois, carton et ficelle, dimensions variables, Londres, Tate Britain



Figure 57 : Lisa Brice  
*Parting at Dusk*, 2017  
Gouache sur papier  
Londres, Tate Britain

gravure du même nom, a été aquatintée<sup>291</sup>, c'est pour, qu'enfin, le personnage lascif féminin ou la figure à l'arrière-plan du tableau original *Olympia* de Manet qui se fond dans le décor, reprenne enfin les droits de représentation et d'existence de son corps, dans toutes les teintes possibles. Ce qui est agaçant peut-être c'est que cela soit, aujourd'hui encore, considéré comme une forme de militantisme ; Lisa Brice, à travers sa gouache sur papier *Parting at Dusk*<sup>292</sup> réalisée en 2017, redonne une âme au tableau *Parting at Morning* <sup>293</sup> peint en 1891 par Sir William



Figure 58 : Sir William Rothenstein  
*Parting at Morning*, 1891  
Peinture à la craie, au pastel et au bronze sur papier, 129,5 x 50,8 cm  
Londres, Tate Britain

<sup>289</sup> Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, op. cit., p. 150-151.

<sup>290</sup> Figure 56

<sup>291</sup> Annexe I, « aquatinte »

<sup>292</sup> Figure 57

<sup>293</sup> Figure 58

exemple citer *Télécommande*<sup>294</sup> qui est une rétroversion historique de *Jeune femme assoupie*<sup>295</sup> peint entre 1756 et 1761 par Jean-Honoré Fragonard.



Figure 59 : Jean-Honoré Fragonard  
*Jeune femme assoupie*, 1756-1761  
Huile sur toile, 49 x 62,5 cm  
Collection privée

---

294 Production 7, Annexe II  
295 Figure 59

### LE SEXE A DÉCOUVERT : LA GRAVURE EXHIBITIONNISTE

*La « Souricière » utérine comme point d'ancrage immémorial de l'imagerie érotique occidentale*

De mon utilisation sémantique, voire symbolique, de la figuration découlent mes scènes. Ce sont mes motifs<sup>296</sup> et ils sont le cœur de mon travail. Ces scènes sont érotiques, elles abordent la sexualité humaine, elles ont pour finalité représentative de figer les corps dans une certaine posture, le tout au sein d'un espace anachronique. Dans l'expression de la scène érotique, le décor, hétérotopique, occupe une place centrale, s'il est supprimé cela n'est plus qu'un choc de matières, les chairs, que je trouve déshumanisé, et dont la pornographie est la plus grande tare. C'est sûrement en cela que l'érotisme est si différent de la pornographie, l'un suggère l'univers de la sexualité avec toute une mécanique complexe du désir humain, complexe parce qu'elle est individuelle et qu'elle requiert une interprétation propre à chacun, là où l'autre affiche une sexualité qui entrechoque mécaniquement, ou de manière animale, de la matière charnelle humaine, le tout, assez souvent, dans un jeu d'acteur de mauvais goût. Alors que la production pornographique montre une sexualité froide, presque zoologique ; l'érotisme y apporte de la nourriture intellectuelle, de part sa dimension interprétative, tout en abordant la sexualité de manière explicite. Pour ce faire, le contexte dans lequel les acteurs de l'image érotique se meuvent est primordial.

Il existe cependant un art pornographique, certaines œuvres de Jeff Koons marquent une différence entre l'art érotique et la pornographie industrielle, par la démarche de l'artiste notamment. C'est ce qu'on pourrait alors appeler de l'art pornographique, à ce propos Jeff Koons dit : « La pornographie n'est pas de mon ressort. La pornographie c'est représenter un acte sexuel. Cela n'a vraiment aucun intérêt pour moi. Je m'intéresse à l'amour, je m'intéresse à la réunion, je m'intéresse à la spiritualité, pouvoir montrer aux gens qu'ils peuvent avoir une influence, réaliser leurs désirs. »<sup>297</sup> Pourtant la sérigraphie sur toile *Derrière rouge (gros*



Figure 60 : Jeff Koons  
*Derrière rouge (gros plan)*,  
1991  
Sérigraphie sur toile, 230 x  
150 cm  
Cologne, Courtesy Galerie  
Max Hetzler

<sup>296</sup> Voir glossaire.

<sup>297</sup> Muthesius, Néret, *Érotique de l'Art*, op. cit., p. 136.

plan)<sup>298</sup>, réalisée en 1991 par l'artiste, représente un acte sexuel, et par l'utilisation du procédé



Figure 61 : Annie Sprinkle  
*Poem By My Ass*, 1990  
 Tapé en s'asseyant, nue sur un clavier électrique  
 « 9hfdsl  
 iijkvb.xcaa  
 dsofjido  
 zxaasdl ; x »

photographique du gros plan, il représente uniquement l'acte sexuel. Peut-être est-ce la connotation péjorative apposée à la pornographie qui empêche les artistes de se qualifier comme artistes pornographes ; pourtant Jeff Koons ne tarissait pas d'éloges<sup>299</sup> pour Ilona Staller, son ex-femme, ou « Cicciolina » ancienne *pornstar* et également ex-députée en Italie, avec laquelle il a réalisé beaucoup de ses œuvres « pornographiques ». Dans cette même lignée, on peut également citer le *Poem By My Ass*<sup>300</sup>, écrit dans les années 90 par Annie Sprinkle, célèbre figure du monde de la pornographie, reconvertie en artiste contemporaine et sexologue<sup>301</sup>. Ce texte écrit par le derrière d'Annie Sprinkle sur une machine à écrire, ouvre une dimension très humoristique sur la pornographie dans le monde de l'art contemporain. Déjà en 1990, Annie Sprinkle avait saisi la fascination que l'organe féminin

exerçait, et exerce

encore, dans le monde de l'art, avec sa performance *Public Cervix Announcement*<sup>302</sup>, durant laquelle elle invite le public à contempler le col de son utérus grâce à un spéculum inséré à l'intérieur. Cette performance offre en temps réel la vue sur cette « souricière » dont Mellan est l'initiateur ; elle en démystifie la portée, tout en inversant le rapport de force entre sujet et objet. Art



Figure 62 : Annie Sprinkle  
*Public Cervix Announcement*, 1990  
 Performance

pornographique et érotique ne sont donc pas si éloignés, l'un parle de la sexualité en tant que sujet principal d'expression et/ou de représentation, l'autre contextualise cette sexualité, lui ajoute une dimension *magnétique*.

298 Figure 60

299 « Ilona est l'une des plus grandes artistes du monde entier. C'est une grande communicatrice, une grande libératrice. D'autres artistes utilisent un pinceau. Ilona utilise ses organes génitaux. » Muthesius, Néret, *Érotique de l'Art*, op. cit., p. 136.

300 Figure 61

301 Elle explique sa démarche sur son site : <http://anniesprinkle.org> (asm)

302 Figure 62

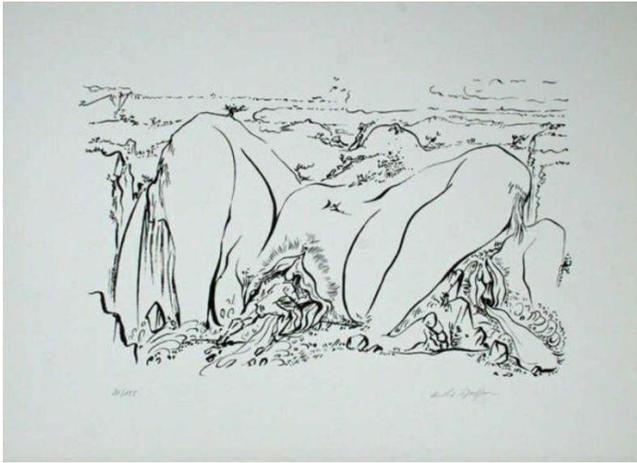


Figure 63 : André Masson  
*Terre érotique*, 1939  
 Plume, 31,5 x 49 cm  
 Paris, Galerie Louise Leiris

Plus historiquement, la gravure était l'un des médiums de prédilection pour les scènes érotiques. Nous l'avons déjà constaté à travers gravures illustrant *La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu suivie de l'Histoire de Juliette sa sœur*<sup>303</sup> de Sade. À ce propos, Pascal Quignard écrit : « Il existe une étrange scène française. On la découvre dans Mellan. Elle se multiplie à partir de Fragonard. Elle se radicalise avec Courbet. [...] On la nomme *La Souricière*. Un nourrisson sorti de la vulve de sa mère se retourne à quatre pattes et regarde

la vulve dont il est issu. »<sup>304</sup> Cette scène symbolise un passage énigmatique, celui qui se fait littéralement en 1939, dans l'encre de chine *Terre érotique* d'André Masson<sup>305</sup>, selon Gilles Néret : « On dirait de Masson quelque archéologue parti, à l'appel de la Toison d'or, fouiller l'inépuisable trésor caché que recèle la femme au chaud de son giron. »<sup>306</sup> ; ceci témoigne d'une fascination pour la vulve, l'orifice dont l'homme est issu et dans lequel il ne peut retourner. Il y a, ici, un point de basculement essentiel dans l'art érotique. Il trouve son origine en 1650 dans la scène gravée de *La Femme à la Souricière*<sup>307</sup> de Mellan. Cette scène nous renseigne sur une angoisse immémoriale : notre origine biologique. On peut y voir un couple qui s'enlace en haut à droite, qu'une vieille femme épie avec son masque, un index sur la bouche. En haut à gauche, Chronos, et son sablier sur la tête, kidnappe un nourrisson. Au centre, un des trois enfants regarde la feuille de vigne qui



Figure 64 : Claude Mellan  
*La Souricière*, XVII<sup>e</sup> siècle  
 Burin et pointe sèche, 22,5 x 31 cm  
 Paris, Bibliothèque Nationale de France

<sup>303</sup> Cent gravures d'époque pour illustrer *La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu suivie de l'Histoire de Juliette sa sœur*, op. cit.

<sup>304</sup> Pascal Quignard, *La nuit sexuelle*, op. cit., p. 137.

<sup>305</sup> Figure 63

<sup>306</sup> Muthesius, Néret, *Érotique de l'Art*, op. cit., p. 68.

<sup>307</sup> Figure 64

recouvre le sexe de la femme très attentivement, et enfin, une souricière ouverte est posée sur un meuble à côté. La fascination érotique est résumée dans cette gravure pourtant inachevée, les figures de l'enfance et de la vieillesse gravitent autour de ce même sujet, énigmatique à l'époque : la femme, ici, associée au piège de la souricière. On peut conclure la chose suivante, loin d'être des images qui provoqueraient chez le spectateur le titillement orgasmique, historiquement, la scène érotique française serait avant tout une vanité mettant en relation le temps avec la fascination génitale, orchestrée par un entremêlement mythologique, qui semble graviter autour.



Figure 65 : Jean-Honoré Fragonard  
*Les Hasards heureux de l'escarpolette*, entre 1767 et 1769  
 Huile sur toile, 81 x 64 cm  
 Londres, Wallace Collection

*Les Hasards heureux de l'escarpolette*<sup>308</sup>, par Fragonard exprimaient aussi, de manière moins frontale cependant, cette fascination pour l'en-dessous des jupes des filles. François-David Bollioud demanda : « Je désirerais que vous peignissiez madame [en montrant sa maîtresse] sur une escarpolette qu'un évêque mettrait en branle. Vous me placerez de façon, moi, que je sois à portée de voir les jambes de cette belle enfant, et mieux même si vous voulez égayer davantage votre tableau. »<sup>309</sup> Fragonard donc, réalisa la scène, le regard de l'amant fut bien scrupuleusement orienté sous la jupe de la dame, comme suggéré par le commanditaire. La finalité narrative du tableau est implicite, pourtant cela forge

sa puissance érotique, laissant l'imagination du spectateur conter la suite. Dans le tableau de Fragonard, la statue de Cupidon met son doigt devant sa bouche, partageant le secret érotique de la scène avec les trois autres protagonistes, ainsi, lui aussi participe pleinement au contexte érotisant du tableau. Dans cette œuvre picturale, le décor est le quatrième protagoniste du tableau et il concentre la tension érotique, là où au XVIII<sup>e</sup> siècle, *Les Mémoires de Saturnin*<sup>310</sup>

<sup>308</sup> Figure 65

<sup>309</sup> Charles Collé, *Journal et mémoires sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772)*, T. 3, Firmin Didot, 1868, p. 165-166.

<sup>310</sup> Figure 66

l'atténue en rendant le sujet érotique plus direct et frontal. En somme, le sujet est plus *biologique*, c'est-à-dire qu'il est dans un souci brutal du corps et non plus dans la possibilité du fantasme, rendant au même titre la gravure *La femme à la souricière* de Mellan plus proche d'une vanité que d'une œuvre hédoniste. Plus on précise l'action érotique des protagonistes, à savoir la pratique sexuelle, plus on se concentre sur elle, plus la portée érotique est atténuée, jusqu'à ce qu'elle soit totalement occultée par la pornographie. Cela participe également au jeu du montrer/cacher.

Dans les trois cas, on regarde graduellement sous les jupes des filles. Seule la manière de regarder et le contexte diffèrent : *Les Hasards heureux de l'escarpolette*, fait apparaître la fascination de l'homme pour le monde utérin comme un hasard, un regard éphémère qui durera l'instant où la femme se balancera au plus haut point permis par l'escarpolette, ce qui par ailleurs est une belle métaphore sexuelle. Seulement, dans *La Femme à la Souricière*, il n'est plus l'heure pour les marivaudages, Mellan montre désormais la fascination directe de l'homme pour le sexe duquel il est issu ; l'enfant est entre les cuisses de sa mère et regarde sa vulve, dissimulée, une fascination qui surviendra dès l'enfance. Enfin, la

gravure illustrant *Les Mémoires de Saturnin* montre cette même considération, à l'âge adulte cette fois, comme si cette curiosité existentielle avait toujours hanté l'homme depuis ses premiers balbutiements. La considération du sexe est, visuellement en tout cas, de plus en plus charnelle, et l'exemple le plus criant reste sans doute *L'Origine du monde*<sup>311</sup> de Courbet, peint un siècle plus tard en 1866. Le cadrage décontextualisé, à savoir un plan rapproché sur les parties génitales, enlève la poésie érotique que Fragonard ou encore François Boucher, savait si

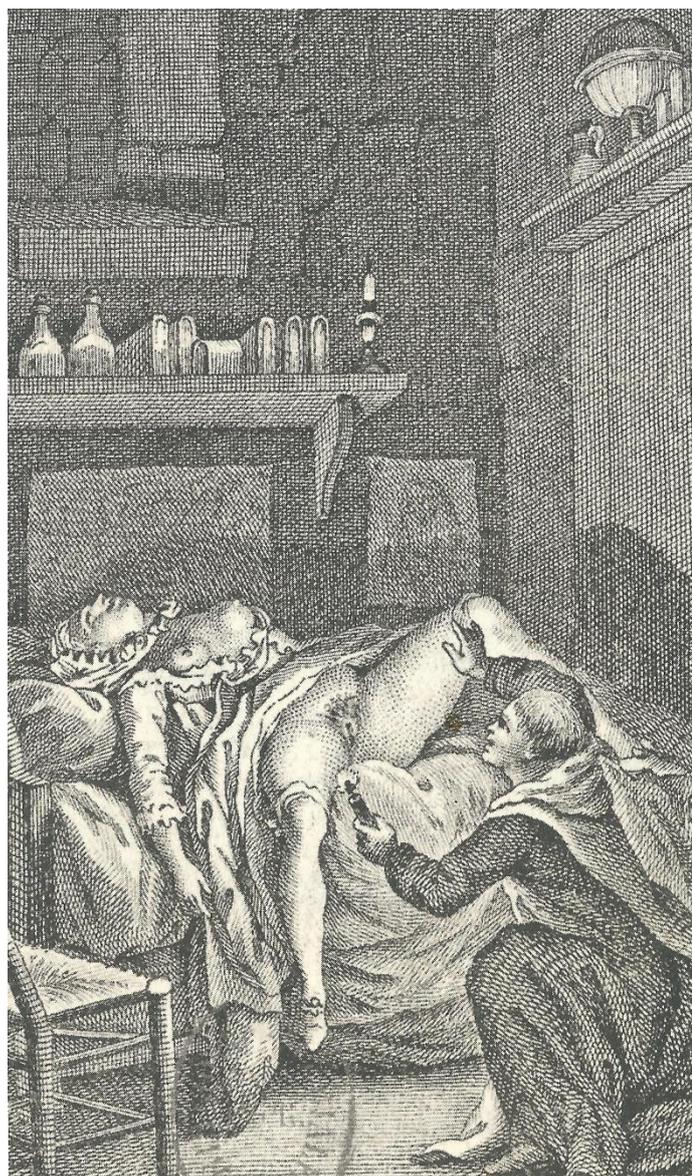


Figure 66 : Anonyme  
Gravure illustrant *Les Mémoires de Saturnin*  
écrit par Jean-Charles Gervaise de Latouche,  
1787  
Eau-forte, 8,5 x 5,5 cm  
Paris, BNF



Figure 67 : Gustave Courbet  
*L'Origine du monde*, 1866  
 Huile sur toile, 46 x 55 cm  
 Paris, Musée d'Orsay

bien orchestrer dans ses décors. Depuis Courbet, la fascination pour l'origine biologique des êtres humains a peu à peu glissé vers un rapport pornographique vis-à-vis de l'image sexuelle. La pornographie qui fleurira dans les cinémas *underground* dès les années 60<sup>312</sup> en sera l'aboutissement. Pourtant, en 1966, Niki de Saint-Phalle, avec sa sculpture *La figure Hon (=elle)*<sup>313</sup>, permettait déjà l'exploration de l'intériorité universelle féminine, quelques décennies avant Annie Sprinkle. Dans mon cas, les gravures qui relatent explicitement de la « souricière »

sont celles d'*Extermination Pilaire*<sup>314</sup> et *#foodporn*<sup>315</sup>, cette dernière faisant directement le lien entre la nourriture et la « souricière » fascinante.



Figure 68 : Niki de Saint-Phalle  
*La figure Hon (=elle)*, 1966  
 Installation, 23,5 x 6 x 10 m  
 Stockholm, Moderna Museet

---

312 Digression 2 : La Carte Blanche De Richard Peña  
 313 Figure 68  
 314 Production 20, Annexe III  
 315 Production 19, Annexe III

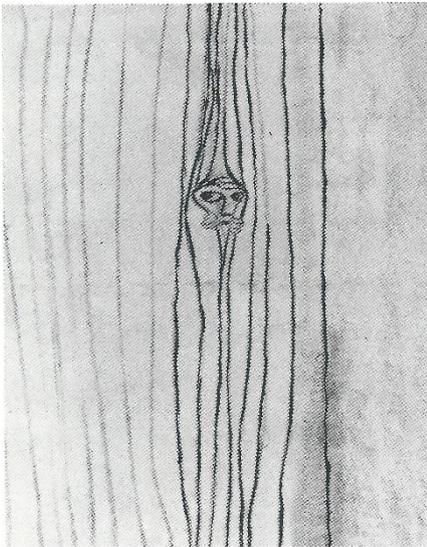


Figure 69 : Louise Bourgeois  
*Sans Titre*, 1950  
Encre de Chine et fusain, 35,5 x 27,9  
cm  
New York, Courtesy Robert Miller  
Gallery

La souricière est souvent représentée comme un petit orifice, sombre mystérieux, qui, si l'on regarde à l'intérieur offrirait les réponses sur nos origines. Cette encre de Chine de Louise Bourgeois<sup>316</sup> en résume assez bien l'esprit. Une entité humaine écarte les rideaux pour voir au-delà d'une paroi occultante. Puisque l'on parle d'*éros*, la discrétion est de rigueur, donc nécessite une certaine mesure ; mes gravures sont pensées dans ce sens, elles ne dépassent pas le format 10 x 15 cm, et les plus petites font 5 x 5 cm. Cependant, si l'on suit les pensées de Jean Baudrillard :

Cette tendance à la miniaturisation peut sembler paradoxale dans une civilisation de l'étendue, de l'expansion, de la spatialisation. En fait, elle en révèle à la fois l'aboutissement idéal et une contradiction. Car cette civilisation technique est aussi celle des contraintes urbaines et de la pénurie d'espace. C'est de plus en plus, par nécessité quotidienne absolue (et non pas seulement structurelle), une civilisation du « compact » [...] Le principe d'organisation maximale qui mène aux techniques de miniaturisation a pour fonction parallèle de pallier (sans le résoudre) une pénurie chronique d'espace au niveau quotidien.<sup>317</sup>

Je n'ai pas encore fait de grands formats, pour le moment je n'en vois pas l'utilité, j'aime séparer mes scènes et pouvoir les recomposer. Le grand format n'aérerait pas mon motif, je continuerai à remplir l'espace de la plaque de cuivre avec le plus de détails possibles ; plus le format est grand, plus les scènes seraient susceptibles d'être surchargées. Pour ces premières raisons, je préfère les tout petits formats.

J'aime condenser mon sujet : mes motifs sont saturés de détails, d'objets, de plis de tissus et de références en tout genre ; c'est le principe de « [...] l'accumulation. Il y a toujours trop d'objets dans les intérieurs de série. Et s'il y a trop d'objets c'est qu'il y a trop peu d'espace. La rareté entraîne une réaction de promiscuité, de saturation. »<sup>318</sup>. Ainsi, mes figures ne sont jamais seules avec elles-mêmes. Elles ont toujours tout un décor qui les habille et qui parle à leur place, et surtout, elles sont toujours regardées par un tiers. L'art érotique est un art qui épie. Pour alimenter cette idée, j'inclus le spectateur au sein même de mon motif, je crée mes compositions de sorte à lui donner une place de voyeur. Par exemple, si l'on met une miniature

<sup>316</sup> Figure 69

<sup>317</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, op. cit., p. 73.

<sup>318</sup> Jean Baudrillard, *id.*, p. 209.

érotique gravée dans un contexte d'exposition, le spectateur est obligé de s'approcher pour pouvoir distinguer tous les détails. Le spectateur, peut-être curieux dans un premier temps par la petitesse de l'image, serait, dans un deuxième temps, surpris par la nature du sujet de l'image en question. Le spectateur serait tout de même averti auparavant, comme dans l'avant-propos de ce mémoire. Le consentement commence dans l'espace d'exposition même, la galerie de Buci, dans le sixième arrondissement de Paris, avait mis un adhésif pour vitrine afin d'occulter les œuvres explicites de leur exposition d'art érotique féminin « Fémérotisme »<sup>319</sup>. Une serrure était découpée dans l'adhésif, offrant une vision partielle au piéton suffisamment grand pour pouvoir y jeter un coup d'œil.

Lorsqu'il s'approche tout près, qu'il se penche sur l'image pour l'observer, le spectateur participe à la narration de mes scènes et leur donne tout leur sens. La gravure devient alors un objet attisant la curiosité, et provoque le déplacement



Figure 71 : Philippe Favier  
*La langue du chat*, 1990  
Gravure à l'eau-forte, 5,8 x 8,3 cm  
14 épreuves signées au crayon par l'artiste, papier Japon appliqué sur Rives, Édition La Hune, Paris

du spectateur jusqu'à elle : c'est le piège de la miniature. Cet aspect, Philippe Favier l'exploite dans ses minuscules gravures<sup>320</sup> ; le petit format intrigue d'avantage, et touche l'œil du spectateur d'une manière bien différente que les œuvres d'art plus spectaculaires. Lors d'une exposition du photographe Robert Mapplethorpe<sup>321</sup> à la galerie Thaddaeus Ropac, j'ai pu expérimenter ce passage du minuscule au grand format à travers les photographies érotiques de l'artiste. À l'entrée de l'exposition de tout petits formats étaient exposés, c'était ceux sadomasochistes. Je ne les connaissais pas, je les ai découverts en m'approchant : j'ai cédé à l'intrigue de la



Figure 70 : Vitrine de la Galerie de Buci pour l'exposition *Fémérotisme, L'Art érotique au féminin*, du 22 Novembre au 2 Décembre 2017, 73, rue de Seine, Paris

miniature. La suite de l'exposition offrait au spectateur de plus larges formats, plus frontaux cette fois. Selon le format, le rapport à l'intime



Figure 72 : Robert Mapplethorpe  
*Untitled*, 1974  
Impression noir et blanc Polaroid, 14,6x12,1 cm  
New York, MoMA

<sup>319</sup> Figure 70

<sup>320</sup> Figure 71

<sup>321</sup> Figure 72

n'est pas le même. Les grands formats, plus confrontant, peuvent plus facilement lasser le regard, qui s'en détourne alors ; au contraire, le petit format offre une intimité plus étroite entre lui et le spectateur et surtout, elle nécessite une concentration plus assidue, cependant, le regard peut aussi ne pas le remarquer, c'est un risque à prendre. Et plus personnellement, j'aime beaucoup l'idée de ne pas « imposer » mes productions au spectateur, mais plutôt d'attiser la curiosité.



Figure 73 : Allen Jones  
*Femme en chute*, 1964  
 Huile sur toile, 122 x 76 cm  
 Londres, Waddington Galleries

Associée à l'imagerie érotique, le petit format est le trou de la serrure, le spectateur est l'œil qui regarde à travers : le voyeur. L'effet « judas optique » de la gravure *Extermination Pilaire*<sup>322</sup> permet la corrélation avec cet effet optique « *fisheye* » que l'on pourrait alors appeler voyeuriste. Dans l'art érotique, toute une imagerie de la serrure se développe, on peut le voir avec ce tableau de 1964 d'Allen Jones : *Femme en chute*<sup>323</sup>. Le voyeur est une figure « dérangée », ce serait associé à un certain sentiment de honte ou à un sentiment plus altéré de gêne produit par la transgression du regard ; par exemple, dans la gravure *Xanthippe pissant Socrate, Alcibiade épiant*<sup>324</sup>, Alcibiade épie la scène, à demi caché derrière une colonne corinthienne, il ne devrait pas être là, pourtant il prend part à la scène de ménage et en tire même une jouissance physique. Pascal Quignard, dans son livre *La nuit sexuelle*, parle de la honte du voyeur en ces termes « Cette gêne

réalise le souhait que [l'homme] nourrit d'une véritable scission de l'humanité avec l'animalité. »<sup>325</sup> Le voyeur contente et contemple à la fois ses bas instincts. Il voit, profite de la scène passivement certes mais peut se la remémorer entièrement, n'en étant pas un des sujets actifs, plus particulièrement en tant que tiers objectif.

Le voyeur conserve également l'image souvenir de la scène. Tout comme le spectateur se souviendra d'une image qui l'a marqué. L'œil est le sens préféré du voyeur comme nous pouvons le noter dans cette gravure d'Hand Bellmer de 1974, *Initiation à la sexualité I, feuille 2*<sup>326</sup>. L'œil

322 Production 20, Annexe III

323 Figure 73

324 Production 1, Annexe II

325 Pascal Quignard, *La nuit sexuelle*, op. cit, p. 116.

326 Figure 74

est au centre du processus de l'érotisme voyeur. Dans son installation *Étant Donnés*<sup>327</sup>, Marcel Duchamp laisse l'opportunité au spectateur pour contempler son origine du monde à travers une porte : le processus est simple et primitif, il suffit de glisser son regard à travers une serrure. La mise en perspective du spectateur voyeuriste est expérimentée à travers les six gravures format tondo de 5 cm sur 5 cm, composant *Les cinq sens*<sup>328</sup> ; en condition d'exposition, ces gravures sont disposées sur un mur au niveau supposé de la serrure d'une porte. Le spectateur est obligé de se baisser pour pouvoir les voir. Le mouvement du spectateur est celui du voyeur : qu'il se mette sur la pointe des pieds pour observer l'œuvre érotique, ou qu'il se mette accroupi pour regarder en dessous d'un rideau ou d'une séparation surélevée de cabinet de toilette.

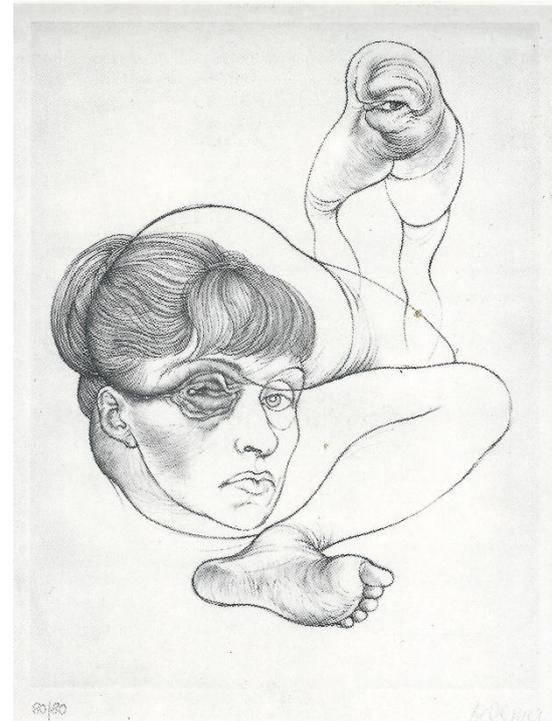


Figure 74 : Hans Bellmer  
*Initiation à la sexualité I, feuille 2*,  
1974  
Gravure pointe-sèche, 31,5 x 24 cm  
Francfort/Main, Courtesy  
Graphisches Kabinett im Westend



Figure 75 : Marcel Duchamp  
*Étant donnés*, 1946-1966  
Technique mixte, installation, 1531 x  
1112 x 3003 cm,  
États-Unis, Philadelphia Museum of  
Art

En érotologie, ce qui se rapproche le plus de l'éros miniaturisé serait peut-être le magnétisme, selon Peter Sloterdijk :

Dans la rencontre visuelle entre êtres humains, l'espace entre leurs yeux se condense en un champ de rayonnement à haute charge, et devient le théâtre d'un microdrame des énergies ; entre regard et contre-regard doivent se développer des interpénétrations ; le regard le plus fort est ici celui qui injecte ses contenus, notamment des esprits sous la forme de très fines vapeurs (*vapores*). L'espace intersubjectif apparaît ainsi comme un lieu de combat des esprits, qui agissent sur d'autres par le biais des yeux, mais aussi par d'autres rayonnements corporels.<sup>329</sup>

Les très fines vapeurs de Peter Sloterdijk seraient les actrices principales du processus instinctif

<sup>327</sup> Figure 75

<sup>328</sup> Pascal Quignard, *La nuit sexuelle*, op. cit., p. 116

<sup>329</sup> Peter Sloterdijk, *Bulles, Sphères I*, op. cit., p. 234-235.

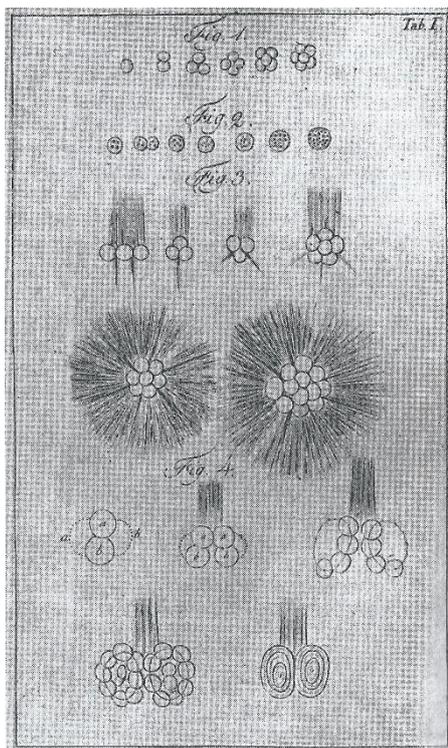


Figure 76 : Franz-Anton Mesmer  
Dessin tiré du livre homonyme de Karl Christian Wolfart *Mesmerismus oder System der Wechselwirkungen. Theorie und Anwendung des thierischen Magntismus als die allgemeine Heilkunde*, 1814

érotique, c'est par ces mêmes vapeurs que le voyeur ne peut décrocher son regard du spectacle érotique auquel il ne participe pas. Ces « infections oculaires » sont métaphoriquement décrites comme des « flèches empoisonnées »<sup>330</sup> par le philosophe italien Marsile Ficin. Ces considérations érotiques ont permis l'écllosion d'une pratique largement utilisée par les artistes médiumniques<sup>331</sup> intégrés à l'art brut, que l'on appelle le magnétisme ; Franz-Anton Mesmer médecin allemand du XVIII<sup>e</sup> siècle est le premier médecin à avoir des approches pratiques magnopathiques de guérison. Selon

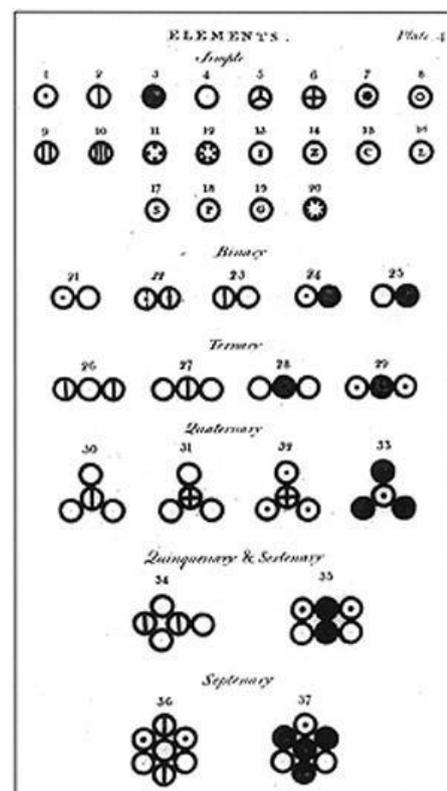


Figure 77 : John Dalton  
Schémas illustrant le livre de John Dalton, *A new system of Chemical Philosophy*, 1808  
London, R. Bickerstaff, Strand

Peter Sloterdijk :

Pour Mesmer, il n'existe pas encore de psychologie séparée de la cosmologie et de la physique universelle. Sa compréhension de l'intime n'intègre pratiquement aucune allusion à des éléments relevant de la psychologie individuelle. Pour lui, les individus ne sont que des aimants animaux qui, à l'instar de tous les autres corps, sont portés dans un concert fluide d'inhalaisons et d'exhalaisons.<sup>332</sup>

Les dessins de Mesmer<sup>333</sup> qui illustrent son propos sur le système des interactions sont étonnants tant ils ressemblent au modèle atomique de Dalton<sup>334</sup> qui sera d'ailleurs développé quelques années avant la mort du médecin. Ce mélange entre la science des interactions et celle de la particule atomique n'est peut-être pas anodine, ces particules fines étant invisibles aussi bien que les interactions érotiques qu'exerce le magnétisme animal. Ainsi :

L'homme touché par l'amour vulgaire ou naturel serait désormais mis en image par le fond mécanique de son désir exubérant d'unification avec l'autre. Il sait à présent qu'il souffre des effets secondaires psychiques d'une infection par le sang étranger, transmise par voie oculaire ; en conséquence, il est armé de savoir que donne l'instruction, ce qui lui permet d'utiliser sa réflexion pour prendre ses distances avec sa passion. [...] Lorsqu'on a compris que la frénésie du désir de contact et d'union n'est qu'un effet de

<sup>330</sup> Marc Carnel, *Le sang embaumé des roses : sang et passion dans la poésie amoureuse de Pierre de Ronsard*, Droz, 2004, p. 78-79.

<sup>331</sup> Ce mouvement suit la doctrine du spiritisme, dont le livre du pédagogue Rivail en est la fondation : Allan Kardec, *Le Livre des Esprit*, 1857, Dervy, 2002.

<sup>332</sup> Peter Sloterdijk, *Bulles, Sphères I*, op. cit., p. 245.

<sup>333</sup> Figure 76

<sup>334</sup> Figure 77

transfusions inconscientes, on a déjà fait le premier pas vers son propre désenchantement et sa propre guérison.<sup>335</sup>

Cela pourrait signer les premières impulsions vers l'analyse érotique à travers la sexualité qui va traverser l'occident durant le XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle. Les idées de Mesmer se sont propagées et ont formé, selon Peter Sloterdijk, une « sous-culture turbulente et complexe »<sup>336</sup> :

Il faut en outre supposer que l'élan qu'avait donné Mesmer à l'expérimentation sur les abolitions de frontières interpersonnelles ne pouvait que se briser contre la tendance générale psycho-historique de la fin du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, consistant à produire des contours plus clairement tracés dans le système des délimitations du Moi au sein de la société bourgeoise.<sup>337</sup>

Ces conclusions vont être explorées tout de suite à travers le premier tome de l'*Histoire de la sexualité* de Michel Foucault.

### *L'auscultation médicale minutieuse de la sexualité et son impact sur l'art érotique*

Léonard de Vinci fut l'un des premiers à aborder graphiquement la sexualité d'un point de vue scientifique dans ses différents schémas, notamment celui en coupe de *La copulation*<sup>338</sup> en 1492, près un demi millénaire après, Jean Dubuffet en reprend la thématique à travers le procédé de l'intellectualisation du dessin



Figure 79 : Jean Dubuffet  
*Conjugaison II*, 1949  
Plume d'oie et encre de Chine, 27 x 21 cm  
Paris, collection privée

d'enfant, avec son encre de Chine *Conjugaison II*<sup>339</sup>. Aujourd'hui, on retrouve des coupes anatomiques dans les dessins animés pornographiques japonais : les *hentai* et travers la pratique du *X-ray porn*, la pornographie au rayon X. En 2001, avec *Ero pop*<sup>340</sup>, l'artiste japonaise Aoshima Chiho explore



Figure 78 : Léonard de Vinci  
*La copulation*, 1492/94  
Plume et encre de Chine brune, 27,6x20,4 cm,  
Windsor Castle, Royal Library

<sup>335</sup> Peter Sloterdijk, *Bulles, Sphères I*, op. cit., p. 236.

<sup>336</sup> Peter Sloterdijk, *id.*, p. 249.

<sup>337</sup> Peter Sloterdijk, *id.*, p. 251.

<sup>338</sup> Figure 78

<sup>339</sup> Figure 79

<sup>340</sup> Figure 80

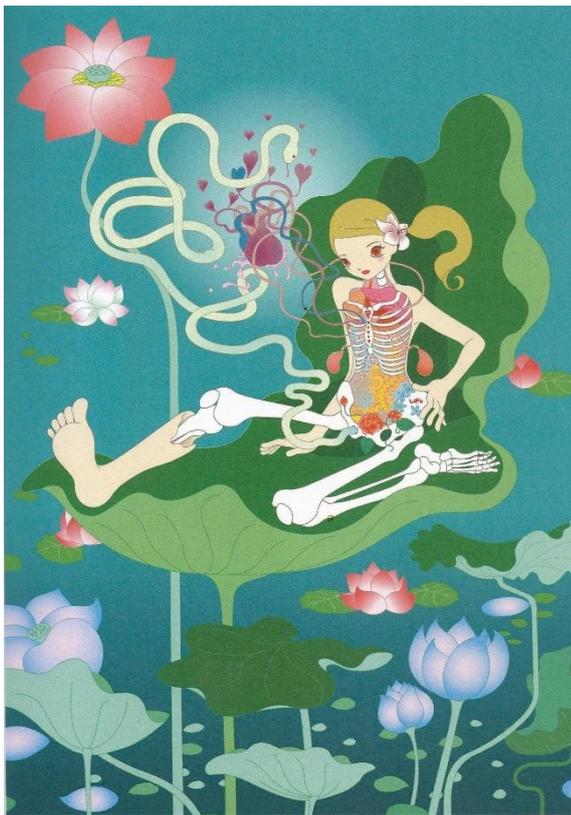


Figure 80 : Chiho Aoshima  
*Ero pop*, 2001  
 Impression jet d'encre sur papier, 143,5 x 102 cm  
 Los Angeles, Courtesy Blum & Poe/Paris & Miami,  
 Galerie Perrotin

l'intériorité érotique, en y insérant la figure biblique du serpent, s'enroulant dans les mêmes mouvements que les veines aortiques de la figure féminine dont ils sont extraits. De manière bien plus précise, le grapheur Nychos, spécialiste du graffiti au rayon X et à la découpe graphique scientifique, s'aligne sur les découpes médicales pour immortaliser ce baiser en 2017<sup>341</sup>. Le basculement du processus discursif de la sexualité du domaine religieux à celui médical à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, a eu un impact certain sur l'art érotique européen, et cela peut se vérifier au travers de certaines œuvres du XX<sup>e</sup> puis du XXI<sup>e</sup> siècle. Par exemple, Franz von Bayros, dans son illustration datant de 1912, intitulée *Il regarde les étoiles*<sup>342</sup>, a disposé des livres, un télescope et un globe terrestre derrière la scène sexuelle qu'il a dessiné, cela peut faire un premier parallèle entre sciences et sexualité. Enfin, la

découverte du monde microscopique au XX<sup>e</sup> siècle a amené l'artiste contemporain à s'interroger sur son intériorité et sa naissance invisible, dont la naissance fait partie, ainsi en 2001, Daniel Joseph Martinez cherche littéralement des réponses au plus profond de son être avec cette impression digitale intitulée *Self-portrait #9BFifth attempt tot clone mental disorder or How one philosophizes with a hammer, After Gustave Moreau, Prometheus, 1868 ; David Cronenberg, Videodrome 1981*<sup>343</sup>. Wangechi Mutu, quant à lui, dans son collage *Ectopic Pregnancy*<sup>344</sup> réalisé en 2004 offre une vision plus érotique de ces questionnements invisibles mêlant l'horrible et le médical à travers ce portrait d'un accouchement monstrueux.



Figure 81 : Nychos  
*Kiss*, 2017  
 Spray sur mur  
 Outsidelands, San Francisco

341 Figure 81  
 342 Figure 82  
 343 Figure 83  
 344 Figure 84

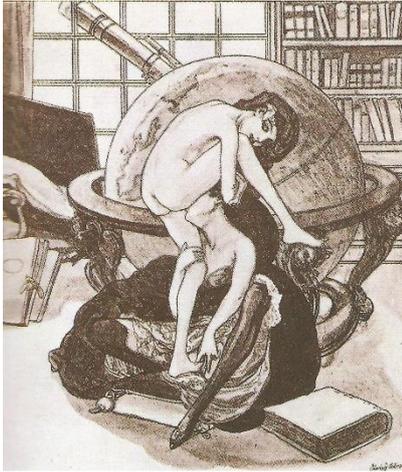


Figure 82 : Franz von Bayros  
*Il regarde les étoiles*, 1912  
Der Sterngucker, illustration pour  
« Le Murex »



Figure 83 : Daniel Joseph Martinez  
*Self-portrait #9BFifth attempt to clone mental disorder or How one philosophizes with a hammer*, After Gustave Moreau, *Prometheus*, 1868 ; David Cronenberg, *Videodrome* 1981, 2001  
Digital Print, 121,9x152 cm  
San Diego, Musée d'Art Contemporain



Figure 84 : Wangechi Mutu  
*Ectopic Pregnancy*, 2004  
Paillettes, encre, collage  
sur fond d'illustration  
médicale sur papier, 46 x  
31cm  
Londres, Saatchi Gallery

La vulve prend la place de la bouche de la figure représentée, à peine humaine ; l'artiste fait souvent référence dans ses œuvres à des opérations de transplantation et d'amputation.

Si l'on suit l'analyse de Michel Foucault, le domaine médical aurait joué un rôle décisif sur le dispositif discursif qui entoure la sexualité contemporaine. Après la révolution bourgeoise française de 1789, ce serait dans le domaine médical que la bourgeoisie française aurait creusé la ligne la séparant distinctivement de la noblesse ; l'eugénisme bourgeois aurait commencé au XIX<sup>e</sup> siècle par un « système perversion-hérédité-dégénérescence »<sup>345</sup>. Selon Michel Foucault, c'est Jean-Martin Charcot, un neurologue français exerçant à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui est l'une des figures qui permit la mise en marche du point de pivotement entre l'aveu pastoral – la confession –, qui était encore le siège du discours sur la sexualité au XIX<sup>e</sup> siècle, et sa récupération par le milieu médical :

Là encore Charcot constitue sans doute une figure centrale. Il fut pendant des années le plus notable de ceux auxquels les familles, encombrées de cette sexualité qui les saturait, demandaient arbitrages et soins. [...] Il cherchait à détacher le domaine de la sexualité du système de l'alliance, pour le traiter directement par une pratique médicale dont la technicité et l'autonomie étaient garanties par le modèle neurologique. La médecine reprenait ainsi pour son propre compte et selon les règles d'un savoir spécifique, une sexualité dont elle avait elle-même incité les familles à se préoccuper comme d'une tâche essentielle et d'un danger majeur.<sup>346</sup>

L'auteur ajoute un peu après :

De la direction de conscience à la psychanalyse, les dispositifs d'alliance et de sexualité, tournant l'un par rapport à l'autre selon un lent processus qui a maintenant plus de trois siècles, ont inversé leur position ; dans la pastorale chrétienne, la loi de l'alliance codait cette chair qu'on était en train de découvrir et elle

<sup>345</sup> Michel Foucault, *La volonté de savoir, Histoire de la sexualité I, op. cit.*, p. 158.

<sup>346</sup> Michel Foucault, *id.*, p. 147-148.

lui imposait d'entrée de jeu une armature encore juridique ; avec la psychanalyse, c'est la sexualité qui donne corps et vie aux règles de l'alliance en les saturant de désir.<sup>347</sup>

Selon Michel Foucault, la bascule de la sexualité du domaine spirituel au domaine scientifique est claire et se produit au sein de la sphère familiale, au travers du système d'alliance. Cette thématique est prudemment abordée dans la gravure *Jeux innocents*<sup>348</sup>, à travers la figure de la petite fille qui joue à la poupée, simulant une reproduction entre *Ken* et *Barbie*, dans une chambre ou un salon, surveillée par une autre figure qui pourrait s'avérer être patriarcale.

Le début de XX<sup>e</sup> siècle, et les décennies qui ont suivi jusqu'à aujourd'hui, ont donc été marquées par un refus de l'autorité de l'Église sur le domaine érotique comme le note Georges Bataille dans son livre *L'Érotisme* :

L'Église d'abord avait nié le caractère sacré de l'activité érotique envisagée dans la transgression. En contrepartie, les « esprits libres » nièrent ce que l'Église tenait généralement pour divin. Dans sa négation, L'Église, à la longue, en partie, perdit le pouvoir religieux d'évoquer une présence sacrée : elle le perdit surtout dans la mesure où le diable, où l'impur, cessa d'ordonner un trouble fondamental. En même temps, les esprits libres ont cessé de croire au Mal. [...] Dans un monde entièrement profane, il n'y aurait plus que la mécanique animale.<sup>349</sup>

Déjà Georges Bataille mentionne un net désintérêt social pour le diable – le Mal – comme menace faisant régner l'ordre dans l'érotisme, au profit d'un intérêt raisonné par la « mécanique animale », savamment récupérée par les progrès scientifiques de la médecine, et plus particulièrement par la psychanalyse Freudienne. Max Ernst résume plus factuellement ce phénomène :

La consommation de la débauche naturelle, l'interruption de la débauche contre nature, la baise dans les bois et dans les prés, la baise du connaisseur, la prostitution, le viol, l'accouplement forcé, l'abstention par impuissance, les baisers sur des parties du corps inhabituelles, les baisers sur des parties du corps avouables, les baisers de tourtereaux, les baisers sans arrière-pensée, les baisers mondains, l'éjaculation, l'onanisme simple et recherché, les désirs masochistes, la chasteté, l'éjaculation involontaire ou l'éjaculation voulue, la pollution nocturne, le danger de pollution, la sodomie, la bestialité, les attouchements impudiques, les caresses entre époux, le vase naturel de la femme, le vase avant, le vase arrière, les récipients sacrés, les spectacles, les danses, les mouvements gênés, l'art du chevauchement, le dégoulinement calculé, le sperme inachevé, les esprits du sexe, le démon, l'incontinence, l'aiguillon de la chair, la création du genre humain, l'embryologie sacrée – et toutes les saletés des Pères de l'Église.<sup>350</sup>

Dans cette première partie de cette citation de Max Ernst, on peut remarquer que l'artiste fait une énumération de termes et de notions qui sont, pour certaines, très empruntées du discours psychanalytique et médical ; ces notions pourraient révéler une « anormalité » dans la sexualité d'un individu, notamment à travers les parties du corps qui sont susceptibles de recevoir des baisers « inhabituelles » et celles « avouables ». Lorsque le souci de la sexualité s'est étendu au corps social entier, la bourgeoisie aurait condensé la sienne dans la psychanalyse ; selon Michel

---

<sup>347</sup> Michel Foucault, *id.*, p. 149-150.

<sup>348</sup> Production 22, Annexe III

<sup>349</sup> George Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 137.

<sup>350</sup> Muthésius, Néret, *Érotiques de l'Art*, *op. cit.*, p. 79.

Foucault, « ceux qui avaient perdu le privilège exclusif d'avoir souci de leur sexualité ont désormais le privilège d'éprouver plus que d'autres ce qui l'interdit et de posséder la méthode qui permet de lever le refoulement. »<sup>351</sup>

Ce qui n'est pas sans rappeler cette étude menée par George Bataille, qui est une analyse de celles menées par Kinsey sur les conduites sexuelles de l'homme<sup>352</sup>, sur la sexualité dans le milieu de la pègre<sup>353</sup> que Bataille compare à celle des classes dominantes : « [La classe dominante] s'est d'ailleurs libérée du travail et, si l'énergie sexuelle est mesurable, elle en disposa en principe dans des proportions qui l'égalèrent sensiblement à la pègre. »<sup>354</sup> à cela Georges Bataille ajoute la note de bas de page suivante : « Qu'est en un sens la classe souveraine sinon la pègre heureuse, nantie du consentement de la foule ? Les peuples les plus primitifs ont une tendance à réserver la polygamie à leurs chefs. »<sup>355</sup>. Ces études pourraient servir de premier point d'appui pour échelonner le niveau d'intensité de la consommation de la sexualité sur les diverses strates sociales. La partie suivante du texte de Max Ernst marque d'autant plus ce puissant refus de l'autorité cléricale sur le corps sexuel social, avec certaines affirmations aux teintes<sup>356</sup> que l'on appellerait aujourd'hui féministes :

Nous connaissons la valeur des mots, nous sommes tellement habitués aux dangers de pollution que nous nous y complaisons par urbanité. Les Pères de l'Église ont eu soin de tracer avec une précision écœurante sur le corps féminin des frontières qui séparent les parties honteuses des parties non honteuses. Une violente passion peut parfois faire disparaître ces frontières qui, toutefois, ne cessent de réapparaître avec une rigueur abjecte, et ce jusqu'au jour béni où un heureux massacre nettoiera pour toujours la Terre de cette vermine cléricale. L'amour est l'ennemi mortel de la morale chrétienne. En pénétrant de force dans le conscient et le subconscient des hommes avec ses rituels de pénitences ou de confessions, l'Église a trouvé l'instrument le plus sûr pour écraser sur le champ et sans difficultés tout ce qui touche à l'amour.<sup>357</sup>

C'est à partir du rejet de la confession cléricale au profit de l'aveu psychanalytique, relaté dans les propos précités de Michel Foucault, Max Ernst et Georges Bataille, que j'ai commencé à intégrer la notion d'aveu dans mon travail ; dans cet esprit, j'ai réalisé les six scènes intimes volées dans les cabinets représentés dans l'hexaptyque de gravures *Les cinq sens*<sup>358</sup>, dont la normalité et/ou l'anormalité dépendrait finalement de l'œil subjectif qui les regarde.

La notion de corps sexuel social est une notion foucauldienne qui donne au corps

---

<sup>351</sup> Michel Foucault, *La volonté de savoir, Histoire de la sexualité I, op. cit.*, p. 172.

<sup>352</sup> Kinsey, Pomeroy, Martin, *Le Comportement sexuel de l'homme*, Édition du Pavois, 1948.

Kinsey, Pomeroy, Martin, Gebhard, *Le Comportement sexuel de la femme*, Amiot Dumont, 1954.

<sup>353</sup> « Dans son ensemble, la population qui travaille donne une proportion d'environ 10% de haute fréquence. Seule la pègre (*underworld*) atteint 49,4%. [...] Le travail humain, essentiel à l'homme, s'oppose seul sans équivoque à l'animalité. [...] l'homme est d'abord un animal qui travaille, se soumet au travail et, pour cette raison, doit renoncer à une part de son exubérance. » George Bataille, *L'Érotisme, op. cit.*, p. 168-170.

<sup>354</sup> George Bataille, *id.*, p. 171-172.

<sup>355</sup> *Ibid.*

<sup>356</sup> En effet, les « frontières » séparant « les parties honteuses et non honteuses » du corps féminin, n'auraient originellement pas été posées par l'Église, cette discrimination sexuelle étant en réalité plus ancienne ; le Christianisme n'aurait fait qu'en accentuer les effets.

<sup>357</sup> Muthésius, Néret, *Érotiques de l'Art, op. cit.*, p. 79.

<sup>358</sup> Production 21, Annexe III

individuel sexué une position et un rôle politique, social et économique non négligeable. En effet, selon l'auteur, la sexualité bourgeoise se serait étendue au corps sexuel social entier, le multipliant et le diversifiant : « [...] la sexualité est originellement, historiquement bourgeoise et qu'elle induit, dans ses déplacements successifs et ses transpositions, des effets de classe spécifiques. [...] le corps social tout entier a été doté d'un « corps sexuel ». »<sup>359</sup> C'est ce « corps sexuel social »<sup>360</sup> que la médecine a le plus investi, et cela aurait, d'une certaine manière, atténué l'aspect spirituel de l'*ars erotica* pour le recentrer ou l'amener vers une *scientia sexualis*. Toujours selon l'auteur, si le corps social entier s'est doté d'une sexualité qui suit le modèle de celle bourgeoise cela ne serait pas par acte de soumission de la part des classes inférieures, à la différence peut-être de l'époque où le discours sexuel était concentré dans le domaine religieux qui soumettait alors toutes les classes confondues avec l'idée du péché ; mais plutôt par mimétisme des classes inférieures sur celles supérieures. Suivant la théorie qui opposerait l'érotisme au travail, ce mimétisme ferait régner un certain ordre social, afin que les conduites érotiques des classes inférieures ne perturbent pas la productivité générale humaine et les profits des classes supérieures. Ainsi :

Il faut y soupçonner l'autoaffirmation d'une classe [bourgeoise], plutôt que l'asservissement d'une autre : une défense, une protection, un renforcement, une exaltation, qui furent par la suite – au prix de différentes transformations – étendus aux autres comme moyen de contrôle économique et de sujétion politique. Dans cet investissement de son propre sexe par une technologie de pouvoir et de savoir qu'elle-même inventait, la bourgeoisie faisait valoir le haut prix politique de son corps, de ses sensations, de ses plaisirs, de sa santé, de sa survie.<sup>361</sup>

Cette « autosexualisation de son corps » *via* l'aseptisation sexuelle médicale et l'eugénisme aurait aussi été une manière pour la bourgeoisie de marquer sa différence avec la noblesse :

[C'est la] transposition, sous d'autres formes, des procédés utilisés par la noblesse pour marquer et maintenir sa distinction de caste ; car l'aristocratie nobiliaire avait, elle aussi, affirmé la spécificité de son corps ; mais c'était sous la forme du *sang*, c'est-à-dire de l'ancienneté des ascendances et de la valeur des alliances ; la bourgeoisie pour se donner un corps a regardé à l'inverse du côté de sa descendance et de la santé de son organisme. Le « sang » de la bourgeoisie, ce fut son sexe.<sup>362</sup>

Ces études sont des supports historiques permettant d'appréhender historiquement nos comportements vis-à-vis de la sexualité, et par dépendance, de l'érotisme. Ainsi, si l'on couple les analyses de Michel Foucault et l'étude sur la sexualité dans les hautes classes sociales et la pègre de Georges Bataille, cela expliquerait peut-être les écarts de conduites frivoles et inconscientes de la noblesse peinte par Fragonard dans ses tableaux rococos. Ce sont d'ailleurs beaucoup de tableaux de cette époque qui m'ont servi comme support pour graver mes toutes

---

<sup>359</sup> Michel Foucault, *La volonté de savoir, Histoire de la sexualité I, op. cit.*, p. 168-169.

<sup>360</sup> Voir glossaire

<sup>361</sup> Michel Foucault, *La volonté de savoir, Histoire de la sexualité I, op. cit.*, p. 162-163.

<sup>362</sup> Michel Foucault, *La volonté de savoir, id.*, p. 164.



Figure 85 : Jean-Honoré Fragonard  
*La Gimblette*, entre 1770 et 1775  
 Huile sur toile, 89x70 cm  
 Alte Pinakothek, Munich

premières approches gravées érotologique. Par exemple, *Jeune femme et son hérisson*<sup>363</sup> reprend *La Gimblette*<sup>364</sup> peinte entre 1770 et 1775 par Fragonard, la composition et le décor sont les mêmes, j'y ai ajouté la présence masculine en esquissant une main qui soulève le rideau en arrière-plan. Ce système parodique et référencé historiquement est très emprunté à l'installation *The Swing*<sup>365</sup> de Yinka Shonibare réalisée en 2001, qui est une réinterprétation engagée du tableau *Les Hasards heureux de l'escarpolette*<sup>366</sup> de Fragonard également. C'est d'ailleurs grâce à cet artiste que j'ai commencé à m'intéresser de près à l'érotologie de l'époque rococo, et de ses résonances sur notre époque contemporaine.

On peut en conclure que le discours sur la sexualité humaine a, lui aussi, des racines historiques. Pour comprendre la « censure » vis-à-vis de la sexualité, il est nécessaire d'envisager ces racines historiques comme ayant une réelle résonance sur les comportements sociaux actuels. Michel Foucault a décelé ce qu'il appelle une « volonté de non savoir » courante au XIX<sup>e</sup> siècle, qui a engendré de nombreuses fausses pistes, dans les pires cas des racismes, entravant la compréhension de la sexualité humaine :

Quand on compare ces discours sur la sexualité humaine, à ce qu'était à la même époque la physiologie de la reproduction animale ou végétale, le décalage surprend. Leur faible teneur, je ne dis même pas en scientificité, mais en rationalité élémentaire, les met à part dans l'histoire des connaissances. Ils forment une zone étrangement brouillée. [...] [La biologie de la reproduction] n'a guère joué, par rapport à [la médecine du sexe], que le rôle d'une lointaine garantie, et bien fictive : une caution globale sous le couvert de laquelle les obstacles moraux, les options économiques ou politiques, les peurs traditionnelles pouvaient se réécrire dans un vocabulaire de consonance scientifique. [...] [La physiologie de la reproduction] relèverait de cette immense volonté de savoir qui a supporté l'institution du discours scientifique en Occident ; tandis que [la médecine du sexe] relèverait d'une volonté obstinée de non-savoir.<sup>367</sup>



Figure 86 : Yinka Shonibare  
*The Swing*, 2001  
 Installation  
 Londres, Courtesy Stephen Friedman Gallery

<sup>363</sup> Production 6, annexe II

<sup>364</sup> Figure 85

<sup>365</sup> Figure 86

<sup>366</sup> Figure 65

<sup>367</sup> Michel Foucault, *La volonté de savoir, Histoire de la sexualité I, op. cit.*, p. 74.

Pour Foucault, y aurait donc une scission brute entre la volonté de savoir dans la biologie de la reproduction, mais une volonté de non-savoir concernant la médecine du sexe. Un peu après l'auteur ajoute : « Ne pas vouloir reconnaître, c'est encore une péripétie de la volonté de vérité. »<sup>368</sup> ; la médecine aurait donc historiquement exercé la peur de la sexualité sur le corps social avec l'argument de la santé *via* une certaine asepsie, qui a permis de définir l'acceptable et de poser les limites psychiatriques de « l'inacceptable ». Ce processus enveloppant et cadrant la sexualité a complètement remplacé celui auparavant exercé par les moines dans les confessionnaux. Cependant le processus de restriction de la sexualité par la peur est demeuré identique, l'argumentaire du jugement divin religieux a été remplacé par celui médical de la santé du corps et surtout de l'esprit individuel. La médecine s'est ainsi targuée d'une meilleure valorisation scientifique<sup>369</sup> qui lui a donné du crédit par rapport à la religion.

### *Manquements gynécologiques fondateurs de la laideur ontologique du corps féminin*

Grâce aux écrits de Michel Foucault, nous avons déjà vu comment la *scientia sexualis* est devenue une forme d'*ars erotica*, puis comment à les considérations médicales du corps sexuel bourgeois se sont étendues sur tout le corps social, et nous allons maintenant regarder de plus près comment la science de la médecine du sexe du XIX<sup>e</sup> siècle a installé de nombreux racismes en occultant l'aspect scientifique au profit d'un aspect plus moralisateur très emprunté des visions religieuses sur la sexualité, dont nous subissons les manquements encore aujourd'hui. Selon Michel Foucault, ce serait parce que la science s'est imposée comme une instance productrice de vérités sur le sexe qu'elle a pu asseoir son autorité :

[La science] s'est liée ainsi à une pratique médicale insistante et indiscreète, volubile à proclamer ses dégoûts, prompte à courir au secours de la loi et de l'opinion, plus servile à l'égard des puissances d'ordre que docile à l'égard des exigences du vrai. Involontairement naïve dans les cas les meilleurs, et dans les plus fréquents, volontairement mensongère, complice de ce qu'elle dénonçait, hautaine et frôleuse, elle a instauré toute une polissonnerie du morbide, caractéristique du XIX<sup>e</sup> siècle finissant ; [...] elle se posait en instance souveraine des impératifs d'hygiène, ramassant les vieilles peurs du mal vénérien avec les thèmes nouveaux de l'asepsie, les grands mythes évolutionnistes avec les institutions récentes de la santé publique, elle prétendait assurer la vigueur physique et la propreté morale du corps social ; elle promettait d'éliminer les titulaires de tares, les dégénérés et les populations abâtardies. Au nom d'une urgence biologique et historique, elle justifiait les racismes d'État, alors imminents. Elle les fondait en « vérité ». <sup>370</sup>

---

<sup>368</sup> *Ibid.*

<sup>369</sup> Les facultés de médecine enseignent aujourd'hui la médecine comme étant une « science brute » avec les mathématiques par exemple, par rapport à d'autres domaines comme l'histoire, la psychologie, les sciences humaines, les arts, etc. qualifiés de « sciences molles », dans les cours de première année commune aux études de santé.

<sup>370</sup> Michel Foucault, *La volonté de savoir, Histoire de la sexualité I*, op. cit., p. 72-73.

Toujours en suivant les écrits de Michel Foucault, en les couplant avec ceux de Claudine Sagaert et en y intégrant la conférence d'Odile Buisson, ces « racismes d'État » (déjà implantés depuis des millénaires pour le cas du sexisme) ont amené à une considération culturelle du corps féminin hystérisante. Dans son chapitre sur les dispositifs de la sexualité tiré de son ouvrage *La volonté de savoir, Histoire de la sexualité I*, Michel Foucault évoque et décrit la position de la femme, qui, par sa condition biologique, fait alors partie des domaines d'application<sup>371</sup> du dispositif historique qui régirait encore aujourd'hui la production de la sexualité :

*Hystérisation du corps de la femme* : triple processus par lequel le corps de la femme a été analysé – qualifié et disqualifié – comme corps intégralement saturé de sexualité ; par lequel ce corps a été intégré, sous l'effet d'une pathologie qui lui serait intrinsèque, au champ des pratiques médicales ; par lequel enfin il a été mis en communication organique avec le corps social (dont il doit assurer la fécondité réglée, l'espace familial (dont il doit être un élément substantiel et fonctionnel) et la vie des enfants (qu'il produit et qu'il doit garantir), par une responsabilité biologico-morale qui dure tout au long de l'éducation : la Mère, avec son image en négatif qui est la « femme nerveuse », constitue la forme la plus visible de cette hystérisation.<sup>372</sup>

L'hystérisation de la femme est le domaine d'application qui nous intéresse le plus puisque c'est celui j'aborde principalement<sup>373</sup> à travers mes gravures ; les figures féminines que je représente affichent et reprennent possession de leurs sexes, comme celle dans *Extermination pilaire*<sup>374</sup> par exemple. L'hystérisation du corps féminin n'est pas nouvelle et nous en avons déjà évoquées quelques racines dans les considérations érotologiques propres à la Grèce Antique<sup>375</sup>.

Claudine Sagaert, quant à elle, remonte jusqu'au Moyen-Âge et évoque la figure de la sorcière qui aurait été un moyen moral qui a participé à la considération hystérisante du corps féminin, et par la même occasion de mener une « compétition inter-sexe » imaginaire qui aurait été un des moments décisifs de l'appropriation du domaine médical par le genre masculin. Cette « compétition », plutôt « chasse à la sorcière », s'est étalée sur plusieurs siècles, ainsi l'auteure explique : « Si la sorcière n'était pas nécessairement laide physiquement, elle était vue laide, car elle incarnait un danger, non seulement pour la communauté à laquelle elle appartenait, mais aussi pour l'Église et les médecins. »<sup>376</sup> Ce danger sous-jacent d'une possible prise de pouvoir féminin sur le domaine médical pourrait, par exemple, trouver une de ses justifications dans l'appellation de « sage-femme », qui résumerait à lui seul l'exclusivité féminine dans l'acquisition de la connaissance liée à sa capacité biologique spécifique pour la gestation puis

---

<sup>371</sup> Selon Michel Foucault, il y aurait quatre grands domaines d'application qui permettrait la production de la sexualité dans le dispositif de sexualité : l'hystérisation du corps de la femme, la pédagogisation du sexe de l'enfant, la socialisation des conduites procréatrices et la psychiatisation du plaisir pervers.

<sup>372</sup> Michel Foucault, *La volonté de savoir, Histoire de la sexualité I*, op. cit., p. 137.

<sup>373</sup> J'ai cependant abordé la pédagogisation dans le dispositif de sexualité à travers la gravure *Jeux innocents* (Production 22, Annexe III)

<sup>374</sup> Production 20, Annexe III

<sup>375</sup> Voir chapitre *Le choc attique entre la matière et l'esprit*

<sup>376</sup> Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, op. cit., p. 60-61.

l'accouchement de l'être humain. Nous l'avons déjà évoqué, mais l'ouverture compétitive aurait peut-être même démarrée avec la pratique socratique de la maïeutique, que le philosophe antique disait exclusivement réservée aux esprits masculins, comme une réponse à la maïeutique féminine exclusivement réservée aux corps féminins. La volonté de récupération, voire de supplantation<sup>377</sup> masculine sur la maïeutique de la matière, aurait donc potentiellement donné naissance à un gynécide<sup>378</sup> sans précédents, toujours selon Claudine Sagaert :

[...] ne peut-on affirmer que philosophes, médecins et écrivains, en fabriquant la laideur ontologique de la femme, ont autorisé un certain féminicide ? [...] on est en droit de se demander si ce lien entre culture et barbarie ne s'est pas incarné à une époque où l'on a exterminé des femmes, en les assimilant ainsi à la figure de l'autre, de l'étranger, du hors-norme. Si des hommes ont été qualifiés de sorciers, ce sont surtout des femmes qui, de 1400 à 1700 environ, sont devenues la véritable cible de la « chasse aux sorcières ». Durant cette période, pour la première fois dans l'Histoire, nous assistons à la persécution d'un sexe en particulier.<sup>379</sup>

La diabolisation du corps féminin ne se limite pas à la sorcellerie, qui avait l'avantage incertain de donner un pouvoir magique aux femmes avant de les brûler, elle a donc continué de se répandre après 1700 dans la médecine. Ce glissement du magique au scientifique, du religieux au médical, a eu comme conséquence de produire une définition discriminante du corps féminin, le rendant scientifiquement hystérique et donnant plus de crédit encore pour alimenter sa différence par rapport au corps masculin, alors plus « neutre ». Michel Foucault décrit cette particularité historique propre à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle comme suit :

Ainsi, dans le processus d'hystérisation de la femme, le « sexe » a été défini de trois façons : comme ce qui appartient en commun à l'homme et à la femme ; ou comme ce qui appartient aussi par excellence à l'homme et fait donc défaut à la femme ; mais encore comme ce qui constitue à lui seul le corps de la femme, l'ordonnant tout entier aux fonctions de reproduction et le perturbant sans cesse par les effets de cette même fonction ; l'hystérie est interprétée, dans cette stratégie, comme le jeu du sexe en tant qu'il est l'« un » et l'« autre », tout et partie, principe et manque.<sup>380</sup>

Paradoxalement, cette supra-sexualisation opérée par la médecine du XIX<sup>e</sup> siècle, aurait saturé le corps féminin de sexualité tout en l'excluant d'une analyse biologique et physiologique objective. Dans ces conditions, le corps féminin se serait alors défini selon sa capacité reproductive uniquement, occultant un certain organe tout entier dédié au plaisir féminin.

Nous allons donc maintenant nous intéresser plus particulièrement à cette mécanique sexuelle féminine, autant saturée qu'élucidée des discours médicaux. Cette élucidation/saturation se retrouve dans les écrits théoriques sur l'érotisme du XX<sup>e</sup> siècle, ainsi, nous avons déjà pu constater que la sexualité « active » féminine a été totalement omise du livre

---

<sup>377</sup> La supplantation masculine dans le milieu médical peut se vérifier à travers le rapport médecin/infirmière dans le langage courant, le masculin dominant la profession, le féminin l'assistant.

<sup>378</sup> Diana E. H. Russel, Jill Radford, *Feminicide : the Politics of Woman Killing*, Twayne Publishers Inc., U.S., 1992.

<sup>379</sup> Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, op. cit., p. 60-61.

<sup>380</sup> Michel Foucault, *La volonté de savoir, Histoire de la sexualité I*, op. cit., p. 201-202.

*L'Érotisme* de Georges Bataille, qui accordait du crédit aux discriminations des rôles féminins et masculins dans l'acte érotique, donnant alternativement le rôle passif aux corps sexuels féminins et actif aux corps masculins<sup>381</sup>. S'il est vrai que l'on en sait beaucoup sur la pléthore sexuelle masculine grâce à l'extériorité corporelle de l'organe sexuel, qui expliquerait sa facilité d'observation, l'intériorité de l'organe féminin a, quant à lui, été, et est encore, malmené et assez méconnu. Cependant, la conférence d'Odile Buisson, gynécologue et obstétricienne, qui s'est déroulée en 2010 à l'ENS, intitulée *Comment expliquer l'orgasme féminin ? Comment fonctionne le clitoris ?*<sup>382</sup> peut déjà nous apporter quelques clés de compréhension sur cette méconnaissance médicale, qui trouve déjà quelques une de ces réponses dans l'analyse de l'Histoire de la sexualité menée par Michel Foucault.

L'ablation du clitoris est une pratique barbare qui témoigne du déni exercé sur le plaisir féminin, les historiennes Yvonne Knibiehler et Catherine Fouquet nous l'explique en citant un médecin du siècle des Lumières : « Levret dit avoir guéri une nymphomane par l'ablation du clitoris, fin XIX<sup>e</sup> siècle, le dictionnaire de Bouchut et Desprès indique [également ce même procédé] [...] comme remède possible de la nymphomanie. »<sup>383</sup> Cette pratique est encore d'actualité, et Odile Buisson nous retrace son historique à travers sa conférence à l'ENS<sup>384</sup> ; c'est un organe qui est oublié des traités d'anatomie et des manuels scolaires<sup>385</sup>. Pour ces raisons, la médecine sexuelle féminine en est à ses balbutiements, comparée à celle de son homologue masculin : en 1998, c'est la première fois que l'on fait une description anatomique précise du clitoris alors que cette même année signe l'invention du *Viagra* servant à la régulation médicamenteuse de la pléthore sexuelle masculine, en 2005 ce sont les premières résonances magnétiques du clitoris, en 2008 sa première coupe échographique en trois dimensions et enfin en 2009, c'est la première échographie du clitoris pendant le coït<sup>386</sup>. Ces diverses observations révèlent un double arche caverneux dont une arche bulbaire, qui fait entre 12 à 15 cm, ce qui n'est pas sans nous rappeler une certaine correspondance avec l'organe sexuel masculin. Les scientifiques ont également constaté une interdépendance des organes : clitoris, urètre et vagin, fonctionnent de concert. Odile Buisson nous permet même d'avoir une constatation visuelle de la mobilité du clitoris lors du coït<sup>387</sup>, désagréant en même temps l'idée d'un organe sexuel

---

<sup>381</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 19.

<sup>382</sup> Odile Buisson, *Comment expliquer l'orgasme féminin ? Comment fonctionne le clitoris ?*, mai 2010, conférence Les Ernest de l'ENS, [en ligne] Disponible sur : <http://www.les-ernest.fr/lorgasme-feminin-le-clitoris-et-le-point-g/>

<sup>383</sup> Yvonne Knibiehler, Catherine Fouquet, *La Femme et les Médecins, analyse historique*, Paris, Hachette, 1983, p. 147.

<sup>384</sup> Odile Buisson, *Comment expliquer l'orgasme féminin ? Comment fonctionne le clitoris ?*, op. cit.

<sup>385</sup> En 2017, le manuel de sciences et vie de la terre Hatier est le premier à montrer l'organe externe féminin dans son entièreté.

<sup>386</sup> Odile Buisson, *Comment expliquer l'orgasme féminin ? Comment fonctionne le clitoris ?*, op. cit.

<sup>387</sup> *Ibid.*

féminin passif et inactif.

Pour ce qui est de l'orgasme féminin, Odile Buisson nous explique qu'il relève d'une contraction très importante du périnée avec des répétitions réflexes du muscle périnéal, le gland du clitoris double de volume et est poussé en avant par le corps caverneux, qui se télescope pour permettre au clitoris de frotter contre ce qui pénètre la vulve. Les neurotransmetteurs se situent à l'arrière de cet appareillage et correspondraient au mythique point G. Quant au cerveau, c'est le cervelet qui commande la contraction réflexe qui correspond au lâcher prise orgasmique : c'est la fameuse « petite mort »<sup>388</sup> de Bataille. Le cervelet est également le siège du plaisir, et son activation nécessite l'extinction de toutes les autres parties du cerveau. Dans cette conférence, Odile Buisson fait taire un mythe persistant qui consisterait à séparer l'orgasme en deux parties : vaginal et clitoridien, alors que les images qu'elle présente montrent explicitement que ce n'est qu'une seule et même chose.

Ces mythes témoignent d'une méconnaissance certaine sur le plaisir et l'orgasme féminin, en effet, la femme a un organe spécialement dédié au plaisir, la pratique de son ablation amène l'idée d'une négation culturelle de son plaisir. Les conséquences peuvent être dangereuses, la juste considération du plaisir féminin étant faussée, la définition de son consentement s'en retrouve atteinte, et cela se vérifie au cœur des actualités concernant les affaires Weinstein. Enfin, Odile Buisson constate que le mécanisme reproductif de la femme a trop d'importance par rapport à la mécanique de son plaisir<sup>389</sup>, et que cette dernière est encore actuellement au cœur de nombreuses recherches scientifiques et médicales. Chez la femme, la scission créée entre la mécanique reproductive et celle du plaisir, semblable à celle prétendue de l'orgasme féminin, laisse suspecter que la scission tracée par nos Anciens<sup>390</sup> entre l'esprit et la matière est d'une ténacité étonnante.

Ces fondements morphologiques enfin explorées par la science sont importantes pour pouvoir correctement considérer la représentation du corps érotique dans mon travail. Si les parties génitales de mes figures féminines sont à demi-rasées c'est pour que toute cette morphologie *a priori* interne et mystérieuse sorte du domaine de la méconnaissance. Par ailleurs, pour dessiner ces corps, je n'utilise pas de modèles réels. Je déshumanise le procédé et me sers d'un mannequin en trois dimensions<sup>391</sup> pour réaliser les poses. Ce qui me permet également d'adopter le point de vue que je désire (plongée/contre-plongée). Ce procédé est

---

<sup>388</sup> « Pour notre imagination, si frappante que l'affaissement consécutif au paroxysme final est tenu pour une « petite mort ». » Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 108.

<sup>389</sup> Odile Buisson, *Comment expliquer l'orgasme féminin ? Comment fonctionne le clitoris ?*, op. cit.

<sup>390</sup> Aristote, *Génération des animaux*, op.cit.

Plotin, *Deuxième Ennéade*, op cit.

<sup>391</sup> Figure 1

assez juste mais manque de diversité pour représenter tous les types de morphologies humaines. Je les remanie souvent, ajoute des morceaux de chairs, de la graisse, les remodèle selon ma conception de la pose de la figure humaine que je veux représenter. Est-ce qu'alors, je peux parler de dessin de nu ? J'ai pendant longtemps dessiné d'après modèles vivants, le modèle en trois-dimension que j'utilise maintenant me sert de base indicative. De plus, je suis habituée à utiliser ce processus de « mannequin virtuel », ayant déjà construit et animé des corps en trois dimensions dans mon précédent cursus en cinéma d'animation 3D. Mes connaissances sur le fonctionnement du corps humain se sont précisées lors de mon cursus en animation ; pour les non-coutumiers de cette technique, la marionnette en 3D nécessite quelques règles fondamentales sur la construction d'un corps pour avoir un rendu un minimum réaliste, basé sur l'anatomie humaine. Les images de synthèse en trois dimensions sont d'ailleurs de plus en plus usitées par les artistes contemporains du *Net Art*, parmi eux, le « Second Life Performer » Gazira Babeli, qui explore les possibilités du corps humanoïde dans des performances virtuelles *glitch*, cette impression sur toile datant de 2007, *Come together*<sup>392</sup> donne un aperçu de son travail, elles peuvent rappeler les imbrications libidineuses que l'on peut voir dans les cent gravures illustrant Sade<sup>393</sup>.

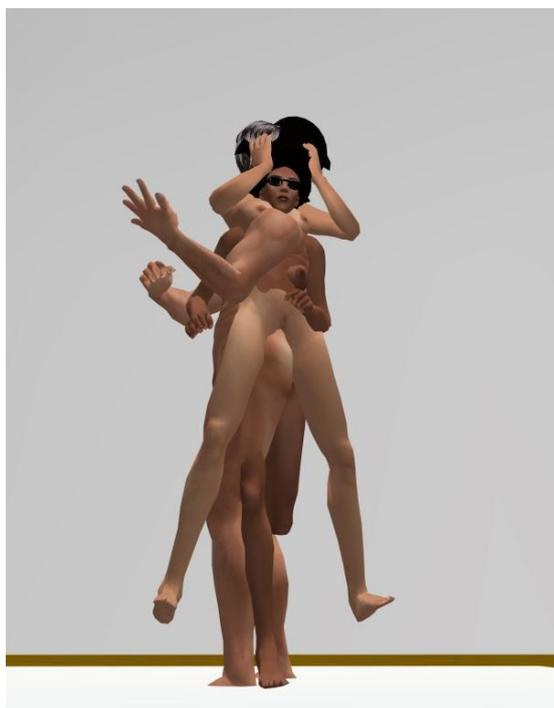


Figure 87 : Gazira Babeli  
*Come together*, 2007  
Performance, Second Life, Impression sur toile,  
Paris, Courtesy Fabio



Figure 88 : D.A.F. de Sade  
*Cent gravures d'époque pour illustrer La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu suivie de l'Histoire de Juliette, sa sœur de Sade*, 1797  
Gravure à l'eau forte, 6,5 x 10 cm  
Supplément au n°12/13 de la revue  
*Obliques*, 1977, p. 84  
Paris, Éditions Borderie

392 Figure 87  
393 Figure 88

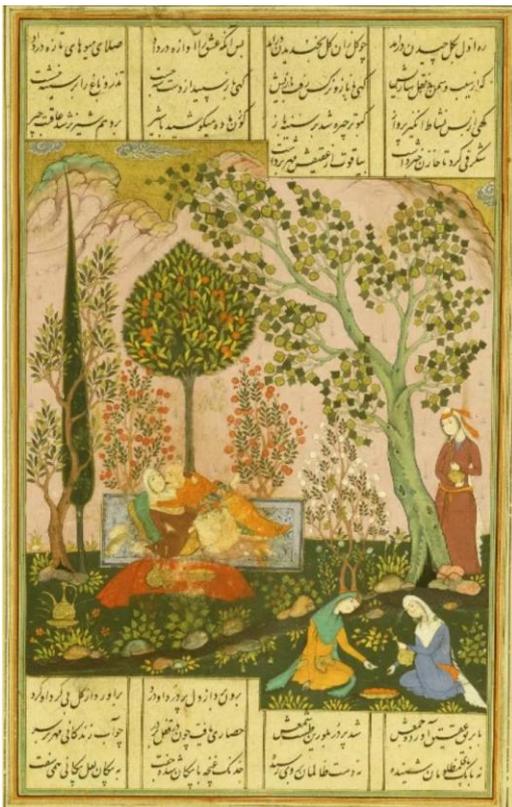


Figure 89 : *Les Noces de Khosrow et Chîrîn*  
 Dans *Les Cinq Poèmes de Nezâmî*, Nezâmî  
 Gangavî, école safavide, 1620-1624  
 Feuillet 1029 extrait du manuscrit orné de 34  
 peintures, papier sablé d'or, 386 feuillets, 36 x  
 24 cm  
 Paris, BnF, Manuscrits, Suppl. persan

Le cerne est une particularité graphique que l'on observe dès les toutes premières productions graphiques humaines de la préhistoire. Il est tout aussi visible dans les bas-reliefs antiques égyptiens que dans les postures statiques de l'art byzantin, ou encore sur les enluminures et les vitraux du Moyen-Âge. On retrouve également le cerne, plus précisément le surlignage, dans les miniatures persanes ; par exemple, le *Khamseh* de Nezâmî<sup>394</sup>, *Les cinq joyaux* en français, est un ouvrage regroupant cinq légendes persanes sous forme de poèmes. Chosroès, un prince indien, et Shirin, princesse arménienne, tombent amoureux l'un de l'autre sans s'être jamais vus, à travers leurs portraits respectifs, voici le passage où ils se rencontrent :

Khosrow se mit d'abord à cueillir maintes fleurs ; alors la belle, telle une rose, se mit à rire.

Il commença ensuite à vouloir lui prouver à quel point il l'aimait et il rendit un culte à ses jeunes appâts.

La pomme et le jasmin étaient pleins de saveur ; tantôt ses seins, belles grenades, tantôt ses yeux, charmants narcisses, étaient l'objet de jeux.

Parfois cet oiseau blanc échappait, preste, au roi ; parfois il la prenait, blottie en son giron.

Tantôt d'excès de joie, la colombe restait sans bouger sur son sein.

Cette biche luttait contre le lion royal, mais à la fin ce lion remporta la victoire.<sup>395</sup>

Ces miniatures étaient tout d'abord peintes à la gouache par aplats de couleurs, puis l'artiste apposait un trait noir au pinceau fin par-dessus afin de cerner les formes des différents éléments figuratifs<sup>396</sup>. On peut aussi distinguer la manière caractéristique dont les yeux des

<sup>394</sup> Figure 89

<sup>395</sup> Nezâmî Gangavî, *Les Cinq Poèmes de Nezâmî*, école safavide, 1620-1624, Paris, BnF, Manuscrits, Suppl. persan, 1029 f. Cette miniature illustre le passage où Chosroès et Shirin se sont enfin rencontrés physiquement, plus précisément de l'ébat amoureux qui s'ensuivit. Il peut être intéressant de noter ici la censure de la scène. Après la montée de la religion musulmane en Perse, cette miniature explicite sera « griffée » afin de masquer la scène sexuelle.

<sup>396</sup> Alain Jubert, *Images d'Orient*, collection Palettes, 90 min, Arte Vidéo, Éditions Montparnasse, 2004.

personnages sont dessinés ; ces yeux sont synthétisés, stylisés, ils sont en forme d'amande et occupent un tiers du visage. C'est une façon de dessiner les yeux et les sourcils que l'on retrouve aussi dans les *ukiyo-e* nippones<sup>397</sup>. Cette stylisation marque une volonté d'accentuer l'importance de l'œil, je réinjecte cette caractéristique dans mes dessins pour marquer les yeux des figures humaines. Plus tard, l'esthétique populaire japonaise, dans les *mangas* notamment, ira même plus loin en privilégiant des yeux mangeant la moitié des visages des personnage afin d'une part, de se rapprocher de l'esthétique de la poupée, et d'autre part pour toucher un plus occidental<sup>398</sup>.

L'art du contour et du cerne se retrouve principalement dans deux domaines artistiques qui me sont familiers : la gravure et la bande dessinée. D'abord, la gravure à l'eau-forte permet un contour et un cerne très précis. Grâce à l'outil, la pointe sèche, on peut tracer une ligne très fine, et grâce à la technique de l'eau-forte, l'acide creuse un sillon suffisamment profond pour que cette ligne fine soit d'un noir consistant et intense, une fois transférée sur le papier<sup>399</sup>. Cette technique crée un fourmillement de détails dans un format qui peut être très petit. Dans la bande dessinée belge, on retrouve le cerne avec la « ligne claire »<sup>400</sup>, caractéristique de l'école belge associée à Hergé. C'est la même technique utilisée par les *mangaka*, et qui me permet d'achever mes dessins depuis l'enfance<sup>401</sup>. On peut dire alors que la ligne est un tracé réalisé avec un outil fin, et que ce trait engendre un contour. La ligne est aussi l'élément fondateur du dessin, qu'elle soit hachurée comme en gravure, diffuse comme avec le fusain, discontinue et remodelable comme avec le crayon graphite ou encore en pleins et en déliés comme avec le pinceau.

Dans la représentation figurative réaliste, la ligne « claire » délimite la forme et lui donne un sens : une main, une tête, etc. Ces traits existent pour la compréhension de cette forme et de ce qu'elle représente. Ils nécessitent précision, pour la retranscription d'une posture par exemple, ou encore pour l'identification d'un objet. Pour ma part, j'utilise une organisation spécifique dans la chronologie du tracé de ces lignes au sein de mes productions, c'est une

---

397 Figures 29 et 30

398 En témoigne les opérations de blépharoplasties communes au Japon, en Chine et en Corée du Sud.

399 Annexe I, partie « eau-forte »

400 Voir glossaire

401 Dans toutes les productions *shonen*, *shojo*, *seinen* etc. l'éditeur valide le *rough* du *mangaka*. Le *rough* est un croquis préalable, une esquisse permettant l'organisation et la dynamique des bulles, des cases et des pages entre elles. (Le même schéma est pratiqué pour l'animation 2D, au travers des *storyboards* par exemple.) Ces *roughs* sont ensuite corrigés par le *mangaka*, qui les donne à ses assistants une fois finalisés. Alors, les assistants parfois peaufinent les décors et les foules de personnages (selon la popularité du *manga* et son rythme de production), encrent les planches, mettent les trames, et donnent enfin les planches finales à l'éditeur, dans un rythme hebdomadaire effréné, le tout sous la supervision assidue du *mangaka*. Le *manga Bakuman*, écrit par Tsugumi Ōba et dessiné par Takeshi Obata en 2008, décrit très bien le quotidien angoissant de ces bédésistes. En France ce rythme de production a été expérimenté par la BD *Last Man*, dessinée par Bastien Vivès et Michaël Sanlaville en 2013. De la même manière, en Belgique, on peut voir les croquis préalables de *Tintin* par exemple, qui étaient ensuite encrés et colorisés par des assistants.

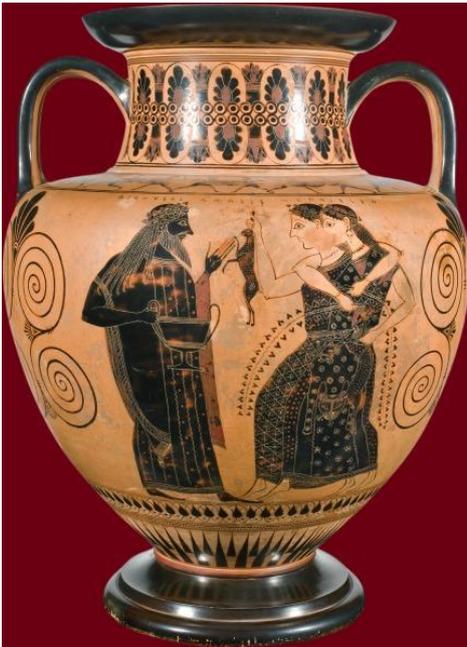


Figure 90 : *Amasis, Dionysos et deux ménades*, 540 av. J.-C.  
Céramique attique à figures noires et contour sur terre cuite, 33 cm  
Paris, BnF, Cabinet des Médailles

hiérarchisation graphique et intellectuelle des lignes ; il y a tout d'abord les lignes primaires, qui sont généralement complètement fermées, elles sont réalisées en premier et donnent une indication globale, et cernent le sujet dessiné. Les lignes secondaires sont des traits plus ouverts qui existent pour souligner des détails et apporter des précisions, elles sont souvent ajoutées après les lignes primaires. Ces lignes secondaires sont toutes aussi importantes que les primaires, et elles apportent un supplément à la narration de mes scènes. Comme exemple concret on peut dire que la ligne qui trace le contour d'un oreiller est primaire, voire primordiale pour sa compréhension, tandis que les plis sur l'oreiller, ou les motifs dessinés à l'intérieur, sont secondaires : ce sont des détails. Pour résumer, la hiérarchisation graphique et

intellectuelle des lignes me permettent de trouver une cohérence à l'ensemble du motif que je dessine, dans un souci de synthétisation.

L'exemple de la céramique grecque attique à figures noires est parfait pour introduire le passage de la ligne à la forme. Ces céramiques grecques<sup>402</sup> ont pour particularité de détacher la figure noire du fond, plus clair, de la poterie, et exercent ainsi un contraste des plus forts qu'il soit : les figures noires ont des contours blancs et les figures blanches des contours noirs. La forme se crée par le contour et est délimitée par lui. Ces lignes ont pour particularité de se fermer pour créer la forme. Les gravures de Félix Vallotton en sont un autre exemple. *La paresse*<sup>403</sup> est une gravure sur bois en taille d'épargne : toutes les parties où le bois a été creusé, gravé, sont blanches, tandis que les parties qui n'ont pas été évidées sont imprimées en noir. C'est le jeu du fond et de la forme, révélé par le contour. Dans mon cas, j'utilise le procédé de gravure opposé, celui en taille douce<sup>404</sup>, les parties que je grave seront imprimées en noir (ou en une autre couleur). Mais pour obtenir les formes précises de la



Figure 91 : Félix Vallotton  
*La paresse*, 1896  
Gravure sur bois, 17,7 x 22,3  
Berlin, Staatliche Museen,  
Kupferstichkabinett

<sup>402</sup> Figure 90

<sup>403</sup> Figure 91

<sup>404</sup> Annexe I

taille d'épargne, avec le tracé tout aussi précis de l'eau-forte, je m'applique scrupuleusement à fermer constamment mes formes dans mes dessins, afin de leur donner un aspect net. Ainsi mes formes et mes figures se détachent les unes des autres et peuvent se superposer et s'organiser les unes par rapport aux autres. J'opère de cette manière dans un souci de précision, dans mon cas, la ligne sert à dessiner la forme, et puisqu'elle la délimite entièrement : la ligne cerne la forme. Plus précisément, selon Matisse : « [...] il faut toujours rechercher le désir de la ligne, le point où elle veut entrer ou mourir. »<sup>405</sup>.

Les lignes sont les toutes premières manifestations graphiques de l'être humain, avec les tâches ; mais l'enfant, avec tout outil pointu, et dès son plus jeune âge, fera des gribouillis, sorte de figures chaotiques de gestes aléatoires combinés. Dans un premier temps, son tracé aura l'épaisseur de l'outil qu'on lui donnera ; jouet, fourchette, bâton, tout autre objet se rapprochant d'un crayon, ou même ses propres doigts, lui servent à réaliser des traits chaotiques, qu'ils soient dessinés à l'encre sur le papier ou de manière imaginaire dans les airs. C'est ce que Georges Henri-Luquet, pionnier de l'étude psychologique du dessin enfantin, appelle la première phase, ou âge, du dessin d'enfant. L'auteur nomme cette phase « le réalisme fortuit ». Dès que l'enfant « arrive à l'intention de tracer des lignes pour représenter quelque chose », l'enfant est dans la phase de « réalisme voulu ». S'ensuit les phases de « réalisme intellectuel » et de « réalisme visuel »<sup>406</sup>. Georges Henri-Luquet, dans une étude sur l'Art primitif, fait la passerelle entre les deux comme suit : « [...] Or, une image est ressemblante pour l'adulte quand elle reproduit ce que son œil en voit, pour le primitif lorsqu'elle traduit ce que son esprit en sait. »<sup>407</sup>. Pour aller plus loin, Georges Bataille, écrivain multiforme, cite, et analyse les études de Georges Henri-Luquet :

Dans ses écrits à propos de l'art primitif Luquet dit, je cite, « ...Or, une image est ressemblante pour l'adulte quand elle reproduit ce que son œil en voit, pour le primitif lorsqu'elle traduit ce que son esprit en sait. On exprimera à la fois le caractère commun et le caractère distinctif de ces deux sortes d'art figuré en appelant le premier un réalisme visuel, le second un réalisme intellectuel. » Dans le réalisme intellectuel, « le dessin contient des éléments du modèle qui ne se voient pas, mais que l'artiste juge indispensables ; inversement il néglige les éléments du modèle qui sautent aux yeux mais qui sont pour l'artiste dénués d'intérêt.<sup>408</sup>

Le réalisme intellectuel étant ce que l'esprit sait du sujet qu'il dessine, et le réalisme visuel la traduction graphique de ce que l'œil voit. Bien sûr, là où je veux en venir, c'est que mon approche du dessin et de la représentation se situe dans cet entre-deux, même si aujourd'hui, elle est effectivement plus portée vers le réalisme visuel. Optant pour une vision naturaliste de l'homme, je considère que l'état primitif est enfoui en chacun de nous et que nous ne sommes pas

---

<sup>405</sup> Dominique Lévy-Eisenberg, *Lire Matisse : la pensée des moyens*, Paris, l'Harmattan, 2005, p. 37.

<sup>406</sup> Georges-Henri Luquet, *Le dessin enfantin*, 1927, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1972, p. 174.

<sup>407</sup> Georges-Henri Luquet, *L'Art Primitif*, Gaston Doin et Cie, Éditeurs à Paris, 1930, p. 67.

<sup>408</sup> Georges Bataille, *Documents*, « L'art primitif », 1930, n°7, p. 389-397.

totallement coupés de cet état ; « Je voudrais étudier les dessins des gosses. La vérité y est sans doute. » écrit Derain en 1902, dans une lettre destinée à Vlaminck.<sup>409</sup>

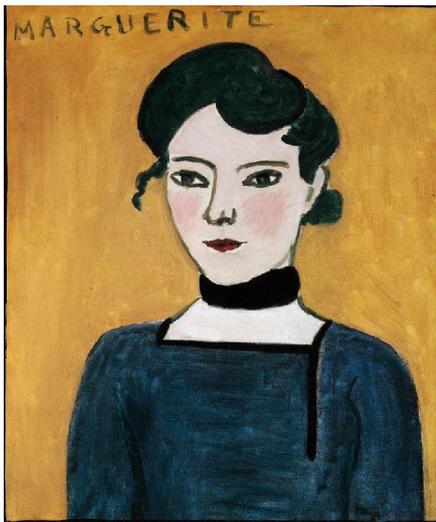


Figure 92 : Henri Matisse  
*Marguerite*, 1907  
Huile sur toile, 54 x 65 cm  
Paris, Musée Picasso

Matisse, en peignant *Marguerite*<sup>410</sup> nous a prouvé qu'il était tout à fait possible de retrouver son état primitif à travers la peinture, en réalisant ce tableau, il a été capable d'occulter toute sa culture artistique et la maîtrise du dessin dont il s'était pourtant rendu maître. Picasso, qui a reçu ce tableau de la part de Matisse, explique : « Les critiques parlent toujours des influences qu'auraient subies Matisse. Eh bien l'influence, quand il fit cette œuvre, fut celle de ses enfants, qui commençaient à dessiner. Leurs dessins naïfs le fascinaient et transformaient complètement son style. »<sup>411</sup> C'est durant l'époque de la création du portrait de *Marguerite* que Matisse éprouve de la curiosité à l'égard des dessins réalisés par ses propres enfants. Dans ce tableau, l'approche de Matisse

rejoint celle des psychologues, des pédagogues et anthropologues de l'époque. Les avant-gardes s'étaient beaucoup interrogés sur la question des commencements primitifs dans l'art. L'autonomie de la ligne et l'idée d'une pulsion graphique originelle, propre à chaque humain, sont les concepts au cœur des réflexions sur le dessin d'enfant entre 1890 et 1914. « Il faut regarder toute sa vie avec des yeux d'enfants »<sup>412</sup> disait d'ailleurs Matisse.

*Rêves Lucides*<sup>413</sup>, réalisé en 2015, regroupe cinq gravures organisées en dépliant, qui sont une suite narrative racontant des rêves lucides marquant les différents stades de mon enfance. J'ai volontairement régressé mon dessin à l'état de réalisme intellectuel pour rendre compte de la vision imaginaire que j'en avais étant petite. Comme contre-exemple, les différents dessins de nus<sup>414</sup> réalisés à peu près à la même période montrent une approche du dessin plus académique : je sais me plier à l'exercice de la représentation réaliste. Cependant, j'ai toujours scrupuleusement évité la représentation volumique, avec les indicateurs de masses : lumière et perspective, c'est pour moi le rôle de la photographie. La forme, dans une idée de dessin à degrés de réalisme intellectuel comme théorisé par Georges Henri-Luquet, donne des informations sur la *nature* de l'objet qu'il représente, en opposition à la seule représentation visuelle de l'objet,

409 André Derain, *Lettres à Vlaminck : suivies de la correspondance de guerre*, Paris, Éd. Flammarion, 1994, p. 89.

410 Figure 92

411 Françoise Gilot, *Matisse et Picasso*, Françoise Gilot, 10/18.

412 Dominique Lévy-Eisenberg, *Lire Matisse : la pensée des moyens*, op. cit.

413 Production 29, annexe IV

414 Production 30, annexe IV

qui est plus *artificielle*, puisqu'elle ne se base que sur son aspect visuel strict. Pour moi, la lumière, et une certaine utilisation de la perspective brouillent ces informations intellectuelles sur la nature de l'objet. Ainsi un tabouret à quatre pieds, dans le dessin intellectuel, aura ces quatre pieds dessinés peu importe l'angle sous lequel on représente l'objet. Le réalisme visuel supprime cette information selon l'angle que l'on adopte pour l'observer (en plongée par exemple, l'assise du tabouret occulte ses pieds). Comme exemple concret, dans les cartes du Tarot de Marseille de l'édition Grimaud, l'arcane majeur I, le Bateleur<sup>415</sup> travaille sur une table à trois pieds, le quatrième pied de la table est remplacé par le pied du Bateleur. La sémantique divinatoire de cette carte prend son sens par l'intellectualisation du dessin : en vérité, si la table tient, c'est grâce au pied du bateleur qui se substitue au quatrième pied de la



Figure 93 : *Le Bateleur*  
Lame I du Tarot de Marseille  
Grimaud, 1981

table. Cette carte, symbolisant le travailleur acharné et les tâches menées à bien, trouve sa sémantique grâce à la mythologie symbolique des éléments qui la composent<sup>416</sup>.

Ainsi, je vois la représentation d'un objet comme une mécanique complexe qui cache de nombreuses facettes d'elle-même derrière son enveloppe superficielle, à la manière des enfants qui dessinent la façade d'une maison avec toutes les pièces intérieures en transparence. L'artiste grapheur Nychos illustre parfaitement l'idée. Sa spécialité, c'est la dissection méticuleuse et médicale d'animaux et de personnages de la culture populaire. Dans *Dissection of a polar*



Figure 94 : Nychos  
*Dissection of a polar bear*, 2015  
Spray sur façade de maison  
Vienne

<sup>415</sup> Figure 93

<sup>416</sup> Les 21 arcanes majeures du Tarot de Marseille condensent à travers leurs nominations respectives (le diable, l'étoile, la maison de dieu, la justice, la papesse, l'empereur, le chariot, le mât etc.) différentes références à différentes croyances et mythologies culturelles (grecque, égyptienne, judaïque, chrétienne entre autres) au sein même de leur motif. Le brassage culturel des jeux de cartes locaux et leur juxtaposition, notamment grâce aux échanges commerciaux, ont permis cette cosmopolitisation. Ce qui rend le tarot de Marseille aussi énigmatique à décrypter, puisqu'il est très difficile de sourcer les mythes qui se croisent en son sein.

*bear*<sup>417</sup>, l'artiste a décomposé, non seulement la chair, les os de l'ours polaire et du poisson, mais également leurs mouvements. On voit le poisson finir dans la mâchoire squelettique de l'ours pour sûrement atterrir dans l'estomac, puis les intestins, dévoilés dans un schéma de coupe scientifique et médical. D'une part, l'intellectualisation induite par le dessin d'enfant permet de saisir le fonctionnement ou la mécanique interne de l'objet qu'elle représente, d'autre part, la simplification du réalisme intellectuel, comparé au réalisme visuel, permet également de saisir l'essence de l'objet représenté.

On pourrait dire que d'un point de vue réaliste, mon approche du corps est imparfaite, mais mon but n'a jamais été d'être juste à tout prix. Ce qu'on a longtemps appelé de la maladresse, n'est ni plus ni moins un laisser-aller conscientisé qui permet de ne pas rendre le dessin trop impersonnel. Pour moi, la marge d'erreur nourrit la stylisation, plus encore, dans le cas de *Genèse*<sup>418</sup>, l'erreur, volontaire cette fois, nourrit la symbolique : la figure masculine lève son pied, son genou ne devrait pas se retrouver à la hauteur de celui de la figure féminine, mais devrait être surélevé. C'est la balance entre corps réels et corps fantasmés, et le jeu qu'il peut y avoir entre les deux. Cependant, *Classic harem*<sup>419</sup> est l'une des seules gravures où je n'ai pas utilisé de modèles pour la construction des corps. Pour l'élaboration de cette gravure j'ai eu recours à mon dictionnaire personnel de formes, acquises par un processus d'automatisation. À force de dessiner des corps nus, je peux recréer les miens, plus ou moins fidèlement, ce qui donne lieu à une stylisation qui résulte de la digestion intellectuelle de la mécanique biologique humaine.

J'aspire à utiliser la figuration de manière sémantique, pour que mes scènes, mes motifs, soient pleinement compréhensibles par tous, tout en restant ouverts à une interprétation individuelle. Je ne cherche pas à ce que mes formes soient absolument justes par rapport à la réalité, mais seulement compréhensibles afin d'entrer dans le dictionnaire cognitif commun des formes. Ce dictionnaire est nourri par la communauté humaine depuis la grotte de Lascaux, en passant par le savoir des livres archivés, l'expérience visuelle de la vie de chacun et, maintenant, la mémoire des images numériques. « Qui dessine nourrit le projet d'abolir la distance qu'il mesure entre lui et la réalité. C'est un passage. » disait Jean Clair<sup>420</sup>, nous allons maintenant nous intéresser à ce passage.

---

<sup>417</sup> Figure 94

<sup>418</sup> Production 2, Annexe II

<sup>419</sup> Production 13, Annexe III

<sup>420</sup> Jean Clair, *Considérations sur l'État des beaux-Arts, Critique de la modernité*, 1983, Essais Folio, Gallimard, 2015, p. 115.

La gravure, dans son processus et dans son utilisation, a aussi été le moyen pour moi de « figer » mon trait, pour créer ces scènes gravées hétérotopiques. « Choisir (...) dans le dessin, entre toutes les combinaisons possibles, la ligne qui se révélera pleinement expressive. »<sup>421</sup> Matisse parle du « choix de la ligne », mais avant de choisir la ligne il faut déjà la chercher. C'est ce que j'appelle la recherche de « la justesse du trait ». C'est un travail de pré-gravure qui consiste à réaliser un dessin préparatoire pour écarter les traits superflus qui viendraient brouiller le trait à l'eau-forte. Le croquis préparatoire de la gravure *Suppression de l'historique*<sup>422</sup> est raturé, des traits fortement marqués se superposent. Au cours de cette phase de recherche et de transposition du dessin, des éléments peuvent apparaître, disparaître, se remodeler et se transformer. Cette étape permet de repérer, de construire et ainsi d'aménager l'espace de la plaque, qui servira à la transcription de la situation érotique imaginée. J'efface, j'affine, j'esquisse rapidement la posture du personnage et j'accentue les traits qui me conviennent pour qu'ils ressortent lors de la phase d'encrage. J'appuie sur mon crayon quand je trouve la ligne qui me correspond. La volonté de chercher et de trouver le « trait juste » se retrouve dans cette façon de griffonner : dans mon cas, la ligne correcte parfois regroupe les mauvaises, généralement plus floues ou anatomiquement incorrectes, et les domine en les recouvrant d'un geste assuré qui exerce une forte pression sur le papier, d'autre fois cette ligne est correcte dès le premier geste. J'ai longtemps cru que la dextérité en dessin était la clé de cette recherche du « trait juste » ; ce serait surestimer la technique au détriment de l'expressivité.

Une autre donnée est primordiale dans la recherche de ce « trait juste » dans mes compositions, je pars du principe que le point de vue et la construction géométrique du décor sont au service de la narration, souvent concentrée sur le ou les personnages, et doivent les mettre en valeur. Comme exemple, dans ce croquis préparatoire de la gravure *#foodporn*<sup>423</sup>, la découpe du format répond aux lignes de construction du décor, les lignes du carrelage et de la bordure des escaliers enferment le personnage dans un triangle<sup>424</sup>. La plainte répond au bord

---

<sup>421</sup> Henri Matisse, « Il faut regarder toute la vie avec des yeux d'enfants », op. cit.

<sup>422</sup> Production 14, Annexe III

<sup>423</sup> Production 19, Annexe III

<sup>424</sup> C'est une référence au triangle hiérarchisant la chaîne alimentaire, où l'homme trône au sommet. Je parodie ce triangle, puisque dans cette scène nous sommes très éloignés d'une scène de chasse.

de la table et encadre le sexe du personnage. L'affiche a été volontairement positionnée de manière anti-perspective pour s'aligner avec le *burger* qui est dans les mains du personnage. Cette esquisse de gravure a été réfléchié comme aurait pu l'être une case de bande dessinée, d'ailleurs, le gaufrage de la plaque dans le papier forme une « case », ce qui n'est pas sans en rappeler les vignettes caractéristiques.

La construction est d'autant plus importante lorsque je fais des perspectives géométriques un peu compliquées. Je n'ai jamais été friande des constructions perspectives traditionnelles, les points de fuite tracés à la règle et la rigueur architecturale des droites et des angles droits ne sont pas obtenus naturellement par le tracé permis par le geste de la main humaine. Dans cette optique, mes cases de bande dessinée étaient toujours tracées à la main, et je tordais systématiquement l'architecture de mes scènes pour les rendre plus dynamiques. Cette planche datant de 2014<sup>425</sup> signe mes premiers pas vers une autre approche de la perspective. Comme autre exemple, sur le croquis d'*Extermination pilaire*<sup>426</sup>, les points de fuite<sup>427</sup> ont été effacés, mais on peut voir le sillon du crayon marquer en profondeur le papier. Cette image a été une des plus compliquées à construire jusqu'à présent. Il y a un poisson en arrière-plan qui disparaîtra dans les prochaines étapes d'encrage<sup>428</sup>. Je désirais un cadrage plus large de la scène, j'ai décalqué le premier croquis et j'ai ajouté les extrémités des membres du personnage. Dans ce deuxième croquis<sup>429</sup> on retrouve les traces de construction de perspectives, et celles du pied du personnage qui a été repris de nombreuses fois.

Si dans mes croquis j'efface et rature mes traits c'est plus souvent par soucis pour la composition de mes scènes, et non pas pour que mes formes soient anatomiquement ou géométriquement corrects. Cela se vérifie dans leur construction : les différents éléments figuratifs se superposent par effet de transparence, par exemple dans le croquis de *Suppression d'historique*<sup>430</sup>, le corps a été construit en premier et l'accoudoir de la chaise de bureau a été ajouté au-dessus. Pour ne pas me perdre dans un entremêlement de traces incompréhensibles,

---

<sup>425</sup> Production 28, Annexe IV

<sup>426</sup> Production 20, Crayonné 1, Annexe III

<sup>427</sup> André Barre, Albert Flocon, *La Perspective curviligne, de l'espace visuel à l'image construite*, Flammarion, 1968.

André Barre, graveur et enseignant illustre les propos du mathématicien Albert Flocon, et schématise le fonctionnement de la perspective sphérique utilisée dans la réalisation de la gravure *Extermination pilaire*.

<sup>428</sup> Production 20, Encrage 1, Annexe III

<sup>429</sup> Production 20, Crayonné 2, Annexe III

<sup>430</sup> Production 14, Crayonné 1, Annexe III

j'efface les traits qui sont à l'arrière-plan pour faire ressortir ceux du premier plan. J'effectue ce même processus pour l'élément végétal au tout premier plan, le fil de la souris qui passe sous la table en verre et devant la deuxième jambe du personnage, ainsi que le drapé (qui sera finalement retiré) derrière le personnage. Je fonctionne aussi par système de calques, ainsi l'hexaptique *Les cinq sens*, a d'abord été composé à partir d'un décor<sup>431</sup>, où j'ai superposé plusieurs calques<sup>432</sup> avec des personnages différents dans les six encrages finaux<sup>433</sup>. Après avoir terminé ces étapes, je peux alors passer à la suivante qui consiste à encrer, voire ancrer les traits.

J'ai parlé précédemment de la « ligne claire » et en ai donné une définition. Or, l'étape du croquis présente un désavantage majeur : les dégradés de gris du crayon à papier n'offrent pas un aperçu du rendu à l'eau-forte, et si on reprend la citation de Matisse, il reste encore à « choisir les lignes ». L'encrage permet donc d'effacer les différentes variations de gris, accentuées ou non, selon la pression qu'exerce la mine graphite sur le papier, et d'obtenir une ligne noire optimale. Pour ce faire, je positionne mon croquis sur une tablette lumineuse puis je retrace mon dessin à la plume *maru*<sup>434</sup> et à l'encre de Chine sur une nouvelle feuille superposée. Par transparence je peux choisir les traits qui me correspondent, affiner les courbes et synthétiser les formes. C'est l'exercice traditionnel que font les dessinateurs de bande-dessinée belges et les *mangaka* japonais. Ce procédé permet la sélection des traits les plus intéressants qui seront rendus par la « ligne claire »<sup>435</sup> finale. Ainsi, dans la continuité de la ligne, un rapport calligraphique se dégage.

Le peintre chinois Shitao conçoit l'écriture comme « l'art d'assembler les traits »<sup>436</sup> et transpose cette philosophie dans ses peintures. Cette façon de peindre par « l'unique trait du pinceau » est très liée à l'écriture chinoise, et se retrouve donc également dans la calligraphie japonaise. Les pictogrammes chinois sont la représentation visuelle de l'idée qu'ils signifient. Il est évident que les lettres romaines n'ont pas ces valeurs ajoutées, mais un mot représente tout de même l'idée mentale qu'on s'en fait et appartient également à un dictionnaire commun, celui

---

<sup>431</sup> Production 21, Décor 1, Annexe III

<sup>432</sup> Production 21, Calques 1, 2, 3, 4, 5 et 6, Annexe III

<sup>433</sup> Production 21, Encrages 1, 2, 3, 4, 5 et 6, Annexe III

<sup>434</sup> Du type de plume utilisé pour réaliser l'encrage dépendra les pleins et de déliés de la ligne. La plume japonaise *maru* est celle qui offre le moins de déliés, par conséquent, elle se rapproche du trait à l'eau forte. La plume *G*, au contraire, permet beaucoup plus de pleins et de déliés.

<sup>435</sup> Voir glossaire.

<sup>436</sup> Alain Jubert, *Images d'Orient*, op. cit.

de la langue, cette fois-ci plus tangible et défini que le dictionnaire commun des formes. Dans cette optique, du texte en français a été ajouté sur les papiers éparpillés sur le bureau de la scène *Suppression d'historique*<sup>437</sup>, afin d'étayer le titre de la gravure. Ainsi on peut lire « nouvelle fenêtre de navigation privée » sur la première page, « je cherche l'endorphine » sur la seconde et « j'aime bien [...] » sur la troisième, ces amorces de phrases sont un clin d'œil aux textes, souvent humoristiques, qui accompagnent les *shunga*<sup>438</sup>. Le personnage de *Suppression d'historique* se masturbe devant une vidéo pornographique que l'on entraperçoit sur l'écran de son ordinateur, la « nouvelle fenêtre de navigation privée » est une fonctionnalité sur le navigateur *Google Chrome* qui permet de naviguer sur internet sans laisser de traces dans l'historique de navigation Internet. Ici les annotations sont en lien direct avec le titre « suppression de l'historique », toujours dans une visée comique et burlesque. Dans cette dernière série de gravures, ce rapport à l'écriture est redondant, ce sont les résonances de mon cursus en animation et en bande dessinée. Ces quelques phrases viennent s'ajouter à la narration des scènes. On pourrait citer comme autre exemple la gravure *Extermination pilaire*<sup>439</sup>, on peut lire sur les bouteilles et spray de produits de beauté de la scène « encore un truc pour les cheveux », « plus propre que propre » et « sans colophane, méthane, propane », ou encore « *manspreading* » sur la barre de métro de la gravure *Genèse*<sup>440</sup>. Dans mes animations, du texte est également présent dans la réinterprétation de l'interface d'*Instagram*<sup>441</sup> que j'ai réalisé dans le cadre du *selfie* que Léda prend d'elle-même, dans la scène initiale qui se déroule dans la gravure *Léda et le cygne*<sup>442</sup>. Ces petites phrases satiriques ajoutent au comique de la scène.

Pour poursuivre sur le processus de transfert et de transposition de l'image, on peut voir dans la version encrée de *Suppression de l'historique*<sup>443</sup> que plusieurs éléments ont disparus. Le parquet a été retiré pour ne pas noyer la scène dans trop d'informations visuelles. Même si l'équilibre visuel de manière esthétique (dans une idée du Beau) n'est pas du tout au centre de mes recherches, la composition est pour moi le moyen de rendre la scène plus rapidement et plus facilement compréhensible pour le spectateur. Si j'estime que trop d'éléments brouillent et

---

437 Production 14, Annexe III

438 Figure 49

439 Production 20, Annexe III

440 Production 2, Annexe II

441 Production 5, Animation 1, Annexe II

442 Production 5, Annexe II

443 Production 14, Encrage 1, Annexe III

déséquilibrent la perception cognitive de la scène, je les enlèverai.

Il m'arrive assez souvent de réduire et de réimprimer numériquement mes images encrées afin qu'elles soient au format de la plaque de cuivre. Les deux versions encrées de la gravure *Extermination pilaire*<sup>444</sup> présentent également des différences avec leurs versions crayonnées. Le rendu graphique de l'eau a été supprimé dans la deuxième version encrée afin de se concentrer sur le personnage, et quelques éléments secondaires, assez parlants, ont été rajoutés : les bouteilles de produit de beauté, quelques tissus à motifs et un canard en plastique. Plus tard, j'ai repositionné le niveau de l'eau sur le calque, cet élément n'a pas été transféré sur la plaque de cuivre, mais m'a permis de délimiter les zones d'aquatinte, et d'écrire le texte sur les bouteilles à l'envers<sup>445</sup>. Le procédé de transfert au calque<sup>446</sup> sur la plaque de cuivre vernie est primordial, le calque me sert de repère pour mon tracé à la pointe sèche et retourne le motif de manière à ce qu'il soit dessiné à l'envers, afin, qu'au moment de l'impression, l'image soit à l'endroit. C'est un procédé d'inversion à ne jamais oublier en gravure.

Après ces quatre étapes, le crayonné, l'encrage, décalquer l'encrage pour ensuite le recalquer sur la plaque vernie, il ne reste plus qu'à graver le motif. Ces stades de création se déroulent généralement les uns après les autres, il y a une mémoire et une synthétisation des formes qui s'opèrent. Se tromper au moment du tracé à l'eau forte est très souvent rédhibitoire et même si on recouvre un mauvais tracé à la pointe sèche avec du vernis, il se verra à l'impression. Toutes les étapes précédentes sont donc nécessaires pour maîtriser le plus précisément possible la ligne à l'eau-forte. Initialement je dessinais directement sur le papier, la gravure ouvre une autre dimension au dessin : c'est pour moi l'aboutissement et le stade le plus perfectionné de la ligne. Depuis petite, l'encrage de mes dessins me laissait insatisfaite, mes productions n'étaient jamais finies, la gravure m'a permis d'accéder à ce que j'appelle *la finalité du dessin*<sup>447</sup>.

J'utilise deux techniques de gravure taille-douce, l'aquatinte et l'eau-forte<sup>448</sup>. Cette dernière est utilisée pour la gestion de la ligne et l'aquatinte sert d'indicateur de valeur. Par

---

<sup>444</sup> Productions 20, Encrages 1 et 2, Annexe III

<sup>445</sup> Ce qui est un exercice contre nature et assez compliqué. C'est le renversement visuel propre à la gravure, qui oblige une certaine gymnastique perceptive.

<sup>446</sup> Production 21, Calques 1, 2, 3, 4, 5 et 6, Annexe III

<sup>447</sup> Voir glossaire

<sup>448</sup> Annexe I, « Aquatinte »

exemple, dans la gravure *Extermination pilaire*<sup>449</sup>, l'aquatinte est l'indicateur de l'eau. Cette technique permet de gérer la teinte, la lumière, la texture, la profondeur de champ, les nuances de couleurs, elle peut même donner des effets de lavis ou de peinture comme dans la gravure *Mythe féminin*<sup>450</sup>. Pour cette gravure j'ai utilisé la technique de gravure au savon. Le savon mélangé à l'huile de lin et au blanc de Meudon est moins résistant que le vernis, et laisse parfois passer l'acide. C'est une technique plus aléatoire mais qui permet de créer des différences de teintes tout en laissant la trace du pinceau. Si le tracé à l'eau-forte permet de créer les formes par le biais de la ligne, l'aquatinte les habille et donne des précisions sur leur nature.

Ainsi, le geste en gravure consiste à creuser le matériau et à enlever de la matière, à l'inverse de la peinture par exemple, où l'on ajoute une couche sur le support. Cependant, au moment de l'impression, l'encre installée dans les sillons gravés vient se restituer sur le papier, une fois le tirage effectué<sup>451</sup>. En tout, mon motif est redessiné et retravaillé cinq fois pour obtenir le trait final à l'eau forte le plus optimal possible. C'est un long processus créatif, et pour autant, le rendu de la ligne à la fin n'est pas « parfait » comme on pourrait l'attendre. La pointe sèche butte contre les micro-aspérités de la plaque créant des ondulations incontrôlables. Cela fait partie du jeu de la sérendipité, et dans la neutralisation de mon geste, qui passe par ces cinq étapes pour obtenir une ligne et une composition qui « figent » le motif de la scène érotique, les aléas des erreurs humaines viennent dynamiser et apporter l'expressivité nécessaire pour « donner vie » à la technique. Ces cinq étapes sont nécessaires pour la gestation du motif, dont l'impression permet l'accouchement.

---

449 Production 20, Annexe III

450 Production 12, Annexe III

451 Annexe I, « Impression »

## DIGRESSION 2

### LA CARTE BLANCHE DE RICHARD PENA

Le 20.11.17, dans le cadre du colloque international France-Colombie

La carte blanche est intitulée :  
*Relations entre les changements radicaux  
dans le cinéma des années 60  
et les changements politiques de la même époque*

Richard Peña est professeur à Columbia University, c'est un historien du cinéma. Étant un enfant des années 50, Richard Peña a pu assister à la projection du cinéma d'avant-garde, il s'y est donc intéressé de très près. Le cinéma d'avant-guerre est tout d'abord né de l'exode artistique d'avant-guerre aux États-Unis. Les artistes ont continué les recherches picturales européennes, sans subir l'oppression physique de la seconde guerre mondiale. Ainsi l'expressionnisme allemand a été perpétué par Pollock par exemple. Seulement, le conservatisme instauré par Roosevelt dans la politique américaine, donne lieu à un anticommunisme et une ségrégation raciale, qui a poussé les artistes d'avant-garde à renverser les valeurs, et redéfinir les genres, pour marquer leur opposition farouche à ce type de politique. C'est la naissance de la contre-culture et de la culture underground.



Figure 95 : Stanley Kubrick  
*Full Metal Jacket*, 1987  
Extrait, film cinématographique, couleur, sonore, 116  
minutes  
États-Unis, Warner Bros. Pictures

Dans le cinéma populaire de la fin des années 60, cette culture alternative s'illustre très bien par cette scène d'Easy Rider, sur fond musical « Born to be wild » de Steppenwolf, où un personnage jette sa montre par terre avant de démarrer sa moto. La montre symbolise le système de vie réglé et la moto, l'accès à l'indépendance et à la liberté. Ce refus de l'organisation, de l'*establishment*, est revendiqué pendant les années 60-70 par le mouvement hippie. Ce mouvement embrasse une grande partie de la population blanche estudiantine et

entraîne de nouvelles dynamiques sociales qui rejettent les normes de la génération précédente. Cette dissidence, promue par la nouvelle génération, se veut *peace and cool* : elle veut changer

le monde, est farouchement contre la guerre au Vietnam<sup>452</sup> et donne naissance aux combats LGBT. Les artistes de l'avant-garde américaine s'inspirent donc de la culture populaire pour exprimer leurs critiques sociales. Les films d'avant-garde sont projetés les week-ends, ils gagnent en popularité et permettent la prolifération des écoles de cinéma. Ce climat permet également l'émergence de la performance artistique, comme expérience éphémère et authentique qui ne peut ni être captée, ni achetée. Il n'y a pas de jeu théâtral ni de personnages fictifs, c'est la communication directe entre l'artiste et le spectateur qui est au centre du travail des performeurs. Par la suite, cela donnera naissance aux happenings, nouveau concept promulgué dans les années 60 par le mouvement Fluxus. Pour illustrer ces propos, Richard Peña nous a montré successivement des performeuses parmi Yoko Ono et Carolee Schneeman, puis en 1961, Allan Kaprow et son happening qui encourageait le public à marcher sur des pneus. Une nouvelle forme d'art est née : l'art participatif. Enfin, Richard Peña termine sur une image de Jack Smith, mais avant de parler de son film réalisé en 1963, *Flaming Creatures*, j'aimerais faire un rapide aller-retour avec la situation politique cinématographique de l'époque.

*Flaming Creatures* est un film résolument érotique, en cela, il est totalement à contre-courant avec les normes cinématographiques imposées par le sénateur William Hays : le code Hays, du même nom. Cette censure sera appliquée de 1934 à 1966. Elle régit avant tout le cinéma Hollywoodien, et donnera du fil à retordre à Alfred Hitchcock, qui y fera tout de même quelques petites entorses<sup>453</sup>. Ce code est appliqué par un groupe administratif très catholique (le *Production Code Administration*). Ainsi, l'*establishment* régule la production cinématographique et appose le *final cut*, bannissant les images violentes et sensuelles<sup>454</sup>. Seulement, à force de ne pas montrer ces scènes, elles en deviennent d'autant plus mystifiées et demandées par l'avidité voyeuriste du spectateur. Ainsi le code Hays s'essouffle, avec en 1962, une année avant la réalisation de *Flaming creatures*<sup>455</sup> par Jack Smith, le film *Lolita*<sup>456</sup> de Stanley Kubrick, film adapté de la nouvelle du même titre de Nabokov<sup>457</sup>, qui suscita moult scandales ;

---

<sup>452</sup> Figure 95

Le mouvement hippie fait un parallèle entre l'extermination de la population native américaine et la guerre au Vietnam. Cette guerre est par ailleurs mise en scène en 1972, par Stanley Kubrick dans *Full Metal Jacket*, le réalisateur y fait une critique de l'*establishment* à travers l'univers militaire américain. Le film s'ouvre sur une scène où les acteurs se font raser les cheveux, comme rite initiatique d'entrée dans l'armée américaine, mais également comme signe capillaire d'appartenance à la culture dominante.

<sup>453</sup> Dans *La Mort aux trousses* (1959), la scène sexuelle des deux protagonistes du film est symbolisée par le passage du train dans lequel ils voyagent, dans un tunnel. Dans le très célèbre *Psychose* (1960) la scène de crime n'est certes pas montrée, mais en devient encore plus effrayante grâce au cadrage et au montage orchestrée par Hitchcock.

<sup>454</sup> Les jupes des actrices sont rallongées, les décolletés reboutonnés etc. Le *final cut*, est le dernier visionnage du film par son réalisateur, par exemple, le film *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick (1999) n'a pas eu le *final cut* du réalisateur, celui-ci étant mort avant la fin du montage du film.

<sup>455</sup> Jack Smith, *Flaming Creatures*, Film, 43 minutes, Jack Smith, États-Unis, 1963.

<sup>456</sup> Stanley Kubrick, *Lolita*, Film, 153 minutes, Metro-Goldwyn- Mayer, Seven Arts Productions, États-Unis, 1962.

<sup>457</sup> Vladimir Nabokov, *Lolita*, 1955, Gallimard, 2001.

Stanley Kubrick les mena à leur paroxysme avec *Orange Mécanique*<sup>458</sup>, en 1971, une fois la censure levée.

Jack Smith arrive à New York en 1953, où il pratique son activité d'acteur au théâtre et au cinéma. En 1962 il réalise le film *Flaming Creatures*, qui était au cœur de la carte blanche de Richard Peña. C'est un film rare, à la « qualité visuelle bizarre », pour reprendre les mots de l'historien. Le grain de la pellicule forme comme une fumée photographique autour du cadre de l'image. C'est une orgie cinématographique qui réunit tous les éléments émergeant dans l'art d'avant-garde de New York. C'est un film drôlement poétique, mêlant violence et tendresse et tanguant entre sexe et nudité. Les titres et le *cast* sont écrits à la main, la musique retentit et sera l'unique élément rythmant le film.

Dès le film commencé, on y trouve déjà la symbolique sexuelle à travers les fleurs et le vase<sup>459</sup>, qui sera montré répétitivement tout au long du film, comme unique point de repère dans ce décor anachronique. S'ensuit une sorte de publicité goguenarde sur le rouge à lèvres et ses bienfaits. On redessine les lèvres comme préliminaires formelles du film. Déjà les corps sont enchevêtrés les uns sur ou sous les autres, on ne sait pas quel membre est à qui, et qui est qui. Hommes ? Femmes ? Tout est déjà flouté, l'utilisation de la focale, n'aide pas à déterminer précisément le sujet filmé. Le phallus est pourtant clairement comparé au tube de rouge à lèvres.



Figure 96 : Jack Smith  
*Flaming Creatures*, 1963  
Extrait, film cinématographique, noir et blanc, sonore, 43 minutes  
États-Unis, Jack Smith

<sup>458</sup> Stanley Kubrick, *Orange Mécanique*, Film, 136 minutes, Hawk Films, Polaris Productions, Warner Bros, Royaume-Uni, 1971.

<sup>459</sup> C'est une symbolique d'ailleurs très utilisée par Robert Mapplethorpe dans ses photographies érotiques.

Les organes génitaux masculins et les seins sont agités, secoués, de manière plus drolatique que clairement sexuelle, ce qui pourrait même alléger la scène de viol qui suit.

La bande sonore devient stridente, une femme crie, le corps féminin est submergé de multiples mains. La violence sexuelle est frénétique, presque mécanique, la violée semble possédée<sup>460</sup>. Les images les plus nettes ne sont pourtant pas violentes. Son pied est léché, son corps est à la merci d'une multitude d'autres corps. La caméra tremble, la musique s'arrête. La femme rigole, elle crie, tout cela semble n'être qu'un rêve dans un décor fantasmagorique et brumeux. Ce n'est pas pornographique car l'accent est mis sur l'émotion plutôt que sur la chair et l'acte sexuel en lui-même, qui n'est pas explicitement montré. Ce qui rend la scène violente ce sont les gestes de la violée, qui frappe et se débat. Les fameux sacrificateurs masculins et leur victime féminine décrits par Georges Bataille sont représentés ici : « [...] le partenaire féminin de l'érotisme apparaissait comme la victime, le masculin comme le sacrificateur [...]. »<sup>461</sup>. C'est un jeu sadomasochiste si la « victime » est consentante, sinon un viol. Le point de vue du



Figure 97 : Ron Rice  
*Chumlum*, 1963-1964  
Extrait, Film cinématographique, couleur, sonore, 16 min  
États-Unis, Ron Rice

---

<sup>460</sup> Figure 96  
<sup>461</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 19.

cameraman est le plus souvent en plongée pour exprimer la lascivité de la multitude de corps mis en scène. Vient ensuite la scène du bouche-à-bouche, comme pour réanimer les corps mit en inertie par la jouissance sexuelle précédente : la mort orgasmique.

Un personnage travesti sort alors d'un cercueil, c'est la résurrection après la petite mort. Le personnage déambule comme un mort-vivant à travers un enchevêtrement de cadavres orgasmiques, consumés. Un autre élément du décor revient, comme le vase, régulièrement à l'écran : le lustre. Oriental, il fait comme une référence à la maison close qui retiendrait l'activité du harem qui se déroule sous nos yeux, et résonne avec la multitude de tissus. Un jeu vêtu/dévêtu, nu/dénudé et vu/caché, est créé. Ron Rice reprendra ce procédé érotique dans son court-métrage *Chumlum*<sup>462</sup>, réalisé en 1964, présenté par Richard Peña juste après la projection de *Flaming Creatures*. Enfin les corps jusque-là inertes se réveillent et s'ensuit une danse, une célébration des morts-vivants effrénée, sur le rythme de *Be-Bop-A-Lula* de Gene Vincent, le film se transforme soudainement en une comédie musicale joyeuse.

Le film a été censuré, la police est même intervenue lors de sa projection pour l'arrêter, catalogué comme pornographique. Jack Smith retire le film de la circulation. Ce film semble échapper à tout contrôle, il n'a pas de structure filmographique et son sujet déborde de liberté sexuelle ; pourtant Jack Smith a opéré une direction artistique stricte durant la réalisation du film. Au niveau de l'expression artistique de l'érotisme, le regard semble avant tout orienté de manière hétérosexuelle, la femme et la féminisation à travers la figure *queer*, est au centre de l'imagerie sexuelle du film. Les hommes, leurs visages, ne sont finalement que peu montrés, comme dans les films pornographiques actuels. La scène de viol est Bataillienne, suivant le point de vue de l'époque sur l'érotisme.

### L'ÊTRE A POILS : LA GRAVURE RITUELLE ET MÉCANIQUE

*Le savoir et vouloir faire, la fausse dualité dans l'art contemporain*

Pour commencer cette partie sur le paradoxe mécanique et rituel de l'être humain, ainsi que leur correspondance en gravure, il est important que je précise la nature de ma pratique en arts plastiques en tant que taille-doucière. Cela permettra d'amorcer ma conception plastique, qui s'inscrirait alors au sein d'une morphologie graphique et théorique non pas binaire, mais plutôt tridimensionnelle, de l'ordre de la conception sphérique suivant les théories cyclo-sphériques étudiées dans les chapitres précédents. Tout d'abord, j'ai initialement une approche de l'Art plus industrielle que théorique. Mon cursus, des arts appliqués aux arts plastiques, m'a permis de voir la délimitation entre ces domaines de l'art. Je me suis très vite rendue compte que je recherchais un sens théorique dans mon travail, plutôt qu'esthétique et/ou industriel. Pour cette raison, je me suis naturellement dirigée en arts plastiques ; je ne peux pas me défaire de ma technique en gravure parce qu'elle est intimement liée à ma conception théorique de ma pratique artistique. Alors que je devais plier le sens de mes productions aux exigences d'une clientèle en arts appliqués, pour la rendre la plus commercialisable possible, je dois maintenant la justifier en arts plastiques. Seulement, à mesure que je domptais les contraintes des clients, j'ai également compris que la clientèle en arts appliqués est la substitution du spectateur en arts plastiques. Finalement l'exigence est la même, à la différence que les arts appliqués sont soumis à un cahier des charges, notamment dans le domaine des arts graphiques où le message visuel se doit d'être très succinct.

Ainsi, l'entremêlement entre art et artisanat reste une part importante dans ma pratique artistique<sup>463</sup>. J'ai découvert la gravure il y a trois ans ; ma maîtrise de ce médium est assez jeune, et demande un certain temps d'expérimentations et d'apprentissage pour pouvoir l'appréhender dans l'entièreté de ses possibilités créatrices. Mon passage, et mes divers stages,

---

<sup>463</sup> William Morris, *L'art et l'artisanat*, 1889, Rivages, 2011.

Cet auteur du XIX<sup>ème</sup> siècle souhaitait une abolition définitive entre conception et exécution dans le labeur créatif et artistique, bien qu'à mon sens cette dernière n'est pas obligatoire, ni indissociable dans mon cas.

dans des ateliers de gravure et d'impression taille-douce ont encouragé mon approche traditionnelle et artisanale de la discipline. Mon cursus en Arts Appliqués est la conséquence du choix de mon médium, voire de ma manière de dessiner<sup>464</sup>. Avant la gravure, j'ai toujours eu un rapport virtuel à la création de l'image, que ça soit par l'ordinateur et ensuite par l'imprimante laser. Le mécanisme virtuel derrière l'infographie et l'impression digitale est trop immatériel, comparé à la gravure, quelle frustration de ne pas être maître de toutes les étapes de sa production ! En gravure, je m'inquiète du tracé, des valeurs, du format, du papier, de la texture de l'encre, de sa pigmentation et de sa densité ; en comparaison, le système d'impression CMJN ne permet pas un contrôle aussi précis, et automatise un savoir-faire qui fait tout l'intérêt de l'impression en taille-douce. Le constat se répète vis-à-vis du tracé gravé comparé au tracé à l'ordinateur, la matérialité l'emporte sur l'immatérialité en terme de rendu sensible et de la « finalité du trait »<sup>465</sup>. C'est aussi grâce à l'expérience du dessin numérique que j'ai pu choisir mon médium.

Avec un corps humain de plus en plus assisté technologiquement, la gravure en taille-douce apparaît comme une pratique artisanale ancestrale relevant du patrimoine historique. Ce qui est vrai historiquement, mais vis-à-vis de ma pratique elle est indispensable et irremplaçable, sans elle je ne pourrais pas neutraliser mon geste, ni accéder au rendu sensible de la ligne. Une corrélation se dessine entre le savoir-faire et le vouloir-faire ou, comme Jean Clair le nomme le *Kunstkönnen* et le *Kunstwollen*, et entre l'homme mécanique et l'homme rituel. Ainsi, pour l'architecte allemand Gottfried Semper :

[...] L'œuvre d'art est le produit de trois facteurs : son but utilitaire, son matériau, sa technique. L'œuvre est un savoir-faire. L'histoire de l'art est l'histoire d'un savoir : la mise en œuvre d'un pouvoir sur une matière définie, mise au service d'une destination sociale déterminée. À cette idée d'un *Kunstkönnen*, Riegl, en 1901, opposa l'idée d'un *Kunstwollen*, d'un vouloir-faire artistique, indépendant de l'objet et du mode de création. [...] car si Riegl affirme que c'est au *Kunstwollen* seul qu'incombe le rôle créateur positif, et que les trois facteurs définis par Semper, le but, le matériau et la technique ne « forment pour ainsi dire que le coefficient de frottement au sein du produit total » [...] c'est bien [ce coefficient] des facteurs matérialistes de l'œuvre qui est la mesure de sa qualité.<sup>466</sup>

La transposition en gravure se fait entre le motif, qui relève du vouloir-faire et sa création, qui dépend du savoir-faire, pour enfin arriver à la collaboration étroite entre les deux : la réalisation finale.

---

<sup>464</sup> Les projets en Arts Appliqués nécessitent assez souvent un rapport au réel dans le sujet dessiné, que ça soit dans le domaine du design, de l'architecture ou de la communication visuelle.

<sup>465</sup> Voir glossaire.

<sup>466</sup> Jean Clair, *Considérations sur l'État des beaux-Arts, Critique de la modernité*, op. cit., p. 106.

Pendant le XX<sup>e</sup> siècle, avec l'arrivée des avant gardes, les métiers d'art ont traversé une crise dépréciative, Jean Clair l'exprime ainsi : « en évacuant le problème de la représentation, en favorisant la spontanéité, [...] ou la mise en scène de l'idée pure, l'avant-garde a aussi évacué [...] le problème du métier. »<sup>467</sup> L'évacuation du savoir-faire au profit du vouloir-faire était, ceci dit, nécessaire pour l'évolution de l'Art, même si pour cette raison Jean Clair décrit la modernité comme « frappée par l'étouffement du savoir-faire par le vouloir-faire »<sup>468</sup> ce que Peter Sloterdijk confirme : « Avec la pensée théotechnique débute l'obsession européenne du pouvoir-faire. »<sup>469</sup>, finalement, la sur-considération du vouloir-faire a fait « disparaître la notion d'arts dits « mineurs », mais aussi l'idée qu'il puisse exister en art des périodes de déclin. »<sup>470</sup> Or, cela relève uniquement du jugement d'une société et d'une culture vis-à-vis d'une autre, par exemple, l'art du Moyen-Âge a retrouvé sa superbe avec les Romantiques, pourtant cette époque est encore considérée et décrite comme « obscure » ou « sombre » et pauvre artistiquement à cause de l'abandon des canons esthétiques de l'antiquité grecque. C'est peut-être parce que Jean Clair fait une hiérarchisation historique des états des Beaux-Arts, en élevant le modèle grec en haut d'une pyramide esthétique, qu'il est rebuté par le soit-disant vide conceptuel du vouloir-faire, qui a, malgré tout, creusé son trou et s'est confortablement installé dans l'Art du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'à celui d'aujourd'hui. Ainsi, dans son ouvrage *Considérations sur l'État des beaux-Arts, Critique de la modernité*, par deux fois Jean Clair cite des adoreurs de l'art grec, tout d'abord « selon Baudelaire, *modernitas* et *antiquitas* ne s'opposent pas : l'antiquité est le modèle, toujours présent, dans lequel la modernité vient imprimer l'estampille originale du temps. »<sup>471</sup>, puis un peu plus loin il cite Marx : « l'art grec, disait Marx, demeure « norme et modèle inaccessible » [...]. »<sup>472</sup>

Pour en revenir à cette scission entre arts et métiers, si réelle scission il y a, elle prend racine comme suit : « La distinction opérée par Diderot en 1764 dans l'Encyclopédie entre « les arts » et « les métiers », consacrait en effet une coupure que toute l'évolution de l'art s'était efforcée de nier [...] on avait fini de distinguer entre « savoir-faire » et « vouloir-faire », entre

---

<sup>467</sup> Jean Clair, *id.*, p. 105.

<sup>468</sup> Jean Clair, *id.*, p. 107.

<sup>469</sup> Peter Sloterdijk, *Bulles, Sphères I*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>470</sup> Jean Clair, *Considérations sur l'État des beaux-Arts, Critique de la modernité*, *op. cit.*, p. 107.

<sup>471</sup> Jean Clair, *id.*, p. 64.

<sup>472</sup> Jean Clair, *id.*, p. 146.

*mestiere* et *spirito* entre matière et finalité [...]. »<sup>473</sup> Cela fait partie des sempiternelles séparations binaires entre l'esprit et la matière, entre l'homme et la femme, séparations qui finalement n'existent pas vraiment. Ces séparations ne font qu'affirmer des termes opposés qui sont alignés sur une conception théorique généralement circulaire, et non pas sur une conception théorique linéaire, et donc binaire sur ses extrémités. Cela se vérifie assez simplement, puisque généralement, aucune des oppositions théoriques ne peuvent survivre sans les autres, leurs complémentaires.

Nous ne sommes donc pas face à une scission irrémédiable, la collaboration entre l'art, que l'on pourrait simplifier par une volonté axée sur le vouloir-faire, et les métiers d'arts, qui seraient *a priori* plus axés sur le savoir-faire, est tout à fait possible. Les deux peuvent s'entremêler sans avoir besoin d'être systématiquement catégorisés, ni échelonnés ou même comparés l'un par rapport à l'autre. Dans son extrême considération, l'artisanat ferait alors de mes motifs des productions décoratives, cependant il serait assez osé d'installer *Extermination pilaire*<sup>474</sup> dans un salon, au su et au vu de ses invités, uniquement à titre esthétique... Quelle serait donc sa fonction utilitaire alors ? Pour ma part, de réfléchir et ainsi poser des analyses sur l'érotisme et les différents mythes, contemporains ou antérieurs, qui le composent, cela recèle plus du vouloir-faire ; pourtant c'est pour cette raison que je crée.

### *La sérendipité, le droit à l'erreur*

Maintenant que le *Kunstkönnen* et le *Kunstwollen* ont trouvé, dans la considération de ma pratique en tout cas, un point de réconciliation, je vais m'attarder sur la liaison entre les deux. Au milieu du savoir-faire et du vouloir-faire, se situe la sérendipité. Les règles mécaniques en gravure étant très strictes, les aléas interviennent ponctuellement pour rappeler au graveur que le vouloir-faire ne dompte pas aussi facilement le savoir-faire. Lorsque l'on commence à s'approprier son médium artistique, le manque de maîtrise joue beaucoup dans la balance entre les vouloir et le savoir-faire. Pour ma part, après quelques années de pratique, il m'a fallu

---

<sup>473</sup> Jean Clair, *id.*, p. 110.

<sup>474</sup> Production 20, Annexe III

accepter que je ne pourrais jamais contrôler l'aquatinte au grain de colophane<sup>475</sup> près. Plus globalement, la sérendipité permet d'explorer toutes les possibilités d'un médium, surtout quand celui-ci demande de la rigueur, si en gravure, le protocole technique n'est pas correctement suivi, la gravure risque d'être ratée, comme cette gravure<sup>476</sup>, qui fut celle, ratée, de *Classic Harem*<sup>477</sup>.

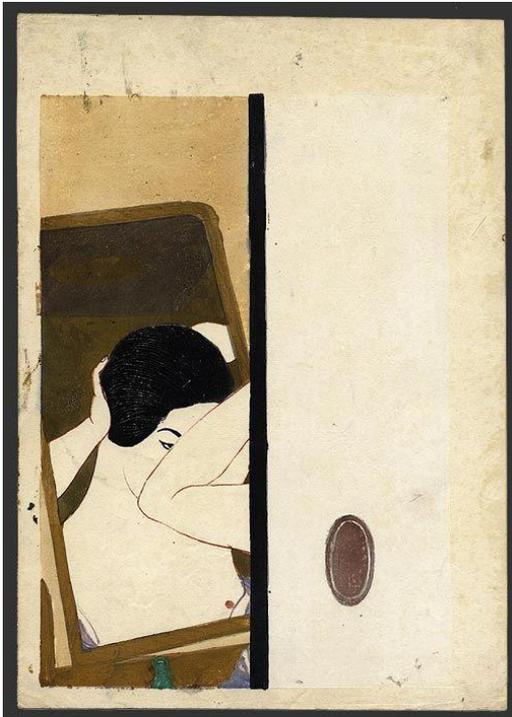


Figure 98 : Kōshirō Onchi  
*Devant le miroir*, 1928  
Gravure sur bois, 35,5 x 24,6 cm  
Collection privée

La sérendipité, ce sont ces « erreurs de cuisine » qui mènent à la découverte. En gravure, les erreurs sont souvent dues à la complexité de la technique requise pour maîtriser le médium. La dimension artisanale du savoir-faire technique est importante lorsqu'on veut faire preuve de précision dans son travail. Dans mon cas, puisque je suis à la fois être dessinatrice, graveuse et imprimeuse, cela demande une maîtrise polyvalente. Le mouvement japonais du XX<sup>e</sup> siècle regroupant des artistes graveurs-imprimeurs *Sōsaku hanga* s'est développé en correspondance avec les graveurs occidentaux qui imprimaient eux même leurs gravures. Il n'y a qu'une seule personne pour faire les trois processus ; et non pas, comme il était de rigueur à l'ère d'Edo dans la création d'estampes japonaises traditionnelles : un artiste qui dessine le motif et deux

artisans, un pour la gravure et l'autre pour l'impression. D'un passage à l'autre de ces trois étapes distinctes, la faute d'inattention a plus de survenir à tout moment. La gravure réalisée en 1928 *Devant le miroir*<sup>478</sup> par Kōshirō Onchi, artiste du mouvement *Sōsaku hanga*, présente un décalage d'impression au niveau de la main du personnage. Ce décalage est voulu par l'artiste et non pas une erreur de calage de l'imprimeur. Cela fait partie de l'entièreté de son processus créatif. Dans ce sens, les erreurs que j'opère, au-delà de me servir à expérimenter mon médium, peuvent parfois se révéler à l'impression et m'apparaître comme un mouvement inconscient volontaire. Si l'effet obtenu par l'erreur est intéressant ce serait peut-être parce qu'il témoigne du passage entre le vouloir-faire et le savoir-faire, et que cette recherche est graphiquement visible dans la production finale.

---

<sup>475</sup> Annexe I, « aquatinte »  
<sup>476</sup> Production 13, Essai 1, Annexe III  
<sup>477</sup> Production 13, Annexe III  
<sup>478</sup> Figure 98

C'est surtout le cas pour la gravure au savon par exemple<sup>479</sup>. Ces effets de lavis sont aléatoires et ne peuvent pas être pleinement maîtrisés, selon la concentration et l'épaisseur de savon mise sur la plaque, ou s'il s'est mélangé avec du vernis. La gravure au savon est pour moi un moyen d'expérimenter la sérendipité en gravure et de me libérer des modes opératoires précis et rigoureux que j'exécute pour mon trait à l'eau-forte par exemple. C'est la phase de désapprentissage du dessin *via* une réinterprétation du médium de la peinture en gravure, on peut le voir dans le fond de cette gravure<sup>480</sup>, intitulée *L'échappée belle*, que j'ai réalisé pour une commande. La technique de l'aquatinte surtout, permet de peindre en gravure. Ce processus est plus spontané : je ne peux pas, malgré tous mes efforts, prévoir la réaction du savon dans l'acide et cela laisse plus de place à la gestualité.

Cette gravure<sup>481</sup> sans titre a été réalisée pour servir de fond à la gravure *Mythe féminin*<sup>482</sup> avec la technique du Chine-collé<sup>483</sup>. Ces expérimentations n'ont pas abouti, le format de ma plaque étant trop petit et la découpe du papier Wenzhou<sup>484</sup> trop imprécise. Ainsi, en expérimentant la technique du Chine-collé j'ai accidentellement collé la mauvaise face du papier chine et il s'est déchiré au moment de la révélation de l'impression<sup>485</sup>. Or, cet accident donne un effet plastique, certes non voulu, mais intéressant, qui pourra être ré-exploité ultérieurement. Par exemple, ayant constaté que le Chine-collé ne convenait pour habiller le fond de mes gravures au vu des nombreux décalages intempestifs, j'en ai conclu qu'ils me serviraient alors à faire ressortir des éléments dans mes gravures, en habillant non plus le fond, mais la forme, où les décalages seront moins problématiques. Ce sont d'heureux incidents qui mènent à la découverte

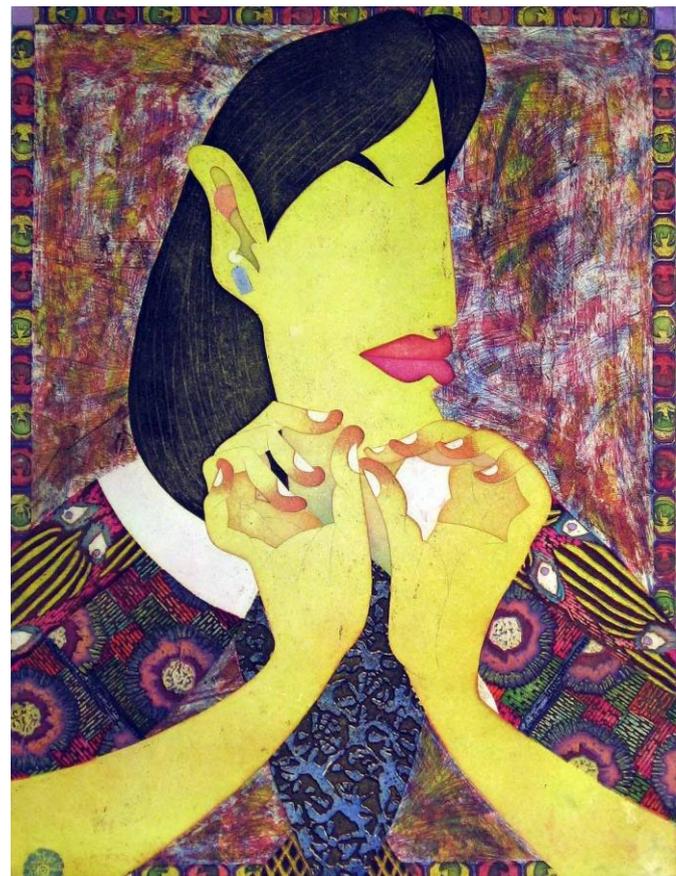


Figure 99 : Yuji Hiratsuka  
*Puppeteer*, 1954  
 Taille-douce, taille d'épargne et papier Chine-Collé sur papier japonais BFK-Kozo, 60,5 x 46 cm  
 Oregon, Collection privée

<sup>479</sup> Production 31, Annexe IV

La gravure au savon est réalisée grâce à une mixture mélangeant huile de lin, blanc de Meudon et savon. En mettant cette préparation sur la plaque de cuivre préalablement recouverte d'aquatinte, l'acide percera la texture par endroits aléatoires (souvent les endroits les moins épais).

<sup>480</sup> Production 32, Annexe IV

<sup>481</sup> Production 12, Fond 1, Annexe III

<sup>482</sup> Production 12, Annexe III

<sup>483</sup> Voir glossaire

<sup>484</sup> Papier calligraphique de faible grammage utilisé pour la technique du Chine-collé.

<sup>485</sup> Production 12, Essai 1, Annexe III

plastique. Je n'ai pas réutilisé cet effet, mais il reste dans un coin de ma tête pour de futures productions. Dans ces expérimentations, je recherchais un effet de trames comme on peut le voir dans les productions de Yuji Hiratsuka<sup>486</sup>. La manière dont cet artiste exploite la technique du papier chine collé dans ses productions se rapproche de la trame de motifs des *ukiyo-e*.

Quant à moi, mes diverses expérimentations se sont, pour la plupart, révélées infructueuses ; notamment à cause de l'utilisation de la technique du Chine-Collé sur un petit format. Comme autre exemple, j'ai cherché à créer ces plaques de gravure au savon pour servir de fond à mes gravures ; mais le fond a noyé le trait à l'eau forte comme on le constate dans cet essai de *Mythe féminin*<sup>487</sup>. J'ai voulu dégager la silhouette du personnage en disposant le papier chine collé tout autour, ma gravure étant petite, le résultat n'a pas fonctionné, s'ensuivit un décalage trop important, qui noyait aussi la lecture du motif<sup>488</sup>. D'autres essais ont suivi. Ils n'étaient pas concluants. J'en suis revenue à mes premières tentatives et ai directement posé l'aquatinte sur ma plaque à l'eau forte, ce qui donna la gravure *Mythe féminin*<sup>489</sup> actuelle. Dans l'aquatinte de cette plaque, la gestualité de la gravure au savon est plus timide puisqu'il ne fallait pas que le savon se mélange avec le vernis qui couvrait la figure masculine, afin que l'acide ne morde pas cette partie ; cela fut un désavantage qui aurait pu être évité par la technique du Chine-Collé. Mon personnage doit rester blanc pour se détacher du fond. La gravure *Palpations*<sup>490</sup>, a également eu son lot d'essais et de reprises, parmi un mélange gravure taille-douce et linogravure<sup>491</sup>, plusieurs essais au Chine-Collé<sup>492</sup>, un essai avec deux plaques superposées<sup>493</sup> et même un autre avec un Chine-Collé avec un tracé au crayon de couleur<sup>494</sup>, qui se rapprochera plus de la version finale qui est un monotype imprimé sur une impression eau-forte.

Apprendre à dialoguer avec les erreurs et les aléas, les tests et les échecs donnent un contrôle accru sur toute pratique artistique. Pour ma part, je peux jongler entre la sérendipité de l'aquatinte et le contrôle du tracé à l'eau-forte. Selon Matisse « l'artiste s'enrichit intérieurement de toutes les formes dont il se rend maître et qu'il ordonnera chaque jour selon un rythme nouveau. »<sup>495</sup> Ainsi, si le vouloir-faire s'est écarté du savoir-faire, c'était avant tout pour pouvoir ouvrir d'autres portes dans la conception contemporaine de l'Art, au-delà de celles

---

486 Figure 99

487 Production 12, Essai 2, Annexe III

488 Production 12, Essai 3, Annexe III

489 Production 12, Annexe III

490 Production 18, Annexe III

491 Production 18, Essai 1, Annexe III

492 Production 18, Essai 2 et 3, Annexe III

493 Production 18, Essai 4, Annexe III

494 Production 18, Essai 5, Annexe III

495 Henri Matisse, « Il faut regarder toute la vie avec des yeux d'enfants », *op. cit.*

purement techniques, relevant donc du savoir-faire le plus pur acquis lors des siècles antérieurs.

« Le jeu de l'erreur est le jeu vital »<sup>496</sup>

### *L'être humain comme animal censuré*

L'homme est un animal. Seulement, son paradoxe réside dans la connexion entre sa condition physique et sa condition métaphysique, selon Edgar Morin : « L'homme est à la fois pleinement physique et méta-physique, pleinement naturel et méta-naturel. Il est devenu étranger à ce dont il est issu et qui lui demeure en même temps intime. »<sup>497</sup> Ainsi, l'auteur nous propose une définition plus précise de la condition humaine en ces termes :

Nous savons que nous sommes des animaux de la classe des mammifères, de l'ordre des primates, de la famille des hominiens, du genre *homo*, de l'espèce dite *sapiens*, que notre corps est une machine de trente milliards de cellules, contrôlée et procréée par un système génétique, lequel s'est constitué au cours d'une évolution naturelle longue de deux à trois milliards d'années, que le cerveau avec lequel nous pensons, la bouche par laquelle nous parlons, la main par laquelle nous écrivons sont des organes biologiques, mais ce savoir est aussi inopérant que celui qui nous a informés que notre organisme est constitué par combinaisons de carbone, d'hydrogène, d'oxygène et d'azote.<sup>498</sup>

Dans son ouvrage *Le Paradigme Perdu : la nature humaine*, l'auteur affirme qu'« au sein de cette anthropo-sociologie, la définition de l'homme doit être à la fois une et double : l'homme est un être bio-culturel. Ces deux termes ne sont pas seulement associés, ils sont deux constituants d'une même boucle, se renvoyant et se co-produisant l'un et l'autre. »<sup>499</sup> La complexité de cette conception serait due à notre statut « d'hyper et super-vivants », tant nous sommes conscients de notre individualité et tant nous pensons ressentir notre condition d'être plus que les autres vivants. Edgar Morin précise la catégorie à laquelle appartient l'être humain en y ajoutant la dimension *demens* :

Nous cherchons et trouvons le paroxysme d'existence dans les danses, trances, fêtes, exaltations et adorations religieuses, enthousiasmes (mystiques, politiques, sportif), amours, et nous atteignons le comble du vivre lorsque l'ivresse de soi, la fusion avec l'autre, la tendresse infinie, les baisers fous, les violences furieuses se mêlent et se transfigurent en un éclatement solaire. Nous sommes sans cesse à la merci d'une *ubris*, d'une démesure dans le vivre. *Homo* ne cherche pas seulement à consommer pour vivre. Il tend aussi à se consumer dans le vivre, et c'est parce qu'il est hyper-vivant qu'*homo sapiens* est en même

---

<sup>496</sup> Edgar Morin, *Pour sortir du XXe siècle*, Le Seuil, 1984, p. 203-205.

<sup>497</sup> Edgar Morin, *La complexité humaine*, 1994, Champs essais, 2011, p. 154.

<sup>498</sup> Edgar Morin, *Le Paradigme Perdu : la nature humaine*, 1973, Le Seuil, 1979, p. 19.

<sup>499</sup> Edgar Morin, *La Vie de la vie, La Méthode II*, 1980, Le Seuil, 1985, p. 414-423.

temps *homo demens*.<sup>500</sup>

Nous serions donc « hyper-sexués », des « super-animaux » : vacillant entre notre condition d'« hyper et super-mammifère » et de « super-primate » dont la structure biologique même de nos cerveaux serait issue<sup>501</sup>.

Une dysfonction demeure pourtant, selon Edgar Morin toujours « [...] la folie est un problème central de l'homme, et non seulement son excès et son déchet. Il nous faut tenter de concevoir [...] le rôle inouï, dysfonctionnel et fonctionnel, de l'irrationalité dans la rationalité (et l'inverse). »<sup>502</sup> ; plus précisément, l'irrationalité humaine s'exprimerait le plus – ou serait plus visible peut-être – dans la mort, et dans son complémentaire, l'*éros*, qui donne à naître. Mais cette folie n'est pas étrangère à l'évolution de notre environnement technique et technologique, qui cherche sans cesse à contrôler et à empiéter sur celui naturel. Selon Edgar Morin :

Contrairement à la croyance reçue, il y a moins de désordre dans la nature que dans l'humanité [...] Dès lors il faut penser plutôt que le déferlement de l'imaginaire, que les dérivations mythologiques et magiques, que les confusions de la subjectivité, que la multiplication des erreurs et la prolifération du désordre, loin d'avoir handicapé *homo sapiens*, sont au contraire liés à ses prodigieux développements.<sup>503</sup>

L'être humain serait fou par sa nature hybride animale ; ce serait sa folie qui alimenterait sa démesure autant que le progrès dans son évolution. C'est dans la peinture et dans la sépulture<sup>504</sup> qu'auraient germé les premiers soupçons de son irrationalité. *L'homme rituel et magique* serait celui qui exerce une activité artistique : « [...] les phénomènes magiques sont potentiellement esthétiques et que les phénomènes esthétiques sont potentiellement magiques. »<sup>505</sup> explique Edgar Morin. Cette pratique artistique se ferait de manière ritualisée dans les croyances mythologiques à laquelle appartient *l'ars erotica* par exemple ; ces pratiques servaient pour protéger, porter chance, fertiliser, etc. Les croyances contemporaines ne sont pas exemptes de cette ritualisation dans l'art, on l'exerce pour dénoncer, analyser, expliquer etc. : pour dissiper ou alimenter – parfois les deux – la magie en somme ; cela est très visible dans la *scientia sexualis* foucaldienne notamment. C'est le paradoxe de « l'homme fou-sage » décrit par Edgar Morin.

Malgré ma tendance anthropocentrique, la figure animale surgit presque systématiquement dans mes graves. Il y a bien sûr le cygne, métamorphose mythologique de Zeus, dans la gravure *Léda et le cygne*<sup>506</sup>, le paresseux dans *Olympia et sa maquerelle*<sup>507</sup>, il y a

---

500 *Ibid.*

501 *Ibid.*

502 Edgar Morin, *Le Paradigme Perdu : la nature humaine, op. cit.*, p. 163.

503 Edgar Morin, *id.*, p. 107-126.

504 *Ibid.*

505 *Ibid.*

506 Production 5, Annexe II

507 Production 9, Annexe II

également la grue intégrée dans les moulures de la scène *Pause sur le canapé*<sup>508</sup>, la petite souris sous le lit de la gravure *Télécommande*<sup>509</sup> et sous le siège de l'homme dans *Genèse*<sup>510</sup>, où il y a aussi un serpent, que l'on retrouve dans la scène *Devoir Conjugal*<sup>511</sup>, dont la référence est purement biblique. Mais aussi le poisson rouge qui tourne en rond dans la scène *Jeux innocents*<sup>512</sup>, le canard sur le rebord de la baignoire d'*Extermination pilaire*<sup>513</sup> et le chat dans le diptyque *Bienvenue*<sup>514</sup>. Le cheval fantomatique de la gravure *Le cauchemar de Léda*<sup>515</sup> est une référence au tableau peint par Johann Heinrich Füssli<sup>516</sup>, dans ma gravure, celui-ci surprend Léda et le cygne en train de s'embrasser : c'est une scène zoologique de jalousie. La figure animale n'entre pas dans le centre de mon propos sur l'érotisme, mais sa présence dans la périphérie de mes motifs ainsi que leur redondance dans mes productions amène l'idée d'un rapport érotique étroit entre l'homme et l'animal.

Tous ces animaux sont une connotation à la sexualité latente de la scène à laquelle ils appartiennent. Dans *Pingouin curieux*<sup>517</sup>, l'animal se réfère à l'individu bureaucratique paré dans son costume trois pièces ; il pointe son nez dans l'entre jambe d'une femme plantureuse qui serait une prostituée ; d'ailleurs le client suivant arrive : une main soulève le rideau en arrière plan. Quant au hérisson de la gravure *Jeune femme et son hérisson*<sup>518</sup>, c'est un reflet du sexe de la jeune femme. Dans la scène originale *La Gimblette*<sup>519</sup> le petit chien remplissait cette fonction, je l'ai retiré pour mettre un tissu à la place : symbole de la censure banale de la nudité de l'homme. Puis j'ai substitué un hérisson à la place du chien et l'ai positionné sous le lit, presque invisible. L'animal est très important, et même s'il a toujours le second rôle, la plupart des narrations de mes scènes tiennent par leur présence. Enfin, les gravures précitées racontent les instants précédant ou suivant la scène sexuelle thérianthropique. Ce sont des sortes de préliminaires pudiques, où l'humain en est encore un, jusqu'à ce qu'il se

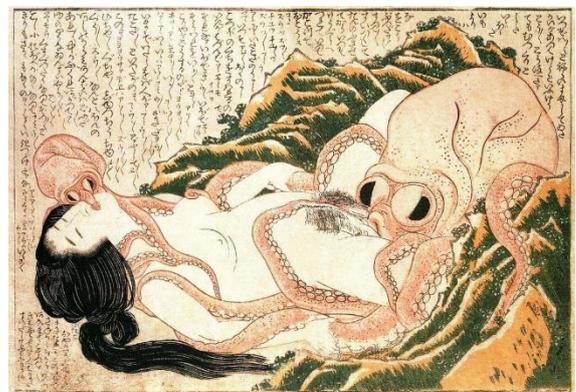


Figure 100 : Katsushika Hokusai  
*Le Rêve de la femme du pêcheur*, 1814  
 Estampe polychrome, 19 x 27 cm  
 Londres, British Museum

---

508 Production 4, Annexe II  
 509 Production 7, Annexe II  
 510 Production 2, Annexe II  
 511 Production 15, Annexe III  
 512 Production 22, Annexe III  
 513 Production 20, Annexe III  
 514 Production 16 et 17, Annexe III  
 515 Production 10, Annexe III  
 516 Figure 6  
 517 Production 8, Annexe III  
 518 Production 6, Annexe III  
 519 Figure 85



Figure 101 : Asaji Muroi  
*Un programme parascolaire*, 2013  
 Feutre sur papier, 20 x 28,5 cm  
 AkaTako.net

transforme en animal pour s'accoupler, ou feindre l'accouplement. C'est un renvoi direct à l'animalité de l'être humain et à sa base biologique mammifère – de laquelle il essaye désespérément de se soustraire le reste du temps.

« Ceci est essentiel. » écrit Georges Bataille : « Dans le mouvement des interdits, l'homme se séparait de l'animal. Il tentait d'échapper au jeu excessif de la mort et de la reproduction (de la violence), dans le pouvoir duquel l'animal est sans réserve. »<sup>520</sup> C'est parce qu'il aurait conscience de son statut et de l'ampleur *magique et rituelle* de son acte, que la sexualité humaine différencierait de celle animale ; pourtant chez certains d'entre eux, des opérations rituelles sont décelées, que ça soit la

célèbre parade du paon ou la décapitation de la mante. Dans un certain érotisme que l'on doit au Japon, l'acte érotique se déroule dans la réincarnation animale, déjà historiquement à travers la célèbre figure de la pieuvre dessinée par Hokusai dans *Le Rêve de la femme du pêcheur*<sup>521</sup> en 1814, toujours très populaire aujourd'hui dans l'imaginaire érotique japonais. On retrouve cette tendance dans l'incarnation animale représentée par Asaji Muroi dans *Un programme parascolaire*<sup>522</sup> réalisé en 2013. Selon Agnès Giard, les fantasmes dessinés de cet artiste ont inauguré « un nouveau jeu de rôle au Japon, dont il fixe les canons : canins. Maintenant exposé dans une des plus célèbres galeries d'art érotique de Tokyo (la Vanilla Gallery), et publié dans *SM Sniper*, cet artiste enfin révélé a eu la surprise de voir que des centaines de fans se sont inspirés de ses dessins pour en faire un style de vie. »<sup>523</sup> C'est la version la plus littérale de la *femme-chienne* ; nous verrons plus loin que la femme a vu son statut érotique et se développer depuis la préhistoire, depuis la *femme-animale* dont il est question ici, en passant par la *femme-territoire* pour enfin arriver à la *femme-objet*. Notre époque contemporaine condenserait toutes ces facettes à la fois.

Pourtant l'homme n'est pas en reste : « [Karin et son mari Wanco] se sont rencontrés sur internet en



Figure 102 : Oleg Kulik  
*Mad Dog 4*, 1994  
 Performance  
 Moscou, Galerie Marat

<sup>520</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 88.

<sup>521</sup> Figure 100

<sup>522</sup> Figure 101

<sup>523</sup> Agnès Giard, *L'imaginaire Érotique au Japon*, op. cit., p. 134.

1999 et vivent ensemble un fantasme étrange : Wanco joue l'animal domestique. Wanco signifie d'ailleurs « Chien » en japonais (*wan wan* : oua oua) et c'est pourquoi Wanco fabrique des masques de chien en latex. »<sup>524</sup> Ici, le jeu de rôle dans la domination et la soumission trouve son versant animalisant et définit les règles du jeu. Selon Sally O'Reilly, la relation au corps animal contemporain est contradictoire, soit il est anthropomorphisé, soit il est mangé par le système de prédation<sup>525</sup>. On peut par exemple voir Oleg Kulik imiter pathétiquement le chien lors d'une performance en 1994 à Moscou<sup>526</sup> intitulée *Mad Dog*, ou Kiki Smith sculpter une biche accouchant d'une femme avec, en 2002, la sculpture *Born*<sup>527</sup>.

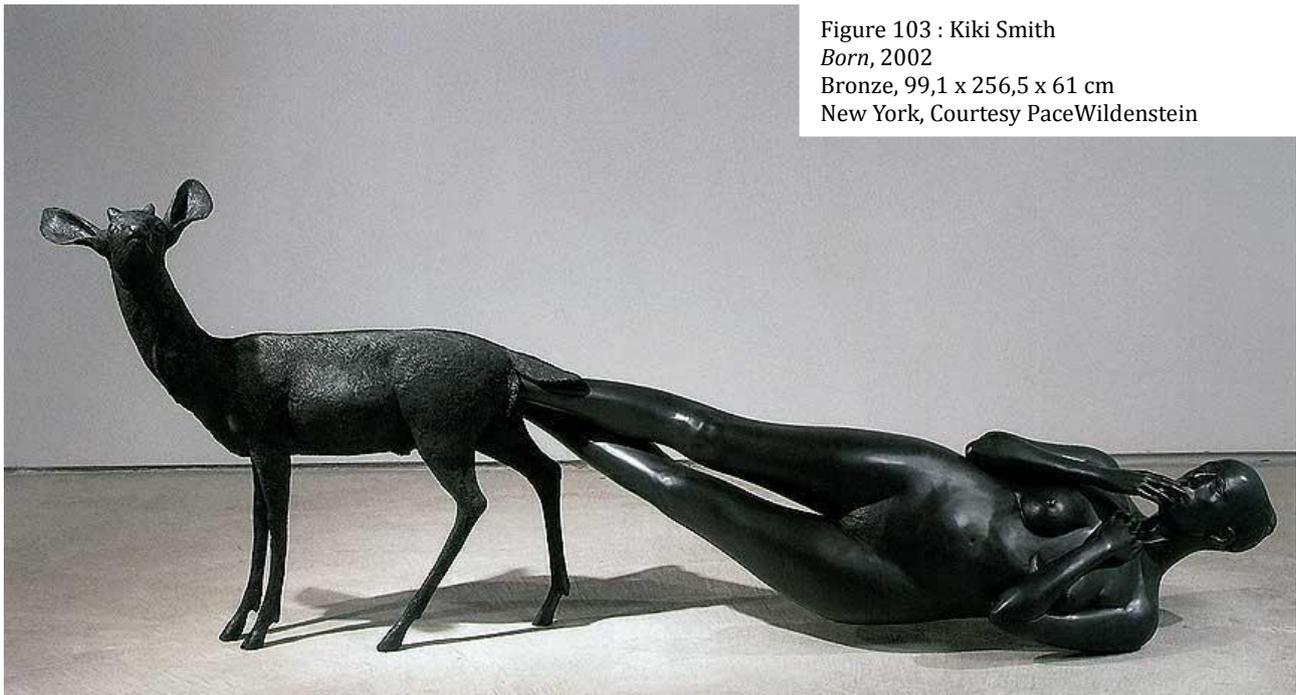


Figure 103 : Kiki Smith  
*Born*, 2002  
 Bronze, 99,1 x 256,5 x 61 cm  
 New York, Courtesy PaceWildenstein

Les sens humains sont ceux qui connectent le plus factuellement l'humain avec son environnement. Ce sont eux aussi qui lui rappellent son animalité et qui lui permettent pleinement de l'exprimer dans la dimension sensitive de son corps. Le thème des cinq sens est courant dans l'art érotique, on peut le voir avec *Les cinq sens*<sup>528</sup> gravés par Jan Saenredam entre 1595 et 1596 puis près de quatre siècles après, en 1981, avec Francesco Clemente dans *Les cinq sens : I. Goût, II. Vue, III. Ouïe, IV. Odorat, V. Toucher*<sup>529</sup>. On peut transposer ces cinq sens sous cinq principes érotiques, que j'explore en les combinant à travers les six miniatures de l'hexptyque *Les cinq sens*<sup>530</sup>. Ces principes peuvent être hiérarchisés selon les disjonctions sensorielles suivantes :

---

524 Agnès Giard, *id.*, p. 188.  
 525 Sally O'Reilly, *Le Corps dans l'art contemporain, op. cit.*, p. 113.  
 526 Figure 102  
 527 Figure 103  
 528 Figure 104  
 529 Figure 105  
 530 Production 21, Annexe III

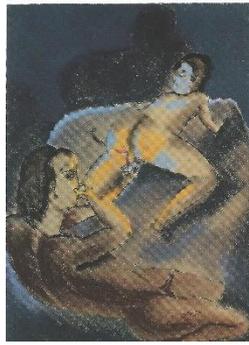
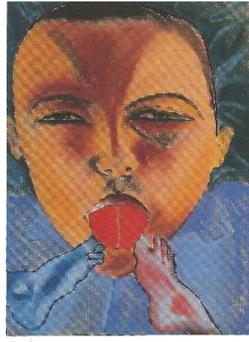


Figure 105 :  
 Francesco Clemente  
*Les cinq sens : I. Goût, II. Vue, III. Oûie, IV. Odorat, V. Toucher*, 1981  
 Pastels, chacun 66 x 49,5 cm  
 Zurich, Courtesy Thomas Ammann

Figure 104 :  
 Jan Saenredam  
*Les cinq sens*, 1595-1596  
 Série de gravures d'après Hendrick Goltzius, chacune 17,6 x 12,2 cm



1 - *L'oculus voyeur* :

Pour mélanger mon point de vue naturaliste et ma considération sur la perspective sphérique exposée plus haut, je me suis recentrée sur le sens humain qui est le plus stimulé et qui permet la perception de mes travaux : les yeux. Ce dispositif, l'œil, est l'« interface entre l'externe et

l'interne»<sup>531</sup>, entre l'obscurité et la lumière, entre la réalité et la perception de la réalité. C'est le premier sens utilisé par le voyeur, il lui permet d'imprimer l'image « interdite » sur sa rétine, puis dans sa mémoire, tout comme la figure d'Alcibiade dans *Xanthippe pissant sur Socrate Alcibiade épiant*<sup>532</sup>.

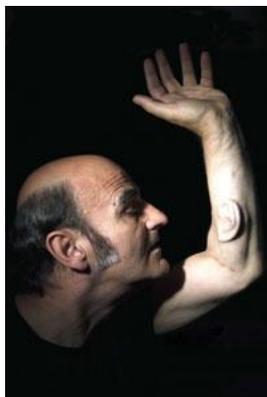


Figure 106 : Stelarc  
*Extra Ear*, 2006  
 Opération chirurgicale photographiée par Nina Sellars  
 Stelarc.va.com.au

2 - *Le rôle sourd* :

Tout comme dans le corps extrasensoriel expérimenté chirurgicalement par Stelarc en 2006, avec son oreille sourde *Extra Ear*<sup>533</sup>, le rôle sourd est un son que l'on n'est pas sensé entendre sortir de la bouche humaine. Ce son intime capté par le conduit auditif peut être un acteur dans l'érotisme ; l'étendue des onomatopées

<sup>531</sup> Pascal Quignard, *La nuit sexuelle*, op. cit., p. 63  
<sup>532</sup> Production 1, Annexe II  
<sup>533</sup> Figure 106

dans les bandes son des animés *hentai*<sup>534</sup> en est un exemple frappant. Dans le dessin de sa bouche, la figure masculine de la gravure *Devoir Conjugal*<sup>535</sup> est celle qui représente le plus cette dimension sensorielle.

### 3 - La nausée

Les *shows de vomis*<sup>536</sup> réalisés à Tokyo dans la *Sadistic Circus*, sont des spectacles singuliers de jeunes femmes vomissant dans des bols. Le goût est ici mis dans sa position érotique la plus extrême, comme la figure vomissant dans les toilettes de la première vignette de ma série *Les cinq sens*<sup>537</sup>. Selon Georges Bataille : « [...] la nausée varie suivant les personnes et sa raison d'être objective se dérobe. [...] Le domaine du dégoût et de la nausée est dans son ensemble un effet de ces enseignements. »<sup>538</sup> La nausée serait alors la réaction obtenue par des sens trop stimulés dans leur animalité la plus exacerbée, provoquant ainsi un rejet que l'on pourrait appeler civilisé.

### 4 - L'âtre puant

Le lieu rituel hétérotopique le plus emblématique pour représenter le dégoût odorant dans l'érotisme sont très certainement les toilettes. Déjà immortalisées par Hans Bellmer dans sa photographie *Sans titre*<sup>539</sup> en 1946, les cabinets semblent être le chef-lieu pour pouvoir exercer une sexualité *borderline*. Gérard Zwang l'exprime ainsi : « Le fait est irréductible et n'a pas à être jugé : plusieurs fois par jour, les humains utilisent les organes de l'amour pour exprimer leur vessie »<sup>540</sup>. Les *Profiteroles au chocolat*<sup>541</sup> dessinées en 1993 par Yoshifumi Hayashi à la mine de plombs, exprimeraient sémantiquement un lien entre l'alimentation, au travers des profiteroles, et l'érotisme, avec la vision des derrières nus à



Figure 107 : Les *shows de vomis* à la Performance photographiée par Francis Loup, 17 juillet 2005 Tokyo, *Sadistic Circus*

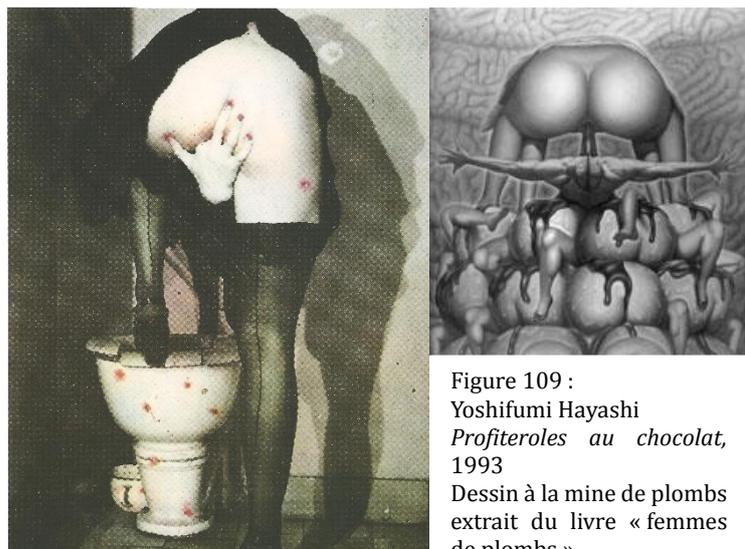


Figure 108 : Hans Bellmer *Sans titre*, 1946 Photo, coloriée, 17 x 12 cm

Figure 109 : Yoshifumi Hayashi *Profiteroles au chocolat*, 1993 Dessin à la mine de plombs extrait du livre « femmes de plombs »

534 Agnès Giard, *L'imaginaire Érotique au Japon*, op. cit., p. 80-81.

535 Production 15, Annexe III

536 Figure 107

537 Production 21, Annexe III

538 Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 62.

539 Figure 108

540 Muthésius, Néret, *Érotiques de l'Art*, op. cit., p. 172.

541 Figure 109

peine humains, déféquant. Selon Georges Bataille : « Les conduits sexuels évacuent les déjections ; nous les qualifions de « parties honteuses », et nous leur associons l'orifice anal. »<sup>542</sup> ; cette honte, qui place certaines pratiques érotiques dans une catégorie déviante, est représentée par la cinquième figure de ma série *Les cinq sens*<sup>543</sup>. L'homme urine dans une position inhabituelle, diverses déjections sont éparpillées un peu partout dans la scène ; cette scène, placée juste à côté de celle où deux figures copulent, fait le lien entre toutes les odeurs intimes.

### 5 - La texture visqueuse



Figure 110 : Mireia Donat Melùs  
*Trou*, 2017  
Installation, fibre en nylon, aluminium  
et silicone, dimensions variables  
Valencia

La crème utilisée par la figure de ma gravure *Extermination pilaire*<sup>544</sup> explore le dernier sens érotique. Tout comme l'installation interactive *Trou*<sup>545</sup> réalisée en 2017 par Mireia Donat Melùs : le spectateur doit mettre sa main dans un trou pendant qu'une caméra filme la scène depuis l'intérieur. Ma première gravure, toute première d'ailleurs, parlait déjà du « hors de soi ». Le titre est évocateur : *On n'était pas nous-même*<sup>546</sup> et résume mon propos sur l'évaporation ou l'exaltation des cinq sens. Cette scène, qui n'a jamais été achevée, représente deux amants qui fument après l'acte, apparemment si spontané que la femme n'a pas eu le temps d'enlever complètement ses bas. « On n'était pas nous-même

», comme la honte d'avoir quitté son statut d'être civilisé pour plonger dans les travers primitifs et animaux de l'acte sexuel. Pour conclure, Georges Bataille écrit : « Nous pensons d'ailleurs que le délire des sens nous ravale au rang des bêtes. »<sup>547</sup>

Malgré tout c'est la chasse aux poils, en Occident les publicités montrent des femmes qui rasent leurs jambes imberbes pendant que des Chinoises enfilent des collants de poils pour révolter les peloteurs dans le métro. Pour répondre à cette absurdité, je dessine mes figures féminines avec leurs poils, que seule la figure *d'Extermination pilaire*<sup>548</sup> élimine dans un rituel aquatique. Les femmes sont invitées de manière insistante à raser leur animalité pour avoir l'air « propre » : c'est l'aseptisation qui s'invite dans l'érotisme. Cette quête idéale d'un corps sans

<sup>542</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 61.

<sup>543</sup> Production 21, Annexe III

<sup>544</sup> Production 20, Annexe III

<sup>545</sup> Figure 110

<sup>546</sup> Production 20, Annexe III

<sup>547</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 163.

<sup>548</sup> Production 24, Annexe IV

poils n'en reste pas moins un peu plus qu'une simple question esthétique ; elle n'est d'ailleurs pas seulement appliquée au corps féminin, mais de plus en plus sur celui masculin. Le corps dépouillé de ses résidus animalesques atteindrait un statut érotique hyper-civilisé le positionnant sur le même étalage que les objets commerciaux, toujours afin de séduire le consommateur. Mais peut-on aseptiser l'érotisme quand celui-ci ne serait, selon la théorie Bataillienne, qu'un dépassement de toute condition humaine, quelle que soit son animalité ou sa civilité ? Meret Oppenheim confirme ce paradoxe absurde à travers sa tasse *Object (Déjeuner en fourrure)*<sup>549</sup> réalisée en 1936 : dans cette œuvre l'objet et l'animal trouvent leur point de jonction, et cela produit un objet dysfonctionnel drôlement sensitif.

La censure dans l'érotisme a commencé à être abolie au XX<sup>e</sup> siècle, mettant la bienséance civilisée et religieuse des siècles précédents à mal. Ce siècle est marqué par l'absence et le dépassement des anciennes limites avec une « escalade dans l'impudeur, le spectaculaire et le théâtral. »<sup>550</sup> C'est le glissement d'une répression à son extrême contraire et la libération des mœurs par la sexualité. D'une part libéré, d'autre part banalisé : le sexe devient une revendication et le slogan de la révolution sexuelle de mai 1968. Cependant, selon Michel Foucault :

Il faut donc admettre trois ou quatre thèses contraires à celle que suppose le thème d'une sexualité réprimée par les formes modernes de la société : la sexualité est liée à des dispositifs récents de pouvoir ; elle a été en expansion croissante depuis le XVII<sup>e</sup> siècle ; l'agencement qui l'a soutenue depuis lors n'est pas ordonné à la reproduction ; il a été lié dès l'origine à une intensification du corps – à la valorisation comme objet de savoir et comme élément dans les rapports de pouvoir. [...] Or, si la politique du sexe ne met pas en œuvre pour l'essentiel la loi de l'interdit, mais tout un appareil technique, s'il s'agit plutôt de la production de la « sexualité » que la répression du sexe, il faut abandonner une telle scansion, décaler l'analyse par rapport au problème de la « force de travail » et abandonner sans doute l'énergétisme diffus qui soutient le thème d'une sexualité réprimée pour des raisons économiques.<sup>551</sup>

En effet, on pourrait dire que mai 1968, loin d'avoir libéré tout le monde, n'a pas le moins du monde atténué le sexisme, tendant même à l'amplifier en accordant aux femmes autant de libertés que de nouveaux asservissements économiques, directement liés à leur conditionnement avilissant de *femme-animal* ou de *femme-objet*. Cette « libération téléguidée » profite aux entreprises prospérant dans les milieux de la cosmétique et de la mode,



Figure 111 : Meret Oppenheim  
*Object (Déjeuner en fourrure)*, 1936  
Tasse recouverte de fourrure, soucoupe et cuiller  
New York, Collection, The Museum of Modern Art,  
Purchase

<sup>549</sup> Figure 111

<sup>550</sup> Paul Ardenne, *L'image corps : Figures de l'humain dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Éditions du Regard, 2001, p. 291.

<sup>551</sup> Michel Foucault, *La volonté de savoir, Histoire de la sexualité I*, op. cit., p. 141-151.

et nous le crient chaque jour sur leurs panneaux publicitaires. Cependant, dans l'art érotique la représentation de la vulve devient plus fréquente que celle du pénis ; ce sera pourtant ce processus de désenfouissement<sup>552</sup> qui lassera, à force de faire éjaculer le regard<sup>553</sup>. En effet, selon Paul Ardenne : « trop violemment exprimé, l'érotisme use le regard. »<sup>554</sup> À force de soulever les tissus pour surexposer l'organe sexuel ceux-ci « masculins ou féminins, ne sont plus excitants. Ils ne sont même plus laids comme Freud pouvait encore l'écrire dans les années 30. Ils n'ont plus d'attraits [...]. Ils ne vibrent plus, ils ne marchent plus, ils pourrissent dans l'indifférence. »<sup>555</sup> explique Bernard Lafargue.

Les vêtements sont le support qui pallieraient ce problème de surexposition érotique, que l'on pourrait appeler pornographique d'ailleurs ; selon Georges Bataille : « La nudité ruine la bienséance que nous nous donnons dans nos vêtements. [...] Nous ajoutons à la nudité l'étrangeté des corps à demi-vêtus, dont les vêtements ne font que souligner le désordre d'un corps, qui en plus d'être désordonné, qui en est plus nu. »<sup>556</sup> Si pour Bataille le tissu souligne le désordre chaotique de l'érotisme au sein de la figure nue, pour Peter Sloterdijk, la literie est le parallèle le plus criant avec le giron maternel et son placenta utérin :

De fait, les lits et leurs ustensiles, tout particulièrement les oreillers, les draps, les couettes et les édredons, ont un lien aussi clair que discret avec l'organe-pour-toi des premiers temps. Avec une joyeuse insignifiance, ces objets du quotidien prolongent la fonction de l'Avec comme complément originel et créateur de l'espace intime [...]<sup>557</sup>

Suivant ces conditions, le tissu dans l'érotisme est très associé à la sphère intime de l'individu qui le pratique. Cet aspect du *tissu érotique* est utilisé depuis des centaines d'années à travers l'art érotique.

Ainsi, en utilisant l'importance codifiée du décor propre à Fragonard, les objets et leur disposition dans l'espace, composent mes décors et regorgent de nombreux sens symboliques. J'ai plusieurs fois parodié des tableaux Rococo, déjà dans la gravure *Pingouin curieux*<sup>558</sup> inspiré du tableau *Le feu aux poudres*<sup>559</sup> peint en 1778 par Fragonard. Les plis des rideaux en haut du tableau de Fragonard, déjà très suggestifs, entrent



Figure 112 : Jean-Honoré Fragonard  
*Le feu aux poudres*, 1778  
Huile sur toile, 37 x 45 cm  
Paris, Musée du Louvre

552 Paul Ardenne, *L'image corps : Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, op. cit., p. 297.

553 *Ibid.*

554 Paul Ardenne, *id.*, p. 292.

555 Bernard Lafargue, *Nude or naked ? Avant-propos*, Figures de l'Art n°4, Eurédit, 1999, p. 11.

556 Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 182.

557 Peter Sloterdijk, *Bulles, Sphères I*, op. cit., p. 390.

558 Production 8, Annexe II

559 Figure 112

dans un univers qui l'est encore plus dans ma réinterprétation gravée. L'accentuation mise sur ces plis prend une dimension plus assumée, il est certain que le contexte contemporain n'observe pas les mêmes tabous sur la sexualité qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. La vulve de la femme étant quelques plis de chair, il n'est pas difficile d'en glisser des allusions dans les tissus épars de mes scènes. Ces mêmes similarités se trouvaient déjà dans les *shunga* japonais. Les tissus à motifs des kimonos japonais<sup>560</sup> mettent en avant le jeu entre le corps habillé et déshabillé. Dans la série *Prélude au désir* de Kitagawa



Figure 113 : Kitagawa Utamaro  
Série « Prélude au désir », époque d'Edo, 1799  
Estampe polychrome, 25,5 x 37,9 cm  
Paris, Musée Guimet

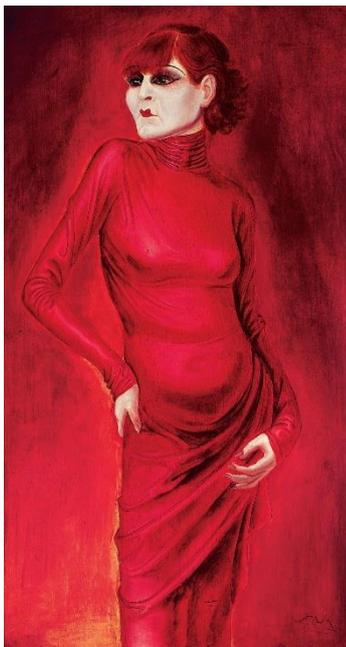


Figure 114 : Otto Dix  
*Portrait de la danseuse Anita Berber*, 1925  
Huile et détrempe sur contreplaqué, 120 x 65 cm  
Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart

Utamaro<sup>561</sup>, la scène sexuelle est encadrée par des tissus, et l'on voit une allusion à la vulve féminine assez explicite dans le plissé du drap à droite de l'image. J'ai réalisé la même retranscription graphique dans le plissé du rideau à l'arrière-plan de la gravure *Le cauchemar de Léda*<sup>562</sup>. Pourtant, le déshabillé dans les scènes picturales japonaises de l'ère d'Edo n'a pas la même finalité, ni la même signification culturelle, que le déshabillé utilisé pour les scènes érotiques françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle. Si dans les tableaux occidentaux, les artistes utilisaient le tissu pour mettre en valeur les courbes de la figure féminine, les scènes japonaises l'utilisaient pour montrer ce qu'il se trame sous les couvertures. La nudité au Japon est abordée différemment, très certainement à cause de la mixité des bains publics qui étaient de rigueur à l'époque<sup>563</sup>.

Les Modernes Occidentaux eux aussi exploreront bien plus tard les vertus érotiques des tissus. Ainsi, on retrouve la culture et

<sup>560</sup> L'esthétique liée aux motifs des tissus des kimono est très importante, aussi bien dans l'*ukiyo-e* que dans la *shunga*. Ces images flottantes sont même l'équivalent des magazines de mode actuels, elles lançaient les tendances vestimentaires. Propos argumentés par Gisèle Lambert dans *Les beautés féminines et la vie quotidienne, Mode de vie et évolution de l'idéal féminin* [en ligne] Disponible sur : <http://expositions.bnf.fr/japonaises/arret/03-2.htm>

<sup>561</sup> Figure 113

<sup>562</sup> Production 10, Annexe II

<sup>563</sup> Sophie Makariou, *Trésors érotiques japonais du Musée Guimet*, Éditions La Martinière, 2015, p. 5.

l'art du tissu érotique avec Otto Dix, notamment à travers son *Portrait de la danseuse Anita Berber*<sup>564</sup> en 1925 et dans son triptyque *Métropole*<sup>565</sup>, réalisé entre 1927 et 1928 ; dans cette œuvre-ci on peut voir que le tissu du manteau de fourrure d'une des prostituées se transforme en un organe féminin plus que suggestif, l'artiste a alors mélangé une conception du tissu érotique orientaliste avec la nudité exacerbée propre à l'art occidental. La culture de la petite culotte rhabillera les sexes féminins trop désenfouis, avec par exemple en 1972, William N. Copley à travers *Devil in Miss Jones*<sup>566</sup> ; cette tendance érotique trouve son apogée dans la culture japonaise contemporaine<sup>567</sup>. La culotte rhabillerait les sexes surexposés, les censurant à nouveau pour ne pas que l'on s'en lasse.



Figure 116 : William N. Copley  
*The Devil in Miss Jones*, 1972  
Peinture acrylique sur toile, 130 x 97 cm  
Anvers, Lens Fine Art

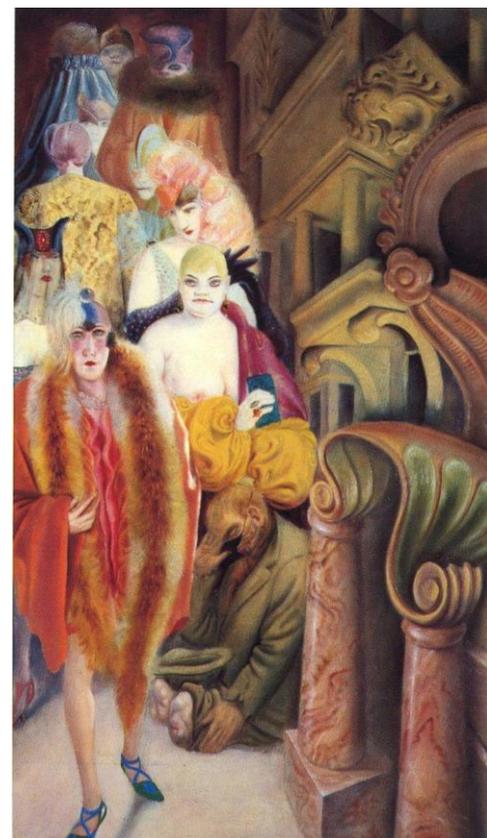


Figure 115 : Otto Dix  
*Métropole* (triptyque, aile droite), 1927-1928  
Technique mixte sur bois, 181 x 101 cm  
Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart

<sup>564</sup> Figure 114

<sup>565</sup> Figure 115

<sup>566</sup> Figure 116

<sup>567</sup> Agnès Giard, *L'imaginaire Érotique au Japon*, « L'amour des culottes », *op. cit.*, p. 8-30.

En lisant le livre *L'Érotisme* de Georges Bataille, ce choc matière/esprit m'est apparu comme une véritable tare, et pour la considération de la femme en général, et par extension dans le domaine qui nous intéresse, celui de l'érotisme. La théorie érotique Bataillienne trouve ses racines dans l'isolement auquel l'homme serait soumis, par les limites de son corps et la solitude de son être ; l'auteur l'explique comme suit : « À la base, il y a des passages du continu au discontinu ou du discontinu au continu. Nous sommes des êtres discontinus, individus mourant isolément dans une aventure inintelligible, mais nous avons la nostalgie de la continuité perdue. Nous supportons mal la situation qui nous rive à l'individualité de hasard, à l'individualité périssable que nous sommes. »<sup>568</sup>. Cette théorie aborde l'érotisme vécu individuellement et fait très peu cas de la relation érotique entre les sexes opposés, autrement que dans un rapport de forces. Par exemple, les rares moments où Bataille mentionne l'activité et la participation de la femme dans l'acte érotique, c'est principalement dans un rôle de victime, déjà dès son introduction :

Dans le mouvement de dissolution des êtres, le partenaire masculin a en principe un rôle actif, la partie féminine est passive. C'est essentiellement la partie passive féminine, qui est dissoute en tant qu'être constitué. Mais pour un partenaire masculin la dissolution de la partie passive féminine n'a qu'un sens : elle prépare une fusion où se mêlent deux êtres à la fin parvenant ensemble au même point de dissolution. [...] Mais, dès maintenant, j'insiste sur le fait que le partenaire féminin de l'érotisme apparaissait comme la victime, le masculin comme le sacrificateur, l'un et l'autre, au cours de la consommation, se perdant dans la continuité établie par un premier acte de destruction.<sup>569</sup>

Ou encore comme un animal à chasser, sous prétexte d'une attitude féminine prétendument passive, dont l'unique but serait d'obtenir le désir des hommes :

En principe, un homme peut aussi bien être l'objet du désir d'une femme, qu'une femme être l'objet du désir d'un homme. Cependant la démarche initiale de la vie sexuelle est le plus souvent la recherche d'une femme par un homme. Les hommes ayant l'initiative, les femmes ont le pouvoir de provoquer le désir des hommes. Il serait injustifié de dire des femmes qu'elles sont plus belles, ou même plus désirables que les hommes. Mais dans leur attitude passive, elles tentent d'obtenir, en suscitant le désir, la conjonction à laquelle les hommes parviennent en les poursuivant. Elles ne sont pas plus désirables, mais elles se proposent au désir.

Elles se proposent comme des objets au désir agressif des hommes.<sup>570</sup>

Ou bien de manière objectivée, selon une valeur monétaire, qui serait le prix de son consentement : « Il n'y a pas en chaque femme une prostituée en puissance, mais la prostitution est la conséquence de l'attitude féminine. [...] À moins qu'elle se dérobe complètement par un parti pris de chasteté, la question est en principe de savoir à quel prix, dans quelles conditions elle cédera. »<sup>571</sup>. L'étude de l'auteur sur « L'énigme de l'inceste » à travers les travaux de Claude

---

<sup>568</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 17.

<sup>569</sup> Georges Bataille, *id.*, p. 19-20.

<sup>570</sup> Georges Bataille, *id.*, p. 139-140.

<sup>571</sup> Georges Bataille, *ibid.*

Lévi-Strauss, offre cette fois-ci une vision de la femme territoriale et/ou matérielle :

Lévi-Strauss a montré, dans l'institution archaïque du mariage, le rôle d'un système d'échange distributif. L'acquisition d'une femme était celle d'une richesse, et même la valeur en était sacrée : la répartition des richesses, que l'ensemble des femmes constituait, posait des problèmes vitaux, auxquels devaient répondre des règles. [...] Des circuits d'échanges où les droits sont d'avance déterminés peuvent seuls aboutir [...] à la distribution équilibrée des femmes entre les hommes à pourvoir.<sup>572</sup>

Deux sous-chapitres plus loin, Georges Bataille indique que l'auteur, Claude Lévi-Strauss, insiste sur cet aspect « de la valeur des femmes, à savoir leur utilité matérielle. »<sup>573</sup> Et quelques chapitres avant il échelonnait la beauté de la femme en ces termes : « Rien de plus déprimant pour un homme, que la laideur d'une femme, sur laquelle la laideur des organes ou de l'acte ne ressort pas. La beauté importe au premier chef en ce que la laideur ne peut être souillée, et que l'essence de l'érotisme est la souillure. [...] Plus grande est la beauté, plus profonde est la souillure. »<sup>574</sup> Cette citation s'aligne avec la pratique du *bukkake*, l'éjaculation faciale, comme l'explique Agnès Girard dans son recueil *L'imagerie érotique au Japon* : « Il existe d'innombrables variantes du *bukkake* [...] leur point commun c'est d'exposer la partie la plus angélique d'une femme à l'expérience de la vérité. »<sup>575</sup>. Tout comme Xanthippe urine sur Socrate dans ma gravure *Xanthippe pissant sur Socrate, Alcibiade épiant*<sup>576</sup>, son jet d'urine bafouant et souillant les discours poétiques sur l'Éros des Antiques, avec lesquels Socrate se protège.

Nous conviendrons que les considérations de Bataille sur la femme, et de sa légitimité dans l'acte érotique, sont ralliées à l'idée du désir de la matière et de la possession de l'objet d'un désir. L'attitude prétendument passive de la femme lui donne un sens érotique presque exclusivement consommable – dans une dimension érotique qui peut être, certes, sacrée. Dans le livre de Georges Bataille, il n'est à aucun moment question de cerner les plaisirs érotiques de la femme, ou de leur fonctionnement ; l'ouvrage étant plutôt tourné vers la violence sacrificielle dans l'érotisme, et concentré sur l'instinct chasseur de l'être masculin, qui n'est pas sans rappeler la vision socratique du dieu Éros. Le parti masculin est considéré par Georges Bataille comme le parti le plus actif de l'érotisme<sup>577</sup>. Ceci dit, suivant la considération érotique où la femme est objectivée et réduite à un état passif, celle-ci ne trouve pas de justification théorique sinon celle posée par les Antiques, citée dans les chapitres précédents. Cela pose un problème évident pour la juste considération des genres et pour l'égalité entre les sexes. Cela était

---

<sup>572</sup> Georges Bataille, *id.*, p. 213.

<sup>573</sup> Georges Bataille, *id.*, p. 217.

<sup>574</sup> Georges Bataille, *id.*, p. 156.

<sup>575</sup> Agnès Giard, *L'imaginaire érotique au Japon, op. cit.*, p. 37.

<sup>576</sup> Production 1, Annexe II

<sup>577</sup> Ce n'est pas nécessairement du fait de l'auteur spécifiquement, au vu du statut des femmes en 1957, date de publication de *L'Érotisme*. Mais pour autant, l'ouvrage manque d'une certaine diversité dans sa considération de l'érotisme, notamment au niveau du point de vue des genres. Beaucoup de pistes sont cependant pertinentes, notamment sur l'étude de l'extrême érotique atteint par Sade.

pourtant déjà décrié avant l'écriture de l'ouvrage de Georges Bataille, puis quelques décennies plus tard par nombre d'intellectuel.le.s<sup>578</sup>.

Pour revenir sur les manquements du livre de Georges Bataille, la femme, écartée de ses théories sur l'érotisme, en contrecarrait pourtant la plus importante, à savoir, la discontinuité auquel l'homme est irrémédiablement rivé<sup>579</sup>. En effet, si l'homme est rivé toute sa vie à être seul dans son corps, le rapport sexuel étant *a priori* le seul moyen d'y remédier, ce n'est pas le cas pour les femmes dont le ventre s'arrondit, et qui portent en elles, durant neuf mois, un autre être humain en gestation. Cette angoisse de la discontinuité est une caractéristique masculine naturelle immuable. Pour une femme ce n'est pas un fait permanent, ni irrémédiable, sa faculté biologique à tomber enceinte lui permet d'avoir une relation continue avec un autre être humain durant un laps de temps défini, de ses premières menstruations jusqu'à sa ménopause. Cette théorie se retrouve donc invalidée pour moitié. On pourrait dire que dans son livre, Bataille, adopte un point de vue principalement, voire exclusivement masculin, ce qui est fortement problématique lorsque l'on parle de rapports érotiques entre deux sexes opposés. Le rapport objectivé, passif, du parti féminin, face au rapport actif, possesseur, et donc dominateur du parti masculin, positionne les deux sexes dans un rapport de force que la société patriarcale a réussi à maintenir en faveur du sexe masculin jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle – jusqu'à ce que les femmes aient des droits d'indépendance. Seulement, depuis quelques années, les voix scandent pour l'abolition de ce rapport de force, que le système patriarcal projette de manière binaire comme une rencontre de forces contraires, de soumission ou de domination, de l'un ou de l'autre sexe<sup>580</sup>.



Figure 117 : Niki de Saint Phalle  
*La mariée (Eva Maria)*, 1963  
Grillage, plâtre, dentelle  
encollée, jouets divers peints,  
226 x 200 x 100 cm  
Paris, Centre Georges  
Pompidou

<sup>578</sup> Parmi Michel Foucault, Simone De Beauvoir, Judith Butler etc.

<sup>579</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>580</sup> Digression 3 : La frustration biologique inter-genrée dans l'hétérosexualité

Niki de Saint Phalle déjà soulevait cette problématique des pouvoirs créateurs biologiques de la femme en face des créations extra-biologiques des hommes, avec ses sculptures féminines en robe de mariée<sup>581</sup> ; ses figures portent un enfant sur leur sein droit et leur robe est maculée de constructions humaines, d'animaux et parfois de plantes. Dans cette perspective plastique, en la couplant avec la théorie des Antiques sur la scission masculine/esprit et féminine/matière, et donc en se référant alors à la pratique socratique de la maïeutique, si l'enfant est issu de l'accouchement féminin, les constructions, les buildings, les voitures, seraient-il alors issus de l'accouchement masculin ? Une passerelle se crée alors entre l'accouchement féminin, *deus* pourrait-on dire, puisqu'il crée d'autres êtres humains, et l'accouchement masculin qui crée la mécanique, que l'on pourrait alors appeler *mecha*. Mais si pendant longtemps les femmes s'occupaient de la gestation et de l'éducation de la matière humaine et les hommes de l'assemblage mécanique et technique de la matière naturelle, ce n'est qu'à partir de notre ère technologique que les femmes ont pu enfin mettre à profit leur pouvoir de création mécanique et se hisser au même rang que les hommes pour participer à l'évolution technologique<sup>582</sup>. Les domaines techniques et technologiques desquels les femmes étaient le plus exclues par la domination et l'omniprésence masculine sont ceux de la chasse, puis par extension, celui de la guerre et donc de l'outillage guerrier, à savoir, l'armement, comme l'explique la professeure d'anthropologie Italienne Paola Tabet :

On voit donc s'affirmer une tendance à décrire la division sexuelle du travail à l'aide de paramètres assez homogènes. En particulier, un certain accord semble se faire sur le caractère « naturel » [l'auteure cite Lévi-Strauss], presque originel, et complémentaire de cette division, même pour ceux qui reconnaissent l'importance que peut avoir dans l'inégalité le monopole masculin de la chasse et de la guerre, donc celui des armes.<sup>583</sup>

En France, cette exclusion durera jusqu'en 1914, les hommes étant partis au front, il ne restait pas assez de main d'œuvre pour fabriquer les obus et les munitions nécessaires pour pouvoir gagner la première guerre mondiale. Des femmes furent alors appelées dans les usines françaises et ont participé très activement à la production de l'armement française : ce sont *les munitionnettes*.

C'est cette omniprésence masculine dans les domaines techniques, plus particulièrement ceux de l'armement, qui est à l'origine du concept de *femme-territoire*. En effet,

---

<sup>581</sup> Figure 117

<sup>582</sup> Nous pouvons, entre autres, citer Hedy Lamarra inventrice du *bluetooth* et du *Wi-Fi* et la docteure Shirley Jackson pour la fibre optique.

<sup>583</sup> Pour étayer ces propos, l'auteure cite Kathleen Gough, « The Origin of the Family », Édition R. R. Reiter, *Toward an Anthropolgy of Women*, New York and London, Monthly Review Press, 1975 et Bernart Arcand, « Essai sur l'origine de l'inégalité entre les sexes », *Anthropologie et Sociétés* I, 1977, 1-14.

Paola Tabet, « Les Mains, les outils, les armes », revue française d'anthropologie *L'homme*, Juillet-Décembre, 1979, p. 9.

les sociétés archaïques sont potentiellement à la source d'une organisation sociale, économique et politique que l'on appelle patriarcale. Comme l'explique l'auteure Stéphanie Coontz : « Les études récentes donnent raison à Engels : les rapports entre les sexes semblent plus égalitaires dans les sociétés primitives de chasseurs-cueilleurs et la position des femmes s'aggrave avec l'émergence de la stratification sociale, de la propriété privée, de l'agriculture et de l'État. »<sup>584</sup>, on pourrait en conclure que la sédentarisation des sociétés primitives humaines marque le début du système patriarcal tel qu'on le connaît aujourd'hui, et par conséquent, de l'objectivation et de l'appropriation de la femme de manière territoriale et matérielle. Si l'on s'attarde sur cette citation que Georges Bataille tient de Claude Lévi-Strauss<sup>585</sup> : « McLennan et Spencer ont vu, dans les pratiques exogamiques la fixation par la coutume des habitudes de tribus guerrières, chez lesquelles la capture était le moyen normal d'obtenir des épouses. »<sup>586</sup>, cela nous montre un autre aspect de la *femme-territoire*, qui était, il y a fort longtemps, une femme que l'on viole pour s'approprier génétiquement des terres, en outre, un véritable réceptacle génétique, comme une récompense qui marquerait la fin d'une conquête guerrière territoriale victorieuse.

Dans les sociétés plus modernes voire contemporaines, la *femme-territoire* serait une femme que l'on enferme jalousement et que l'on réprime pour être sûr que la descendance de l'être masculin qui compte se reproduire avec elle est bien légitime. Le caractère volatile du sperme serait la cause de ces comportements excessifs voire pathologiques, qui ne sont évidemment pas systématiques. En effet, l'homme expulse des millions de parties de lui-même, et de potentialités d'un autre être, dans un autre corps féminin, étranger au sien. C'est ce corps étranger qui s'assurera de la gestation de leur création humaine commune, de sa vigueur et enfin, de sa naissance. Historiquement pourtant, dès le XVI<sup>e</sup> siècle notamment, comme le note Claudine Sagaert dans son livre *Histoire de la laideur féminine*, le parti masculin s'est longtemps dédouané de toute responsabilité néfaste dans le processus de gestation de la vie humaine, et les femmes ont longtemps été soupçonnées d'être les seules responsables des maladies ou des « anomalies » de leur progéniture :

Les femmes jugées dénaturées deviennent les responsables « de la dégénérescence de la descendance »<sup>587</sup>.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, déjà, on pouvait lire sous la plume de Corneille Agrippa : « Si les mères sont folles, les enfants aussi sont folx ; si les mères sont prudentes, les fils sont remplis de prudences. ». Dans une

---

<sup>584</sup> Stéphanie Coontz et Petra Henderson, « Formes de propriété, pouvoir politique et travail des femmes au début des sociétés de classes et des États », dans *Travail des femmes, pouvoir des hommes* sous la responsabilité de Nicole Chevillard et Sébastien Leconte, 1986, La Brèche-PEC, Montreuil.

<sup>585</sup> Claude Lévi-Strauss, *Structures élémentaires de la parenté*, Presses Universitaires de France, 1949, p. 30.

<sup>586</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 210.

<sup>587</sup> L'auteure cite Joseph Raulin, *De la conservation des enfants ou les moyens de les fortifier... depuis l'instant de leur existence jusqu'à l'âge de la puberté*, Paris, chez Merlin, 1768, p. 203.

approche similaire, Jérôme Cardan, dans son ouvrage *De la subtilité et subtiles inventions*, avait lui aussi supposé que la laideur morale des hommes est relative au fait qu'« ils sont engendrés de femmes viles [...] de paillardes, impudiques, menteresses, gourmandes, opiniâtres ». Moreau, au XVIII<sup>e</sup> siècle, note pour sa part que le père détermine la beauté et l'intelligence alors que la mère influe sur les penchants et les passions. Les médecins en ont la certitude : le moral est déterminé par le biologique.<sup>588</sup>

Dans ma considération théorique de l'acte érotique, la confiance entre les êtres érotiques qui participent à la même scène sexuelle, est primordiale. Or, à partir du moment où l'humain s'est sédentarisé et qu'il ne survivait plus mais s'organisait autour de son propre confort – notre époque se rapprocherait de l'apogée du confort humain au détriment de son environnement naturel –, et que les premières religions monothéistes ont émergé, l'organisation sociétale humaine a longtemps doté la femme de nombreux vices. D'une part pour l'incompréhension du fonctionnement de son corps, d'autre part pour sa nature prétendument démoniaque<sup>589</sup>, comme l'explique Claudine Sagaert à travers l'exemple de la figure de la sorcière par exemple :

Après l'étude des textes précédents, ne peut-on affirmer que philosophes, médecins et écrivains, en fabriquant la laideur ontologique de la femme, ont autorisé un certain féminicide ? [...] on est en droit de se demander si ce lien entre culture et barbarie ne s'est pas incarné à une époque où l'on a exterminé des femmes, en les assimilant ainsi à la figure de l'autre, de l'étranger, du hors-norme. Si des hommes ont été qualifiés de sorciers, ce sont surtout des femmes qui, de 1400 à 1700 environ, sont devenues la véritable cible de la « chasse aux sorcières ». Durant cette période, pour la première fois dans l'Histoire, nous assistons à la persécution d'un sexe en particulier.<sup>590</sup>

La figure de la prostituée serait une sorte d'extension ou de figure complémentaire à celle de la sorcière, comme le montre cette citation de Georges Bataille : « L'aspect sacré de l'érotisme importait davantage à l'Église. Ce fut pour elle la raison majeure de sévir. Elle brûla les sorcières et laissa vivre les basses prostituées. Mais elle affirma la déchéance de la prostitution, s'en servant pour souligner le caractère du péché. »<sup>591</sup>. On pourrait ainsi voir les sorcières comme des compétitrices face aux médecins, par leurs breuvages mystiques et leurs mixtures à base de plantes ; les prostituées seraient quant à elles les figures de la mise en garde, qui ont permis le développement d'une culture de l'érotisme et de la sexualité culpabilisante, encouragée par les institutions religieuses. Les différences entre les individus sont une fois de plus une source de peur et d'angoisse, comme pour les racismes, qui, dans le cadre du sexisme, demande pourtant une coopération vitale pour la survie et la propagation de l'espèce.

La finalité érotique étant reproductive, de moins en moins systématiquement certes<sup>592</sup>, la société occidentale s'est organisée autour d'un discours complexe autour du sexe<sup>593</sup> qui sert

---

<sup>588</sup> Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, op. cit., p. 79.

<sup>589</sup> On pourrait citer Pythagore par exemple : « Il y a un principe bon qui a créé l'ordre, la lumière et l'homme et un principe mauvais qui a créé le chaos, les ténèbres et la femme. » cette citation de Pythagore ouvre le livre de Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe, I*, 1949, Folio essais, 2016.

<sup>590</sup> Claudine Sagaert, *id.*, p. 60.

<sup>591</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 149.

<sup>592</sup> « [...] le sentiment de pléthore que nous avons n'est pas lié à la conscience d'engendrer. »  
Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 109.

<sup>593</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1 La volonté de savoir*, op. cit.

son bon fonctionnement, parfois au détriment de la considération de la femme en tant qu'être humain, *via* son objectivation ou son animalisation, qui sont des vecteurs de perfectionnement ou de dégénérescence de l'humanité dite civilisée. Ces notions peuvent s'élargir au *deus* animal, qui serait selon Georges Bataille « [...] le monde humain qui, formé dans la négation de l'animalité, ou de la nature, se nie lui-même et, dans cette seconde négation, se dépasse sans toutefois revenir à ce qu'il avait d'abord nié. »<sup>594</sup>. Dans cette négation, l'humain trouverait l'échappatoire et le dépassement de son animalité dans le pouvoir de la *mecha* des objets qu'il crée, comme l'explique Baudrillard dans son livre *Le système des objets* : « [Les objets] sont en train de devenir, aujourd'hui où s'effacent les instances religieuses et idéologiques, la consolation des consolations, la mythologie quotidienne qui absorbe l'angoisse du temps et de la mort. »<sup>595</sup>. La vision érotique contemporaine est de plus en plus mécanisée plutôt qu'animalisée, l'humain tendant systématiquement à nier son animalité, associée à son corps (à la matière naturelle), qui serait un frein pour son immortalité (liée au *deus*), vers lequel la technologie (*mecha*) tendrait à l'amener. Dans cette perspective transhumaniste, Jean Baudrillard aborde la thématique du robot dans son chapitre « Gadgets et robots » :

À ce titre, le mythe du robot résume toutes les voies de l'inconscient dans le domaine de l'objet. C'est le microcosme symbolique à la fois de l'homme et du monde. C'est la synthèse entre la fonctionnalité absolue et l'anthropomorphisme absolu. [...] Si le robot affiche aussi clairement son caractère de prothèse mécanique (son corps est métallique, ses gestes sont discontinus, saccadés, inhumains), c'est pour fasciner en toute sécurité. S'il était le double de l'homme jusque dans sa souplesse gestuelle, il susciterait l'angoisse.<sup>596</sup>

Cinquante ans après ce texte, des robots comme *Sophia*<sup>597</sup> ont pourtant vu le jour, et cette angoisse, que Jean Baudrillard pensait rassurée par une dysfonction volontaire qui laisserait pour toujours au robot son caractère mécanique volontairement visible, s'efface peu à peu pour laisser place à des copies robotiques humaines, à la gestuelle algorithmique de plus en plus humanoïde et, de fait, angoissante parce qu'elle « vole », en le copiant, le caractère singulier qui définit l'être humain. Les découvertes du XX<sup>e</sup> siècle balaient les vérités antiques à propos du corps et son rapport canonique harmonieux et unique vers une reconsidération du corps plus fragmentée, défaillante et fragile<sup>598</sup>.

---

<sup>594</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 89-91.

<sup>595</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, *op. cit.*, p. 136.

<sup>596</sup> Jean Baudrillard, *id.*, p. 169.

<sup>597</sup> *Sophia* est un robot humanoïde créé en 2015 par *Hanson Robotics*, entreprise basée à Hong Kong. Ce robot interagit avec d'autres êtres humains en s'adaptant à leur comportement.

<sup>598</sup> Sally O'Reilly, *Le corps dans l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 146.

À la mécanique biologique humaine s'ajoute celle créée par l'humain. Alors que l'humain dépend de la première, il crée la deuxième pour se rapprocher un peu plus de Dieu en optimisant artificiellement sa mécanique primitive<sup>599</sup>. La mécanique sexuelle humaine a, quant à elle, déjà été transcendée par les couveuses et l'insémination artificielle. Des humains créés en laboratoire : la prophétie d'Aldous Huxley<sup>600</sup> se réalise. Des allusions à ces *mecha* sont disséminées dans mes scènes, je fais l'analogie entre la mécanique de l'objet et la mécanique biologique du corps humain, comme les prises électriques dans la gravure *Palpations*<sup>601</sup> par exemple. La métaphore de la prise électrique est intéressante, son fonctionnement est basé sur celle des organes sexuels humains – la prise femelle et la prise mâle. Cela montre à quel point l'objet est au plus proche du fonctionnement biologique humain, d'ailleurs, l'objet étant créé par lui, son rapport au corps est systématique.

Dans cette perspective, les technologies se sont multipliées, s'immisçant dans la vie quotidienne. Elles sont très présentes dans les sociétés occidentales : ce sont de véritables « extension personnalisées du corps et du « moi » communiquant »<sup>602</sup>. Aujourd'hui il existe des applications pour tout et presque n'importe quoi, du minuteur à la calculatrice en passant par des applications qui prennent la place de coach sportifs, allant jusqu'à mesurer le rythme cardiaque et le nombre de pas effectués dans la journée. Pour les applications les plus sophistiquées on peut même fermer ses volets avec son *smartphone* ou demander à une enceinte la recette pour farcir des courgettes, celle-ci répondra à toutes les demandes avec une voix calme et affectueuse, en feignant le plus possible d'effacer le ton saccadé des habituelles commandes vocales robotisées.

Dans le domaine érotique, selon Sally O'Reilly, « ces applications technologiques affectent la compréhension de la manière dont le corps interagit socialement et sexuellement [...] »<sup>603</sup> ; c'est l'émergence du cybersexe, avec les applications pour rencontrer l'amour ou pour trouver des partenaires sexuels, les *sexcam* qui consiste en l'onanisme interposé par webcam, ou encore les nouveaux réseaux de prostitution en ligne. Ce doit être sur ce type d'application

---

<sup>599</sup> Cette formulation fait référence au transhumanisme et aux avancées technologiques qui permettent d'allonger la durée de vie. Ces avancées dépassent les limites imposées par le corps et permettent d'envisager le rêve d'immortalité humaine, jusque-là attribué à Dieu.

<sup>600</sup> Aldous Huxley, *Le meilleur des mondes*, 1932, Pocket, 2017.

<sup>601</sup> Production 18, Annexe III

<sup>602</sup> Sally O'Reilly, *Le corps dans l'art contemporain*, op. cit.

<sup>603</sup> Sally O'Reilly, *ibid.*

que naviguent les personnages des gravures *Léda et le cygne*<sup>604</sup>, *Pause sur le canapé*<sup>605</sup>, *Olympia et sa maquereille*<sup>606</sup>, *Classic Harem*<sup>607</sup> ou encore *Suppression de l'historique*<sup>608</sup>. Ce sont les premiers balbutiements de l'homme sexuel technologique, comme en témoigne ce dispositif, réalisé en 1995 par Sterlac, *Ping Body*<sup>609</sup>. Ce sont les synthèses des « interactions désincarnées »<sup>610</sup> que promeut l'émergence du transhumanisme ; nous assistons à une déshumanisation du corps à cause, ou grâce, aux avancées technologiques, scientifiques et médicales.

Le lien entre l'humain et l'objet est particulier ; pour le contemporain occidental, il fait, la plupart du temps, partie de son enveloppe intime. Si l'humain a développé un fétichisme pour certains objets, c'est toujours dans la perspective rassurante que procure le sentiment de possession. À ce propos, Jean Baudrillard souligne ce caractère passionnel et sacré qu'a l'objet pour le fétichiste :

Voilà pourquoi s'investit dans les objets tout ce qui n'a pu l'être dans la relation humaine. Voilà pourquoi l'homme y régresse si volontiers pour s'y « recueillir ». [...] Ce recueillement est une régression, cette passion est une fuite passionnée. Sans doute les objets jouent un rôle régulateur de la vie quotidienne, en eux s'abolissent bien des névroses, se recueillent bien des tensions et des énergies en deuil, c'est ce qui leur donne une « âme », c'est ce qui les fait « nôtres », mais c'est aussi ce qui en fait le décor d'une mythologie tenace, le décor idéal d'un équilibre névrotique.<sup>611</sup>

Si l'on suit cette vision, le décor quotidien, construit par une accumulation consumériste d'objets, crée une sphère rassurante inanimée, comme substitut aux relations humaines. Le collectionneur et le fétichiste seraient des cas extrêmes de cette frustration relationnelle. Cependant, si le collectionneur procède par un système d'organisation ritualisé par l'accumulation, l'objet manquant à sa collection étant celui qui l'obsède le plus ; le fétichiste, quant à lui, cristallise son désir et son obsession à l'intérieur même d'un objet. Ils partagent ainsi un même rapport passionnel à l'objet : dans une dimension compulsive et irrationnelle, ils cèdent à leurs désirs afin de posséder cet objet. Ces exemples aident à comprendre le lien érotique entre l'humain et l'objet. L'objet, par son esthétique et son caractère inanimé, permettrait au fétichiste et au collectionneur d'avoir une relation érotique rassurante avec lui. Puisque cette relation est à sens unique, elle n'a pas besoin du consentement de l'objet, puisque inanimé, ni d'un être étranger extérieur à cette relation. Ainsi, mes scènes sont saturées par les

---

604 Production 5, Annexe II

605 Production 4, Annexe II

606 Production 9, Annexe II

607 Production 13, Annexe III

608 Production 14, Annexe III

609 Figure 17

610 Sally O'Reilly, *ibid.*

611 Jean Baudrillard, *Le système des objets*, *op. cit.*, p. 126-127.

objets pour marquer cet aspect, que l'on pourrait appeler anti-relationnel<sup>612</sup>, de la construction de l'espace intime contemporain.

Toujours à propos de ces fétichistes et collectionneurs, Jean Baudrillard ajoute un peu plus loin dans son ouvrage :

Au terme de sa démarche régressive, la passion des objets s'achève dans la jalousie pure. La possession se satisfait alors le plus profondément de la valeur que pourrait avoir l'objet pour les autres et de les en frustrer. Ce complexe de jalousie, caractéristique du fanatisme du collectionneur, commande aussi, toutes proportions gardées, le simple réflexe de propriété. C'est un schème puissant de sadisme anal qui porte à séquestrer la beauté pour être seul à en jouir : cette conduite de perversion sexuelle diffuse largement dans la relation aux objets.<sup>613</sup>

Cela se rapporte à ce que j'exprimais plus tôt à propos de la *femme-territoire*. Il faut donc, déjà quelque part, considérer l'être humain comme un objet, ou en tout cas comme quelque chose que l'on peut posséder, pour que la jalousie soit une émotion que l'on ressent aussi bien pour les êtres humains que pour les objets. La jalousie fait partie des aspects extrêmes du désir. Elle provoque des réactions dissociatives ; la personne, l'humain, n'est plus un sujet possédant sa propre subjectivité mais un objet inanimé que l'on peut posséder et s'approprier. Si l'on se réfère aux paroles de Diotime, c'est « [...] dans la possession des bonnes choses que consiste le bonheur, [...] »<sup>614</sup>, un peu plus loin elle ajoute : « l'amour est donc en somme [...] le désir de posséder toujours le bien. »<sup>615</sup>. Il y aurait donc bien dans l'érotisme, originellement, une association entre le désir et la possession avec pour finalité le bonheur individuel<sup>616</sup>.

Comme on l'a vu précédemment avec diverses citations<sup>617</sup> tirées du livre *L'Érotisme* de George Bataille, la femme est le sujet érotique le plus soumis à l'objectivation. À ce propos, Baudrillard met en lien très directement, par une gradation descendante, le lien entre la femme et les objets, puis leur résonance dans le domaine érotique :

Si on ne prête pas sa voiture, son stylo, sa femme, c'est que ces objets sont, dans la jalousie, l'équivalent narcissique du moi : si cet objet se perd, s'il est détérioré, c'est la castration. On ne prête pas son phallus, voilà le fond de l'affaire. Ce que le jaloux séquestre et garde par devers lui, c'est, sous l'effigie d'un objet, sa propre libido, qu'il tente de conjurer dans un système de réclusion – le même système grâce auquel la collection résout l'angoisse de la mort.<sup>618</sup>

L'objectivation de la femme est, dans cette citation, directement liée aux sentiments de

---

<sup>612</sup> Cet aspect anti-relationnel s'explique par la relation exclusive qu'entretient l'humain avec les objets qui lui appartiennent, et donc d'une nécessaire absence de relations humaines extérieures. Dans certains cas la possession d'un objet peut être partagée, cependant la relation entre les humains et l'objet reste et restera toujours irrémédiablement inanimée : c'est une relation à sens unique, bien loin de la relation humaine qui nécessite au moins deux partis animés distincts pour exister.

<sup>613</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, op. cit., p. 138-139.

<sup>614</sup> Platon, *Le Banquet, Phèdre*, op. cit., 204d-205b, p. 73.

<sup>615</sup> Platon, *id.*, p. 75.

<sup>616</sup> Le bonheur est individuel, deux personnes, étant des entités distinctes discontinues, ne pouvant vivre le même bonheur, sinon le partager.

<sup>617</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 139-140.

<sup>618</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, op. cit., p. 139.

possession, puis poussés à l'extrême, de jalousie. Les critères féminins de beauté, et l'esthétique à laquelle la femme est soumise par les normes sociétales <sup>619</sup>, participent à cette considération objectivante qui permet de placer le mot « femme » directement aux côtés de « voiture » et « stylo ». Cela rive la population féminine à une considération attentive et minutieuse de son corps, plus particulièrement de son visage, ce qui peut se révéler être une véritable tare comme le souligne George Sand dans son *Journal intime* :

Le visage est [l'endroit] où se condensent les valeurs les plus hautes : matrice d'identification où miroite le sentiment d'identité, où se fixent la séduction, les nuances innombrables de la beauté ou de la laideur. Valeur si élevée que l'altération du visage qui montre une trace visible de lésion est vécue comme un drame, à l'image d'une privation d'identité.<sup>620</sup>

Cette objectivation, d'un point de vue esthétique, est assez souvent représentée dans les arts plastiques ; que ça soit, par exemple, avec *Le violon d'Ingres* de Man Ray<sup>621</sup> en 1924 où une femme porte les attributs formels d'un violon, ou encore Tom Wesselmann qui, un peu

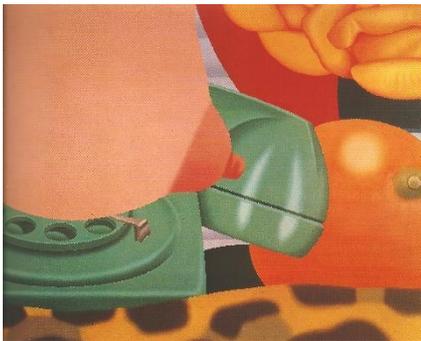


Figure 119 : Tom Wesselmann  
*Peinture de chambre à coucher n°9*,  
1969  
Huile sur toile  
New York, Tom Wesselmann/VAGA

plus tard, en 1969, met en lien un sein avec un téléphone et une orange dans *Peinture de chambre à coucher n°9* <sup>622</sup>, et même plus contemporanément, en 2015, cette photographie <sup>623</sup> sans titre de la série *Home Stuff* de l'artiste photographe Daiane Soares, où une

femme est photographiée une ampoule dans la bouche et un abat-jour sur la tête. Pourtant, depuis la seconde partie du XX<sup>e</sup> siècle, avec l'explosion du pouvoir d'achat des femmes, cette tendance objectivante s'applique de plus en plus



Figure 118 : Man Ray  
*Le violon d'Ingres*, 1924  
Epreuve gélatino-argentique, 31 x 24,7 cm  
New York, Courtesy Robert Miller Gallery



Figure 120 : Daiane Soares  
*The home stuff*, 2015  
Photographie noir et blanc  
[daianesoares.com/the-home-stuff/](http://daianesoares.com/the-home-stuff/)

<sup>619</sup> Les domaines médiatiques, cosmétiques, pharmaceutiques et même médicaux constituent un entrelacement d'instances qui promeuvent certains discours infantilisans (à travers la publicité notamment) prônant des attitudes féminines normées.

<sup>620</sup> George Sand, *Journal intime*, Genève, Slatkine, 1981, p. 232.

<sup>621</sup> Figure 118

<sup>622</sup> Figure 119

<sup>623</sup> Figure 120

pour le sexe masculin, à travers les publicités notamment<sup>624</sup>.

La déification érotique de l'objet n'est pas anodine, c'est l'un des rouages pour entretenir l'économie consumériste. L'objet, de sa production en passant par sa publicité jusqu'à son achat, amène le consommateur à entrer dans une relation active et complexe avec lui. Selon Baudrillard, ce serait même la relation avec l'objet qui serait consommée et non l'objet lui-même, la publicité rendant cette relation vivante<sup>625</sup>. De plus, si l'on ajoute comme facteurs l'obsolescence programmée et la mode, cela rend la relation avec les objets cyclique, donc continuellement consommée et/ou consommable. La publicité s'expose, sertie d'un discours maternel, elle s'étale lascivement sur les slogans publicitaires, toujours dans une volonté de donner des gratifications aux consommateurs, comme l'exprime justement Jean Baudrillard :

Derrière ce système de gratification, nous voyons d'ailleurs se renforcer toutes les structures d'autorité : [...] partis, États, appareils renforcent leur emprise derrière cette vaste image maternelle qui rend de moins en moins possible leur contestation réelle. Nous voyons par là l'immense rôle politique que jouent la diffusion des produits et les techniques publicitaires : elles assurent proprement la relève des idéologies antérieures, morales et politiques.<sup>626</sup>

La publicité fait surgir un besoin, celui d'être conforté, réconforté ou rassuré ; de ce besoin, assez souvent inessentiel, survient le désir de posséder. La publicité affiche un discours maternel pour vendre ses objets et plonge ses consommateurs dans un état régressif en instaurant une relation mère-enfant : le consommateur est infantilisé et la publicité s'érige comme la mère du système patriarcal. J'aborde ce sujet dans ma gravure *#foodporn*<sup>627</sup> avec une affiche promouvant un hamburger disposé juste derrière le personnage principal, ou encore dans *Genèse*<sup>628</sup> où l'emplacement réservé aux publicités arbore les chiffres d'un passage de la *Genèse*<sup>629</sup>. À cet aspect maternel de la publicité, s'ajoute un aspect érotique que la publicité tente d'insuffler dans sa relation avec le consommateur, Jean Baudrillard l'explique comme suit :

La publicité joue le rôle d'affiche permanente du pouvoir d'achat, réel ou virtuel, de la société globale. [...] De plus, le produit se donne à voir, à manipuler : il s'érotise – non seulement par l'utilisation explicite de thèmes sexuels (certains thèmes prédominants (seins, lèvres) sont peut-être d'ailleurs moins érotiques que « nourriciers ».) mais par le fait que l'appropriation pure et simple y est transformée en un manège, en un scénario, en une danse complexe, ajoutant à la démarche pratique tous les éléments du jeu amoureux : avance, concurrence, obscénité, flirt et prostitution. Au mécanisme de l'achat (déjà investi d'une charge libidinale) est substituée toute une érotisation du choix et de la dépense.<sup>630</sup>

Le jeu amoureux publicitaire comble peut aussi être une frustration relationnelle chez l'être

---

<sup>624</sup> Cette objectivation masculine est visible dans certaines publicités pour parfum, ou encore dans celles, plus criantes, pour le site de rencontres *Adopte un mec*, qui ironiquement ou non, a pour logo un homme tombant dans un *caddie*.

<sup>625</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, op. cit., p. 275-276.

<sup>626</sup> Jean Baudrillard, *id.*, p. 246.

<sup>627</sup> Production 19, Annexe III

<sup>628</sup> Production 2, Annexe II

<sup>629</sup> Passage 3.6 de la *Genèse* : « La femme vit que l'arbre était porteur de fruits bons à manger, agréable à regarder et précieux pour ouvrir l'intelligence. Elle prit son fruit et en mangea. Elle en donna aussi à son mari qui était avec elle et il en mangea. »

<sup>630</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, op. cit., p. 241.

contemporain. L'opération marketing consistant moins à convaincre le consommateur, le client, qu'à le séduire. Jean Baudrillard résume ce phénomène comme suit : « [...] l'objet est un service, c'est une relation personnelle entre la société et vous. »<sup>631</sup>, mieux vaut pour la société de charmer son citoyen pour qu'il continue de travailler pour elle.

Pour en revenir à l'objectivation du désir humain, l'exemple du fétichisme a la particularité spécifique de faire appel au morcellement du corps pour condenser les parties érogènes, ou pour accentuer leur valeur érotique. Jean Baudrillard l'explique comme suit :

[...] la perversion sexuelle consiste dans le fait de ne pouvoir saisir l'autre comme objet de désir dans sa totalité singulière de personne, mais seulement dans le discontinu : l'autre se transforme en le paradigme des diverses parties érotiques de son corps, avec cristallisation objectale sur l'une d'entre elles. Cette femme n'est plus une femme, mais sexe, seins, ventre, cuisses, voix ou visage : ceci ou cela de préférence. À partir de là, elle est « objet » [...].<sup>632</sup>



Figure 121 : René Magritte  
*La philosophie dans le boudoir*,  
1947  
Huile sur toile, 80 x 60 cm  
Washington, Collection privée

Il y a un fétichiste qui, tous les jours fait du jogging à travers Rouen. Très connu des rouennaises, il sévit dans le centre-ville historique, où il terrifie et fascine les riveraines. Tout d'abord il s'approche d'elles, leur demande s'il peut regarder leurs pieds, et, si elles ont le malheur de porter des sandales, il regardera alors avec un appétit dévorant leurs orteils, allant jusqu'à les lécher si elles donnent leur accord. Parfois, il lui arrive de demander à ce qu'on lui marche dessus, pieds nus, et si les riveraines acceptent, il emporte alors avec lui une photographie souvenir de cet instant érotique. Son blog contient pas moins de six cent quatre-vingt onze photographies de pieds, volées ou non<sup>633</sup>, les dernières datant de 2015. À la fois fétichiste et collectionneur de photo-

trophées, le dénommé « Nicopieds » continuerait, selon les derniers témoignages, de demander aux rouennaises d'ôter leurs chaussures puis leurs chaussettes, qu'il respire amoureusement, toujours si l'on y autorise. Cet exemple illustre très bien la ritualisation fétichiste dont parle Jean Baudrillard dans cette autre citation :

Ainsi la femme résolue en un syntagme de diverses zones érogènes est vouée à la seule fonctionnalité du plaisir, à laquelle répond alors une technique érotique. Technique objectivante, ritualisante, qui voile l'angoisse de la relation personnelle, et qui en même temps sert d'alibi réel (gestuel, efficace) au sein même du système phantasmatique de la perversion.<sup>634</sup>

<sup>631</sup> Jean Baudrillard, *id.*, p. 244.

<sup>632</sup> Jean Baudrillard, *id.*, p. 141.

<sup>633</sup> <http://nicopieds.skyrock.com/> [en ligne le 10/06/2018]

<sup>634</sup> Jean Baudrillard, *Le système des objets*, *op. cit.*, p. 144.

Ce morcellement, cette fragmentation fétichiste du corps féminin est largement visible dans l'art moderne, ainsi, on peut déjà citer René Magritte, qui a peint *La philosophie dans le boudoir*<sup>635</sup> en 1947, ce tableau expose un autre versant du fétichisme pour les pieds et les seins à travers la robe et les chaussures, ou encore les *Papiers peints génitaux féminins et masculins avec deux écoulement d'eau* sérigraphiés par Robert Gober<sup>636</sup> en 1991, ici, l'artiste se sert des propriétés répétitives des objets industriels pour transformer un support décoratif (le papier peint), comme une résonance érotique qui rappelle le morcellement du corps tant apprécié par les fétichistes.



Figure 122 : Robert Gober,  
*Papiers peints génitaux féminins et masculins*,  
1991  
Sérigraphie sur papier 20 x 12 x 16,5 cm  
New York, Courtesy Paula Cooper Gallery

### *La figure de la poupée et ses dérives dans l'infantilisation érotique*



Figure 123 : Aimi Kitakoji  
*Ona-Hole*, 18 cm  
kanojotoys.com

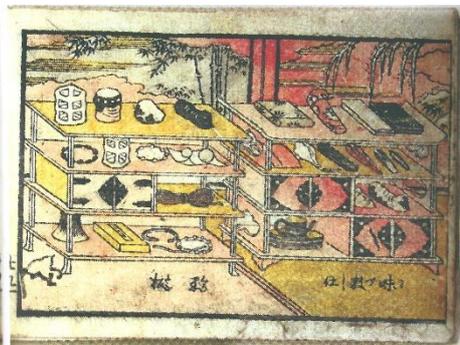


Figure 124 : Anonyme  
Estampes polychromes étalage d'un *kamamonoya*  
Paris, anciennement conservé au Musée de l'érotisme

Les Japonais ont cristallisé ce fétichisme morcelé dans divers de leurs jouets sexuels. Parmi eux, les *Ona-Holes*<sup>637</sup>, les poupées de voyage, sont des *sextoys* masculins assez populaires au Japon. Elles peuvent avoir une allure monstrueuse. Ces orifices artificiels (*ona* pour

635 Figure 121

636 Figure 122

637 Figure 123

onanisme et *hole* pour trou), témoignent de cette tendance, bien commune aux fétichistes, à condenser les attributs féminins érotiques au sein d'un même objet à « l'aspect polymorphe d'une Vénus de cauchemar, hérissée de monticules. Elle offre alors au toucher un corps monstrueusement érogène qui condense en miniature l'essentiel des fonctions sexuelles [...] »<sup>638</sup> décrit Agnès Giard dans son livre *L'imaginaire érotique au Japon*. Ce sont de véritables fétiches. Les jouets sexuels existent depuis des millénaires, le Japon est un pays assez connu pour la diversité et l'inventivité de ces jouets, comme le témoigne cette gravure de l'ère Edo<sup>639</sup>. Selon Jean Cholley, traducteur de *haïku* érotiques « on les trouvait dans des magasins spécialisés en produits aphrodisiaques et « articles d'alcôve », ou parmi les produits que proposaient les colporteurs ambulants », Agnès Girard ajoute : « Ces colporteurs – les *komamonoya* – vendaient au porte-à-porte des articles de mercerie [et] des « manuels de printemps » [*shunga*] [...] »<sup>640</sup>.

De tous les objets, le jouet sexuel reste celui qui pousse le fétichisme dans son accomplissement le plus total, puisqu'il amène l'objet dans sa fonctionnalité la plus perverse. Du moins, ce sont ces jouets qui affirment le plus ouvertement et honnêtement la relation érotique évidente entre l'homme et les objets. On les appelle d'ailleurs « jouets » car ils révèlent au grand jour ce jeu relationnel amoureux du système économique des objets, et on les garde secrets et tabous pour qu'ils n'impactent pas ce fonctionnement<sup>641</sup>. Ces objets sexuels sont donc parfois travestis, comme le canard vibrant posé sur le rebord de la baignoire de ma gravure *Extermination pilaire*<sup>642</sup>, à la fois formellement animal et fonctionnellement objet sexuel.

Pour condenser les perspectives d'objectivation de l'érotisme que nous avons vues précédemment, nous allons dès maintenant nous intéresser plus particulièrement à la *poupée*. En effet, celle-ci est l'incarnation de l'association entre l'objet et le concept que nous avons abordé précédemment de la *femme-territoire*, couplée avec une interprétation infantophile d'Éros. Le dieu de l'Amour peut être vu comme un dieu-enfant dans sa représentation attique romaine, pourtant Pausanias dans *Le Banquet*, affirme qu'« il devrait y avoir une loi qui défende d'aimer les enfants, afin qu'on ne gaspille pas tant de soins pour une chose incertaine [...] »<sup>643</sup>. C'est bien plus tard, avec son homonyme romain, Cupidon, que les caractéristiques enfantines et l'association érotique vont s'entremêler, comme l'illustre assez bien ce tableau de 1767 de Fragonard, *L'essaim d'Amours*<sup>644</sup>, que Diderot qualifiera de « belle et grande omelette

<sup>638</sup> Agnès Giard, *L'imaginaire érotique au Japon*, *op. cit.*, p. 304-305.

<sup>639</sup> Figure 124

<sup>640</sup> Agnès Giard, *L'imaginaire érotique au Japon*, *op. cit.*, p. 320.

<sup>641</sup> Par leur caractère érotique extrême, ils rendraient les autres objets fades et dénués de l'érotisme dont on essaye désespérément de les doter.

<sup>642</sup> Production 20, Annexe III

<sup>643</sup> Platon, *Le Banquet*, *Phèdre*, *op. cit.*, 181a-e, p. 44.

<sup>644</sup> Figure 125

d'enfants » l'auteur ajoutera qu'« il y en a par centaines, tous entrelacés les uns dans les autres, têtes, cuisses, jambes, corps, bras, avec un art tout particulier [...]. »<sup>645</sup>. Contemporainement, ce glissement entre les dieux de l'Amour et la figure de l'enfant se serait en partie cristallisé dans la figure de la poupée. Cela expliquerait une certaine quête érotique à la recherche d'une esthétique proche de l'apparence juvénile, dans l'idée peut-être de contrer la mort, son contraire.

Ma gravure *Jeux innocents*<sup>646</sup> traite ce sujet. Une petite fille joue à la poupée, faisant s'accoupler *Ken* et *Barbie*, en les entremêlant. Derrière elle, la porte est entrebâillée et, dans l'ombre on peut apercevoir deux pieds d'adultes. Divers sujets sont ici posés, la sexualité infantile, celle adulte, la figure de la poupée et les histoires de princesses *Disney* que diffuse la télévision qui l'accompagne. Les objets représentés et le discours télévisuel sur l'amour qui les accompagne font partie d'un univers et d'un environnement culturel et médiatique spécifique à la toute fin du XX<sup>e</sup> siècle en occident, ils entourent et composent l'espace dans lequel l'enfant explore,



Figure 126 : Jeff Koons  
*Nu*, 1988  
Porcelaine, 115,6 x 68,8 x 68,8 cm  
Collection privée

développe et peut-être découvre sa première sexualité. Ce sera *a priori* la base du développement de sa sexualité adolescente. La présence de l'adulte en arrière-plan, celle d'un homme, peut être de nature pédophile, incestueuse, ou bien simplement comme signe et manifestation de la surveillance que l'adulte exerce, dans l'ombre, sur la sexualité de l'enfant, ici, plus spécifiquement de la petite fille.

Entre ces trois possibilités dérangeantes je pose essentiellement la question plus globale de l'éducation sexuelle et érotique et du rapport à l'amour que l'on inculque aux enfants. En 1988, Jeff Koons l'aborde dans son *Nu*<sup>647</sup> en porcelaine, où l'on voit un petit garçon offrir un bouquet de fleur à une petite fille. L'année suivante, Mike Kelley, avec sa sculpture *Estral Star n°1*<sup>648</sup> aborde le sujet du



Figure 125 : Jean-Honoré Fragonard  
*L'essaim d'Amours*, vers 1767  
Huile sur toile, 65 x 56 cm  
Paris, Musée du Louvre

<sup>645</sup> Diderot, *Salon de 1767*, Hermann, 1984, p. 419.

<sup>646</sup> Production 22, Annexe III

<sup>647</sup> Figure 126

<sup>648</sup> Figure 127

développement de la sexualité infantile dans la maison familiale de manière plus incisive, selon T. Fairbrother, l'artiste récupérait « ces poupées que les mères avaient fabriquées et que les enfants avaient aimées et souillées [et qui] avaient finalement atterri chez les brocanteurs. Kelley a choisi des exemplaires qui s'accordaient et les a attachés fortement l'un à l'autre pour qu'ils représentent des organes génitaux



Figure 128 : Jake et Dinos Chapman  
*Zygotic Acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model (enlarged x1000)*, 1995  
Résine, fibre de verre, peinture, faux-cils, perruques et chaussures de sport, 158x196x165cm

masculins. »<sup>649</sup>. Ces doudous ainsi mis en scène exposent cette sexualité infantile dont les parents ne savent pas trop parler. Jake et Dinos Chapman avec *Zygotic Acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model (enlarged x 1000)*<sup>650</sup>, une sculpture réalisée en 1995, créent un piège perceptif en révélant la perversion de la possible interprétation des spectateurs. Cette accélération



Figure 127 : Mike Kelley  
*Estral Star n°1*, 1989  
Animaux en peluche, 80x30,4 x 15,2 cm  
Los Angeles, Courtesy Rosamund Felsen

forcée de la cellule zygotique rend la sculpture monstrueuse et drolatique, les *baskets* aux pieds des jeunes filles ajoutent à l'absurdité de l'œuvre. Il est assez évident qu'en agrandissant mille fois cette vision libidinale désublimée, les frères Chapman exposent la démesure des associations érotiques et infantiles propres aux pédophiles et aux partisans du « il/elle ne faisait pas son âge ».

L'artiste Balthus avec *La toilette de Cathy*<sup>651</sup> en 1933 et *La leçon de guitare*<sup>652</sup> en 1934, avait l'habitude d'utiliser des sujets très jeunes pour ses tableaux. Cinquante ans après, l'œuvre de l'artiste fait encore polémique : en 2017, une pétition est signée demandant le retrait du tableau *Thérèse rêvant*<sup>653</sup> des murs du MoMA. La position de Thérèse est qualifiée trop suggestive. Trois ans plus tôt, une exposition de

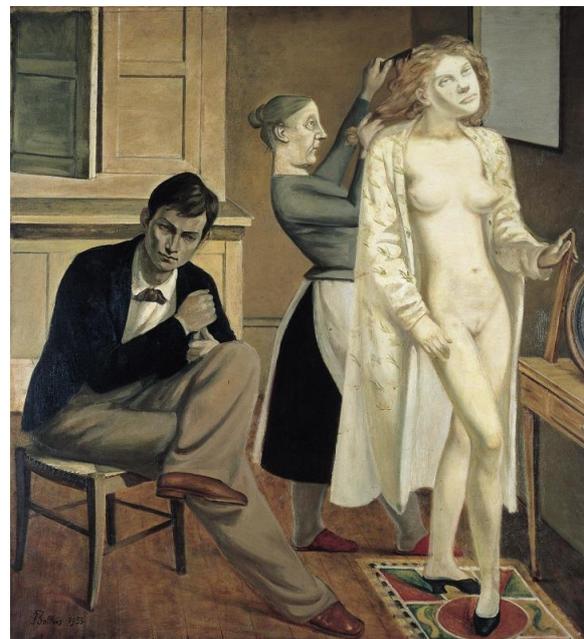


Figure 129 : Balthus  
*La toilette de Cathy*, 1933  
Huile sur toile, 165 x 159 cm  
Paris, Centre Georges Pompidou

<sup>649</sup> Muthesius, Néret, *Érotiques de l'Art*, op. cit., p. 148.

<sup>650</sup> Figure 128

<sup>651</sup> Figure 129

<sup>652</sup> Figure 130

<sup>653</sup> Figure 131

Polaroids pris par l'artiste avait été annulée en Allemagne, toujours pour soupçons pédophiles. Ce n'est pas le seul artiste à avoir ces soupçons pesant sur son œuvre, le très connu Egon Schiele a aussi été porté en justice à cause de positions suggestives, à caractère sexuel évidemment, dans lesquelles l'artiste positionnait ses



Figure 130 : Balthus  
*La leçon de guitare*, 1934  
 Huile sur toile, 161 x 138,5 cm  
 Zurich, Courtesy Thomas Ammann



Figure 131 : Balthus  
*Thérèse rêvant*, 1938  
 Huile sur toile, 149,9 x 129,5 cm  
 New York, MoMA

modèles, eux-aussi très jeunes. Entre les réfractaires à l'exposition de la sexualité infantile et adolescente accusés de bigotisme, et certains artistes qui posent puis retirent leurs orteils des limites légales, par jeu provocant mêlé ou caché par une démarche artistique, les débats sont ouverts.



Figure 132 : *Licca VS Barbie*  
 Photographie de Ken-ichi Murata  
 Extrait du livre *Analyse d'un produit design de masse : Licca*,  
 2002  
 Éditions Bijutsu Shuppan-sha

Au Japon, l'Éros babillant est très populaire, les japonais sont bien connus pour leurs tendances sexuelles et érotiques infantilisantes et objectivantes, cela commence virtuellement au travers des *ero ge*<sup>654</sup> puis matériellement avec les poupées-figurines de leurs héroïnes préférées. C'est le syndrome de Pygmalion, qu'Agnès Girard, anthropologue, décrit ainsi « En 1967, l'intellectuel Tatsuhiko Shibuzawa écrit dans un livre intitulé *Pygmalionism* : « Plus une femme ressemble à une poupée, plus elle est

désirable aux yeux des hommes japonais. » Cette année-là, on crée *Licca*, une poupée mille fois plus célèbre que *Barbie*, une poupée à laquelle toutes les filles essaient de ressembler. »<sup>655</sup>. Les canons esthétiques de ces deux poupées sont totalement différents, l'âge déjà, *Licca* à onze ans,

<sup>654</sup> Ce sont des jeux vidéo au contenu érotique, parfois pornographique (*hentai*), dans le style *anime* (japanimation).  
<sup>655</sup> Agnès Giard, *L'imagerie érotique au Japon*, op. cit., p. 320.

*Barbie* est apparemment majeure, l'une est grande et à l'allure effilée, l'autre est petite et son corps est tout en rondeurs comme celui des enfants. Cela marque, déjà dans un premier temps, la préférence infantophile dans les normes esthétiques de rigueur au Japon. Si au Japon les jeunes filles veulent ressembler à des petites filles, en occident, elles préfèrent ressembler à des adultes. Dans ce tableau comparatif<sup>656</sup> on peut distinguer cette différence dans la construction même de la morphologie des poupées, par rapport à *Barbie*, *Licca* a de grands yeux exubérants qui sont très proches de son nez et de sa bouche, laissant un très large front souligner ainsi le caractère enfantin du jouet.

La poupée est tellement implantée dans la culture japonaise que des écoles spécialisées dans leur élaboration se sont développées, ce sont les écoles de *ningyo*<sup>657</sup>. Les poupées artisanales créées dans ces écoles sont très prisées par les collectionneurs. Elles sont fabriquées en pièces détachées, ce qui n'est pas sans rappeler le morcellement du corps érotisé par les fétichistes. Le tout est de leur donner un aspect le plus humanoïde possible, tout en faisant en sorte à ce qu'elles arborent l'expression la plus neutre possible : « tel un bouddha, elle doit être à la fois l'amour, la mort et la beauté. »<sup>658</sup> explique Ryo Yoshida, créateur de poupée depuis 1973. La poupée de Kaoru Mori<sup>659</sup>, qui porte un œil dans sa vulve, fait le lien avec l'érotisme développé dans *l'Histoire de l'œil*<sup>660</sup> par Georges Bataille.

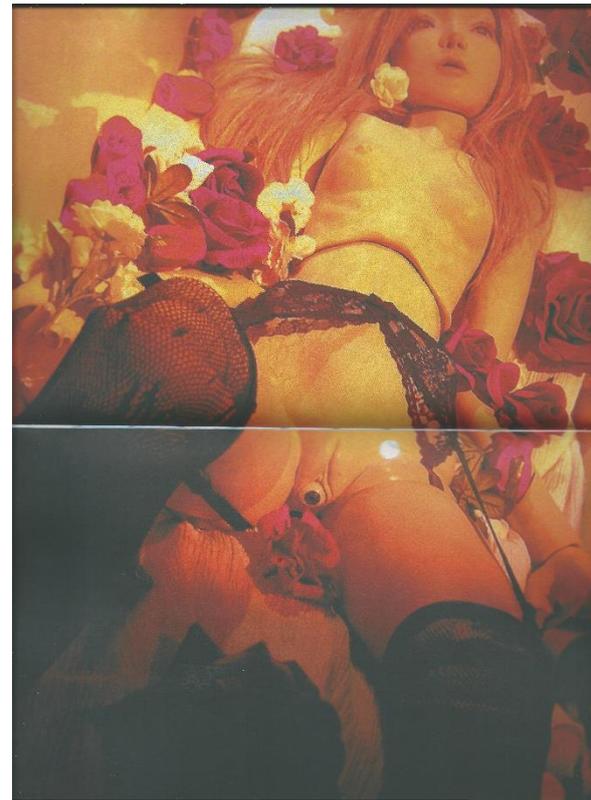


Figure 133 : Kaoru Mori  
Poupée, école *ningyo*  
Photographie Francis Loup  
francisloop.com  
Ginza, Black Heart

Cet attrait pour la poupée, le Japon en paie le prix, selon Agnès Girard :

Depuis 2000, les kidnappings de jeunes filles se multiplient. [...] Du 11 au 23 septembre 2001, dans sa maison d'Ebetsu (dans le Hokkaido), Yasuyoshi Kobayashi – vingt et un ans – retient une femme captive et l'oblige à porter le costume de Sailor Moon. Il en fait son jouet érotique et l'oblige à sourire, face à la caméra, alors qu'elle doit mimer la nymphe. Les enquêteurs découvrent qu'il a kidnappé treize autres jeunes filles pour les soumettre à des scénarios inspirés de jeux vidéo et de dessins animés.<sup>661</sup>

<sup>656</sup> Figure 132

<sup>657</sup> Agnès Giard, *L'imagerie érotique au Japon*, op. cit., p. 155-157.

<sup>658</sup> *Ibid.*

<sup>659</sup> Figure 133

<sup>660</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, op. cit.

<sup>661</sup> Agnès Giard, *L'imagerie érotique au Japon*, op. cit., p. 149.

La *baby-face* plus qu'une tendance, serait, poussée à l'extrême, le symptôme d'une société japonaise en crise ; la crise de la masculinité<sup>662</sup> ferait face à une véritable révolution des filles<sup>663</sup>. Agnès Girard cite également les paroles d'Hiroshi Harashima, directeur de l'Académie des études faciales : « C'est le symptôme très net d'une société en crise, où les hommes cherchent à se rassurer. Ils veulent des femmes à l'aspect novice, inexpérimenté. »<sup>664</sup>. On cumule donc, selon ces propos, la soumission objectivante et celle infantile ou adolescente des femmes et petites filles au désir érotique des hommes. Cela est bien révélateur d'une tendance érotique possessive et dominatrice, au point de destituer les sujets érotiques de leur humanité. Ce constat est



Figure 134 : Allen Jones  
*Chair*, 1969  
 Peinture acrylique sur fibre de verre et résine, avec Perspex  
 et cuir, 77,5 x 57,1 x 99,1cm  
 Londres, Tate Modern

également visible dans l'art, où le sujet érotique principal est la femme, victime de son « beau sexe »<sup>665</sup>. Nous avons vu précédemment qu'à travers l'œuvre de Balthus, pour que la femme soit plus érotisée, il faut qu'elle soit jeune, puis à travers le mobilier d'Allen Jones<sup>666</sup> par exemple, qu'il faut qu'elle soit statique et inanimée comme une chaise sur laquelle on s'assoit ou une table sur laquelle on mange : c'est la cristallisation de la femme au foyer, la femme comme objet fonctionnel. La culture japonaise

a mélangé ces deux tendances, et la poupée sexuelle siliconée est née.

Ces poupées, plus joliment appelées « épouses de substitutions » sont la quintessence de la frustration érotique des relations humaines insatisfaites ou inexistantes. Au Japon, c'est une véritable industrie<sup>667</sup>, plus elles sont humanoïdes, plus le client est satisfait. C'est l'accomplissement suprême de la poupée, elle remplace la femme, sans les inconvénients humains, que l'on pourrait dire liés au consentement par exemple. Comme l'explique Gilles

<sup>662</sup> Agnès Giard, *id.*, p. 206-230.

<sup>663</sup> Agnès Giard, *id.*, p. 236-262.

<sup>664</sup> Agnès Giard, *id.*, p. 148.

<sup>665</sup> « Certes, il ne fait aucun doute que la femme a incarné le beau sexe, mais encore faut-il préciser que la beauté féminine ne renvoyait qu'à l'apparence et non à l'être, et que cette beauté de l'apparence a bien souvent été examinée comme une infrabeauté, une beauté inférieure, éphémère. Simple surface, cette beauté a même parfois été soupçonnée de cacher la pire des laideurs, que celle-ci soit physiologique ou morale. Ainsi, la femme a pu paraître belle, elle n'a pas pour autant été considérée comme belle, dans la mesure où la vraie beauté ne pouvait se départir du reflet de l'intelligence et de la maîtrise de soi. » Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>666</sup> Figure 134

Une table en verre avec une femme à quatre pattes comme pieds de table fait partie du décor qui ouvre la scène d'introduction du film de Stanley Kubrick, *Orange mécanique*, *op. cit.*

<sup>667</sup> Agnès Giard, *id.*, p. 165.

Néret dans l'anthologie *Érotique de l'Art* : « érotiquement dévoilées, toutes ces « poupées » sont la marque d'une époque, celle pour qui la femme est devenue elle-même bien de consommation, objet sexuel que l'homme achète, maltraite, engrosse. »<sup>668</sup> Cindy Sherman, dans sa photographie *Sans titre n°253*<sup>669</sup>, expose un mannequin dont la tête repose entre les cuisses de son corps, juste en face de sa vulve en plastique. Etêtée, la poupée regarde là où toutes les considérations objectivantes se rejoignent : le sexe, plus précisément, la vulve. En 1918, Oskar Kokoschka, a fait l'expérience de ce versant érotique tristement inanimé :

Une fois la poupée dégagée de son emballage, ce qui me regarda fixement n'était ni la réalisation d'une chimère absurde, ni l'être de rêve séduisant qui m'avait fiévreusement obsédé jusqu'ici, mais bien un fantôme. Ce que je voyais avait des yeux sans vie et révélait une nudité indécente à tous les regards. Il n'y avait pas d'illusions possibles sur le fait que je tenais dans mes bras un méchant ouvrage, une poupée articulée, au lieu de l'être chaleureux, du corps palpitant, du sexe féminin séduisant.<sup>670</sup>



Figure 136 : Oskar Kokoschka  
*Homme (autoportrait) avec poupée*, 1918  
Huile sur toile, 80 x 120 cm  
Berlin, National Galerie



Figure 135 : Cindy Sherman  
*Sans titre n°253*, 1992  
Photographie en couleur,  
127 x 190,5 cm  
New York, Courtesy Metro  
Pictures

Avec son tableau *Homme (autoportrait) avec poupée*<sup>671</sup>, l'artiste immortalise la relation sans vie qu'il a expérimenté avec sa poupée. Selon Maurice Rheims, historien de l'art : « La passion de l'objet amène à le considérer comme une chose créée par Dieu [...]. »<sup>672</sup>. La passion pour les objets tendrait à les considérer comme des créations se rapprochant au plus près de l'image de Dieu, aux dépens de l'être humain, qui serait pourtant originellement une création que Dieu a créé à son image<sup>673</sup>. Cette illusion perdure jusqu'à ce que l'être animé se lasse de sa relation

<sup>668</sup> Muthesius, Néret, *Érotiques de l'Art*, op. cit., p. 152.

<sup>669</sup> Figure 135

<sup>670</sup> Muthesius, Néret, *ibid.*

<sup>671</sup> Figure 136

<sup>672</sup> Maurice Rheims, *La Vie étrange des objets*, Paris, Plon, 1960, p. 33.

<sup>673</sup> Genèse, 1.27

inanimée avec son objet fétiche. Pour Michel Foucault, le fétichisme est un type de perversion clé pour définir la sexualité et ses « déviations » :

[...] le « sexe » se définit par un entrelacement de fonction et d'instinct, de finalité et de signification ; et sous cette forme, il se manifeste, mieux que partout ailleurs, dans la perversion-modèle, dans ce « fétichisme » qui, depuis 1877 au moins, a servi de fil directeur à l'analyse de toutes les autres déviations, car on y lisait clairement la fixation de l'instinct à un objet sur le mode de l'adhérence historique et de l'inadéquation biologique.<sup>674</sup>

La *Parade amoureuse*<sup>675</sup> peinte en 1917 par Francis Picabia résume bien l'idée d'une mécanique érotique qui connecte l'érotisme humain aux objets qu'il crée. Ces figures font aussi bien référence au fonctionnement érotique des organes reproducteurs, qu'à l'abstraction des relations humaines qui se connectent entre elles lors d'un rapport érotique.

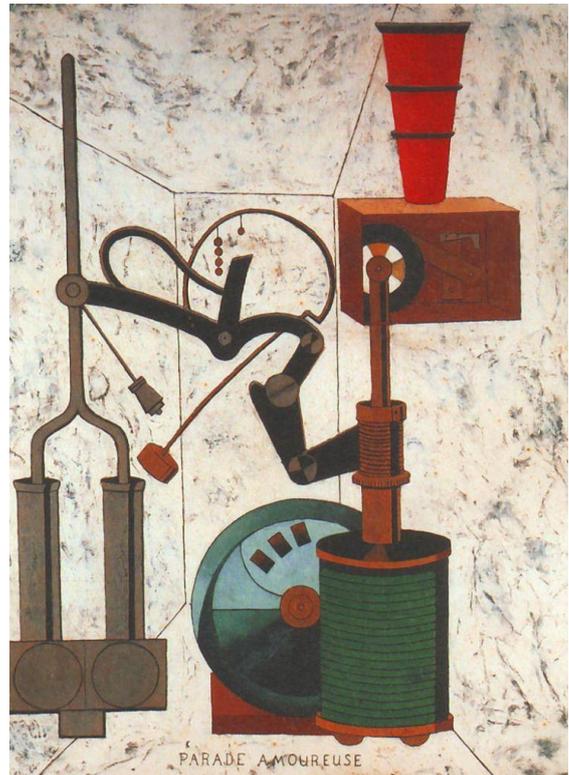


Figure 137 : Francis Picabia  
*Parade amoureuse*, 1917  
Huile sur toile, 96,5x73cm  
Chicago, Mr et Mme Martin G. Neumann

<sup>674</sup> Michel Foucault, *La volonté de Savoir, Histoire de la sexualité I*, op. cit., p. 203.

<sup>675</sup> Figure 137

## LA FRUSTRATION BIOLOGIQUE INTER-GENRÉE DANS L'HÉTÉROSEXUALITÉ

Lorsque Georges Bataille explique le système reproductif humain à partir de la pléthore sexuelle, il dit ceci :

Si la croissance a lieu au profit d'un être ou d'un ensemble qui nous dépasse, ce n'est plus une croissance, mais un *don*. Pour celui qui le fait, le don est la *perte* de son avoir. Celui qui donne s'y retrouve, mais tout d'abord il doit donner ; tout d'abord, plus ou moins entièrement, il lui faut renoncer à ce qui, pour l'ensemble qui l'acquiert, a le sens de l'accroissement.<sup>676</sup>

Puis un peu après l'auteur ajoute : « De la discontinuité des êtres sexués procède un monde lourd, opaque, où la séparation individuelle est fondée sur le plus affreux ; l'angoisse de la mort et de la douleur ont donné au mur de cette séparation la solidité, la tristesse et l'hostilité d'un mur de prison. »<sup>677</sup>. Ces notions de *don* et de *perte* sont très intéressantes, elles condensent à elles deux une problématique érotique majeure : l'être masculin n'accouchant pas, le caractère volatile du sperme serait la cause de cet isolement angoissant, et de cette solitude de l'être. Lors de l'expression finale de la pléthore sexuelle, le corps masculin expulse des millions de parties génétiques de lui-même, et de potentialités d'un autre être dans un autre corps, féminin, qui, s'il est fécondé, s'assurera de la gestation de leur création commune, de sa vigueur et enfin, de sa naissance ; c'est le *don*. On pourrait aller plus loin, et s'opposer à une vision canonique harmonieuse du corps humain posé par les Antiques, en parlant même d'un *don de soi fragmenté*, qui serait une vision du corps plus contemporaine<sup>678</sup>, en témoigne l'installation de 2006 d'Urs Fischer, *Untitled (Holes)(in 5 parts)*, regroupant les cinq sens, séparés les uns des autres<sup>679</sup>.



Figure 138 : Urs Fischer  
*Untitled (Holes) (in 5 parts)*, 2006  
 Peinture acrylique sur enduit, polyuréthane  
 sculpté et vis sur fil, 13 x 34 x 9 cm

<sup>676</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 104.

<sup>677</sup> Georges Bataille, *id.*, p. 106.

<sup>678</sup> Sally O'reilly, *Le Corps dans l'art contemporain*, op. cit., p. 147.

<sup>679</sup> Figure 138

L'être masculin pourtant participe pleinement à la création biologique, mais un doute, une angoisse, subsiste lorsque celui-ci s'accouple ; nous allons dès à présent aborder la *perte* dont parlait précédemment Georges Bataille. Lors de la reproduction, les gènes masculins sont expulsés jusqu'à l'ovule féminin, et ils doivent désormais, en toute autonomie, et donc sans aucune possibilité de contrôle, trouver leur chemin, tout comme le personnage de la *Terre érotique* d'André Masson<sup>680</sup> qui entre dans la grotte fertile. Cette recherche, aveugle et incontrôlable, est à l'origine de la *perte*, qui pourrait presque se transposer au sens figuré labyrinthique du terme. C'est cette même perte qui alimente la vision obscure du sexe de la femme<sup>681</sup>, puis l'angoisse et le doute quant à la paternité du parti masculin, confronté au caractère volatile de sa semence, pouvant aller jusqu'à s'imaginer des guerres spermatiques qui rejoignent celles primitives de la conquête du territoire.

La femme, quant à elle, sait que l'enfant est sa progéniture, elle a été ou sera dans une relation continue avec lui durant neuf mois. Ce doute, cette angoisse n'est pas systématique, heureusement pour l'amour et la confiance entre les deux sexes, mais elle résulte d'une *frustration biologique* qu'ils partagent réciproquement, jalouxant ou rejetant le sexe opposé duquel ils sont pourtant issus. L'un, corps masculin, doute et est isolé à jamais, il se voit l'obligation de donner et de perdre des fragments de lui-même pour sa survie génétique, et regarde la gestation d'un de ses fragments s'épanouir dans un corps étranger ; ce serait la frustration biologique masculine. L'autre, corps féminin, sûr de sa progéniture parce ce qu'il entre en relation directe avec lui et l'alimente de l'intérieur, devra cependant faire preuve d'une grande abnégation, d'un *don de son corps et d'une perte de son individualité*, car si le sexe féminin reçoit le « don masculin », elle devra alors partager son corps avec un fragment étranger, puis affronter la souffrance éphémère de l'accouchement pour sa survie génétique ; ce serait la frustration biologique féminine.

C'est pourtant la notion d'acceptation féminine qui filtre à travers le verbe « recevoir », en complémentarité avec le don masculin (« donner »), introduit par George Bataille – et non pas une vision « réceptacle » de la condition féminine. En effet, une fois l'acte sexuel terminé en bonne et due forme, le parti féminin n'a, si l'on s'en tient aux avancées médicales actuelles, pas la possibilité de choisir la fécondation, ou non, de son ovule, qui est son unique fragment. À travers la notion d'acceptation, c'est le problème urgent du consentement qui se dégage. Cela est très relatif au viol, et dans le cas de la frustration biologique on peut s'en référer aux femmes violées qui tombent enceintes de leur violeur. Elles tombent enceinte sans leur consentement.

---

<sup>680</sup> Figure 63

<sup>681</sup> Pascal Quignard, *La nuit sexuelle*, op. cit, p. 74-75.

J'ai abordé ces frustrations, notamment celle masculine, dans *Mythe féminin*<sup>682</sup>, car il reste quelque chose de fondamental dans la guerre sourde entre féministes et masculinistes, c'est que, dans un premier temps, l'un ne peut pas survivre sans l'autre, ce qui en fait une guerre stérile, et que, dans un deuxième temps, les frustrations biologiques primitives de l'un et l'autre sont assez mal comprises par l'un et par l'autre ; en témoigne le livre de Georges Bataille, qui, comme nous l'avons déjà vu, oblitère totalement le rôle tout aussi actif du parti féminin de le l'érotisme. Ainsi, Michel Foucault l'avait pourtant déjà noté : « Contre le dispositif de sexualité, le point d'appui de la contre-attaque ne doit pas être le sexe-désir, mais le corps et les plaisirs. »<sup>683</sup> pourtant si l'on se concentre sur l'étude des plaisirs de l'un et l'autre sexe, on peut très vite se rendre à l'évidence que l'un cultive le sien par rapport à l'autre, de manière bien plus virulente que son opposé. En témoigne la pornographique : où sont les visages des hommes ?

---

<sup>682</sup> Production 12, Annexe III

<sup>683</sup> Michel Foucault, *La volonté de savoir, Histoire de la sexualité I, op. cit.*, p. 208.

Tout au long de cette recherche, j'ai exploré ma poïétique en grignotant ma « sphère interne », celle où se loge le souffle créateur, qui l'a fait gonfler. J'ai grignoté partout autour en expérimentant le plus de médias possibles, pour finalement trouver celui qui me correspondait le mieux dans la gravure en taille-douce. J'ai compris aussi que tous ces canaux, peu importe à partir de quel point je gratte sur la surface de cette sphère, finissent tous par atteindre le même noyau, qui serait peut-être la profondeur de la création de chacun. Un des composants de ce noyau m'a amenée à m'intéresser de très près à l'érotisme, là où selon moi tout commence. Cette tendance se retrouve dans certaines œuvres dessinées contemporaines, parmi les « MythoErotics » de Diane Alexandre et Théodore Psychoyos<sup>684</sup> ou encore en 2018, *Angelita* peint par Kristen Liu-Wong<sup>685</sup>. Les représentations du corps et des relations seraient toujours, pour certaines, modélisées par rapport à des mythes érotiques. Cela se retrouve dans la diabolisation de la femme qu'exprime très bien l'artiste numérique Polly Nor dans son



Figure 139 : Diane Alexandre et Théodore Psychoyos  
*Our Black Dog*, 2017  
 Encre sur papier  
 Paris, Galerie 24B

684 Figure 139  
 685 Figure 140

illustration numérique *Deep Cleanse* réalisée en 2018<sup>686</sup>.



Figure 140 : Kristen Liu-Wong  
*Angelita*, 2018  
Acrylique sur toile  
New York, Superchief Gallery



Figure 141 : Polly Nor  
*Deep Cleanse*, 2018  
Illustration numérique  
Londres

La gravure dans les quatre dimensions qui ont été abordées dans ce mémoire, à savoir anachronique, exhibitionniste, rituelle et mécanique, a été pour moi le moyen le plus efficace d'ordonner ma pensée et mon acte créateur. La structure anachronique m'a permis d'effectuer des sauts temporels pour pouvoir créer des ponts entre différentes époques où il m'a semblé y avoir un point théorique important à explorer. La gravure exhibitionniste permet la mise en lumière d'un sexe qu'on ne peut désormais plus cacher. Enfin, la gravure rituelle et mécanique fait le lien qui ferme le cycle entre le savoir et le vouloir-faire. Elle permet l'exploration anthropologique de deux versants de l'humanité qui se veulent contraires, et qui selon moi trouvent leur apologie dans l'érotisme : à savoir la figure de « l'homme fou-sage » dans sa représentation de « l'homme chien-objet ».

Ce sont les êtres humains, investis dans un système complexe réunissant entre autres les domaines politique, économique, social, culturel, juridique et médical, qui alimentent sans cesse un flux rebondissant entre plaisir et pouvoir, en alternant inhibition sexuelle dès l'enfance, inhibition que l'on pourrait qualifier de civilisée et permettant le bon fonctionnement de la force de travail selon Georges Bataille et Michel Foucault, et exhibition sexuelle à l'âge adulte via le système de la consommation et de la publicité qui fonctionnent grâce aux caractéristiques purement animales de l'être humain. C'est cela qui générerait de manière cyclique le désir et la frustration. La *femme-objet* serait l'une des nombreuses figures qui illustreraient la notion de

*bio-pouvoir* développée par Michel Foucault. Ce serait le pouvoir exercé sur le corps sexué qui permettrait, entre autres, l'important développement du capitalisme. Mais plus encore, il serait peut-être intéressant d'étudier la structure sexualisée du pouvoir, dans l'optique selon laquelle cette structure serait générée. Il faudrait alors la délimiter plus exactement selon cette problématique : de quelle manière, et à quel degré le bio-pouvoir est-il généré ? Quelles conséquences cela produit-il sur les domaines culturels, économiques, politiques, artistiques, juridiques, médicaux etc. qui en découlent ? Cela permettrait d'écarter le patriarcat bourgeois, non pas seulement comme système économique et politique inégalitaire pour la moitié de la population féminine, se resserrant sans cesse dans une multiplicité de racismes autour de groupes de plus en plus petits ; mais aussi comme un fonctionnement structurel biopolitique et bioéconomique construit sur des bases millénaires qui sont soutenues et consolidées par le rapport de force entre les êtres. Cette conception du bio-pouvoir est large et s'étend de la domination sexuelle des genres et des êtres, où peut-être elle a commencé, jusqu'aux rapports compétitifs entre les entreprises, pour enfin arriver à une domination humaine environnementale globale. Aussi pourrait-on préciser et explorer en quoi ce rapport relationnel *a priori* généré et confrontant des forces relationnelles soit-disant binaires, de domination et de soumission, dans des sens contraires est, d'une part, dangereux individuellement et collectivement, et d'autre part, amènerait une conception des rapports humains théoriquement inexacte, donc forcément inefficace sur le long terme.

Si l'on retrouve souvent la notion de matriarcat comme la solution inversée du patriarcat, il n'en est rien en vérité. Le « matriarcat » serait à définir selon des oppositions de *valeurs* vis-à-vis du patriarcat ; c'est-à-dire qu'au lieu de baser une société sur la compétition agressive, la performance et l'individualisme, qui seraient des valeurs dites « masculines », on la baserait plutôt sur celles féminines du *care*, de l'entraide et du collectivisme. Si cela semble naïf à première vue, c'est essentiellement parce que ces valeurs dites « féminines » sont encore aujourd'hui associées à une idée de faiblesse. Il serait cependant inutile de créer un matriarcat qui répondrait au patriarcat dans un renversement de prise de pouvoir généré ; ce serait toujours un patriarcat avec comme unique différence une majorité de femmes au pouvoir. Les valeurs et la direction politique resteraient les mêmes : capitalistes-patriarcales. Si aujourd'hui l'atmosphère sociale occidentale est autant emprunte de culpabilité, ce ne serait peut-être pas uniquement à cause de retombées historico-religieuses, mais ce serait peut-être aussi très étroitement lié aux désastres écologiques dus à une gestion économique absurde et aberrante. Là où l'on cherche de fausses solutions pour maintenir le fonctionnement d'un système qui mène inévitablement à la régression de notre confort humain – lié à notre environnement

rappelons-le – ; il faudrait en vérité peut-être changer l’orientation genrée du système, et peut-être enfin laisser au premier plan la place aux valeurs laissées par les mères chéries par nos acteurs patriarcaux contemporains. Mais, comment rendre cela possible dans une société qui s’occupe tout juste à peine de cerner le plaisir féminin ?

Pour éviter le choc des rapports de forces dans l’érotisme, l’éducation érotique pourrait être une solution. Cela se faisait déjà à l’ère d’Edo au Japon par le biais des *shunga*, selon Uragami Mitsuru :

On me demande souvent la différence entre la *shunga* et la pornographie. La pornographie est quelque chose que l’on regarde en solitaire, alors qu’on peut partager la *shunga*, appelée souvent *wa-jirushi* ou *warai-e*, « les images de rire ». Les *warai-e* n’étaient pas destinées à un public d’esseulés en quête de satisfaction furtive. C’était un genre d’images qu’on se plaisait à feuilleter en bonne compagnie.  
687

Un peu plus loin Yamamoto Yukari ajoute : « Le jour de leur mariage, les jeunes filles recevaient des *shunga* dans leur trousseau. On en installait aussi dans les entrepôts pour les protéger du feu, à la manière d’un talisman. [...] Parce qu’elles étaient perçues comme « humides ». [...] Objectivement, les *shunga* révèlent un imaginaire et un niveau d’éducation stupéfiants pour l’époque. » 688 Ainsi les « images de printemps » servaient de manuel d’éducation sexuelle 689 pour les jeunes couples ou même entre jeunes filles 690 et jeunes garçons, ce n’était pas un tabou lancinant mais plutôt des images permettant d’alimenter la curiosité sur l’origine de chacun.



Figure 142 : Shin Yun-Bok  
Deux lectrices d’un livre de  
printemps, fin du XVIII<sup>e</sup> siècle  
Peinture

687 Takaoka Kazuya, *Shunga, Esthétique de l’art érotique japonais par les grands maîtres de l’estampe ukiyo-e*, op. cit.

688 *Ibid.*

689 *Shunga, sex and pleasure in Japanese art*, The British Museum, 3 octobre 2013 – 5 janvier 2014, 2013.

690 Figure 142

# **ANNEXE I**

# Quelques notions de gravure taille-douce pour débiter

## Le matériel essentiel : (liste non exhaustive)

### 1. Supports & nettoyage

- Plaque de cuivre, zinc ou plexiglass et carton aluminium *TetraPak* pour les pointes sèche, environ 3mm d'épaisseur
- *White Spirit*, alcool à brûler et blanc de Meudon voire du *Mirror* pour polir
- Vernis *Lamour* de préférence, aussi *Ultra-flex* ou encore du vernis mou

### 2. Acides & quelques outils

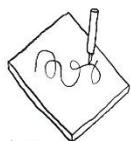
- L'acide nitrique pour le zinc et le perchlorure de fer pour le cuivre
- Pinceaux pour poser le vernis
- La pointe, l'outil principal pour graver
- Le brunissoir, pour adoucir les tailles et réduire la valeur du trait
- Le burin, barre d'acier dont l'extrémité est taillée en biseau, formant un angle tranchant
- Le herceau, outil strié pour réaliser des manières noires

### 3. Le papier

- Différents papiers existent, parmi le *BFK Rives*, l'*Arches Verger* ou, pour commencer, le papier *Joop Stoop* 180g
- Le grammage varie de 30g à 300 g selon la technique utilisée, plus le papier est épais, plus il faut le mouiller longtemps dans la cuvette de trempage
- Éventuellement, des feuilles de buvards immaculées pour éponger le papier

## Gravure à la pointe sèche

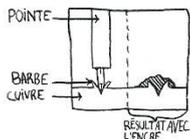
Cette technique consiste à graver directement sur le support : cuivre, plexiglas ou encore zinc.



La pointe sèche est une technique de gravure en taille directe. La pression exercée sur la pointe creusera plus ou moins profondément le matériau, créant ainsi des noirs plus ou moins intenses.

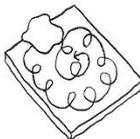
À l'impression, cette technique offre un rendu velouté. Les barbes, soulevées par la pointe d'acier, bordent le tracé et retiennent l'encre après l'essuyage.

Cette technique ne permet cependant qu'un nombre limité de tirages, les barbes s'affaissant sous la pression du rouleau de la presse.



## Bien nettoyer sa plaque

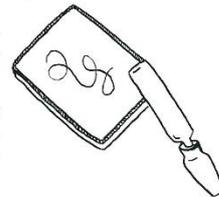
En gravure taille-douce il est très important de bien nettoyer sa plaque, et de manière **uniforme**. Si le nettoyage n'est pas bien effectué, avec la technique à l'eau-forte, la pose du vernis ne s'effectuera pas correctement et l'acide risque alors de ne pas mordre la plaque. Si on utilise la technique de l'aquatinte, les grains de colophane une fois chauffés ne s'accrocheront pas sur la plaque, provoquant des «trous» lors de l'impression. L'acide mordra la plaque de manière aléatoire, et les teintes de gris ne seront pas uniformes.



Toutes les étapes qui vont suivre peuvent être réalisées à l'aide d'un coton, afin d'éviter toutes rayures sur la plaque. Pour bien nettoyer sa plaque, on peut d'abord utiliser du *Mirror* pour la polir et éliminer d'infimes rayures. On utilise ensuite du *White Spirit*, puis on dégraisse la plaque avec de l'alcool à brûler et du blanc de Meudon. Le blanc de Meudon aide à supprimer tous les résidus de *White Spirit*, et termine ainsi le nettoyage. À la fin, le coton doit être immaculé, sans aucune trace de saleté : la plaque est alors parfaitement nettoyée.

Il ne faut pas oublier de bien nettoyer les bords de la plaque, sinon le vernis ne s'appliquera pas correctement à ces endroits-ci. Et si on a touché la plaque avec ses doigts, mieux vaut tout recommencer.

On peut éventuellement limer les bords de la plaque pour éviter de couper et d'abîmer les langes. Cette étape peut être faite avant ou après la réalisation de la gravure, même s'il est préférable de l'effectuer avant pour éviter tous risques de rayer sa gravure.



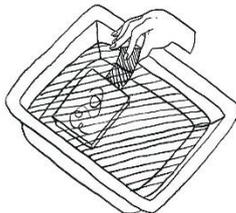
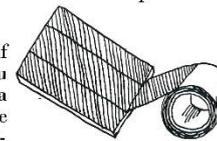
## Gravure à l'eau-forte

L'eau-forte, est une technique indirecte, en opposition à la pointe-sèche. L'acide dissout le métal, sans faire de surplus de matière.



On applique du vernis avec un pinceau, pour protéger la plaque de cuivre de l'attaque de l'acide. On soulève ensuite le vernis, en l'éraflant avec la pointe sèche.

Une fois le motif gravé, on scotche ou on vernit le dos de la plaque afin qu'il ne soit pas mordu inutilement dans le bain d'acide.

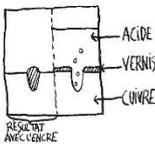


Après avoir pris cette précaution, on peut plonger la plaque gravée dans de l'acide. Si c'est une plaque en cuivre, le perchlorure de fer ronge alors les parties découvertes, celles dont le vernis a été retiré par la pointe.

Plus la gravure reste longtemps dans l'acide, plus les tailles seront profondes et les noirs intenses.

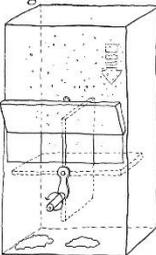
Lorsque ce processus est terminé, la surface de la plaque est alors seulement en creux. À l'impression, l'eau-forte offre un rendu avec une ligne claire et égale tout au long du tracé.

Cette technique permet l'expression d'infinités détails : Charles Meryon, par exemple, était un graveur spécialiste de la technique à l'eau-forte.



## Gravure à l'aquatinte

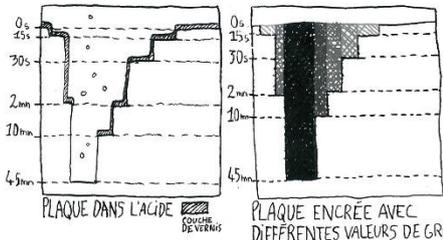
L'aquatinte est une technique en gravure qui permet de réaliser des aplats de gris, en déposant une résine en poudre, le colophane, sur la plaque. Cela forme une trame d'une multitude de minuscules points qui permet à l'acide de circuler uniformément sur de grandes surfaces, sur la plaque de cuivre.



Pour cela on utilise une boîte à grain, ci-contre, qui permet de déposer la poudre de colophane uniformément sur la plaque. Pour cela il faut tourner la manivelle sur le côté de la boîte le plus rapidement possible. Les grains de colophane s'envolent alors. On attend une minute que les plus gros grains de colophane redescendent, on dépose la

plaque dans la boîte, on attend une dizaine de minutes, pour enfin sortir délicatement la plaque, en faisant attention à ne pas la toucher ni à renverser la poudre. Ainsi, on obtient ainsi une couche fine d'aquatinte. On peut également saupoudrer manuellement la poudre sur la plaque.

La poudre de colophane, une fois déposée sur la plaque, doit être chauffée pour qu'elle accroche à la plaque. Elle est ensuite plongée dans l'acide, les parties les plus claires seront successivement recouvertes par une couche de vernis.



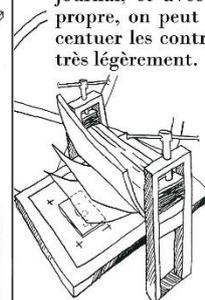
## L'impression taille-douce

Une fois la gravure terminée, l'impression en taille-douce consiste à encrez intégralement la plaque avec de l'encre.



Pour ce faire, on peut utiliser un rouleau ou un morceau de tarlatane imbibé d'encre. On exécute un mouvement circulaire pour que l'encre pénétre de manière égale dans toutes les tailles.

Lorsque la plaque est entièrement encrée, on utilise un plus gros morceau de tarlatane pour essuyer. L'essuyage consiste à retirer l'encre de la plaque de manière égale en exécutant des mouvements circulaires sur toute la surface de la plaque. **Attention à ne pas oublier les bords de la plaque.** Plus le motif gravé apparaît, moins il faut appuyer sur la tarlatane pour ne pas enlever toute l'encre. Une fois cette étape terminée, on peut peaufiner l'essuyage avec des morceaux de papier journal, et avec un morceau de tarlatane propre, on peut **retrousser l'encre** pour accentuer les contrastes, en frottant toujours très légèrement. On peut enfin imprimer.



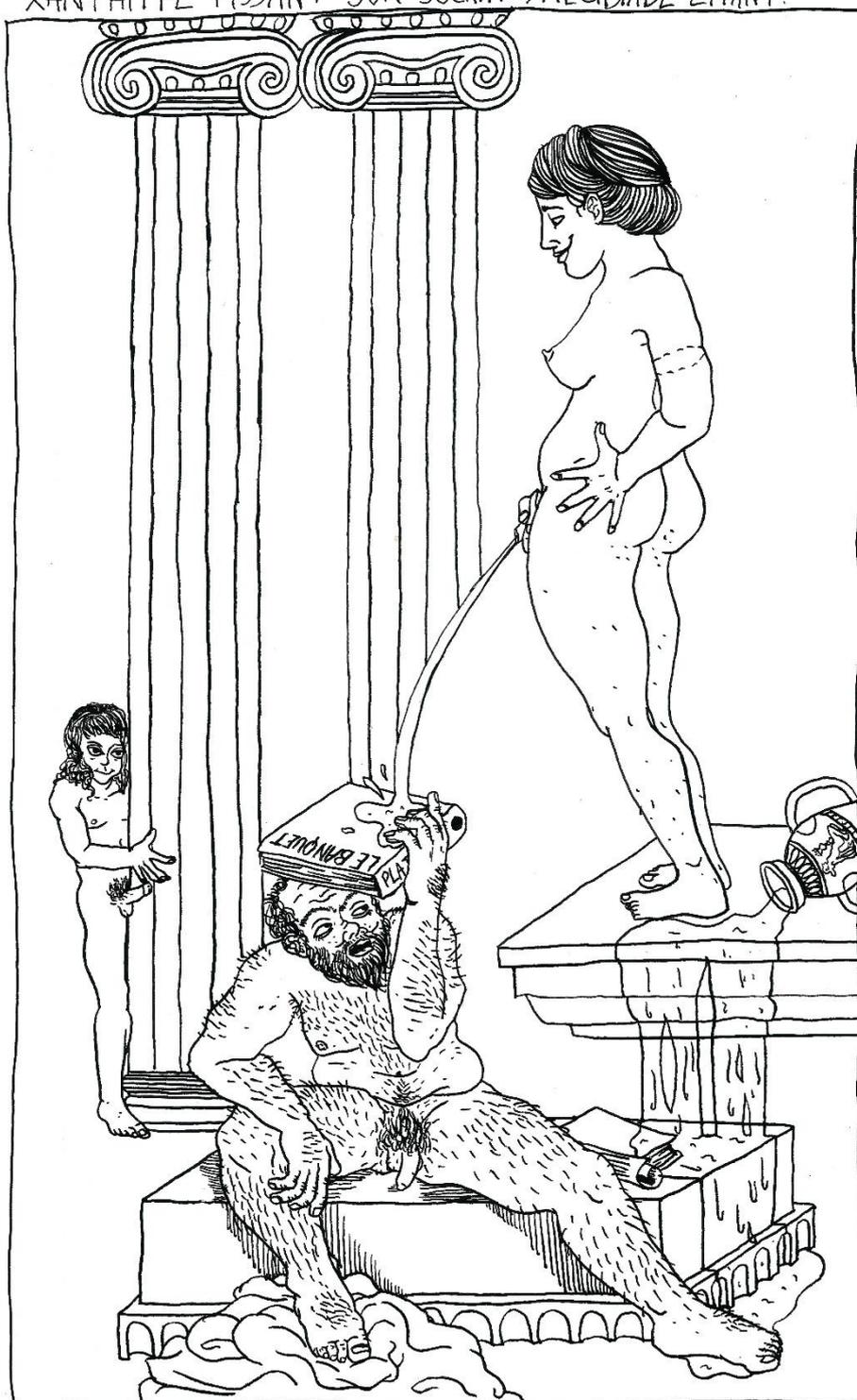
Pour cela il suffit de disposer la plaque encrée sur le plateau de la presse, une feuille préalablement mouillée, une feuille de brouillon vierge pour éviter le transfert d'encre sur les langes, et enfin, les langes. On tourne la roue de la presse, et on peut récupérer son tirage.

On finit par nettoyer le plateau de la presse pour les prochaines impressions.

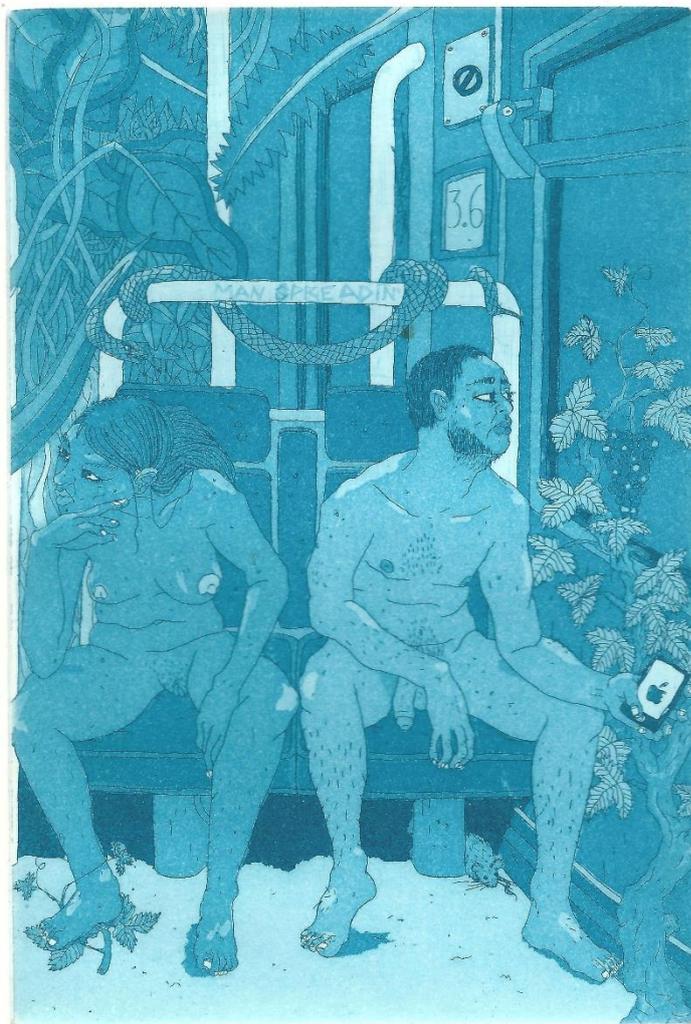
## **ANNEXE II**

PRODUCTION 1 – XANTHIPPE PISSANT SUR SOCRATE, ALCIBIADE ÉPIANT

XANTHIPPE PISSANT SUR SOCRATE, ALCIBIADE ÉPIANT.



C. F. Turcas  
*Xanthippe pissant sur Socrate, Alcibiade épiant*, 2018  
Encre de chine sur papier 55g, 21 x 29, 7 cm



5/6

Genèse

C.F. Turcas 2017

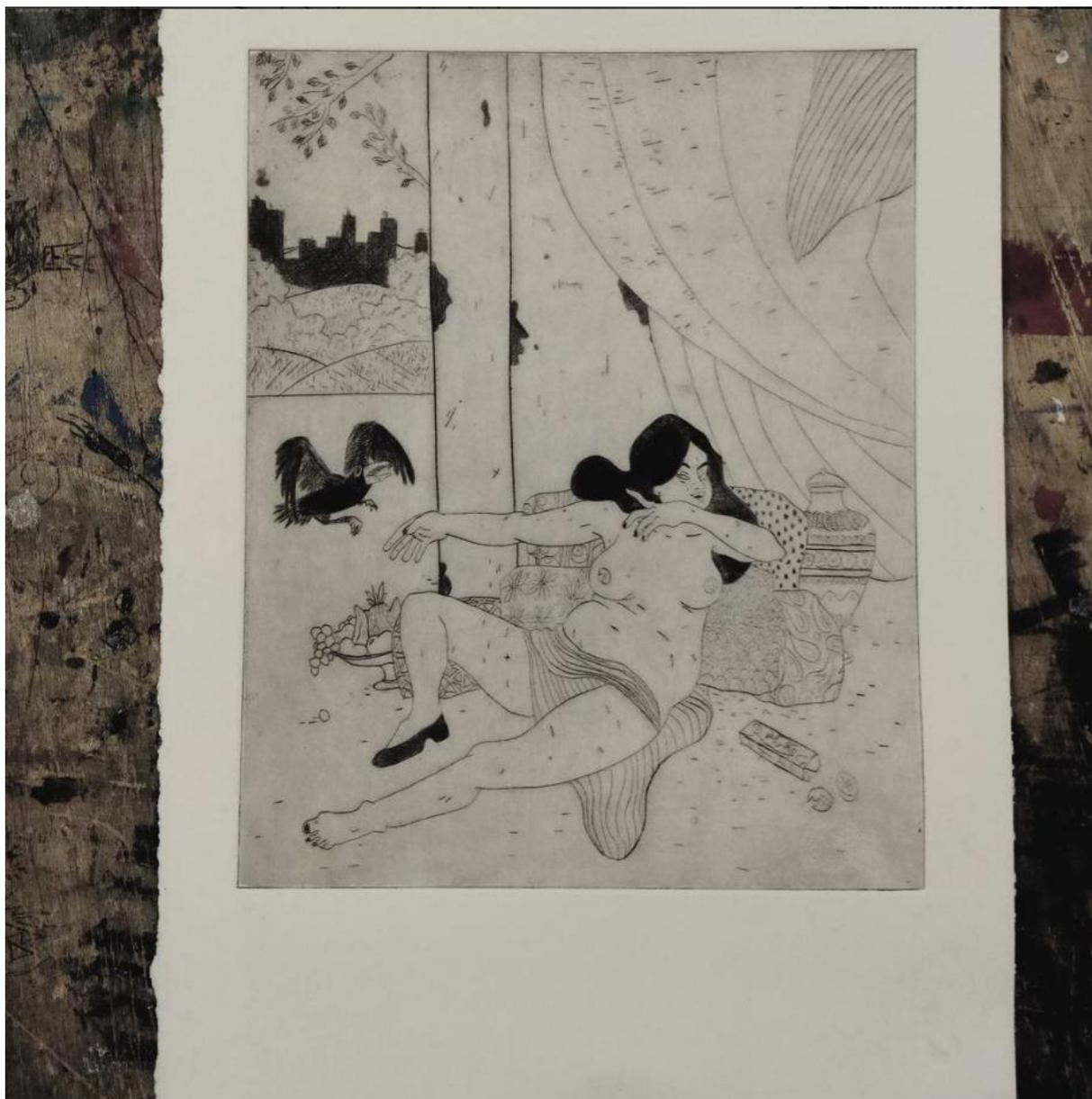
C. F. Turcas  
*Genèse*, 2017

Eau forte et aquarelle sur cuivre, 10 x 15 cm

Encre turquoise Charbonnel sur papier blanc *Rosaspina* de *Fabriano* 220g, 21 x 24 cm

Impression main sur les presses des Ateliers Moret, Paris

## PRODUCTION 3 – LA DAME AU CORBEAU



C. F. Turcas

*La Dame au Corbeau*, 2015

Pointe sèche sur zinc, 25 x 19,5 cm

Encre noire Charbonnel sur papier blanc *Joopstooop* 180g, 35 x 25 cm

Impression main sur les presses de l'atelier gravure de l'UFR 04 Panthéon-Sorbonne, Paris

**PRODUCTION 4 – PAUSE SUR LE CANAPÉ**



C. F. Turcas

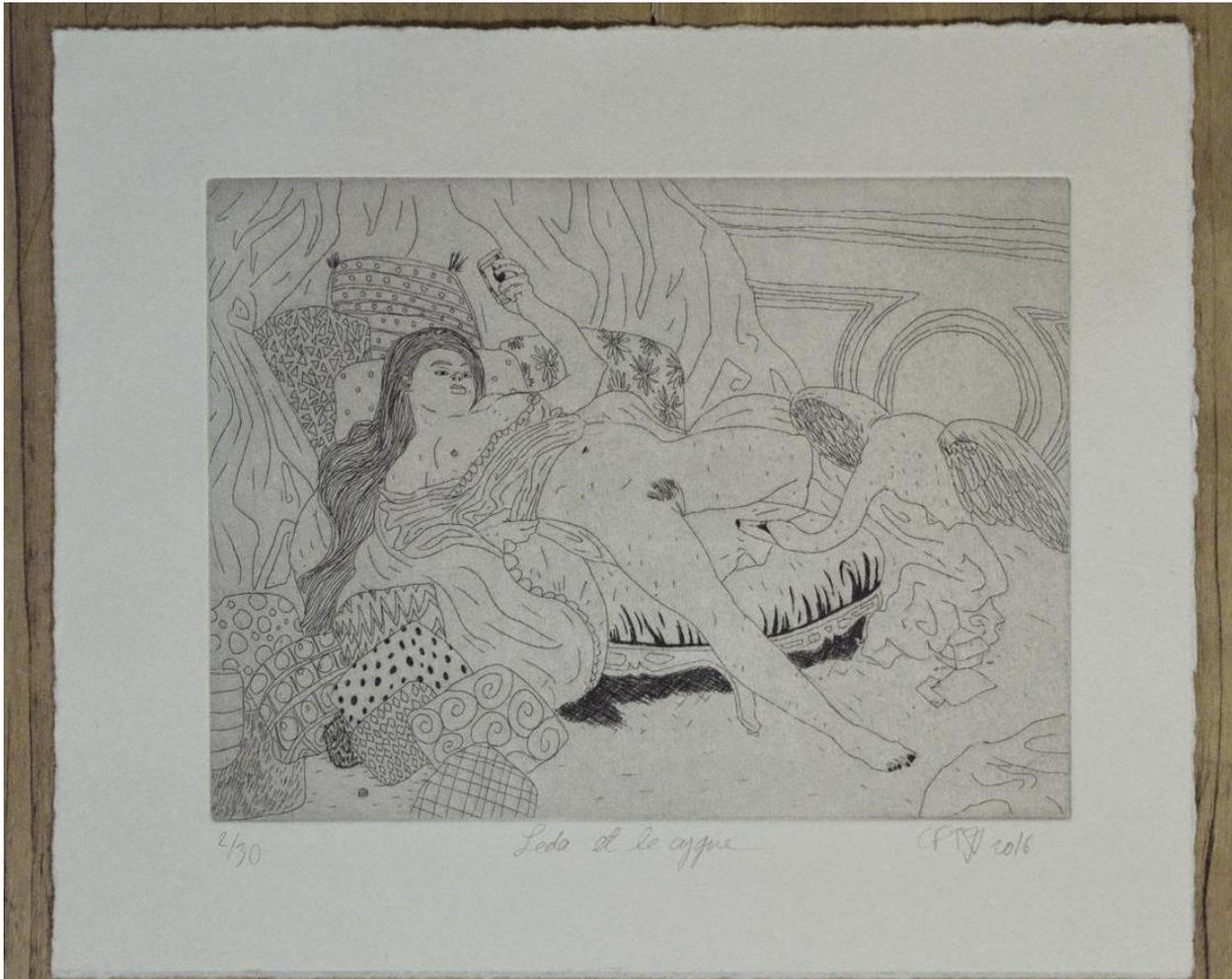
*Pause sur le canapé*, 2015

Eau forte et aquatinte sur cuivre, 10 x 15 cm

Encre noire Charbonnel sur du papier blanc *Rosaspina* de *Fabriano* 220g, 27 x 26 cm

Impression main sur presse personnelle, Paris

## PRODUCTION 5 – LÉDA ET LE CYGNE



C. F. Turcas

*Léda et le cygne*, 2015

Eau forte sur cuivre, 15 x 21 cm

Encre noire Charbonnel sur du papier blanc *Rosaspina* de *Fabriano* 220g, 29,5 x 26,5 cm

Impression main sur presse personnelle, Paris



C. F. Turcas, *Animation*, *Léda et le cygne*, 2018, animation flash, 3 secondes bouclées

PRODUCTION 6 – JEUNE FEMME ET SON HÉRISSON



C. F. Turcas

*Jeune femme et son hérisson*, 2015

Eau forte et aquatinte sur cuivre, 21 x 15 cm

Encre noire Charbonnel sur du papier blanc *Rosaspina* de *Fabriano* 220g, 26,5 x 29,5 cm

Impression main sur presse personnelle, Paris



C. F. Turcas

*Télécommande*, 2016

Eau forte sur cuivre, 15 x 10 cm

Encre noire Charbonnel sur du papier blanc *Rosaspina* de *Fabriano* 220g, 27 x 26 cm

Impression main sur presse personnelle, Paris



4/30

*Pingouin curieux*

C.F. Turcas 2016

C. F. Turcas

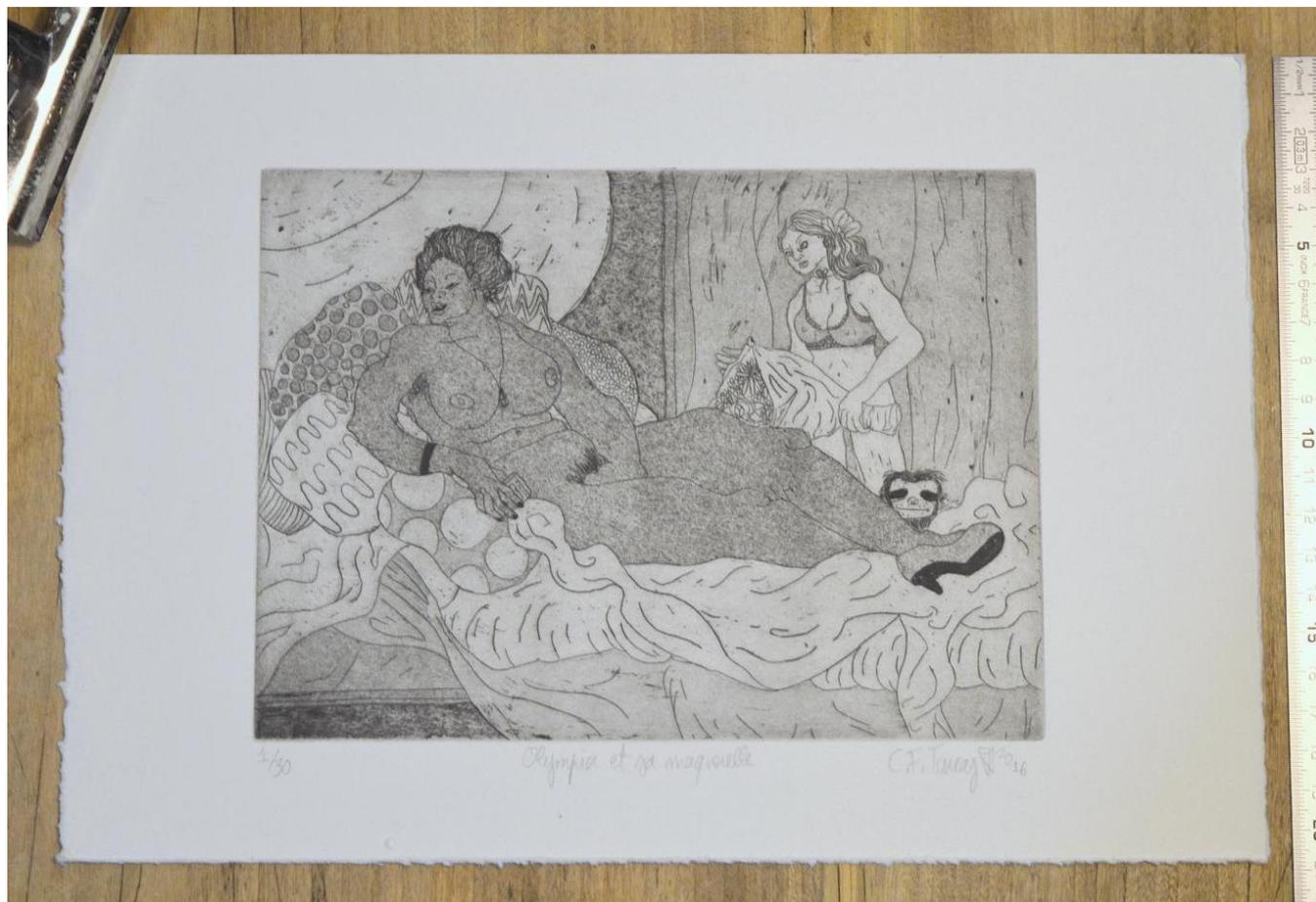
*Pingouin curieux*, 2016

Eau forte et aquatinte sur cuivre, 14,5 x 20 cm

Encre noire Charbonnel sur du papier blanc *Rosaspina* de *Fabriano* 220g, 26,5 x 26,5 cm

Impression main sur presse personnelle, Paris

## PRODUCTION 9 – OLYMPIA ET SA MAQUERELLE



C. F. Turcas

*Olympia et sa maquereille*, 2016

Eau forte et aquarelle sur cuivre, 14,5 x 20 cm

Encre noire Charbonnel sur du papier blanc *Rosaspina* de *Fabriano* 220g, 26,5 x 30 cm

Impression main sur presse personnelle, Paris



C. F. Turcas

*Le cauchemar de Léda*, 2016

Eau forte et aquatinte sur cuivre, 14,5 x 14,5 cm

Encre noire Charbonnel sur du papier blanc *Rosaspina* de *Fabriano* 220g, 26,5 x 26 cm

Impression main sur les presses de l'atelier Bo Halbirk, Paris



C. F. Turcas

2048, 2016

Eau forte et aquatinte sur plaque de cuivre, 10 x 7 cm

Encre noire Charbonnel sur du papier blanc *Rosaspina* de *Fabriano* 220g, 15 x 12 cm

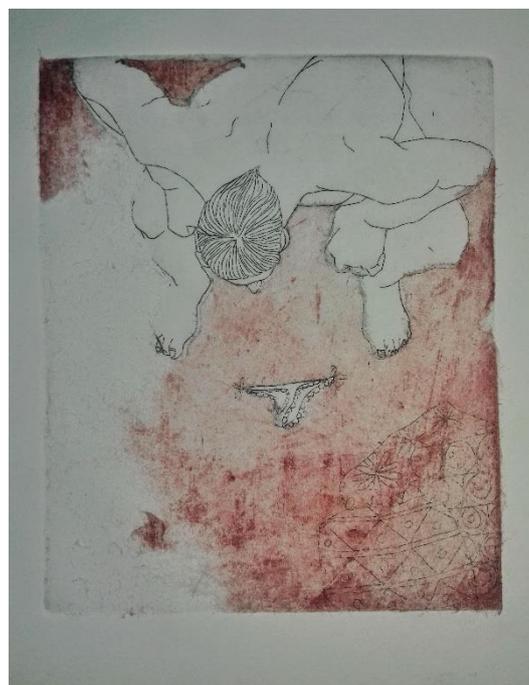
Impression main sur les presses de l'atelier Bo Halbirk, Paris

## **ANNEXE III**

## PRODUCTION 12 – MYTHE FÉMININ



C. F. Turcas  
*Mythe féminin*, 2017  
Eau forte et aquatinte au savon sur  
cuivre, 12,3 x 10 cm  
Encre rouge carmin Charbonnel sur  
du papier blanc *Rosaspina* de  
*Fabriano* 220g, 21 x 13 cm  
Impression main sur presse  
personnelle, Paris



C. F. Turcas  
*Essai 1, Mythe féminin*, 2016  
Papier Chine-Collé et eau forte sur cuivre, 15 x 10 cm  
Impression main à l'encre rouge carmin Charbonnel sur du  
papier ivoire *Rosaspina* de *Fabriano* 220g et papier Chine-  
Collé *Wenzhou*, 21 x 13 cm



C. F. Turcas

*Fond, Mythe féminin, 2016*

Deuxième plaque aquarelle au savon sur cuivre, 15 x 10 cm

Impression à l'encre noire Charbonnel sur du papier ivoire *Rosaspina* de *Fabriano* 220g, 21 x 13 cm



C. F. Turcas

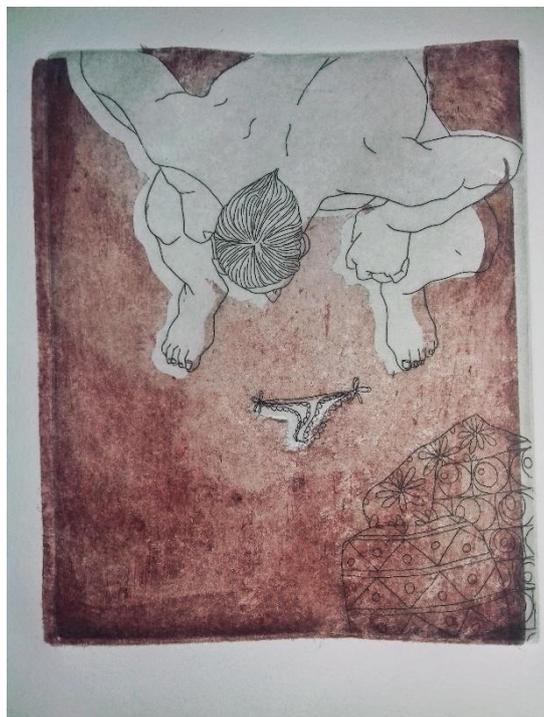
*Essai 2, Mythe féminin, 2016*

Première plaque à l'eau forte sur cuivre, 15 x 10 cm

Impression main à l'encre Charbonnel noire

Deuxième plaque aquarelle au savon sur cuivre, 15 x 10 cm

Impression à l'encre rouge carmin Charbonnel sur du papier ivoire *Rosaspina* de *Fabriano* 220g, 21 x 13 cm



C. F. Turcas

*Essai 3, Mythe féminin, 2016*

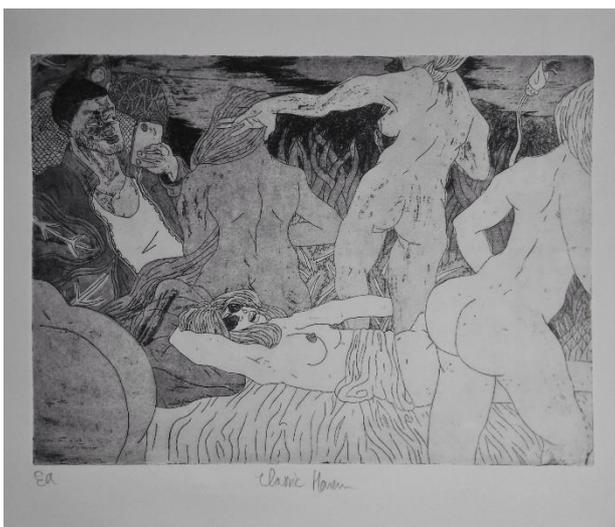
Papier Chine-Collé et eau forte sur cuivre, 15 x 10 cm

Impression main à l'encre rouge carmin Charbonnel sur du papier ivoire *Rosaspina* de *Fabriano* 220g et papier Chine-Collé *Wenzhou*, 21 x 13 cm

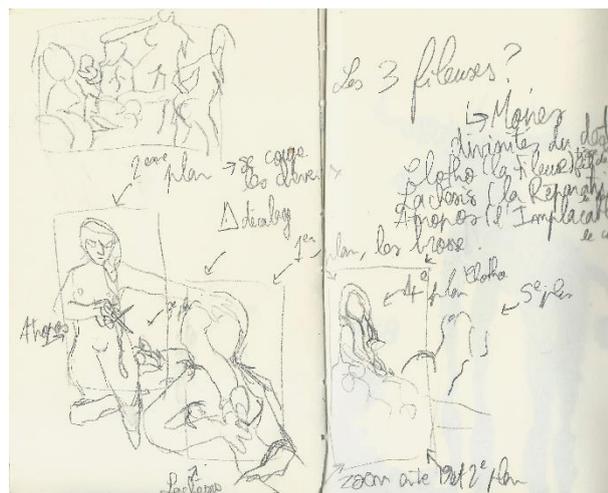
## PRODUCTION 13 – CLASSIC HAREM



C. F. Turcas  
*Classic Harem*, 2017  
Eau forte et aquarelle sur cuivre, 10 x 12,2 cm  
Encre Charbonnel bleue de Prusse mélangée avec une encre lithographique vert fluo  
sur du papier blanc *Rosaspina* de *Fabriano* 220g, 21 x 24 cm  
Impression main sur les presses des Ateliers Moret, Paris

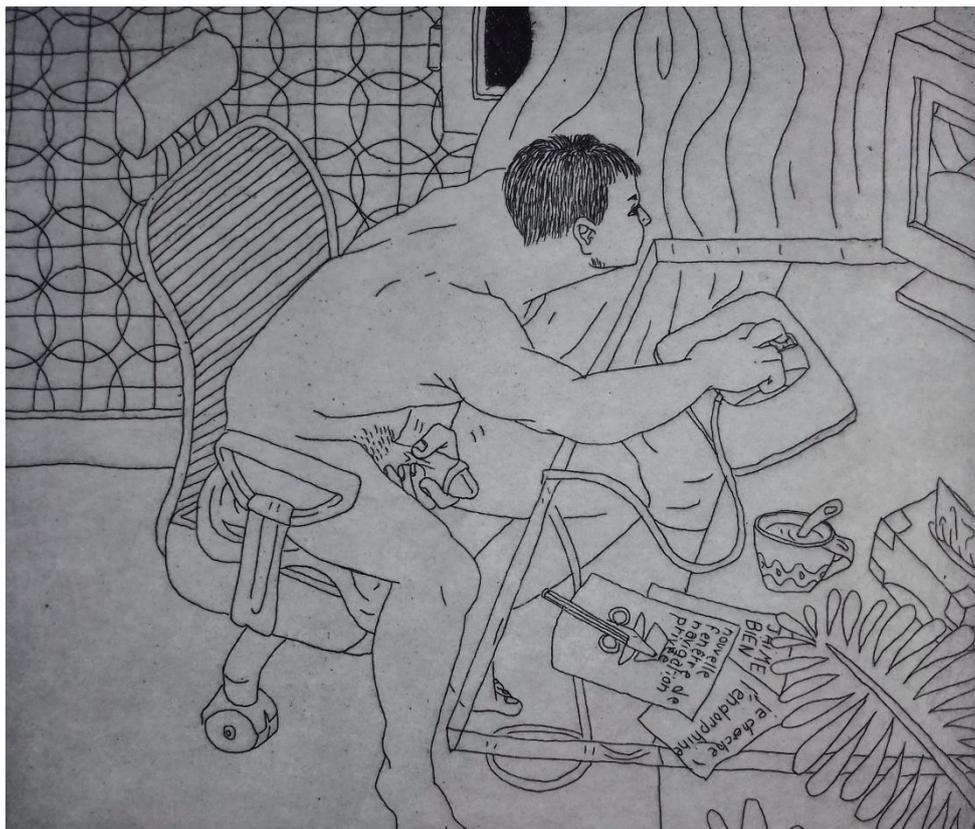


C. F. Turcas  
*Essai, Classic Harem*, 2017  
Eau forte et aquarelle sur cuivre, 14,5 x 20 cm  
Encre Charbonnel noire sur du papier blanc  
*Joopstooop* 180g, 25 x 30 cm  
Impression main sur presse personnelle, Paris



C. F. Turcas  
*Schéma, Classic Harem*, 2018  
Crayon, 10 x 7 cm

## PRODUCTION 14 – SUPPRESSION DE L'HISTORIQUE



C. F. Turcas

*Suppression de l'historique*, 2017

Eau forte sur cuivre, 11 x 10 cm

Encre noire Charbonnel sur du papier blanc Vergé d'Arches 130g, 15 x 17 cm

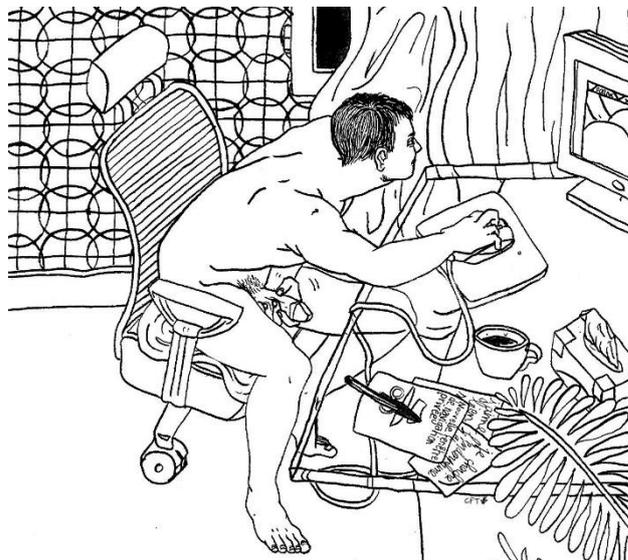
Impression main sur presse personnelle, Paris



C. F. Turcas

*Suppression de l'historique*, 2017

Crayon graphite, papier 80g, 14,3 x 15,8 cm



C. F. Turcas

*Suppression de l'historique*, 2017

Encre de Chine, papier 80g, 15 x 21 cm



C. F. Turcas

*Devoir conjugal*, 2018

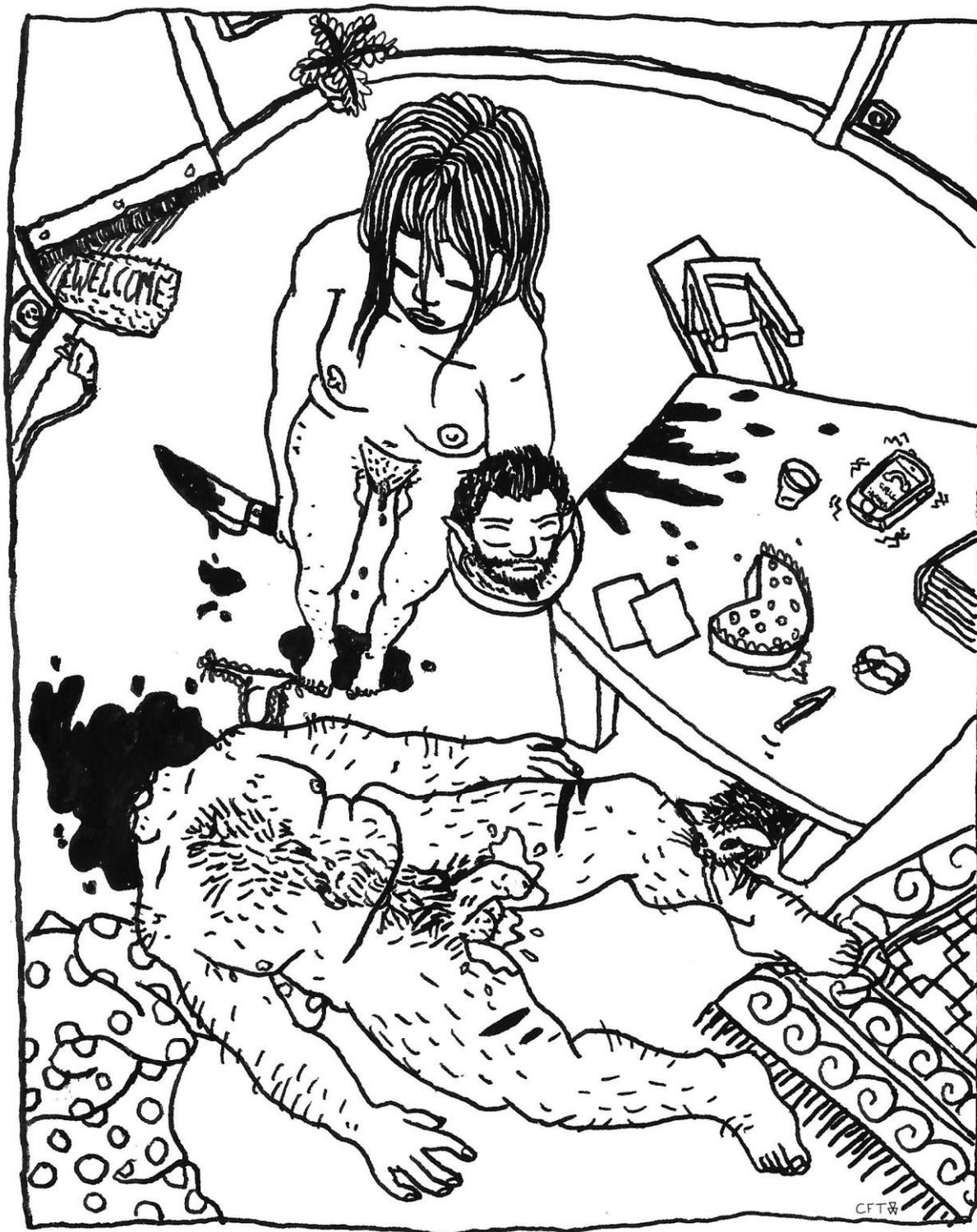
Eau forte et aquatinte sur cuivre, peinture au perchlorure, 10 x 15 cm

Encre noir de jais Joop Stoop sur papier ivoire *Rosaspina* de *Fabriano* 220g, 17,5 x 24,5 cm

Impression main sur les presses des Ateliers Moret, Paris



C. F. Turcas  
*Bienvenue 1*, 2018  
Encre de Chine, papier 55g, 13 x 10,5 cm



C. F. Turcas  
*Bienvenue 2*, 2018  
Encre de Chine, papier 55g, 13 x 10,5 cm

## PRODUCTION 18 – PALPATIONS



C. F. Turcas

*Palpations*, 2017

Eau forte et monotype couleur sur cuivre, 14,5 x 20 cm

Encres Charbonnel sur du papier ivoire *Rosaspina* de *Fabriano*, 220g, 26,5 x 30 cm

Impression main sur presse personnelle, Paris



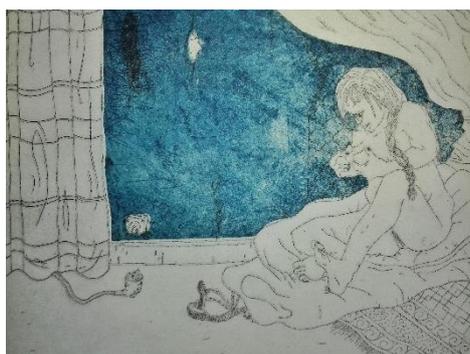
C. F. Turcas

*Essai 1, Palpations*, 2016

Eau forte et linogravure,  
14,5 x 20 cm

Encres couleur Charbonnel sur du  
papier japon 40g, 26,5 x 30 cm

Impression main sur presse  
personnelle, Paris



C. F. Turcas

*Essai 2, Palpations*, 2016

Eau forte et impression Chine  
Collé couleur, 14,5 x 20 cm

Encres couleur Charbonnel sur du  
papier ivoire *Rosaspina* de  
*Fabriano* 220g, 26,5 x 30 cm

Impression main sur presse  
personnelle, Paris



C. F. Turcas

*Essai 3, Palpations*, 2016

Eau forte et impression Chine  
Collé couleur, 14,5 x 20 cm

Encres couleur Charbonnel  
sur du papier ivoire *Rosaspina*  
de *Fabriano* 220g, 26,5 x 30  
cm

Impression main sur presse  
personnelle. Paris



C. F. Turcas

*Essai 4, Palpations, 2016*

Première plaque eau forte aquatinte Chine Collé couleur, 14,5 x 20 cm

Deuxième plaque aquatinte couleur, 14,5 x 10 cm

Encres couleur Charbonnel sur du papier ivoire *Rosaspina* de *Fabriano*  
220g, 26,5 x 30 cm

Impression main sur presse personnelle, Paris



C. F. Turcas

*Essai 5, Palpations, 2016*

Eau forte et impression Chine Collé crayons de couleur, 14,5 x 20 cm

Encre noire Charbonnel sur du papier ivoire *Rosaspina* de *Fabriano*  
220g, 26,5 x 30 cm

Impression main sur presse personnelle, Paris



C. F. Turcas

#foodporn, 2018

Deux plaques coupées, eau forte et aquatinte sur cuivre, 10 x 15 cm en tout

Encre noire Charbonnel sur du papier blanc Vergé d'Arches 130g, 21 x 27 cm

Impression main sur presse personnelle, Paris

**PRODUCTION 20 – EXTERMINATION PILAIRE**



C. F. Turcas

*Extermination pilaire*, 2017

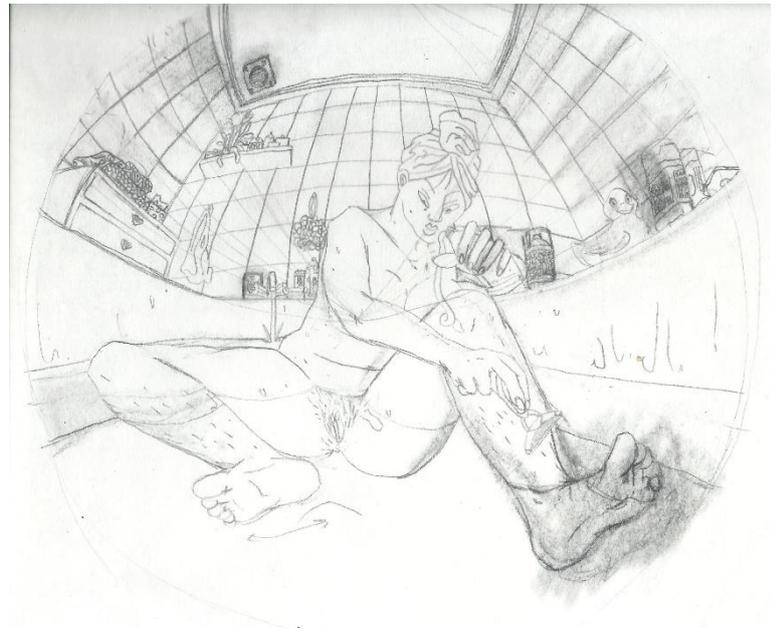
Eau forte et aquarelle sur cuivre coupé au format *tondi*, 14,8 x 14,8 cm

Encre bleue de Prusse Charbonnel sur du papier blanc *Vergé d'Arches* 130g, 21 x 17 cm

Impression main sur presse personnelle, Paris



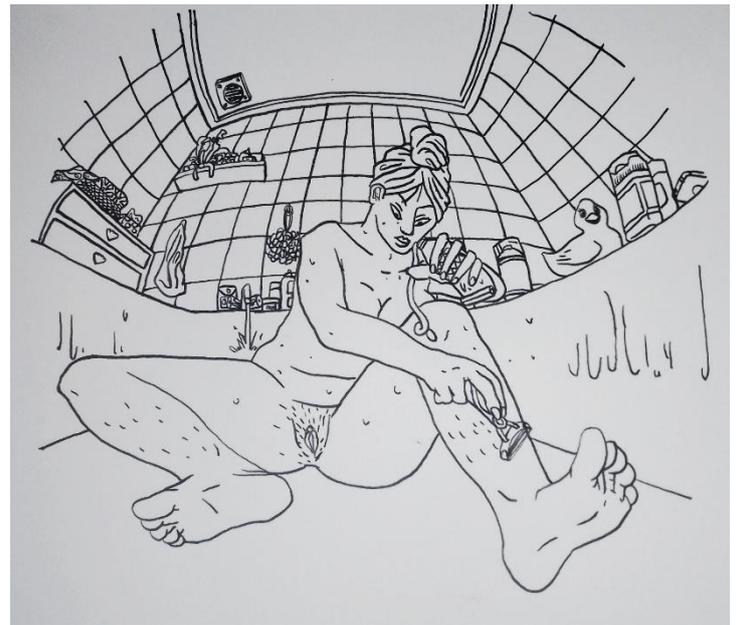
C. F. Turcas  
*Crayonné 1, Extermination pilaire, 2017*  
 Crayon graphite sur papier 80g, 21 x 15 cm



C. F. Turcas  
*Crayonné 2, Extermination pilaire, 2017*  
 Crayon graphite sur papier japon, 36,5 x 25,5 cm

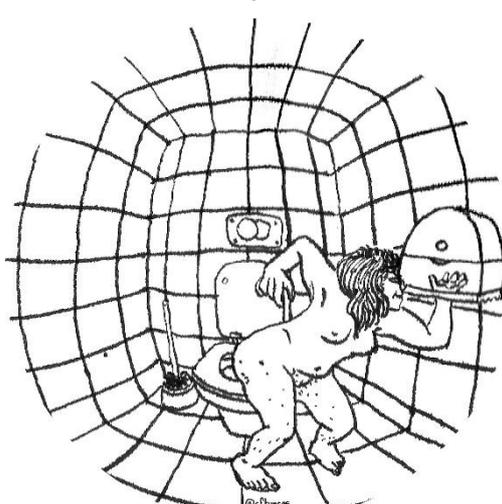
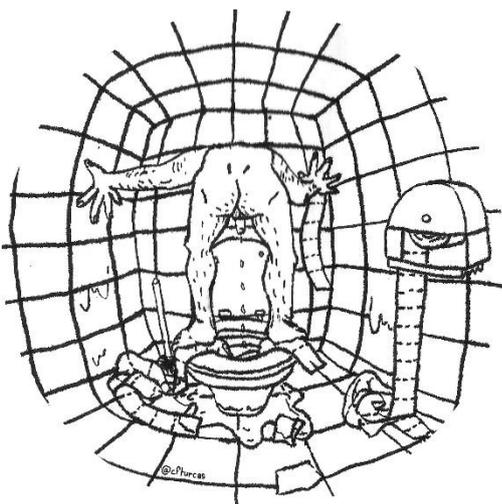
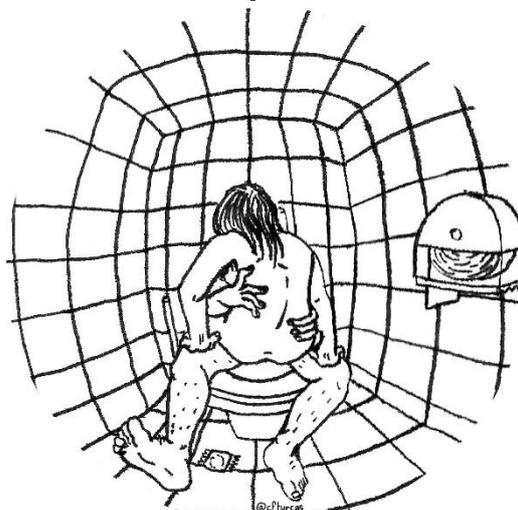
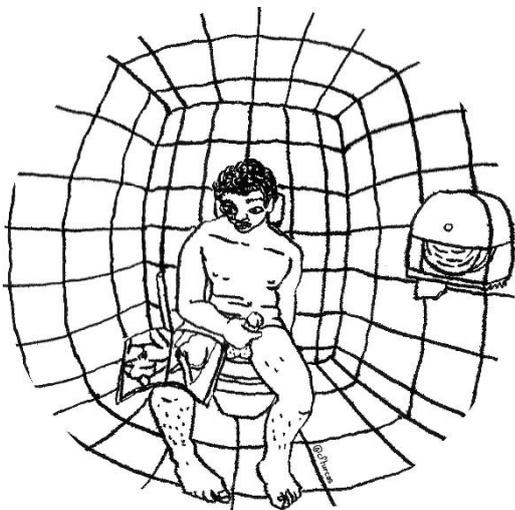
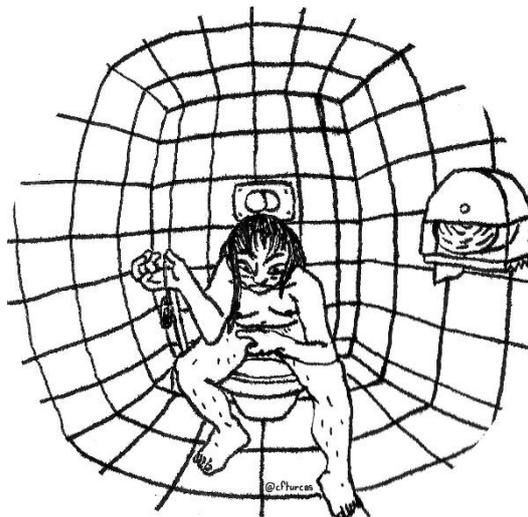
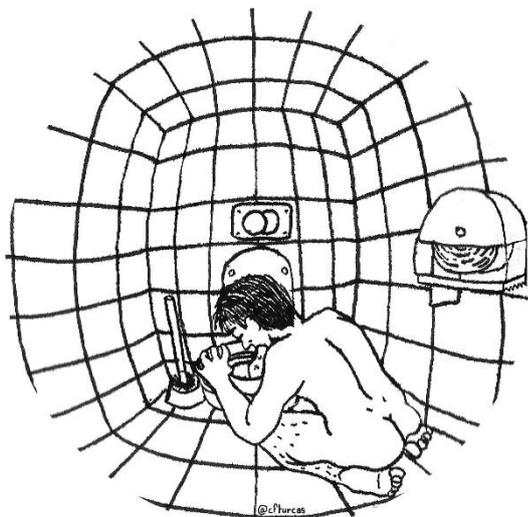


C. F. Turcas  
*Encrage 1, Extermination pilaire, 2017*  
 Encre de Chine sur papier 80g, 21 x 15 cm

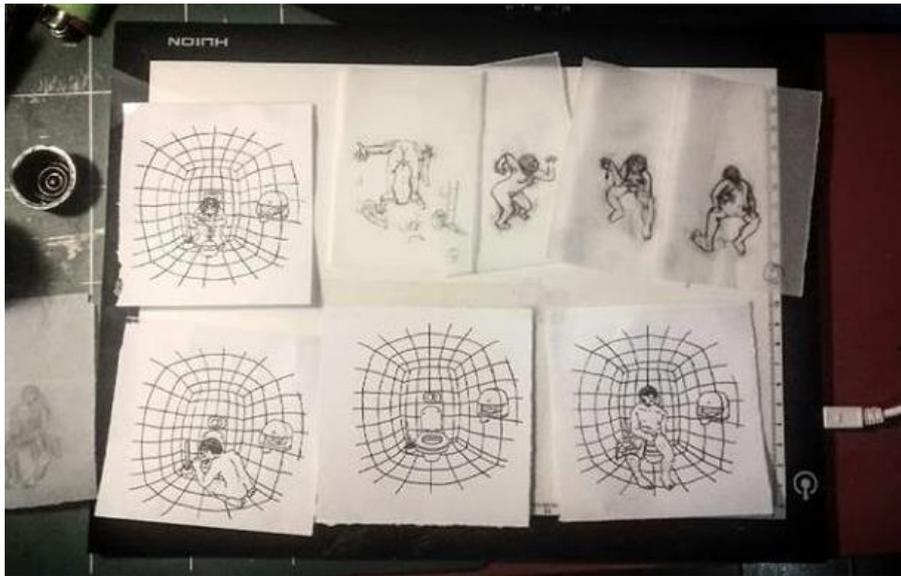


C. F. Turcas  
*Encrage 2, Extermination pilaire, 2017*  
 Encre de Chine sur papier 80g, 21 x 15 cm

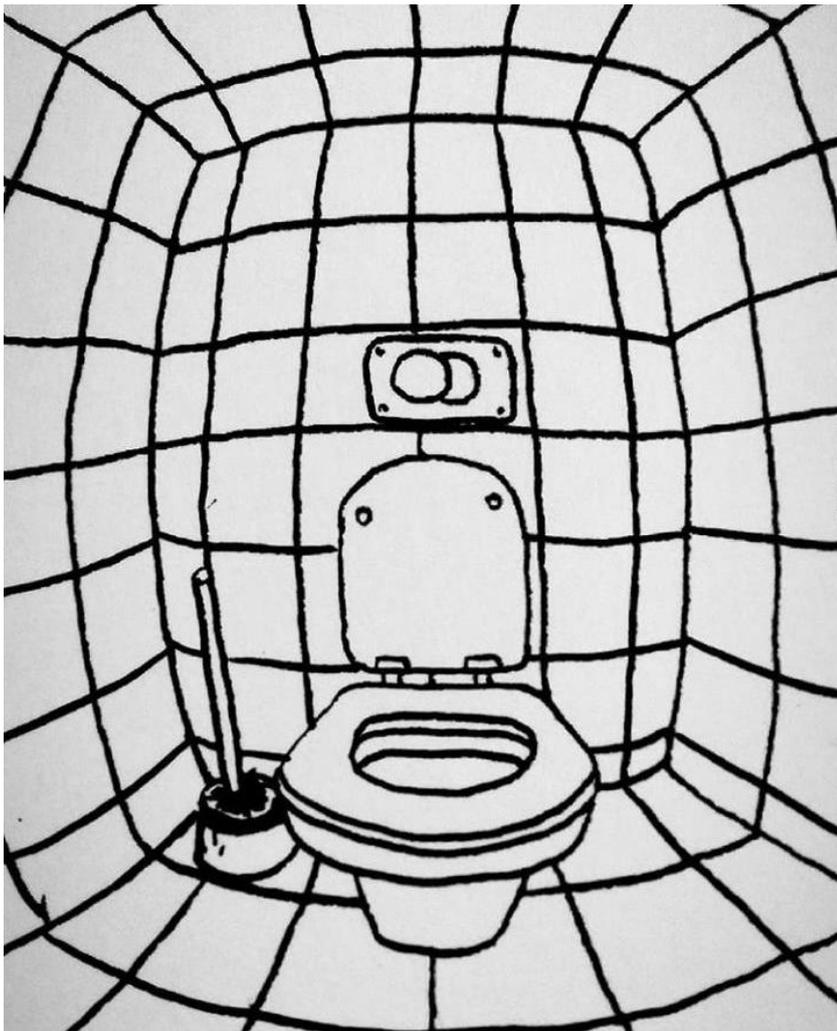
PRODUCTION 21 – CINQ SENS



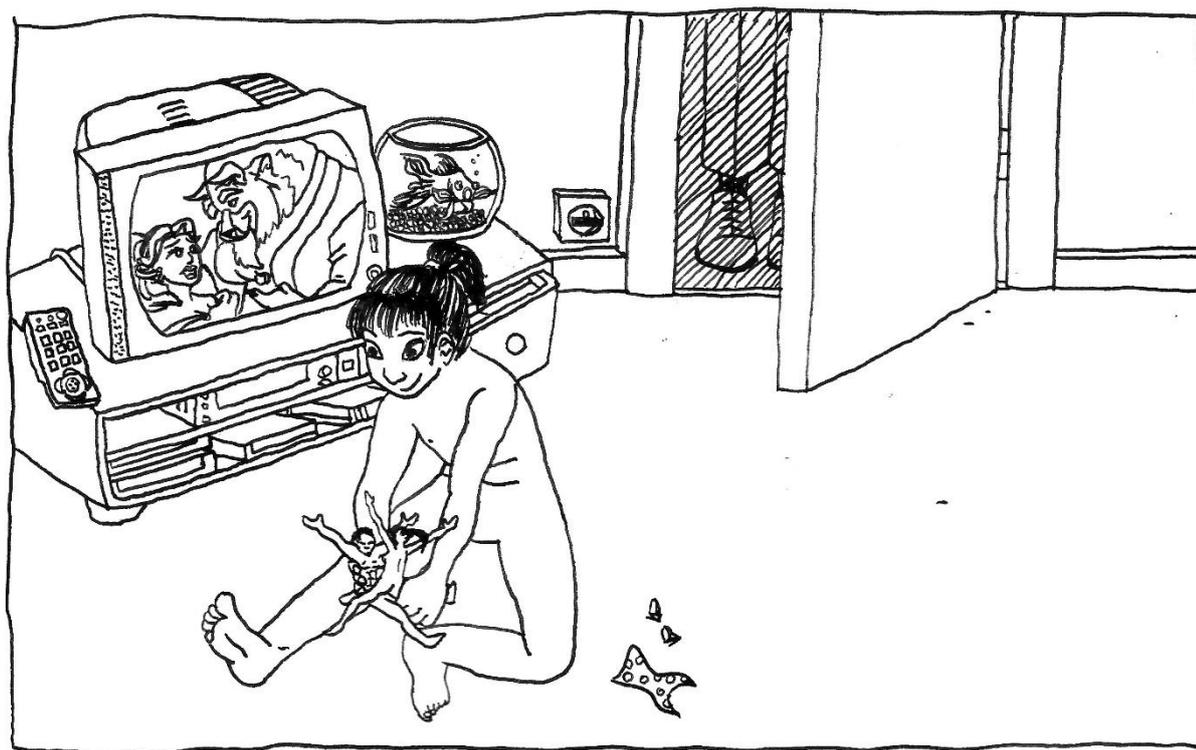
C. F. Turcas  
*Cinq sens*, 2018  
Encre de Chine sur papier 80g, 8 x 8 cm chacun



C. F. Turcas  
*Encrages et calques, Cinq sens, 2018*  
Encre de Chine sur papier 80g et calques, 8 x 8 cm chacun



C. F. Turcas  
*Fond, Cinq sens, 2018*  
Encre de Chine sur papier 80g, 8 x 8 cm



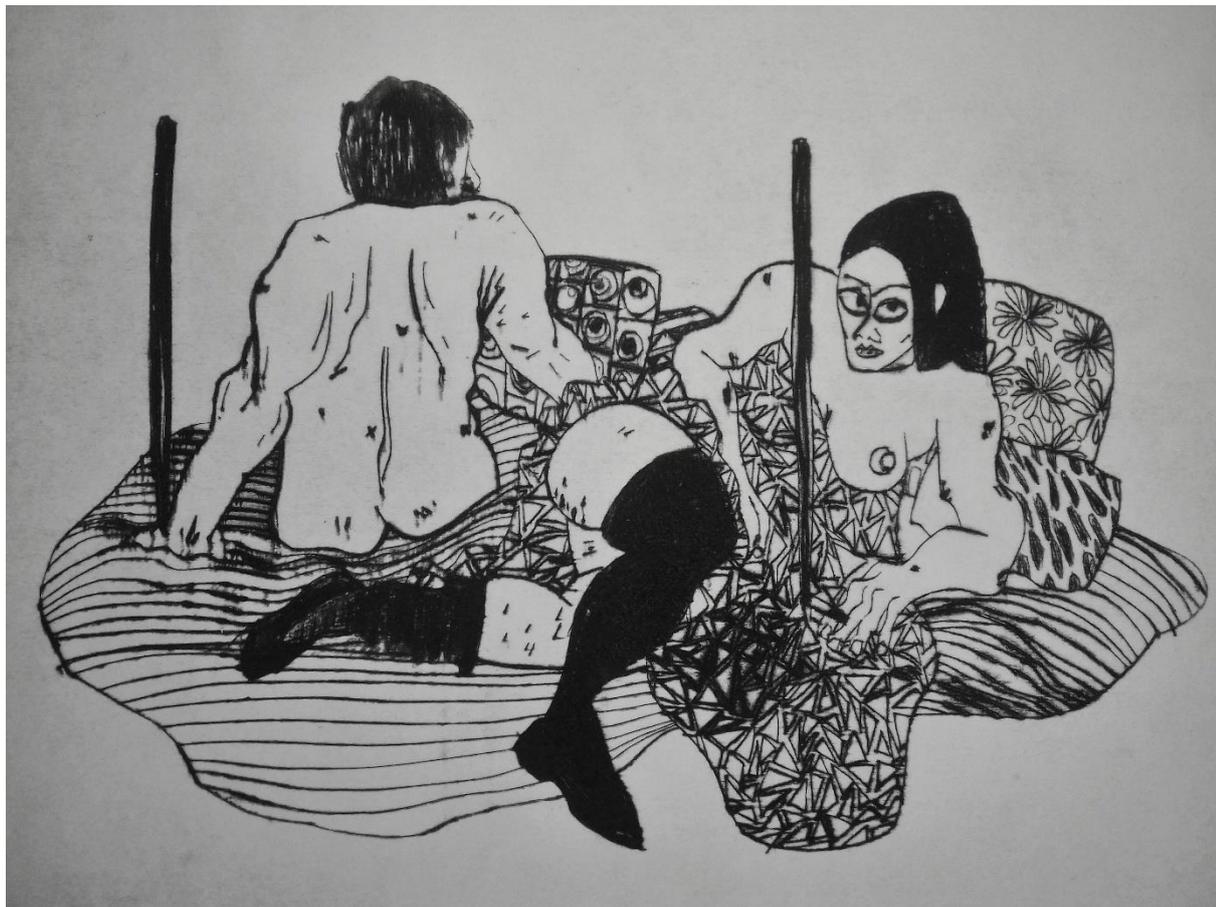
C. F. Turcas  
*Jeux innocents*, 2018  
Encre de Chine sur papier 55g, 10,5 x 15 cm



C. F. Turcas  
*Dominant dominé*, 2018  
Encre de Chine sur papier 55g, 21 x 14,5 cm

## **ANNEXE IV**

PRODUCTION 24 – ON N'ÉTAIT PAS NOUS-MÊMES



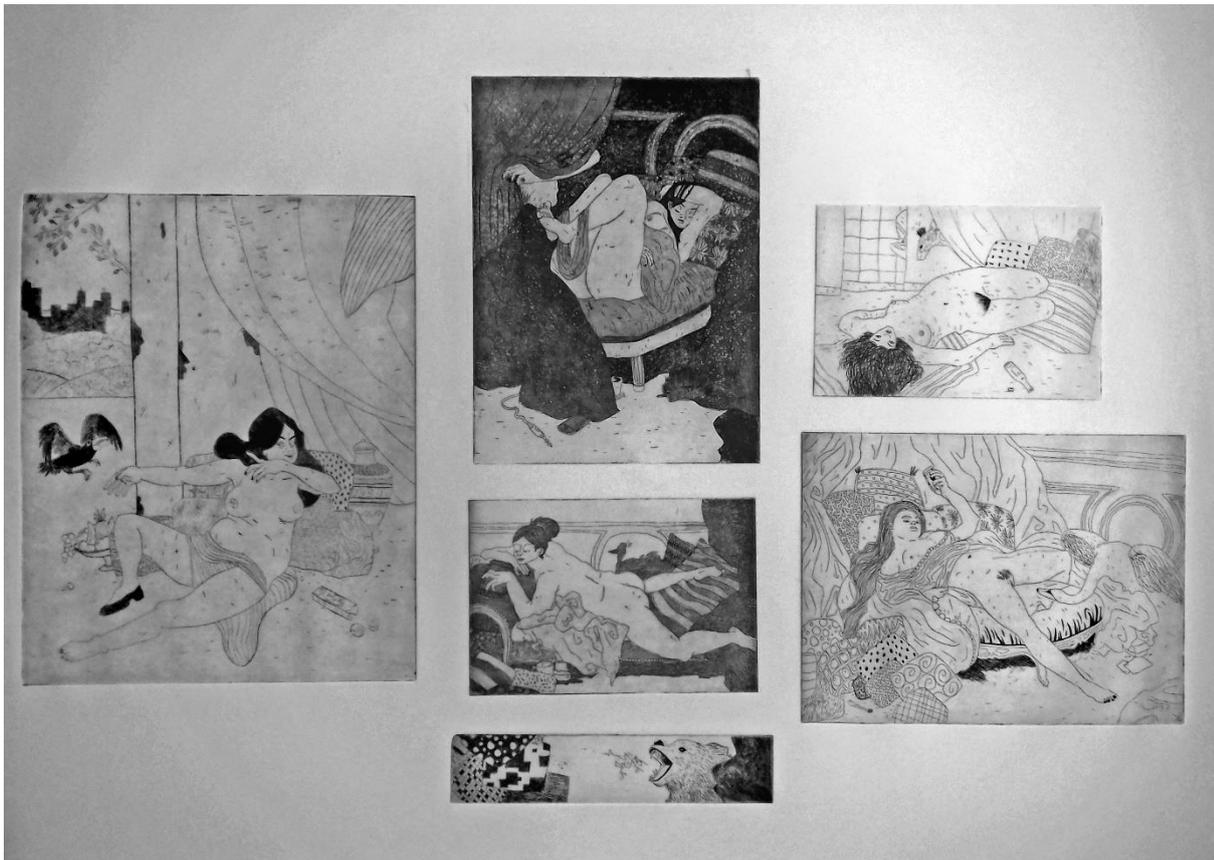
C. F. Turcas

*On n'était pas nous-mêmes*, 2014

Pointe sèche sur zinc, 16,5 x 26,5 cm

Encre noire Charbonnel sur du papier blanc velin *BFK Rives* 250g, 24 x 38 cm

Impression main sur les presses des ateliers Rigal, Fontenay-aux-Roses



C. F. Turcas

*Essai de composition de plaques*, 2015

Pointe sèche, eau forte et aquatintes, six plaques cuivre et zinc, dimensions variables

Encre noire Charbonnel sur du papier blanc *Rosaspina* de *Fabriano* 220g, 50 x 60 cm

Impression main sur les presses de l'atelier de gravure de l'UFR 04 Panthéon-Sorbonne, Paris

## PRODUCTION 26 – COMPOSITION 2



C. F. Turcas

*Essai d'accrochage*, 2017

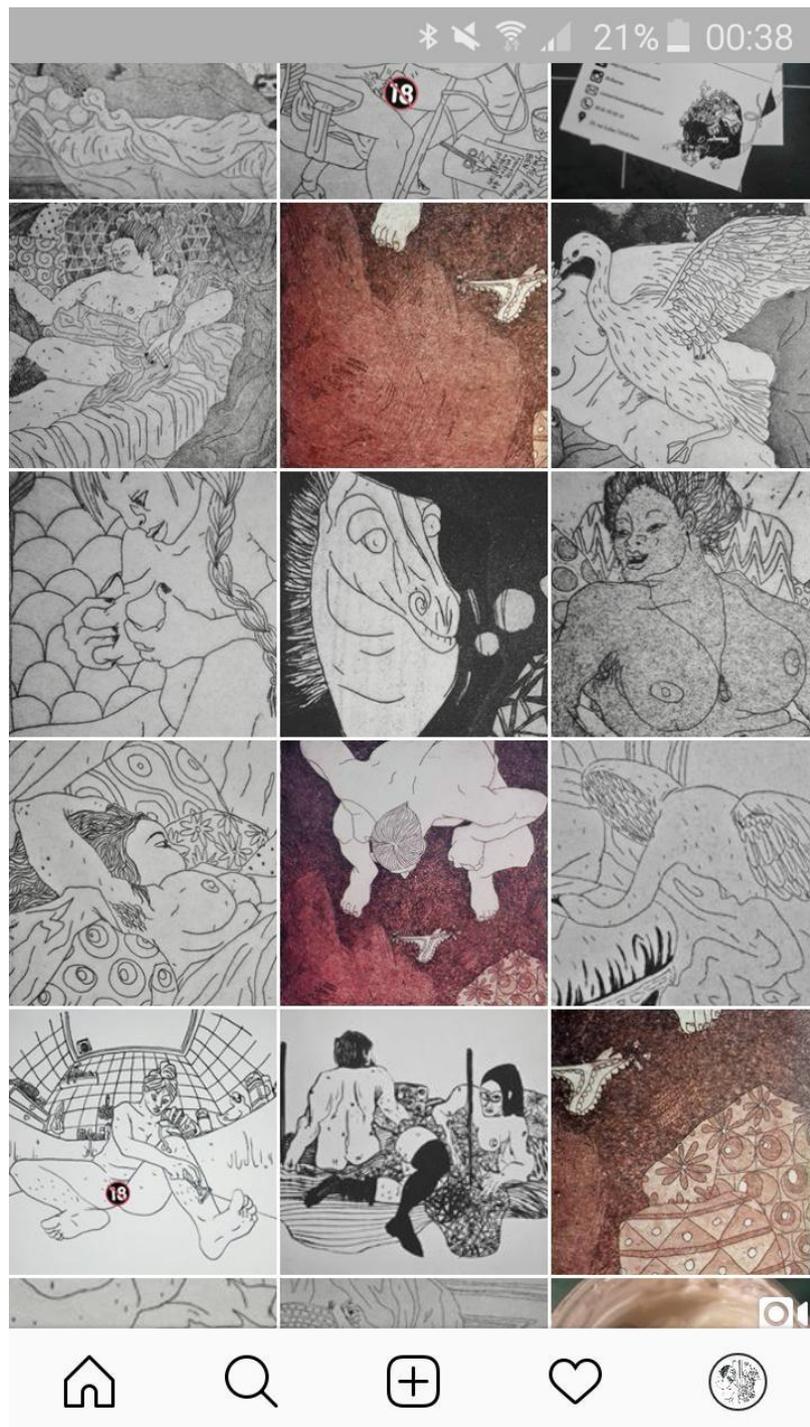
Eau forte, monotype et  
aquatinte, quatorze plaques  
de cuivres, dimensions  
variables

Encre noire et couleur  
Charbonnel sur des papiers  
divers, dimensions variables  
Impression main sur presses  
taille-douce

Salle d'exposition de l'UFR 04  
Panthéon-Sorbonne, Paris



## PRODUCTION 27 – COMPOSITION 3



C. F. Turcas

*Screenshot interface Instagram, 2018*

Numérisation des encrages et de différentes gravures, censure des organes génitaux (pour éviter le *shadowban* : la censure algorithmique d'*Instagram*)

Compte @cfturcas



C. F. Turcas  
*Essai composition planche bande dessinée, 2014*  
Dessin numérique



C. F. Turcas

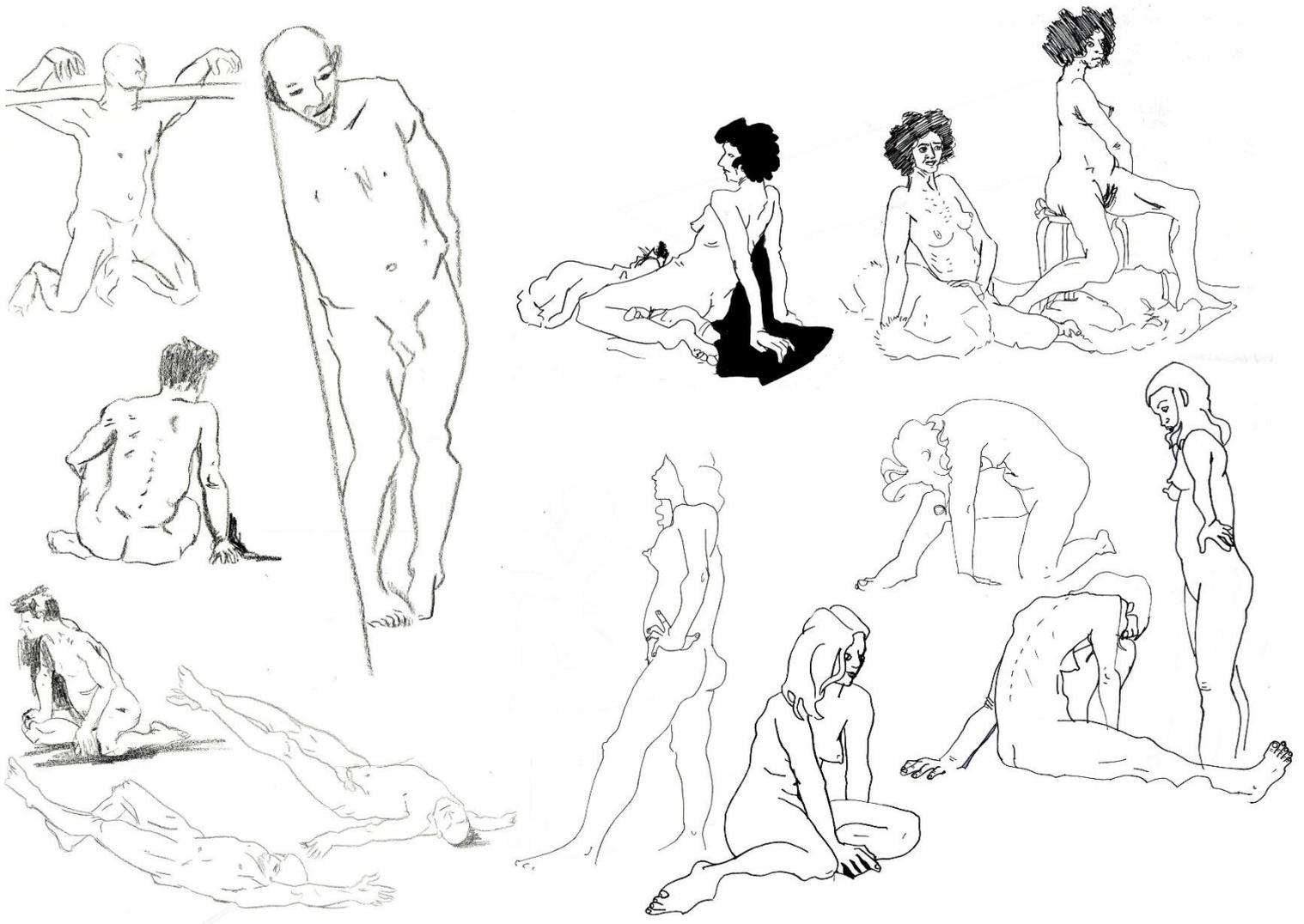
*Rêves lucides*, 2015

Cinq gravures à l'eau forte et aquatinte sur cuivre, 15 x 10 cm chacune

Encre noire Charbonnel sur dépliant en papier velin *Vergé d'Arches* 180g, 20 x 115 cm

Impression main par Matthieu Perramant sur les presses des ateliers Rigal, Fontenay-aux-Roses

PRODUCTION 30 - NUS

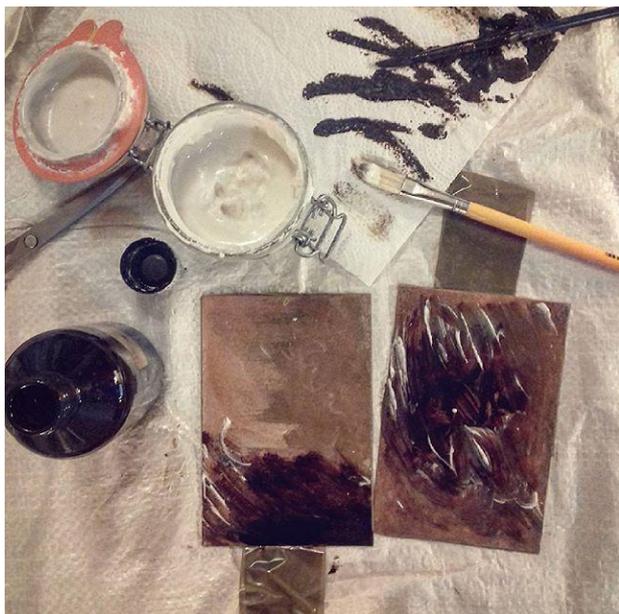


C. F. Turcas

*Dessins divers de nus*, 2014 - 2015

Feutres, crayon gras sur papier, réalisés entre une et trois minutes, dimensions variables

## PRODUCTION 31 – GRAVURE AU SAVON



C. F. Turcas  
*Essai technique au savon et plan de travail,*  
2016  
Aquatinte sur cuivre, mélange savon blanc  
de meudon et eau, 10 x 15 cm  
Encre bleue de Prusse sur du papier  
*Wenzhou*, 15 x 20 cm  
Impression main sur presse personnelle,  
Paris





C. F. Turcas

*L'échappée belle*, 2017

Aquatinte, eau forte et technique au savon sur cuivre 15 x 10 cm,

Encre bleue de prusse sur papier ivoire *Rosaspina* de *Fabriano* 220g, 21 x 24 cm

Impression main sur presse personnelle, Paris

## TABLE DES MATIÈRES

Glossaire .....	p. 6 à 10
Introduction .....	p. 11 à 13
I – Saut temporel : la gravure anachronique .....	p. 14 à 66
Le cycle de la collection engendré par le système sériel et matriciel de la gravure .....	p. 14 à 23
La trame temporelle pluri-vectorielle comme aménagement d'un espace scénique sphérique .....	p. 23 à 29
Le bouillonnement culturel cyclo-sphérique comme ritournelle temporelle .....	p. 30 à 38
Le choc attique entre la matière et l'esprit .....	p. 38 à 45
Dominant, dominé : les extrêmes érotiques .....	p. 46 à 63
Du lieu rituel à l'hétérotopie .....	p. 63 à 66
Digression 1 : Nanas .....	p. 67 à 71
II – Le sexe à découvert : la gravure exhibitionniste .....	p. 72 à 108
La « souricière » utérine comme point d'ancrage immémorial de l'imagerie érotique Occidentale .....	p. 72 à 77
La miniature voyeuriste, s'approcher pour regarder .....	p. 78 à 83
L'auscultation médicale minutieuse de la sexualité et son impact sur l'art érotique .....	p. 83 à 90
Les méconnaissances gynécologiques fondatrices de la laideur ontologique du corps féminin .....	p. 90 à 95
Le contour ou comment cerner graphiquement et intellectuellement la forme .....	p. 96 à 102
Neutraliser le geste .....	p. 103 à 108
Digression 2 : La Carte Blanche de Richard Pena .....	p. 109 à 113
III – L'être à poils : la gravure rituelle et mécanique .....	p. 114 à 154
Le savoir et le vouloir faire, la fausse dualité dans l'art contemporain .....	p. 114 à 117
La sérendipité, le droit à l'erreur .....	p. 117 à 121
L'être humain comme animal censuré .....	p. 121 à 132
La femme-territoire dans la théorie érotique Bataillienne .....	p. 133 à 139
L'objectivation du désir humain à travers les objets .....	p. 140 à 146
La figure de la poupée et ses dérives dans l'infantilisation érotique .....	p. 146 à 154
Digression 3 : La frustration biologique inter-générée dans l'hétérosexualité .....	p. 155 à 157
Conclusion .....	p. 158 à 161
Annexe I .....	p. 162 à 163
Annexe II .....	p. 164 à 175
Annexe III .....	p. 176 à 192
Annexe IV .....	p. 193 à 202
Table des matières .....	p. 203
Bibliographie .....	p. 204 à 210

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages théoriques et analytiques

- ARISTOTE, *Génération des animaux*, livre II chapitre 1, § 4, vol. 2, traduit du grec par J. Barthélémy Saint-Hilaire, Hachette et Cie, Paris, 1887.
- BARRE André, FLOCON Albert, *La perspective curviligne, de l'espace visuel à l'image construite*, Flammarion, Paris, 1968.
- BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, 1957, Éditions de Minuit, Paris, 2011.
- BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, 1968, Éditions Gallimard, Paris, 2016.
- BLANCHOT Maurice, *Lautréamont et Sade*, Éditions de Minuit, Paris, 1949.
- CARNEL Marc, *Le sang embaumé des roses : sang et passion dans la poésie amoureuse de Pierre de Ronsard*, Droz, Genève, 2004.
- CLAIR Jean Clair, *Considérations sur l'État des beaux-Arts, Critique de la modernité*, 1983, Gallimard, Paris, 2015.
- COONTZ Stéphanie, HENDERSON Petra, *Travail des femmes, pouvoir des hommes*, « Formes de propriété, pouvoir politique et travail des femmes au début des sociétés de classes et des États », sous la responsabilité de Nicole Chevillard et Sébastien Leconte, La Brèche-PEC, Montreuil, 1986.
- DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe, I*, 1949, Gallimard, Paris, 2016.
- DELEUZE Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch, Le Froid et le cruel appendice*, 1967, Éditions de Minuit, Paris, 2007.
- DESPENTES Virginie, *King Kong Théorie*, Livre de Poche, Paris, 2007.
- DIDEROT, *Salon de 1767*, Hermann, Paris, 1984.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, 1984, T. IV, « Des espaces autres », Gallimard, Paris, 1994.
- FOUCAULT Michel, *La peinture de Manet*, 1971, Trace écrite, Seuil, Paris, 2004.
- FOUCAULT Michel, *La volonté de savoir, Histoire de la sexualité I*, 1976, Gallimard, Paris, 2016.
- FOUQUET Catherine, KNIBIEHLER Yvonne, *La Femme et les Médecins, analyse historique*, Hachette, Paris, 1983.
- GOUGH Kathleen Gough, *Toward an Anthropology of Women*, « The Origin of the Family », Édition R. R. Reiter, Monthly Review Press, New York and London, 1975.
- HADOT Pierre, *La Figure de Socrate, Exercices spirituels et philosophie antique*, Albin Michel, Paris, 2002.
- KARDEC Allan, *Le Livre des Esprit*, 1857, Dervy, Paris, 2002.
- KINSEY, POMEROY, MARTIN, *Le Comportement sexuel de l'homme*, Édition du Pavois, Paris, 1948.

KINSEY, POMEROY, MARTIN, GEBHARD, *Le Comportement sexuel de la femme*, Amiot Dumont, Paris, 1954.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Structures élémentaires de la parenté*, Presses Universitaires de France, Paris, 1949.

LUQUET Georges-Henri, *L'Art Primitif*, Gaston Doin et Cie, Paris, 1930.

LUQUET Georges-Henri, *Le dessin enfantin*, 1927, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1972.

MALTZ Wendy Maltz, *The sexual Healing Journey : A Guide For Survivors of Sexual Abuse*, HarperCollins Publishers Inc., New York, 2001.

MATSAKIS Aphrodite, *The Rape Recovery Handbook : Step-by-Step Hell for Survivors of Sexual Assault*, New Harbinger Publications, Oakland CA, 1992.

MORIN Edgar, *La Vie de la vie, La Méthode II*, 1980, Le Seuil, Paris, 1985.

MORIN Edgar, *Le Paradigme Perdu : la nature humaine*, 1973, Le Seuil, Paris, 1979.

MORIN Edgar, *Pour sortir du XXe siècle*, Le Seuil, Paris, 1984.

MORRIS William, *L'art et l'artisanat*, 1889, Rivages, Paris, 2011.

NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarasthoustra*, 1884, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Le Livre de Poche, Paris, 2015.

NIETZSCHE Friedrich, *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, « Le problème de Socrate », Éditions Mercure de France, Paris, 1908.

PANOFSKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, traduit de l'allemand par G. Ballangé, Éditions de Minuit, Paris, 2006.

PLATON, *Apologie de Socrate, Criton, Phédon*, traduction et notes par E. Chambry, GF-Flammarion, Paris, 1965.

PLATON, *La République*, traduit du grec par Robert Baccou, Flammarion, Paris, 1966.

PLATON, *Le Banquet, Phèdre*, traduction et notes par E. Chambry, 1964, GF-Flammarion, Paris, 1992.

PLOTIN, *Deuxième Ennéade, livre IV*, traduit du grec par Fr. E. Bréhier, Les Belles Lettres, Paris, 1963.

RAULIN Joseph, *De la conservation des enfants ou les moyens de les fortifier... depuis l'instant de leur existence jusqu'à l'âge de la puberté*, Merlin, Paris, 1768.

RIVIERE Joan, *Féminité mascarade : études psychanalytiques*, Collection le champ Freudien, Le Seuil, Paris, 1932.

RHEIMS Maurice, *La Vie étrange des objets*, Plon, Paris, 1960.

RUSSEL Diana E. H., *The Politics of Rape : The Victim's Perspective*, Stein and Day, New York, 1975.

RUSSEL Diana E. H., Jill Radford, *Femicide : the Politics of Woman Killing*, Twayne Publishers

Inc., Woodbridge CT, 1992.

SAGAERT Claudine, *Histoire de la laideur féminine*, Imago, Paris, 2015.

SLOTERDIJK Peter, *Bulles, Sphères I*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Pluriel, Paris, 2015.

SUTTON Daud, *Platonic and Archimedean Solids*, Wooden Books, London, 2005.

XÉNOPHON, *Le Banquet. Apologie de Socrate*, traduit du grec par François Ollier, 1961, Les Belles Lettres, Paris, 2014.

## **Littérature**

MITTERRAND Frédéric, *La Mauvaise Vie*, Robert Laffont, Paris, 2005.

BATAILLE Georges, *Histoire de l'œil*, Gallimard, Paris, 1993.

HUXLEY Aldous, *Le meilleur des mondes*, 1932, Pocket, Paris, 2017.

NABOKOV Vladimir Nabokov, *Lolita*, 1955, Gallimard, Paris, 2001.

NEZÂMÎ Gangavî, *Les Cinq Poèmes de Nezâmî*, école safavide, 1620-1624, BnF, Manuscrits, Paris, Suppl. persan.

QUENEAU Raymond, *Les Fleurs bleues*, Gallimard, Paris, 1965.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Confessions*, 1782, Tome 1, Le Livre de Poche, Paris, 1972.

SAND George, *Journal intime*, Slatkine, Genève, 1981.

WRIGHT Doug, *Quills*, Dramatists Play Service, London, 1996.

ZOLA Émile, *Nana*, 1880, Les Belles Lettres, Paris, 2003.

ZOLA Émile, *Œuvres complètes*, vol. II, « La Pléiade », Gallimard, Paris, 1961.

## **Bandes dessinées**

MATSUMOTO Taiyō, *Amer Béton, Tekkon kinkuriito*, 1994, Tonkam, Éditions Delcourt, Paris, 2007.

MATSUMOTO Taiyō, *Sunny*, vol. 1, Éditions Kana, Paris, 2011.

McCLOUD Scott, *L'art invisible*, traduit de l'américain par Dominique Petitfaux, Delcourt, Paris, 1999.

ÔBA Tsugumi, OBATA Takeshi, *Bakuman*, Éditions Kana, Paris, 2008.

SANLAVILLE Michaël, VIVES Bastien, *Last Man*, Casterman, Tournai, 2013.

### **Recueils de textes de divers auteurs**

D'ARCY HUGHES Ann, VERNON-MORRIS Hebe, *Le grand livre de la gravure*, traduction de Claire Rascle, Pyramyd NTCV, Paris, 2013.

BATAILLE Georges, *Documents*, « L'art primitif », n°7, 1930.

COLLÉ Charles, *Journal et mémoires sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772)*, T. 3, Firmin Didot, Paris, 1868.

DERAIN André, *Lettres à Vlamincq : suivies de la correspondance de guerre*, Éditions Flammarion, Paris, 1994.

LACROIX Paul, *La vérité sur les deux procès criminels du marquis de Sade*, Les marchands de nouveautés, Paris, 1834.

MORIN Edgar, *La complexité humaine*, 1994, Flammarion, Paris, 2011.

VON SACHER-MASOCH Léopold, *Les Batteuses d'hommes*, « La Revue Bleue » 1906, Biblio Curiosa, Paris, 2008.

WOLFART Karl Christian, *Mesmerismus oder System der Wechselwirkungen. Theorie und Anwendung des thierischen Magntismus als die allgemeine Heilkunde*, Berlin, 1814.

### **Articles publiés dans des revues**

ARCAND Bernart, « Essai sur l'origine de l'inégalité entre les sexes », *Anthropologie et Sociétés* I, Laval, 1977.

LAFARGUE Bernard, « Nude or naked ? », *Figures de l'Art*, n°4, Eurédit, Saint-Pierre-du-Mont, 1999.

LEPOT Cyril Lepot, « Errance dans les ruelles graphitiques de Matsumoto Taiyō », *Proteus* n°3, Paris, 2012.

POTIER Rémy, « Imagerie médicale et art contemporain, rencontres autour d'un corps virtuel », *Recherches en psychanalyse*, vol. 12, no. 2, Paris, 2011.

TABET Paola, « Les Mains, les outils, les armes », revue française d'anthropologie *L'homme*, Juillet-Décembre, Paris, 1979.

VUARNET Jean-Noël, « Utopie et atopie », *Littérature*, n°21, Paris, 1976.

### **Textes publiés dans des ouvrages collectifs ou des anthologies**

ARDENNE Paul, *L'image corps : Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Éditions du Regard, Paris, 2001.

D.A.F. de Sade, *Cent gravures d'époque pour illustrer La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu suivie de l'Histoire de Juliette, sa sœur de Sade*, Supplément au n°12/13 de la revue *Obliques*, Éditions Borderie, Paris, 1977.

GIARD Agnès, *L'imaginaire érotique au Japon*, Albin Michel, Paris, 2006.

JANSEN Charlotte, *Why R. Crumb's provocative drawings of women are an antidote to beauty stereotype*, Artsy Editorial, London, 2016.

KAZUYA Takaoka, *Shunga, Esthétique de l'art érotique japonais par les grands maîtres de l'estampe ukiyo-e*, textes par Uragami Mitsuru, Ishigami Aki et Yamaoto Yukari, Éditions de La Martinière, Paris, 2014.

LÉVY-EISENBERG Dominique, *Lire Matisse : la pensée des moyens*, l'Harmattan, Paris, 2005.

MAKARIOU Sophie, *Trésors érotiques japonais du Musée Guimet*, Éditions La Martinière, Paris, 2015.

MUTHESIUS Angelika, NÉRET Gilles, RIEMSCHEIDER Burkhard, *Érotique de l'Art*, Benedikt Taschen, Cologne, 1993.

O'REILLY Sally, *Le Corps dans l'art contemporain*, Édition Thames Hudson, London, 2010.

QUIGNARD Pascal, *La nuit sexuelle*, 2007, Flammarion, Paris, 2009.

### **Catalogues d'expositions**

*Henri Matisse 1904-1917*, Centre Georges Pompidou, 5<sup>e</sup> étage, Grande Galerie, 25 février – 21 juin 1993, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1993.

*Shunga, sex and pleasure in Japanese art*, The British Museum, Londres, 3 octobre 2013 – 5 janvier 2014, 2013.

## Références vidéo

BUISSON Odile, *Comment expliquer l'orgasme féminin ? Comment fonctionne le clitoris ?*, mai 2010, conférence Les Ernest de l'ENS, [En ligne le 10/06/2018] Disponible sur

<http://www.les-ernest.fr/lorgasme-feminin-le-clitoris-et-le-point-g/>

FOUCAULT Michel, *Les hétérotopies*, diffusé le 7 Décembre 1966 sur France Culture, produit par Robert Valette, Institut national de l'audiovisuel, 1966. [En ligne le 10/06/2018] Disponible sur

<https://www.youtube.com/watch?v=lxOruDU04p8>

JOOP STOOP PRINTMAKERS INK & PAPER, *Gravure – Chine-collé*, Ajoutée le 20 mai 2016, [En ligne le 10/06/2018] Disponible sur

[https://www.youtube.com/watch?v=fn\\_ilhLdOpc](https://www.youtube.com/watch?v=fn_ilhLdOpc)

JUBERT Alain, *Images d'Orient*, collection Palettes, 90 min, Arte Vidéo, Éditions Montparnasse, 2004.

## Filmographie

HITCHCOCK Alfred, *La Mort aux trousses*, Film, 136 minutes, Metro-Goldwyn-Mayer, Loew's Incorporated, États-Unis, 1959.

HITCHCOCK Alfred, *Psychose*, Film, 109 minutes, Shamley Productions, États-Unis, 1960.

KUBRICK Stanley, *Eyes Wide Shut*, Film, 159 minutes, Warner Bros, États-Unis, 1999.

KUBRICK Stanley, *Full Metal Jacket*, Film, 116 minutes, Warner Bros. Pictures, États-Unis, 1987.

KUBRICK Stanley, *Lolita*, Film, 153 minutes, Metro-Goldwyn- Mayer, Seven Arts Productions, États-Unis, 1962.

KUBRICK Stanley, *Orange Mécanique*, Film, 136 minutes, Hawk Films, Polaris Productions, Warner Bros, Royaume-Uni, 1971.

RICE Ron, *Chumlum*, Film, 16 minutes, Ron Rice, États-Unis, 1963-1964.

SMITH Jack, *Flaming Creatures*, Film, 43 minutes, Jack Smith, États-Unis, 1963.

TROUSDALE Gary, WISE Kirk, *La Belle et la Bête*, Animation, 84 minutes, Walt Disney Pictures, États-Unis, 1991.

## Références électroniques

J.-P. L.-A. *Court article sur Olympia, eau-forte de Manet*, [En ligne le 10/06/2018] Disponible sur <http://expositions.bnf.fr/zola/grand/z052.htm>

LAMBERT Gisèle, *Les beautés féminines et la vie quotidienne, Mode de vie et évolution de l'idéal féminin*, [En ligne le 10/06/2018] Disponible sur <http://expositions.bnf.fr/japonaises/arret/03-2.htm>

NICOPIEDS, [En ligne le 10/06/2018] Disponible sur <http://nicopieds.skyrock.com/>

SADE Marquis de, *La nouvelle Justine, ou les malheurs de la vertu, suivie de L'histoire de Juliette, sa sœur*, tome 7, 1797, p. 214, [En ligne le 10/06/2018] Disponible sur [http://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Page:Sade -](http://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Page:Sade_-_La_nouvelle_Justine,_ou_les_malheurs_de_la_vertu,_suivie_de_L%27histoire_de_Juliette,_sa_soeur,_tome_7,_1797.djvu/230&oldid=8542400)

[\\_La nouvelle Justine, ou les malheurs de la vertu, suivie de L'histoire de Juliette, sa sœur, tome 7, 1797.djvu/230&oldid=8542400](http://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Page:Sade_-_La_nouvelle_Justine,_ou_les_malheurs_de_la_vertu,_suivie_de_L%27histoire_de_Juliette,_sa_soeur,_tome_7,_1797.djvu/230&oldid=8542400)

SADE Marquis de, *La Philosophie de boudoir ou Les Instituteurs*, 1795, BeQ, [En ligne le 10/06/2018] Disponible sur [https://www.google.fr/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://beq.ebooksgratuits.com/libertinage/Sade\\_La\\_philosophie\\_dans\\_le\\_boudoir.pdf&ved=2ahUKEwiM2aHf8vfcAhUHKsAKHWzaCd4QFjAAegQIBRAB&usg=AOvVaw39lu2URTTNyHVlw-3mNa72](https://www.google.fr/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://beq.ebooksgratuits.com/libertinage/Sade_La_philosophie_dans_le_boudoir.pdf&ved=2ahUKEwiM2aHf8vfcAhUHKsAKHWzaCd4QFjAAegQIBRAB&usg=AOvVaw39lu2URTTNyHVlw-3mNa72)

## Autres

BOND Joëlle, CLOUTIER Mario, LAMBERT Simon, *Entretien croisé avec Robert Lepage et Jean-Pierre Cloutier*, livret spectacle La Colline Théâtre National, 2016.

DELPRAT Hélène, Conférence, Amphithéâtre Bachelard, Panthéon, Paris, mercredi 7 mars 2018.