



HAL
open science

Nu masculin : un objet du désir

Longjun Zhang

► **To cite this version:**

| Longjun Zhang. Nu masculin : un objet du désir. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02390923

HAL Id: dumas-02390923

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02390923>

Submitted on 3 Dec 2019

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.

UNIVERSITE PARIS 1 – PANTHÉON - SORBONNE
ÉCOLE DES ARTS DE LA SORBONNE
ARTS PLASTIQUES M2

NU MASCULIN
UN OBJET DU DÉSIR

Mémoire présenté par :
Longjun ZHANG
zhanglongjun.6@gmail.com

Directeur de recherche : Monsieur MIGUEL EGAÑA

Remerciements

À Monsieur Miguel EGAÑA, pour son soutien bienveillant et ses cours que j'ai beaucoup appréciés.

À Monsieur Alexandre VILNET, pour son aide à l'écriture et la correction de ce mémoire.

SOMMAIRE

Introduction	4
I. Une histoire du nu ou une histoire de la domination masculine ?	8
A. L'interdépendance de la représentation du nu et du regard masculin	8
B. Déconstruction du regard masculin dans des œuvres féministes	16
II. Représentations artistiques contemporaines de l'homosexualité	22
A. La représentation de l'homosexualité en Chine	22
1. Quelques rares illustrations dans la Chine ancienne	22
2. Le détournement contemporain d'un art populaire : Xiyadie	24
3. Photographies du corps masculin, photographies du manque.....	26
B. Représentations de l'homosexualité en Occident	29
1. L'art comme expression de la lutte contre le sida	29
2. Entre kitsch et provocation.....	33
3. Une expression contemporaine en peinture.....	39
III. Peindre le désir	42
A. Dessins érotiques	42
1. Rendre visible le surgissement du plaisir sexuel.....	43
2. Permanence du désir et sa répétition	47
2.1. L'accrochage classique : l'effacement de la répétition	48
2.2. L'accrochage indirect : le dessin caché	48
2.3. La saturation comme leçon du plaisir	50
2.4. La série et la répétition.....	51
2.5. « La répétition de l'immédiat ».....	54

B. Un objet du désir : peinture et homosexualité.....	56
1. Le choix de la peinture.....	56
2. Peinture érotique	59
3. La représentation du corps masculin.....	61
3.1. La question du modèle, ou du moins de son absence.....	62
3.2. La pose, les attitudes choisies.....	65
3.3. Le nu sans visage et sans regard.....	68
3.4. Peindre l'organe génital ou non	71
3.5. Le corps fragmenté.....	73
3.6. L'articulation de la figure et du fond	75
4. La couleur comme vecteur du désir	78
Conclusion.....	84
Bibliographie.....	86
Livres - Catalogues	86
Articles	88
Reuves	89
Vidéos.....	89
Index des noms propres.....	90

Introduction

Donner un nom au désir

Donner une forme et une présence au désir, le désigner et le donner en partage, inciter le spectateur à adopter un autre regard, c'est le pari de mon travail artistique. Un pari qui m'engage aussi personnellement. Il exprime la recherche de ma propre identité et il explore les possibilités de la peinture pour l'énoncer. Centré sur l'homo-érotisme et le nu masculin, le principe de mon travail est de suggérer le désir homosexuel par des représentations de corps nus et des attitudes qui laissent entendre des relations homosexuelles. Il se développe dans des séries de dessins érotiques et dans des peintures où je tente d'articuler le plaisir de peindre et le plaisir homo-érotique.

Le choix de ce thème est lié à ma situation personnelle et à la difficulté d'assumer l'homosexualité dans mon pays de naissance, la Chine. Tout homosexuel est confronté à cette situation et au choix d'affirmer son identité ou non. Mais la position minoritaire et invisible des homosexuels dans l'espace public chinois est un frein à la construction de leur propre identité. Aujourd'hui, la majorité des homosexuels en Chine vit dans une ambiance dépressive où la discrétion et le non-dit dominant. Cet étouffement ne vient pas uniquement de la pression de la société, mais surtout de l'impossibilité de la reconnaissance de leur identité par la tradition familiale chinoise. Le droit à l'égard des homosexuels a évolué lentement en Chine comme dans de nombreux pays. En 1997, l'Assemblée nationale populaire de Chine, l'autorité législative, a abrogé, par la révision du Code pénal, l'article concernant la criminalisation des pratiques homosexuelles. Le 20 avril 2001, la nouvelle « *Classification des désordres mentaux et leurs critères de diagnostic* » supprime l'homosexualité de la liste des maladies mentales. Ces deux changements légaux sont en principe censés symboliser la non-délinquance et la non-pathologie de l'homosexualité en Chine. Dans le même temps, au cours du développement des campagnes de revendications des droits des groupes socialement vulnérables, près d'une vingtaine de pays ont légalisé le mariage de personnes de même sexe ; le niveau d'acceptation de l'homosexualité dans le monde entier est donc désormais plus élevé. Au fur et à mesure de la reconnaissance des droits des LGBT (Lesbiennes Gays Bisexuels et Transgenres) dans la société, de plus en plus de gens ont adopté vis-à-vis de ce groupe social un regard égal et neutre, surtout dans la jeune génération. « *Gay* » n'est plus un mot étrange. On peut remarquer la même tendance en Chine, surtout dans les grandes villes comme Shanghai, Beijing ou Hongkong... Mais, le plus

grand « ennemi » (bien que l'on ne puisse évidemment pas le qualifier ainsi) des personnes LGBT reste leurs réseaux familiaux. Car dans les pays asiatiques, surtout en Chine, il existe une conception traditionnelle très rigide de la famille, basée sur la notion confucéenne de « Piété Filiale » (孝, *Xiào*) inculquée aux enfants dès leur plus jeune âge. C'est une des vertus clés de la culture chinoise qui contraint à observer un certain nombre d'attitudes vis-à-vis de ses propres parents et ancêtres. Il ne s'agit pas simplement du respect normal envers ses parents, mais de se soumettre à des décisions parentales qui engagent la vie future et qui s'étendent des mariages arrangés à la pression de perpétuer le nom de famille en donnant naissance à un garçon. Dans beaucoup de familles, l'influence de cette contrainte traditionnelle et de ses effets est plus sévère et rigoureuse que la loi et les règlements de la société. Être homosexuel en Chine entre en contradiction avec ces devoirs. Cela provoque le plus souvent une fracture dans la vie privée : non seulement toute relation amoureuse doit rester dans le domaine privé, mais dans un domaine privé qui, la plupart du temps, n'inclut pas la famille. D'où, chez nombre d'homosexuels, le sentiment d'une vie déchirée entre deux modes de vie et deux identités.

Entre la souffrance intériorisée due à cette non-reconnaissance et la pression de ces vertus traditionnelles, mon travail plastique s'interroge sur la possibilité de dépasser cette opposition ? Non seulement pour moi-même, il est une forme de revendication, mais aussi comme un dépassement, il tente de montrer avec conviction que l'homosexualité, souvent vue comme la marque d'une vie tragique, peut être aussi synonyme de liberté, de plaisir, ou plus justement d'une autre manière de percevoir la société et d'y vivre, comme le rappelait Michel Foucault : être gay, dit-il, « c'est se placer dans une dimension où les choix sexuels que l'on fait sont présents et ont leurs effets sur l'ensemble de notre vie. [...] Ces choix sexuels doivent être en même temps créateurs de modes de vie. Être gay signifie que ces choix se diffusent à travers toute la vie, c'est aussi une certaine manière de refuser les modes de vie proposés, c'est faire du choix sexuel l'opérateur d'un changement d'existence.¹ »

Représenter le désir homosexuel était déjà le thème de mon travail de licence en Chine. J'ai alors réalisé une série de peintures représentant des scènes d'actes sexuels à partir de figures animales, plus précisément des chevaux. Sachant que le thème de l'homosexualité était trop sensible pour être discuté ouvertement à l'université et pour éviter d'être censuré, je ne pouvais pas, et n'ai pas osé, peindre directement des rapports sexuels entre deux hommes. En camouflant

1. « Entretien avec Michel Foucault », revue *Masques*, n°13, printemps 1982, dans *Dits et Écrits II*, Paris, Gallimard, col. Quarto, 2001, p. 1114.

ainsi le vrai thème de mes peintures, et en rendant celles-ci très illustratives, je souhaitais créer une distance afin de diminuer la provocation. Cette distance était finalement si présente que le jury de ma licence ignora complètement – volontairement ? - le thème de l'homosexualité. C'était aussi le constat que je ne pouvais pas développer librement mon travail artistique si je conservais cette direction dans mes recherches. La pratique picturale que je développe depuis deux ans en France prend toute sa force de l'abandon de cette autocensure que je m'étais imposée. C'est une aventure nécessaire aussi bien pour combler ma propre identité que pour trouver la liberté de toute représentation : nus masculins, figures érotiques et même suggestions d'actes sexuels naissent simultanément du souhait de partager une beauté le plus souvent ignorée et de s'interroger sur le pouvoir de la peinture.

Mais au fur et à mesure de mes recherches pour situer plus exactement ma démarche et l'insérer dans un ensemble de références théoriques et artistiques, j'ai été obligé d'interroger plus longuement le cadre même des représentations que je faisais : quelle était l'histoire du nu masculin ? Pourquoi dans l'art depuis le début du XX^{ème} siècle, le nu masculin a pratiquement disparu dans la peinture alors que le nu féminin est resté une constante ? Sans avoir l'ambition de retracer la totalité d'une histoire du nu dans la peinture, j'ai donc cherché à comprendre ce qui faisait la spécificité de ce thème et je me suis aperçu qu'il était indissociable du regard porté sur la peinture et des questions de genre : peintres masculins et spectateurs masculins ont construit une histoire de la peinture où la séduction, l'érotisme et la suggestion sexuelle ne pouvait que s'illustrer dans le nu féminin. J'ai donc été conduit à m'interroger simultanément sur le nu et le regard masculin, ce regard qui « est la traduction, au niveau politique, [...] de la “domination masculine”² ». En écho, j'ai étudié quelques œuvres artistiques féministes qui déconstruisent ce regard masculin, le plus souvent en le renversant sur un mode ironique ou en le débusquant au sein même des musées. Tentant de faire naître un regard homo-érotique et une représentation du désir homosexuel, cette comparaison entre représentations féministes et homosexuelles n'est pas un choix dû au hasard : « L'histoire des représentations de l'homosexualité est intimement liée à l'histoire des femmes ; l'homme bâtit son identité virile sur un double refus : celui de la femme (et de la féminité) et celui de l'homosexualité (qui lui est associé, par le jeu des connotations actif/passif)³ ».

2. Florence Tamagne, *Mauvais genre : une histoire des représentations de l'homosexualité*, Paris, Éditions de La Martinière, 2001, p. 8.

3. *Ibid.*, p.8

Je me suis ensuite penché dans un double cadre artistique, celui de la Chine puis celui de la sphère occidentale, sur les formes que pouvaient prendre les représentations artistiques sur le thème de l'homosexualité. Il s'agissait de découvrir les différentes possibilités de représentation de cette orientation sexuelle et leurs connivences avec l'expression de ma propre identité soumise à des contraintes opposées : en premier, s'accepter en tant qu'homosexuel, puis inventer sa propre identité homosexuelle. En second, construire une représentation actuelle de l'homosexualité au croisement de la culture chinoise et de la culture occidentale. Entre une revendication encore largement souterraine (Chine) – sauf si elle reste d'ordre privé et non pas public – et une revendication dans la sphère occidentale qui est devenue assez commune, quel équilibre trouver et avec quels moyens plastiques ? Car le premier constat, qui peut être fait, est que la revendication homosexuelle s'est exprimée le plus souvent par le médium photographique, le cinéma, quelques fois par l'installation, et non pas par la peinture. La peinture ne posséderait-elle pas la capacité à porter une affirmation homosexuelle ?

Mon choix de peindre, et de peindre des nus masculins, prenait face à ce constat la figure d'un pari et d'un certain nombre de questions à résoudre : comment harmoniser l'adéquation de mes intentions — l'illustration des relations homosexuelles ou du désir masculin — avec les moyens picturaux ? Comment représenter le corps masculin en évitant les représentations académiques et en lui donnant une charge érotique ? Comment trouver un équilibre entre les éléments picturaux afin de trouver une équivalence entre le plaisir de peindre et le plaisir homo-érotique ?

I. Une histoire du nu ou une histoire de la domination masculine ?

Quand on cherche le mot-clé « le nu » sur Google images, la très large majorité des images proposées sont des nus féminins. Si en revanche on recherche « le nu académique », le résultat donne à voir principalement des nus masculins. Ce référencement par Google est un indice de la répartition du genre des nus, passée dans la culture. Pour chacun, quel que soit le médium utilisé, le nu ne peut être que féminin, quand l'analyse du corps, de sa structure, de ses attitudes et de son mouvement est masculine. Le nu masculin convoque l'anatomie et les proportions quand le nu féminin est toujours enrobé d'une exigence, volontaire ou non, de séduction et appelle un regard érotique. Comme le remarque Kenneth Clark, il faut « souligner l'évidence et répéter qu'aucun nu, aussi abstrait soit-il, ne devrait manquer d'éveiller chez le spectateur un soupçon d'émoi érotique, fût-il imperceptible.⁴ » Aucun nu, dit Kenneth Clark, c'est sans doute exact si on prend l'histoire du nu sur un temps très long de l'Antiquité grecque à nos jours. Pas tous les nus, si on restreint cette histoire aux deux derniers siècles, où le nu féminin comme figure érotique domine lorsque le nu masculin est devenu une image académique.

A. L'interdépendance de la représentation du nu et du regard masculin

Revenir au nu, le dessiner, le peindre, peut paraître un retour à un sujet qui ne s'impose plus dans l'art contemporain, la photographie ayant pris le relais. Et si le nu est encore présent dans quelques œuvres, par exemple dans les peintures de Bernard Dufour⁵, il s'agit de nus féminins, où il est d'emblée admis, dans la continuité d'une longue tradition picturale, que s'y joue le rapport au modèle, au corps et au désir. Rapport au corps et au désir qui n'interroge pas le corps masculin, ni le désir pour un corps masculin. Le nu masculin est devenu invisible⁶, peut-être inconvenant, ou il est renvoyé à l'usage de quelques regards en marge et minoritaires. Il annoncerait trop vite la couleur : représentation pour homosexuels et non pas représentation de la moitié de l'humanité. Et on pourrait même se poser la question suivante : le choix de peindre des nus masculins ne disqualifierait-il pas la peinture elle-même ? Ce choix n'induirait-il pas

4. Kenneth Clark, *Le nu*, tome 1, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 27.

5. Qui prêtera sa main et ses tableaux dans le film *La Belle Noiseuse* de Jacques Rivette (1991).

6. Il est assez remarquable à cet égard que le catalogue de l'exposition, *Masculin / masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, (catalogue, Paris, Musée d'Orsay / Flammarion, 2013), n'apporte finalement que peu d'exemples de peintures de nus masculins dans l'art contemporain. La plupart des œuvres contemporaines sont des photographies.

qu'il s'agit en premier non pas d'un propos pictural, mais de l'illustration d'une orientation sexuelle, et en second, qu'il ne serait destiné qu'aux spectateurs partageant cette orientation sexuelle ? L'invisibilité du nu masculin marquerait ainsi une rupture dans la recherche de la forme idéale, première, du modèle par excellence, « car le nu n'est pas une forme parmi d'autres, il est *la* forme par excellence (le Nu). »⁷ Forme qui, dans une longue tradition artistique et plus particulièrement picturale, a effacé le corps masculin et a distribué les rôles entre le corps de la femme dans un rôle passif et l'artiste, presque toujours un homme, dans le rôle actif. Et alors qu'un certain nombre de femmes artistes ont contesté, principalement dans les années 1970, la position d'objet à laquelle elles étaient reléguées, elles n'ont que rarement inversé les rôles entre le modèle et le peintre : s'emparer du corps masculin — en dire la beauté, susciter le désir de ce corps — n'est pas devenu un thème de prédilection, ni à plus forte raison une revendication.

Il est ainsi remarquable que la représentation de nus masculins ait été peu fréquente dans l'histoire de la peinture, contrairement aux nus féminins. Comme l'explique Kenneth Clark, « depuis le XVII^e siècle, nous avons tendance à considérer que le nu féminin est un sujet artistique plus naturel et plus séduisant que le nu masculin »⁸ bien que ce n'était pas le cas dans la Grèce antique. Et il situe le basculement entre ces deux sujets artistiques à partir de l'affirmation par Winckelmann « que si le nu masculin pouvait aspirer au caractère, seul le nu féminin pouvait prétendre à la beauté : affirmation qui n'était certes pas déterminée par des goûts personnels, mais par l'idée que la beauté était douceur et continuité. C'est en grande partie parce qu'Ingres domina si longtemps le système académique que cette théorie devint réalité, et que les femmes nues prirent la place des hommes comme modèles dans les écoles d'art. »⁹ Ainsi le nu masculin renvoie « au caractère », c'est-à-dire à la force, à l'énergie, à une virilité assumée, et non pas à la beauté, à la douceur, à la continuité des lignes et à la souplesse des formes. Il ne se donne pas à voir pour séduire. Il n'est pas représenté dans des attitudes suggestives qui laisseraient entrevoir une double lecture, l'une correspondant à la narration du tableau, l'autre faisant appel à des connotations sexuelles. Le nu masculin est le plus souvent héroïque quand le nu féminin est vulnérable et sans pouvoir. Le nu masculin se construit le plus souvent dans la verticalité, il s'impose au regard, alors que le nu féminin se déploie sur une ligne horizontale,

7. François Jullien, *Le Nu impossible*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, pp. 41- 42.

8. Kenneth Clark, *Le nu*, tome 1, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 119.

9. *Ibid*, p. 247.

il s'offre au regard et devient dépendant du regard du spectateur. Un des exemples le plus caractéristique de cette différence est le tableau *L'Odalisque* (1745) de François Boucher où la jeune femme offre au regard ses fesses situées au centre du tableau : « Ce tableau est une invitation lancée directement par le pli d'un cul. Le clin d'œil complice de pli de cul qui veut dire : "Tu viens ?" Centre exact du tableau, il en est l'acteur tout autant que la cible.¹⁰ » Difficile de trouver des peintures où un nu masculin offrirait ainsi au regard une invitation si directe au plaisir sexuel¹¹. Mais on peut s'interroger si, en offrant ainsi au regard ses appâts, *L'Odalisque* de François Boucher ne déborde pas de l'image d'un nu. En associant si visiblement nudité et sexualité - et une sexualité exacerbée par le renversement de la figure -, il peint une figure écartelée entre l'animalité et le désir. Mais il désigne aussi sans ambiguïté le genre du regardeur : la femme est couchée, offerte sans pudeur au regard d'un spectateur masculin. Le regard sur la peinture ne peut être qu'un regard masculin et hétérosexuel.

Regard masculin que la tradition picturale a construit comme le rappelle Jacqueline Lichtenstein : « Si la peinture est femme, comme le veut la tradition iconographique et poétique,



François Boucher, *L'Odalisque*, 1745
Huile sur toile, 53x64 cm

10. Guillaume Lecaplain, « Les culs du Louvre, *L'Odalisque* de François Boucher », *Libération*, 13 juillet 2018, https://next.liberation.fr/images/2018/07/13/les-culs-cultes-du-louvre-l-odalisque-de-francois-boucher_1666354, consulté le 10 juin 2019.

11. Il faudrait se reporter vers des illustrations destinées à un public homosexuel (Tom of Finland, Tom de Pékin).

le regard du spectateur est toujours un regard supposé masculin. Le spectateur, tel qu'il est envisagé et construit dans le discours sur la peinture, n'est jamais une spectatrice. »¹² Ce spectateur n'est pas non plus un homosexuel, si on excepte quelques œuvres qui sous des prétextes religieux, par exemple des représentations de Saint Sébastien, ou mythologiques (le *Bacchus* du Caravage), peuvent avoir une connotation homosexuelle pour certains spectateurs qui y discernent l'objet de leur désir. Car la construction masculine du regard sur la peinture est d'abord une affaire de désir, et plus particulièrement du désir masculin puisque la peinture a été très longtemps une activité masculine. Peindre est très souvent décrit comme « un corps à corps » avec la matière picturale et l'acte de peindre est ainsi associé métaphoriquement à l'acte sexuel. Du geste du peintre au regard du spectateur, la peinture serait une maîtresse exigeante, si ce n'est une prostituée (*L'Olympia* de Manet, *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso) qu'il faut pour chaque tableau séduire et conquérir, et au besoin violenter quand la peinture moderne devient le support des pulsions (les tableaux intitulés *Woman* de Willem de Kooning). L'établissement de cette masculinité a engendré une série de stéréotypes tels que la lutte amoureuse du peintre et de la toile, ou la métaphore du pinceau pour désigner le pénis qui creve la toile à peindre dont Philippe Sollers donne un exemple : « En peinture, surtout avec Picasso, nous savons jusqu'où la situation du peintre et de son modèle peut finalement aller : la toile est crevée, le paysage ou l'atelier sens dessus dessous, le peintre et sa femme nue s'étreignent dans l'acte du pinceau qui s'incarne.¹³ » Du pénis au cul, du peintre à son modèle, se dévoilerait ainsi la suggestion, plus ou moins évidente, du choix entre peindre ou faire l'amour, mais toujours dans un rapport de domination du masculin sur le féminin. Peindre un nu féminin serait même, jusqu'au début du XX^{ème} siècle, l'image par excellence de l'affirmation de la force créatrice de l'artiste : « Plus que tout autre thème, le nu pourrait démontrer que l'art naît et se nourrit de l'énergie érotique masculine. [...] Lorsqu'un artiste avait une déclaration artistique nouvelle ou majeure à faire, lorsqu'il voulait s'authentifier ou authentifier son identité en tant qu'artiste, ou lorsqu'il voulait revenir à "l'essentiel", il se tournait vers le nu.¹⁴ »

Cependant, cette domination du regard masculin ne s'est pas seulement construite sur l'acte de peindre. Et si une démonstration du talent de l'artiste était en jeu, elle se faisait également sur

12. Jacqueline Lichtenstein, *La tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 2003, p. 234, note 5.

13. Philippe Sollers, « Le secret de Rodin », dans Alain Kirili, Philippe Sollers, *Rodin, dessins érotiques*, Paris, Gallimard, 1987, p. 13.

14. Carol Ducan, « Virility and domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting » (1973), dans Lynda Nead, *The Female Nude : Art, Obscenity and Sexuality*, London and New York, Routledge, 2015, p. 45.

sa capacité à traduire la couleur de la chair : « Celle-ci concerne la position de l'œil non plus seulement à l'égard de la couleur mais plus généralement de la chair, c'est-à-dire le rapport du désir à son objet, de l'homme à la femme ou encore à la féminité. Car la chair comme la couleur qui peut seule rendre sa texture sur une toile, a toujours été perçue et désignée comme féminine en son essence.¹⁵ » Ainsi le caractère féminin de la peinture est redoublé ; non seulement la peinture est cette toile à conquérir, mais elle est également faite de la couleur du désir. Cette féminité de la peinture, qui allie sa réussite à sa capacité de séduction, se vérifie dans les discours sur la peinture souvent analogues aux discours de la passion amoureuse et du désir physique. Il est alors difficile d'imaginer que pour le peintre le nu masculin puisse correspondre à cette attente de séduction et à ces discours, ou même que la couleur, définie comme l'attribut de la féminité, puisse être un enjeu dans une peinture de nu masculin. Jacqueline Lichtenstein le remarque d'ailleurs : « Dans le réseau serré d'images qui tissent la trame de nos représentations, l'homme n'a pas de chair.¹⁶ » N'ayant pas de chair, il est sans couleur, sans séduction, échappant aussi bien au désir amoureux que sexuel. Certains, comme François Jullien, veulent y voir une figure idéale¹⁷, qui ne tient pas compte de « l'homosexualité sous-jacente de l'exaltation des corps néoclassiques, trop souvent passée sous silence par les historiens d'art »¹⁸. Le nu se désincarne parce qu'il est masculin et parce que le regard masculin porté sur lui ne peut pas - ou ne veut pas - se sexualiser, soit parce qu'il a intégré la construction historique qui associe le nu au féminin, soit parce que ces nus masculins n'offrent aucun attrait sexuel pour la majorité des regardeurs - et sans doute pour ces deux raisons. Mais ce nu masculin désincarné n'est pas simplement une figure qui suggère une « idéalité », il est avant tout un ensemble de conventions et de codes de la représentation qui, comme l'indique judicieusement Bernard Noël, modifie même sa désignation : « Pourquoi le "nu" est-il un corps féminin quand "l'académie" est un corps masculin ?¹⁹ » Devenu académique, le nu masculin est disséqué. Il ne sert plus qu'à calculer les proportions du corps humain, à déterminer l'emplacement exact des muscles, à définir les poses et les expressions, à enserrer le corps dans

15. Jacqueline Lichtenstein, *op. cit.*, p. 206.

16. Jacqueline Lichtenstein, *op. cit.*, p. 206. Jacqueline Lichtenstein ajoute cependant qu'il y a une exception, le corps du Christ. Exemple qu'on retrouve également dans le livre de Kenneth Clark, *Le Nu*, (Tome 2, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 30) mais il s'agit alors d'exprimer des figures de ce que l'auteur appelle le « pathos » ou « le sacrifice du corps à l'esprit » (p. 9).

17. François Jullien, *Le Nu impossible*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 90.

18. Guy Cogeval, Tobias G. Natter, « Préface » du catalogue *Masculin / masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, Paris, Musée d'Orsay / Flammarion, 2013, p. 8.

19. Bernard Noël, *Les peintres du désir*, Paris, Éditions Gutenberg, 2008, p. 97.

une méthode de représentation. Qu'il soit nu finalement n'interroge plus le regard, il n'est plus regardé comme nu, dévoilant une intimité et suscitant un désir, il n'a plus de chair. Ou comme l'écrit Aline Magnien à propos de ce qui oppose la sculpture de Rodin à la sculpture classique, l'enfermement de la figure dans des codes de représentation la dématérialise : « Par ce que Georges Bataille appelait une “redingote mathématique”, cette façon d'introduire le corps dans un moule invisible mais présent à l'esprit, les canons de la sculpture traditionnelle dématérialisent la chair. Car l'art classique, s'il se préoccupe d'anatomie, n'a pas pour objet de susciter le désir.²⁰ » Et Kenneth Clark remarque d'ailleurs dans son ouvrage, *Le Nu*, que c'est au moment où les peintres portent un moindre intérêt à l'anatomie (« l'écorché est toujours un homme ») que le nu masculin laissera sa place au nu féminin, pour des raisons formelles et esthétiques, sans oublier l'attrait sensuel. La raison en est, selon lui, que l'étude de l'anatomie a fragmenté les parties du corps et a intellectualisé le regard, alors que la perception sensuelle du nu féminin rétablissait une totalité et que les formes féminines proposaient une continuité grâce à leurs courbes des différentes parties du corps, devenues abstraites dans l'étude du nu masculin : « On peut aussi soutenir que le corps féminin est plastiquement plus gratifiant que ce qui, à première vue, semble être des motifs purement abstraits.²¹ » Le corps du nu masculin est devenu une mécanique qui n'a plus de force d'attraction ni pour le regard, ni pour la main. Ce n'est plus un corps désirant, ni désiré.

Ce long processus historique de la répartition du nu entre masculin et féminin consacre la domination du regard masculin. Désir du peintre et désir du regardeur se superposent, l'acte de peindre et celui de regarder convergent pour que la représentation de la femme soit intimement liée à la peinture. On retrouve ce lien au XX^{ème} siècle aussi bien dans la peinture de Bonnard, de Matisse, de Picasso, que dans les *Anthropométries* d'Yves Klein qui, bien qu'associant dans un nouveau geste le modèle au médium, ne remet pas en cause que le modèle soit féminin, ou encore dans les œuvres de certains artistes du Pop Art comme Tom Wesselmann qui reprend et amplifie les clichés de la publicité. Sans doute faudrait-il aussi s'interroger sur le degré de l'acceptation ou du rejet de l'homosexualité dans la société pour voir si ceux-ci ont aussi eu une influence sur la possibilité du nu masculin. Cela semble évident pour la période de la Renaissance et du maniérisme, où un certain nombre de nus masculins sont ambigus, tout autant que l'impossibilité de ces nus pendant le XIX^{ème} siècle où la morale bourgeoise, familiale et

20. Aline Magnien, « Cet obscur objet du désir », dans *Rodin. Les figures d'Éros, dessins et aquarelles, 1890-1917*, Paris, Éditions du musée Rodin, 2006, p. 123.

21. Kenneth Clark, *Le nu*, tome 1, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 343.

religieuse interdit toute expression homosexuelle. Il n'en reste pas moins que le nu masculin est un sujet peu présent dans la peinture actuelle et que sa revendication ouvre un certain nombre de questions non résolues. D'autant plus que les critiques adressées au schéma classique, artiste masculin et modèle féminin, désir masculin et objet féminin du désir, regard masculin et assujettissement féminin, ont été principalement l'œuvre d'artistes femmes et non pas d'artistes homosexuels. Et peut-être pour la raison même que soulève Linda Nochlin : « L'idée que l'image érotique est créée à partir de besoins et de désirs masculins vaut même pour la catégorie relativement mineure des œuvres d'art conçues par ou pour des homosexuels *hommes*.²² » Comme si la représentation de la nudité masculine ne pouvait pas être un objet de désir partagé par les femmes²³ et par les hommes *homosexuels*. C'est ce que nous rappelle un dessin de David Hockney, *Bob* (1962), où il est à nouveau question de fesses, comme dans le tableau *L'Odalisque* de Boucher. La focalisation sur le postérieur de Bob met en évidence l'attrait qu'il peut déclencher pour un regard homosexuel. Et Hockney déclenche cette focalisation par la couleur, faisant rougeoyer les fesses alors que le reste du dessin est simplement esquissé. La



David Hockney, *Bob*, 1962
Crayons de couleur

22. Linda Nochlin, « Érotisme et images du féminin dans l'art du XIX^e », dans *Femmes, art et pouvoir; et autres essais*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993, p. 191. C'est l'auteur qui souligne.

23. Il n'y avait les œuvres que de quatre artistes femmes, dont Orlan et Louise Bourgeois, dans l'exposition *Masculin / Masculin*, Musée d'Orsay, 2013 .

couleur, dite féminine, peut aussi dire la chair masculine et le cul d'un garçon inviter le spectateur : « Tu viens ? »

Regard masculin donc, qui peut être hétérosexuel ou homosexuel, mais regard masculin qui lorsqu'il est homosexuel peut aussi être la source de séductions érotiques pour un regard féminin. Suggestion que les commissaires de l'exposition *Masculin/Masculin* soulignaient en disant que cette exposition pouvait être le lieu d'un regard féminin décomplexé, d'un ravissement le plus souvent ignoré devant l'exaltation du corps masculin. Une sculpture, *L'Arc de l'hystérie* (1993), de Louise Bourgeois est exemplaire en tant que figure contemporaine du nu masculin réalisée par une artiste femme. En représentant un corps d'homme pour figurer une des attitudes de femmes hystériques décrites par le professeur Jean-Martin Charcot à la fin du XIX^{ème} siècle, Louise Bourgeois renverse la théorie de la pathologie hystérique et attribue à un homme une maladie dite féminine. Mais elle magnifie aussi le corps en lui donnant un aspect doré. Pour Louise Bourgeois, « cet état est un mélange de douleur et de plaisir [...] et évoque également pour elle l'orgasme, l'acte sexuel à son apogée²⁴ ». Rare représentation qui interroge les identités de genre, qui superpose, comme dans les peintures de Saint Sébastien, douleur et plaisir, et qui, en suspendant et en faisant flotter le corps dans l'espace, intensifie l'impression d'un corps concentré sur lui-même, sur sa souffrance ou sur son plaisir. Mais, comme nous le disions précédemment, peu de femmes artistes se sont emparés du corps masculin pour le créer en objet de désir. Elles ont en général choisi de déconstruire le regard masculin et sa domination dans le champ de l'art en jouant sur des inversions de situations et des détournements de comportements.



Louise Bourgeois. *Arch of Hysteria*, 1993
Bronze, 83.8x101.6x58.4 cm

24. *Masculin / Masculin*. Présentation par Ophélie Ferrier et Xavier Rey, commissaires de l'exposition, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=eRHL4IKLIWQ>, consulté le 15 juillet 2019.

B. Déconstruction du regard masculin dans des œuvres féministes

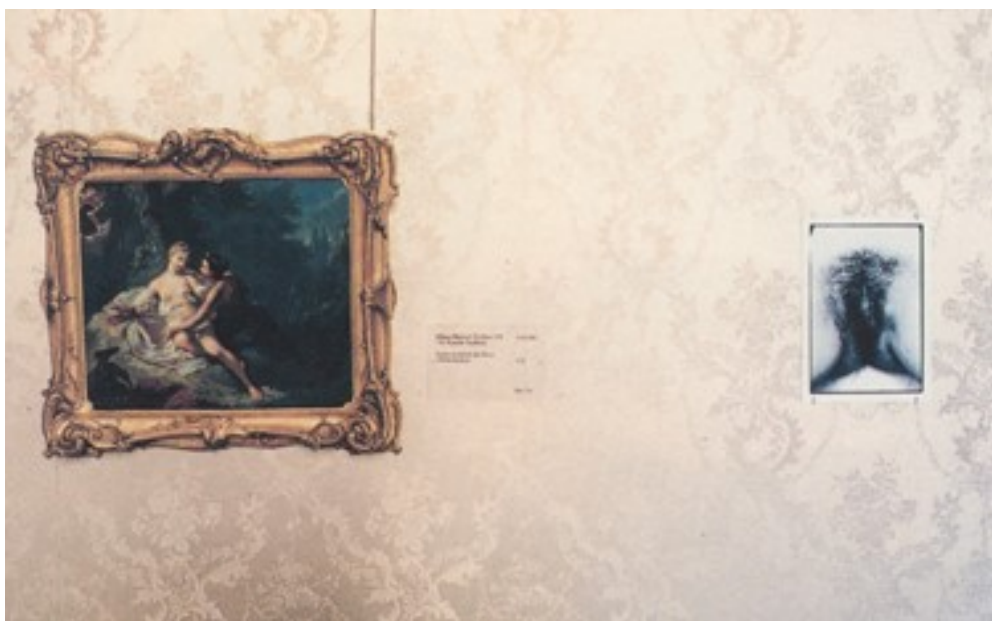
Annette Messager collectionne « ses hommes », *Les hommes que j'aime, les hommes que j'aime pas* : elle accroche dans des petits cadres des photographies de portraits d'hommes. Chaque portrait est présenté deux fois dans un diptyque, et sous chacun de ces portraits identiques, elle écrit d'un côté ce qu'elle aime et de l'autre ce qu'elle n'aime pas : « J'aime ses favoris un peu blancs, j'aime son profil / je n'aime pas ses grands favoris, je n'aime pas son nœud papillon », « J'aime son sourire et son costume / je n'aime pas son air de jeune déjà vieux trop souriant »... Ces photographies d'hommes sont découpées dans des magazines et leur réunion constitue un herbier ironique de ses conquêtes ou de ses goûts. Elle reprend ainsi, avec dérision, les comportements des hommes qui jugent les femmes et les catégorisent sur un simple regard. Elle affirme le droit d'une femme à porter un jugement et à inverser l'ordre du regard. À un autre moment, elle photographie des braguettes d'homme dans les rues de Paris (*Les approches*, 1972), les réunit dans des dépliants sur lesquels elle écrit ce qu'elle souhaiterait dire à ses hommes en commençant systématiquement par « J'en ai assez de me taire ... ». En focalisant son regard et celui du spectateur, sur les parties sexuelles des hommes, elle inverse encore une fois la position de domination et rappelle que les femmes peuvent, tout aussi bien que les hommes le font, les juger sur leurs attraits sexuels. Par ces jeux de regards inversés, il s'agit à chaque fois de démonter la construction historique qui soumet les femmes au jugement du regard des hommes (*Le Jugement de Paris*) aussi bien dans la vie quotidienne que dans les œuvres d'art.

À ce geste discret et faussement intime d'Annette Messager, comme celui d'une femme qui écrit son journal intime, s'oppose l'installation beaucoup plus provocante d'une artiste américaine, Zoe Leonard. En 1992, à la *Documenta IX* à Kassel, celle-ci crée une installation dans le musée des beaux-arts de la ville où sont exposés des tableaux du XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles. Dans cinq des sept salles du musée, elle enlève tous les tableaux représentant des hommes et aussi ceux



Annette Messager, *Les hommes que j'aime, les hommes que j'aime pas*, 1971-1972
Photographies, verre, papier, dimensions variables.

représentants des paysages. Elle ne laisse que les tableaux représentant des femmes, montrant comme elle le dit qu'« il y avait beaucoup de femmes nues et beaucoup de femmes nues avec des hommes habillés. Beaucoup de Diane chasseresse, beaucoup de portraits très bourgeois de femmes. Il y avait quelques portraits d'hommes, quelques paysages, quelques scènes de guerre et je les ai enlevées. Ce qui restait, c'était sept salles de femmes.²⁵ » Ce premier geste montrait ainsi les relations de domination : tableaux représentant majoritairement des femmes peints par des hommes et donnés à voir à des regards masculins. Et d'autant plus, comme le remarque Élisabeth Lebovici, que la collection de ce musée présente des œuvres relativement banales à l'image des représentations communes de l'art de ces deux siècles, soit « un art moyen, voire un art de famille »²⁶, qui renforce la représentation d'une histoire patriarcale. À la place des tableaux enlevés, Zoe Leonard a accroché dix-neuf photographies noir et blanc, représentant chacune un sexe féminin en gros plan à l'échelle 1/1. Ces photographies accrochées sans cadre se présentent comme si elles avaient été cachées sous les tableaux décrochés. Elles dévoilent ainsi ce que les tableaux montrent sans le montrer, ou plus précisément comment ils activent le regard - le désir - tout en voilant la sexualité sous-jacente à ces représentations de femmes offertes au regard. Mais cette installation révèle aussi comment les musées dans leurs



Zoe Leonard, *Installation à la Documenta IX*, 1992
Détail de l'installation dans la *Neue Galerie de Kassel*

25. Zoe Leonard citée dans Élisabeth Lebovici, *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du XX^e siècle*, Zurich, JPR / Ringier, 2017, p. 96.

26. Élisabeth Lebovici, *op. cit.*, p. 95.

collections reflètent une histoire de l'art qui exclut : exclusion des femmes artistes, exclusion du désir féminin, mais aussi exclusion des représentations homosexuelles ou même plus simplement de l'homme comme attrait du désir.

L'exemple le plus frappant de ces jeux d'exclusion et de dévoilement est sans doute le tableau *L'Origine du monde* de Gustave Courbet (1866). Car en premier c'était une commande faite au peintre : imagine-t-on une femme ou un homosexuel passer ainsi, à un peintre célèbre, la commande d'un tableau représentant les organes génitaux de son amant ? En second, ce tableau devait être caché derrière un autre tableau, et il le fut encore chez son dernier propriétaire privé, le psychanalyste Jacques Lacan, caché derrière une œuvre faite spécialement par André Masson. En le dévoilant, en l'accrochant à la vue de tout public, le musée d'Orsay lui enlève une part de suggestion sexuelle. Il en devient sans doute moins provocateur, ou plus exactement, il fait disparaître le caractère secret attaché à l'œuvre et la position de voyeur du spectateur qui devait découvrir l'œuvre dans un moment d'intimité en déplaçant la peinture qui la cachait. Le dévoilement devait prendre la forme d'un rituel privé assez semblable à celui de l'attente dans un strip-tease. En le privant d'une possible excitation sexuelle, l'accrochage muséal rend aussi public, autant que dans l'œuvre de Zoe Leonard, que l'érotisme dans l'histoire de l'art est bien une affaire d'hommes. Qu'en serait-il si ce regard masculin était confronté à des cuisses ouvertes sur un sexe mâle bandant ? Et pourquoi une femme, ou un homosexuel, n'y trouverait pas sa part libre et joyeuse de satisfaire ses fantasmes – et sans doute la revendication d'un désir, et peut-être l'appréciation d'une beauté trop souvent cachée et le plaisir de partager cette beauté comme il se fait de partager la beauté de nombreux tableaux dont la femme, plus ou moins dénudée, est l'objet ? C'est ce que propose Orlan dans un photomontage, qui reprend le format, la pose exacte, les couleurs et même l'encadrement du tableau de Courbet, mais qu'elle intitule *L'Origine de la guerre*²⁷. Dans cette inversion, Orlan affirme « l'autre versant de l'humanité, l'autre versant de l'art, de *L'Origine du monde*. [...] J'ai toujours essayé de dérégler les choses, et de pointer des problèmes politiques, sociaux et religieux qui s'impriment dans les chairs. [...] En faisant cette œuvre, j'ai voulu voir ce qui se passait sur un homme quand on faisait comme on a fait avec cette femme en lui coupant la tête, les bras, les jambes pour qu'il ne reste plus qu'un ventre, un sexe.²⁸ » On pourrait ajouter qu'Orlan pouvait aussi vérifier avec cette œuvre ce qui se passe chez le spectateur quand c'est un sexe en érection qui est offert au regard. Mais

27. Orlan, *L'Origine de la guerre*, 1989-2012, c-print, diasec sur dibond

28. « De *L'Origine du monde* à *L'Origine de la guerre* », entretien avec Orlan dans le cadre de l'exposition *Masculin / Masculin*, Musée d'Orsay, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=5hZ7z3QRmx4>, consulté le 15 juillet 2019.

en changeant le titre, Orlan indique que ce sexe, symbole de la virilité, est aussi à l'origine de la guerre entre les sexes et sans doute de toutes les guerres. Même si elle étend ainsi sa dénonciation, l'œuvre d'Orlan paraît moins provocatrice que celle de Zoe Leonard. Sans doute pour plusieurs raisons : c'est d'abord une œuvre qui dans la reprise inversée de celle de Courbet et en conservant les codes, reste étroitement attachée au champ institutionnel de l'art. Elle n'a pas le caractère activiste de l'installation de Zoe Leonard, lesbienne et membre d'Act Up New-York. D'autre part, au moment où l'œuvre d'Orlan est rendue publique, les études féministes et sociologiques ont largement déchiffré et diffusé les analyses sur la domination masculine dans la société et dans l'art. Enfin, Orlan semble elle-même vouloir atténuer la provocation de son œuvre. Non seulement dans l'entretien, déjà cité précédemment, elle souligne qu'il y a une part d'humour dans *L'Origine de la guerre*, mais elle déclare également : « C'est un sexe qui n'humilie pas les autres, qui n'est pas un sexe énorme à la Mapplethorpe, c'est un sexe normal que tout le monde peut avoir.²⁹ » Elle invoque ainsi une forme de prudence, ou de pudeur, et une distance par rapport à la provocation. Et cette réserve peut paraître étrange lorsque l'intention de l'œuvre est de donner à voir le pouvoir masculin comme origine de la violence.



Orlan, *L'Origine de la guerre*, 1989-2012
Cibachrome collé sur aluminium, 87.3x102.3 cm

29. « De *L'Origine du monde* à *L'Origine de la guerre* », entretien avec Orlan, *Ibid.*

Il est intéressant qu'Orlan fasse ainsi un lien avec les photographies de Robert Mapplethorpe. On pourrait effectivement faire une comparaison avec la photographie *Cock and Gun* (1982) de Mapplethorpe, qui peut se lire comme l'illustration du même thème que *L'Origine de la guerre* d'Orlan. Mais sans la condamnation de la violence masculine, car cette photographie dépasse cette intention. En juxtaposant sexe et revolver dans une composition qui vise une beauté classique des formes, Mapplethorpe joue, comme dans nombre de ses photographies, sur un double regard : image provocatrice et mise en forme esthétique qui dément la provocation. Et c'est sans doute ce double regard qui jette le trouble et qui provoque des réactions violentes en les désignant comme pornographiques. Mais en photographiant des nus masculins ou des fragments de corps, Mapplethorpe met aussi en évidence la beauté de ces corps que pourrait partager un regard féminin.



Robert Mapplethorpe, *Cock and Gun*, 1982
Épreuve gélatino-argentique, 50.8 x 40.6cm

II. Représentations artistiques contemporaines de l'homosexualité

A. La représentation de l'homosexualité en Chine

Comme je l'indique dans l'introduction, la situation des homosexuels en Chine est confinée dans la sphère de la vie privée. Quelques groupes d'activistes tentent de lui donner une visibilité à leurs risques et périls, mais ils ont une audience très restreinte, les médias n'abordant pas le thème de l'homosexualité. La représentation de l'homosexualité dans les arts visuels contemporains est également difficile à cerner, elle est présente de manière sous-jacente dans quelques œuvres le plus souvent photographiques. Mais plus largement, le premier obstacle à l'élaboration d'une représentation homosexuelle, ou simplement à la célébration de la beauté du corps masculin, est un fait culturel qui dépasse cette problématique : le nu, qu'il soit masculin ou féminin, n'appartient pas à la tradition picturale chinoise. Certains peintres, dans la première moitié du XX^{ème} siècle, comme Xu Beihong ou Lin Fengmian formés en France, ont abordé dans leurs œuvres la représentation du nu et ont imposé des cours de modèles vivants, principalement masculins, dans les écoles de beaux-arts chinoises. Mais cet apport occidental n'a pas vraiment bouleversé l'art chinois qui a été soumis à de plus fortes contraintes d'ordre politique à partir de la fondation de la République populaire de Chine, en 1949. La morale, tout autant traditionnelle que politique, et la pudeur n'ont pas favorisé l'éclosion d'un art qui témoigne des relations amoureuses et sexuelles. La représentation de la nudité reste encore actuellement un thème peu abordé par les artistes chinois, ou, si c'est le cas, il est souvent mis en scène et perçu comme une forme de provocation.

1. Quelques rares illustrations dans la Chine ancienne

Dans la peinture classique chinoise, la représentation humaine n'est pas le facteur dominant. L'homme n'est pas présent au centre de l'image et il n'est pas le principe organisateur de la composition. Au contraire, lorsqu'il est présent, il est inséré dans le paysage, souvent même presque invisible dans l'infinité du paysage où « un pas égale dix mille *lis* »³⁰. Les images les plus classiques représentent un lettré méditant ou un pêcheur dans une barque, figures minuscules communiant avec la nature face à l'incommensurabilité du monde. Ce sont de

30. Expression chinoise pour dire une distance infinie dans la peinture chinoise. Un *li* égale cinq cents mètres.

petites silhouettes peintes rapidement, sans expressions personnelles, sans détails corporels ou vestimentaires, sans contexte social. Les peintres ne s'attachant pas à représenter la condition humaine ou à la particulariser, l'individualité des figures n'est pas exprimée. En l'absence d'une peinture sociale centrée sur l'homme, la peinture du nu ne s'est pas développée, elle était « impossible » pour reprendre le titre, *Le nu impossible*, du livre de François Jullien. Ce dernier indique que dans les rares représentations d'un homme nu, celui-ci a l'apparence d'« un sac », d'une enveloppe sans proportions, sans recherche d'une ressemblance. L'homme n'est pas représenté par son apparence extérieure, mais par les énergies qui le traversent et qui le relient au monde. Et en comparant avec la tradition occidentale, qui a défini une figure générique et idéale de l'homme³¹, il affirme que « si la Chine n'a pas peint ni sculpté des nus, c'est [...] parce qu'elle n'a pas conçu – détaché et promu – un plan consistant des essences et que son imagination, dès lors, ne s'est pas complu à ces incarnations d'essences que sont, chez nous, les figures mythologiques.³² » À l'absence de figures mythologiques répondrait donc l'absence de mise en forme concrète de la représentation du nu et plus globalement de la représentation humaine dans la peinture. Mais sans doute, d'autres facteurs culturels, sociaux et politiques, ainsi que la pensée spécifique de la fonction de l'art, ont dû jouer. Car la littérature chinoise classique ne fait pas elle-même l'impasse sur la description de la vie commune, des rapports entre les personnes, des intrigues amoureuses... sur tout ce qui aurait pu donner naissance à ces représentations picturales. D'autre part, la nudité, et particulièrement la nudité la plus crue, peut s'observer dans de nombreuses représentations pornographiques. Et dans ces images, la représentation du corps humain, jouant sur un séduisant jeu de voilement et de dévoilement du corps, n'a pas l'apparence d'« un sac ». Les peintres, les illustrateurs, n'ont donc pas ignoré systématiquement la représentation du corps humain.

Si le corps nu n'a pas été célébré en Chine, la suggestion de la beauté du corps masculin n'a pas été un motif pictural. Et les références à une culture homosexuelle ou aux pratiques homosexuelles sont difficiles à trouver. Avec l'avènement de Confucius comme maître à penser autour du V^{ème} siècle avant J-C, la diffusion de son concept du *Xiào* (piété filiale), qui organise les hiérarchies familiales et sociales, a conduit à une diffusion de l'intolérance vis-à-vis des conduites homosexuelles. Et cela a engendré un tabou social qui structure la société chinoise jusqu'à nos jours. De manière évidente, pendant la période maoïste, ce tabou a été renforcé et

31. François Jullien, *Le Nu impossible*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 134.

32. *Ibid.*, p. 134.

le renouveau actuel de la pensée confucéenne, injecté dans la pensée « marxiste » de l'État chinois, ne facilite pas la floraison d'une culture gay, ni la mise au jour de références plus anciennes. Cependant, dans la littérature classique, quelques textes rappellent des périodes plus favorables : par exemple, au XVe siècle av. J-C (sous la dynastie Shang notamment), une tolérance envers l'homosexualité est admise. Plusieurs histoires romancées racontent l'amour homosexuel masculin. On peut également trouver, au XVIIIe siècle, le terme *toan-hsiao*, « passion de la manche coupée », relatant la relation entre l'empereur et son ou ses concubins, ou encore, l'amitié entre le poète Yuanki et le musicien Hsikang... Mais ce thème est rarement illustré et les œuvres plastiques qui en font état sont rares. Quelques peintures de la dynastie Qing (XVII-XIXè) représentent des scènes homosexuelles, mais elles sont le plus souvent rangées dans la catégorie d'illustrations pornographiques puisqu'elles illustrent l'acte sexuel. Et elles avaient sans doute une diffusion d'ordre privé, soit dans l'entourage du peintre, soit dans celui de son commanditaire.



Scène de prostitution, fin du XIXe siècle, encre et couleur sur papier, collection F. M. Bertholet.

2. Le détournement contemporain d'un art populaire : Xiyadie

Il n'est donc pas étonnant que peu d'illustrations, sans même parler de peintures, donnent à voir actuellement des représentations homosexuelles. Le travail d'un artiste, Xiyadie³³, est doublement exemplaire à cet égard. Car il est non seulement sans aucune ambiguïté et ne cache pas son thème sous des formes symboliques à décrypter ; mais il est aussi un témoignage de la coupure identitaire de la vie d'un homosexuel en Chine. Du fait, d'un côté, de sa situation d'homme marié et de père, se conformant ainsi à la notion de piété filiale, et d'un autre côté,

33. Xiyadie est un pseudonyme composé de *Xiya* qui est une contraction du mot Sibérie et de *die* qui est un papillon. En prenant ce pseudonyme, il signifie qu'en tant qu'homosexuel il est un papillon vivement coloré en Sibérie, c'est-à-dire une figure paradoxale : un papillon coloré dans un pays trop froid, sans couleur. Xiyadie dit que c'est après avoir vu un documentaire sur le papillon de Sibérie qu'il a choisi ce nom.

d'homosexuel affirmé, il décrit la déchirure qu'entraîne cette double vie au sein de la société chinoise. L'illustration, *Door Indoor Outdoor*, ci-contre en donne un exemple direct : elle organise l'espace de la représentation en deux lieux, à droite l'espace interne de la maison où sa femme est présente avec son enfant et à gauche un autre espace, externe à la maison, où un compagnon lui fait une fellation.



Xiyadie, *Door Indoor Outdoor*
Papier découpé, encres de couleur, sur papier Xun, 176x176 cm

Mais son travail est aussi intéressant car, alors même qu'il donne à voir le désir homosexuel, il combine de manière étonnante ce thème avec une technique populaire chinoise, le papier découpé. Cette technique apporte à son travail artistique des qualités décoratives très fortes qui ont tendance à mettre une distance par rapport au thème : l'affirmation homosexuelle est ainsi atténuée. L'abondance de teintes et d'éléments de composition, souvent métaphoriques, aide à cacher parmi eux le côté explicitement sexuel, laissant apparaître une sensation joyeuse, passionnée, colorée et chargée d'humour et de liberté. La vivacité des couleurs, allant même jusqu'à une expression relativement violente, exprime dans cette œuvre la dualité de sa

personne, tiraillée entre le respect des traditions filiales et le désir tabou. Le réemploi d'une technique populaire dans un but détourné par rapport aux sujets habituellement décoratifs s'accompagne aussi de la conservation dans l'image de l'environnement traditionnel d'une maison paysanne : on peut ainsi remarquer la présence d'un *kang*, le lit surélevé qui est chauffé par un foyer situé au-dessous, ou encore celle d'un *nianhua*, affiche populaire du nouvel an qu'on collait au-dessus du foyer pour ses effets propices. D'autres images décrivent les amants séparés par un mur, ou au contraire en pleins ébats sexuels. Les corps sinueux et enchevêtrés de deux garçons se marient et font corps avec des motifs végétaux, laissant entendre le caractère naturel de ces ébats. L'aspect très décoratif de ces illustrations aux couleurs vives où les sexes masculins deviennent des fleurs ou des oiseaux, donnent une image épanouie de l'homosexualité, comme une peinture pastorale, sans prétention. L'ensemble de ces éléments qui ancrent l'œuvre dans les traditions populaires permet ainsi une inscription de l'homosexualité dans la culture chinoise sans tomber dans la provocation. Sans provocation, à un tel point que lors de sa première participation à une exposition collective, dont le thème a été jugé trop sensible, la police chinoise a fait décrocher les œuvres des autres artistes, mais pas celles de Xiyadie. La police en a même fait l'éloge, fascinée par le caractère décoratif et la technique des papiers découpés, sans à aucun moment percevoir le thème de ces œuvres³⁴. Mais ces papiers découpés de Xiyadie sont sans doute les seuls exemples d'une œuvre, qu'on pourrait peut-être classer dans « l'art brut », qui arrive à associer dans une belle adéquation une pratique populaire et profondément chinoise avec une affirmation d'une identité homosexuelle. On trouve dans très peu d'autres œuvres cette affirmation. Et les autres artistes chinois qui s'empareront de cette thématique choisiront principalement le médium photographique.

3. Photographies du corps masculin, photographies du manque.

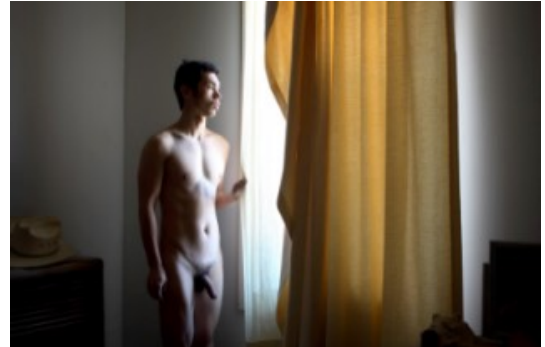
Les artistes de la jeune génération privilégient en effet la photographie et plus précisément la photographie du nu masculin, sans qu'on puisse déceler au premier regard si leur intention est de faire partager cette affirmation. Car si leurs photographies sont jugées scandaleuses en Chine, et plus particulièrement celles de Ren Hang, ce n'est pas en premier pour leurs connotations homosexuelles, qui ne sont pas souvent évidentes, mais parce qu'elles donnent à voir des corps

34. Aijun Xiao, « 从陕西到台湾 一个同性恋艺术家的内心挣扎 » (Du Shanxi à Taïwan, le déchirement du cœur d'un artiste gay), BBC, 14 septembre 2017, <https://www.bbc.com/zhongwen/simp/chinese-news-41267900>, consulté le 10 juin 2019.

nus. Et si on recherche le point commun des œuvres de trois photographes tels que Ren Hang, Shen Wei et Yan Xing, il ne suffit pas de constater qu'ils photographient des corps nus et mis en scène. Leur principale particularité est de les photographier sans faire surgir d'expressions particulières, comme si le corps présent provoquait l'absence de la personne. Les visages sont vides d'expression, ou cachés comme dans *Tendon* de Yan Xing dans le travail duquel on retrouve certains codes photographiques utilisés par Robert Mapplethorpe. Ou souvent dans les photographies de Ren Hang, les yeux sont masqués par des fleurs ou par des plumes de paon, retrouvant ainsi une part de l'art décoratif chinois, mais créant simultanément une distance, comme si la personne devenait une icône intouchable. On retrouve cette combinaison entre le rappel de la culture chinoise par l'intermédiaire d'un objet et le corps, dans la photographie de Shen Wei, *Between Blossom, the golden box* (2014) : le corps fragmenté, la boîte en or comme métaphore du sexe masculin entre deux floraisons, donnent une sensation d'un monde arrêté, en attente, peut-être même la sensation d'une attente dépressive. La série de photographies du même auteur, *I miss you already* (2010), suggère avec ses corps nus isolés dans des espaces d'une chambre ou alanguis sur un balcon la même attente, la même suspension du temps quand le corps est rendu à lui-même en l'absence de l'autre, celui qui manque. Si cette série de photographies explore l'intimité, et peut-être le désir et donc l'identité, elle le fait sans désigner cet autre – masculin ou féminin ? - qui manque. Seule la biographie de l'artiste permet de le savoir. L'autre particularité partagée par ces artistes est d'associer intimement le nu avec l'environnement naturel. Aussi bien dans les photographies de Ren Hang que dans celle de Shen Wei, le corps qui se cache ou se dévoile parmi les nénuphars ou dans un champ, perd sa présence en tant qu'affirmation du corps nu pour devenir un fragment d'un ensemble naturel. Il y a dans ses jeux de cache-cache l'expression constante d'un manque et d'une fragilité, à la différence de la présence affirmée des photographies de Mapplethorpe. Cette distance, même si, par exemple, Ren Hang affirme que son travail ne s'inscrit dans aucune démarche politique ou sociale, illustre une forme de dépression, ou de l'impossibilité d'une réalisation sereine, émanant de la réalité sociale en Chine : la difficulté d'être soi, de s'affirmer différent, d'exprimer le désir, est toujours contrariée par une atmosphère de contrôle, de censure ou d'autocensure.



Ren Hang, *Untitled - ref 000031*
Impression numérique, 27x40 cm



Shen Wei, *I Miss You Already - Waiting*, 2010
Impression numérique, 50x76 cm



Shen Wei, *I Miss You Already - New York*, 2010
Impression numérique, 50x76 cm



Shen Wei, *Between Blossoms - Golden Box*, 2014
Impression numérique, 34x51 cm



Yan Xing, *Tendon*, 2015
Impression numérique, 120x96 cm

B. Représentations de l'homosexualité en Occident

Avec la propagation du sida à partir des années 1980, la communauté homosexuelle a été grandement affectée. Faisant face à cette crainte du sida et à la discrimination perpétuelle de la société, les créations des artistes homosexuels en Occident se sont souvent orientées entre provocation (affirmation de la fierté homosexuelle) et lutte contre le sida.

1. L'art comme expression de la lutte contre le sida

L'artiste, qui prend une place particulière dans cette confrontation avec le sida, est sans aucun doute Felix Gonzalez-Torres, car son œuvre en a été imprégnée jusqu'à sa propre mort en 1996. Un grand nombre de ses œuvres ont recherché symboliquement à faire prendre conscience de la fragilité de la vie face à l'irruption de cette maladie qui touchait en premier la communauté homosexuelle. Mais on ne doit pas rechercher dans cette œuvre un manifeste en faveur de cette communauté. Elle ne manifeste pas l'homosexualité en tant que telle. Elle ne se construit pas directement autour du corps, aimant ou souffrant, elle ne donne pas à voir le délitement de la vie des gays et les effets de la maladie, comme le fera par exemple Nan Goldin dans ses photographies. Felix Gonzalez-Torres revendiquait d'ailleurs de ne pas vouloir être enfermé dans l'appellation d'« artiste gay ». Embrassant de manière beaucoup plus large, des problématiques que la maladie remettait au centre du questionnement artistique, l'œuvre de Felix Gonzalez-Torres se situe « dans les interstices entre le permanent et l'éphémère, les sphères privées et publiques, le biographique et le politique »³⁵. Que ce soit une interrogation sur la notion de seuil, de passage de la vie à la mort dans les œuvres constituées d'un simple rideau de perles que le spectateur doit traverser, comme celle intitulée, « *Untitled* » (*Blood*) 1992, faites de perles rouges et blanches qui évoquent les globules rouges et blancs, à *Untitled* (*Placebo*) 1991, présentant un tas de bonbons ayant le poids du corps de son amant Ross décédé, toutes ces œuvres sont des représentations métaphoriques réalisées avec des objets simples de la vie quotidienne. Elles ouvrent une réflexion sur la relation entre la vie et la mort, sur notre temporalité, sur la question du partage puisqu'elles demandent en général la participation du

35. Martin Guinard-Terrin, « Felix Gonzalez-Torres », *Espace Art actuel*, n° 96, 19–22. Érudit / Université de Montréal, 2011. <https://www.erudit.org/fr/revues/espace/2011-n96-espace1801768/63925ac.pdf>, consulté le 5 avril 2019.



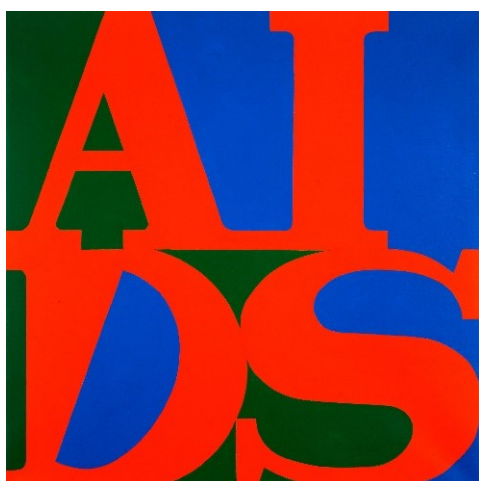
Felix GONZALEZ-TORRES, *Untitled (Placebo)*, 1991
 Bonbons enveloppés individuellement dans de la cellophane argentée, quantité illimitée.
 Dimensions variables selon l'installation

spectateur, et peut-être sur l'espoir d'une communauté à naître face à la maladie. C'est ainsi que le spectateur face à *Untitled (Placebo)* peut prendre, sucer, manger un ou des bonbons, partageant ainsi à la fois le plaisir (manger un bonbon) d'un partage et sa disparition, tout aussi bien qu'il peut prendre conscience de la temporalité de l'acte lui-même que de sa propre vie. Il y a à la fois dans ces œuvres une douceur, une attention portée aux autres, et une sorte de commémoration renouvelée aussi bien de l'amour harmonieux - par exemple les deux horloges synchronisées de « *Untitled* » (*perfect lovers*) - que de la mort. En universalisant par des procédures et des matériaux simples ses œuvres, il dépasse la revendication identitaire et finalement leur donne une ouverture de libre interprétation par le spectateur.

À l'inverse de Felix Gonzales-Torres, les œuvres du collectif d'artistes canadiens General Idea, dont deux des trois membres décéderont également du sida, visent une médiatisation directe de la lutte contre le sida. Leur œuvre la plus médiatisée est une reprise de l'œuvre du pop art, *LOVE* (1966), de Robert Indiana, que le collectif détourne en remplaçant le mot LOVE par celui de *AIDS* (1987) : « Notre intention était de faire du logo une sorte de virus. Nous voulions qu'il se répande dans la culture et donne de la visibilité au mot sida, pour éviter que le problème soit balayé sous le tapis, comme il l'avait été jusque-là.³⁶ » Et à l'image d'une campagne de publicité,

36. A.A. Bronson, « A Tribute to Felix Partz », *The Arts Tonight*, CBC Radio, 6 juillet 1994, fonds General Idea. <https://www.aci-iac.ca/francais/livres-dart/general-idea/oeuvres-phares/sida>, consulté le 10/07/2019.

ils déclinent cette peinture-logo dans de nombreux médiums : sculpture, papier peint, affiches... L'impact de cette œuvre est engendré, non seulement par le détournement de l'œuvre d'Indiana, mais surtout par le détournement des caractéristiques plastiques du pop art (couleurs vives, message populaire, consumérisme et diffusion médiatique) pour évoquer un sujet tabou qui était au contraire tragique et le plus souvent vécu individuellement dans la honte et le secret. C'est d'ailleurs lorsqu'ils sont touchés individuellement par le sida, qu'ils créent *One year of AZT*, 1991, (l'AZT étant le premier médicament contre le sida), en reprenant la même logique : elle est composée de 1825 pilules sur-dimensionnées, qui sont le nombre exact de pilules que l'un des membres, Felix Partz, doit prendre en une année : « *Notre vie était envahie par les pilules ; l'appartement était envahi par les pilules [...] tout comme notre travail.* »³⁷ Mais, ici, en dehors de l'ironie ou de l'humour noir qu'on peut y voir, l'œuvre illustre la réduction de la vie, le rétrécissement de l'espace et la recherche de la survie, dans une mise en scène, qui peut rappeler



General Idea, AIDS (SIDA), 1987
Acrylique sur toile, 182,9 x 182,9 cm



General Idea, One Year of AZT (Une année d'AZT), 1991
1825 gélules en styrène moulé sous vide fixées au mur, 12,7 x 31,7 x 6,3 cm chacune

aussi les accumulations et les répétitions d'un art qui a critiqué le consumérisme. Consommation renversée, là où les artistes critiquaient la surconsommation et l'aliénation des consommateurs, ils mettent à jour son envers par le retournement des formes d'expressions contemporaines : une aliénation aux médicaments qui, tout à la fois, empêche de vivre et est nécessaire pour vivre. Devenue austère, moins pimpante et moins ironique, que les œuvres

37. AA Bronson, cité dans « General Idea, 13 œuvres qui ont changé notre définition de l'art », exposition virtuelle, par Sarah E. K. Smith, Art Canada Institute. <https://www.aci-iac.ca/francais/expositions-virtuelles/general-idea-13-uvres-qui-ont-chang-notre-dfinition-de-lart>, consulté le 5 avril 2018.

précédentes, elle exprime peut-être les limites d'une forme d'expression qui reprenait les codes du pop art. La joie de vivre et l'humour se dissolvent dans le tragique.

Un autre artiste, Keith Haring, dès l'année 1985, traitera couramment du sida dans son travail, mais dans un but avoué de lutter pour la reconnaissance des malades, puis de faire prendre conscience de la nécessité de la prévention. Sa première peinture sur ce thème, *Untitled (Aids)*, datée du 15 septembre 1985, est exemplaire du choc et de la peur que le sida va provoquer dans la société américaine. Elle représente un malade, le visage en larmes, devenu une figure monstrueuse avec de nombreux bras et jambes, les cheveux en tentacules, marqué comme une cible par une croix rouge et encadré par des têtes d'anges de la mort. Cette peinture pourrait être opposée aux œuvres de Xiyadie évoquées précédemment : si on retrouve des caractéristiques stylistiques semblables (la prolifération, les couleurs vives, la prédominance des lignes), là où Xiyadie montre la plupart du temps des ébats joyeux, Keith Haring montre l'envers de la figure, une figure de terreur. Cette peinture est aussi l'envers de la figure plus connue de son « Bébé rayonnant » qui célèbre la joie de vivre et l'énergie vitale.



Keith Haring, *Untitled (AIDS)*, 1985
Acrylique et huile sur toile, 296x303 cm

Toutes ces œuvres finalement rendent peu compte de la communauté homosexuelle ou de l'affirmation de la fierté homosexuelle. Si elles sont remarquables, car sans doute peu de maladies ont donné naissance à tant de créations plastiques, elles sont l'expression d'une lutte pour la survie dans un temps donné. Elles rappellent l'engagement militant de leurs auteurs. Mais leurs qualités esthétiques, et peut-être l'ambiance mélancolique qui baigne ces œuvres, étendent leur signification au-delà du sida : images de toutes les maladies mortelles, de tous les monstres intérieurs qui ravagent les corps (Keith Haring), de tous les soins répétitifs qui entravent la vie et en deviennent son symbole (General Idea), de la précarité de la vie (Felix Gonzales-Torres). Elles restent ouvertes à des problématiques partagées, chacune avec ses moyens - le choc visuel de la peinture, l'humour noir des pilules démesurément agrandies, ou l'usage de métaphores simples qui créent un lien avec le spectateur. Ainsi elles contournent l'enfermement dans un parti pris : « Par l'universalisme du propos et leur esthétique minimale, les œuvres résistent à tout critique homophobe.³⁸ »

2. Entre kitsch et provocation

Durant la même période, face à la discrimination, quelques artistes s'emparent des stéréotypes sur l'homosexualité et les exagèrent jusqu'au kitsch ou les restituent avec une crudité provocante. Ils reprennent ainsi la méthode des activistes et des associations de luttes gays qui, au lieu de protester sans effet contre ces stéréotypes, s'en emparent et les poussent jusqu'à l'absurde. En revendiquant un droit d'usage des attitudes qu'on leur reproche et des insultes qui leur sont adressées en tant qu'homosexuels, ces militants désamorcent leurs effets et les retournent comme des armes contre leurs détracteurs. Se revendiquer « pédales, fiottes, folles, tafioles, tapioles, tapettes, tantes, tantouzes, tarlouzes, sodomites, enculés, lopettes... », en dehors de constater l'inventivité de la langue française, confère à ces mots une allure kitsch, comme s'ils perdaient dans cette revendication leur force de stigmatisation et acquéraient le caractère frivole d'une décoration tapageuse. C'est ce qui a pu donner, à côté des actions hautement politiques et spectaculaires d'Act Up Paris comme l'obélisque de la place de la Concorde revêtu d'un préservatif rose, des slogans comme *Power to the tapiole* ou la participation des militants aux premières gayprides habillés en *Pom-pom girls* avec des jupes

38. Martin Guinard-Terrin, « Felix Gonzalez-Torres », *Espace Art actuel*, n° 96, 19-22. Érudit / Université de Montréal, 2011. <https://www.erudit.org/fr/revues/espace/2011-n96-espace1801768/63925ac.pdf>, consulté le 5 avril 2018.

roses. En rajouter, exhiber plus que ce qui convient, réinvestir les codes populaires ou transformer les œuvres classiques en imageries, c'est par exemple une des bases du travail de Pierre et Gilles, couple d'artistes qui emprunte souvent des figures mythologiques, sacrées ou médiatiques, puis les transforme en figures homo-érotiques, comme Ganymède, Prométhée ou encore Narcisse. Figures qui sont traitées par excès : excès de la mise en scène (décor théâtral), excès des attitudes (personnages aériens, lisses, sans défaut), excès des motifs décoratifs (fleurs, nature luxuriante), excès de la couleur (maquillages, couleurs sans référents extérieurs). Cette somme d'excès pour construire une image précieuse peut toujours basculer dans le ridicule ou le grotesque : « Au carrefour de l'esthétique et de la morale, le kitsch charrie avec lui un "procès en légitimité" : les uns fustigent un vulgaire mélange des genres quand les autres renvoient dans les cordes les arbitres des élégances. »³⁹ Et c'est dans ce mélange des élégances et des genres



Pierre et Gilles, *Narcisse* (Modèle Matthieu Charneau), 2012
Photographie et peinture, 101.5x133.5 cm

39. Cédric Enjalbert, « Un havre de Kitsch », *Philosophie magazine*, 28 juin 2017.
<http://www.philomag.com/lactu/un-havre-de-kitsch-24556>, consulté le 04 avril 2018.

(mélanges des genres de l'image populaire et de la peinture, mais aussi mélange des genres sexuels), que le kitsch permet d'afficher une sensualité gay sous le masque rieur du bonheur pour désarmer toute provocation. Mais, dans cette esthétique poussée à l'extrême, le caractère politique des luttes gays se perd sous le couvert d'une fausse naïveté que Pierre et Gilles confirment quand ils disent qu'ils ne sont pas militants : « Nous n'avons jamais voulu faire un art homosexuel ou même nous déclarer comme des artistes homosexuels. C'est à travers notre travail que les gens nous ont peut-être perçus comme tels.⁴⁰ » Ils illustrent dans cette dénégation ce que Susan Sontag reprochait à la sensibilité « Camp⁴¹ » (une sorte de kitsch homosexuel), c'est-à-dire de ne pas être engagée : « Il va sans dire que le mode de sensibilité exprimé par le « Camp » est entièrement non engagé et dépolitisé ou, à tout le moins, apolitique.⁴² »

Kitch et apolitique, mais surtout chaotique, c'est sans doute ce qui ressort aussi de la profusion des œuvres d'un autre duo d'artistes, Gilbert & George, qui se mettent en scène dès leurs premières œuvres. Car il est difficile dans l'accumulation de signes, qui entourent leurs portraits dans des poses hiératiques ou burlesques ou encore déformées, de saisir ce qui serait une véritable revendication. Ainsi dans leurs œuvres, l'accumulation et la présence obsessionnelle des croix et des crucifix, des dragons et des gargouilles, des anges et des démons, des beaux garçons et des fleurs, des mains et des bouches, des bites et des étrons, des graffitis et des mots calligraphiés, etc. donnent l'impression d'une pensée qui se saisit de tous les registres symboliques à tout moment. « Dans cet univers, toute tentative de cohérence est vouée à l'échec »⁴³, comme si les artistes voulaient embrasser la totalité de l'humanité, du bien et du mal, à travers une symbolique qui est la plupart du temps indéchiffrable pour le spectateur et peut-être pour eux-mêmes si l'on en croit l'un de leurs dix commandements : « Tu ne sauras pas exactement ce que tu fais, mais tu le feras »⁴⁴. Cependant on peut relever un contraste dans l'ensemble de l'œuvre. Si leurs portraits (autoportraits) peuvent subir toutes les déformations

40. « Pierre et Gilles, interview par les commissaires de l'exposition », catalogue *Masculin / masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, Paris, Musée d'Orsay / Flammarion, 2013, p. 21.

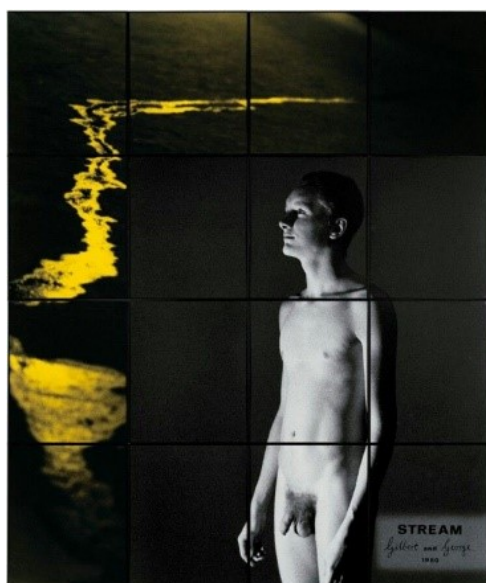
41. « Ce terme signifie tout à la fois précieux, efféminé, homosexuel, et en matière d'art ou de mode, désigne plus spécifiquement, et de façon moins péjorative, tout ce qui est “fondamentalement ennemi du naturel, porté vers l'artifice et l'exagération”. » Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir, et autres essais*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993, p. 160.

42. Susan Sontag (« Le style Camp », *L'œuvre parle*, Paris, Le Seuil, 1968, p. 309) citée par Linda Nochlin, *op. cit.*, p. 161.

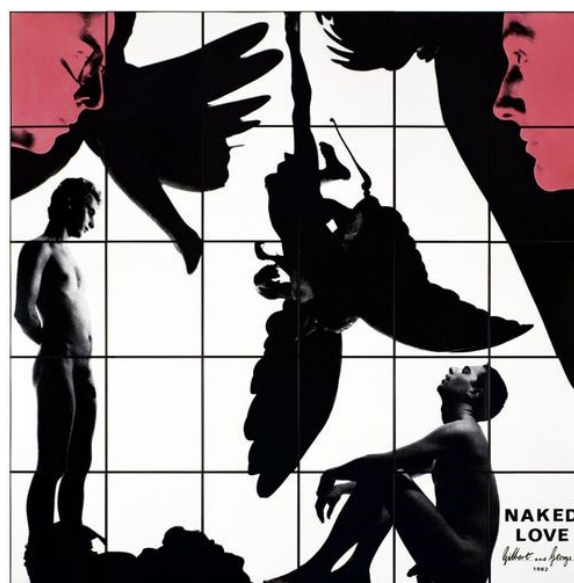
43. François Jonquet, « Gilbert & George dans l'enfer des *Ginkgo Pictures* », dans *artpress*, n° 313, juin 2005, p. 50.

44. Cité par François Jonquet, *op. cit.*, p. 50.

jusqu'à la monstruosité, ou être placés dans des situations aussi bien « religieuses » que dégradantes, ce n'est pas le cas des représentations de garçons insérées dans leurs montages. L'intégrité de ceux-ci est toujours respectée. Il n'y a jamais de représentation pornographique ou scatologique quand ces garçons, qu'ils soient habillés avec des vêtements de tous les jours qui contrastent avec les costumes des artistes ou qu'ils soient nus, sont présents dans les images. Comme si une distance - une pudeur peut-être - devait être entretenue. Les images de nus masculins – des jeunes hommes -, qui apparaissent de manière récurrente dans leurs œuvres, sont souvent en photographie noir et blanc lorsque le fond de l'œuvre est coloré. Ils sont également photographiés le plus souvent debout (*Stream*, 1980), ou dans des poses naturelles sans subir aucune déformation (*Naked love*, 1982 ou *To the fallen*, 1982). Cela est renforcé par un double contraste : l'opposition avec les attitudes de Gilbert & George, que ceux-ci soient présents par leurs visages ou en totalité - opposition d'ailleurs renforcée par des changements d'échelle - et opposition apportée par les jeux du noir et blanc et de la couleur qui donnent aux corps nus un caractère soit réaliste, soit proche de la statuaire. Il apparaît ainsi un partage des rôles : les garçons sont des anges quand Gilbert & George sont des démons ; les garçons sont des figures réalistes de notre temps lorsque Gilbert & George sont des figures imaginaires, qui endossent tous les rôles possibles. Cette dualité renforce l'impression que la représentation des jeunes hommes exprime une séduction et un désir et manifeste le caractère inatteignable, intouchable de la beauté masculine. Dans ces images, une expression de la mélancolie surgit. Elle les distingue de la surenchère de gestes, de motifs décoratifs et de signes qui saturent en



Gilbert & George, *Stream*, 1980
 Photographie, 241x201 cm



Gilbert & George, *Naked Love*, 1982
 Photographie, 302x301 cm

général les œuvres de Gilbert & George. Elle les distingue également de la provocation de certaines œuvres comme *Shit Faith* (1982) et *Piss on Us* (1996) qui mêlent visions phalliques et représentations scatologiques. Comme si finalement l'affirmation homosexuelle ou la visibilité du désir homosexuel devaient échapper à toute forme d'exagération et de débordement.

Ne partageant ni les images kitsch, ni toute forme d'excès du décoratif ou d'accumulation de symboles, les photographies de Robert Mapplethorpe ont le plus souvent été jugées provocantes et furent même censurées⁴⁵. Mais même les quelques photographies, toujours mises en avant, de représentations de scènes sadomasochistes, peuvent être considérées comme appartenant à une esthétique classique. Elles se concentrent sur les jeux de la lumière et créent une distance avec les sujets de la représentation. Mapplethorpe, trop souvent interrogé à propos de la provocation de ses photographies, revendiquait en tant que photographe de « rechercher en permanence la perfection dans les formes. Je le fais avec les portraits. Je le fais avec les bites. Je le fais avec les fleurs »⁴⁶. Et il répondait déjà de la même façon dans une interview, paru dans le catalogue *The perfect moment*, en 1988 :

« - Je pense que vous traitez les fleurs comme des bites et les bites comme les fleurs
- Oui, je pense que c'est la même chose. Une bite pose plus de problèmes quand vous la photographier et plus précisément si vous désirez qu'elle soit en érection. Vous ne pouvez pas tant jouer avec la lumière. [...] Mais j'aspire à faire des photos qui soient aussi raffinées que celles des fleurs »⁴⁷.

En ne cachant pas – ou en mettant en évidence - dans ses prises de vue le sexe du modèle, Mapplethorpe nous donne à voir des nus qui dépassent la simple nudité, « des nus plus que nu ». Par exemple, dans la photographie intitulée, *Ajitto* (1981), qui reprend le célèbre tableau, *Jeune homme nu assis au bord de la mer* (1836) d'Hippolyte Flandrin, il rend visible le sexe alors que le peintre a omis de le peindre. Le peintre l'a-t-il omis pour donner un élan

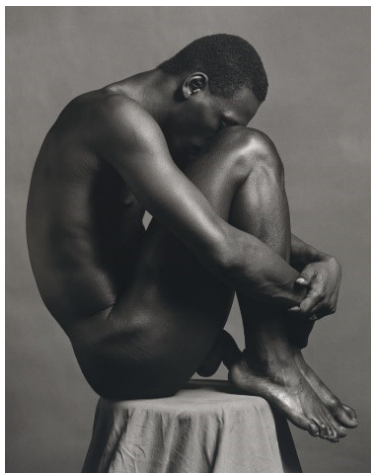
45. Aux États-Unis, un certain nombre d'expositions rétrospectives de Mapplethorpe furent annulées à partir de 1988 sous la pression du sénateur Jesse Helms (Caroline du Nord).

46. Robert Mapplethorpe, cité dans « Mapplethorpe et sa photo de l'homme au sexe en vadrouille, une histoire un peu raide », Emmanuel Tellier, *Télérama*, le 9 octobre 2015. <http://www.telerama.fr/scenes/man-in-polyester-suit-de-robert-mapplethorpe-photo,132534.php>, consulté le 10 avril 2018.

47. Judith Benhamou Huet, *Dans la vie noire et blanche de Robert Mapplethorpe*, Paris, Grasset, 2014, p. 96.

métaphysique à sa peinture⁴⁸ ? Mapplethorpe, en revanche, le montre pour ne pas cacher la réalité et pour souligner son caractère homo-érotique ? Mais en célébrant les sexes masculins, Mapplethorpe fait entrevoir au spectateur ni la seule nudité, ni la simple suggestion du corps désiré, ni l'exhibition pornographique, mais la radicale altérité du corps, de tous les corps. L'exposition du sexe masculin s'oppose à la nudité comme signe, comme figure idéale de l'homme – et c'est sans doute pour cela que dans la statuaire grecque et romaine, le sexe masculin est toujours diminué, car un sexe important rappellerait trop l'animalité de l'homme.

On peut ainsi regarder les photographies de Mapplethorpe, soit comme des images provocantes d'un désir sexuel non bridé, soit comme des images qui ont acquises le statut de photographies classiques. Peu de photographes ont tenté et réussi à magnifier le corps masculin en lui donnant souvent l'aspect de corps sculptés. Mapplethorpe disait que la « beauté et le diable sont la même chose »⁴⁹ et son regard était le même lorsqu'il photographiait ses modèles noirs et des bustes grecs en marbre à la fin de sa vie. La beauté des uns et des autres servait un désir endiablé. Et l'œuvre de Mapplethorpe reste un des rares exemples de la combinaison réussie des codes classiques de la représentation (frontalité, équilibre des compositions, jeux savants des dégradés du noir au blanc, etc.) et de l'expression du désir pour le corps masculin.



Robert Mapplethorpe, *Ajitto*, 1981
Épreuve gélatino-argentique, 50.8 x 40.6 cm



Hippolyte Flandrin, *Jeune homme nu assis au bord de la mer, étude*, 1836
Huile sur toile, 98 x 124 cm

48. Si on fait une recherche de photographies avec des nus adoptant la même position que la figure du tableau de Flandrin, on s'aperçoit que le sexe est toujours visible.

49. Jack Fritscher « He was a sexual outlaw: my love affair with Robert Mapplethorpe », *The Guardian*, 9 mars 2016. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/mar/09/robert-mapplethorpe-photography-jack-fritscher-look-at-the-pictures>, consulté le 15 juin 2019

3. Une expression contemporaine en peinture

Plus rare est l'usage contemporain de la peinture pour traiter du nu masculin ou de l'homosexualité. Si David Hockney multiplie les scènes apaisées et radieuses de jeunes hommes se livrant harmonieusement à leurs loisirs dans des décors californiens, sa peinture reste dans un schéma pictural classique et laisse entendre comme si cela allait de soi que l'homosexualité est banalisée. En revanche, une œuvre du peintre Ull Hohn (mort du sida à l'âge de trente-cinq ans en 1995), *Untitled (Off the Wall)*, 1989-1990, est beaucoup plus explicite. C'est une suite de quatorze tableaux de petits formats où sept toiles de couleur marron-rouge, représentant des organes génitaux masculins, peints de manière plus ou moins flous, mais reconnaissables⁵⁰, alternent avec sept monochromes blancs crèmes, évoquant plutôt la peau. La combinaison des tableaux, rendues floues par un brossage ultime de la surface peinte, s'inscrit clairement dans une proposition liée à l'art contemporain dépassant le clivage figuratif/abstrait et est proche techniquement de certaines peintures de Gerhard Richter, qui a été le professeur de Ull Hohn. Les tableaux rouges seraient l'expression du surgissement du désir, l'affirmation de l'homosexualité, mais avec une distance qui empêche la reconnaissance directe du sujet traité



Ull Hohn, *Untitled (Off the Wall)* (détail), 1989-1990



Ull Hohn, *Untitled (Off the Wall)*, 1989-1990
Série de quatorze tableaux.

50. Cette série de peintures est faite à partir de photographies dont le modèle est Tom Burr artiste et amant de Ull Hohn. Federico Florian, « Ull Hohn and Tom Burr », *Art America*, 21 septembre 2015. <https://www.artinamericamagazine.com/reviews/ull-hohn-and-tom-burr/> consulté le 15 juin 2019.

et renvoie plus à un questionnement sur l'image en peinture. Ou pour le dire autrement sur la métaphore du pénis en érection comme acte de la peinture. Les monochromes, en revanche, cherchent à retrouver la couleur de la peau : peau de l'amant, comme si la représentation du corps entier n'était pas possible. Car ce serait représenter non plus un désir, ou une intimité, mais une personne reconnaissable à part entière. Les monochromes peuvent être également le signe d'un non-dit en opposition aux organes génitaux : l'alternance joue alors comme une affirmation du désir et son retrait, comme le dit et le non-dit de l'origine du désir, désir de chair et désir de peindre. L'artiste impose ainsi au spectateur un rythme visuel en deux temps, un temps imagé et charnel et un temps plus distancié, ouvrant la question suivante : quels sont ces désirs et comment apparaissent-ils ?

III. Peindre le désir

Comment exprimer le désir ? Comment dans une pratique picturale, inclure le désir homo-érotique, alors que, comme nous l'avons vu, la peinture n'est pas le médium favori de son expression ? Comment dépasser la simple illustration et arriver à ce que ce soit le médium lui-même qui porte une large part de cette expression ? Ces questions traversent mon travail plastique. Elles ne peuvent y trouver leurs réponses que dans l'évolution de ce travail parce qu'à chaque nouveau dessin et à chaque nouvelle peinture, elles se reposent. Dès le premier geste, le premier trait, la première trace de couleur, je suis confronté à la recherche d'un équilibre entre érotisme, provocation, répétition et les moyens plastiques. Car il s'agit à chaque reprise de trouver un équilibre entre les intérêts plastiques et l'érotisme. Les premiers peuvent diminuer l'expression érotique même s'il y a une présence constante de la nudité, car la nudité n'est pas synonyme de l'érotisme. Ce dernier peut devenir trop illustratif et rendre le travail plastique incapable de dépasser la simple image manifestant simplement une orientation sexuelle.

C'est dans cette concurrence des intentions et des moyens que se déploie mon travail plastique. Je l'analyserai en deux temps, correspondant d'un côté aux dessins que j'intitule « érotiques » car ils décrivent plus directement une action ou une passion sexuelle, et d'un autre côté aux peintures où la figure du nu se déploie autour du plaisir de peindre et du désir homosexuel.

A. Dessins érotiques

Se livrer au dessin est souvent une occupation semblable au rituel d'un exercice matinal pour ouvrir les yeux et recomposer l'espace autour de soi. Mais ma pratique du dessin, si elle est répétitive, dépasse cette reconnaissance du monde, car elle se construit autour d'intentions plus précises : faire jaillir de quelques touches d'encre des figures érotiques. Si on connaît de nombreux dessins érotiques hétérosexuels, que ce soit, par exemple, ceux d'Auguste Rodin, Egon Schiele, Pablo Picasso, Louise Bourgeois, Francesco Clemente, il y a peu de dessins érotiques homosexuels et ils ne sont souvent évoqués et partagés que dans la communauté gay.

On peut citer les dessins de Tom of Finland⁵¹ et de Tom de Pékin⁵², dont les univers sont liés à la culture gay des années 1970 et 1990, et les plus connus, ceux de Jean Cocteau. Par rapport à ces dessins très illustratifs et très précis, j'ai tenté de dessiner d'une manière plus libre, plus rapide et plus instinctive. Les références artistiques, qui seront évoquées, seront donc choisies à partir de caractéristiques qu'on trouve plus dans les dessins hétérosexuels des artistes cités précédemment. D'autre part, m'étant longtemps demandé comment les présenter, seul ou en séries, j'ai examiné plusieurs possibilités d'accrochage afin de déterminer celle qui articulerait le mieux leur processus, leur charge érotique et leur répétition.



Jean Cocteau, *Les amants*, vers 1947
Dessin sur papier, 27 x 21 cm

1. Rendre visible le surgissement du plaisir sexuel

Prendre une feuille de papier, tremper un pinceau dans l'encre ou dans l'eau aquarellée, penser de manière concentrée au dessin à faire, puis avoir un geste rapide, un trait unique, et faire naître une figure captée de manière instantanée dans son mouvement interne. C'est une des leçons de mon apprentissage de la peinture chinoise et de la calligraphie. Et je n'aurais certainement pas réalisé mes dessins érotiques sans cet apprentissage – ou je les aurais réalisés tout autrement. Mais je constatais qu'il y avait une correspondance évidente entre cette manière de procéder et la représentation érotique. Un certain nombre de qualités y étaient partagées : la vitesse d'exécution, la non-définition des contours des figures, l'absence de contexte et de toute mise en perspective, répondaient au surgissement du désir, au trouble qu'il projette, au brouillage des écarts et des relations entre les corps.

51. Tom of Finland, de son vrai nom Touko Valio Laaksonen, est un dessinateur et peintre finlandais (1920 - 1991) à Helsinki. Il a durablement influencé la culture gay par ses représentations fantasmatiques et fétichistes d'hommes. Source : Wikipédia.

52. C'est un pseudonyme choisi sans doute par ironie pour faire écho à celui de Tom of Finland.

Ainsi chaque dessin est exécuté très rapidement sans se reporter à un modèle. C'est la main qui conduit le dessin et détermine le résultat. Ils n'ont pour modèle que ma mémoire d'un corps nu, ou plutôt que d'un fragment de corps nu, en général un gros plan des parties sexuées du corps, soit d'un seul homme, soit d'un couple. Et ils expriment mon rapport à cet instant où le corps et le désir du corps se fait intimement sexuel. Ils sont l'expression d'une tension : tension des gestes rapides qui tracent presque à l'aveugle les formes et tension semblable à celle qui s'empare d'un corps à la recherche du plaisir. Cette tension est aussi rendue présente dans le choix des moyens picturaux : le format réduit (38 x 53 cm pour chaque dessin) permet de dessiner en évitant toute contrainte dans l'amplitude du geste manuel. L'emploi de l'aquarelle sur papier exige la rapidité d'exécution et une forme de souplesse dans le dépôt de la couleur. De plus son caractère liquide et sa diffusion dans le papier accroissent les phénomènes aléatoires et brouille les contours des figures. Cela amplifie la tension au cours de l'exécution entre la maîtrise et la non-maîtrise et provoque de manière hasardeuse des zones plus ou moins floues, ou au contraire souligne plus fortement des parties du dessin. On retrouve ces jeux de tensions dans certains dessins érotiques de Rodin : un crayonné rapide de la figure détermine globalement l'attitude, saisit le corps sans se soucier des proportions réelles, ni des torsions que Rodin leur fait subir afin de faire surgir un corps disposé au désir sexuel. La coloration en général plus sombre vient cerner le corps, mais ne suit pas exactement ses contours, elle le laisse flotter comme si ce corps



Fig. 1 : *Série érotique II*, 2018 (détail de 4 dessins)
Aquarelle sur papier, chaque dessin: 38 x 53 cm

pouvait engager un mouvement. La disjonction entre le crayonné et la couleur crée un jeu spatial qui anime le dessin en rappelant sa vitesse d'exécution. C'est à partir de ces jeux de tensions, - tensions entre le dessin et la couleur, entre la position du corps, sa torsion et sa non-description précise - que l'exécution des dessins peut évoquer le plaisir, plaisir de l'œil qui reconstitue la figure, plaisir de la restitution du fantasme par le dessin.

Si la figure érotique est le plus souvent seule, une figure féminine offerte au plaisir, dans les dessins de Rodin, j'ouvre en revanche un certain nombre de mes dessins à la présence de deux figures. Comme le processus d'exécution ne varie pas et qu'il est lié à ce qui surgit de ma mémoire et de ma main, ces figures se superposent, s'unissent, s'entremêlent. Elles n'obéissent pas aux lois de la perspective, demandant au spectateur d'établir les écarts entre les corps ou de recomposer leur fusion. La charge érotique est ainsi amplifiée, car l'absence d'espace repérable et des distances entre les corps, ainsi que le temps instantané de leur présence, fait naître l'impression d'un moment où les corps ne sont plus présents que par leur jouissance. Jouissance



Auguste Rodin, *Homme nu agenouillé et renversé en arrière*, vers 1898-1900
Crayon, aquarelle et gouache sur papier, 32.5x24.8 cm

que l'artiste Francesco Clemente, dans une série étonnante de dessins, cherche également à rendre. Il s'agit d'une série de douze aquarelles, représentant douze postures d'accouplement, intitulés *Making Love in a Fleeting World*, (Faire l'amour dans un monde fugitif) (2015)⁵³. Ces aquarelles confirment que des caractéristiques et des procédures sont partagées par la plupart des dessins érotiques, que ce soit ceux de Rodin, de Louise Bourgeois ou les miens. En premier, parce qu'ils confirment que les œuvres érotiques – ou du moins les œuvres qui laissent voir soit le sexe, soit un accouplement – sont en majorité des œuvres de petites dimensions et exécutées rapidement. On peut y distinguer deux raisons : les petites dimensions donnent un caractère intime et une proximité avec le spectateur ; la rapidité d'exécution est en miroir de la sexualité. Il s'agit de saisir rapidement un instant de jouissance, de saisir le caractère immédiat du plaisir,



Francesco Clemente, *Making love in a fleeting world #03*, 2015
Aquarelle sur papier, 45.75 x 60.96



Francesco Clemente, *Making love in a fleeting world #09*, 2015
Aquarelle sur papier, 45.75 x 60.96 cm



Francesco Clemente, *Making love in a fleeting world #05*, 2015
Aquarelle sur papier, 45.75 x 60.96
cm



Francesco Clemente, *Making love in a fleeting world #12*, 2015
Aquarelle sur papier, 45.75 x 60.96
cm

53. Ces aquarelles ont été montrées dans une exposition Galerie Maruani Mercier, Bruxelles (dimensions de chaque aquarelle, 46 x 61 cm) : <https://maruanimercier.com/artists/francesco-clemente>, consulté le 13 février 2019.

ce qu'un format trop grand, et donc un temps d'exécution plus long et une application des gestes plus réfléchie, rendrait impossible. Deuxièmement, le choix de l'aquarelle ou de l'encre ouvre à cette rapidité du geste. Mais ce choix détermine aussi le fait que cette technique et cette rapidité brisent la représentation académique du corps, enlèvent les détails pour se concentrer sur l'essentiel et donnent une imprécision aux contours des figures comme si les limites du corps disparaissaient dans l'acte sexuel. D'autre part, un espace intime en relation avec le sujet est créé par l'usage de la couleur. Dans les dessins de Rodin, l'espace qui entoure les figures n'est pas défini, il est la plupart du temps neutre. Les figures se lèvent sur un fond blanc ou sur une coloration unique qui contourne la figure. Ici, dans les aquarelles de Clemente, elles créent un rythme et une tension qui s'accordent avec le fond. Par exemple, les points de couleurs qui entourent les corps sont comme des feux d'artifices qui représenteraient l'orgasme ou comme les ondes circulaires d'un caillou lancé dans l'eau, qui illustrent aussi l'irruption et la propagation du plaisir. Ces points de couleur sont eux-mêmes disposés sur des formes organiques qui semblent être diffusées par les corps comme si l'expérience sensorielle et mentale se matérialisait et devenait visible. Ou comme si on pénétrait dans l'intimité d'un corps, ou d'un organe sexuel. Enfin, ces formes organiques, qui par leur diffusion sont aussi équivalentes à la diffusion du plaisir, ont aussi la fonction de cacher une partie du corps, en général la tête, pour empêcher toute identification et concentrer le regard sur la relation sexuelle.

La dernière particularité des dessins érotiques est la répétition qu'ils entraînent. Que ce soit pour les aquarelles de Clemente, pour les dessins de Rodin, ou dans ma propre pratique, un dessin en appelle un autre, semblable au retour permanent du désir sexuel. Comme si la tension de l'exécution et le caractère insaisissable de la jouissance demandaient à être renouvelés pour en revivre l'expérience.

2. Permanence du désir et sa répétition

Cependant cette pratique répétitive — et les très nombreux dessins réalisés — pose la question de leur mode de présentation et de leur mise en exposition : quel type d'accrochage peut-il faire percevoir la répétition comme processus ? Comment cette répétition peut-elle évoquer la répétition du désir sexuel, et ici plus précisément du désir homosexuel ? Comment enfin équilibrer le partage du regard sur ces dessins entre une part de provocation puisque l'organe sexuel y est présent et un dépassement de cette provocation pour qu'ils ne soient pas perçus comme simplement pornographiques ? Pour répondre à ces questions, j'ai étudié différents

types d'accrochage afin de déterminer celui qui conviendra le mieux au rapport que je souhaite établir avec le spectateur. J'ai ainsi rejeté trois modes d'accrochage — l'accrochage classique, l'œuvre cachée, la saturation de l'espace — car chacun d'entre eux entraîne soit une proximité trop grande avec le spectateur, soit une sensation d'écrasement du regard. J'ai finalement choisi l'accrochage en séries : un ensemble de dessins est accroché sans intervalle, sans cadre, et comme une nouvelle totalité. Cette manière d'accrocher crée une répétition et fait écho à la répétition de mon travail et à celle du désir. Il permet de s'interroger sur la mise en mouvement du regard, afin d'éviter que le spectateur fixe son regard sur un seul dessin, et de proposer une relation plus ouverte entre le spectateur et les dessins, qui ne soit pas centrée simplement sur la provocation ou la pornographie.

2.1. L'accrochage classique : l'effacement de la répétition

Le premier mode d'accrochage, qui vient à l'esprit, est l'accrochage classique, c'est-à-dire encadrer les dessins et les accrocher séparément. Dans ce type d'accrochage, le cadre et la distance entre les œuvres exposées isolent chaque dessin. Cet isolement renforce l'idée de l'œuvre originale, de sa réussite si ce n'est de son caractère exceptionnel : il dit « ceci est une œuvre d'art ». Mais il implique également que le spectateur regarde chaque dessin comme une unité indépendante des autres dessins. Il induit une proximité entre le dessin et le spectateur : le regard se concentre sur la même image, c'est un regard stationnaire qui fouille le dessin à la recherche de ses qualités plastiques ou de ce qui est montré. Cet accrochage ne convient donc pas pour deux principales raisons : la première est liée au sujet même de mes dessins, la seconde au processus de mon travail. Le caractère homo-érotique de mes dessins peut être vu comme une provocation et les exposer un par un renforce cette provocation. D'autre part, cet accrochage classique efface la relation qui existe entre les dessins, le cadre qui joue un rôle de guillemets accentue d'ailleurs cet effacement. Au contraire de cet isolement de chaque dessin, je tiens à montrer le fil conducteur de mon travail et surtout à donner à voir le processus répétitif qui donne forme au désir. J'ai donc abandonné l'idée de les encadrer et de les présenter séparées avec des intervalles réguliers comme des unités indépendantes les unes des autres.

2.2. L'accrochage indirect : le dessin caché

Une autre solution d'accrochage afin d'éviter la provocation serait d'utiliser un accrochage que j'appellerai « indirect ». Par exemple, le tableau, *L'Origine du monde*, de Gustave Courbet,

avant qu'il soit exposé au Musée d'Orsay à partir de 1995, a toujours été caché derrière un autre tableau par son propriétaire. Depuis qu'il est exposé au Musée d'Orsay, dans un renversement étonnant, il n'est plus regardé comme une image pornographique mais comme une œuvre d'art. L'accrochage indirect n'invite pas à un face-à-face frontal, mais un dispositif où l'œuvre est cachée et demande une action du spectateur pour le dévoiler.⁵⁴

Un exemple contemporain d'un dispositif indirect d'exposition était visible dans la dernière exposition de Sophie Calle à la galerie Perrotin⁵⁵. Dans ses nouvelles pièces, intitulées *Parce que*, chaque photographie est cachée par un rideau sur lequel est écrit un texte commençant par « parce que » et lié à l'image cachée. Cette forme d'accrochage active immédiatement la curiosité du spectateur et incite le spectateur à agir : soulever le rideau afin de « déshabiller » l'œuvre pour regarder la photo cachée. Si Sophie Calle s'en sert pour lier le texte et l'image et ici pour marquer un jeu d'écart entre le texte et l'image, le plus souvent ce dispositif met le spectateur en position de voyeur. Il induit presque systématiquement le caractère interdit, hors des conventions morales, de ce qui doit être dévoilé, et le plus souvent son caractère pornographique. Présenter ainsi mes dessins, en dehors du fait que cet accrochage segmente encore leur présentation sans indiquer une continuité du processus, renforcerait donc leur caractère pornographique.



Sophie CALLE, *Plurien sortie*, 2018
Photographie couleur, drap de laine brodé, encadrement, 39 x 49 cm

54. Autre exemple : le tableau, *L'amour victorieux*, de Caravage était aussi caché sous un rideau par son commanditaire et possesseur, le marquis Vincenzo Giustiniani. Voir Stefano Zuffi et Marco Bussagli, *Art et Érotisme*, Paris, Citadelles & Mazenot, 2002.

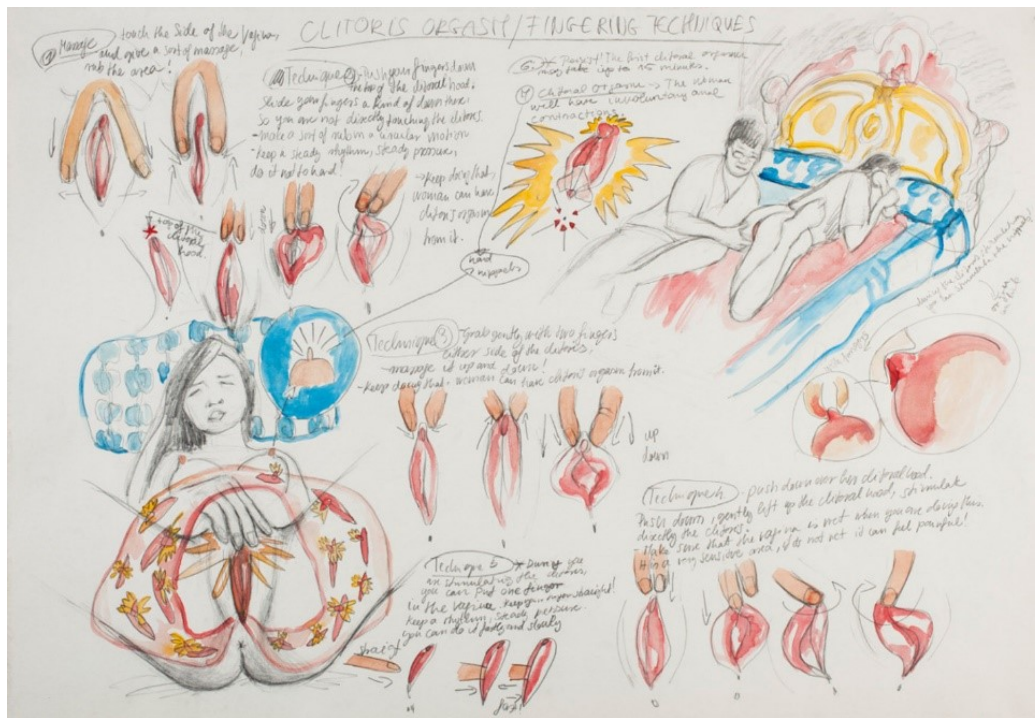
55. Sophie Calle, *2 projects of Sophie Calle*, « *Parce que* » and « *Souris Calle* », 13 octobre – 22 décembre 2018, Galerie Perrotin, Paris.

2.3. La saturation comme leçon du plaisir

Une autre forme d'accrochage, que j'aurais pu adopter, est celui qu'utilise Andrea Eva Györi pour exposer ces dessins. Ceux-ci illustrent, à partir des leçons d'un sexologue et d'entretiens avec des femmes, les théories possibles de la masturbation des femmes et prennent souvent par l'enchevêtrement des croquis rapides et des annotations l'aspect d'un mode d'emploi. Ces dessins font également appel dans leur réalisation plastique à la répétition des gestes, ainsi qu'à la répétition des figures. Andrea Eva Györi les accroche sans aucune discontinuité et sans cadre le long des murs, saturant ainsi l'espace d'exposition. Cette saturation, à laquelle le spectateur ne peut pas échapper, vient prendre le contre-pied de ce qui serait attendu pour un tel sujet : une forme de discrétion, d'intimité et de confidentialité. Au contraire, elle rend explicite ce dont « on ne parle pas », elle affirme avec force le droit au plaisir solitaire et aux fantasmes qui l'accompagnent. L'ensemble des dessins forme ainsi une fresque immense que le spectateur doit parcourir comme un grand livre ouvert, une encyclopédie « des portraits de la masturbation



Andrea Éva Györi, *Vibrationhigway*, 2016
Aquarelle et crayon sur papier, 60 dessins de 150 x 200 cm chaque



Andrea Éva Györi, *Nude study capital 2*, 2015
Aquarelle sur papier, 54x79 cm

féminine et de la représentation des fantasmes des femmes »⁵⁶. Si je reprenais pour mes dessins cette forme d'accrochage, ils pourraient dessiner tout à la fois un mode d'emploi et une encyclopédie des « portraits de la sexualité homosexuelle et de la représentation des fantasmes homosexuels ». Mais resterait la question : est-ce que cette mise en visibilité, sans échappatoire, est-elle une bonne forme d'exposition pour faire naître le désir, ou simplement partager un plaisir ?

2.4. La série et la répétition

Après avoir exclu ces trois types d'accrochage, j'ai retenu de les présenter en séries. Le type d'accrochage, que je propose, ouvre une réflexion sur les notions de série et de répétition :

Chaque dessin ne doit pas être montré séparément afin que le regard ne s'arrête pas précisément sur l'un d'eux. Ils sont ainsi donnés à voir comme une série. La série crée un mouvement du

56. Andrea Eva Györi, *Fantasy after Analyses / VIBRATIONHIGHWAY*, 2016. http://www.gyoceri.com/Fantasy-after-Analyses_VIBRATIONHIGHWAY, consulté le 30/12/2018.

regard. Elle force à percevoir ces dessins comme un ensemble inséparable et en même temps elle oblige le spectateur à passer de l'un à l'autre. Ce mouvement du regard, qui offre un parcours au spectateur, peut sans doute amoindrir la provocation de mes dessins, qui pour certains regards, pourraient seulement être vus comme pornographiques. Pris dans un ensemble, le spectateur n'est plus confronté à un face à face avec la charge sexuelle de chaque dessin. Il est renvoyé au surgissement du désir et à sa répétition. Cet accrochage en série fait ainsi apparaître la notion de répétition dans les dessins. Et même une double répétition : une répétition du sujet qui justifie l'effet de série. Et une répétition de la manière de dessiner et du geste, qui projette un effet de compulsion ; c'est-à-dire qui donne à voir au spectateur l'articulation du désir homosexuel et du désir de dessiner et montre que ces désirs sont irrésistibles.

Pour former les séries de mes dessins érotiques, je les choisis dans un ensemble de dessins beaucoup plus vaste. Je les trie à partir de leurs aspects formels, puis les assemble directement au mur. Ces choix cependant, s'ils donnent à voir la répétition, semblent aussi la remettre en cause. Car comme l'explique Denys Riout, dans son texte « Pratiques répétitives »⁵⁷, les notions de série et de répétition ne sont pas semblables. Il les différencie ainsi :

La première différence est que la série se compose à partir de propositions différentes autour, par exemple, d'un thème. Elle se constitue parce qu'il y a la possibilité d'un choix pour désigner et conserver le meilleur. En revanche, la répétition d'un processus implique de ne pas faire de choix : il faut accepter dans une pratique répétitive tous les résultats obtenus.

La deuxième différence est qu'il y a une volonté de maîtrise dans la série et de dépossession ou de lâcher-prise dans la répétition. En effet quand j'assemble par exemple 16 dessins, je réunis une série à partir d'un choix, donc d'une maîtrise, dans l'ensemble des dessins. La série naît ainsi dans un deuxième temps après la réalisation des dessins. En revanche, la répétition se produit dans le temps de l'élaboration. Et c'est dans ce temps de réalisation des dessins que le geste même de la répétition provoque une dépossession. Ainsi quand je dessine, je reprends un modèle qui appartient à ma mémoire. Je répète un certain nombre de gestes presque automatiques. Et avec la rapidité du dessin, je ne maîtrise pas, ou peu, ces gestes. La répétition est ainsi faite des différences du geste qui naissent du lâcher-prise. Ou, pour le dire comme René Passeron, cette forme de répétition est « la reprise interminable, à travers d'une

57. Denys Riout, « Pratiques répétitives » dans *Création et répétition*, dirigé par René Passeron, Paris, Clancier-Guenaud, 1982, p. 26-31.

longue suite d'œuvres, d'un modèle premier, d'un schéma dynamique entrevu lors d'une émotion initiale »⁵⁸. C'est cette reprise interminable qui ajoute à la répétition un ensemble de différences. Celles-ci peuvent être simplement formelles, l'épaisseur d'un trait, la variation de la couleur, la présence d'imprécisions qui suggèrent une forme au lieu de la décrire, la non reprise d'accidents plastiques dus à la vitesse d'exécution... Ils peuvent également se différencier par les variations des attitudes représentées ; variations qui s'amplifient lorsque, réalisant les dessins très rapidement les uns après les autres, le modèle premier se métamorphose en rêverie⁵⁹ et ouvre le geste à l'avènement du désir : c'est le désir qui guide la main, c'est le désir qui dessine.

Et c'est cette appropriation du geste par le désir qui donne naissance à la différence dans la répétition, ou même en est l'origine selon Gilles Deleuze lorsqu'il distingue la « répétition "nue" », qui est statique, de la « répétition vêtue », c'est-à-dire constituée « par et dans la différence »⁶⁰. Différences qui, instituant des déplacements et des écarts, donnent naissance à un point de convergence entre série et répétition. Non seulement la répétition s'habille de variations. Mais aussi, dans un deuxième retournement, quand le nombre de répétitions devient tellement important, elle acquiert une nouvelle forme de maîtrise : elle apprend à se répéter ; elle sait se répéter. Et elle transforme la force du désir qui oblige à se répéter en tentative d'épuiser le désir. L'accrochage en série des dessins offre alors au regard un jeu entre le désir qui dessine, la tentative de l'épuiser et sa renaissance constante. Il forme à partir des dessins une boucle en miroir de la perception du spectateur obligé, dans un va et vient de son regard, de les percevoir dans leur totalité, puis de les regarder un par un, pour à nouveau se perdre dans l'ensemble, et ainsi de suite. Son regard est contraint à se déplacer, à évaluer, à comparer, à relier, à revenir au point de départ et à recommencer indéfiniment. La série retrouve alors le principe même de l'élaboration des dessins entre maîtrise et dessaisissement.

58. René Passeron, « Poïétique et répétition », dans *Création et répétition*, dirigé par René Passeron, Paris, Clancier-Guenaud, 1982, p. 13.

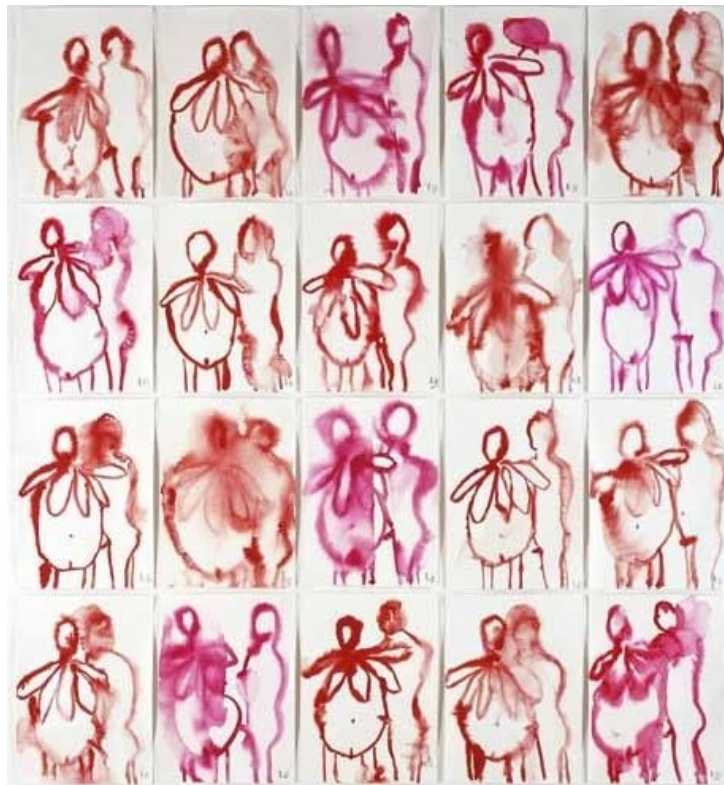
59. « Une analogie s'impose ici avec le fonctionnement et le rôle de la rêverie », dans Denys Riout, « Pratiques répétitives », *op. cit.*, 1982, p. 31.

60. Murielle Gagnebin, « La répétition dans la série. "Le peintre et son modèle" de Picasso », *op. cit.*, 1982, p. 35. Et Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 36-37 : « Nous devons distinguer deux formes de répétition [...] L'une est statique, l'autre dynamique. L'une est une répétition "nue", l'autre une répétition vêtue, qui se forme elle-même en se vêtant, en se masquant, en se déguisant. »

2.5. « La répétition de l'immédiat ». ⁶¹

Pour certains de ses dessins, Louise Bourgeois choisit ce mode d'accrochage en série. Par exemple la série de vingt dessins, intitulée *Couple I*, présente de manière répétitive un homme en érection et une femme portant un collier de seins et à hauteur du ventre le dessin d'un embryon, comme si dans un couple, la figure de la femme était tout à la fois objet d'un désir répété et d'une maternité nombreuse. Et c'est cette présentation en série qui permet — ce qu'un dessin isolé ne pourrait pas donner à voir — le dépassement de la simple représentation du désir sexuel. La série souligne la permanence du désir et son retour incessant, et elle lie cette permanence au présent, elle met la répétition au présent.

Cette mise au présent s'accompagne également, comme dans mes propres dessins érotiques, de caractéristiques formelles qui viennent le renforcer. En premier la vitesse d'exécution des dessins, sensible dans la rapidité du trait qui ne recherche pas la vérité anatomique des corps. En second, l'usage de la couleur rouge, liée ici de manière évidente à la sexualité, qui est une



Louise Bourgeois, *Couple I*, 2007
20 gouaches sur papier, chacune : 37.5 x 27.9 cm

61. Murielle Gagnebin, « La répétition dans la série. “Le peintre et son modèle” de Picasso », *op. cit.*, 1982, p. 46.

couleur du surgissement, de l'irruption dans le présent. Enfin, la non-description d'un espace, dans lequel les figures se tiendraient, évite de les situer non seulement d'un point de vue spatial, mais aussi d'un point de vue temporel. Cette absence d'espace focalise le regard sur les figures et sur la résurgence d'un désir toujours inassouvi.

Le choix de la présentation en série et l'ensemble de ces caractéristiques formelles concourt ainsi à mettre au présent les dessins, que ce soit ceux de Louise Bourgeois ou les miens. Ils font apparaître « la répétition comme une *répétition de l'immédiat* »⁶², pour reprendre la belle expression qu'emploie Murielle Gagnebin à propos de la vaste série de dessins que Picasso consacre au *Peintre et son modèle*. Celle-ci remarque par ailleurs que la liaison du caractère explicite de l'érotisme de ces dessins de Picasso et de la simplicité de la répétition « relie l'érotique au simple, au premier, au direct, au manifeste. [...] Tout se passe donc comme si Picasso s'était évertué pendant quarante-six ans à décrire un monde où l'extase serait première.⁶³ » L'accrochage en série de mes dessins propose ainsi au spectateur qui y reconnaîtra peut-être ses fantasmes, une répétition dynamique centrée sur le plaisir.



Érotiques I, 2018
16 dessins, aquarelle sur papier, ensemble : 152x212 cm

62. *Ibid.*, p. 46.

63. *Ibid.*, p. 46.

B. Un objet du désir : peinture et homosexualité

1. Le choix de la peinture

« Paf, paf, paf ! voilà comment cela se beurre, jeune homme !
venez, mes petites touches, faites-moi roussir ce ton glacial !
Allons donc ! Pon ! pon ! pon ! »

Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*⁶⁴.

Avec quelques onomatopées, Frenhofer, le peintre du *Chef-d'œuvre inconnu*, laisse entendre le bruit du pinceau qui touche la toile. Elles rendent visibles la virevolte du pinceau qui fait circuler l'air autour de la figure peinte et fluidifie le sang qui donne vie au portrait. Cependant ces sons s'accompagnent de termes, « beurrer », « faire roussir », qui transforment la leçon de peinture en leçon de cuisine, ou en leçon de maquillage. Faire de la peinture, c'est beurrer l'image et faire roussir les tons, comme faire revenir à la vie. Mais dans ce dialogue avec la peinture, le peintre risque de s'éprendre de la figure, de la « beurrer » de son amour, de la faire « roussir » de ses désirs... Paf, paf, paf ! Pon ! pon ! pon ! Le risque est de ne plus savoir s'il fait l'amour avec la figure de son désir ou s'il fait de la peinture. Peinture et désir ont toujours été le lieu soit de la beauté, soit de la folie. Mais faire de la peinture et faire l'amour ne se conjuguent pas si simplement ensemble, il faut choisir, à moins de faire sombrer la peinture dans le « rien » et le désir dans la folie.

Peut-être est-ce pour cette raison que j'ai choisi la peinture. Non pas pour le rien ou la folie, mais pour s'affronter à cette conjugaison de la peinture et du désir et pour affirmer mon identité. Mais aussi parce que la peinture demande de se confronter à une matérialité, à la résistance de son médium et qu'en échange, elle inclut une présence, celle de l'artiste, ne serait-ce que par la trace des gestes et la manière de déposer la couleur. Ou encore parce qu'elle offre plus de liberté pour construire un espace non mimétique où le désir et le plaisir peuvent être activés.

64. Honoré de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu. Gambara. Massimilla Doni*, Paris, Flammarion, 2008, p. 34.

En effet le premier choix, que je devais faire, était entre deux médiums, soit la photographie, soit la peinture. Choisir la peinture permettait d'instaurer une série de prises de distance et un engagement de l'artiste d'un ordre différent que celui demandait par le médium photographique. En premier, la distance avec un modèle : la photographie exige le choix et la présence d'un modèle, et le plus souvent sa mise en scène. Peindre ne nécessite pas forcément cette présence d'un modèle ; la peinture peut émaner de l'imagination, aussi bien que d'exemples issus de l'histoire de l'art ou d'images de tous types. Elle va construire ou déconstruire la figure au cours même du processus de la peinture jusqu'à y insérer ce mouvement, ce désir, ce plaisir qui n'est pas redevable d'une ressemblance mimétique. Dans un second temps, une autre distance sera induite par le médium même : la photographie induit une forme de proximité, ne serait-ce que par son effet de reconnaissance automatique du sujet, ou encore parce qu'elle est devenue présente en permanence dans nos vies quotidiennes. En revanche, la peinture, si elle n'est pas hyperréaliste et glacée comme une photographie, crée une distance par la matérialité de son médium, par la touche, par le rapport entre les couleurs. Elle ouvre ainsi un regard plus complexe où la part du spectateur est sans doute plus active. Là où la photographie est l'enregistrement d'une situation saisie au vol ou construite avant sa saisie, la peinture donne à voir un processus où s'enchevêtrent la construction du sujet, l'implication de l'artiste en tant que corps agissant et une temporalité plus longue : elle offre une présence qui peut appeler le regard, mais aussi la main ; un désir de voir et un désir de saisir.

Si le choix de la peinture est d'exprimer le désir, un désir pour le corps masculin, il n'en reste pas moins un certain nombre de questions. Pour traiter le thème de l'homosexualité, est-il nécessaire de créer un langage pictural différent, qui annonce directement le caractère homosexuel des représentations ? Ou, pour le dire autrement, est-il nécessaire qu'il y ait une reconnaissance automatique de la différence ? Ou encore, faut-il créer une image militante, c'est-à-dire qu'elle soit une affirmation sociale et politique ? Ou plus simplement qu'elle fasse référence à une culture gay ?

Si on s'en tient à la représentation du plaisir, on peut se poser la question si celui-ci, dans sa représentation artistique a un genre. Qu'elle soit une représentation homo ou hétérosexuelle, n'apparaît-elle pas avant tout comme une vision du plaisir lui-même. Vision qui, si elle devient seulement sexuelle, engage l'artiste lui-même lorsqu'il souhaite faire surgir le désir. Ou pour le dire crûment et de manière extrême comme Tom of Finland, « star de l'iconographie homosexuelle » (bien qu'évoquant plus les années 1970 et une culture gay faite de corps

bodybuildés et habillés de cuir) qui dit lorsqu'il dessine : « Je sais qui est le patron : mon pénis. Peu importe que j'aime une idée ou la somme d'argent qu'on me promet [en échange d'un dessin], si ma bite ne se met pas au garde-à-vous pendant que je travaille, je ne parviens pas à faire fonctionner mon illustration ». ⁶⁵ Mais alors, comme dans le cas des dessins de Tom of Finland ou dans les dessins pornographiques de Jean Cocteau, l'illustration répond à « des paramètres rigoureux : [...] la dimension spectaculaire, le potentiel attractif et d'excitation, la possibilité pour le spectateur d'une identification » ⁶⁶. Cependant pour qu'il y ait une possibilité d'identification, il faut que le spectateur partage une communauté de goût et de désir, ce qui renvoie et enferme ces illustrations dans un usage également communautaire.

Si mon désir est donc directement la source de mes peintures, si peindre la représentation de ma sexualité est source de plaisir, si c'est également ce plaisir émanant de mon propre corps qui guide ma peinture, comment puis-je la démarquer de ces illustrations ? S'agit-il de mettre en œuvre les mêmes paramètres que pour des images sexuelles ou pornographiques ? La



Tom of Finland, *Oversexed office*, 1986
Pencil on paper, 29.70 x 23.90cm



Tom of Finland, *TOM's Leather Guards #1*, 1976
Graphite on paper, 28.6 × 20.3 cm

65. Cité dans Paul Ardenne, *L'image corps, Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 255.

66. *Ibid.*, p. 254.

peinture elle-même n'obéit-elle pas à d'autres paramètres que l'illustration ? Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, l'acte pictural, qui déborde la simple recherche d'une illustration sexuelle, est lui-même souvent comparé à un acte sexuel. Un peintre, comme Georges Mathieu, ne dit pas autre chose, même si c'est dans un langage plus distancié que celui de Tom of Finland : « À la question : “ Pouvez-vous faire un parallèle entre le plaisir sexuel et le plaisir esthétique éprouvé au moment où s'achève une toile ?” Mathieu répond : “ Je ne dirais pas : “au moment où s'achève la toile”, je dirais : “tout le temps que dure le travail de peinture”. [...] je dirais que tout acte de création, qu'il s'agisse d'un poème ou d'un morceau de musique [...] est corollaire au geste sexuel. [...] Pour moi, - et je l'ai déjà dit en 1949 – le geste de peindre peut s'associer à un spasme, une sorte d'orgasme”.⁶⁷ » Une partie sans doute de la réponse est dans la distinction que fait Mathieu entre l'achèvement de la peinture et le temps que dure la peinture. Le choix de la peinture est qu'il implique un temps long, une remise constante à l'ouvrage et peut-être un ressassement, comme celui décrit par Balzac dans *Le Chef d'œuvre inconnu* : lorsque Frenhofer accepte de montrer son tableau, dix ans de travail se sont écoulés. Sans tomber dans cette folie, et pour continuer le parallèle avec l'acte sexuel, la peinture n'est pas un achèvement, une décharge, un spasme – ou bien c'est chaque geste qui est un orgasme, dit Mathieu –, mais une durée, une temporalité qui tente d'échapper à sa fin, la lente construction d'un vertige. Enfin, le choix de la peinture, c'est aussi un temps de construction de soi-même.

2. Peinture érotique

Il n'en reste pas moins qu'inscrire ma peinture dans la représentation du désir et du plaisir et les faire partager, c'est s'interroger sur le type d'images qui doivent être au centre de celle-ci. Et en premier, se poser la question de ce qui la distingue de mes dessins érotiques ? La création d'images érotiques rencontre principalement deux limites. La première, la plus évidente, est la limite de ce qui doit être montré ou ne pas l'être. La seconde est l'équilibre à tenir entre force érotique de l'image et qualités plastiques et esthétiques de la peinture. Ces deux limites se retrouvent par exemple dans la définition du *Vocabulaire d'esthétique* d'Étienne Souriau à l'entrée « érotisme » : « Relatif à l'amour, non au sens d'un sentiment d'attachement, mais comme sensualité et désirs, actes et sensations physiques. [...] La frontière de l'érotisme en tant

67. Georges Mathieu, *L'abstraction prophétique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 35, cité dans Molly Warnock, *Penser la peinture* : Simon Hantai, Paris, Gallimard, 2012, p. 77.

qu'il peut être considéré comme une catégorie esthétique, et le grivois, le pornographique... est dans le moment où les fins artistiques, les considérations réellement esthétiques, cessent ou se subordonnent à la simple titillation ou excitation physique.⁶⁸ »

Cependant cette définition d'un équilibre fragile à tenir pour ne pas tomber dans « la titillation pornographique » ne semble pas partager par Paul Ardenne. Ce dernier, dans un chapitre intitulé « Corpus Eroticus » de son livre *L'image corps*⁶⁹, affirme que l'image érotique serait indissociable de la représentation de scènes explicites : « L'érotisme, quels que soient les interdits qui pèsent sur lui, réclame de se représenter, de donner une issue figurative aux jeux de la chair. Car l'image ou la figure sculptée de la scène de sexe, aussi bien, est un objet d'excitation du désir. »⁷⁰ Cette association systématique limite cependant l'expression de l'érotisme. Ou, pour le dire autrement, n'est-il pas possible de créer une image érotique sans illustrer une scène sexuelle ? Il semble pourtant qu'une représentation érotique peut se suffire de quelques éléments tels que l'attitude d'un corps, l'espace dans lequel il s'inscrit, les couleurs utilisées. À suivre l'analyse de Paul Ardenne, l'*Olympia* de Manet perdrait sa charge érotique ; les différents signes qui accentuent l'érotisme de cette peinture – le regard d'Olympia, sa main cachant son sexe, le chat noir – ne parviendraient-ils pas à suggérer un face-à-face érotique ?

À cette question, s'en joint une autre quand il s'agit d'exprimer un érotisme homosexuel. Est-ce que peindre des corps masculins, des attitudes homosexuelles, peut-être des organes génitaux masculins, c'est dépasser le simple érotisme pour revendiquer une peinture militante ? Sur les minorités ? Sur la liberté de s'affirmer dans un contexte social (famille, société), être libre d'être soi ? À cet égard, il faut probablement séparer le contexte occidental et le contexte chinois. En Occident, l'artiste n'est plus vraiment confronté à une censure : « L'artiste, toutefois s'y confronte bientôt à une donnée nouvelle, la liberté d'expression, corrélative d'un effritement graduel de la censure et de ce recul social de la pudeur. »⁷¹ Cette liberté dissout le rapport entre sexe et politique : « Bref dit d'un mot, le sexe objet de scandale a fait son temps. »⁷² Ce qui est peut-être un peu vite affirmé, le retour d'une certaine pruderie, ou de la visibilité d'une partie de la population qui défend sa vision « religieuse » de la société, est sensible depuis quelques

68. Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990 - édition de 2006, p. 683-684.

69. Paul Ardenne, *op. cit.*, pp. 246-305.

70. *Ibid*, p. 247.

71. *Ibid*, p. 247.

72. *Ibid*, p. 247.

années. Et quand il s'agit de la question homosexuelle, le niveau de tolérance reste faible. En revanche, en Chine, la diffusion d'images érotiques homosexuelles est interdite, il en est d'ailleurs de même pour les images hétérosexuelles ; c'est ici la nudité et l'érotisme qui sont proscrits. Le fait même de proposer une peinture érotique peut être considérée comme une revendication politique par le pouvoir (même si, comme nous l'avons vu précédemment avec Ren Hang, le caractère politique ne soit pas revendiqué). Cependant, même si une démarche artistique ne s'inscrit pas dans une revendication politique, lorsqu'elle est issue d'une minorité, elle ne peut pas s'en détacher. À l'image des combats pour l'affirmation identitaire des minorités raciales que le XX^{ème} siècle a connu, la minorité LGBT, par ses luttes et principalement celle contre le sida, a réussi à faire évoluer les mentalités au cours des trente dernières années. De nos jours, les tabous sexuels en Occident ont été levés, une relative évolution se produit également en Chine, il n'en reste pas moins que la proposition d'une peinture explicitement homosexuelle ne peut pas être dénuée de volonté d'affirmation, de revendication sociale ou d'une potentielle provocation.

Envisager une peinture qui exprimerait une forme d'érotisme homosexuel sans figurer un acte sexuel, c'est sans doute s'en remettre au pouvoir de la peinture. Et non pas à une visée érotique prédéterminée. Il s'agit finalement d'inscrire un corps masculin en harmonie avec ce qui l'environne ; un corps nu débarrassé de ce qui désigne une appartenance sociale ou un caractère psychologique. Mais aussi un corps qui dans son attitude, sa présence, entre en accord avec le monde. Un corps qui s'offre au plaisir d'être vu et d'être désiré parce qu'il est en équilibre, si ce n'est en fusion, avec son milieu. Une représentation d'un corps masculin qui vit en liberté son désir, sans contraintes : un érotisme discret, qui peut se déployer dans les jeux et les écarts de la couleur. Sans doute, seule la peinture possède par ses moyens la possibilité de déployer la suggestion d'un corps désirant ou désiré, saisi par un regard. Il s'agit donc de déterminer comment peut-être peint ce corps masculin ? Quelles sont les caractéristiques mises en œuvre pour conjuguer la représentation de ce corps, du désir et les possibilités de la peinture ?

3. La représentation du corps masculin

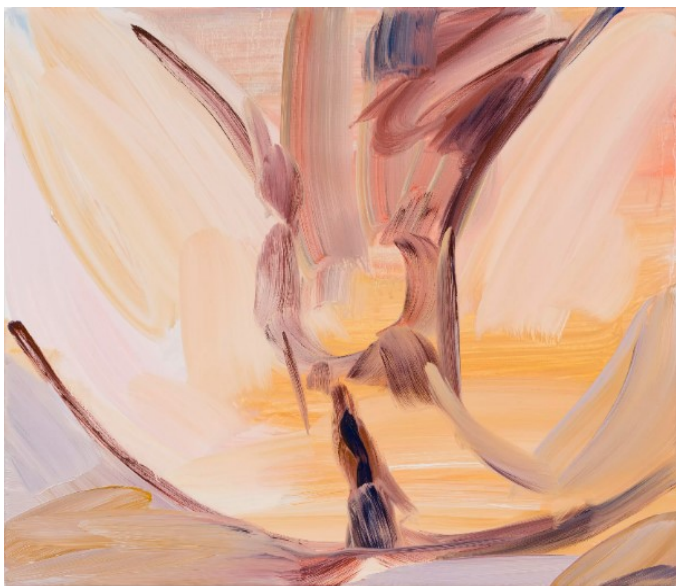
À partir de mes peintures, qui ont d'abord été réalisées sans déterminer une représentation particulière du nu masculin, je vais tenter d'analyser les caractéristiques qui se sont mises en place au fur et à mesure et leurs effets. Cependant un premier choix était volontaire, celui de ne pas reprendre les codes des représentations académiques. L'étude de ces représentations du

corps masculin et du nu, par exemple ceux présents sur les céramiques antiques grecques et les multiples représentations de Saint-Sébastien qui sont souvent un prétexte à exprimer un désir du corps masculin (un désir ambivalent du corps offert à la douleur et au plaisir), révèle un certain nombre de ces codes : proportions du corps, attitudes convenues, qui souvent en disent plus long sur le contexte de leur production que sur le corps lui-même, et relation plus ou moins forte à un récit extérieur à la peinture. Ces schémas académiques ne pouvaient me convenir. Insuffisants pour moi pour deux raisons : le corps n'étant ici le plus souvent que le support d'un désir caché sous des formes académiques. Et d'autre part, l'espace classique, religieux, historique ou même mythologique dans lequel il s'inscrit vient la plupart du temps contredire ce désir. Représenter un nu sans ces codes demandait de faire des choix par comparaison ou par opposition à ceux-ci. Les principales questions qui sont apparues au cours de l'évolution de mon travail, étaient les suivantes : la possibilité ou non d'un modèle ; la pose ou les attitudes des corps ; la présence ou non du visage et du regard ; la représentation ou non des organes génitaux ; le choix d'un fond décoratif ou d'un fond « neutre ».

3.1. La question du modèle, ou du moins de son absence

De nombreux peintres contemporains se servent de modèles, soit qui posent pour eux, soit le plus souvent en photographies. On peut se rappeler bien évidemment des modèles de Matisse ou de Picasso, mais aussi de l'usage des photographies de Muybridge par Francis Bacon, ou de photographies de journaux par Gerhard Richter. Ou plus près de nous, du processus lié aux réseaux sociaux mis en place par l'artiste Celia Hempton⁷³. Elle se connecte sur des sites de rencontres sexuelles et tout en entamant une conversation avec un inconnu, elle brosse très rapidement - le temps de la connexion avec cet inconnu - sur une petite toile, à peu près de la taille de son écran d'ordinateur, ce qu'elle voit sur son écran : le plus souvent, les cuisses et le sexe en érection de son interlocuteur. Le rapport classique au modèle est alors bouleversé : celui-ci ne tient pas la pose, il bouge ; la durée de la pose peut être très courte et ne peut pas être retrouvée ; la fragmentation du corps et sa perception en gros plan dissout l'idée même de la présence d'un modèle. Mais ces peintures, presque des peintures instantanées, dans leur rapport avec l'écran, la mauvaise qualité de l'image et la vitesse d'exécution, ne parviennent pas à inscrire le désir dans la représentation du corps. Elles sont plutôt porteuses de l'atmosphère

73. Des œuvres de Celia Hempton sont présentées dans l'exposition, *Futures of Love*, Magasins Généraux, Pantin, du 21/06/2019 au 20/10/2019.



Celia Hempton, *South Africa*, 5th November, 2015
Oil on polyester, 25 x 30 cm

d'une sexualité triste réduite au sexe brandi devant la caméra. Car la question principale de l'usage d'un modèle ou non est la capacité de faire surgir le désir au sein de la peinture. À ces peintures de Celia Hempton, j'opposerai mes petites peintures, qui partagent sans doute quelques points communs, comme les dimensions, la fragmentation du corps et la vitesse d'exécution, mais qui sont une recherche libre de tout modèle où le fragment de corps représenté doit faire imaginer la totalité du corps et donner l'impression de s'ouvrir au regard, d'être avec moi-même et le regardeur dans un rapport complice, intime, amoureux.

L'absence d'un modèle en chair et en os ou en photographie dans mon travail vient de cette impossibilité de saisir ce modèle comme un corps désirant et désiré. Il me semble que se servir d'un modèle, c'est se confronter à un ensemble de règles, conscientes ou inconscientes. Ou même éviter de se perdre, de laisser venir la figure. La présence d'un modèle entraîne une comparaison automatique entre ce qui est peint et le modèle lui-même, la recherche d'une ressemblance et du respect des proportions. L'écart qui existerait entre le modèle et ma peinture attirerait mon attention et me pousserait à corriger, à reprendre, à me soumettre à un corps ou à une image de corps pré-établis : la peinture devient un portrait, un « copier-coller » de la réalité, une identification précise qui m'empêche d'intégrer à la peinture le désir du corps masculin – et sans doute m'enlève le plaisir de peindre ce désir. Il est d'autre part difficile de choisir un modèle ou une photographie de modèle qui répondent à cette attente. Le risque est de peindre soit une personne précise, soit une généralité – la figure d'un nu masculin qui contient tous les nus masculins - et dans l'un ou l'autre cas, d'oublier ce qui en peinture peut faire naître le désir. C'est



Fig. 2 : *Lui I*, 2019
Acrylique sur toile, 30x24 cm

sans doute cet écart que désigne Gillette, la maîtresse et modèle de Nicolas Poussin dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, lorsqu'elle refuse à nouveau de poser et qu'elle se plaint : « Dans ces moments-là, tes yeux ne me disent plus rien. Tu ne penses plus à moi, et cependant tu me regardes.⁷⁴ » Quand Gillette pose, Poussin ne la regarde plus comme une femme, ni comme amante. Il n'a plus le regard amoureux, mais le regard d'un peintre qui dissèque son modèle, qui en établit les proportions, qui la regarde avec le même regard que s'il peignait une pomme. Il peint un corps, une femme - « une abstraction » disait Kenneth Clark à propos du nu masculin académique - et non pas un désir. Peut-être que si Poussin peignait son désir pour Gillette, sa peinture serait plus expressive, moins formelle et plus folle à l'image de celle de Frenhofer. C'est donc pour éviter ce changement de regard que je ne prends pas de modèle quand je peins. Je cherche à peindre ce que mon désir voit : un ensemble de corps mémorisés, de fragments d'images et la tension de mon propre désir. Des représentations qui ne sont pas stables, qui vont évoluer au cours de l'élaboration de la peinture et qui ne demandent pas d'être définies. Par exemple dans ma peinture (Fig. 3) qui représente deux corps enlacés, celui qui est placé derrière la figure du premier plan, n'est qu'un mouvement aux contours flous, qui accentuent l'enchevêtrement des corps et leur union.

74. Honoré de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu. Gambara. Massimilla Doni*, Paris, Flammarion, 2008, p. 42.

Ne pas se référer à un modèle, c'est donc éviter d'emprisonner la figure du nu dans une vision réaliste, dans des codes de représentation ou dans une vraisemblance. Le désir, comme acteur de la peinture, peut tordre les corps ou les assouplir, leur donner des attitudes suggestives, les rendre disponibles à la rêverie et les faire surgir comme un fantôme.

3.2. La pose, les attitudes choisies



Fig. 3 : *Effusion I*, 2019
Acrylique sur Papier, 180x150 cm



Fig. 4 : *Effusion II*, 2019
Acrylique sur Papier, 180x150 cm

Qu'il y ait un modèle ou non, la position du corps doit être déterminée. Dans la culture classique, le modèle prend la pose et celle-ci a une double fonction. En premier une fonction de vraisemblance, qui demande la connaissance de l'anatomie et des tensions musculaires comme le rappelle François Jullien : « Pour Léonard comme pour toute la peinture classique, en Europe, le corps humain est un corps physique soumis à des principes rigoureux de tension musculaire, d'équilibre et de pondération. [...] Aussi, pour rendre ce corps, qu'il conçoit toujours d'abord nu, à titre d'épure, et s'en servant comme cas de figure, le peintre doit-il étudier la composition des forces, analyser les mouvements selon poussée et traction, évaluer les points d'effort, déterminer les points d'appui.⁷⁵ » Mais ces règles physiques ont aussi pour fonction de montrer par l'attitude du corps une action ou de donner à voir une expression. Le plus souvent, quand

75. François Jullien, *Le Nu impossible*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, pp. 32.

l'académisme l'emporte, elle fige la figure et elle l'isole. Elle lui enlève toute attitude naturelle et simultanément la prive de tout attrait : on ne désire pas une personne qui pose, immobile, dans une attitude conçue au préalable pour la peinture.

L'attitude la plus courante des nus masculins dans la peinture – et dans les cours de modèles vivants – est une position verticale. La figure est campée sur ces deux jambes, et souvent l'un ou les deux bras sont étendus, désignent quelque chose, marquent le mouvement de la figure. Mais ces attitudes convenues, qui doivent donner un sentiment de force et de virilité, créent une distance ou une héroïsation de la figure. Pour nuancer cette attitude qui fige le corps, on différencie les points d'appui de la figure : « Pose ou contre-pose : on sait que, dans le cas du nu debout, tout un art s'est développé qui joue de la différence entre la jambe d'appui et la jambe au repos, créant ainsi un déséquilibre dont la subtile compensation confère à la figure son élan.⁷⁶ » Si ce décalage des jambes casse l'immobilité de la figure, il peut, s'il devient plus léger, plus sinueux ou plus gracieux comme dans certaines peintures de Saint Sébastien, devenir érotique. L'exemple le plus ironique sur ce jeu de la pose est sans doute *l'Ex-voto à Saint Sébastien* (1935) d'Alfred Courmes : reprenant le modèle iconographique traditionnel, mais en inversant la figure pour qu'elle présente ses fesses, Courmes rend visible sans ambiguïté



Alfred Courmes, *L'ex-voto à saint Sébastien*, 1935
Huile sur toile, 146 x 120 cm



Antoine Watteau, *L'Indifférent*, 1717
Huile sur panneau de bois, 25 x 19 cm

76. *Ibid.*, p. 57.

l'érotisme homosexuel de ces figures. Mais on peut aussi retrouver cette légèreté, si ce n'est une féminité, donnée par la pose en équilibre, comme un pas de danse, dans *L'Indifférent* (1717) d'Antoine Watteau, dont le titre laisse entendre à l'époque de sa création qu'il s'agit d'un homosexuel⁷⁷. Pas de danse qu'on retrouve de nos jours dans la démarche, peu naturelle, déhanchée qu'empruntent les mannequins dans les défilés de mode. D'ailleurs comme le souligne Kenneth Clark, « le balancement de la hanche ou « déhanchement » [...] est un motif particulièrement important pour l'esprit humain, car, par l'emploi d'une seule ligne, en un éclair de perception, il confond et dévoile les deux sources de notre compréhension. C'est presque une courbe géométrique ; c'est également [...] un symbole vivant du désir »⁷⁸. Ainsi la courbe créée par le déhanchement d'un nu, ou le mouvement dissymétrique du corps qu'engendre la position des jambes, est un des facteurs de l'expression du désir. En fait, quand on peint un nu masculin, aussitôt qu'il n'est pas au garde à vous, on s'aperçoit que la plus grande part de l'expression de liberté et de suggestion sexuelle vient de cette différence dans la position des jambes. Cette ouverture des jambes, qu'on retrouve dans la plupart de mes peintures (Fig. 5) suggère en effet une intimité avec le regardeur, car en dévoilant les organes génitaux, elle rend la figure plus fragile, sans défense. Elle appelle aussi le regard et a tendance à faire de l'emplacement du sexe le centre de la composition. On trouve d'ailleurs peu de peintures de nus masculins qui s'ordonnent ainsi autour du sexe, on peut, en revanche, en trouver quelques exemples en sculpture comme celle du *Faune Barberini*, dont la lascivité et le manque de pudeur avec ses jambes écartées n'étaient possibles que pour figurer un satyre. À cette posture correspond le plus souvent une position des bras qui sont relevés pour dégager le buste. Le corps est ainsi offert aux regards dans sa plus parfaite nudité, il se présente comme un objet du désir, il appelle à un rapport charnel.

Mais cette attitude est renforcée si le corps bascule dans l'horizontalité. Et là encore, il est rare de trouver des représentations de corps masculins qui s'affichent allongés sur le dos - ou ce sont des corps vaincus, morts – alors que le nu féminin adopte le plus souvent cette attitude. Dans mes peintures, je choisis ce basculement. La plupart des corps sont allongés (par exemple la série *Drapeau*). Ils montrent ainsi une attitude naturelle de relâchement, de repos. Ils ne se préparent pas à une action, ni à la définir. Ils ne vont nulle part, ils sont là, en attente de ce qui

77. Paul Denis, « Narcisse indifférent », dans *Les sexes indifférents*, sous la direction de Jacques André, Paris, PUF, 2005, p. 121 : « Ma mémoire me souffle que l'« indifférent » au XVIII^e siècle aurait désigné l'homosexuel et que la figure de *L'indifférent* telle que l'a peinte Watteau se référerait à l'homosexualité. »

78. Kenneth Clark, *Le nu*, tome 1, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 132-133.

peut venir. Ils s'abandonnent, ils s'exposent totalement au regard. Cette attente est renforcée par l'effet de suspension des corps, leur poids ne pesant pas sur les jambes qui sont légèrement ou complètement écartées. Le flottement des corps dans la surface de la peinture, l'indécision spatiale dans lesquels ils apparaissent, intensifient la perception érotique. Ils sont là, surpris dans leur intimité et invitant le spectateur, comme on attend un amant, à venir partager les jeux de l'amour.



Fig. 5 : *Canapé orange IX*, 2018
Acrylique sur Papier, 150x120 cm



Faune Barberini, vers 220 avant JC
Marbre, hauteur 215 cm

3.3. Le nu sans visage et sans regard

Ce laisser-aller des corps et la complicité sensuelle qu'ils instaurent avec le spectateur sont intensifiés par l'absence de visage et l'absence de regard. À propos des photographies de Mapplethorpe, où le visage des modèles est absent, Jean-Olivier Majastre pose la question de la réduction du corps à son caractère de consommation : « La tête, l'esprit, la pensée, la singularité des traits, la personnalité affichée dans le visage, tout cela est effacé. Le corps est ce qui n'est pas pensé, pas socialisé. Chair ? Viande ?⁷⁹ » On peut objecter à cette vision du corps

79. Jean-Olivier Majastre, « Le corps à l'épreuve de l'art », dans *Les imaginaires du corps, Tome 2, Arts, sociologie, anthropologie. Pour une approche du corps*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 104.

sans visage, comme chair ou viande, que l'auteur ne prend pas en compte le désir du corps et que ce désir, même s'il n'est pas individualisé en l'absence d'un visage reconnaissable, est cependant socialisé : on ne désire pas de la viande, mais une construction mentale du corps qui nous paraît séduisant ; construction mentale qui s'est établie dans un temps long depuis notre enfance et dans une société donnée. Par ailleurs la « chair » a toujours été une question qui traverse tous les arts, et plus particulièrement la peinture : rendre la chair, lui donner un aspect à la fois « réaliste » et séduisant, puisque cette question se posait pour le nu féminin, était la preuve d'une grande réussite picturale. On pourrait également adresser le même type de critique à François Jullien, quand il affirme qu'un corps peint avec ou sans regard est dépossédé de sa capacité à communiquer : « Ce nu est bien présent, physiquement présent, mais on ne communique plus avec lui. Même s'il regarde, son regard est absent : car il se voit dépossédé d'emblée de tout droit de regard, il n'est là – passivement – que pour être regardé.⁸⁰ » Non seulement la sensualité et le désir, qui peuvent surgir de la représentation d'un corps et d'un regard, sont ignorés par François Jullien dans l'ensemble de son livre, *Le nu impossible* : quand est-il alors du franc regard adressé au spectateur par *L'Olympia* de Manet ? Mais ce qu'il énonce pourrait être étendu à toute la peinture : quelle peinture ne serait-elle pas là – passivement – que

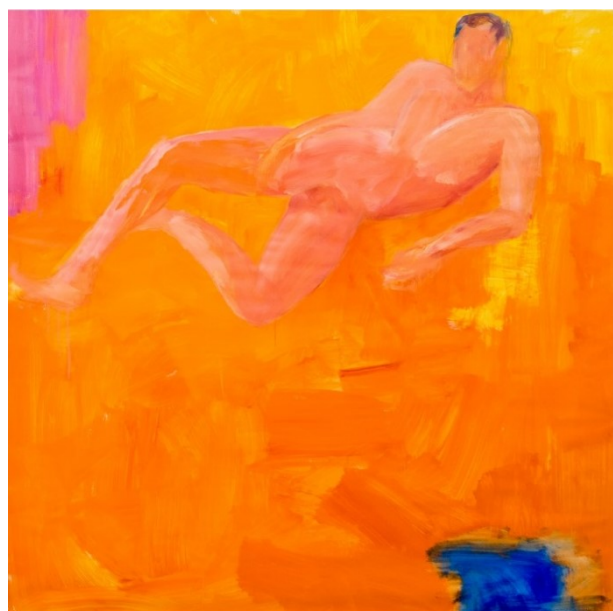


Fig. 6 : Fond orange de la série *Drapeau*, 2018
Acrylique sur Papier, 150x150 cm



Fig. 7 : *Canapé orange I*, 2018 (détail)
Acrylique sur Papier, dimension totale
150x100 cm

80. François Jullien, *Le Nu impossible*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 89.

pour être regardée ? C'est oublier aussi que nombre de peintures présentent des figures qui ne regardent pas le spectateur parce qu'elles sont absorbées dans leur activité⁸¹ et ne cherchent donc pas à communiquer avec un éventuel regardeur.

Cependant ces négations d'une possibilité de communication induite par l'absence de visage ou par le jeu de la représentation, même si je ne les partage pas, appellent une clarification du fait que, dans mes peintures, le visage est effacé (Fig.6 et 7). Ne sont visibles qu'une silhouette de la tête rapidement brossée, ou une absence de celle-ci coupée par le bord du tableau. Dans mes premières peintures de grand format, je n'ai pas volontairement omis de peindre le visage. Je constatais simplement que, quand je jugeais la peinture achevée, le visage n'était pas défini. Il n'avait aucune priorité dans mon processus. Son indication rapide et sans détail semblait suffire. Devant ce constat, j'ai essayé à plusieurs reprises de dresser un visage : mais quel visage choisir ? Souriant ou triste ? Calme ou passionné ? Regardant vers l'extérieur de la peinture ou vers son propre corps ? Aucun de ces essais ne me satisfaisait. Les traits du visage me semblaient être un maquillage. Pis, ils caractérisaient le corps. Ils se l'approprièrent. Ils définissaient une personnalité. La présence du corps perdait de sa force. Le nu n'était plus le sujet, la peinture devenait un portrait nu, le portrait d'un individu nu. En conséquence, j'invitais l'attention du spectateur en premier sur le visage, et peut-être même à s'interroger sur l'identité du modèle. En distrayant le spectateur par un visage reconnaissable, je perdais la force érotique que je souhaitais donner à mes figures.

Si l'absence de détails du visage était au début un choix hasardeux et inconscient, je l'ai fait ensuite de manière volontaire afin de ne pas rompre l'équilibre de ma peinture. Cette dépersonnalisation est une stratégie pour sexualiser chaque partie du corps. Elle soustrait au regard la recherche d'une ressemblance et d'une reconnaissance d'un individu particulier. Elle enlève ce qui pourrait être unique dans la représentation d'une personne en donnant ainsi à la peinture un caractère universel : c'est un corps d'homme, et non pas le corps d'un homme. Dans ses *Notes d'un peintre*, Matisse souligne également cette différence à plusieurs reprises : il cherche à peindre non pas le portrait d'une femme, mais une figure de femme. Peignant un corps, je peux peindre un désir, énoncer la beauté du corps masculin, affirmer une sexualité, et ce n'est pas l'absence des traits d'un visage qui enlève la présence de toute intériorité à la figure. Car la peinture elle-même si elle sait devenir un corps dans sa matière, dans son geste de dépôt,

81. Cf. Michael Fried, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990.

dans sa couleur, dans sa présence, ouvre sur l'intimité, intimité du corps peint, intimité du désir : « L'intimité, ce qu'il y a de plus intérieur et de plus caché, devient surface. L'intériorité de ce nu est la surface, incarnée.⁸² » Et cette incarnation que la peinture offre, s'accomplit dans le désir : « L'incarnat, c'est ce sujet qui se retire, ce sont ces yeux qui se ferment, et qui font en sorte que seule la peau s'expose, sans défense, au regard et au toucher de l'autre. L'incarnat est le seuil de l'éros.⁸³ » Et sans doute l'absence de visage et de regard montre que ce qui est convoité est la nudité.

3.4. Peindre l'organe génital ou non

Mais s'il est nécessaire de réduire le visage à un signe rapidement brossé pour dire la nudité, qu'en est-il de la représentation de l'organe sexuel masculin, « cette fabuleuse petite plante marine, morte, fripée, échouée sur la mousse, qui se déride, se développe, se dresse et jette au loin sa sève dès qu'elle retrouve l'élément d'amour ».⁸⁴ ? Vient-elle happer et troubler le regard ? Fait-elle basculer le nu dans le pornographique ? Sans doute si c'est un sexe bandant. Il se donne alors à voir en premier et risque là aussi d'effacer la nudité au profit d'un jeu sexuel convenu. Le visage et le sexe bandant sont les deux parties du corps qui focalisent le regard.

Ce constat n'était pas une évidence dans mon travail. Dans mes premières peintures en pastel (Fig. 8, 9 et 10), le sexe masculin est un motif décoratif, des pénis-oiseaux bandants qui volent autour de la figure. Ces motifs, qui servent de remplissage du fond de la peinture, sont en même temps une affirmation du caractère homosexuel. En se répétant, ils enlèvent toute idée de pornographie, pour devenir un jeu illustratif. Mais, très dessinés et devenant presque des formes de logo, ce caractère illustratif et narratif sature la peinture. Dès le premier coup d'œil, ils rendent trop visibles son thème au détriment de la représentation du nu. Ce trop-dit ne renforce même pas l'idée de nudité et fait perdre à la peinture sa charge expressive. De plus, ces pénis omniprésents s'engouffrent dans un stéréotype de l'homosexualité, comme si le phallus est un fétiche gay et que sa présence est incontournable pour exprimer le désir homosexuel.

82. Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, *Nus sommes [la peau des images]*, Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur, 2002, p. 64.

83. *Ibid.*, p. 64.

84. Jean Cocteau *Le livre blanc*, cité par Dominique Fernandez, *Amants d'Apollon : l'homosexualité dans la culture*, Paris, Bernard Grasset, 2015, p. 428.

Cette question s'est posée différemment quand j'ai eu l'opportunité de disposer d'un espace plus grand pour travailler. La nouvelle dimension de mes peintures changeait le rapport à l'image. Elle demandait de basculer d'un thème illustratif à la capacité de la peinture (la composition, la touche, la couleur, etc.) d'énoncer le désir à travers la figure d'un nu. Et ces signes, les pénis-oiseaux, n'étaient plus nécessaires, ils devenaient même encombrants car ils redoublaient maladroitement ce que devait dire la peinture. N'en restait pas moins la question de peindre le pénis et de comment le peindre, car à la différence du sexe féminin, il n'est pas caché et sa présence dépasse la nudité, comme l'écrivent Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy : « De toute la nudité humaine — mais il n'y en a pas d'autres —, le sexe masculin est la seule partie du corps qui expose plus, ou autre chose, que la nudité. [...] La nudité ici est sans aucune ressource de pudeur. [...] On sort du corps, en vérité : on est devant une autre présence, singulière, indépendante — et pendante. Ou bien ce sexe tombe, presque informe et fripé, gauche pendillon, ou bien il est érigé, gonflé, démesuré, puissance en acte qui n'a de sens et de présence qu'à faire monter sa giclée.⁸⁵ » Peindre le sexe en érection appelle tout de suite les images des faunes et des satyres : le nu s'y efface, il ne peut plus être perçu, il est noyé dans la recherche d'une jouissance brute et directe — et d'ailleurs les satyres ne sont pas des images de la beauté du corps masculin. Peindre le sexe au repos pose un autre problème. C'est une partie sensible du corps qui, si elle est trop dessinée, trop peinte, s'expose comme un visage, un autre



Fig. 8 : *Jardin*, 2017
Pastel sur Papier, 65x50 cm



Fig. 9 : *Fleuraison I*, 2017
Pastel sur Papier, 40x30 cm



Fig. 10 : *Fleuraison II*, 2017
Pastel sur Papier, 65x50 cm

85. Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, *Nus sommes [la peau des images]*, Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur, 2002, p. 67. Les auteurs font remarquer que Picasso disait que le soleil et le sexe masculin en érection sont deux apories de la peinture (cf. J.M.Pontévis, *La Peinture, masque et miroir*, Bordeaux, William Blake et Cie, T. 1, 1993, p ; 29).

visage. C'est en cela qu'elle redouble la nudité et qu'elle appelle le regard sur la promesse de découvrir plus que le nu. Face à cette alternative, le sexe est juste esquissé dans mes peintures. Un trait, une ombre, une trace suffisent à marquer sa présence. Sans prendre une réelle décision, je les peignais sans précision comme les visages.

3.5. Le corps fragmenté

Cependant dans des travaux récents, le sexe est plus dessiné, plus présent. Et cette présence est liée la fragmentation du corps. En focalisant sur des parties du corps - des jambes, des fesses, des cuisses, l'aine - dans une série de petits tableaux, je change le point de vue. Il ne s'agit plus, comme dans les grandes peintures, de nus masculins, mais de concentrer le regard sur des aspects plus suggestifs du corps. D'être dans une autre intimité, de voir comment le fragment du corps permet de restituer la totalité du corps en lui donnant une connotation sexuelle. Mais également pour rappeler comment notre désir peut se fixer sur une partie d'un corps et confronter le spectateur à l'immédiateté de ce désir : « Nous pensons même que le fragment est plus vivant, plus concentré, plus authentique. [Et cela, précisément dans le cadre] d'une philosophie de l'art fondée sur la sensation immédiate.⁸⁶ » Car, même si en Occident, le goût pour le fragment vient de la sculpture antique souvent retrouvée avec des parties manquantes,

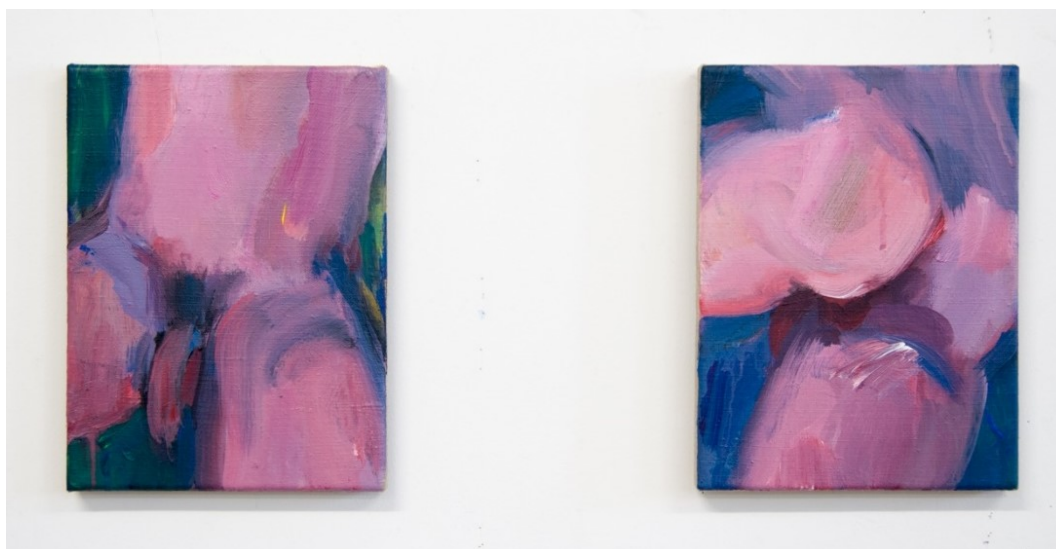


Fig. 11 : *Deux garçons I*, 2019
Acrylique sur toile, ensemble : 24x54 cm, 24x18 chacun

86. Kenneth Clark, *Le nu*, tome II, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 18.

le fragment peut aussi être une stratégie plastique. Comme l'explique Linda Nochlin, le fragment permet de faire voir ce qui n'est habituellement pas dit, la sexualité d'une scène : « Le morcellement des corps féminins, la substitution de la partie pour le tout, est une référence rhétorique astucieuse à la disponibilité sexuelle.⁸⁷ » Et à ce propos, Linda Nochlin différencie les effets d'un fragment de corps féminin de celui d'un corps masculin, le premier faisant émerger un attrait sexuel, le second symbolisant plus généralement la force et l'énergie : « Lorsque l'image [l'image de jambes coupées] est féminine, comme c'est le cas de la célèbre photographie de jambes de danseuse prise en 1939 par André Kertesz, elle renvoie inévitablement à l'implicite attrait sexuel du modèle invisible, offert en objet passif au regard masculin. Le morcellement des jambes masculines n'a jamais signifié la même chose [...] Des jambes masculines représentées seules fonctionnent logiquement en signifiants de l'énergie physique et du pouvoir.⁸⁸ » Mais, sans doute, cette différence n'existe que par l'absence dans la peinture de représentations de fragments de corps masculins – à part pour des études académiques de mains ou de pieds par exemple. En quoi une paire de fesses masculines n'inviterait-elle pas à un regard sensuel ?

Cependant, la représentation d'un fragment de corps dans ces toiles m'a paru très rapidement trop statique. Leurs petites dimensions faisaient que le regard était trop concentré, trop rapide. Il manquait dans ses tableaux un mouvement qui entraîne le regard plus loin que ce qu'il voit. Pour leur donner une tension plus grande, je les associais en diptyque. La juxtaposition de deux fragments, de deux positions du corps, ainsi que le jeu des couleurs plus différenciées que dans mes grandes peintures, les ouvraient à un regard obligé d'aller et de venir, de passer de l'un à l'autre, amplifiant ainsi les suggestions sexuelles en amorçant une narration.



André Kertesz, *jambes de danseuse*,
Photographie, extraite du livre de Linda Nochlin,
Femmes, art et pouvoir.

87. Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir*; *op. cit.*, p. 28.

88. *Ibid.*, p. 29.

3.6. L'articulation de la figure et du fond

Si, au fur et à mesure de l'évolution de ma pratique, la construction du nu m'a amené à faire des choix sur leur attitude, sur l'absence des traits du visage ou du sexe, il me fallait aussi trouver une solution pour l'articulation de cette figure et du fond. Cette difficile articulation est aussi une raison du rejet de m'appuyer sur un modèle. Un corps vivant que je prendrai en modèle, ou la photographie d'un corps, ne pourrait pas se voir sans le contexte dans lequel il est pris. Il ne serait pas isolé de ce qui l'environne, le lieu de l'atelier, les objets, les couleurs et les lumières. Et il deviendrait alors plus difficile de modifier la pose du modèle ainsi que le fond. C'est sans doute pour cette raison que dans des photographies anciennes de cours de modèle vivant, on remarque qu'un rideau blanc a été tendu derrière le modèle qui pose. Et peut-être que pour faire surgir picturalement un corps, il est nécessaire d'avoir un fond qui ne s'encombre pas de détails et qui environne le corps pour lui donner une qualité de présence que tout autre objet représenté risquerait de concurrencer. On peut aussi remarquer ce choix, par exemple, dans les photographies de Mapplethorpe où le fond est généralement d'un noir très dense ou constitué d'une gamme de gris, ou à l'inverse, dans les photographies de Ren Hang où le fond est un blanc très cru, sans ombre. En peinture, deux solutions les plus évidentes, mais opposées dans leur traitement, sont présentes dans les œuvres de Francis Bacon et dans celles de Yan Pei-Ming. Dans les œuvres du premier, le fond est le plus souvent construit par des aplats monochromes et n'est pas perturbé par des objets : « J'aimerais que l'image ait une intimité sur un fond très dénudé. Je veux isoler l'image.⁸⁹ » En revanche, dans les œuvres de Yan Pei-Ming, la surface du tableau est balayée par de grands gestes dans des gammes de teintes de gris. Cette gestualité permet à la fois de donner vie au fond du tableau, d'y établir des nuances et des profondeurs, et d'ancrer la figure dans le fond sans que les contours de celle-ci viennent, comme une déchirure, se séparer du fond. Cette construction d'un espace qui soit tout à la fois un plan, un mouvement



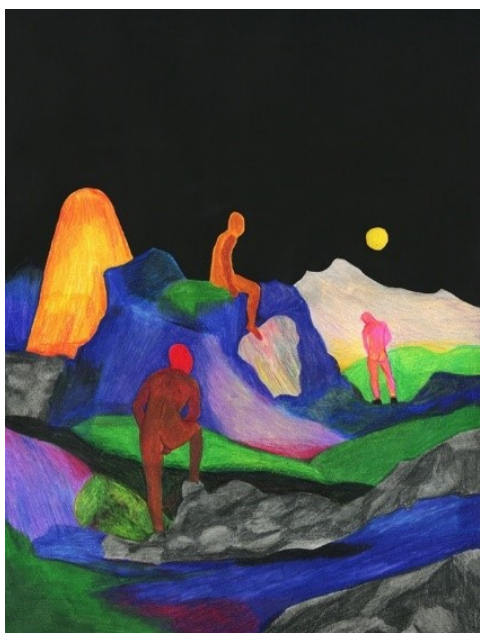
Yan Pei-Ming, *Nom d'un chien ! Un jour parfait*, 2012
Huile sur toile, panneau droit d'un triptyque

89. Francis Bacon et David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, Flammarion, 2013, p. 142.

en attirant l'œil sur les traces des gestes et une manière de fusionner la figure avec le fond est la solution que j'ai retenue pour la plupart de mes peintures (Fig. 3 et 4, et la série *Drapeau*).

Mais avant de m'arrêter à cette solution, je m'étais demandé si le fond ne devait pas être un espace décoratif qui redoublait le sens de la figure. Dans mes premiers travaux, influencés par les œuvres de Xiyadie, j'avais recherché à conserver des signes, principalement des pénis-fleurs, afin de peupler le fond et d'enlever toute ambiguïté sur l'atmosphère de ces travaux. Ils étaient des prétextes à apporter des couleurs vives et à structurer par une trame plus ou moins visible l'absence de profondeur de la représentation. Il s'agissait aussi de garder un lien avec la culture chinoise tout en introduisant des motifs à caractères sexuels pour donner une connotation homosexuelle. Entre fleurs, oiseaux et organes sexuels, le fond de mes travaux (Fig. 8, 9 et 10) devenait le lieu de l'affirmation homosexuelle. Le choix du pastel permettait aussi d'unifier la représentation du corps et de ces motifs et de créer une atmosphère douce et vaporeuse.

À la suite de ces essais, je me suis aperçu que la place prise par les motifs décoratifs étaient trop visibles et devenaient non plus une trame décorative mais des éléments à part entière qui leur donnaient une évidence sexuelle trop forte. J'ai donc abandonné l'idée d'inscrire mes travaux dans le cadre des caractères traditionnels de la culture chinoise : il était trop difficile de trouver un modèle populaire pour y insérer des figures homosexuelles. Je me suis alors tourné vers des exemples d'artistes occidentaux contemporains qui ont peint des scènes ou des figures homosexuelles : les peintures de Tom de Pékin et de Hernan Bas dont le travail est montré à la



Tom de Pékin, *Décor Montagneux*, 2015
Crayons de couleur et acrylique



Hernan Bas, *Case study (Anton, Feral child)*, 2014
Acrylique sur lin, 182.9 x 152.4 cm

galerie Perrotin. Dans les peintures de ce dernier, le fond est le plus souvent saturé par un environnement de végétaux et de fleurs ou des vues d'intérieur très détaillées où les corps, rarement dénudés, ont tendance à n'être qu'un motif parmi d'autres. Ces peintures donnent l'effet de mosaïques vivement colorées et surchargées où l'œil ne trouve aucun repos. Et on peut avoir le sentiment qu'elles créent une atmosphère vieillotte et nonchalante d'une homosexualité admise dans un milieu favorisé. En revanche dans les œuvres de Tom de Pékin, qui ont un dessin très simplifié, les corps sont insérés dans des espaces naturels plus vastes, avec des jeux de profondeur accentués par des couleurs vives sur un fond généralement noir. Mais ces exemples ne répondaient pas à mes intuitions. Je ne souhaitais pas que l'absence de motifs décoratifs soit remplacée par des environnements naturels et créent une ambiance soit désuète (Hernan Bas), soit faisant penser à des lieux de drague homosexuelle (Tom de Pékin). J'ai alors essayé de contourner ce problème de l'articulation du corps nu et du fond en me servant d'un objet présent dans l'atelier : un canapé orange. Il ne s'agissait pas de garder la forme précise, ni même les proportions de ce canapé. On peut d'ailleurs voir dans cette série de neuf peintures - qui sont des grands formats peints à l'acrylique sur papier - que ce canapé évolue jusqu'à devenir un plan rectangulaire orange, verticalisé, disposé différemment dans l'espace de la peinture. Il sert de point d'appui aux figures, mais devenu flottant, comme une toile libre, sur le fond, il suggère que les figures puissent soit être vues elles-mêmes verticalement, suspendues dans



Fig. 12 : *Canapé orange II*, 2019
Acrylique sur Papier, 150x114 cm

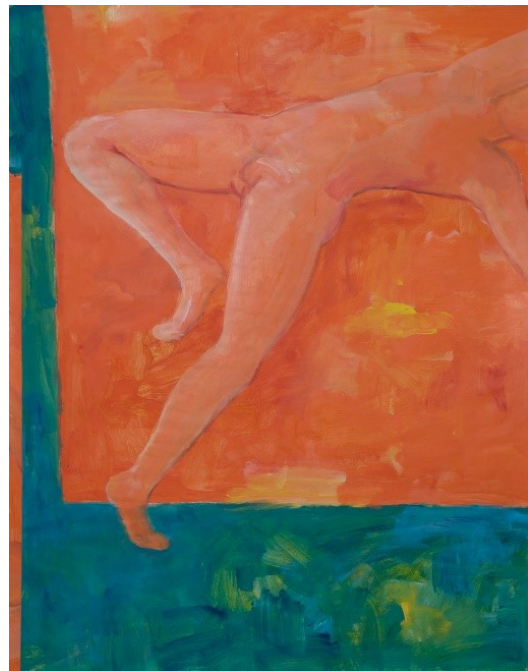


Fig. 13 : *Canapé orange VIII*, 2019
Acrylique sur Papier, 150x117 cm

l'espace, soit être vues du dessus, comme si elles étaient allongées sur le canapé. Il apporte ainsi une indétermination de l'espace qui donne aux figures une plus grande liberté et les montre comme si elles attendaient qu'on les regarde.

C'est après la réalisation de cette série, que véritablement toute représentation d'objet et de niveaux différents de surfaces, ont été éliminés de mes peintures. Les fonds devenaient monochromes, ou plus précisément des camaïeux d'une couleur. Ils apportaient la sensation d'une situation unique et calme, et créaient un mouvement du regard, comme une vague de couleur qui trempe le regard du spectateur. Ne se posait plus alors que les questions des traces des gestes pour lui donner une présence et du rapport des couleurs entre le corps et le fond afin que le corps ne se détache pas du fond comme un décalcomanie.

4. La couleur comme vecteur du désir

La peinture est un lent processus où se combinent les choix conscients et ceux qui adviennent de sa mise en œuvre. Il est ainsi difficile de faire la part de ceux qui sont volontaires, de ceux qui s'affirment par les gestes et les couleurs, ou encore de ceux qui partent d'une intention précise et se transforment au cours de l'exécution. À plusieurs reprises, Francis Bacon, dans ses entretiens avec David Sylvester revient sur le changement de la peinture à partir d'un simple coup de pinceau volontaire ou accidentel : « L'un des points est, bien sûr, que dans l'activité consciente de quelqu'un qui peint [...] il est fréquent que la tension soit complètement changée rien que par la façon dont va un coup de pinceau. Il engendre une forme autre que la forme que vous êtes en train de faire.⁹⁰ » Et il précise, sans pouvoir l'expliquer, que ce coup de pinceau peut rendre la peinture bonne, qu'elle peut le métamorphoser. Cela est sans doute encore plus vrai, lorsque la peinture s'attaque à la représentation du désir : elle résiste, elle crée des écarts, elle se perd et oriente la figuration vers d'autres sensations. Le travail du peintre est alors, soit de tenter de faire coïncider la vision mentale, qu'il cherche à restituer, avec la production matérielle de la peinture, soit de se laisser conduire par la peinture. Ou les deux successivement. Quand je débute un tableau, la mise en place de la figure et le choix de son attitude se font de manière presque instinctive, puisque je ne m'appuie sur aucun modèle réel et que je ne recherche pas une pose académique. Dans un deuxième temps, je suis plus occupé par les problèmes de couleur pour trouver l'articulation de la figure et du fond. Et c'est sans doute pour cela, que les

90. Francis Bacon et David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, Flammarion, 2013, p. 118.

figures présentent un caractère inachevé : des mains, des pieds, des visages ou des sexes sont absents ou non précisés ; l'anatomie n'est pas respectée. Car il ne s'agit pas de « finir », de définir précisément le corps nu, « d'ajouter des pattes au serpent » (*hua she tian zu*, c'est-à-dire « ajouter quelque chose de superflu »), mais de saisir de manière instantanée l'expression qui donnera naissance au désir. Et cela, comme l'exprime très clairement Matisse, pour deux raisons. La première est le dépassement du caractère particulier, individuel, d'une figure : « J'ai à peindre un corps de femme : d'abord je lui donne de la grâce, un charme, et il s'agit de donner quelque chose de plus. Je vais condenser la signification de ce corps, en recherchant ses lignes essentielles. Le charme sera moins apparent au premier regard, mais il devra se dégager à la longue de la nouvelle image que j'aurais obtenue, et qui aura une signification plus large, plus pleinement humaine.⁹¹ » Si je veux que les corps nus de ma peinture soient des figures du désir, je dois chercher à peindre un corps qui ne soit pas noyé dans les détails et les particularités. Un corps qui affirme la nudité et offre cette nudité au regard. En deuxième, l'expression de cette figure ne doit pas être limitée à son expression propre, mais doit se dégager de l'ensemble du tableau : « L'expression, pour moi, ne réside pas dans la passion qui éclatera sur un visage ou qui s'affirmera par un mouvement violent. Elle est dans toute la disposition de mon tableau : la place qu'occupent les corps, les vides qui sont autour d'eux, les proportions, tout cela y a sa part.⁹² » Seule cette recherche d'un équilibre général du tableau, de l'air qui circule autour de la figure, comme le dit Frenhofer dans le *Chef d'œuvre inconnu*, parvient à suggérer une harmonie où le corps se dresse désirant et désiré. Et c'est dans cette recherche que les traces du processus restent visibles et concourent à donner vie à la figure : touches qui modèlent le corps, gestes qui animent d'une texture flottante le fond.

Pour que cette expression puisse surgir, il faut également que la traditionnelle opposition du dessin et de la couleur soit oubliée : « L'habituelle opposition entre le dessin et la chair (qu'il faut entendre ici comme couleur) impliquerait que "l'on pourrait devant chaque nu garder le jugement et oublier le désir, garder le concept et oublier le phénomène, garder le symbole et oublier l'image, garder le dessin et oublier la chair".⁹³ » Ou oublier le dessin pour que l'image, la chair, le désir soient privilégiés. Car, si l'on se réfère à l'analyse de Didi-Huberman, le dessin, c'est-à-dire le jugement, le concept, le symbole, appelle la rationalité, c'est ce qui parle au

91. Henri Matisse, « Notes d'un peintre », *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann éditeur, 1972, p. 44.

92. *Ibid.*, p. 42.

93. Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Rêve, nudité, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999, p. 16.

cerveau. En revanche la couleur, c'est-à-dire, l'image, la chair, le désir, s'adresse à la sensation directe, ce qui nous touche avant même que nous le conceptualisons : le désir est noué à la couleur. Le dessin de la figure, puisqu'il est nécessaire pour la faire surgir du fond, ne peut donc provenir que de la couleur. Et celle-ci peut même suggérer une présence active, sans que le dessin du corps soit lui-même affirmé, comme dans ma peinture où deux corps s'enchevêtrent (Fig. 3), font l'amour, fusionnent et peuvent rappeler le dessin de Michel-Ange, *L'Enlèvement de Ganymède par Zeus*. Dans cette peinture, la couleur orange de la figure, qui enlace le corps plus dessiné, ne correspond pas à la couleur de la chair. Mais son irruption contrastée sur le fond rose, dit tout à la fois le corps dans sa quête du plaisir et l'évanouissement des limites du corps dans la jouissance. Et peut-être que le choix de cette couleur orange, qui intervient dans nombre de mes travaux (série *Canapé orange*) est synonyme du désir. Elle marque par son écart



Michelangelo Buonarroti, *L'enlèvement de Ganymède*, 1533
Craie noire sur papier, 36,1 x 27 cm

aux couleurs traditionnelles utilisées pour les corps le surgissement d'un autre corps, celui du corps sensuel qui s'ouvre au plaisir. Et quand cette couleur est celle du fond de la peinture, elle déteint sur les corps et les enserme dans une atmosphère sensuelle.

Si la couleur est, dans la peinture, un des indices de la séduction, tout aussi bien que d'une sexualité qui se montre, on peut se demander si son usage sans retenue ne peut pas être associé à l'homosexualité. Le drapeau gay, dit souvent drapeau arc-en-ciel, qui est constitué de six couleurs, vient rappeler cette diversité des orientations sexuelles. Dans ma série de peintures dont le rythme repose sur les couleurs du drapeau LGBT (lesbiennes, gays, bisexuels, transgenres), chaque peinture reprend comme couleur dominante une de celles du drapeau gay, et toute la série, présentée en totalité, est ainsi la reprise d'un symbole homosexuel. Mais peut-être que le rôle de la couleur est avant toute chose de mettre au premier plan une intériorité, de mettre au jour une sensation, de faire partager ce qui reste en général de l'ordre privé. Elle avouerait ainsi une autre sexualité. Mais si on reste dans une longue tradition picturale, on sait, comme l'a souligné Jacqueline Lichtenstein, que la couleur a un caractère féminin car elle est trompeuse, comme le maquillage. Elle maquille pour séduire, elle donne à voir et se donne à voir comme le fard, qui est « l'artifice qui s'affirme et s'affiche comme tel, un ornement dont

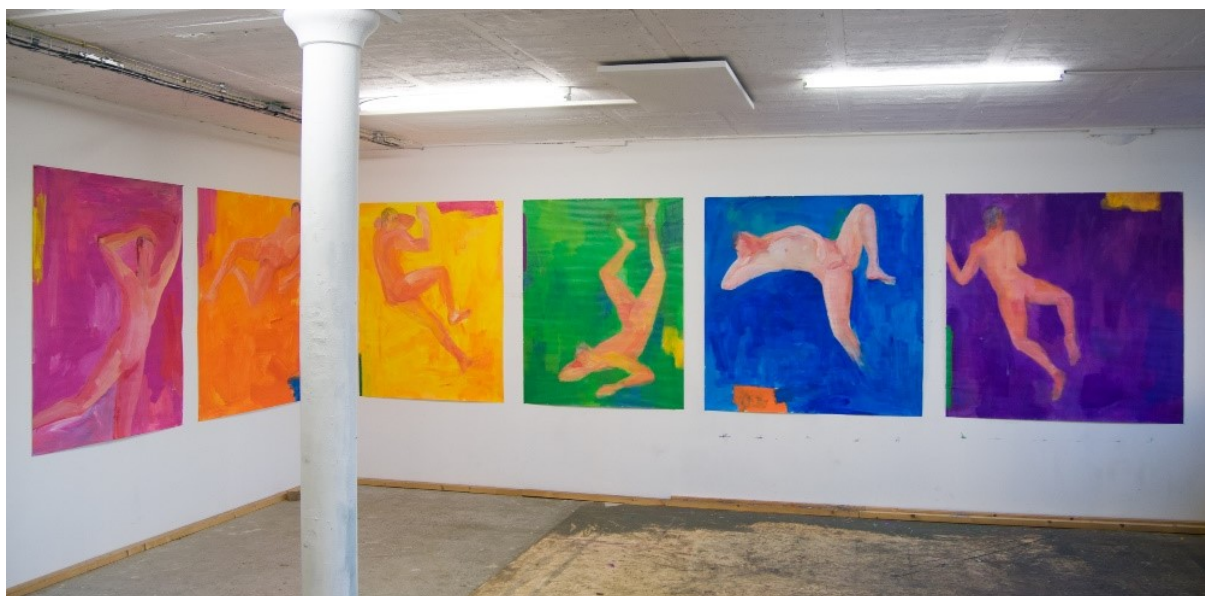


Fig. 14 : *Drapeau*, 2019
Six tableaux, acrylique sur Papier, dimensions variables : 150x120 cm ou 150x150 cm chacun

l'unique fonction est de se donner à voir, un maquillage prenant plaisir à se montrer.⁹⁴ » Mais dans l'idée du maquillage, il y a le fait que la couleur, le maquillage viendrait en second, après et par-dessus le dessin. Devenu autonome, sans un dessin préalable comme dans mes peintures, elle s'affiche alors non plus pour cacher, pour tromper, mais pour rendre visible. Ainsi une seule couleur, sans référence avec le monde extérieur, étendue sur toute la surface de mes peintures, que ce soit dans la série *Canapé orange* ou celle du *Drapeau*, crée un écrin pour le corps. Elle suspend également la temporalité : elle rend présent le corps. Et seule cette présence du corps, et non pas la simple figuration du corps, peut faire naître le désir.

94. Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, Idées et Recherches, 1989, p. 204.

Conclusion

« Mon corps rappelle-toi non seulement combien tu fus aimé,
non seulement les lits où tu t'es allongé,
mais aussi ces désirs qui pour toi
brillaient ouvertement dans les yeux
qui tremblaient dans la voix
...
rappelle-toi, mon corps. »

Constantin Cavafis, *En attendant les barbares : et autres poèmes*⁹⁵

Rappelle-toi, mon corps. Rappelle-toi ces désirs qui faisaient briller les yeux, rappelle-toi ces autres corps. Rappelle-toi ces moments où, un pinceau à la main, tu te laissais emporter par ces désirs, par ces corps. Et rappelle-toi ces autres moments où la peinture devenait elle-même le désir, le désir de peindre, le désir de faire advenir le désir. Rappelle-toi ces moments encore où la peinture résiste, où le geste, la touche, la couleur figurent un corps, mais ne figurent pas une présence. Rappelle-toi enfin comment cette présence figurée, soudain, devient une expérience : expérience du désir présent, expérience de la mémoire qui ranime sans cesse cette présence désirante, expérience que la peinture demande de renouveler indéfiniment.

C'est cette expérience que j'ai découverte et mise en œuvre depuis ces deux dernières années. Cette expérience m'a également fait découvrir le difficile équilibre à atteindre entre la figuration d'un désir et la capacité de la peinture à l'énoncer. À dépasser l'illustration pour que l'expression surgisse de la peinture, de son médium, de son processus et de ses couleurs. À comprendre comment la peinture est elle-même une activité qui dépasse l'intention que l'on a à l'esprit quand on la commence. Dans ce parcours, je me suis d'abord interrogé sur la représentation du nu masculin et sur les codes de cette représentation qui l'ont le plus souvent éloignée de toute forme de séduction. J'ai ensuite recherché les références artistiques qui pouvaient définir la manière

95. Constantin Cavafis, *En attendant les barbares : et autres poèmes*, Paris, Gallimard, Collection Poésies, 2003. p.131

de représenter une identité homosexuelle et de la faire partager. Enfin je me suis livré à la peinture et j'ai expérimenté cet équilibre difficile entre l'expression d'un désir et les moyens de la peinture. Ou comment surmonter la concurrence constante entre faire une image d'un corps nu et peindre un corps nu. À chaque nouvelle peinture, se posait ainsi la question : est-ce le désir homosexuel ou le plaisir de peindre qui se donne à voir ? Question qui finalement s'adresse au spectateur comme l'explique Bernard Noël : « La toile ne s'achève que dans sa relation avec son spectateur et l'œil, devant elle, est alors le sexe d'une relation mentale instantanée.⁹⁶ »

Reste alors une question qui vient clore ces deux années : mon intention artistique de donner à voir tout à la fois mon identité sexuelle et le désir qui en dépend, est-elle un frein dans l'avenir pour le développement de ma peinture ? Si ce premier travail m'a permis de surmonter un certain nombre de contraintes personnelles et sociales et de me construire dans et par la peinture, son approfondissement dans le futur ne risque-t-il pas de restreindre les possibilités de la peinture ? Peut-être faut-il simplement faire confiance à la peinture ?

96. Bernard Noël, *Les peintres du désir*, Paris, Éditions Gutenberg, 2008, p. 22.

Bibliographie

Livres - Catalogues

Paul Ardenne, *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2001.

Paul Ardenne, *Pierre et Gilles : double je, 1976-2007*, catalogue de l'exposition, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, (26 juin-23 septembre 2007), Taschen, 2007.

Honoré de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu. Gambara. Massimilla Doni*, Paris, Flammarion, 2008.

Dominique Baqué, *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Édition du Regard, 2002.

Roland Barthes, *Cy Twombly*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.

Judith Benhamou Huet, *Dans la vie noire et blanche de Robert Mapplethorpe*, Paris, Grasset, 2014.

Marc Bonnard, Michel Schouman, « *Histoires du pénis : le sexe de l'homme vu au travers de la médecine, la psychologie, la mythologie, l'histoire, l'ethnologie et l'art* », Monaco, Éditions du Rocher, 1999.

Louise Bourgeois, catalogue, Paris, éditions du Centre Georges-Pompidou, 2008.

John Cage, *La couleur dans l'art*, Paris, Thames & Hudson, 2009.

John Cage, *Couleur et Culture. Usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction*, Paris, Thames & Hudson, 2010.

Christian Caujolle, Jean-Luc Monterosso, Marie Darrieussecq, *Bernard Faucon, photographe*, Nîmes, Actes Sud, 2005.

Constantin Cavafis, *En attendant les barbares : et autres poèmes*, Paris, Gallimard, Collection Poésies, 2003.

Kenneth Clark, *Le Nu*, tomes I et II, Paris, Hachette Littératures, Le Livre de Poche, 1998.

Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 1981.

Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Rêve, nudité, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999.

Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, *Nus sommes [la peau des images]*, Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur, 2002.

Fémininmasculin – Le sexe de l'art, catalogue, Paris, éditions du Centre Georges-Pompidou, 1995.

- Dominique Fernandez, *L'amour qui ose dire son nom : art et homosexualité*, Paris, Stock, 2001.
- Dominique Fernandez, *Amants d'Apollon : l'homosexualité dans la culture*, Paris, Bernard Grasset, 2015.
- Michael Fried, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990.
- Rudi Fuchs, *Gilbert & George : l'oeuvre en images : 1971-2005*, deux volumes, Paris, Gallimard, 2007.
- Annie Guédras, *Ils : dessins érotiques de Jean Cocteau*, Paris, Éditions Le Pré aux clercs, 1998.
- Martin Harrison, Rebecca Daniels, *Francis Bacon : incunabula : esquisses et documents*, Nîmes, Actes Sud, 2009.
- Haute culture : General Idea. Une rétrospective, 1969-1994*, catalogue, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2015.
- David Hockney*, catalogue, Paris, éditions du Centre Georges-Pompidou, 2017.
- François Jullien, *Le Nu impossible*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- Jane Kallir, Ivan Vartanian, Jean-François Allain, *Egon Schiele : dessins et aquarelles*, Paris, Hazan, 2004.
- Élisabeth Lebovici, *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du XX^e siècle*, Zurich, JPR / Ringier, 2017.
- Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, Idées et Recherches », 1989.
- Jacqueline Lichtenstein, *La Tache aveugle : Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 2003.
- Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Éditions Hermann, 1972.
- Masculin / masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, catalogue, Paris, Musée d'Orsay / Flammarion, 2013.
- Lynda Nead, *The Female Nude : Art, Obscenity and Sexuality*, London and New York, Routledge, 2015.
- Jérôme Neutres, *Robert Mapplethorpe*, catalogue de l'exposition, Paris, Grand Palais, (26 mars-13 juillet 2014), Éditions de la Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2014.
- Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir, et autres essais*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993.
- Bernard Noël, *Les peintres du désir*, Paris, Éditions Gutenberg, 2008.
- Brian O'Doherty, *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie*, Zürich, JRP/Ringier, 2008.

René Passeron, *L'Œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1980.

Michel Pastoureau, *Une couleur ne vient jamais seule : journal chromatique, 2012-2016*, Paris, Seuil, 2017.

Michel Pastoureau, Dominique Simonnet, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Contemporary French Fiction, 2014.

James Smalls, *L'homosexualité dans l'art*, New York, Parkstone press, 2004.

Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990 - édition de 2006.

Colin Spencer, *Histoire de l'homosexualité : de l'antiquité à nos jours*, Paris, Le Pré aux Clercs, 1998.

David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, Paris, Flammarion, 2013.

Florence Tamagne, *Mauvais genre : une histoire des représentations de l'homosexualité*, Paris, Éditions La Martinière, 2001.

Stefano Zuffi et Marco Bussagli, *Art et Érotisme*, Paris, Citadelles & Mazenot, 2002.

Articles

Paul Denis, « Narcisse indifférent », dans *Les sexes indifférents*, sous la direction de Jacques André, Paris, PUF, 2005.

Cédric Enjalbert, « Un havre de Kitsch », *Philosophie magazine*, 28 juin 2017, <http://www.philomag.com/lactu/un-havre-de-kitsch-24556>.

Federico Florian, « Ull Hohn and Tom Burr », *Art America*, 21 septembre 2015, <https://www.artinamericamagazine.com/reviews/ull-hohn-and-tom-burr/>

Michel Foucault, « Entretien avec M. Foucault », revue *Masques*, n°13, printemps 1982, dans *Dits et Écrits II*, Paris, Gallimard, col. Quarto, 2001, pp. 1105 - 1114.

Jack Fritscher, « He was a sexual outlaw': my love affair with Robert Mapplethorpe », *The Guardian*, 9 mars 2016, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/mar/09/robert-mapplethorpe-photography-jack-fritscher-look-at-the-pictures>

Martin Guinard-Terrin, « Felix Gonzalez-Torres », *Espace Art actuel*, n° 96, 19–22. Érudit / Université de Montréal, 2011. <https://www.erudit.org/fr/revues/espace/2011-n96-espace1801768/63925ac.pdf>

François Jonquet, « Gilbert & George dans l'enfer des *Ginkgo Pictures* », dans *artpress*, n° 313, juin 2005.

Emmanuelle Lequeux, « General Idea, l'art délicat de l'infiltration », *Le Monde*, 16 février 2011 / http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/02/16/general-idea-l-art-delicat-de-l-infiltration_1480955_3246.html

Aline Magnien, « Cet obscur objet du désir », dans *Rodin. Les figures d'Éros, dessins et aquarelles, 1890-1917*, Paris, Éditions du musée Rodin, 2006.

Jean-Olivier Majastre, « Le corps à l'épreuve de l'art », dans *Les imaginaires du corps, Tome 2, Arts, sociologie, anthropologie. Pour une approche du corps*, Paris, L'Harmattan, 2000.

René Passeron, « Poïétique et répétition », dans *Création et répétition* dirigé par René Passeron, Paris, Clancier-Guenaud, 1982.

Denys Riout, « Pratiques répétitives », dans *Création et répétition* dirigé par René Passeron, Paris, Clancier-Guenaud, 1982.

Philippe Sollers, « Le secret de Rodin », dans Alain Kirili, Philippe Sollers, *Rodin, dessins érotiques*, Paris, Gallimard, 1987.

Leo Steinberg, « Other Criteria », dans *Regards sur l'art américain des années soixante*, anthologie critique établie par Claude Gintz, Paris, Éditions Territoires, 1979.

Emmanuel Tellier « Mapplethorpe et sa photo de l'homme au sexe en vadrouille, une histoire un peu raide », *Télérama*, le 9 octobre 2015. <http://www.telarama.fr/scenes/man-in-polyester-suit-de-robert-mapplethorpe-photo,132534.php>

Aijun Xiao, « 从陕西到台湾 一个同性恋艺术家的内心挣扎 » (Du Shanxi à Taïwan, le déchirement du cœur d'un artiste gay), BBC, 14 septembre 2017, <https://www.bbc.com/zhongwen/simp/chinese-news-41267900>

Revues

BeauxArts magazine, novembre 2000, dossier « Art et homosexualité ».

Revue d'esthétique, « À corps perdu », n° 27, 1995.

Vidéos

« De L'Origine du monde à L'Origine de la guerre », entretien avec Orlan dans le cadre de l'exposition *Masculin / Masculin*, Musée d'Orsay, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=5hZ7z3QRmx4>

Masculin / Masculin. Présentation par Ophélie Ferrier et Xavier Rey, commissaires de l'exposition, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=eRHL4IKLIWQ>

Index des noms propres

A

Ardenne, Paul, 58, 60

B

Bacon, Francis, 62, 75, 78
Balzac, Honoré de, 56, 59, 64,
Bas, Hernan, 76
Benhamou Huet, Judith, 37
Bonnard, Pierre, 13
Boucher, François, 10, 14
Bourgeois, Louise, 13, 14, 15, 42,
46, 54, 55
Burr, Tom, 39

C

Calle, Sophie, 49
Caravage, 11, 49
Cavafis, Constantin, 84
Charcot, Jean-Martin, 15
Clark, Kenneth, 8, 9, 12, 13, 64,
67, 73
Clemente, Francesco, 42, 46, 47
Cocteau, Jean, 43, 58, 71
Cogeval, Guy, 12
Courbet, Gustave, 18, 19, 48
Courmes, Alfred, 66

D

Deleuze, Gilles, 53
Denis, Paul, 67
Didi-Huberman, Georges, 79
Ducan, Carol, 11
Dufour, Bernard, 8

F

Ferrari, Federico, 71, 72
Flandrin, Hippolyte, 37, 38
Foucault, Michel, 5
Fried, Michael, 70
Fritscher, Jack, 38

G

Gagnebin, Murielle, 53, 54, 55
General Idea, 30, 31, 33
Gilbert & George, 35, 36, 37
Goldin, Nan, 29
Gonzalez-Torres, Felix, 29, 30, 33
Györi, Andrea Eva, 50, 51

H

Haring, Keith, 32, 33
Hempton, Celia, 62, 63
Hockney, David, 14, 39
Hohn, Ull, 39

J

Jonquet, François, 35
Jullien, François, 9, 12, 23, 65, 69

K

Kertesz, André, 74
Klein, Yves, 13
Kooning, Willem de, 11

L

Lacan, Jacques, 18
Lebovici, Élisabeth, 17
Lecaplain, Guillaume, 10
Lichtenstein, Jacqueline, 10, 11,
12, 81, 82
Lin, Fengmian, 22
Leonard, Zoe, 16, 17, 18, 19

M

Magnien, Aline, 13
Majastre, Jean-Olivier, 68
Manet, Édouard, 11, 60, 69
Mapplethorpe, Robert, 19, 20, 27,
37, 38, 68, 75
Matisse, Henri, 13, 62, 70, 79
Mathieu, Georges, 59
Messenger, Annette, 16
Michel-Ange, 80
Masson, André, 18

N

Nancy, Jean-Luc, 71, 72
Natter, Tobias G., 12
Nochlin, Linda, 14, 35, 74,
Noël, Bernard, 12, 85

O

Orlan, 14, 18, 19, 20

P

Passeron, René, 52, 53
Picasso, Pablo, 11, 13, 42, 53, 54,
55, 62, 72
Pierre et Gilles, 34, 35

R

Ren, Hang, 26, 27, 28, 61, 75
Riout, Denys, 52, 53
Richter, Gerhard, 39, 62
Rodin, Auguste, 11, 13, 42, 44, 45,
46, 47

S

Schiele, Egon, 42
Shen, Wei, 27, 28
Sollers, Philippe, 11,
Souriau, Étienne, 59, 60
Susan, Sontag, 35
Sylvester, David, 75, 78

T

Tamagne, Florence, 6
Tom of Finland, 10, 43, 57, 58, 59
Tom de Pékin, 10, 43, 76, 77

W

Watteau, Antoine, 66, 67
Wesselmann, Tom, 13
Winckelmann, Johann Joachim, 9

X

Xiyadie, 24, 25, 26, 32, 76
Xu, Beihong, 22

Y

Yan, Pei-ming, 75
Yan, Xing, 27, 28