UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE UFR 04
École doctorale n°279 APESA (Arts Plastiques, Esthétique et Sciences de l'Art)
Laboratoire de rattachement :
ACTE : Arts, créations, théories, esthétique (UR 7539)

THÈSE
Pour l'obtention du titre de Docteur en arts plastiques
Présentée et soutenue publiquement
le 16 DÉCEMBRE 2025 par

Chloé FLEURY TURCAS

À la recherche d'un art érotique féministe et queer : archéologie du consentement au travers d'œuvres gravées internationales.

Culture de l'intrusion par l'impression et la suture du traumatique.

Dirigée par M. Michel SICARD
Professeur des Universités
École des Arts de La Sorbonne
Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Membres du Jury
Mme Céline CAUMON, Professeure des Universités en Arts plastiques et design, Université de Toulouse Jean Jaurès
M. Amos FERGOMBÉ, Professeur des Universités en Arts du spectacle, Université Polytechnique Hauts-de-France
Mme Agnès LONTRADE, Professeure des Universités en Esthétique, École des Arts de la Sorbonne Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Mme Muriel PLANA, Professeure des Universités en Études théâtrales, Université Toulouse Jean Jaurès
M. Fabrice BOURLEZ, Docteur en philosophie et psychanalyste, Professeur à l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris
M. Michel SICARD, Professeur émérite des Universités, École des Arts de la Sorbonne Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Résumé

Cette thèse interroge les représentations du consentement et de la culture du viol à travers les arts visuels, depuis les gravures du XVe siècle jusqu'aux créations contemporaines. En mobilisant la méthodologie de la création-recherche, en résonance avec les spéculations féministes et l'anti-méthode queer, elle cherche à dégager des représentations singulières du corps, de la vulnérabilité et du pouvoir. La recherche s'appuie sur une pratique plastique en gravure qui explore le traumatique comme un espace de trouble, où les affects des regardeur·ses, des modèles et des artistes deviennent des lieux d'enquête sensibles qui peuvent mettre les consentements en crise dans et par l'art.

Au cœur de ce travail, plusieurs concepts sont élaborés. Le premier, celui de femme-territoire, désigne un ensemble figural garant de l'imaginaire national : une cartographie symbolique qui permet de comprendre la persistance d'une culture de l'intrusion, antérieure à la conceptualisation moderne du viol en Occident. Le second concept, l'incarnat, interroge la diffusion d'une idéologie de la disponibilité des corps. Il éclaire la manière dont cette idéologie s'est inscrite dans la chair occidentale, produisant des modes de subjectivation qui naturalisent des normes hétéronormatives sur les corps et leurs représentations. Un troisième concept, celui de filament, est l'étrange lien plastique autour duquel les perlaborations politiques du traumatique peuvent se tisser, perçant tout en la préservant, l'opacité du désir. Par leur dimension plastique, ces concepts font entrer les réflexions philosophiques et politiques sur le consentement dans les domaines de la poïétique et de la philosophie de l'art.

La thèse conclut sur l'idée d'une impossible transparence des consentements : toute tentative de les rendre lisibles ou stables échoue, car ils se rejouent toujours dans le trouble ontologique des relations. Le refus des femmes apparaît alors comme un geste fondateur des arts occidentaux, geste entravé par la dégénitalisation des corps, qui autorise alors les représentations du consentement à s'épanouir dans le trouble de l'opacité du désir. Enfin, les contrats sont envisagés comme des architectures du consentement : dans leur version utopique, ils fabriquent de la liberté tout en offrant la possibilité d'une conversation éthique. À travers des notions comme la gravure morte-vivante ou la zombie-figuration, cette recherche ouvre l'actualité des consentements aux études bizarres sur la mort, afin de pousser cette recherche sur la dissolution des consentements occidentaux et sur les potentialités d'un art du trouble et du vivant qui servirait à inventer de nouvelles normes au sein d'une culture dite du consentement.

Summary

This thesis examines representations of consent and rape culture through the visual arts, from 15th-century engravings to contemporary creations. Using a creative research methodology, in line with feminist speculation and queer anti-method, it seeks to identify unique representations of the body, vulnerability and power. The research is grounded in a practice of engraving that explores the traumatic as a space of disturbance, where the affects of viewers, models and artists become sensitive inquiry capable of putting consent into crisis – in and through art.

At the heart of this work, several key concepts are developed. The first, Woman-Territory, refers to a figural ensemble sustaining the national imagination: a symbolic cartography that reveals the persistence of a culture of intrusion, predating the modern conceptualisation of rape in the West. The second concept, Incarnate, interrogates the spread of an ideology of bodily availability. It sheds light on how this ideology has become ingrained in Western flesh, producing modes of subjectivation that naturalise heteronormative standards onto bodies and their representations. The third concept, Filament, denotes a strange plastic link through which political elaborations of trauma may unfold, piercing yet preserving the opacity of desire. Through their plastic dimension, these concepts bring philosophical and political reflections on consent into the fields of poetics and the philosophy of art.

The thesis concludes on the premise of impossible transparency of consent: every attempt to render it legible or stable fails, as it is continually replayed within the ontological disturbance of relations. The refusal of women thus emerges as a founding gesture of Western arts, one impeded by the de-genitalisation of bodies, which paradoxically allows representations of consent to flourish within the turmoil of the desire's opacity. Finally, contracts are envisaged as architectures of consent: in their utopian form, they create freedom while offering the possibility of ethical conversation. Through notions such as the undead engraving or zombie-figuration, this research opens contemporary question of consent to death queer studies, envisioning the dissolution of Western modes of consent and the emergence of an art of disturbance and vitality – one that might invent new norms within a so-called culture of consent.

Mots-clés

Consentement – Contrat – Culture du viol – Érotisme

Féminisme – Femme-Territoire – Filament – Gravure

Incarnat – Queer – Traumatisme – Zombie

Keywords

Consent – Contract – Rape culture – Eroticism

Feminism –Woman-Territory – Filament – Engraving

Incarnate – Queer – Trauma – Zombie

Remerciements

Je remercie tout d'abord mon directeur de thèse, M. Sicard, sans qui cette recherche n'aurait pu être menée à son terme. Mes axes de recherche n'auraient pas pu prendre ces directions s'il ne m'avait pas d'abord guidéɛ vers les auteurɛs incontournables de la théorie érotique, et nombre d'artistes et de théoricienrɛs de tous bords. Je le remercie encore pour m'avoir partagé un nombre incalculable de connaissances, toujours très justes, et cela depuis mon master. Enfin, je le remercie pour la confiance qu'il m'a accordée en acceptant de diriger cette thèse, et lui présente mes excuses : je n'ai pas pu tenir le délai des trois années de doctorat comme convenu ; mais je pense que j'aurais longtemps regretté d'avoir abandonné cette recherche si je m'étais soumisɛ aux impératifs des trois ans, et suis raviɛ de la voir arriver à son terme : jamais je n'aurai pensé qu'elle prendrait cette forme lorsque j'ai présenté mon projet de thèse en 2018.

À N. M., S. D. et A. M., Nanna, des relations malheureuses sans qui cette thèse n'existerait pas. Je remarque tout de même que toustɛs sont néɛs sous le signe du bélier, sans vouloir faire de généralités. Je remercie aussi Marie-Charlotte Daudenet, artiste scorpion qui m'a confié sa bibliographie lesbienne, ainsi que C. D. pour les clopes mentholées, les cocktails et les cafés, discorde ou pas ; au CO aussi, de m'avoir si souvent accueilliɛ. Ainsi que toustɛs les nuɛs consentantɛs qui ont accepté de poser devant moi : G., Sophie Buret, J., Coline Poulette, Anne-Laure Michel, Baka-Mala et Juliette Magro.

Je remercie également Mme Lontrade qui, en ouvrant son son séminaire sur l'épistémologie de l'esthétique, a déclaré : « Quand je dis à d'autres personnes que je suis esthéticienne, on me demande dans quel salon. » Je suis sortiɛ du séminaire en me demandant, à propos de mon propre travail, où se situent les *cosmétiques lesbiennes* dans le champ de l'esthétique ?

Un grand merci à mes parents et mon frère, Rachel, Philippe et Edwin Fleury, qui ont aidé au financement de cette thèse et qui m'ont toujours soutenu dans mes bizarreries d'artiste. Un grand merci à Valou et à ma grand-mère Marie-Claude Fleury pour les livres (mamie, j'ai piqué *Le Banquet* de Platon sans te le dire dans le grenier, je crois qu'il m'a été bien utile). Ma reconnaissance éternelle pour le soutien indéfectible des zouzes : Manon Letorey, Léa Török, Melany Cohen, Leïla Bellec, Élie Maillard & Ysé, dernière petite zouzette née alors que j'écrivais cette thèse. Vous êtes l'effet papillon le plus incroyable de ma vie et ma deuxième famille.

Mes remerciements s'adressent aussi à Yanis Amenkar et Héloïse Barsotti, le Capricornu, pour les corrections. Léa Duchmann pour les prières. À Margot Escafit pour l'amour. À Mathilde Lemaire pour la pizza en cœur en sortant du commissariat place de Clichy. À Flo Godot, Gaëlle Lerry, Juliette Davy pour m'avoir aidéɛ pour mon comité de suivi inespéré, et toustɛs les CPE et collègues que j'ai rencontréɛs ces sept dernières années à l'Éducation Nationale. Je remercie aussi toustes les personnes qui m'ont soutenues sur les réseaux. J'ai la chance d'être toujours incroyablement bien entouréɛ.

Je remercie enfin mon entêtement, ma détermination, mon intégrité et mes tripes. Sans tout ça, je n'aurais rien écrit. Je dédicace cette thèse à mes deux grands-parents maternels Victor et Agnès Turcas, qui sont entréɛs dans le bardo avant que je passe ma soutenance.

Table des matières

Résumé 1

Summary 2

Mots-clés 3

Keywords 3

Remerciements 4

Table des matières 5

Préambule 12

Introduction 15

Flou définitionnel du regard féminin 16

De la colère au corpus queer-féministe 21

Problématique *queer*-féministe en sciences des arts 30

Méthodologie de la création-recherche et des savoirs situés 31

(Re)trouver les traces d'un « art du consentement » dans la « culture de l'intrusion » 36

Trois concepts plastiques pour cerner la culture érotique contemporaine 39

Les révolutions du consentement 42

Constitution juridique du sujet consentant en occident : passage du sujet attique désirant au sujet catholique concupiscent 45

Première révolution du consentement : renoncement à la chair et pacte de famille 54

Deuxième révolution du consentement : fossé des genres et amante collective 60

Troisième révolution du consentement : divorce et égalité des genres 67

1968 - 1984 : intégration sexuelle, démariage, avortement et définition pénale du viol 68

Interlude 1981 – 1990 : de Wittig à Butler en passant par MacKinnon, troubles lesbiens dans l'hétérosexualité et sex wars entre abolitionnistes et pro-sexe .. 75

1987 - 2017 : l'inversion de la question homosexuelle, putification et libération de la parole 88

L'inversion de la question homosexuelle : malaise dans la psychanalyse 89

Putification : de la disponibilité sexuelle au service sexuel 90

Interlude religieux : des femmes imams, des prêtresses et des théologien·ne·s indécent·e·s 96

L'enfance sacrée, le maître des significations et le futurisme reproductif 98

« Moi aussi ! » Libération de la parole, droit à la réputation et présomption d'innocence 104

La meuf-zone : un échec de transmission féministe 113
Penser la représentation érotique du consentement entre normativités féministes et antinormativités *queer* 119
Difficultés rencontrées et biais 119
De l'injonction antinormative à jouir à l'imaginaire comme pratique critique et inventive des normes 120
Axiomatiques 125
Hypothèses : femme-territoire, incarnat et filament 126
femme-territoire 133
Sortir de la caverne de Platon : la revanche de Xanthippe 142
L'irreprésentabilité de la femme psychanalytique et la défiguration de l'art. 142
Penser les figures du cyborg et du zombie dans le présent épais de Donna Haraway 150
Flirter avec le Socrate érotique : souvenirs des douces fragrances d'un banquet philosophique entre hommes 156
Pratiquer la dialectique-poliorcétique avec Socrate : envoyer les femmes pleurer ailleurs et mourir les yeux secs en buvant de la ciguë 165
Le *camp* cogne contre les parois du placard : approche pirate de la représentation et pratique risible du sublime 186
L'art de la citation : entre *topos* mémoriel de la représentation et mise en abyme picturale 186
Une boursoufflure du sublime 193
La reconnaissance camp 198
Mon placard : Lettre à Nanna 204
La revanche sur Olympia : exploration des lignes-frontières de la femme-territoire, gravées par contraste 214
Les nanas : l'émancipation des corps reproducteurs de la Nation 214
Démystifier en inversant les rôles 229
Résister à l'effacement figural par excès de contraste 237
Décoloniser la gravure : représenter la lame vengeresse de la sagesse 261
Gravure coloniale : interroger le médium et son histoire 262
Un art féministe et anticolonial du consentement : couper les têtes avec une lame de sagesse 272
Gravure anticoloniale : traductions gravées abolitionnistes de la citoyenne Rollet 282
Imageries révolutionnaires de la potence : entre la pendaison des nobles et l'auto-pendaison de la figure sadienne 290
incarnat 309

L'incarnat occidental tout contre l'annihilation de la magie des sorcières : entre alchimie et cloisonnement des territoires 321
L'alchimie au fondement du fantasme de la femme-paysage 322
Cosmographies occidentales : alchimie et tempérament 325
La femme-paysage : violer les femmes, violer la terre 343
Retours d'affects : la femme-paysage incorporée devient déesse anthropomorphique 358
Les enclosures : de l'interdiction de danser au sabbat des sorcières 363
La convulsion comme signe plastique des consentements : trajet mouvementé des sorcièr·e·s, des possédé·e·s et des illuminé·e·s 375
Être torturé·e au tribunal 382
Être sauvé·e au confessionnal 391
S'évader du cabinet psychanalytique 395
Gravure-fantôme et gravure-zombie : archéologie gravée d'une descente dans la chair 401
Gravure hantée et performative : intrusion du regard médical à la conquête des corps 401
Les guérisseuses en marge de la médecine et de la philosophie naturelle 401
Le corps noir altérisé dans les sciences anatomiques 403
Intersection raciste et sexiste dans les fondations des sciences anatomiques : le cas de « la Vénus Hottentote » 405
Disséquer les corps : construction du regard anatomo-clinique 411
Exploration des zombie-figurations à travers une archéologie des gravures anatomiques 413
(Ré)animation figurale des cadavres 413
Disponibilité sexuelle des Vénus mortes-vivantes 420
Les zombie-figurations : figures entre disponibilité, assujettissement et décomposition 425
L'obsession occidentale de l'organe sexuel : le fétiche génital 442
Renaissance : modèle matriciel du pénis 442
Révolution bourgeoise : l'ars erotica saisi par la scientia sexualis 450
Cadrage pornographique contemporain : de la souricière au fétiche génital 458
Maudire l'art : quelques pratiques d'ensorcellement 515
La cosmétique est une esthétique lesbienne 515
Libérer les terres : être hanté·e 529

Fabriquer des héritages : danser pour faire pousser les écologies lesbiennes 529
Naviguer entre les fantômes : passage entre les ruines du consentement 540
Cartographier le désastre : pratiques du tarot 554
Libérer le savoir : avoir des visions messianiques 565
Pratiques du rêve : réenchanter à travers les extinctions 565
Composter : accepter la pulsion de mort et disparaître dans la sympoïèse 575
Voir au-delà des mots : se libérer de la sidération 581
Libérer la parole : se transformer 587
Nommer le désastre : abolir les frontières 587
Retourner l'insulte : crier le nom des amoureuxs maudit·e·s 592
Incarner les silhouettes et traduire les matériaux 597
filaments 611
Genèse dyadique filamentaire : perte d'innocence du couple idéal 632
Plongée au cœur de la dyade du couple hétéronormatif et du futurisme reproductif 635
Genèse de la bulle primordiale et tracés curvilignes 635
Le couple administré dans l'espoir de la naissance de l'Enfant imaginaire 641
Devoir conjugal : consentement statutaire des femmes dans les relations sexuelles hétéronormatives 646
Avorter l'Enfant figural de la femme-territoire 650
Politiques de l'avortement : l'impossible innocence de l'enfantôme dans les futurs effondrés 651
Penser l'adultisme dans les arts 664
Tabou de l'inceste et fantôme de sa transgression : penser la représentation du consentement statutaire des enfants 668
La famille médicalisée et l'Enfant anormal : les duos parents-enfants et médecins-malades dans la grande tambouille incestueuse 669
L'inceste comme berceau des dominations : définir le seuil limite à partir du spectre de l'inceste et de ses zombies-figurations 677
Textures et intensités filamentaires : dynamiques, puissances et énergies des consentements 690
L'emprise du charognard à travers les figures de l'araignée, du marionnettiste et du vampire 691
La traque de Lolita et la toile d'araignée comme piège 691
La poupée du marionnettiste 698
Les crocs du vampire dans le cou 701

Puissances de l'hypnose : épistémologie de l'attraction et de la répulsion ... 705
Petite archéologie du filament dans les théories fondatrices de la psychologie européenne de la profondeur ... 706
Le mesmérisme : l'aimantation comme théorie magnétique ... 717
Hypnologie somnambulique et pratique du pendule : parcours des dépossessions depuis le corps de la possédée en passant par celui de l'hystérique, jusqu'à la réintégration psychédélique de la sorcière dans son corps ... 760
Énergie électrique : circuits des consentements ... 798
(Se) brancher : tensions entre les êtres ... 800
Disjoncter : de l'électricité dans l'air ... 817
Avoir le coup de foudre : quelques tropes du consentement dans le mythe de Suzanne et les Vieillards ... 823
Circuits électriques des consentements et poïétique en gravure ... 850
Contrats poïétiques : concevoir les consentements entre modèles et artistes à l'intérieur de l'acte créateur ... 855
Tradition du nu dans les beaux-arts ... 855
Le contrat utopique : le contrat masochiste chez Sacher-Masoch ... 859
Le contractualisme : mouvement dialectique entre contrat amoureux et contrat social ... 864
Des travaux de Paul-Armand Gette jusqu'aux contrats de consentement des séances de nu·e·s consentant·e·s ... 867
Séances de nu·e·s de référence ... 874
Séances de nu·e·s consentant·e·s ... 898
Le contrat filamentaire contre l'hypercontractualisme ... 941
Intrusion et poïétique : enfoncer un couteau dans la plaie en gravant & pacifier les traumatismes grâce à la pratique de la suture et l'exposition-compost ... 949
Du café de la discorde jusqu'aux filaments prophétiques : effets d'une intrusion traumatique sur l'acte créateur ... 950
L'histoire derrière le café de la discorde : analyse plastique d'un potin ... 956
Dépasser la déshumanisation propre à la figure de la victime : pratique poïétique du potin ... 972
Pratiques queer de la suture : poïétiques du trauma ... 981
La matrice normative du safe et du violent et l'esthétisation des affects ... 981
Retour auratique de l'œuvre reproductible : la gravure comme média-zombie du traumatique ... 985
Les trois temporalités du traumatisme : les temps de l'effroi, de l'après-coup et de la perlaboration politique ... 988

Pratique poïétique de la suture : thanatopraxie des filaments 997
Le gardien des portes de l'art à l'entrée du *white cube* contre la gardienne de la poïétique de son atelier bizarre 1001
Le white cube et le refus de l'artiste 1006
L'entreprise culture bourgeoise et la responsabilité de l'artiste 1010
L'atelier comme lieu d'exposition : déserter l'espace d'exposition hygiéniste, capitaliste et fantomatique du white cube pour regarder par la fenêtre de l'atelier ensorcelé 1013
L'œuvre d'art exposée comme trophée de chasse et celle qui se délabre dans l'exposition-compost 1021
Conclusion 1057
De la création-recherche, en symbiose avec les savoirs situés féministes et l'anti-méthode *queer,* vers une proposition de concepts esthétiques et politiques pour penser la notion de consentement 1057
Du corpus exploité en gravure vers trois concepts plastiques principaux pour penser les représentations des consentements 1059
Hypothèse 1 : l'ensemble figural de la femme-territoire permet de comprendre une culture de l'intrusion préexistante à celle du viol 1060
Hypothèse 2 : l'incarnat est un mode de subjectivation occidental qui enfonce les normes hétéronormatives dans la chair grâce à la représentation et ses répétitions 1061
Hypothèse 3 : le filament fait entrer l'opacité du désir dans les représentations du consentement en fonctionnant comme traduction affectée de codes relationnels conditionnés par la reconnaissance de la présence d'autrui 1062
Faire entrer les arts dans le débat contemporain sur la notion de consentement 1064
L'impossible transparence du consentement 1065
Le refus des femmes fonde les arts occidentaux, dégénitaliser permet aux représentations du consentement de s'épanouir dans le trouble 1066
Les consentements fabriquent de la liberté en offrant la possibilité d'une conversation éthique 1067
Gravure mort vivante et figurations zombies : l'actualité des consentements prise dans une étude bizarre sur la mort 1069
Ouverture vers la dissolution des consentements occidentaux 1070
Table des figures 1072
Bibliographie 1096
Annexes 1152
Annexe 1 : Détails des glyphes inclusifs post-binaires 1153

Annexe 2 : « Moi aussi. » 1154
Annexe 3 : Rapport de force 1158
Annexe 4 1177
Annexe 5 : généralités en gravure 1182
Annexe 6 : *Description et figure du sabbat des sorcières* 1185
Annexe 7 : filaments prophétiques 1187
Glossaire politique, philosophique & sociologique 1205
Glossaire esthétique & artistique 1225
Table des matières 1238

Préambule

Cette thèse traite des consentements : des représentations de violences sexuelles et coloniales y sont répertoriées et analysées ; les figures de genre✳, classe, race, peu importe leur âge, parfois même leur espèce, peuvent être victimes et/ou bourreaulleꭓs – bien que les dynamiques de domination suivent les normes culturelles dans lesquelles ces figures s'inscrivent.

Cette thèse a été écrite avec la police de caractère inclusive *Adelphe Fructidor* créée par Eugénie Bidaut :

> L'Adelphe est un caractère de labeur dont l'enjeu principal est de proposer plusieurs manières de pratiquer l'écriture inclusive sur du texte long, en petit corps, et sans altération du gris typographique. Son nom, qui signifie à la fois frère et sœur de manière non-genrée, est très utilisé au sein des communautés militantes queers. Mais c'est aussi un mot qui trouve son étymologie dans le grec ancien, à la manière des mots savants. Et il y a une volonté avec ce caractère d'aller sur ce terrain, sur le terrain de la culture qui s'auto-définit comme « haute » et savante. Et, ainsi, de ne pas se laisser confisquer l'histoire de langue et de l'écriture par le camp conservateur. C'est pourquoi l'Adelphe, dans son dessin, présente des proportions classiques, héritées de la Renaissance, et un tracé proche de la calligraphie, avec une fluidité dans le *ductus* qui permet de produire des formes harmonieuses, y compris dans le dessin des glyphes inclusifs.[1]

Ainsi, certains mots seront écrits avec des glyphes spécifiques, qui feront comme un glitch✵ dans le corps de cette thèse. Je les ai tous répertoriés dans l'Annexe 1.

Les titres, sommaire et textes personnels ajoutés dans le corps de la thèse, dans les notes de bas de page et en annexe seront écrits avec la typographie inclusive Amiamie, conçue par le duo auteur-éditeur Mirat-Masson[2]. Enfin la typographie Baskervvol, conçue par l'Atelier national de Recherche typographique[3], a été utilisée pour l'intrusion de moments de fiction autobiographique dans le corps de la thèse.

Les accords de proximité prévaudront sur la règle grammaticale du « masculin l'emporte sur le féminin » qui m'a scandaliséɛ dès que j'ai appris à lire. Le genre de l'adjectif sera accordé avec le nom le plus proche qu'il qualifie. Dans le français contemporain, le

[1] Eugénie Bidaut, *Adelphe*, typographie sous Queer Unicode Initiative (QUNI) développé par le collectif Bye Bye Binary, distribué sous l'Open Inclusiꝟe Fonte Licence (OIFL), 2022.
[2] Mirat Masson, *Amiamie*, typographie sous Queer Unicode Initiative (QUNI) développé par le collectif Bye Bye Binary, distribué sous l'Open Inclusiꝟe Fonte Licence (OIFL), 2022.
[3] ANRT, typographie sous Queer Unicode Initiative (QUNI) développé par le collectif Bye Bye Binary, distribué sous l'Open Inclusiꝟe Fonte Licence (OIFL), 2022.

masculin n'est pas neutre, dans cette thèse c'est une catégorie politique[4] avant d'être une catégorie grammaticale[5]. En conséquence, le « masculin-neutre » de la langue française sera plastiquement troublé par des signes typographiques.

Un glossaire politique, philosophique et sociologique a été élaboré et concerne tous les mots suivis de la paillette ✶ pour « trans✶ » par exemple. Ce glyphe inclusif a été imaginé par Victoire Bondoux et Roxanne Maillet.

Un glossaire esthétique et artistique a aussi été écrit, et concerne tous les mots suivis de la paillette ✣ pour « collage✣ » par exemple. Ce glyphe fait partie des symboles que l'on peut retrouver dans la typographie inclusive LS-VG5000 développée par Justin Bihan[6].

Des schémas et des frises chronologiques ont été insérées dans le corps de cette thèse. Les schémas ont été esquissés dans un souci d'accessibilité, ils circonscrivent des concepts artistiques, philosophiques et sociologiques que j'ai développés tout au long de cette thèse. Les frises chronologiques permettent de faire le lien entre des temporalités que j'essaie souvent de dissoudre dans mes parties. Elles sont le garde-fou qui permettent à cette thèse de garder une lisibilité que je mets constamment à l'épreuve.

J'ai longtemps refusé d'adhérer aux féminismes, j'avais bien conscience que je ne pouvais le faire sans m'embourber dans une confusion pas possible, l'introduction et l'état de l'art de cette thèse en est le bilan. Selon Sam Bourcier, le « sujet queer » est forcément « mauvais élève » je m'autorise donc dans cette thèse à « exploiter les ressources de la marge »[7] qui me sont familières et à en utiliser le langage populaire – sûrement vulgaire

[4] Le terme « politique » est ici utilisé dans le sens où Kate Millett l'emploie dans son essai sur les *Sexual Politics*, à savoir, comme un terme qui « se réfère aux rapports de force, aux dispositions par l'intermédiaire desquelles un groupe de personnes en contrôle un autre. » Kate Millett, *Sexual Politics. La politique du mâle* [1969], traduit de l'anglais (États-Unis) par Élisabeth Gille, Paris, Éditions Des femmes – Antoinette Fouque, 2020, p. 47.

[5] Pour Barthes, « Il y a eu une "débâcle du Neutre" dans les langues indo-européennes (déjà amorcée en latin) : proximité des morphèmes masculins et neutres : le neutre est absorbé dans le masculin, mais les neutres pluriels (*folia*) ⇢ féminin. Il s'agit donc de raisons morphologiques. Mais, comme toujours, la forme emporte des rêves, des images de contenus, la forme (ici la langue) infléchit l'idéologie latente [...]. Passage massif des neutres à la forme masculine : [...] le Neutre servait de repoussoir, il permettait de marquer le sexe par rapport au non-sexe ⇢ empire indifférencié à la forme masculine ⇢ c'est le féminin qui devient marqué. » Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978),* Paris, Éditions Le Seuil, 2002, p. 235-236.

[6] Justin Bihan, *LS-VG5000*, typographie sous Queer Unicode Initiative (QUNI) développé par le collectif Bye Bye Binary, distribué sous l'Open Inclusive Fonte Licence (OIFL), 2022.

[7] Sam Bourcier, « Foucault et après ? Théorie et politiques queers entre contre-pratiques discursives et politiques de la performativité », *Queer Zones. La trilogie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p. 151-152.

pour cellɛuxs qui ne sont pas issuɛs des classes sociales qui l'utilisent. On verra donc la figure de la « pute » exister pour ce qu'elle est : c'est-à-dire une catégorie politique qui interroge le capitalisme, la disponibilité sexuelle et le droit au travail[8]. C'est aussi un moyen d'investir « le registre de l'injure »[9] typiquement *queer*✳. Le XXIe siècle sera aussi à l'occasion noté 21ᵉ siècle ou siècle 21, parce qu'à l'ère des réseaux sociaux et des horloges numériques, plus personne ne sait lire les chiffres romains. Le post-structuralisme sera bouffé par le langage parlé en postructuralisme✳ qui lui abrogera la double syllabe « st-st » inesthétique et imprononçable.

De plus, il semblerait que les mots-clefs de cette thèse n'entrent pas dans le dictionnaire de l'administration Trump[10], confirmant son actualité et sa catégorisation politique résolument antifasciste. Forcéɛ de constater qu'il m'est difficile d'être artiste sans me positionner, ou de rester dans l'illusion surannée que pour faire de la recherche et être légitime il faudrait viser l'objectivité scientifique cartésienne.

[8] Dominique Lagorgette, *Pute. Histoire d'un mot et d'un stigmate*, Paris, Éditions La Découverte, 2024.
[9] Paul B. Preciado, *Testo junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Éditions Grasset, 2008, p. 304.
[10] Les directives de l'administration Trump aux employé.es d'EducationUSA semblent être écrites tout contre la philosophie Butlerienne. Voir l'article de Benjamin Jung, « Comment l'administration Trump censure les femmes et les minorités à l'université », dossier Trump II - l'heure du chaos mondial, *Mediapart*, 10 février 2025.

Introduction

L'écriture de cette thèse a été perturbée par la crise sanitaire du COVID, par un contexte politique qui a vu la guerre en Ukraine éclater, celle en Palestine s'intensifier jusqu'au génocide, par des grèves et des manifestations à travers le monde qui sont de plus en plus violentes, par des luttes de classes qui rendent l'ex-nomination bourgeoise de plus en plus visible[1], par des canicules quasi-systématiques et un climat social de plus en plus instable. Cette thèse a aussi été écrite dans une période où les droits des personnes LGBTQIA+✳ se sont lentement améliorés malgré des féminicides✳ continuellement perpétrés et malgré les menaces propagées par la montée de l'extrême droite partout en Occident, où le #BLM✳ a refait le tour des réseaux sociaux à la suite de l'assassinat de Georges Floyd par un policier états-unien et où, depuis 2017, le #MeToo✳ n'en finit plus de s'alimenter.

Si on resserre le contexte de cette recherche, l'écriture de cette thèse a d'abord été motivée par l'histoire d'un viol qu'a subi une adolescente. Elle me l'a raconté en 2018, à la suite d'une intervention-débat sur la notion consentement que j'avais improvisé alors que je travaillais comme assistantɛ d'éducation dans un collège. La gestion catastrophique de la souffrance de l'adolescente par l'équipe administrative[2] m'a fait réaliser le manque criant de formation du personnel encadrant et enseignant sur les questions de genre✳, classe et race, et l'urgence politique et sociale qui règne autour de la question du consentement et qui

[1] Avec la montée du néolibéralisme✳ en France l'idéologie bourgeoise et capitaliste est de plus en plus visible. L'économie écocidaire✳ qui consiste à étirer la croissance économique jusqu'aux dérèglements climatiques extrêmes laisse des traces qu'il est de plus en plus difficile d'ignorer. « Qui aurait pu prédire la crise climatique ? » s'est demandé le président de la République Française Emmanuel Macron la veille de la nouvelle année 2023. À propos de l'ex-nomination bourgeoise Roland Barthes expliquait déjà il y a cinquante ans : « La France toute entière baigne dans cette idéologie anonyme : notre presse, notre cinéma, notre théâtre, notre littérature de grand usage, nos cérémoniaux, notre Justice, notre diplomatie, nos conversations, le temps qu'il fait, le crime que l'on juge, le mariage auquel on s'émeut, la cuisine que l'on rêve, le vêtement que l'on porte, tout, dans notre vie quotidienne, est tributaire de la représentation que la bourgeoisie se fait et nous fait des rapports de l'homme et du monde. » Roland Barthes, *Mythologies* [1957], Paris, Éditions Le Seuil, 2014, p. 249-250. L'idéologie bourgeoise se refuserait une identité pour se mouvoir silencieusement dans l'universel tout en le façonnant, toujours selon Barthes : « La défection du nom bourgeois n'est donc pas un phénomène illusoire, accidentel, accessoire, naturel ou insignifiant : il est l'idéologie bourgeoise même, le mouvement par lequel la bourgeoisie transforme la réalité du monde en image du monde, l'Histoire en Nature. » *Ibid.*, p. 251.

[2] Les chercheuses états-uniennes Carly Parnitzke Smith et Jennifer J. Freyd appellent ce phénomène une « trahison institutionnelle » Carly Parnitzke Smith et Jennifer J. Freyd, « Institutional betrayal », *American Psychologist*, n°69/6, 2014, pp. 575-787.

touche tous les âges et toutes les strates de la société[3]. C'est surtout une question que les discours néolibéraux✳ et sécuritaires se sont empressés d'absorber[4], rendant la définition du consentement trouble et vulnérable à la suranalyse politique. J'ai donc décidé d'écrire un projet de thèse autour de cette notion dans le domaine qui m'est le plus familier : celui des arts plastiques.

Flou définitionnel du regard féminin

Mon projet de thèse rédigé en 2018 s'intitulait : « À la recherche d'un art érotique du plaisir féminin et du consentement au travers d'œuvres gravées internationales ». Je souhaitais initialement me focaliser sur le « regard féminin » de femmes-artistes pour analyser le retournement que les consentements opéraient selon mes premières intuitions entre dominants et dominés – l'objectif était de déceler d'éventuelles traces du consentement dans les représentations artistiques et érotiques. Il s'est avéré que se restreindre uniquement à la catégorie du féminin était très contraignant, déjà par le manque d'œuvres créées par des femmes artistes ou artisanes avant le XXe siècle, et plus particulièrement d'œuvres gravées répondant à ma pratique artistique ; ensuite parce que trois ans après la rédaction de mon projet de thèse, je me suis plongée dans les féminismes et les études de genre✳, que j'avais soigneusement évitées jusque-là et qui m'ont peu à peu éloigné de l'axiome théorique posé par le binarisme masculin/féminin. À partir de ce moment-là, le « regard féminin » ou encore le « désir féminin » me semblait être des notions limitantes pour parler du consentement dans les représentations érotiques, et plus particulièrement dans la pratique que j'avais et que j'ai encore en gravure. Je me permets un interlude analytique dans cette introduction pour étudier les terminologies qu'Iris Brey propose pour circonscrire ce

[3] « Des mécanismes de signalement et de gestion des plaintes gérés de manière indépendante des établissements scolaires et de manière uniformisée à travers la province m'apparaissent donc incontournables. Il faut que les mécanismes de signalement fassent l'objet d'une politique nationale, dotée de moyens conséquents face à l'ampleur de la problématique qui nous préoccupe. Il me semble aussi d'une importance capitale de former le personnel éducatif – ainsi que toute personne amenée à graviter auprès des jeunes – à l'accueil et à l'accompagnement des jeunes qui dévoilent avoir vécu une agression sexuelle ou toute autre forme de violences sexuelles. » Kharoll-Ann Souffrant, *Le Privilège de dénoncer. Justice pour toutes les victimes de violences sexuelles*, Montréal, Éditions remue-ménage, 2022, p. 102.

[4] Clara Serra, *La Doctrine du consentement*, traduit de l'espagnol par Étienne Dobenesque, Paris, Éditions La Fabrique, 2025, p. 83-84.

fameux « regard féminin »[5], afin de poser en amont les points définitionnels importants desquels cette thèse s'éloigne.

Pour l'essayiste Iris Brey, le regard féminin « fait écho au *male gaze* théorisé par Laura Mulvey en 1975 dans son article "Visual Pleasure and Narrative Cinema" »[6]. Elle ne considère cependant pas pour autant « que le *female gaze* est le concept miroir du masculin, tout comme le féminin n'est pas le miroir du masculin »[7], pour elle « il s'agit d'une nouvelle façon d'appréhender les images. »[8] L'essayiste invoque les théories *queer*[9] puis explique : « Si on réfléchit au *female gaze* [...] c'est pour bousculer le sens de *female*, pour décortiquer ce terme et en appréhender la complexité, l'envisager comme un élément de la marge qui déstabilise l'ordre et pour sortir d'un discours phallocentrique. »[10] Dans cette manière d'aborder le féminin, qui ressemble à s'y méprendre à une définition du *queer,* pourquoi l'essayiste parle-t-elle de *female gaze* plutôt que de *queer gaze* ?

Iris Brey esquive l'opposition qu'elle créé malgré elle entre *female gaze* et *queer gaze* en disant simplement : « Circonscrire un regard à ce qu'il possède de "féminin" peut paraître aller à contre-courant [du mouvement *queer*]. L'expression *female gaze* peut sembler essentialisante, enfermante, renvoyer à une assignation sexuée. Pourtant, je suis persuadée que c'est l'expression adéquate. »[11] L'autrice pose le regard féminin comme « le point de vue d'une "minorité" au sein "d'une époque *queer*, fluide et trans" »[12]. En se plongeant dans les réflexions de l'essayiste, on s'aperçoit que, pour elle, le regard *queer* est perméable au regard masculin : un regard phallocentré et parfois violeur, qui se retrouverait

[5] « Il existe un regard féminin, ou *female gaze*, un regard qui nous fait ressentir l'expérience d'un corps féminin à l'écran. Ce n'est pas un regard créé par des artistes femmes, c'est un regard qui adopte le point de vue d'un personnage féminin pour épouser son expérience. » Iris Brey, *Le Regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2020, p. 9.
[6] Iris Brey, *Le Regard féminin, op. cit.*, p. 11. Cite Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, n°3, automne 1975. Paru en France sous le titre : *Au-delà du plaisir visuel*, *Au-delà du plaisir visuel*, traduction de l'anglais (États-Unis) par Florent Lahache et Marlène Monteiro, Paris, Éditions Mimésis, 2017.
[7] *Ibid.*
[8] *Ibid.*
[9] Pour le théoricien *queer* Lee Edelman, le queer « ne peut jamais définir une identité ; elle ne peut que l'inquiéter. » Lee Edelman, *L'Impossible homosexuel, Huit essais de théorie queer*, Préface de David M. Halperin, traduit de l'anglais (États-Unis) par Guy Le Gaufey, Paris, Éditions EPEL, 2013, p. 306. Une définition plus complète du *queer*✳ est disponible dans le glossaire.
[10] Iris Brey, *Le Regard féminin, op. cit.,* p. 11-12.
[11] *Ibid.*, p. 10-11.
[12] *Ibid.*, p. 13.

dans la mise en images des relations sexuelles gays[13]. Mais d'un autre côté, Iris Brey affirme qu' « un régime d'images *queer* représente des personnages questionnant les rapports de pouvoir au sein de leurs relations »[14]. Il semble y avoir un paradoxe définitionnel : comment le regard masculin supposément oppresseur peut-il pénétrer les relations *queer* si les personnes qui sont dans ce type de relations refusent une catégorisation identitaire en questionnant les rapports de pouvoir qui les régissent ? L'auteure pense que ce serait le complexe de « *male gaze queer* » qui se trouverait dans certaines productions cinématographiques et qu'elle définit de la sorte : « même si cette représentation [*queer*] remet en cause l'ordre patriarcal, la manière dont ces scènes sont tournées repose sur les codes du *male gaze* et de l'objectification des corps pour les désirer. »[15] Tout serait alors une question de mise en scène. Mon hypothèse est différente, parce qu'elle repose sur une contextualisation et une définition du *queer* différente de celle d'Iris Brey. En effet, c'est bien tout le problème du *queer* : il est difficile à définir et ne supporte de toute façon aucune définition. Mais je ne pourrais pas mener ma thèse à bien si je ne m'y confronte pas d'abord. Quel est donc cet endroit spécifique où le *female gaze* ne peut pas se nommer *queer gaze* ? Je pense que c'est au même exact endroit où théories féministes et *queer* entrent en conflit. Iris Brey n'a cependant pas mentionné ces conflits théoriques et philosophiques pour expliquer son choix terminologique.

C'est que les théories *queer*✶, pour certaines très amoureuxses de Georges Bataille[16] et issues des mouvements pro-sexe✶ des années 1970 à 1980, ne sont pas très sensibles à la question des violences sexuelles mais beaucoup plus aux questions transgressives entourant le sujet *queer*. Les *sex wars*✶ qui ont sévi dans ces années-là aux États-Unis et qui opposèrent les féministes abolitionnistes (*Women Against Pornography*) aux théoriciennes *queer* seront les guerres d'où naîtront les premières définitions abolitionnistes hypercontractualisantes du consentement, très conservatrices puisqu'elles sont à la fois

[13] *Ibid.,* « Le *male gaze queer* », pp. 148-154.
[14] *Ibid.,* p. 149.
[15] *Ibid.,* p. 149.
[16] Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957. Pierre Niedergang précise : « Cette idée d'une sexualité plus "vraie", plus proche du "Réel" de la jouissance est la reprise d'une construction misogyne qu'explicitent très bien les théories de Lacan mais également celles de Georges Bataille ; et que Bersani reconnaît comme la source de l'abjection liée à la pratique de la sodomie réceptive (faussement dite "position passive"). » Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer*, Toulouse, Éditions Blast, 2023, p. 67.

anti-prostitutionnelles et antipornographie[17] ; bien éloignées – quoi que héréditaires dans un certain sens, comme on le verra plus tard dans l'état de l'art de cette thèse – d'une archéologie des consentements aux origines européennes presque deux fois millénaires qui permettrait un élargissement définitionnel des consentements qui s'éloigne et excède les cases restrictives du contrat.

Dans son essai, la philosophe Geneviève Fraisse propose cette définition du consentement :

> Dans le cadre anthropologique, le consentement est un *état pris dans le déroulement historique* et il se définit comme *rapport à la violence*. Il apparaît soit comme *l'acceptation originelle*, point de départ après l'affrontement et le rapport de force, soit comme *la situation de l'opprimé* qui pourrait s'affranchir par la *prise de conscience* et *l'éventuelle résistance subséquente*. Dans ce cas, le consentement n'est pas vu comme un acte de liberté mais comme une *conduite plus ou moins aveugle, ou plus ou moins lucide.* S'éloigne alors l'idée de consentement comme élément d'un contrat, d'un rapport d'échange et de réciprocité. Pourtant, l'emploi de l'expression "partage de représentation" suppose un échange, et un échange entre égaux : cela permet de reconnaître l'oppression des femmes tout en la déniant ; l'argument n'est pas surprenant. En revanche, le travail de prise de conscience implique *toujours le refus ou la résistance*.[18]

La critique féministe semble à cet égard incontournable ; cependant, un « partage de représentation » nécessite également l'attention de chercheurɛs en arts pour explorer les différents modes de représentation que peuvent prendre la prise de conscience politique, ce que j'appelle le *réveil des consentements*, afin de repérer les signes de refus et de résistance, qui sont les signes hypervisibles du consentement. Aujourd'hui, le consentement est une notion-outil qui se voudrait le pivot (parfois un peu trop magique[19] et souvent dénué de nuances et de contextualisations) pour lutter contre les violences sexuelles et sexistes. Les militantɛs féministes se sont emparéɛs de la question du consentement qu'elles mettent au centre des dialogues érotiques, intimes et extimes✶, afin de questionner les aspects d'une violence historico-politique qui sévit dans les relations humaines.

Même si Judith Butler rappelle qu'une « contextualisation de la sexualité »[20] permet d'identifier « les dynamiques de pouvoir »[21], pour certainɛs théoriciennɛs *queer* la question

[17] Clara Serra, « La scission du féminisme dans les *Sex Wars* : deux façons de penser le consentement », *La Doctrine du consentement, op. cit.,* pp. 43-53.
[18] Geneviève Fraisse, *Du Consentement* [2007], Paris, Éditions Le Seuil, 2017, p. 82. C'est moi qui souligne.
[19] À la « croyance en la magie du oui » la philosophe Clara Serra propose plutôt de s'inquiéter de « la possibilité de dire non ». Clara Serra, *La Doctrine du consentement, op. cit.,* p. 62.
[20] Entretien réalisé par Éric Fassin et Michel Feher, « Une éthique de la sexualité : harcèlement, pornographie, prostitution : entretien avec Judith Butler », *Vacarme*, n°22/1, p. 45.
[21] *Ibid.*

des violences sexuelles et du consentement est laissée sans théorisation au profit de la jouissance. C'est dans un retour d'alliance avec les féminismes, que le philosophe Pierre Niedergang a formulé un appel à la « normativité *queer* ». En partant d'une analyse des théories *queer*✳ formulées par Léo Bersani[22], Pierre Niedergang écrit :

> Si toute sexualité est par essence infraction faite au Soi, aux limites de la subjectivité aussi bien que de l'identité, comment penser les spécificités des violences sexuelles ? Ces théories [dites *queer*] conduisent à établir une sorte de continuité entre la sexualité consensuelle et le viol, ce dernier étant toujours en puissance et comme la vérité de la sexualité consensuelle car la jouissance est effacement (*fading*) du sujet, et donc impossibilité de consentir : si le sujet est effacé, il n'y a pas de position subjective, et donc pas de consentement.[23]

L'antinormativité axiomatique[24] de certaines théories *queer* exclurait une théorisation du consentement. En utilisant la rhétorique de la dissolution et de l'indéfinition ontologique du sujet comme bouclier anti-consentement, ces théories *queer* empêchent la matérialisation des affects qui sont travaillés dans les temporalités du consentement et coupent net la discussion entre féminismes-normatifs et critiques *queer*. Depuis #MeToo✳ en 2017, la théorisation du consentement est pourtant de plus en plus centrale dans les courants féministes, dont les théories *queer*✳ se veulent critiques. Iris Brey a entraperçu ce point de tension lorsqu'elle écrit :

> Le *female gaze* permet de ne plus faire du viol un spectacle et de le donner à voir comme une expérience qui laisse des traces dans notre chair. Si nos écrans étaient inondés de représentations de viol à travers un regard féminin, j'ose imaginer que notre culture du viol s'effriterait. Si les hommes et les femmes devant leur écran ressentaient dans le corps la déshumanisation qu'engendre cet acte, sa violence qui ravage, la défiguration qu'il opère, alors peut-être que les hommes, car 98% des violeurs sont des hommes, réfléchiraient à deux fois avant de pénétrer un corps sans le consentement de l'être humain en face d'eux.[25]

Le *female gaze* se dresserait contre la culture du viol⁂, là où, selon Iris Brey, le *queer gaze* se ferait encore dominer, quoique non systématiquement, par un regard masculin, violeur.

Dans mon travail, je me place à la frontière des oppositions théoriques *queer* et féministes pour proposer une alternative et une réponse au « regard violeur ». Dans ce présent travail universitaire et plastique, je définirai les contours d'une « culture du viol »,

[22] Léo Bersani, « Le rectum est-il une tombe ? », *Sexthétique*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Christian Marouby, Guy Le Gaufey et Dimitri Kijek, Paris, Éditions EPEL, 2011, pp. 19-62.
[23] Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 67.
[24] « C'est notamment cette idée que le sexuel est par essence violence qui empêche de fournir une conception satisfaisante des violences sexuelles. » *Ibid.*, p. 65.
[25] Iris Brey, *Le Regard féminin, op. cit.,* p. 120.

que je préfère appeler une « culture de l'intrusion »[26], sans cependant omettre sa relation toute particulière aux trois axes d'oppression que sont la classe, la race et le genre✳. Pour répondre à une « culture de l'intrusion » qui serait omnipénétrante, je proposerai quelques tentatives de « représentation du consentement » qui circonvoluent de toute façon dans les zones irrémédiablement opaques du désir et de la volonté humaine[27]. Pour ce faire, je m'appuierai sur un large corpus qui va des féminismes dans leurs diversités et leurs désaccords, jusqu'aux esthétiques *queer*, en passant par une analyse critique d'un corpus psychanalytique, et plus largement philosophique.

De la colère au corpus queer-féministe

Pendant les premières années de mon doctorat, j'ai d'abord élargi le champ de mes recherches aux domaines de l'histoire de l'art, la philosophie, l'anthropologie et la sociologie du XXe siècle sans trouver de pistes satisfaisantes. À ce moment-là, je pensais pouvoir obtenir une définition du consentement sans me focaliser sur les féminismes et les philosophies politiques. Puis, le COVID m'a isolé dans mon appartement-atelier de 18m² où j'ai pu graver sans être interrompuɛ par les impératifs d'un travail alimentaire. C'est à la sortie de ce confinement que j'ai été agresséɛ sexuellement par un conservateur de musée. N'est-ce pas ironique pour quelqu'un lui expliquant une recherche sur le consentement dans les arts plastiques ? Cette agression sexuelle a provoqué une colère qui s'est mue en un cul-de-sac méthodologique et traumatique qui a failli déboucher sur un renoncement complet. Comme j'avais déjà lu Virginie Despentes[28] quelques années auparavant, mon terreau mental était déjà fertile pour la colère féministe.

Cette colère féministe a éclaté tout au long de ma troisième année doctorale, qui a été rythmée par des lectures intensives de féministes matérialistes des années 70 et

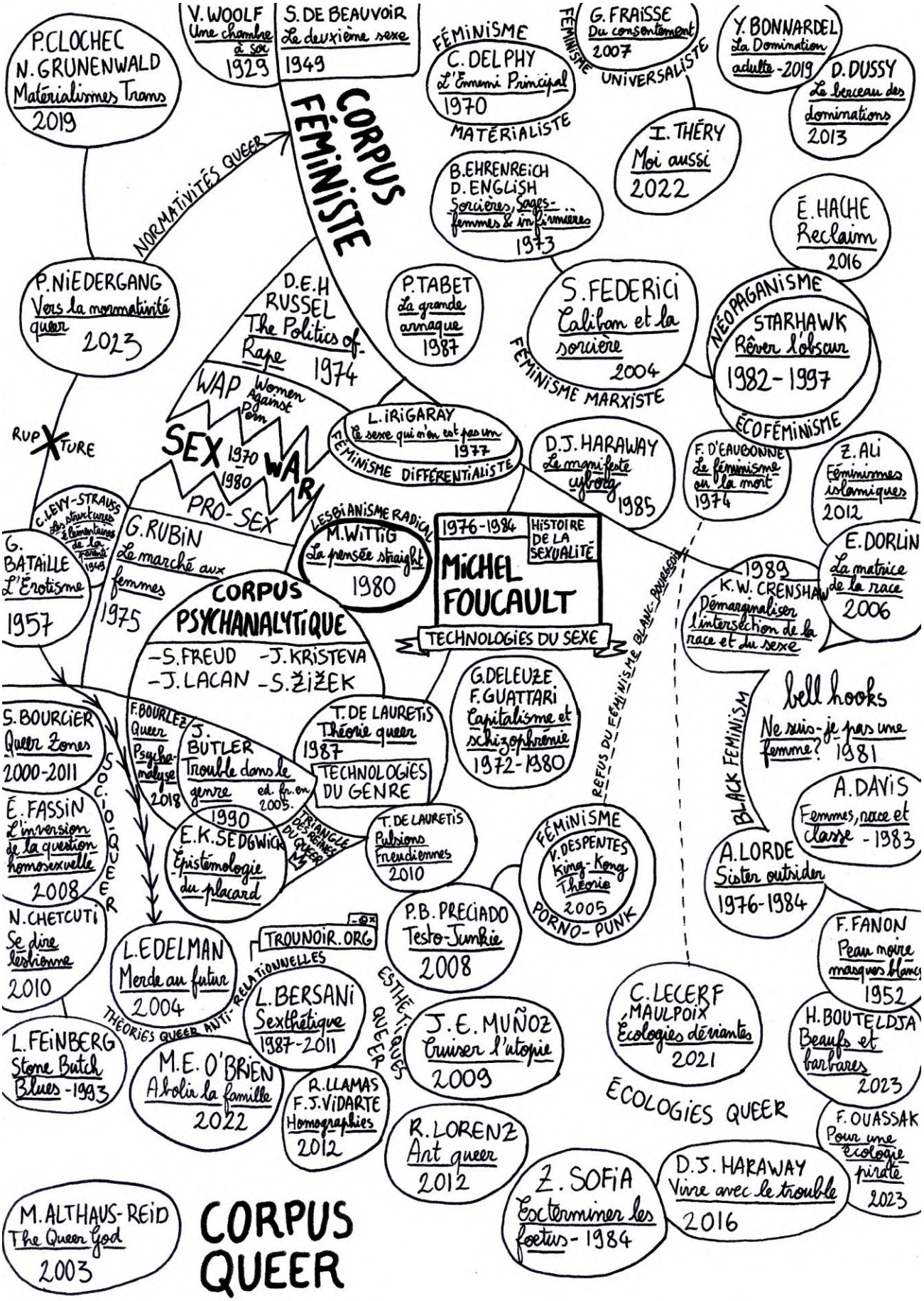
[26] Cette préférence sera expliquée grâce aux nombreuses analyses exposées tout au long des prochains chapitres, notamment le chapitre II sur l'incarnat.

[27] Clara Serra pose ces questions rhétoriques aux doctrines qui promeuvent la transparence complète de la sexualité par l'outil du consentement : « Et s'il y avait de l'obscur dans le sexe, indépendamment des rapports de domination que les hommes imposent aux femmes ? Et si cette opacité, si inconfortable pour la logique libérale moderne, faisait partie de la sexualité même ? » Clara Serra, *La Doctrine du consentement, op. cit.,* p. 81.

[28] Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Éditions Hachette, 2007.

accompagné par la multiplication des collages féministes[29] que je voyais quotidiennement fleurir dans les rues parisiennes. Plus spécifiquement, ma colère féministe a trouvé refuge dans les lesbianismes politiques en pleine expansion (et avec quarante ans de retard) à la suite de la réédition en 2018 de *La Pensée straight*[30] de Monique Wittig aux Éditions Amsterdam et à la publication en 2020 d'un essai d'Alice Coffin sur *Le Génie Lesbien*[31]. J'ai suivi les séminaires sur « les sexualités au fil des âges » menés par Michel Bozon, Isabelle Clair et Emmanuel Beaubatie à l'EHESS, et je suis arrivée au pivot entre matérialismes et postructuralismes féministes[32]. J'ai répertorié les liens et les conflits de mes différents corpus dans le schéma qui suit, traçant ainsi la difficulté de les harmoniser. Écrivant une thèse en sciences des arts, je ne voulais pas partir de la sociologie (*queer* ou féministe) pour écrire et analyser mon travail en gravure. Je voulais plutôt partir des esthétiques issues des théorisations *queer*[33] pour les mélanger avec des théorisations anthropo-philosophiques et féministes des consentements. Enfin, même si le consentement, ou plutôt *les* consentements, sont un sujet brûlant dans l'actualité politique[34], son histoire a été retracée en philosophie par Michel Foucault[35] et en sociologie par Irène Théry[36]. Je prendrai un moment pour l'explorer en profondeur dans l'état de l'art qui suivra cette introduction.

[29] Collages Féminicides Paris, *Notre colère sur vos murs*, Paris, Éditions Denoël, 2021.
[30] Monique Wittig, *La Pensée straight* [1979], Paris, Éditions Amsterdam, 2018.
[31] Alice Coffin, *Le Génie lesbien*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 2020.
[32] Maxime Cervulle et Isabelle Clair, « Lire entre les lignes : le féminisme matérialiste face au féminisme poststructuraliste », *Comment S'en Sortir ?*, n°4, printemps 2017.
[33] Je pense à l'ouvrage de José Esteban Muñoz, *Cruiser l'utopie, l'après et ailleurs de l'advenir queer*, Montreuil, Association Brook, 2021, qui propose de nombreuses pistes philosophiques et esthétiques. C'est un disciple d'Eve Kosofsky Sedgwick, qui a publié en 1990 un des trois piliers de la théorie *queer* : *Épistémologie du placard* [1990], Paris, Éditions Amsterdam, 2008. Dans cet ouvrage, l'auteure propose de naviguer dans les binarismes qui composent la culture littéraire états-unienne hétéronormative du XXe siècle, afin d'analyser les pistes esthétiques cultivées par les personnes qui en étaient à la marge.
[34] Une pensée particulière pour Gisèle Pélicot, figure d'une extraordinaire résilience qui marque l'histoire féministe française en même temps que j'écris ces mots.
[35] Michel Foucault, « [La libidinisation du sexe] » *Histoire de la sexualité IV – Les aveux de la chair*, Paris, Éditions Gallimard, 2018, pp. 325-361.
[36] Irène Théry, *Moi aussi. La nouvelle civilité sexuelle*, Paris, Éditions Le Seuil, 2022.


CORPUS FÉMINISTE
V. WOOLF Une chambre à soi 1929
S. DE BEAUVOIR Le deuxième sexe 1949
FÉMINISME
C. DELPHY L'Ennemi Principal 1970
MATÉRIALISTE
FÉMINISME UNIVERSALISTE
G. FRAISSE Du consentement 2007
Y. BONNARDEL La Domination adulte -2019
D. DUSSY Le berceau des dominations 2013
I. THÉRY Moi aussi 2022
P. CLOCHEC N. GRUNENWALD Matérialismes Trans 2019
NORMATIVITÉS QUEER
B. EHRENREICH D. ENGLISH Sorcières, Sages-femmes & infirmières 1973
É. HACHE Reclaim 2016
P. NIEDERGANG Vers la normativité queer 2023
D.E.H RUSSEL The Politics of Rape 1974
P. TABET La grande arnaque 1987
S. FEDERICI Caliban et la sorcière 2004
FÉMINISME MARXISTE
NÉOPAGANISME
STARHAWK Rêver l'obscur 1982-1997
ÉCOFÉMINISME
WAP Women Against Porn
SEX WAR 1970 1980
PRO-SEX
RUPTURE
L. IRIGARAY Le sexe qui n'en est pas un 1977
FÉMINISME DIFFÉRENTIALISTE
D.J. HARAWAY Le manifeste cyborg 1985
F. D'EAUBONNE Le féminisme ou la mort 1974
Z. ALI Féminismes islamiques 2012
C. LEVY-STRAUSS Les structures élémentaires de la parenté 1949
G. BATAILLE L'Érotisme 1957
G. RUBIN Le marché aux femmes 1975
LESBIANISME RADICAL
M. WITTIG La pensée straight 1980
1976-1984 HISTOIRE DE LA SEXUALITÉ
MICHEL FOUCAULT
TECHNOLOGIES DU SEXE
1989 K.W. CRENSHAW Démarginaliser l'intersection de la race et du sexe
E. DORLIN La matrice de la race 2006
CORPUS PSYCHANALYTIQUE
-S. FREUD -J. KRISTEVA
-J. LACAN -S. ŽIŽEK
G. DELEUZE F. GUATTARI Capitalisme et schizophrénie 1972-1980
REFUS DU FÉMINISME BLANC-BOURGEOIS
bell hooks Ne suis-je pas une femme? 1981
BLACK FEMINISM
A. DAVIS Femmes, race et classe - 1983
A. LORDE Sister outsider 1976-1984
F. BOURLEZ Queer Psychanalyse 2018
J. BUTLER Trouble dans le genre ed. fr. en 2005. 1990
TECHNOLOGIES DU GENRE
T. DE LAURETIS Théorie queer 1987
S. BOURCIER Queer Zones 2000-2011
SOCIO-QUEER
É. FASSIN L'inversion de la question homosexuelle 2008
N. CHETCUTI Se dire lesbienne 2010
E.K. SEDGWICK Épistémologie du placard
TRIANGLE DES RÉGIMES DU QUEER
T. DE LAURETIS Pulsions Freudiennes 2010
FÉMINISME PORNO-PUNK
V. DESPENTES King-Kong Théorie 2005
P.B. PRECIADO Testo-Junkie 2008
TROUNOIR.ORG
L. EDELMAN Merde au futur 2004
THÉORIES QUEER ANTI-RELATIONNELLES
L. BERSANI Sexthétique 1987-2011
ESTHÉTIQUES QUEER
J.E. MUÑOZ Cruiser l'utopie 2009
C. LECERF MAULPOIX Écologies déviantes 2021
ÉCOLOGIES QUEER
F. FANON Peau noire masques blancs 1952
H. BOUTELDJA Beaufs et barbares 2023
F. OUASSAK Pour une écologie pirate 2023
L. FEINBERG Stone Butch Blues -1993
M.E. O'BRIEN Abolir la famille 2022
R. LLAMAS F.J. VIDARTE Homographies 2012
R. LORENZ Art queer 2012
Z. SOFIA Exterminer les foetus - 1984
D.J. HARAWAY Vivre avec le trouble 2016
M. ALTHAUS-REID The Queer God 2003
CORPUS QUEER

Comme on peut le voir sur ce schéma, l'*Histoire de la sexualité* de Michel Foucault[37] est au centre par ce qu'elle est le point de départ de mes recherches, avec l'ouvrage *L'Érotisme* de Georges Bataille[38] que j'avais déjà étudié dans le cadre de mon mémoire de master – positionné au même niveau tout à gauche. Je suis arrivé au corpus psychanalytique seulement à la fin de mes recherches. En effet, avec la très mauvaise réputation de la psychanalyse dans le milieu populaire dans lequel je suis né, et même après la constitution d'un capital culturel et philosophique, j'étais initialement très réfractaire à une théorie psychanalytique qui m'apparaissait bourgeoise, blanche avec un regard phallocentré symptomatique d'une discipline patriarcale auto-régénérante. Je me suis d'abord plongé dans les lignes théoriques antipsychiatriques, dont le terme sera inventé en 1967 par David Cooper lors du Congrès sur la Dialectique de la Libération à Londres[39], et dont les lignes philosophiques seront approfondies par Michel Foucault, puis abordées dans un versant queer-féministe en 1980 par Monique Wittig. Cette dernière écrit d'ailleurs :

> [...] dans l'expérience analytique il y a un opprimé, c'est le psychanalysé dont on exploite le besoin de communiquer et qui, tout comme les sorcières jadis ne pouvaient sous la torture que répéter le langage que les inquisiteurs voulaient entendre, n'a d'autre choix, s'il ne veut pas rompre le contrat implicite qui lui permet de communiquer et dont il a besoin, que d'essayer de dire ce qu'on veut qu'il dise. Il paraît que ça peut durer à vie. Cruel contrat qui contraint un être humain à faire étalage de sa misère à l'oppresseur qui en est directement responsable, qui l'exploite économiquement, politiquement, idéologiquement et dont l'interprétation la réduit à quelques figures de discours.[40]

En suivant ces mots écrits par Monique Wittig et qui ont été pour moi comme un mantra qui a guidé toute ma recherche : j'ai évité scrupuleusement les littératures du « placard analytique » au jargon classiste[41]. Mais je me suis vite aperçu que le corpus *queer* est

---

[37] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I – La volonté de savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1976.
Michel Foucault, *Histoire de la sexualité II – L'usage des plaisirs*, Paris, Éditions Gallimard, 1984.
Michel Foucault, *Histoire de la sexualité III – Le souci de soi*, Paris, Éditions Gallimard, 1984.
Michel Foucault, *Histoire de la sexualité IV – Les aveux de la chair*, Paris, Éditions Gallimard, 2018.

[38] Georges Bataille, *L'Érotisme.* Autre ouvrage important de Georges Bataille, *Les Larmes d'Éros,* dans lequel il examine la relation entre érotisme, transgression et expérience de l'excès dans la quête de l'extase humaine. Notamment dans le chapitre intitulé « Supplice chinois », où il évoque la photographie d'un supplicié chinois qui, malgré la douleur extrême, présente un sourire. L'auteur décrit cette image comme étant à la fois « extatique et intolérable », soulignant le paradoxe entre la souffrance physique et l'apparente sérénité du visage du condamné. Georges Bataille, *Les Larmes d'Éros* [1961] *in Œuvres complètes*, tome X [1957-1971], Paris, Éditions Gallimard, 1987, pp. 573-628. La constitution du corps érotique moderne, entre violence et jouissance, s'élabore à partir de ses théorisations.

[39] Le terme sera popularisé dans l'ouvrage suivant : David Cooper, *Psychiatry and Anti-psychiatry,* Londres, Éditions Paladin, 1971.

[40] Monique Wittig, *La Pensée straight, op. cit.*, p. 69-70.

[41] « [Le régime de savoir-pouvoir de la subculture S/M] contraste singulièrement avec le régime de savoir-pouvoir psychanalytique et il faudra bien un jour faire l'épistémologie du placard analytique. On pourrait commencer en distinguant tous les niveaux de savoir dont les patients sont les objets potentiels : le recours

extrêmement dépendant de la psychanalyse, même si elle est abordée avec un angle critique ; l'exemple de la pulsion, qualifiée de « poussée rétive »[42] par Michel Foucault, en est l'illustration la plus frappante[43]. Malgré tous mes efforts pour esquiver la psychanalyse, force fut de constater qu'on ne peut en esquiver le passage obligé défriché par Judith Butler[44] à la fin du XXe siècle.

L'arrivée du genre✳ dans mes recherches, a dissout tout binarisme génital en rendant ridicule, comique[45], le masculin/féminin hétéronormatif✳. Ma bibliographie a alors été submergée par des philosophes *queer*, pour finalement se lier avec la psychanalyse, que j'avais soigneusement évitée pendant plusieurs années. Les théories *queer*✳ m'ont donné les armes pour que les thèses freudiennes puis lacaniennes puissent m'être lisibles, je dirais même supportables. Il n'était alors plus question de partir d'un prétendu « désir féminin » pour écrire cette thèse sur le consentement. De plus, le consentement est souvent confondu avec le désir et le plaisir comme le souligne l'écrivaine universitaire Katherine Angel[46] ; pour mieux discerner les dynamiques qui peut-être le régissent, il me fallait éclaircir l'axiome du genre✳. Finalement, c'est dans le retournement des discours genrés sur les corps que les fétiches génitaux✳ si chers aux discours essentialistes occidentaux sur la sexualité se sont effrités dans le *genderfluid*✳ états-unien.

Dans les théories *queer,* c'est le corpus autour de l'antinormativité qui entre systématiquement en conflit avec les aspirations normatives (et non normalisantes[47]) des

excessif à la littérature (la haute) comme référence, la théorie, la pratique analytique, l'interprétation, la littérature de cas, le tout se déroulant dans des espaces fermés et payants qui renforcent la privation du sexuel : on passe de la chambre à coucher au cabinet psy. » Sam Bourcier, « Ébauche d'une épistémologie du placard psy », *Queer Zones, op. cit.*, p. 84.

[42] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, op. cit.*, p. 136.

[43] « [...] à mon avis, le regain d'intérêt général pour Freud a peut-être à voir avec un autre aspect de la psychanalyse, de plus grande portée épistémologique, un aspect que Foucault néglige ou sous-estime ; à savoir la théorisation freudienne exceptionnelle de cette "poussée rétive" que Foucault voudrait dissoudre dans les "relations de pouvoir". » Teresa De Lauretis, *Pulsions freudiennes. Psychanalyse, littérature et cinéma*, traduit de l'anglais par Jacques Brunet-Georget, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 53

[44] Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], traduit de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, Éditions La Découverte, 2017.

[45] « [...] l'hétérosexualité offre des positions sexuelles normatives qui sont intrinsèquement impossibles à incarner, et l'échec répété à s'identifier pleinement et sans incohérence à ces positions révèle que l'hétérosexualité est non seulement une loi obligatoire, mais aussi une comédie inévitable. » *Ibid.*, p. 239.

[46] Katherine Angel, *Demain le bon sexe. Les femmes, le désir et le consentement,* traduit de l'anglais par Caroline Nicolas, Bordeaux, Éditions du Détour, 2022, pp. 7-64.

[47] « [...] normalisation et normativité doivent donc être opposées l'une à l'autre : la normalisation s'oppose, en tant que mouvement fondamentalement conservateur, en tant que fixation qui renforce une norme

féminismes. Il y a cependant un corpus BDSM✶ qui gravite autour d'auteurices comme Georges Bataille, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Gayle Rubin, puis plus récemment Sam Bourcier et Paul B. Preciado par exemple. Ce corpus est souvent traversé par les textes érotiques occidentaux fondateurs comme ceux du marquis de Sade[48] ou de Sacher-Masoch[49] ; c'est effectivement dans les milieux du BDSM✶ qu'on voit le plus facilement le pivot dominant/dominé s'exercer ; mais les jeux sexuels BDSM✶ sont par ailleurs souvent strictement encadrés par le consentement[50] et toutes les difficultés et questionnements qui l'entoure. Mon corpus est donc séparé en deux blocs, féministes et *queer*, avec l'histoire de la sexualité de Michel Foucault au milieu. Ces deux blocs interagissent entre eux, mais les ponts les plus significatifs sont ceux des théoriciennes lesbiennes radicales comme Monique Wittig, « politiquement écartelées »[51] dans les années 70 et 80 entre mouvements des femmes et mouvements gay.

À la fin de cette introduction, je proposerai un état de l'art sur les révolutions du consentement en France afin d'approfondir ces points du corpus général qui me semblent importants et sur lesquels il est difficile de faire l'impasse ; le but est de pouvoir mieux intégrer ce corpus général en socio-philosophie féministe et *queer* à un corpus plus resserré sur l'esthétique. Le corpus esthétique et en philosophie de l'art sera le plus mobilisé dans chaque grand axe de cette thèse. Ce corpus présente plusieurs pôles de gravitation, parmi eux le *camp*⁂ réuni des auteurices comme Susan Sontag[52] et Patrick Mauriès[53] qui entrent en résonnance avec les reines du *queer* Judith Butler et Eve Kosofsky Sedgwick présentées dans le précédent corpus général. D'autre part, la pulsion de mort qui résonne dans les théories *queer*✶ est analysée et mobilisée par des théoriciennes comme Lee Edelman[54] et

---

préexistante, au mouvement révolutionnaire et créateur de la normativité. » Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 19.

[48] Donatien Alphonse François de Sade, *L'Œuvre du Marquis de Sade : Zoloé, Justine, Juliette, la Philosophie dans le boudoir* [1785-1791], Paris, Bibliothèque des curieux, 1909.

[49] Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch, avec le texte intégral de la Vénus à la Fourrure*, traduit de l'allemand par Aude Willm, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

[50] Adrien Czuser, « Du jeu dans les marges (du jeu) : De quelques gradients de ludicité dans le BDSM », *Sciences du jeu,* n°7, 2017 ; Gorge Bataille, « Queer cruising », *Trou Noir*, n°2, Bordeaux, Éditions La Tempête, octobre 2023, pp. 133-148.

[51] Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 56.

[52] Susan Sontag, *Le Style camp* [1964], traduit de l'anglais (États-Unis) par Guy Durand, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2012.

[53] Patrick Mauriès, *Second manifeste camp* [1979], Paris, L'Éditeur singulier, 2012.

[54] Lee Edelman, *Merde au futur. Théorie* queer *et pulsion de mort* [2004], traduit de l'anglais (États-Unis) par Marc Démont, Paris, Éditions Éditions EPEL, 2016.

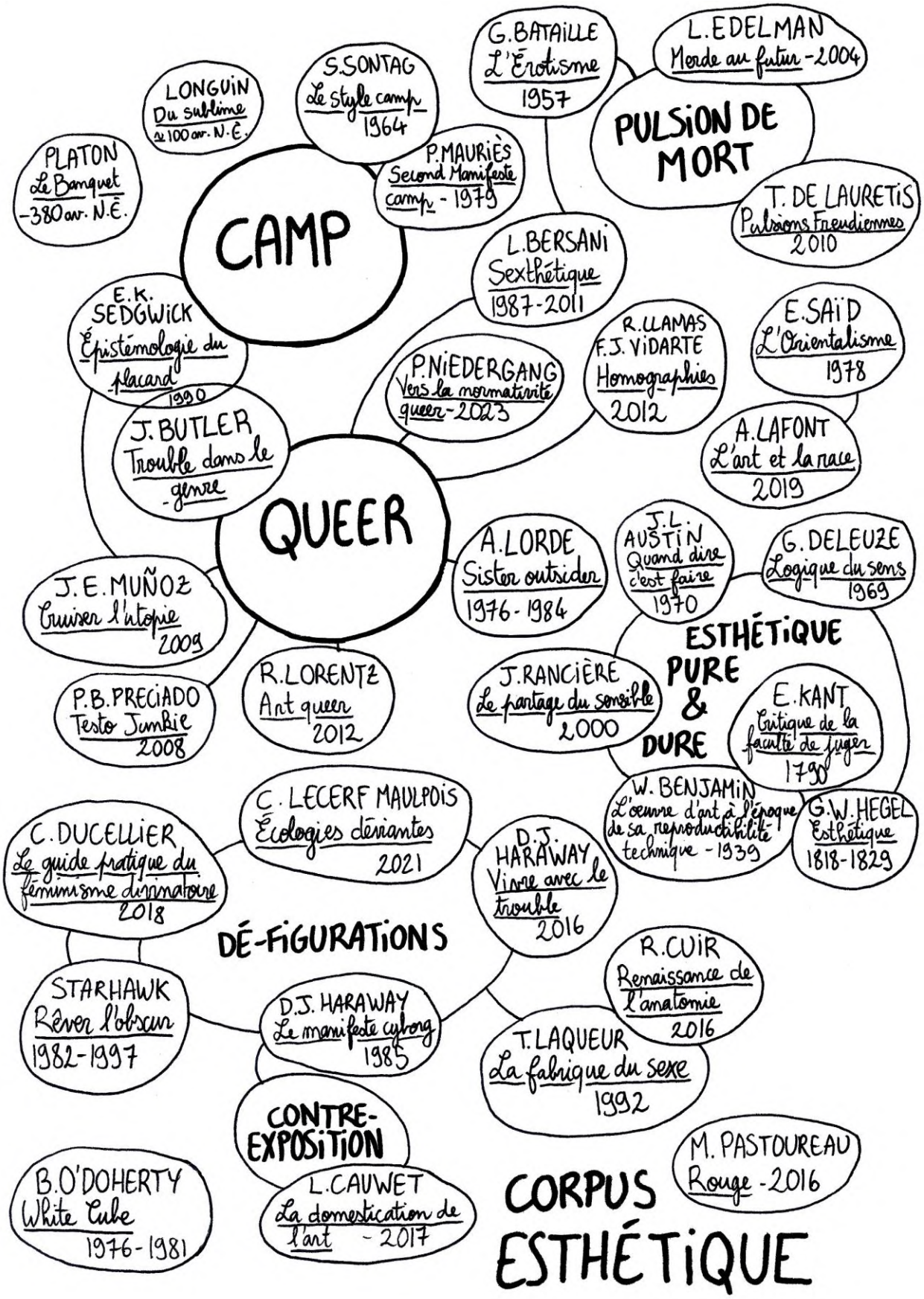
Teresa de Lauretis[55]. Les ouvrages qui traitent de dé-figuration recouvrent les domaines de la magie, avec par exemple la sorcière Starhawk[56] ; mais aussi un large corpus sur les représentations racistes qui façonnèrent les consentements occidentaux sera issu des recherches d'Anne Lafont[57] ; un autre corpus est est issu d'un ouvrage sur l'hypnose regroupé par l'historien des arts Pascal Rousseau[58] ; de l'écologie *queer* avec la philosophe Donna Haraway[59] ; et de l'esthétique médicale avec Thomas Laqueur[60] et Raphaël Cuir[61]. Il y a, pour finir, un pôle esthétique plus académique avec des auteurs comme Emmanuel Kant[62], Walter Benjamin[63] ou encore Gilles Deleuze[64].

Il y a aussi un très large corpus d'artistes qui résonne avec mon travail et répond à chaque axe de cette thèse de manière spécifique, parmi les artistes-graveurs de la Renaissance de Vésale à Agostino Veneziano, ou encore Hans Baldung Grien, Albrecht Dürer et Pieter Van der Heyden, et bien sûr Artemisia Gentileschi. Des artistes plasticiennes du XXe siècle parmi Leonor Fini, Marie Laurencin, Ithell Colquhoun, Unica Zürn, Frida Kahlo et Leonora Carrington. Mais aussi des artistes États-Uniennes de la fin du XXe siècle comme Betsy Damon, Betye Staar et Sutapa Biswas. Plus contemporainement, mon travail résonne avec celui d'artistes *queer*✶ comme Zanele Muholi, Grayson Perry, Alireza Shojaian ou encore Stéphane Blanquet, et bien d'autres. L'ensemble de ce corpus entourera mon travail plastique au fur et à mesure que je l'exposerai dans ces pages. Chaque artiste aide à éclaircir la question de la représentation du consentement à sa manière, soit en ayant participé à élaborer les codes de représentation du rapt et du viol, soit, au contraire, en ayant exploré des façons nouvelles de représenter les plaisirs partagés dans les rapports érotiques,

---

[55] Teresa De Lauretis, *Pulsions freudiennes, op. cit.*
[56] Starhawk, *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique* [1982], traduit de l'anglais (États-Unis) par Morbic, coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2015.
[57] Anne Lafont, *L'Art et la race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*, Dijon, Les Presses du réel, 2019.
[58] Pascal Rousseau, *Hypnose, Art et hypnotisme de Mesmer à nos jours*, Paris, Éditions des Beaux-Arts de Paris, 2020
[59] Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Vivien García, Vaulx-en-Velin, Éditions des mondes à faire, 2020.
[60] Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe, Essai sur le corps et le genre en Occident*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Michel Gautier, Paris, Éditions Gallimard, 1992.
[61] Raphaël Cuir, *Renaissance de l'anatomie*, Paris, Éditions Hermann, 2016.
[62] Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], traduit de l'Allemand par Alain Renault, Paris, Éditions Flammarion, 2000.
[63] Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936], traduit de l'allemand par Frédéric Joly, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2013.
[64] Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch, avec le texte intégral de la Vénus à la Fourrure*, traduit de l'allemand par Aude Willm, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

soit encore en représentant des gestes de refus, et surtout en questionnant l'insondable opacité du désir qui rend parfois la transparence du consentement impossible.


CORPUS ESTHÉTIQUE
CAMP
PLATON Le Banquet -380 av. N.È.
LONGUIN Du sublime ≈100 av. N.È.
S.SONTAG Le style camp 1964
P.MAURIÈS Second Manifeste camp - 1979
PULSION DE MORT
G.BATAILLE L'Érotisme 1957
L.EDELMAN Merde au futur -2004
T. DE LAURETIS Pulsions Freudiennes 2010
L.BERSANI Sexthétique 1987-2011
QUEER
E.K. SEDGWICK Épistémologie du placard 1990
J. BUTLER Trouble dans le genre
P.NIEDERGANG Vers la normativité queer - 2023
R.LLAMAS F.J. VIDARTE Homographies 2012
E.SAÏD L'Orientalisme 1978
A.LAFONT L'art et la race 2019
A.LORDE Sister outsider 1976-1984
J.L AUSTIN Quand dire c'est faire 1970
G. DELEUZE Logique du sens 1969
J.E.MUÑOZ Cruiser l'utopie 2009
P.B.PRECIADO Testo Junkie 2008
R.LORENTZ Art queer 2012
ESTHÉTIQUE PURE & DURE
J.RANCIÈRE Le partage du sensible 2000
E.KANT Critique de la faculté de juger 1790
W. BENJAMIN L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique - 1939
G.W.HEGEL Esthétique 1818-1829
C. LECERF MAULPOIS Écologies déviantes 2021
C.DUCELLIER Le guide pratique du féminisme divinatoire 2018
D.J. HARAWAY Vivre avec le trouble 2016
DÉ-FIGURATIONS
R.CUIR Renaissance de l'anatomie 2016
STARHAWK Rêver l'obscur 1982-1997
D.J. HARAWAY Le manifeste cyborg 1985
T.LAQUEUR La fabrique du sexe 1992
CONTRE-EXPOSITION
M. PASTOUREAU Rouge -2016
B.O'DOHERTY White Cube 1976-1981
L.CAUWET La domestication de l'art - 2017

Problématique *queer*-féministe en sciences des arts

Ma problématique de départ a été de penser les représentations du consentement dans l'art érotique avec une démarche normative *queer*-féministe, permettant ainsi de formuler les questions suivantes :

Comment les notions de consentement et de culture du viol sont-elles abordées et représentées dans les gravures et les autres formes d'art contemporain ? Et quels défis esthétiques et enjeux politiques ces représentations posent-elles ?

Les réponses à ces questions permettront de proposer des définitions entourant la notion de consentement en art et questionnera par-là même l'expression de la culture du viol dans le monde de l'art et ses intrications dans les débats sociaux actuels. Il m'est apparu pertinent de questionner directement le rapport des artistes vis-à-vis de ces notions et surtout d'explorer leur manière de les traiter plastiquement et leur façon d'exposer.

Traiter à la fois les aspects esthétiques et politiques de toutes ces représentations artistiques permettrait de trouver plus facilement des concordances analytiques qui aideraient à répondre à ces problématiques. Ouvrir mon corpus au-delà de la gravure était nécessaire pour avoir une approche multidisciplinaire et trouver plus aisément des pistes de réponses. Les défis esthétiques soulevés révèlent des tensions et des contradictions dans le monde de l'art contemporain. Cela ouvre la voie à une discussion critique sur le rôle et la « responsabilité » de l'art dans la normalisation de la culture. Enfin, au cours de mes recherches je n'ai pas trouvé de travaux traitant spécifiquement de ces aspects, surtout en gravure, ce qui me laisse penser que cette thèse offre une perspective potentiellement novatrice ; mais toute la difficulté fut justement de trouver des alliances entre les corpus *queer*-féministes et une certaine archéologie en gravure sans que cela ne soit trop anachronique.

Méthodologie de la création-recherche et des savoirs situés

Pour répondre à ces questions, la méthode utilisée sera celle, particulière aux sciences des arts, de la création-recherche. L'étude et l'analyse critique comparative d'œuvres d'art pluriculturelles, seront plutôt axées sur le medium de la gravure. Par ailleurs je vais effectuer une archéologie du media de la gravure ; cette archéologie-zombie s'entrelacera avec la méthodologie de la création-recherche en sciences des arts[65]. Je concèderai toutefois une ouverture plus large à toutes les formes contemporaines de l'art ; le but étant de faire resurgir certaines œuvres qui auraient subi une discrimination académique. La méthodologie de la création-recherche permet de produire des savoirs scientifiques sans que la poïétique ne soit délaissée. L'historien de l'art René Passeron décrit la poïétique comme :

> La science spécifique des conduites créatrices, que Paul Valéry, dès 1937, dans son cours au Collège de France a appelé la *poïétique*, s'est développée ces dernières années et, sans perdre sa cible propre qui est assez restreinte, s'est élargie à tous les domaines où l'homme se fait instaurateur d'œuvres. Remontant en amont de celles-ci et s'intéressant surtout à leur élaboration, la poïétique a pour objet topique, non tant l'auteur qui agit ou l'œuvre qui censément apparaîtra, mais le travail-même qui prend place entre l'auteur et l'objet qu'il produit.[66]

C'est par dessein d'une analyse poïétique que les analyses critiques que je dégagerai des corpus que j'ai présentés précédemment résonneront avec mon travail en gravure.

Les axes de cette thèse se sont adaptés au fil du temps et des « découvertes » que l'esthéticien Pierre-Damien Huyghe définit comme un travail qui :

> [...] ne se règle ni dans des déclarations d'intentions ni dans des explications thématiques, aussi généreuses soient-elles les unes et les autres. Il se règle [dès] la pratique technique elle-même, sur le registre du *poien*. C'est dans une conduite non usuelle d'une technique donnée, ayant poussé, que se joue la possibilité de la recherche en art. [Qui consiste à] travailler le faire même. C'est tout l'enjeu de la recherche en art que de délaisser le champ aujourd'hui dominant de la déclaration pour rejoindre celui du travail.[67]

Cette invitation à délaisser le discours pour l'activité de création, la poïétique, est à saisir dans le cadre d'une recherche exploratoire sur les représentations du consentement. Grâce

[65] Garnet Hertz, Jussi Parikka, "Zombie Media: Circuit Bending Media Archaeology into an Art Method", *Leonardo,* vol. 45, n°5, 2012, p. 427.
[66] René Passeron, « Poïétique et histoire », *Espaces Temps*, n°55-56, 1994, p. 99.
[67] Pierre-Damien Huyghe, *Contre-temps. De la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, design*, Paris, Éditions B42, 2017, p. 136.

à la méthode de la création-recherche, la pratique artistique sera « un point de départ, et non une fin. »[68]

Comme la hiérarchisation de son appellation l'indique, la méthodologie de la création-recherche met l'acte créateur comme initiateur de la recherche et non l'inverse[69]. Pierre-Damien Huyghe écrit aussi : « Travailler avec un art que par ailleurs on pratique pour faire quelque chose qui n'est pas immédiatement inscriptible au nom de cette pratique, voilà qui pourrait être le principe d'une recherche "avec" l'art. »[70] C'est avec la pratique artistique en gravure que je provoque cette présente recherche, celle-ci sera constituée de descriptifs techniques propres au médium de la gravure, d'essais, et surtout de ratés[71]. Pierre-Damien Huyghe écrit encore :

> Tout chercheur, tout étudiant qui mène une recherche connaît un moment difficile au cours duquel, au fond, une condition de son engagement, je veux dire : l'adhésion de son esprit à une hypothèse, bascule. "Je croyais que..., se dit-il, et voilà que je m'aperçois que ce n'est pas nécessairement comme je croyais." En venir à une pareille phrase, c'est signaler, c'est se signaler à soi-même une expérience de recherche. [...] [Tout] artiste, donc, qui entreprend de faire une thèse prend un risque par rapport aux attendus ancrés de la pratique dont il a l'expérience et du travail avec lequel il s'est fait un nom, y compris avec lui-même quand il se dit : "Je suis artiste."[72]

Comme on le verra plus précisément dans le corps de cette thèse, j'ai pris un risque dans mon rapport avec ma pratique artistique et ma liaison plus générale avec l'art, je ne regrette rien et soutient cette présente thèse.

Pour renforcer mon cadre méthodologique et l'aligner avec mon sujet de thèse, j'aimerais écrire sous l'impulsion des « savoirs situés » popularisés par la philosophe Donna Haraway à la fin des années 1980. Les « savoirs situés » reconnaissent les biais des chercheuses et s'opposent à la croyance aveugle en l'objectivité scientifique désincarnée. La philosophe formule son souhait de la manière suivante : « Je voudrais une doctrine d'objectivité encorporée qui accueille les projets féministes paradoxaux et critiques sur la science, objectivité féministe signifiant alors tout simplement "savoirs situés". »[73] Ces savoirs ont été théorisés à partir du concept d' « objectivité forte » de la philosophe

[68] *Ibid.*, p. 98.
[69] Pierre Baqué, « Lumière sur une thèse », *Les chroniques de l'Art Vivant*, n°20, 1971, p.13.
[70] Pierre-Damien Huyghe, *Contre-temps*, *op. cit.*, p. 70-71.
[71] Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011.
[72] *Ibid.*, p. 106.
[73] Donna Haraway, « Savoirs situés », *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences-Fictions-Féminismes* [1985-1997], Paris, Éditions Exils, 2007, p. 115.

féministe états-unienne Sandra Harding, sa méthode consiste à « tenir compte de la position de ceux qui ne sont pas "chez eux" dans les positions dominantes et d' "accorder de la valeur à la position de l'Autre" afin de scruter nos propres situations de manière plus critique. »[74] Mélanger création-recherche et savoirs situés permettrait de faire un lien méthodologique entre les féminismes, la théorie *queer* et les sciences des arts.

La méfiance des féminismes vis-à-vis de l'objectivité comme méthode survient à la fin du siècle dernier dans un contexte occidental déjà instable, Donna Haraway explique :

> Les féministes, avec d'autres qui ont été les plus actifs dans la critique des sciences et de leurs prétentions ou idéologies afférentes, se sont dérobées devant les doctrines de l'objectivité en partie à cause du soupçon que l' "objet" de connaissance est une chose inerte et passive. La description de ces objets semble correspondre à l'appropriation d'un monde déterminé et fixé réduit à l'état de matière première par les projets instrumentalisés des sociétés occidentales dévastatrices ou à des masques qui dissimulent des intérêts, généralement dominateurs.[75]

Cette méfiance méthodologique entre dans le cadre du sursaut écoféministe visible ces dernières années ; certaines autrices écoféministes proposent une analyse critique des sciences[76]. Dans une note de bas de page dans son article sur les savoirs situés Donna Haraway dénonce la fixation et la neutralisation des savoirs dans ce qu'on pourrait appeler une « objectivité » qui se penserait innocente[77] :

> Les objets de connaissance naturels/techniques romantiques et modernes, dans la science et dans d'autres pratiques culturelles, se tiennent d'un côté du fossé. L'élaboration postmoderne se tient de l'autre, avec son "anti-esthétique" d' "objets" de savoir et de pratique clivés de façon permanente, problématisés, toujours fuyants et différés, parmi lesquels on compte les signes, les organismes, les systèmes, les personnes, et les cultures. L' "objectivité" dans un cadre postmoderne ne peut porter sur des objets non problématiques ; elle doit porter sur une prothèse et une traduction spécifique. L'objectivité, qui à l'origine était rapportée à la fabrication d'un savoir *comparé* (comment nommer les choses pour qu'elles restent stables et qu'elles se ressemblent), devient une question de remaniement des frontières pour avoir des conversations et des branchements non innocents. [78]

La philosophe conclut sa note en écrivant que ce « qui est en jeu dans les débats entre modernisme et postmodernisme c'est le mode des relations entre et au-dedans des corps et

---

[74] Sandra Harding, *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives*, Ithaca, Cornell University Press, 1991, p. 151. Cité dans Sarah Bracke, María Puig De La Bellacasa, « Le féminisme du positionnement. Héritages et perspectives contemporaines », *Cahiers du Genre*, 2013/1 (n°54), p. 45-66.
[75] Donna Haraway, « Savoirs situés », *Manifeste cyborg et autres essais, op. cit.,* p. 128-129.
[76] Émilie Hache (dir.), *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2016.
[77] Vinciane Despret, « La tentation de l'innocence. Conversation avec Isabelle Stengers et Donna Haraway », *in* Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019, pp. 321-353.
[78] Donna Haraway, « Savoirs situés », *Manifeste cyborg et autres essais, op. cit.*, p. 136.

du langage. »[79] Donna Haraway résume la méthode des savoirs situés par l'expression d'une « localisation vulnérable féministe »[80], ce cadre méthodologique permettrait de mettre en relation le langage et le corps sans la fixation tyrannique d'une quelconque objectivation scientifique dominatrice qui étoufferait alors la poïétique.

Julien Pierron, qui a étudié l'œuvre récente de Donna Haraway, appelle une « politique de l'habiter »[81] cette nouvelle méthode scientifique entre militantisme et pratique académique. Dans son ouvrage *Le Champignon de la fin du monde*[82], Anna Lowenhaupt Tsing développe la méthode des savoirs situés dans une approche ethnographique multi-espèces, grâce à laquelle elle explore les mouvements étranges de la vie au travers des ruines du capitalisme. La connaissance s'élabore alors depuis les relations concrètes et situées entre espèces, dans le cas présent : entre les cueilleurs de matsutake, les scientifiques, les forêts et les champignons. La méthode des savoirs situés est alors utilisée par Tsing de manière relationnelle à travers toutes les couches du vivant et de la mort.

De mon point de vue, les références diverses présentes dans mon corpus suivent une chronologie d'anticipation ; si leur éparpillement semble friser la folie, je pense de mon côté qu'elles sont la traduction d'un espoir qui serait plutôt, selon José Esteban Muñoz, le produit « d'un engagement critique dans l'utopie ce qui, loin d'être naïf, atteste plutôt d'une profonde résistance à la logique abrutissante d'un présent en panne »[83]. En suivant le chemin utopique tracé par le chercheur en art, les temporalités *queer** entrent dans une dimension esthétique :

> Le pas-tout-à-fait-conscient [selon Bloch] est le lieu où règne la puissance à laquelle nous devons faire appel et sur laquelle nous devons insister si nous voulons un jour regarder par-delà la sphère pragmatique de l'ici et maintenant, de la nature creuse du présent. Aussi je voudrais avancer que la queerness n'existe pas encore ; qu'elle est, selon la terminologie du philosophe italien, Giorgio

[79] *Ibid.*
[80] « Aussi la localisation est une question de vulnérabilité ; la localisation résiste à la politique de la fermeture, de l'irrévocable, ou, pour paraphraser Althusser, l'objectivité féministe résiste à "la simplification en dernière instance". C'est parce que l'encorporation féministe résiste à la fixation et se montre insatiablement curieuse des réseaux de positionnement différentiel. Il n'y a pas de point de vue féministe unique parce que nos plans demandent trop de dimensions pour que cette métaphore ancre nos visions. » *Ibid.*, p. 126-127.
[81] « Cette politique écoféministe se déploie dans la triple dimension des lieux, des temps, et du soin donné aux liens qui nouent et portent les vivants mais aussi – ce qui devient de plus en plus urgent à une époque de désastres écologiques et d'extinctions massives – aux liens qui entretissent les vivants et les morts. » Julien Pieron « Habiter le trouble, habiter le temps », *in* Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019, p. 279.
[82] Anna Lowenhaupt Tsing, *Le Champignon de la fin du monde. Sur les possibilités de vivre dans les ruines du capitalisme*, Paris, Éditions La Découverte, 2017.
[83] José Esteban Muñoz, *Cruiser l'utopie, op. cit.*, p. 36.

> Agamben, en puissance. [...] [Dans *Le Principe Espérance*, Bloch] fait la critique d'une temporalité qui se donne pour naturelle et que l'on pourrait qualifier de *temps hétéro* [*straight time*]. Le temps hétéro nous dit qu'il n'y a pas de futur, mais seulement l'ici et maintenant de notre vie de tous les jours. La seule promesse d'advenir est celle de l'hétérosexualité majoritaire et reproductive, c'est le spectacle de l'État qui réapprovisionne ses rangs, subventionnant ouvertement des actes de reproduction.[84]

Parce que *la queerité*✳ [*queerness*] *n'est pas encore là*, elle ne serait pas soumise à l'injonctif d'apporter des preuves pour fonctionner. Le *queer*✳ suit des logiques de voyance « anti-prophétique » qui, pour l'esthéticienne Muriel Plana, serait une forme de voyance s'opposant « au prophétisme postmoderniste »[85].

Grâce à l'anti-méthode *queer,* la création-recherche ne dépend plus des méthodologies rationalistes qui font « leur sélection dans le passé tout en adoptant une posture d'entreprise positiviste ou de quête de savoir empirique [qui] néantisent souvent l'imagination politique »[86]. Avec cette stratégie Muñoz « neutralise potentiellement les effets de fossilisation de l'idéologie néolibérale et des politiques galvaudées, causés par les représentations de la queerness dans la culture populaire contemporaine. »[87] Avec cette stratégie chaotique qui s'échappe du « marécage du présent »[88], l'imagination fait plier la méthode.

[84] *Ibid.*, p. 52. Cite Ernst Bloch, *Le Principe Espérance* [1954-1959], traduit de l'allemand par André Lefevere, Paris, Éditions Gallimard, 1995.
[85] Muriel Plana, « Voyances anti-prophétiques et fiction queer », *in* Bernard Lafargue, Cécile Croce (dir.), *QueeRriser l'esthétique*, revue *Figures de l'art*, n°39, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2021, p. 163.
[86] José Esteban Muñoz, *Cruiser l'utopie, op. cit.*, p. 60
[87] *Ibid.*, p. 53
[88] *Ibid.*, p. 19.

(Re)trouver les traces d'un « art du consentement » dans la « culture de l'intrusion »

À partir de différents corpus artistiques, théoriques et philosophiques, le premier objectif de cette thèse est de définir l'expression « culture du viol » dans le cadre des sciences de l'art, comme la notion de viol est plutôt récente à l'échelle de l'histoire humaine, j'ai préféré appeler cette culture celle « de l'intrusion » afin d'en élargir les limites spatio-temporelles. Cette culture serait surtout visible dans les œuvres érotiques figuratives à travers toute l'histoire de l'art, il y aurait donc parallèlement une nécessaire sous-représentation du concept de consentement dans ces mêmes productions – dans le sens où la *discussion érotique* serait sous-représentée, là où une modélisation de la volonté serait surtout pensée comme forcément concupiscente, suivant les théorisations chrétiennes sur l'ontologie du sujet et de l'être.

Par exemple*, Le Verrou* peint entre 1774 et 1778 par Fragonard (fig. 1) a été analysé dans un mini-documentaire coproduit par le musée du Louvre en 1992 et diffusé sur Arte et France 3 sous le titre de *L'Amour dans les plis*[89], mais de quel amour parle-t-on exactement ? Daniel Arasse, de son côté, ne voit rien qui pourrait être à portée du langage :

> Or ce n'est rien d'autre que de la peinture, du drapé, et l'on sait bien que le drapé est le comble de la peinture. Être confronté à l'innommable est aussi ce qui m'a passionné dans *Le Verrou*. Nommer le lit comme genou, sexe, sein, sexe masculin dressé, est scandaleux, car c'est précisément ce que ne fait pas le tableau. Il ne le dit pas, ne le montre même pas, à moi de le voir ou non. Je suis donc confronté à l'innommable, non parce que la peinture est dans l'indicible, ce qui impliquerait une notion de supériorité, mais parce qu'elle travaille dans l'innommable, dans l'en deçà du verbal. Et pourtant, ça travaille la représentation, mais dès que je nomme, je perds cette qualité d'innommable de la peinture elle-même.[90]

À l'époque où peint Fragonard il n'était pas question de viol, mais de rapt ; ce tableau, tout comme *L'enlèvement de Perséphone* sculpté par le Bernin (fig. 2) dont Fragonard semble s'être inspiré dans la représentation des postures de ses figures, ce que j'appelle une « gestuelle poussive ». Ceci semble être un échantillon culturel qui pourrait se faire témoin de la première révolution du consentement.

[89] Alain Joubert, *L'Amour dans les plis*, documentaire, Betacam SP, 30 minutes, 1992.
[90] Daniel Arasse, *Histoires de peinture*, Paris, Éditions Gallimard, 2004, p. 319.

Le deuxième objectif de cette thèse est de proposer des pistes plastiques d'un « art du consentement » en combinant d'une part, une analyse plastique des tropes visuels propres à la transgression et à l'intrusion ; et d'autre part, des pistes plastiques pour penser la représentation de l'accord, du refus, de l'incertitude, du doute, du renoncement voire de l'abdication. Dans cette dernière piste, une réflexion sur l'hyper-contractualisme et ses répercussions en art sera proposée. En effet, les consentements ayant une « dimension préjuridique »[91], faire rentrer cette notion dans les sciences des arts ouvre la réflexion sur sa dimension éminemment contextuelle – donc quelque part figurative, le contexte comme la figure nous échappant toujours. D'autre part, les consentements, pris dans le prisme de la philosophie de l'art, permettent de reconnaitre l'opacité du désir comme condition toujours houleuse empêchant la viabilité de tout projet qui aurait pour but de civiliser la sexualité, que ça soit dans la culture, dans les lois ou dans les arts. Tout cela combiné pourrait ouvrir un nouvel horizon pour penser les relations affectives et sensitives entre les êtres dans des représentations dites du consentement, avec ce qu'elles induisent de troubles, d'ambiguïtés et d'inconnu.

[91] Clara Serra, *La Doctrine du consentement, op. cit.*, p. 27.

fig. 1. Jean-Honoré Fragonard,
Le Verrou, entre 1774 et 1778,
huile sur toile, 73 x 93 cm,
Paris, musée du Louvre.

fig. 2. Gian Lorenzo Bernini
L'Enlèvement de Perséphone,
1621-1622,
marbre, 255 cm,
Rome, Galerie Borghèse.

Trois concepts plastiques pour cerner la culture érotique contemporaine

J'ai séparé cette thèse en trois axes qui porteront le nom des trois principes plastiques que j'ai inventés et qui constituent selon mes hypothèses un système plastique et figural[92] pour comprendre la culture érotique contemporaine et le pivot entre les représentations du consentement et du viol (ou plus largement de l'intrusion).

La femme-territoire est le titre de la première partie, c'est une cartographie non-exhaustive des territoires érotiques imaginaires et/ou fantasmés, mis en commun dans la culture occidentale. Ces imaginaires sont incorporés dans une dynamique circulaire retraçant continuellement leurs limites sur les corps désirés. Ainsi encorporés, des imaginaires érotiques sont alors constamment réingérés, performés et répétés. La femme-territoire est une idéologie qui fonctionne grâce à un ensemble de figures. Pour explorer ce concept je vais d'abord définir ce qu'englobe le *figural* et y accoler les enjeux politiques et esthétiques qui émergent lorsqu'il est question de représentation du viol ou de l'intrusion. Ensuite j'aborderai les stratégies camp⁂ qui utilisent l'humour pour troubler les frontières des figurations de genre⁑ et permettent des percées dans une culture faisant intrusion dans les corps en la parasitant à son tour. La dérision du *camp*⁂ permet d'écarter la violence qui leur est inhérente. Enfin je proposerai une analyse de revanches en art sur la culture de l'intrusion⁂ sexo-coloniale insufflée par l'ensemble idéologique de la femme-territoire, en dégageant une pratique de la gravure qui serait anticoloniale. La méthode archéologique[93] sera utilisée pour dégager un corpus en gravure qui suit les évolutions de la femme-territoire depuis la Renaissance, depuis les représentations des idéologies coloniales et esclavagistes jusqu'aux gravures abolitionnistes.

L'incarnat est le titre de la deuxième partie de cette thèse, c'est le mot que j'ai choisi pour résumer le phénomène d'enfoncement dans la chair de l'ensemble figural de la femme-territoire. L'incarnat permet l'expression et la circulation des fantasmes entre corps désirants et corps désirés. Certaines traces et impressions sur l'incarnat permettent de

[92] Dans le sens utilisé par Jean-François Lyotard, *in Discours, figure.*
[93] Une archéologie en gravure en Occident s'étend de 1450 à la fin du XIXe siècle, de la date de découverte de la gravure en Occident, jusqu'à la fin de « l'âge d'or » du medium – surtout sa dimension reproductible.

reconnaître la localisation du désir, de l'indifférence et/ou du rejet d'un sujet donné. Mon hypothèse est que la modélisation la plus forte de l'incarnat résonne aux endroits où le consentement du sujet occidental s'est cristallisé. Ce faisant, l'incarnat absorbe les réactions faisant suite à l'incorporation d'une culture de l'intrusion⁂ dans les corps, et ce dès la Renaissance, entre la chasse aux sorcières et les gravures anatomiques. Dans cette partie, je m'appuierai donc sur un corpus en gravure qui s'étend de la Renaissance jusqu'à aujourd'hui. Ce corpus m'aidera à définir le rôle du medium de la gravure dans la diffusion de l'idéologie qui a légitimé la chasse aux sorcières en Europe. Cette recherche sera ensuite mise en perspective avec la manière dont les « artistes-sorcières » contemporaines se sont libérées des territoires picturaux occupés depuis au moins une centaine d'années. Nous verrons aussi que la zombification des figures a autorisé la pénétration des corps par les institutions scientifiques et médicales, et que cette pénétration a modelé l'incarnat de manière à ce qu'il soit considéré comme toujours disponible, particulièrement lorsqu'il s'agit du corps des femmes. Ensuite, je diagnostiquerai l'endroit de l'incarnat à l'intérieur duquel l'idéologie de la femme-territoire se condense le plus et proposerai en conséquence une épistémologie esthético-médicale du fétiche génital⁂. Pour finir cet axe sur l'incarnat, je proposerai aussi quelques pratiques d'ensorcellement en art pour réclamer puis libérer les terres, les savoirs et la parole en réponse à une culture non pas seulement du viol mais plus largement de l'intrusion.

Le filament est le titre de la troisième et dernière partie de cette thèse, c'est la connexion du regard et du langage qui permet à l'incarnat de s'émanciper des limites corporelles et de transmettre son émanation entre sphères publiques et privées. Les consentements sont au creux du filament, à la jonction avec les imaginaires de la femme-territoire et aux extrémités de l'incarnat. Dans cette dernière partie, je commencerai par retracer la genèse du couple dyadique hétéronormatif⁕ et l'énergie électrisante, hypnotisante et parfois d'emprise, qui le parcourt. Ensuite, j'examinerai la texture du filament qui relie l'artiste aux institutions de l'art en m'appuyant sur l'analyse d'une gravure qui canalise les effets d'une intrusion traumatique sur mon acte créateur ; cela permettra de conceptualiser les consentements dans sa dimension poïétique. Aussi, je présenterai les institutions de l'art et les galeries comme des laboratoires où le consentement ou non de l'artiste de s'y exposer instaure un rapport de force paradoxal et multidimensionnel. Puis j'aborderai le geste de la suture comme exploration poïétique du traumatique, à travers la

pratique de la couture et le lien que cette pratique entretient avec les poétiques féministes de la guérison et de la sédimentation du traumatique comme compost. J'aborderai aussi la notion de contrat sous un angle poïétique, en confrontant le contrat masochiste utopique à l'hypercontractualisme féroce des régimes occidentaux néolibéraux*. Enfin, je terminerai cette partie en proposant des perspectives au-delà du consentement, en suivant des logiques de renoncement et d'abandon de l'œuvre et d'exposition spontanée.

*
**

Avant de commencer, je vais d'abord présenter un état de l'art et diverses fiches de lecture sur les différentes révolutions du consentement qui se sont déroulées depuis la Renaissance en Occident, puis je vais exposer mes hypothèses et les difficultés rencontrées durant mes recherches. Cet état de l'art propose une définition approfondie des consentements et une exploration de son intrication avec la philosophie et la sociologie occidentale. Il s'appuie sur le corpus général présenté en début d'introduction.

Les révolutions du consentement

Le consentement est un terme en plein essor dans le débat public, son actualité le rend difficile à définir sans tomber dans la grande et impossible ambition philosophique qui tenterait de circonscrire ce que pourrait être la volonté. Je ne m'appuierai pas uniquement sur la définition contemporaine et surtout juridique du consentement qui appartient plutôt au langage politique du libéralisme moderne ; en effet les consentements ne sauraient se réduire à une question juridique car ils sont surtout les moteurs de puissantes politisations[1]. Pour définir le terme principal de cette thèse, je vais tracer l'horizon historique, sociologique et épistémologique du consentement et tenter par la suite d'en extraire quelques pistes plastiques. Avant cela, une courte présentation critique des auteurices sur lesquelles je vais principalement m'appuyer permettra de mieux situer mon propos.

Pour la partie historique, je m'appuierai sur les ouvrages de Silvia Federici[2], qui est professeure émérite en sciences sociales de l'Université Hofstra à Long Island. Elle est aussi militante et participe à l'organisation de la *Wages for Housework campaign* (« Campagne pour un salaire au travail ménager ») dès 1975. Elle flirte avec l'écoféminisme✳ mais est surtout en tête du féminisme marxiste contemporain. Ses positions sur le mouvement trans✳ sont fondées à partir d'un point de vue matérialiste qui écrase la mobilité de genre✳ au profit d'une certaine essentialisation du genre, qui s'appuie alors principalement sur la fonction reproductrice du genre féminin[3]. Federici écrit alors :

> Paradoxalement, une grande partie du mouvement trans, par son combat pour une approche constructiviste des identités de genre, témoigne de la nécessité de prendre en compte les expériences que nous faisons de notre propre corps, étant donné que, pour changer de genre, beaucoup de trans

[1] À ce propos, la philosophe Geneviève Fraisse écrit : « Le vis-à-vis du consentement est d'abord le pouvoir avant d'être la violence. Par-là, il ne s'agit nullement de supprimer la critique et la dénonciation de la violence. Introduire la notion de pouvoir en plus de celle de la violence, c'est permettre de tenir ensemble refus du viol et le droit à la prostitution, c'est permettre de politiser la question du consentement. » Geneviève Fraisse, *Du Consentement* [2007], Paris, Éditions Le Seuil, 2017, p. 113.

[2] Silvia Federici, *Caliban et la Sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive* [2004], Genève, Éditions Entremonde Senonevero, 2014.

[3] Elle écrit qu' « il serait absurde de dévaluer des caractéristiques corporelles si déterminantes sous prétexte qu'elles sont "contaminées" par des pratiques sociales, historiques, et culturelles. La "nature" et la "physiologie" ont une histoire, ce n'est qu'à travers l'écran de valeurs sociales et de considérations politiques que nous appréhendons le monde, appelé improprement nature, biologie, corps, mais cela n'implique pas que nous les dirigions par nos discours et que tout ce que nous en disons soit une pure construction culturelle manœuvrable à loisir. » Silvia Federici, *Par-delà les frontières du corps*, Paris, Éditions divergences, 2020, p. 75.

> subissent des opérations chirurgicales dangereuses et coûteuses et suivent des traitements médicamenteux.[4]

Son discours réifie les discours et théories trans✳ autour de l'axe transmédicaliste✳, qui est pourtant largement articulé au sein des théorisations matérialistes trans, par les trans✳ ellɛux-mêmes. Dans cette démarche Pauline Clochec a écrit en 2019 :

> C'est seulement la pression des revendications des mouvements trans ainsi que la mise en concurrence des chirurgiennɛs à l'échelle mondiale qui a permis le perfectionnement des techniques chirurgicales. Ici, les représentations sexistes de la femme comme faite pour être pénétrée par l'homme et d'une sexualité hétérosexuelle et coïtocentrée intervenaient pour structurer, d'une manière appauvrissante, le physique même des sexes reconstruits.[5]

De leur côté, les féministes matérialistes trans✳ interrogent beaucoup plus « l'hétéroféminisme »[6], qui n'est pas un axe critique privilégié par Silvia Federici.

Pour la partie sociologique, je prendrai pour départ certains travaux d'Irène Théry[7], qui est une sociologue qui travaille sur le droit civil contemporain, l'anthropologie de la famille et de la parenté et des normes en matière sexuelle. Elle se réclame d'un féminisme universaliste✳ dès 2011. Elle affirme alors être partisane d'un féminisme « qui veut les droits égaux des sexes et les plaisirs asymétriques de la séduction, le respect absolu du consentement et la surprise délicieuse des baisers volés. »[8] Irène Théry confirmera ses positions en 2018[9], puis précisera dans son dernier ouvrage : « Aller chercher le désir de l'autre [est] une succession d'asymétries, entre qui regarde et qui est regardé, qui touche et qui est touché, qui sollicite et qui répond, qui guette et est guetté, tous rôles qui ne cessent de s'échanger. [...] [Q]uand il s'agit d'éveiller le désir, le jeu des déséquilibres successifs, des manques et des attentes, le fait accompli d'une caresse nouvelle et la surprise d'un "baiser volé" occupent une place incomparable à tout autre. »[10] Dans cette forme paradoxale de résignation quant à certains phénomènes propres à l'emprise et à la chasse, qui je pense ne

[4] *Ibid.*, p. 75.
[5] Pauline Clochec, « Les conditions sociales de l'accès au corps. Pour une théorie matérialiste des corps à partir de la transsexuation », *in* Pauline Clochec et Noémie Grunenwald (dir.), *Matérialismes Trans*, Fellering, Éditions Hystériques et AssociéEs, 2021, p. 197. Le point médiant a été remplacé par un glyphe inclusif.
[6] Pauline Clochec, « Du spectre du matérialisme à la possibilité de matérialismes trans », *in* Pauline Clochec et Noémie Grunenwald (dir.), *Matérialismes Trans*, Fellering, Éditions Hystériques et AssociéEs, 2021, p. 35.
[7] Irène Théry, *Moi aussi. La nouvelle civilité sexuelle*, Paris, Éditions Le Seuil, 2022.
[8] Éric Fassin, « Au-delà du consentement : pour une théorie féministe de la séduction », *Raisons politiques*, n°46, 2012, p. 50.
[9] Anne Chemin, « Le "féminisme à la française", selon la sociologue Irène Théry », *Le Monde*, 1er février 2018.
[10] Irène Théry, *Moi aussi, op. cit.,* p. 303-304.

sont pas imputables à la séduction[11] mais plutôt à la culture de l'intrusion, peut-être Irène Théry voulait mettre l'accent sur l'exploration du désir qu'un certain contractualisme du consentement néolibéral empêche[12]. Malgré tout, Irène Théry place le désir dans une temporalité hétéro qui, pour reprendre les mots de Judith Butler ne laisse pas de place ni à la vulnérabilité, ni la reconnaissance :

> Le passage, dans "Maîtrise et servitude", où les deux consciences de soi se reconnaissent l'une l'autre dans "la lutte pour la vie et la mort", correspond au moment où chacun d'eux perçoit le pouvoir partagé qu'ils ont d'annihiler l'Autre, et ainsi, de détruire la condition de leur autoréflexion. C'est donc dans un moment de vulnérabilité fondamentale que la reconnaissance devient possible et a besoin de devenir consciente de soi. La reconnaissance empêche ainsi la destruction.[13]

Judith Butler nous invite à reconnaître la vulnérabilité plutôt que de céder à l'idéologie de la transgression.

Enfin, pour la partie épistémologique, impossible de ne pas analyser en profondeur l'ensemble des tomes de *L'Histoire de la sexualité* écrits par Michel Foucault, qui permettront de retracer la constitution d'un sujet juridique « consentant » à partir d'analyses archéologiques de textes datant de l'antiquité gréco-romaine jusqu'aux premiers siècles du christianisme. Cependant, les positions du philosophe sur le consentement des mineurs à la fin des années 1970 sont aujourd'hui controversées. Le 26 janvier 1977, Michel Foucault ne signe pas la tribune pro-pédophile à l'initiative de Gabriel Matzneff ; mais, le 23 mai 1977, il signera, avec quelque quatre-vingts intellectuels français (parmi Jean-Paul Sartre, Roland Barthes, Simone de Beauvoir, Alain Robbe-Grillet, Jacques Derrida, Philippe Sollers et Françoise Dolto) une « Lettre ouverte à la Commission de révision du code pénal pour la révision de certains textes régissant les rapports entre adultes et mineurs »[14] visant

[11] Dans un ouvrage intitulé *De la séduction*, la philosophe Jean Baudrillard développe la séduction comme principe symbolique opposé à la production et au pouvoir. Il érige la séduction comme stratégie de réversibilité, où les signes font vaciller le réel, *in*, *De la séduction*, Paris, Éditions Galilée, 1979. À la suite de cet ouvrage, dans *Les Stratégies fatales*, Jean Baudrillard enferme la séduction dans un véritable mythe esthétique dont le « fatalisme ironique » mène à une impasse politique *in Les Stratégies fatales*, Paris, Éditions Grasset, 1983. Pour une critique de Baudrillard et des penseurs postmodernes voir Jürgen Habermas, *Le Discours philosophique de la modernité* [1985], traduit de l'allemand par Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Paris, Éditions Gallimard, 1988. Donna J. Haraway critique aussi une essentialisation symbolique du féminin chez Baudrillard et ne positionne pas les féminismes dans une stratégie de séduction préférant la politique du brouillage à la fatalité du simulacre *in Manifeste cyborg et autres essais. Sciences-Fictions-Féminismes* [1985-1997], Paris, Éditions Exils, 2007.

[12] Clara Serra, *La Doctrine du consentement*, traduit de l'espagnol par Étienne Dobenesque, Paris, Éditions La Fabrique, 2025, p. 107.

[13] Judith Butler, *Défaire le genre* [2005], traduit de l'anglais (États-Unis) par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2016, p. 210.

[14] Françoise Dolto, « Lettre ouverte à la Commission de révision du code pénal pour la révision de certains textes régissant les rapports entre adultes et mineurs », signée par 80 intellectuels français, 23 mai 1977.

à alléger le dispositif pénal pour les « attentats à la pudeur sans violence » suite à l'affaire de Versailles jugée les 27, 28 et 29 janvier 1977. Le texte demandait à fixer la majorité sexuelle pour les relations homosexuelles (18 ans) au même niveau que celles hétérosexuelles (15 ans) et dénonçait l'écart du seuil légal de l'âge comme homophobe. Michel Foucault étudiera les pédagogies amoureuses✳ antiques dans le troisième tome de son *Histoire de la sexualité*. Cet axe sera repris par Gayle Rubin[15], Ricardo Llamas et Francisco Javier Vidarte[16]. Après la troisième révolution du consentement, l'impossibilité légale pour l'enfant de pouvoir consentir à un rapport sexuel avec unɛ adulte sera reconnue dans le droit des mineurs.

Constitution juridique du sujet consentant en occident : passage du sujet attique désirant au sujet catholique concupiscent

Déjà à l'époque hellénistique, la *charis*[17] creuse les fondations de l'abnégation réciproque dans le couple marié. Cette abnégation vertueuse prendra plus tard la forme juridique du devoir conjugal. Michel Foucault définit la *charis* hellénistique comme :

> [...] le consentement que, de bon gré, la femme accorde à l'homme, consentement qui ne peut apparaître qu'avec la nubilité, selon Sapho, et dont l'absence dans le rapport sexuel peut donner, selon Pindare, de disgracieuses naissances : ainsi Héphaïstos avait été conçu par Héra "aneu charitôn". On voit clairement le rôle qui est assigné à cet acquiescement : intégrer la relation sexuelle, avec ses deux pôles d'activité et de passivité définis par la nature, dans les relations réciproques de bienveillance et inscrire le plaisir physique dans l'amitié.[18]

[15] Gayle Rubin, « Le péril cuir », *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe* [1975-2002], traduit de l'anglais (États-Unis) par Rostom Mesli, Paris, Éditions EPEL, 2020, pp. 89-91.
[16] Ricardo Llamas et Francisco Javier Vidarte, « Femmelette. L'invention du *sissy boy* », *in Homographies*, Mont-de-Marsan, Éditions Dans L'Engrenage, 2012, pp. 73-86.
[17] La complaisance féminine dans le cadre du mariage à l'époque hellénistique est théorisée au premier siècle par Plutarque, *Dialogue sur l'amour [Eroticos],* texte et traduction avec une introduction et des notes par Robert Flacelière, Paris, les Belles lettres, 1952.
[18] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité III – Le souci de soi*, Paris, Éditions Gallimard, 1984, p. 274-275.

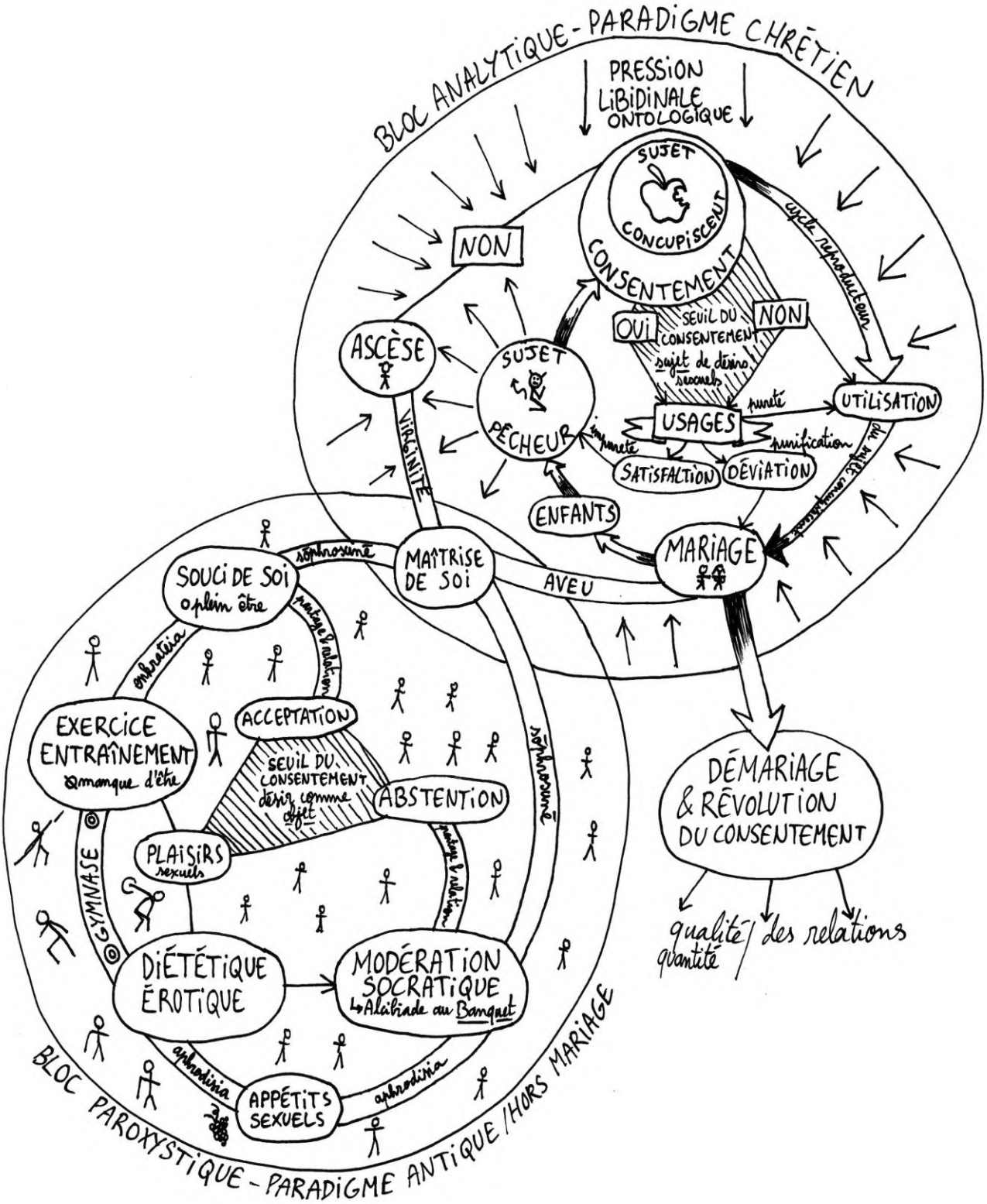
À l'antiquité le non-consentement se traduisait par une absence de grâce, de faveurs (*aneu charitôn*) qui semblait être puni par de « disgracieuses naissances ». Ainsi, le manque de faveurs, associées alors à la disgrâce, trouverait son pareil esthétique et moral dans la laideur. En donnant des caractéristiques morales aux formes, la laideur atteindrait son expression artistique et pourrait alors codifier, à travers temporalités et territoires, certaines représentations du rapt d'abord, du viol ensuite – sauf dans une culture qui favoriserait le viol en le faisant entrer dans une dimension esthétique gracieuse et, alors plutôt, désirable.

Dans le « travail sur soi » permis par la pratique catholique de l'examen, la direction de conscience a mis en scène le théâtre intime d'un « sujet de droit »[19] à la volonté ontologiquement concupiscente, avouant sa perpétuelle nature pêcheresse dans l'ombre des grillages du confessionnal catholique. Le sujet consentant occidental a été pétri par la confession d'aveux, d'abord extorqués par le clergé pour purifier les péchés, puis auto-formulés dans les cabinets psychothérapeutiques et psychanalytiques pour soigner une parole sempiternellement souffrante. Les pratiques chrétiennes de l'examen de soi dérivent des régimes diététiques grecs, tout en opérant avec eux une rupture profonde[20]. Le monde antique pratiquait une économie du plaisir paroxystique à laquelle le monde chrétien s'est opposé en inaugurant une analytique du sujet concupiscent[21] ; ce sont les fondations du sujet consentant occidental.

[19] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité IV – Les aveux de la chair*, Paris, Éditions Gallimard, 2018, p. 353-361.

[20] L'*enkrateia,* terme présent dans les archéologies foucaldiennes, aurait un sens proche de « se dominer ». Pour Foucault, « d'assurer sa domination dans le domaine des désirs et des plaisirs. » Michel Foucault, *Histoire de la sexualité II – L'usage des plaisirs*, Paris, Éditions Gallimard, 1984, p. 87. Pour le philosophe, « on oppose souvent l'intériorité de la morale chrétienne à l'extériorité d'une morale païenne » bien que ceux-ci s'articulent tous les deux autour du « travail sur soi ». Il ajoute : « Ce qu'on appelle l'intériorité chrétienne est un mode particulier de rapport à soi, qui comporte des formes précises d'attention, de soupçon, de déchiffrement, de verbalisation, d'aveu, d'autoaccusation, de lutte contre les tentations, de renoncement, de combat spirituel, etc. » *Ibid.*, p. 85

[21] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité IV, op. cit.*, p. 361.


BLOC ANALYTIQUE - PARADIGME CHRÉTIEN
PRESSION LIBIDINALE ONTOLOGIQUE
SUJET
CONCUPISCENT
NON
CONSENTEMENT
cycle reproducteur
OUI
SEUIL DU CONSENTEMENT
NON
sujet de désirs sexuels
ASCÈSE
SUJET
PÉCHEUR
USAGES
UTILISATION
pureté
impureté
punification
SATISFALTION
DÉVIATION
ENFANTS
MARIAGE
VIRGINITÉ
MAÎTRISE DE SOI
AVEU
SOUCI DE SOI
plein être
EXERCICE ENTRAÎNEMENT
manque d'être
ACCEPTATION
SEUIL DU CONSENTEMENT
désir comme objet
ABSTENTION
PLAISIRS sexuels
GYMNASE
DIÉTÉTIQUE ÉROTIQUE
MODÉRATION SOCRATIQUE
↳Alcibiade au Banquet
APPÉTITS SEXUELS
aphrodisia
DÉMARIAGE & RÉVOLUTION DU CONSENTEMENT
qualité/quantité des relations
BLOC PAROXYSTIQUE - PARADIGME ANTIQUE/HORS MARIAGE

Dans le bloc paroxystique du paradigme antique, les relations sexuelles sont au service de la vie sociale et sont même un lien pédagogique entre générations. Le consentement fonctionne comme négociation relationnelle toujours en expansion. Durant l'Antiquité grecque, l'homosocialisation✳ se développait entre l'éraste et l'éromène[22] dans le cadre de l'enseignement de la philosophie[23] et/ou de la culture des corps dans les gymnases[24]. Culturellement, l'amour grec s'exprimait hors mariage dans des rapports pédérastes. Selon *l'Économique* de Xénophon, les femmes devaient rester à l'intérieur des *oikos* ; elles étaient mariées très jeunes et apprenaient tout de l'art domestique sous la tutelle de leur mari[25]. Elles faisaient du foyer « un lieu d'ordre et de mémoire »[26], en rangeant, conservant et dépensant les biens rapportés par leur époux. Ainsi confinées dans la sphère domestique, intime et privée, les femmes sont un enjeu homosocial✳ dès l'Antiquité grecque, comme ce sera le cas dans beaucoup d'autres cultures ces deux derniers millénaires.

Dans la Grèce antique, les luttes victorieuses (*enkrateia*) contre les appétits sexuels (*aphrodisia*) permettaient l'accomplissement d'une sage tempérance (*sôphrosunê*) et semblaient être les principes germinaux du « souci de soi »[27] qui ouvriront les différentes révolutions du consentement. Les exercices de contrôle des désirs étaient blâmés par les chrétiens parce qu'ils attesteraient de « la présence maintenue, et pour eux immorale, du désir »[28]. Cependant, Foucault s'appuie sur Aristote pour définir l'*enkrateia* grecque « comme maîtrise et victoire » qui « suppose bien la présence des désirs et elle a d'autant plus de valeur qu'elle parvient à dominer ceux qui sont violents »[29]. En pratiquant la modération, la *sôphrosunê* permettait aux grecs d'atteindre l'ultime domination de soi ; chez les grecs antiques, « une insensibilité (*anaisthêsia*) » « dans laquelle on n'éprouverait

[22] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité II, op. cit.*, p. 255.
[23] *Ibid.*, p. 254.
[24] « [...] il faut poursuivre le garçon, le guetter là où il peut passer, et le saisir à l'endroit où il se trouve ; c'est un thème de plainte ironique, de la part des amoureux, que la nécessité de courir le gymnase, d'aller avec l'aimé à la chasse, et de s'essouffler à partager des exercices pour lesquels on n'est plus fait. » *Ibid.*, p. 256-257.
[25] *Ibid.,* p. 201.
[26] *Ibid.,* p. 206.
[27] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité III, op. cit.*, p. 66.
[28] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité II, op. cit.*, p. 94.
[29] *Ibid.*

aucun plaisir » était « d'ailleurs extrêmement rare »[30], ce qui rentre en confrontation avec les ascèses chrétiennes qui, malgré leur continence, restent sensibles à la concupiscence[31].

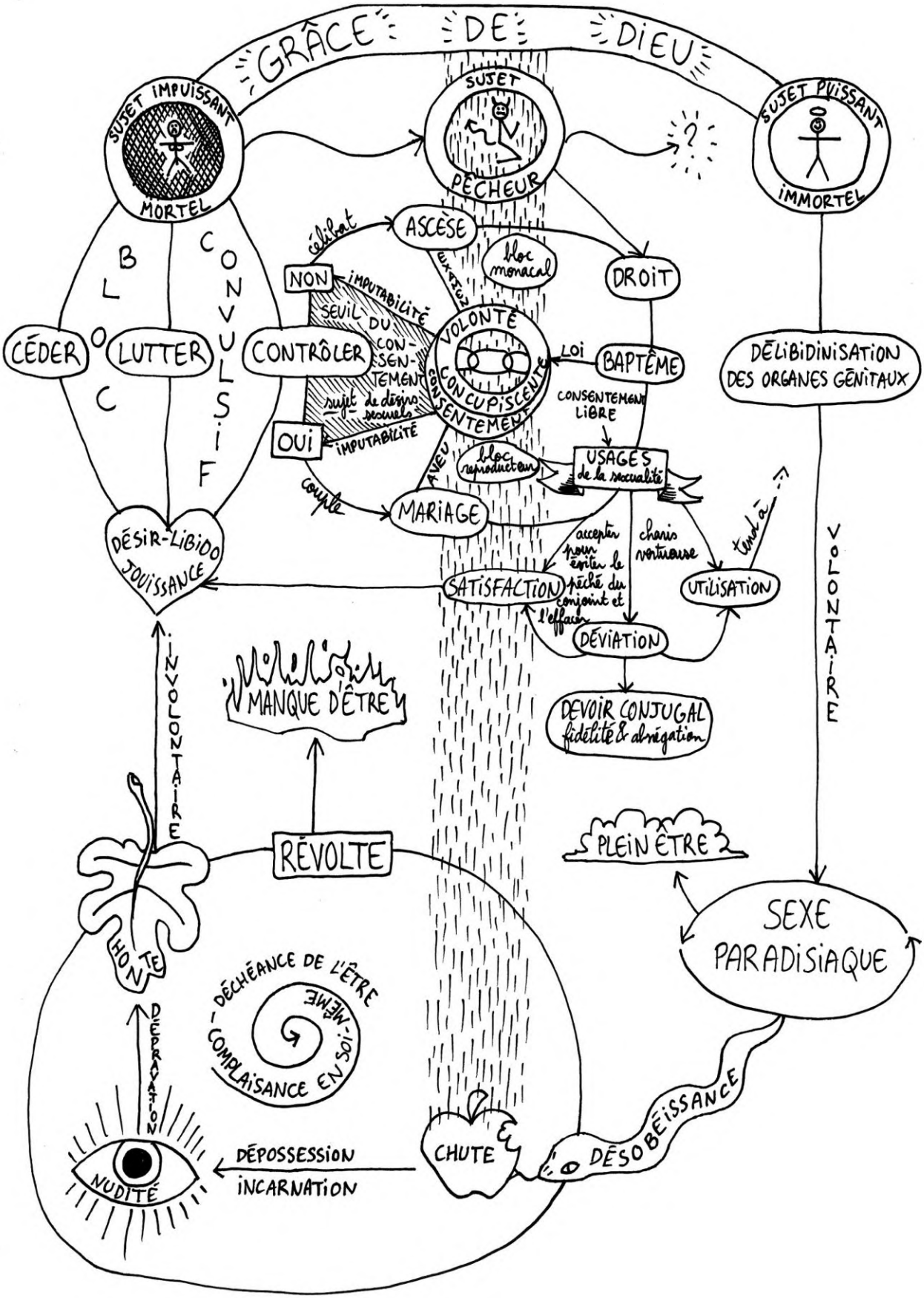
Dans le bloc analytique du paradigme chrétien, les relations sexuelles sont strictement organisées et limitées autour d'un sujet ontologiquement concupiscent divisé en deux : soit marié, soit ascète. Dans cette configuration, le consentement est au service de la compression du sujet. Le consentement quitte la sphère d'expansion homosociale propre au sujet grec attique, pour devenir le pépin empoisonné de la pomme croquée par l'un des membres du couple originel. « Partout, dans la Bible, "connaître" est synonyme de sexualité [...]. »[32] écrit Kate Millett. La concupiscence comme péché originel permet la reproduction humaine tout en réactualisant sans cesse le péché dans chaque nouveau sujet ; le baptême est la « loi du péché »[33] qui scelle le destin concupiscent en chacun·e. La concupiscence comme ontologie de la volonté humaine élabore un rapport de culpabilité et de souffrance obligatoire envers soi-même. Le « lien fondamental et indissociable entre la forme de l'acte sexuel et la structure du sujet »[34] est une constante de la pensée occidentale à propos de la sexualité. Cet axiome servira de germe au refoulement psychanalytique ; on en retrouve les miasmes dans les sexualités contemporaines et leurs identités. Cette structure du sujet chrétien, théorisée par Saint Augustin au IVe siècle, est « infirme » et se manque sans cesse dans son (auto)examen, bien que sa confession puisse alléger les péchés.

De l'autre côté de la reproduction, la continence complète des ascètes monacaux est insuffisante pour purifier durablement cette volonté invariablement pêcheresse qui consent ou non aux mouvements de la chair. Les usages du consentement au sein du mariage n'ont fait que déplacer les utilités du sexe sur le baromètre de la pureté. Pour Foucault, le « sujet de droit » pense « simultanément et [en] une seule forme le sujet de désir et le sujet de droit. Les deux notions sans doute les plus importantes pour cette juridification ont été celle de

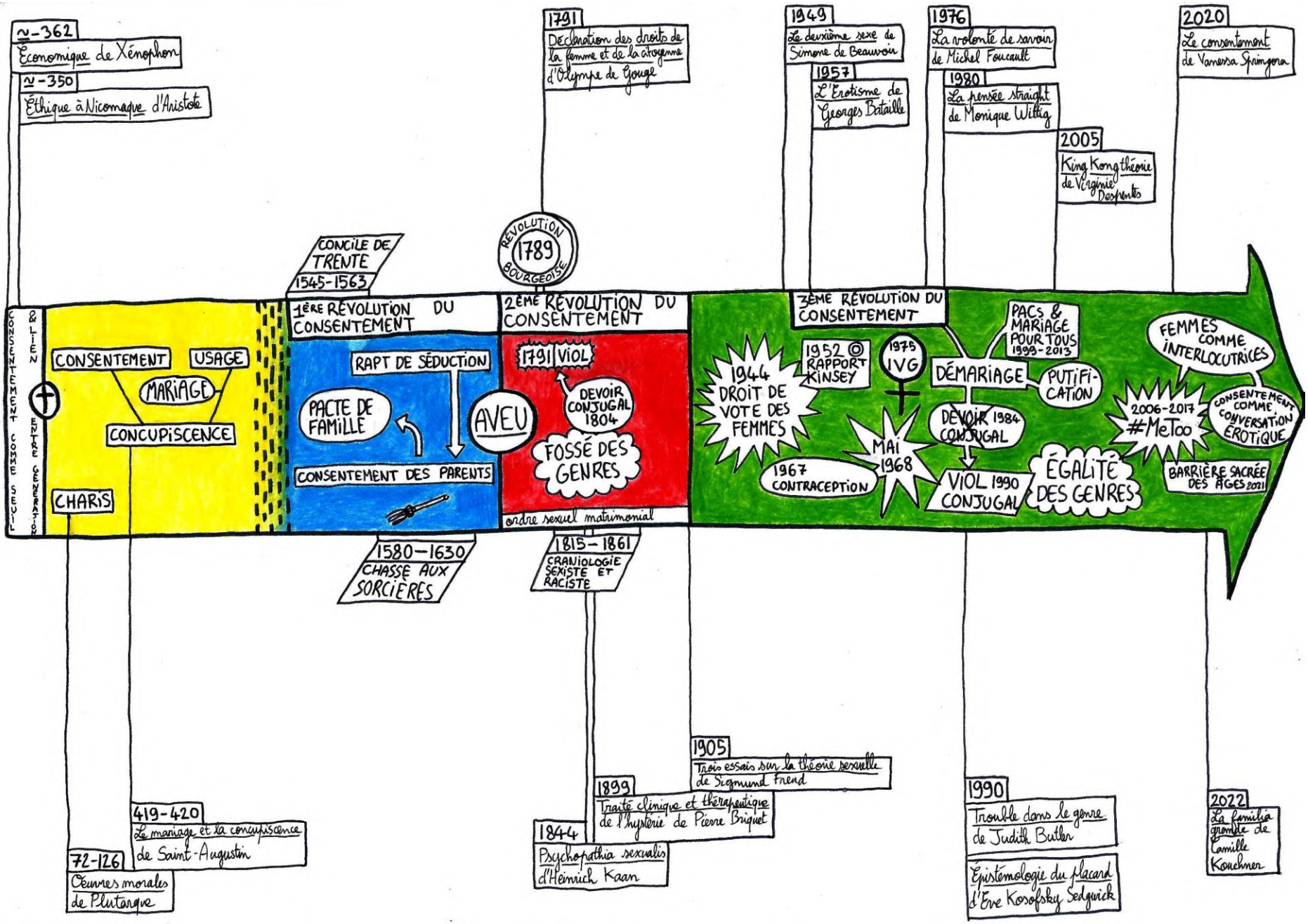
[30] *Ibid.*
[31] Les technologies chrétiennes de l'aveu ont été théorisées et massivement utilisées dès le XVIe siècle dans les collèges et les séminaires où « la seule forme de sexualité qui était à contrôler, c'était bien entendu la masturbation. » Michel Foucault*, Les Anormaux, Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Éditions Gallimard, 1999, p. 179.
[32] Kate Millett, *Sexual Politics. La politique du mâle* [1969], traduit de l'anglais (États-Unis) par Élisabeth Gille, Paris, Éditions Des femmes – Antoinette Fouque, 2020, p. 94.
[33] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité IV, op. cit.,* p. 349.
[34] *Ibid.,* p. 347.

consentement (*consensus*) et celle d'usage (*usus*). »[35] Dans le mariage il y avait trois usages possibles du consentement : puisque la concupiscence est le péché originel, satisfaire la *libido* était donc un péché ; les deux autres issues légitimes du consentement dans le mariage étaient donc la procréation et l'évitement du péché pour la salvation de sɑ̃n épouɣse concupiscentɛ – qui prendra plus tard la forme juridique du devoir conjugal. Ces trois usages n'éliminent jamais la concupiscence, au mieux, ils la dévient ou l'utilisent en singeant la sexualité paradisiaque[36].

[35] Par ailleurs, penser le pécheur comme un sujet de droit sera au cœur de la fracture chrétienne de la Réforme. *Ibid.*, p. 351-352.
[36] *Ibid.*, p. 191 et p. 330.


GRÂCE DE DIEU
SUJET IMPUISSANT
MORTEL
SUJET
PÉCHEUR
SUJET PUISSANT
IMMORTEL
?
BLOC CONVULSIF
CÉDER
LUTTER
CONTRÔLER
ASCÈSE
bloc monacal
DROIT
NON
imputabilité
SEUIL DU CONSENTEMENT
sujet de désirs sexuels
VOLONTÉ CONCUPISCENTE
CONSENTEMENT
LOI
BAPTÊME
DÉLIBIDINISATION DES ORGANES GÉNITAUX
OUI
imputabilité
CONSENTEMENT LIBRE
aveu
bloc reproducteur
USAGES de la sexualité
compte
MARIAGE
DÉSIR-LIBIDO JOUISSANCE
accepter pour éviter le péché du conjoint et l'effacer
charis veritatis
tend à
SATISFACTION
UTILISATION
DÉVIATION
VOLONTAIRE
INVOLONTAIRE
MANQUE D'ÊTRE
DEVOIR CONJUGAL fidélité & abnégation
PLEIN ÊTRE
RÉVOLTE
SEXE PARADISIAQUE
HONTE
DÉCHÉANCE DE L'ÊTRE
COMPLAISANCE EN SOI-MÊME
DÉPRAVATION
NUDITÉ
DÉPOSSESSION
INCARNATION
CHUTE
DÉSOBÉISSANCE

À l'Antiquité grecque, le consentement comme seuil opère un tri entre le désirable et le non-désirable – ou le pas-assez-désirable – et multiplie les relations entre les hommes. Le consentement existe uniquement dans l'espace public et ne concerne que les hommes. C'est une porte qui s'ouvre ou se ferme, qui expulse ou accueille sur le territoire du sujet. Dans la pensée augustinienne, le consentement revêt une tout autre forme et prend la volonté même pour objet. Le consentement absorbe la volonté pour lutter contre sa nature concupiscente. Le consentement devient alors la forme du sujet désirant qui lutte contre lui-même, cède à la concupiscence ou la contrôle dans l'ascèse ou le couple chrétien. Le consentement ne sert plus seulement à trier, il permet d'analyser et de juger ce qui peut ou non être imputable aux sujets de désirs qui deviennent parallèlement des sujets de droits. Les révolutions du consentement qui vont suivre travaillent ces fondations épistémologiques et vont grimper les paliers de subjectivation, en se libérant successivement de la sphère familiale et de la binarité du genre* autour duquel les institutions religieuses chrétiennes organisaient et surveillaient les populations occidentales. Bien plus tard, l'éclatement de la sphère familiale avec la légiférération du divorce et l'utilisation de la pilule en Occident va permettre de nouvelles analyses des relations intimes qui les orienteront vers l'extimité*. Mais avant, je propose d'analyser plus en détail la chronologie et le contenu des trois révolutions du consentement.


~-362
Économique de Xénophon
~-350
Éthique à Nicomaque d'Aristote
CONSENTEMENT & LIEN ENTRE GENRES
CONSENTEMENT
USAGE
MARIAGE
CONCUPISCENCE
CHARIS
CONCILE DE TRENTE 1545-1563
1ÈRE RÉVOLUTION DU CONSENTEMENT
RAPT DE SÉDUCTION
PACTE DE FAMILLE
AVEU
CONSENTEMENT DES PARENTS
1580-1630
CHASSE AUX SORCIÈRES
1791
Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne d'Olympe de Gouge
RÉVOLUTION BOURGEOISE 1789
2ÈME RÉVOLUTION DU CONSENTEMENT
1791 VIOL
DEVOIR CONJUGAL 1804
FOSSÉ DES GENRES
ordre sexuel matrimonial
1815-1861
CRANIOLOGIE SEXISTE ET RACISTE
1949
Le deuxième sexe de Simone de Beauvoir
1957
L'Érotisme de Georges Bataille
1976
La volonté de savoir de Michel Foucault
1980
La pensée straight de Monique Wittig
2005
King Kong théorie de Virginie Despentes
2020
Le consentement de Vanessa Springora
3ÈME RÉVOLUTION DU CONSENTEMENT
1944 DROIT DE VOTE DES FEMMES
1952 © RAPPORT KINSEY
1975 IVG
DÉMARIAGE
PACS & MARIAGE POUR TOUS 1999-2013
PUTIFICATION
FEMMES COMME INTERLOCUTRICES
CONSENTEMENT COMME CONVERSATION ÉROTIQUE
2006-2017 #MeToo
BARRIÈRE SACRÉE DES ÂGES 2021
1967 CONTRACEPTION
MAI 1968
DEVOIR 1984 CONJUGAL
VIOL 1990 CONJUGAL
ÉGALITÉ DES GENRES
419-420
Le mariage et la concupiscence de Saint-Augustin
72-126
Œuvres morales de Plutarque
1844
Psychopathia sexualis d'Heinrich Kaan
1899
Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie de Pierre Briquet
1905
Trois essais sur la théorie sexuelle de Sigmund Freud
1990
Trouble dans le genre de Judith Butler
Épistémologie du placard d'Eve Kosofsky Sedgwick
2022
La familia grombre de Camille Kouchner

Première révolution du consentement : renoncement à la chair et pacte de famille

Selon la sociologue Irène Théry, il y aurait trois grandes révolutions du consentement. La première serait marquée par le renoncement à la chair et le pacte de famille. Le « pacte de famille » est un terme issu des travaux de Jean Gaudemet[37], il est repris par Irène Théry pour expliquer la première révolution du consentement comme :

> un compromis entre la puissance religieuse et la puissance séculière autour de deux innovations : la règle de publicité du mariage entérinée par le concile de Trente (1545-1563) et le rapt de séduction, nouveau crime qui apparaît pour la première fois avec l'ordonnance royale de Blois (1579). Ces deux innovations instituent un mariage "pacte de famille" dans lequel le consentement des époux reste le cœur de l'institution chrétienne, mais doit lui-même être soumis au consentement des parents jusqu'à l'âge de 30 ans pour les hommes, de 25 ans pour les femmes.[38]

Le sujet concupiscent chrétien sera de plus en plus austère au fil des siècles qui suivront, « ne pensant la nature humaine qu'à travers la chute »[39] selon Foucault. La sexualité est alors divisée en deux extrêmes : d'un côté les clercs qui renoncent à la chair en pratiquant la continence propre à l'ascèse monastique, restant ainsi chastes et vierges ; de l'autre, les laïcs où la discipline sexuelle est organisée et orientée vers la procréation par l'accomplissement d'actes sexuels ritualisés par une écriture institutionalisée du mariage. Dans les deux cas les deux issues sont les mêmes : permettre le salut des âmes des pratiquantes.

L'organisation civile débattra avec l'Église pendant plus d'un siècle en lui reprochant les mésalliances des jeunes gens désobéissant à leurs parents[40]. La laïcisation du mariage sera ainsi possible par l'alliance des institutions religieuses et civiles. Les unions seront légales si elles reçoivent le strict accord des parents. Selon l'hypothèse d'Irène Théry, c'est l'invention juridique du « rapt de séduction » qui aurait permis l'organisation du consensualisme propre au mariage chrétien autour du consentement des parents ; l'organisation civile de la sphère familiale s'entremêle avec les institutions religieuses en annulant les mariages qui ne respectent pas cette condition.

[37] Jean Gaudemet, *Le Mariage en Occident*, Paris, Éditions du Cerf, 1987.
[38] Irène Théry, *Moi aussi, op. cit.*, p. 42-43.
[39] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité IV, op. cit.,* p. 49.
[40] Irène Théry, *Moi aussi. La nouvelle civilité sexuelle,* entretien vidéo, librairie Mollat, 23 octobre 2022.

Pour protéger la virginité des filles d'une lignée, le rapt de séduction aurait été un « outil majeur de lutte contre les mésalliances »[41] faisant état des « tromperies » dans lesquelles de jeunes vierges seraient tombées à leur insu sous le joug d'un séducteur. Le rapt était un des péchés principaux les plus graves et les plus réprimés juridiquement. Mais dans les faits, même si les plaintes étaient possibles, les femmes violées ne portaient pas plainte pour ne pas rendre leur défloraison publique et déshonorer leur famille[42]. Ce faisant, elles évitaient une mort sociale certaine. Le pacte de famille est intimement lié à la question de l'honneur. La réputation était initialement au cœur du faible nombre de plaintes déposées par les femmes au cours du XVIe et XVIIe siècle ; aujourd'hui, après l'explosion de la cellule familiale, c'est maintenant la réputation des hommes qui est au cœur des scandales sexuels avec le célèbre slogan féministe « la honte doit changer de camp »[43] que l'on peut voir parfois collé dans les rues par des collectifs de colleuɤɛxs⁜, comme sur ce collage⁜ réalisé à Nantes (fig. 3).

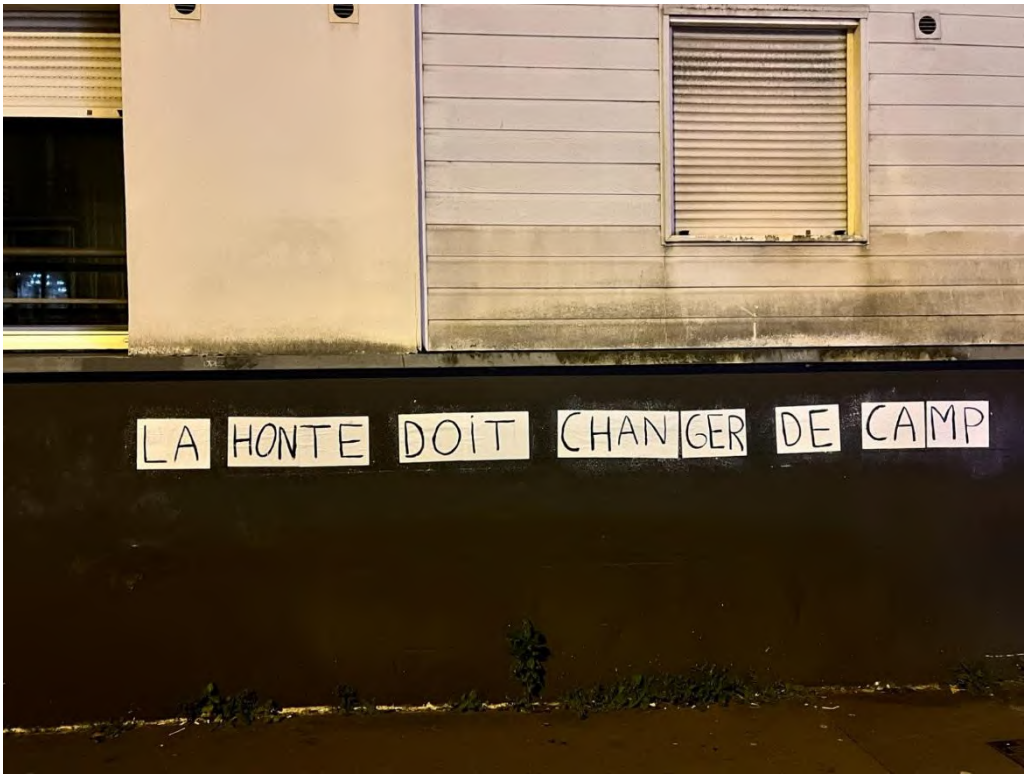


fig. 3. Colleuxses Nantes, *LA HONTE DOIT CHANGER DE CAMP*, 17 janvier 2025, lettres peintes sur papier machine A4, colle biodégradable, collage photographié par le collectif de colleuxses de Nantes, visible sur le réseau social *Instagram* sous le nom d'utilisateur @colleuxses_nantais.es

[41] Irène Théry, *Moi aussi, op. cit.*, p. 36.
[42] *Ibid.*, p. 74-75.
[43] *Ibid.*, p. 18.

Il y a aussi, dans cette première révolution du consentement, l'importante figure de la sorcière revendiquée par les féministes[44] en réponse à ceux qui ont perpétré des féminicides✳ de masse pendant les chasses aux sorcières du XVIe siècle :

> Entre 1435 et 1487, vingt-huit traités sur la sorcellerie furent écrits, culminant, à la veille du voyage de Christophe Colomb, avec la publication en 1486 du tristement célèbre *Malleus Maleficarum* qui, à la suite de la bulle pontificale sur le sujet, le *Summis Desiderantes* d'Innocent VIII (1484), montrait que l'Église considérait la sorcellerie comme une nouvelle menace. [...]
>
> Ce fut après le milieu du XVIe siècle, précisément au cours des décennies où les conquistadors espagnols asservissaient les populations américaines, que le nombre de femmes jugées en tant que sorcières monta en flèche, et l'initiative des persécutions passa alors de l'Inquisition aux tribunaux laïcs. La chasse aux sorcières atteignit son apogée entre 1580 et 1630, au moment où les rapports féodaux cédaient le pas aux institutions politiques et économiques typiques du capitalisme mercantile.[45]

Ces chasses aux sorcières sont loin d'être un conte pour enfants, les condamnéɛs ne portaient pas de déguisement pour assister aux fêtes païennes occidentales, désormais très capitalistes, qui se déroulent fin octobre. Ces chasses ne sont pas non plus un lointain fait historique, des chasses aux sorcières sont encore organisées aujourd'hui en Afrique[46]. Évènement majeur dans les révolutions du consentement au moment de la Renaissance, la chasse aux sorcières a accéléré la démonisation des femmes[47]. Les sorcières, pas seulement des femmes, mais aussi des sodomites, des lesbiennes[48] ou des juifvɛs[49] étaient également soupçonnéɛs de pactiser avec le diable lors de sabbat[50] - quand iɛls n'étaient pas possédéɛs malgré ellɛuxs.

---

[44] « Les noms des formes de pensée de l'immanence, les noms porteurs de pouvoir sonnent souvent simples, enfantins ou menaçants, quelquefois amusants. Ce sont des mots dérangeants, *magie* par exemple. Ou *sorcière.* [...] Oui, je préfère le mot *sorcière* a de plus jolis mots, car le concept d'une sorcière va à contre-courant de la culture de la mise à distance. » Starhawk, *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique* [1982], traduit de l'anglais (États-Unis) par Morbic, coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2015, p. 67.

[45] Silvia Federici, *Caliban et la Sorcière, op. cit.*, p. 264.

[46] « D'après un rapport, en 1991 et 2001, au moins 23 000 "sorcières" ont été tuées en Afrique, un chiffre considéré en deçà de la réalité. Des campagnes de "nettoyage" ont aussi été lancées, les chasseurs de sorcières faisant la tournée des villages, soumettant tout le monde à des interrogatoires et à des exorcismes effrayants et humiliants. » Silvia Federici, *Une Guerre mondiale contre les femmes. Des chasses aux sorcières au féminicide,* traduit de l'anglais (États-Unis) par Étienne Dobenesque, Paris, Éditions La Fabrique, 2021, p. 104.

[47] « [...] le déchaînement d'une campagne de terreur contre les femmes, une persécution sans équivalent, a affaibli la résistance de la paysannerie européenne face à l'attaque de la gentry et de l'État, au moment où la communauté paysanne était déjà en train de se désintégrer sous l'effet combiné de la privatisation de la terre, de la hausse des taxes et de l'élargissement du contrôle de l'État sur tous les aspects de la vie sociale. La chasse aux sorcières accentua les divisions entre hommes et femmes, apprenant aux hommes à craindre le pouvoir des femmes et détruisant un univers de pratiques, de croyances et de sujets sociaux dont l'existence était incompatible avec la discipline du travail capitaliste, redéfinissant ainsi les éléments principaux de la reproduction sociale. » Silvia Federici, *Caliban et la Sorcière, op. cit.*, p. 261.

[48] *Ibid.*, p. 315-316.

[49] *Ibid.*, p. 283.

[50] *Ibid.*, p. 263-265.

Michel Foucault distingue la sorcière qui est au « bord du village » ou à la « limite de la forêt », de la « femme de la ville » qui elle, n'aurait pas pactisé avec le diable mais aurait été possédée par lui[51]. Il explique dans un cours dispensé le 26 février 1975 au Collège de France que le jeu

> du consentement du sujet possédé est beaucoup plus complexe que le jeu du consentement dans la sorcellerie.
>
> La sorcière souscrit à l'échange, elle signe le pacte : elle est, au fond, un sujet juridique. C'est à ce titre qu'elle pourra être punie. Dans la possession [...] la volonté est chargée de toutes les équivoques du désir. La volonté veut et ne veut pas.
>
> [...]
>
> On retrouve [dans le phénomène de la possession] le thème du lien qui était à la base même de l'opération de sorcellerie, le lien avec le diable. Mais vous voyez que, dans ce jeu du plaisir, du consentement, du non-refus, de la petite complaisance, on est fort loin de la grosse masse juridique du consentement donné un fois pour toutes et authentifié par la sorcière, lorsqu'elle signe le pacte qu'elle a passé avec le diable.[52]

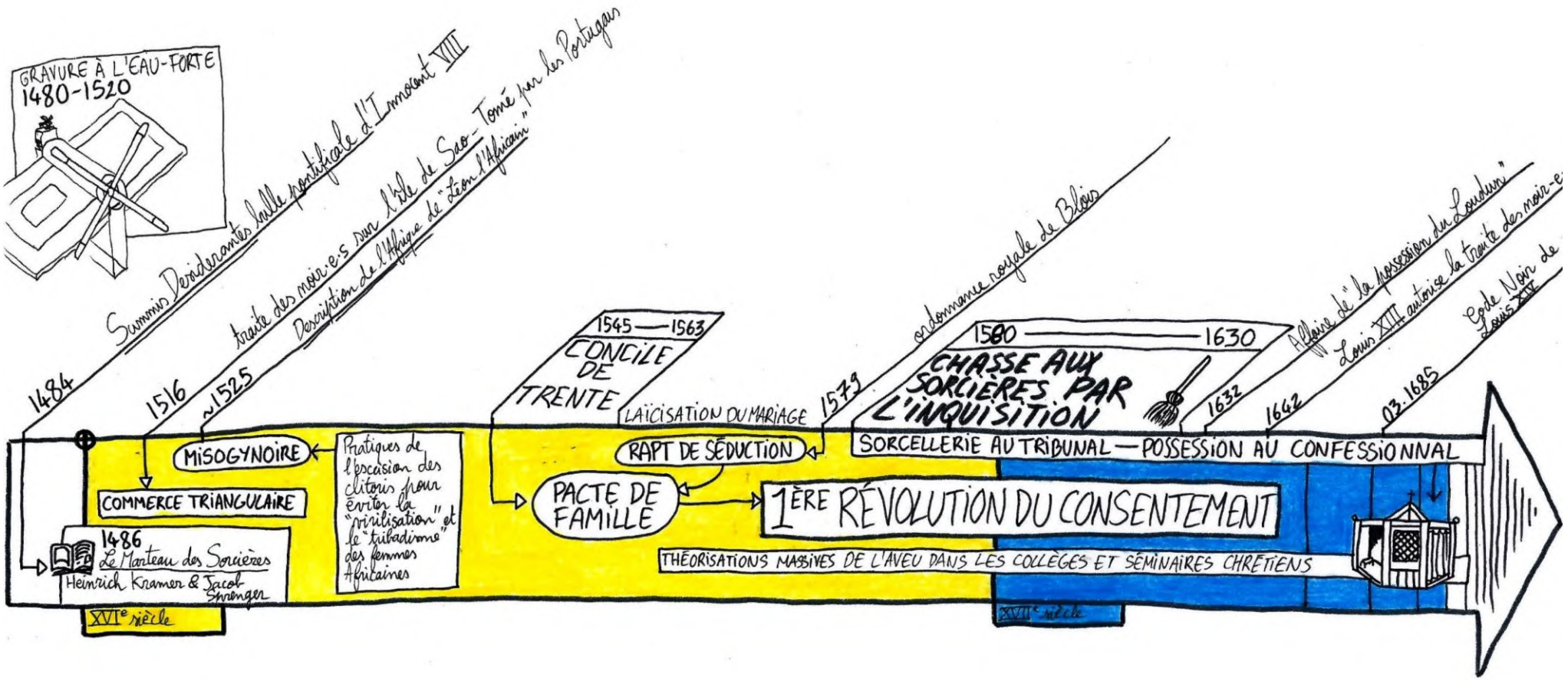
Le consentement pris dans la distinction sorcière/possédée discrimine les classes paysannes des classes urbaines et trace les zones d'influence du christianisme qui essaye stratégiquement « d'enfoncer ses mécanismes de pouvoir et de contrôle »[53] dans les zones les plus peuplées. La sorcière ainsi autarcisée à l'extérieur de la ville est brûlée par l'inquisiteur, la possédée au cœur de la ville est sauvée par le confesseur. La vie et la mort des femmes dépendaient alors d'une juridification ou non de leur consentement. Lorsqu'elle opérait à l'intérieur du système inquisitorial, cette juridification était toujours élaborée selon la relation que ces nouveaux sujets de droit avaient ou non avec le diable ; les sorcières étaient sévèrement testées et jugées justement parce que leur statut juridique marquait une libération de la volonté en dehors de l'encerclement concupiscent du consentement. La libération de la volonté des sorcières prenait alors la forme de la pactisation. Pour Foucault : « Ce que la sorcellerie a été au tribunal de l'Inquisition, la possession l'a été au confessionnal. »[54]

Ainsi, les différentes révolutions du consentement circonvoluent autour de la sphère familiale, dans une lutte incessante contre les organisations sociales qui y dérogent[55].

[51] Michel Foucault, *Les Anormaux, op. cit.,* p. 191.
[52] *Ibid.,* p. 195-196.
[53] *Ibid.,* p. 191.
[54] *Ibid.,* p. 198-199.
[55] « En pratique, les accusations de sorcellerie étaient surtout dirigées contre des femmes couches inférieures de la société. Étaient particulièrement visées les veuves, les célibataires, et celles qui n'étaient pas protégées par un homme. » Starhawk, *Rêver l'obscur, op. cit.,* p. 280.

Comme le champ d'application du consentement dépend des organisations sociales qui font loi, au cours des siècles les nombreuses modifications de la sphère familiale vont accompagner celles du consentement. Dès le XVIe siècle, la séduction côtoyait le rapt de très près, mais son terrain juridique s'étendait à la sphère familiale ; là où au XXIe siècle le terrain juridique de l'emprise et du viol concerne directement l'individu, c'est en 1791 que le viol supplantera le rapt dans le code pénal. Pour l'historien Georges Vigarello, le premier des droits de la Constitution du 20 juillet 1789 « celui d'une invincible appartenance à soi, la "disposition entière de sa personne", peut bouleverser l'image traditionnelle de la violence sexuelle : promouvoir définitivement la victime en sujet, concentrer le préjudice sur son être privé et non sur ses tuteurs, faire du viol toujours plus une blessure et toujours moins un larcin. »[56] Le viol est le phénomène juridique qui a fait passer les femmes comme objets du rapt aux femmes comme sujets libres et individuels.

[56] Georges Vigarello, *Histoire du viol, XVIe – XXe siècle,* Paris, Éditions Le Seuil, 1998, p. 107.


GRAVURE À L'EAU-FORTE
1480-1520
Summis Desiderantes, bulle pontificale d'Innocent VIII
1484
traite des noir·e·s sur l'île de Sao-Tomé par les Portugais
1516
Description de l'Afrique de "Léon l'Africain"
~1525
1545 — 1563
CONCILE DE TRENTE
ordonnance royale de Blois
LAÏCISATION DU MARIAGE
1579
1580 — 1630
CHASSE AUX SORCIÈRES PAR L'INQUISITION
1632
Affaire de "la possession du Loudun"
1642
Louis XIII autorise la traite des noir·e·s
03.1685
Code Noir de Louis XIV
MISOGYNOIRE
Pratiques de l'excision des clitoris pour éviter la "virilisation" et le "tribadisme" des femmes Africaines
COMMERCE TRIANGULAIRE
1486
Le Marteau des Sorcières
Heinrich Kramer & Jacob Sprenger
XVI^e siècle
RAPT DE SÉDUCTION
PACTE DE FAMILLE
1ÈRE RÉVOLUTION DU CONSENTEMENT
SORCELLERIE AU TRIBUNAL — POSSESSION AU CONFESSIONNAL
THÉORISATIONS MASSIVES DE L'AVEU DANS LES COLLÈGES ET SÉMINAIRES CHRÉTIENS
XVII^e siècle

Deuxième révolution du consentement : fossé des genres et amante collective

Du XVIIe siècle au XVIIIe siècle survient la deuxième révolution du consentement, « qui accompagne l'entrée dans la modernité individualiste et démocratique à la Révolution [...]. Le mariage révolutionnaire répond aux abus de la puissance paternelle d'Ancien Régime et replace au centre le consentement des époux. »[57] Les philosophes des « Lumières » réhabilitent la sexualité en dehors des « instincts » concupiscents ; ils valorisent une sexualité au service de l'amour et de la famille[58]. Malgré la contestation d'un ordre patriarcal d'ancien régime, les binarismes masculins et féminins sont plus que jamais séparés par une hiérarchisation des genres✶ qui parque les femmes au foyer, dans la continuité d'une tradition de l'*oikos* millénaire.

Le nouvel ordre sexuel matrimonial permis par le mariage révolutionnaire fait doucement basculer les péchés chrétiens vers les vices et leurs pathologisations psychologiques. Ce seront les prémices de ce que Foucault a appelé la « famille médicalisée »[59] et qui se développera tout au long des XIXe et XXe siècles. La sexualité continuera d'être organisée autour de la sphère familiale, avec une différenciation morale entre l'honorable et le honteux. La sexualité dite « honteuse » fonctionnait sur l'axiome du fossé des genres avec sa double morale comme régulateur des relations valorisées ou non. Selon cet axiome, les hommes seraient plus « conquérant » et soumis aux instincts, tandis que les femmes seraient soit des mères respectables soit des sales putes.

Il n'y avait pas de divisions équivalentes pour les hommes, ce qui les aurait irresponsabilisés dans les affaires sexuelles, et ce dès le XVIIe siècle, tandis que les femmes, elles, auraient été sur-responsabilisées. Irène Théry affirme que cela se perçoit dans la disposition du droit du code Napoléon et l'interdiction de recherche de paternité en dehors du mariage par exemple[60]. Seules les femmes avaient la responsabilité des enfants, l'éclipse des hommes dans la parenté aurait offert un terrain de chasse légal aux agresseurs et aux violeurs, qui auraient ainsi agi pendant des siècles en toute impunité. Les inégalités sociales

[57] Irène Théry, *Moi aussi, op. cit.,* p. 36.
[58] Irène Théry, *Moi aussi,* entretien vidéo.
[59] Michel Foucault, *Les Anormaux, op. cit.*, p. 235.
[60] Irène Théry, *Moi aussi,* entretien vidéo.

liées au genre✳ trouvent leur origine dans ce constat posé par la seconde révolution du consentement : les femmes furent sur-responsabilisées moralement en se protégeant d'une sexualité masculine « instinctive » posée comme conquérante. Elles se seraient disciplinées entre elles pour atteindre le statut féminin le plus honorable, c'est-à-dire être une mère et surtout pas une pute.

« L'opposition toujours réinventée entre une *sexualité masculine de conquête* et une *sexualité féminine de citadelle* »[61] attribue une sexualité sainte aux femmes comme idéal de genre✳, engendrant une sous-responsabilisation sexuelle et morale des hommes en plus d'une impitoyable compétition entre femmes[62]. Dès le XVIIe siècle, une répression sévère était infligée à toutes celles qui dérogeaient à la règle et qui se heurtaient à la vision de l'amour civilisé des mères respectables qui devaient alors travailler gratuitement au bon fonctionnement de la famille capitaliste[63]. Aux yeux de la société les femmes étaient constamment contraintes de justifier qu'elles n'étaient pas des prostituées[64], particulièrement au cours de l'industrialisation du XIXe siècle et de l'explosion de la prostitution en occident. Silvia Federici a intronisé le statut d' « amante collective »[65] pour qualifier cette justification féminine latente qui guette le moindre « sale pute ! » dès qu'il est question de la sexualité des femmes. Forcées de revêtir le costume d'honorables

[61] Irène Théry, *Moi aussi, op. cit.,* p. 37.
[62] « Réglementer la prostitution signifiait soumettre les travailleuses du sexe à un contrôle médical, suivant le modèle adopté en France dès la première moitié du XIXe siècle. Avec cette réglementation, qui faisait de l'État, par l'intermédiaire de la police et de la profession médicale, le superviseur direct du travail sexuel, nous assistons à *l'institutionnalisation de la prostituée et de la mère comme des figures et des fonctions féminines qui s'excluent mutuellement, c'est-à-dire à l'institutionnalisation d'une maternité sans plaisir et d'un "plaisir" sans maternité*. » Silvia Federici, *Le Capitalisme patriarcal*, Paris, Éditions La Fabrique, 2019, p. 151.
[63] « Séparer la bonne ménagère, laborieuse et économe, de la prostituée dépensière était une condition essentielle à la constitution de la famille telle qu'elle a émergé [à la fin du XIXe siècle]. Il fallait séparer la "bonne" de la "mauvaise" femme, l'épouse de la "putain", pour faire accepter le travail domestique non rémunéré. » *Ibid.*, p. 139-140.
[64] « [...] la construction de la sexualité féminine comme service, et sa négation comme plaisir, a longtemps entretenu l'idée que la sexualité féminine était un péché qui ne pouvait s'expier que par le mariage et la procréation, et cela a produit une situation où *chaque femme était considérée comme une prostituée potentielle* qui devait être contrôlée constamment. » *Ibid.*, p. 154-155.
[65] *Ibid.,* p. 155.

reproductrices de la race et de la Nation[66], les femmes devaient en plus arborer celui de saintes combattantes de la prostitution à grands coups de virginale conception[67].

De leur côté, les putes étaient considéréɛs comme des « hommasses »[68] arpentant les égouts crasseux creusés par les trottoirs du genre✳. Les putes capitalisaient et capitalisent encore sur leur propre corps : elles sont les sujets les plus révélateurs des rouages du capitalisme. Elsa Dorlin mentionne un processus de virilisation qui toucherait spécifiquement les putes et les femmes non-blanches et qui aurait débuté au cours du XVIIIe siècle. Depuis le XVIe siècle, avec le début de la colonisation des Amériques puis de l'Afrique à partir du XIXe siècle, les femmes étaient accusées d'avoir un sexe « hystérique » et « insatiable »[69] ; ces accusations étaient justifiées biologiquement par la soi-disant chaleur de leur tempérament qui était normalement réservé aux hommes. Ce processus historico-sociologique de virilisation fait partie d'un mouvement spécifique du genre✳ que le sociologue Emmanuel Beaubatie appelle mobilité de genre✳. Pour Silvia Federici :

> [L]a création de la famille ouvrière et de la ménagère prolétaire à plein temps était une composante et une condition essentielles du passage de la survaleur absolue à la survaleur relative. Dans ce processus, le travail ménager a lui-même subi un processus de "subsomption réelle", devenant pour la première fois l'objet d'une initiative étatique spécifique qui le liait plus étroitement aux besoins du marché du travail et de la discipline de travail capitaliste.[70]

Ainsi, les inégalités de genre✳ s'aggraveront tout au long du XIXe siècle au service d'un capitalisme glouton qui façonnera le modèle familial en sa faveur.

Pendant la seconde révolution du consentement, les femmes ont été partagées entre celles qui avaient une sexualité digne et celles qui en avaient une indigne. Cette séparation entre les ménagères et les prostituées les opposait et les mettait en compétition. Toujours

---

[66] Elsa Dorlin, *La Matrice de la race, Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française* [2006], préface de Joan W. Scott, 2009, Paris, Éditions La Découverte, 2017, p. 209.

[67] « [Le dogme qui sépare la jouissance féminine de la jouissance de la mère] fit querelle dans les premiers temps de la chrétienté jusqu'au schisme protestant qui refuse cette virginité, institue une radicale séparation entre la mère, située hors du sexuel, et la femme tentatrice et sexuellement désirante. Il culminera dans la branche catholique, au XIXe siècle, par l'introduction de l'immaculée conception de la mère, par la bulle *Ineffabilis Deus* du pape Pie IX du 8 décembre 1854, date marquant depuis ce jour la fête des Lumières. L'immaculée conception de la Vierge Marie préserve ainsi la Mère de tous les hommes, de toute pollution par le sexuel féminin, que ce soit pour la conception de son enfant, comme pour ce qui est de sa propre origine. La Mère devient ainsi hors sexuel et la séparation entre féminin et maternel, femme et mère, protège cette dernière de tout rapport de jouissance, de tout péché. » Serge Lesourd, « Le genre serait une névrose », *Cliniques méditerranéennes*, n°92, 2015, p. 149-160.

[68] Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine,* Paris, Éditions Imago, 2015, p. 87.

[69] Elsa Dorlin, « Furieuses et fricatrices », *La Matrice de la race, op. cit.,* pp. 68-79.

[70] Silvia Federici, *Le Capitalisme patriarcal, op. cit.*, p. 54.

selon l'historienne Silvia Federici : « Avec la séparation entre ménagères et filles des usines, et surtout entre ménagères et prostituées, une nouvelle division sexuelle du travail a émergé, caractérisée non seulement par la séparation des lieux où les femmes travaillaient mais aussi par les rapports sociaux qui sous-tendaient leurs tâches respectives. La respectabilité est devenue le dédommagement du travail non rémunéré et de la dépendance à l'égard des hommes. »[71] En associant les ouvrières aux prostituées et en dévalorisation leur féminité, les classes exploitantes les mettait au travail reproductif gratuit, ce qui leur était indispensable pour accumuler du capital. En s'autonomisant grâce à leurs salaires, les ouvrières étaient indépendantes et très peu intéressées par le travail gratuit de reproduction de la force de travail[72]. Même si les femmes étaient moins payées que les hommes pour le même travail[73], l'autonomie financière que leur apportait le salariat leur donnait suffisamment de libertés pour qu'elles se permettent de pouvoir refuser d'être assignées au foyer et de fournir alors un travail domestique complètement gratuit. Des réformes complexes et multifactorielles ont alors été menées pour limiter l'indépendance des femmes qui travaillaient[74]. La figure de la pute comme repoussoir a joué un rôle essentiel dans le creusage des inégalités salariales et la dépendance économique des femmes occidentales.

Ce travail domestique non reconnu était asservissant et isolait les femmes dans les cellules familiales en attendant « anxieusement le retour de leur mari, essayant souvent de l'intercepter avant qu'il ne passe au pub y boire le salaire, envoyant parfois leur fils le chercher, et l'affaire se réglait souvent par un affrontement physique. »[75] Cette guerre des genres, on la retrouve dans les romans de Dostoïevski : parfois sous la forme de ce qu'il appelait le « problème féministe »[76], parfois de manière plus violente comme on peut le lire dans *Crime et châtiment* :

---

[71] *Ibid.*, p. 140-141.
[72] *Ibid.*, p. 138-139.
[73] *Ibid.*, p. 146.
[74] *Ibid.*, pp. 125-138.
[75] *Ibid.*, p. 141.
[76] « Je suis venu à vrai dire pour les jeunes beautés… que naturellement je ne pourrais rencontrer nulle part aussi au complet… Elles sont toutes de l'autre rive et je ne vais jamais là-bas. La femme d'un officier… de chasseurs, paraît-il… n'est même pas mal du tout, du tout, et… et elle le sait bien. J'ai causé avec la petite coquine ; elle est plein de vivacité et… ma foi, les petites filles sont fraîches aussi ; mais c'est tout, à part la fraîcheur elles n'ont rien. Du reste, je les regarde avec plaisir. Il y en a qui sont des boutons de fleur ; seulement elles ont des lèvres épaisses. En général dans la beauté russe les visages manquent de cette régularité et… et ressemblent un peu à une crêpe… *Vous me pardonnerez, n'est-ce pas…* elles ont d'ailleurs de beaux yeux… des

> - Ah ! cria-t-elle hors d'elle. Il est revenu ! Bagnard ! Monstre !... Où est l'argent ? Qu'as-tu dans ta poche, fais voir ! Et les vêtements qui ne sont pas les tiens ! Où sont tes vêtements ? Où est l'argent ? Parle !...
>
> Et elle se jeta sur lui pour le fouiller. Docilement et avec soumission, Marmeladov écarta aussitôt les bras pour lui faciliter la besogne. Il n'y avait pas un sou.
>
> - Où est donc l'argent ? criait-elle. Ô Seigneur, est-il possible qu'il ait tout bu ! Il restait pourtant douze roubles dans la malle !...
>
> Et soudain, saisie de fureur, elle l'empoigna par les cheveux et le traîna dans la pièce. Marmeladov lui facilitait ses efforts, rampant humblement à genoux derrière elle.
>
> - Cela est pour moi une délectation ! Cela ne me fait pas souffrir, non, cela m'est une dé-lec-ta-tion ! Monsieur ! s'exclamait-il secoué par les cheveux ; il se cogna même une fois la tête contre le parquet.[77]

Dans cette scène de violence conjugale, on retrouve la dynamique sociale énoncée précédemment par Silvia Federici. Obligée de se prostituer pour subvenir aux besoins de sa famille, la fille de Marmeladov entretient financièrement ses frères et sœurs, sa mère et son père. Les remords de Marmeladov prennent une forme surprenante, mêlant honte et érotisation de la violence de sa femme, il noie sa culpabilité dans son masochisme.

Michel Foucault explique la polarisation des genres perpétrée par les « instincts »[78] sexuels comme une division entre les jeux des filles et les jeux des garçons, « ce qui prouve bien que le comportement entier des enfants, jusque dans leurs jeux, est supporté, sous-tendu par un *nisus* sexuel, par un instinct sexuel, qui a déjà sa spécification, quand bien même l'appareil organique qu'il doit animer et qu'il doit traverser, pour le conduire jusqu'à la copulation, serait loin de faire encore l'affaire. »[79] L'instinct serait quelque part dans l'essence individuelle, animé par « l'imagination morbide »[80] à l'origine de tout phantasme. Épousant les présupposés du psychiatre Heinrich Kaan[81], Michel Foucault affirme qu' « il

---

yeux rieurs. Ces boutons de fleur, pendant deux ans de leur première jeunesse, sont ra-vis-sants, disons même trois ans... et après ils s'avachissent à jamais... faisant naître chez leur mari ce triste in-dif-fé-rentisme qui contribue tant au développement du problème féministe... si tant est que je comprenne bien ce problème... » Extrait du monologue qu'un général a tenu devant Julie Mikhaïlovna. Fiodor Dostoïevski, *Les Démons (Les Possédés)* [1872], traduit du russe par Élisabeth Guertik, Paris, Éditions Hachette, 2011, p. 660. Les mots en italiques correspondent aux mots écrits en français dans la version originale russe.

[77] Fiodor Dostoïevski, *Crime et châtiment* [1866], traduit du russe par Élisabeth Guertik, Paris, Éditions Hachette, 2008, p. 52.

[78] « [Au XVIIIe siècle] on a un enclenchement de la psychiatrie sur le pouvoir judiciaire. À cet enclenchement, la psychiatrie doit la problématique de l'impulsion irrésistible et l'apparition de la sphère des mécanismes instinctifs comme domaine d'objets privilégiés. » Michel Foucault, *Les Anormaux, op. cit.*, p. 260.

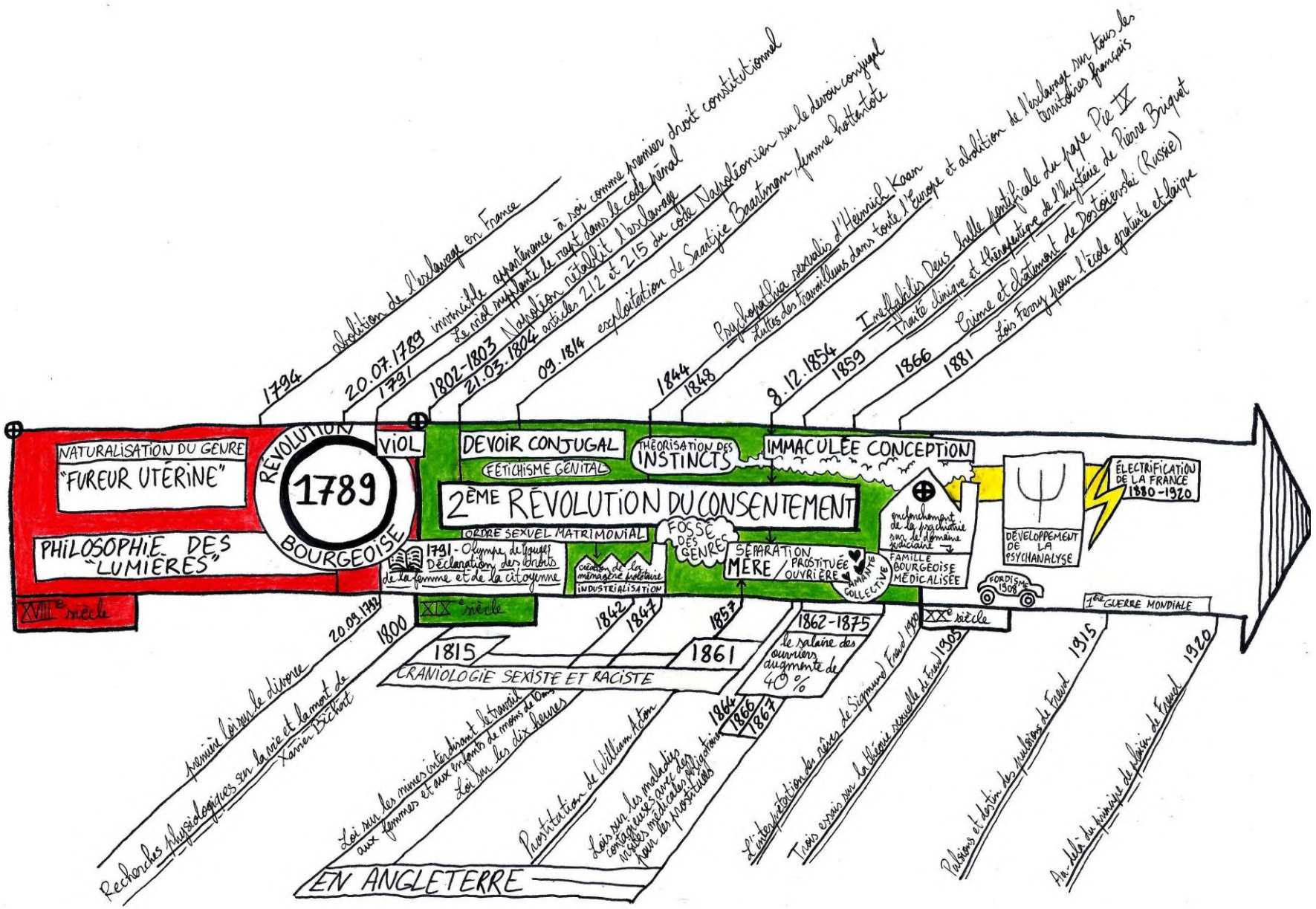
[79] *Ibid.*, p. 263.

[80] *Ibid.*, p. 264.

[81] « 1844-45, en gros, c'est la fin des aliénistes ; c'est le début d'une psychiatrie, ou d'une neuropsychiatrie, qui est organisée autour des impulsions, des instincts et des automatismes. C'est aussi la date qui marque [...] l'émergence d'une psychiatrie, d'une analyse de la sexualité, qui se caractérise par le repérage d'un instinct sexuel qui traverse tout le comportement, depuis la masturbation jusqu'au comportement normal. » Michel

est naturel à l'instinct d'être anormal »[82], parce que selon Kaan l' « instinct sexuel commande à toute la vie psychique et physique. »[83] La deuxième révolution du consentement aura réussi à répudier légalement les parents des unions sexuelles, mais les instincts biologisants individuels se sont substitués à l'honneur du pacte de famille pour devenir un puissant axiome justifiant l'exploitation des femmes.

Foucault, *Les Anormaux, op. cit.*, p. 266. Cite Heinrich Kaan, *Psychopathia sexualis*, Lipsiae, Leopold Voss, 1844.
[82] *Ibid.*, p. 265.
[83] *Ibid.*, p. 267.


1794 abolition de l'esclavage en France
20.07.1789 inviolable appartenance à soi comme premier droit constitutionnel
1791 Le viol supplante le rapt dans le code pénal
1802-1803 Napoléon rétablit l'esclavage
21.03.1804 articles 212 et 215 du code Napoléonien sur le devoir conjugal
09.1814 exploitation de Saartjie Baartman femme hottentote
1844 Psychopathia sexualis d'Heinrich Kaan
1848 luttes des travailleurs dans toute l'Europe et abolition de l'esclavage sur tous les territoires français
8.12.1854 Immaculée Conception
1859 Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie de Pierre Briquet
1866 Crime et châtiment de Dostoïevski (Russie)
1881 Lois Ferry pour l'école gratuite et laïque
NATURALISATION DU GENRE
"FUREUR UTÉRINE"
PHILOSOPHIE DES "LUMIÈRES"
RÉVOLUTION
1789
BOURGEOISE
VIOL
DEVOIR CONJUGAL
FÉTICHISME GÉNITAL
THÉORISATION DES INSTINCTS
IMMACULÉE CONCEPTION
2ÈME RÉVOLUTION DU CONSENTEMENT
ORDRE SEXUEL MATRIMONIAL
1791 - Olympe de Gouges Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne
création de la ménagère prolétaire
INDUSTRIALISATION
FOSSE DES GENRES
SÉPARATION MÈRE / PROSTITUÉE OUVRIÈRE
FAMILLE BOURGEOISE MÉDICALISÉE
enclenchement de la psychiatrie sur le domaine judiciaire
DÉVELOPPEMENT DE LA PSYCHANALYSE
ÉLECTRIFICATION DE LA FRANCE 1880-1920
FORDISME 1908
1ère GUERRE MONDIALE
XVIIIe siècle
XIXe siècle
XXe siècle
1800
1815
1842
1847
1857
1861
1862-1875 le salaire des ouvriers augmente de 40 %
1905
1915
1920
CRANIOLOGIE SEXISTE ET RACISTE
Premières lois sur le divorce 20.09.1792
Recherches physiologiques sur la vie et la mort de Xavier Bichat
Loi sur les mines interdisant le travail aux femmes et aux enfants de moins de 10 ans
Loi sur les dix heures
Prostitution de William Acton
1864
1866
1867
Lois sur les maladies contagieuses sauf des maladies vénériennes pour les prostituées
EN ANGLETERRE
L'interprétation des rêves de Sigmund Freud 1900
Trois essais sur la théorie sexuelle de Freud
Pulsions et destin des pulsions de Freud
Au-delà du principe de plaisir de Freud

Troisième révolution du consentement : divorce et égalité des genres

Avant d'entamer cette troisième révolution du consentement dans laquelle mon travail s'inscrit plus particulièrement, j'aimerai faire un point chronologique sur l'évolution du droit des femmes sur trois générations avec lesquelles j'interagis :

Le 18 septembre 1936, ma grand-mère maternelle naît. Le 21 avril 1944, l'ordonnance du Gouvernement provisoire de la République française installé à Alger accorde le droit de vote et l'éligibilité aux femmes. Le 13 juillet 1965, la loi portant sur la réforme des régimes matrimoniaux modifie le régime légal du mariage du couple se mariant sans contrat : les femmes peuvent gérer leurs biens propres et exercer une activité professionnelle sans le consentement de leur mari. Le 28 décembre 1967, la loi Neuwirth autorise la contraception.

Le 12 janvier 1968, ma mère naît. Le 17 janvier 1975, la promulgation de la loi autorisant l'interruption volontaire de grossesse (IVG) dite « loi Veil » est promulguée. Le 23 décembre 1980, la loi relative à la répression du viol et de certains attentats aux mœurs donne une définition précise du viol et le reconnaît comme un crime : « Tout acte de pénétration sexuelle, de quelque nature qu'il soit, commis sur la personne d'autrui, par violence, contrainte, menace ou surprise, est un viol. » Le 27 janvier 1993, la loi portant diverses mesures d'ordre social, qui crée notamment un délit d'entrave à l'IVG et supprime la pénalisation de l'auto-avortement est promulguée.

Le 17 août 1994, je nais. Le 9 mai 2001 : la loi n° 2001-397 relative à l'égalité professionnelle entre les femmes et les hommes est promulguée. Le 4 mars 2002, la loi n° 2002-304 est votée, relative au nom de famille vise à renforcer l'égalité entre le père et la mère en substituant la notion de nom de famille à celle de nom patronymique. Le 6 août 2012, une loi est promulguée sur le harcèlement sexuel et en écrit la définition en établissant des circonstances aggravantes et en déterminant les sanctions qui y sont associées. Le 17 mai 2013, une loi est promulguée sur le mariage pour tous, autorisant les couples homosexuels à se marier. Le 7 octobre 2016, une loi pour une « République numérique » crée un délit d'atteinte à la vie privée à caractère sexuel (*revenge porn*). Le 2 août 2021, la loi relative à la bioéthique élargit la procréation médicalement assistée aux

couples de femmes et aux femmes célibataires. Un nouveau mode de filiation est mis en place pour les enfants nés par PMA d'un couple de femmes (reconnaissance conjointe de l'enfant avant sa naissance devant notaire). Le 19 février 2025, ma grand-mère meurt à l'âge de 88 ans.

La troisième révolution du consentement intervient dans un laps de temps partagé par au moins trois générations de femmes avec des avancées fulgurantes du droit des femmes. Conséquemment, un écart générationnel s'est creusé : les curseurs du consentement ne sont pas les mêmes pour des femmes nées au début du XXe siècle, que pour celles nées au milieu et celles nées à la toute fin.

1968 - 1984 : intégration sexuelle, démariage, avortement et définition pénale du viol

La troisième révolution du consentement prendrait son envol avec la « libération sexuelle » des révoltes de mai 1968. Pour le sociologue Theodor Adorno c'est un mythe :

> Il lui est arrivé ce à quoi la sociologie applique son expression préférée : l'intégration ; tout comme la société bourgeoise maîtrisa la menace du prolétariat en l'intégrant. La société rationalisée, qui repose sur la domination de la nature intérieure et extérieure, et réprime le principe de plaisir latent, nuisible à l'éthique du travail et au principe de domination même, n'a plus besoin des règles patriarcales de contingence, de virginité, de chasteté. Au contraire, le sexe, suscité et réprimé, orienté et exploité sous les formes innombrables de l'industrie matérielle et culturelle est absorbé, institutionnalisé, administré par la société – pour mieux le manipuler. Tant qu'il est contenu, le sexe est toléré.[84]

On voit ici se dessiner l'intégration libérale des révolutions sexuelles du milieu du siècle dernier ; cela donnera naissance par exemple aux homosexualités assimilationnistes de cet entre-deux siècles. Ses partisanɛs appartenaient initialement « à un prolétariat sexuel emporté par un populisme conservateur qui caractérise si bien notre période, dominée par le néolibéralisme et plus spécifiquement, par le pragmatisme gay. »[85] Cet aspect sociologique a été nommé homonationalisme✳, en France, il est plus largement étudié par le sociologue Éric Fassin[86].

[84] Theodor Adorno, *Modèles critiques : interventions, répliques,* traduit de l'allemand par Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, Paris, Éditions Payot, 1984, p. 79. C'est moi qui souligne.
[85] José Esteban Muñoz, *Cruiser l'utopie, l'après et ailleurs de l'advenir queer*, Montreuil, Association Brook, 2021, p. 107.
[86] Éric Fassin, *L'Inversion de la question homosexuelle*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

Par ailleurs, si une libération sexuelle s'est effectivement produite avec la démultiplication des partenaires sexuels et l'explosion de la dyade du mariage, ce fut souvent au détriment des femmes et certainement pas en faveur de l' « égalité des sexes ». Pour la sociologue Lucile Ruault, la « transformation de l'exercice social de la sexualité, construite dans la mémoire collective comme l'un des acquis de Mai 1968, cristallise les perceptions des enjeux de genre✳ dans ce moment de crise. Au moins deux mythes sous-tendent le lieu commun de la "libération sexuelle" : le renversement soudain de la morale et l'avènement d'une égalité entre les sexes dans ce domaine. »[87] Elle explique à propos de ce mythe sur l'émancipation des deux sexes, que les études sur l'année 1968 qui le soutiennent :

> rappellent souvent le caractère licencieux du texte "Apprenons à faire l'amour" de Jean Carpentier, plus rarement le fait que, très centré sur les rapports coïtaux et exposant une vision hiérarchisée des sexualités, il fut taxé de "phallocrate" par le MLF. De fait, la mise à nu du sexisme ordinaire dans les mobilisations de gauche et d'extrême-gauche a joué un rôle majeur dans l'éclosion de mouvements féministes en France. La contrainte exercée sur les corps des femmes et l'indifférence à leur plaisir ont nourri le rapport conflictuel aux idéaux d'émancipation de 68.[88]

Cela n'est pas spécifique à la France : c'est une tendance mondiale ; en 1975, l'historienne militante Silvia Federici critique le sexisme et le racisme des mouvements de gauche et dénonce leur propension à composer avec le capitalisme[89].

En 1970, en France, la course à « l'égalité des sexes » rompt avec la complémentarité hiérarchique sexe/genre✳, notion apparue sous l'impulsion théorique de l'essai *Sexual Politics* de Kate Millett[90]. Avec d'abord le droit de vote pour les femmes en 1945 puis le développement du droit de la famille dans les années 1970, les domaines d' « excellence masculine et féminine »[91] se dissolvent et le démariage met une énorme pression sur l'institution familiale. Selon Irène Théry, le démariage fait le passage entre une norme relationnelle qui perdure depuis l'Antiquité gréco-romaine à « une question de conscience personnelle »[92].

---

[87] Lucile Ruault, « Libération sexuelle ou « pression à soulager ces messieurs » ? Points de vue de femmes dans les années 68 en France », *Ethnologie française*, vol. 49, n°2, 2019, p. 373.
[88] *Ibid.*, p. 374.
[89] Silvia Federici, « Le capital et la gauche », *Le Capitalisme patriarcal, op. cit.,* pp. 111-124.
[90] Elle sera la première, après Simone de Beauvoir, à appuyer le caractère avant tout « *culturel* du genre » en le formulant. Kate Millett, *Sexual Politics, op. cit.*, p. 56. S'ensuivront les théorisations de Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], traduit de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, Éditions La Découverte, 2017.
[91] Irène Théry, *Moi aussi,* entretien vidéo.
[92] Irène Théry, *Moi aussi, op. cit.*, p. 31.

Historiquement, la loi sur le divorce du 20 septembre 1792 dans les codes révolutionnaires est la première qui met en exercice le principe de la « libre disposition de soi » dans le cadre du mariage. L'historien Georges Vigarello explique : « La loi sur le divorce est l'aboutissement d'une logique de l'égalité. L'individu seul est en mesure de répondre de lui-même, le mariage ne saurait l'entraver : "La liberté individuelle ne peut jamais être aliénée de manière indissoluble par aucune convention." Le Code pénal de 1791 et son article sur le viol conduisent même à son terme une logique de l'égalité : rapporter la gravité aux menaces pesant sur le corps intime et privé. »[93] Le démariage comme révolution a commencé sa trajectoire pour l'émancipation des femmes dès la fin du XVIIIe siècle et faisait donc déjà partie de la deuxième révolution du consentement. Malheureusement la possibilité du divorce a été supplantée par l'ingérence du système judiciaire à traiter les trop nombreuses plaintes déposées ; telle fut la conséquence de cette brusque autonomie des femmes que les institutions n'avaient pas anticipées et n'ont pu contenir. Tout cela fut accompagné par toute une étiologie pathologisante, creusant un fossé boueux inondé par les stéréotypes de genre* entre des terres masculines et féminines. Enfin, pour la philosophe Geneviève Fraisse :

> le divorce est la clé de la construction de l'autonomie des femmes. Ce n'est pas le mariage qui a créé le consentement mutuel tel que le comprend notre monde contemporain, mais bien le divorce. Le mariage dit toujours plus ou moins le mélange des êtres ; le divorce implique séparation, dissociation, autonomisation de ces mêmes êtres. C'est bien un paradoxe : le conflit et non l'union, la déliaison et non le contrat donne un cadre à la réflexion sur le consentement et sa mutualité.[94]

Comme le mariage n'est plus un impératif social, le couple marié devient une structure instable. Se marier ou divorcer devient une question individuelle et force une redéfinition des modèles de parenté et plus largement des modèles de relation. Les règles du jeu hétérosexuel sont redélimitées par des pratiques sexuelles désormais permises ou impermises. Le consentement se métamorphose, il n'est plus seulement dans la forme du mariage, du oui, mais se cache désormais au cœur de chaque conflit dans les relations sexuelles.

C'est de cette manière que, depuis les années 1970, la pratique du consentement comme validation de l'acte sexuel entre individuɛs s'est peu à peu transformée en modèle de bonne santé relationnelle. Le consentement n'est plus essentiellement délimité par la

[93] Georges Vigarello, *Histoire du viol, op. cit.,* p. 108.
[94] Geneviève Fraisse, *Du Consentement, op. cit.*, p. 36.

contractualisation du mariage, mais se cache désormais sans forme contractuelle précise au sein de chaque relation sexuelle. Aussi, la fin d'un partage strict entre femme dignes et indignes fait émerger la question des violences sexuelles – bien qu'aux États-Unis de véritables guerres du sexe✶ se déclare dans les milieux féministes entre les abolitionnistes (jugées frigides) et les pro-sexe✶ (jugées indécentes).

En 1978, Gisèle Halimi participe au revirement majeur de jurisprudence sur le viol grâce à sa plaidoirie pendant le procès d'Aix-en-Provence. Tout commence le :

> 21 août 1974 deux touristes belges, Anne Tonglet et Araceli Castellano, sont en vacances à Marseille où elles font du camping. Elles sont frappées, violées, et menacées de mort par trois hommes. Les deux femmes portent plainte en donnant des détails précis qui permettent d'identifier les violeurs. L'un d'eux reconnaît avoir voulu leur faire peur, les avoir frappées, mais signale qu'elles étaient ensuite consentantes et ont même apprécié le rapport sexuel. Le lendemain des viols, les jeunes femmes subissent un examen d'une extraordinaire violence. [...] Araceli, enceinte à la suite des viols, doit subir un avortement alors qu'il est encore illégal en Belgique. Une information judiciaire est d'ailleurs ouverte à ce sujet puis heureusement close. Les trois violeurs sortiront de détention préventive rapidement. Début 1975, le réquisitoire du procureur de la République évoque l'homosexualité des jeunes femmes et leur goût pour le naturisme, et conclut que rien ne permet de prouver que les relations n'étaient pas librement consenties.[95]

Suite à l'*outing*✶ de son homosexualité, Anne rencontre des difficultés professionnelles, l'affaire est correctionnalisée, les associations féministes manifestent.

> Le 15 octobre, le tribunal correctionnel se déclare incompétent. Ce jour-là au journal de TF1 pour la première fois une femme violée témoigne à visage découvert, une avocate est interrogée sur les difficultés à porter plainte, le numéro de téléphone de SOS femme est diffusé. Anne Tonglet et Araceli vont alors engager Gisèle Halimi comme avocate. Elle obtient, le 3 février 1976, que la cour d'appel examine et confirme que le tribunal correctionnel est effectivement incompétent et que l'affaire doit aller aux assises.[96]

À cette occasion, un « Manifeste contre le viol » – qui fêtera bientôt ses 50 ans – est écrit par le MLF.

[95] Valérie Rey-Robert, *Une Culture du viol à la française. Du "troussage de domestique" à la "liberté d'importuner"*, Montreuil, Éditions Libertalia, 2020, p. 95.
[96] *Ibid.*, p. 96.

LIBERATION. 16 juin 1976. F

JUSTICE

Sylvie Porte : jugement lundi.

Environ 200 personnes se sont rendues hier au tribunal correctionnel de Toulouse pour soutenir Sylvie Porte, inculpée de « complicité de détention et de transport d'explosif ». Compagne de Robert Touati, libertaire tué par l'explosion de la dynamite qu'il transportait aux abords d'une caserne de CRS, Sylvie Porte avait été arrêtée le 13 mars et incarcérée sans qu'aucune preuve n'ait pu être retenue contre elle. D'ailleurs, dans son réquisitoire, le procureur n'a pu parler hier que d'un faisceau de présomptions. Il a finalement réclamé une peine de prison, moitié ferme, moitié avec sursis, sans préciser de durée. Les avocats de Sylvie Porte, Mes Marie-Christine Etelin et Alain Furbury, ont plaidé la relaxe. Le tribunal rendra son jugement lundi prochain.

M. Laradji en liberté.

M. M'hamed Laradji, secrétaire national de la Confédération des Musulmans Français Rapatriés d'Algérie, (CMFRA), a été mis en liberté provisoire par le procureur de la République de Perpignan. M. Laradji, fort connu comme extrémiste de droite est le leader incontesté du mouvement harki en France. Au cours de l'été dernier, le mouvement de M. Laradji s'était livré à différentes prises d'otages à Saint-Maurice l'Ardoise, (Gard) et à l'enlèvement d'un cadre de l'Amicale des Algériens en Europe, M. Belfadel, à Saint-Chamond, (Loire). A l'issue de ces opérations, le leader harki n'avait pas été inquiété.

SOCIETE

10 heures contre le viol à la Mutualité le 26 juin

MANIFESTE CONTRE LE VIOL

à l'initiative du Mouvement de libération des femmes

Le samedi 26 juin, de 14 heures à 24 heures auront lieu dix heures à la Mutualité à Paris contre le viol. Le manifeste ci-dessous qui sera, dans les prochains jours, complété par un texte plus précis sur les femmes, la justice et le viol dit pourquoi des femmes ont pris la décision d'organiser cette journée. Ce texte émane d'une série de réunions et de discussions rassemblant différents groupes du mouvement de libération des femmes. Il n'est évidemment qu'un début d'analyse qui se poursuivra le 26. D'ici la Mutualité en effet, d'autres réunions auront lieu : en assemblée générale, en réunions plus restreintes.

Des affiches seront prêtes à la fin de la semaine, des auto-collants aussi (« Ras-le-viol, viol de nuit, terre des hommes ». « Quand une femme dit non ce n'est pas oui c'est non »...). Des groupes préparent des sketches, des témoignages, abordent différents problèmes (la violence, la notion de consentement, le viol et les nouvelles formes de fascisme et de répression...). Pour tous renseignements s'adresser aux permanences : GLIFE 7 rue des Prouvaires, Paris 1er, tél 331 74 47.

Librairie des femmes, 68, rue des Saints-Pères, Paris 6ème, tél 222 02 08.

La location de la salle coûte 20 000 F. Les affiches coûtent aussi de l'argent : envoyer des fonds à l'adresse suivante « Les Muses s'amusent », BP 23403. 75122 Paris Cedex 03, CCP I a Source 347 32 70 J. Toutes les femmes qui veulent signer le texte ci-dessous doivent envoyer les signatures à cette adresse.

«Quand une femme dit non,ce n'est pas oui, c'est non!»

I — LE VIOL N'EST PAS UNE FABLE.

C'est la réalité quotidienne des femmes dans les rues, dans leurs maisons à leur travail, en vacances, le jour, la nuit. Même quand nous échappons à la réalité multiforme du viol, nous n'échappons pas à la peur que nous avons apprise dès notre enfance et que notre expérience ne fait que renforcer.

2 — LE VIOL N'EST PAS UN HASARD.

C'est l'expression de la violence permanente faite aux femmes par une société patriarcale. Tout homme est un violeur en puissance. Nous sommes sans cesse en butte aux agressions sexuelles manifestes ou déguisées. La chasse aux femmes est ouverte toute l'année 24 heures sur 24.

3 — LE VIOL N'EST PAS PUNI EN TANT QUE CRIME CONTRE LES FEMMES.

La loi dit : le viol est un crime. Dans les faits, il n'est jamais reconnu comme un crime contre une femme. Il est parfois reconnu comme un crime contre le propriétaire de la femme. L'accès des hommes au corps des femmes est pour chaque homme un droit qui n'est limité que par la propriété exercée par un autre homme sur une femme. La femme qui n'a pas de propriétaire est la propriété de tous.

4 — LE VIOL N'EST PAS UNE LOI DE LA NATURE.

Il est l'acte physique et culturel sur lequel est fondée la société patriarcale qui ne pouvait vivre sans l'appropriation et l'exploitation du corps des femmes, de leurs forces de production et de reproduction. Poussé par la nécessité de légitimer cette appropriation, le patriarcat a produit le mythe imbécile d'une sexualité masculine *« irrépressible », « incontrôlable », « irrésistible », « urgentissime »*, en

ARMEE

5 – LE VIOL N'EST NI UN DÉSIR NI UN PLAISIR POUR LES FEMMES

Quand une femme dit non, ce n'est pas oui, c'est non. L'impérialisme de la sexualité masculine chercher à se justifier en fabriquant une sexualité féminine passive, masochiste, entièrement soumise aux initiatives des hommes, ce qui permet de persuader tous les hommes (et même certaines d'entre nous) que le viol peut être « recherché », « provoqué », « consenti », et pourquoi pas, source de jouissance. Autrement dit qu'un viol n'est pas un viol.

6 – LE VIOL N'EST PAS UN DESTIN

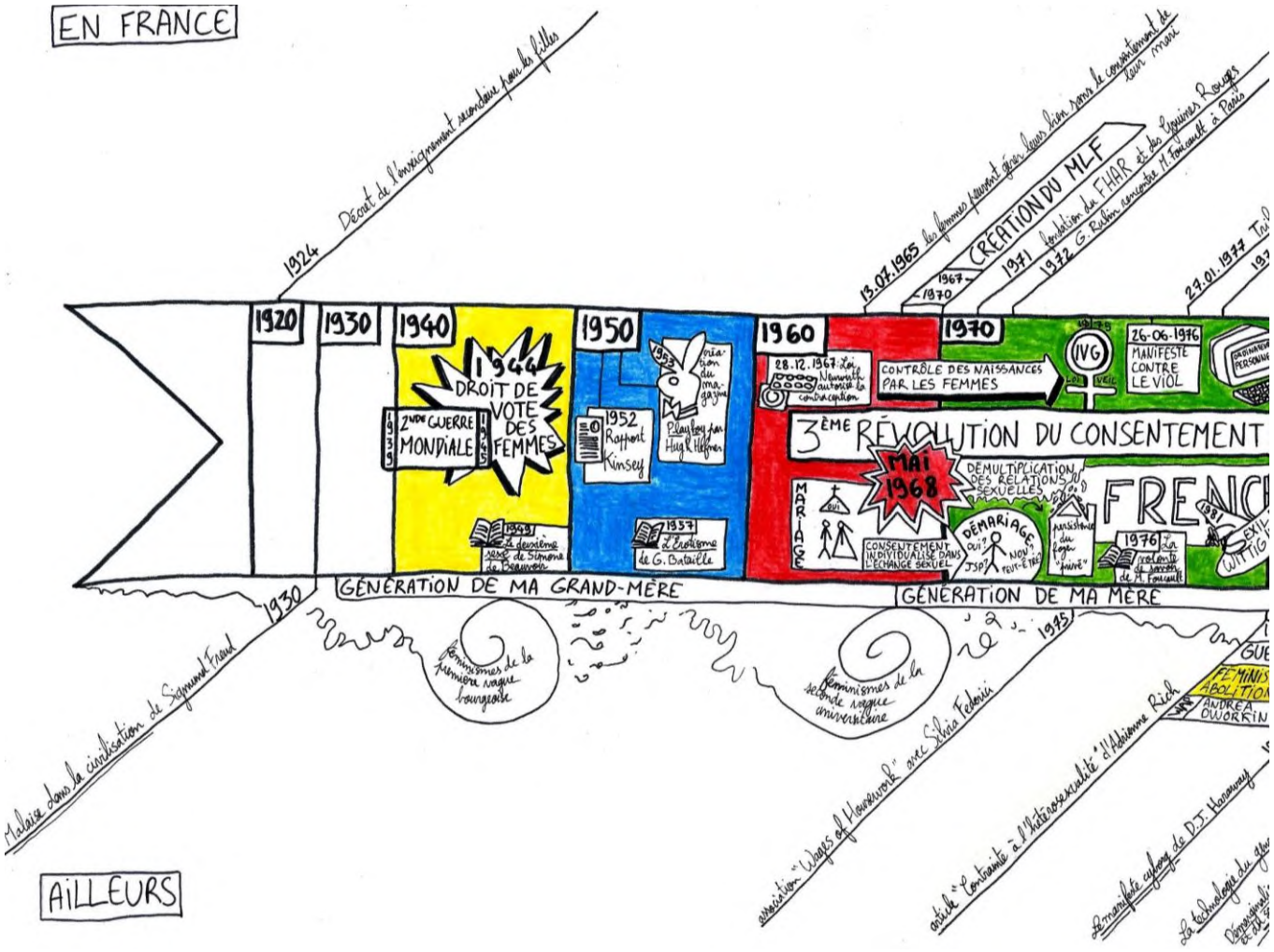
Nous en avons assez d'être violées et d'avoir peur de l'être. À droite comme à gauche, ils s'accordent pour justifier le viol. À droite, ils nous disent que le viol est le fait de psychopathes, d'immigrés, d'alcooliques, d'anormaux, d'obsédés sexuels. À gauche, ils nous disent que le viol est le résultat de la misère sexuelle et qu'il faut nous laisser violer au nom de la lutte contre le capital. Nous ne nous laissons plus culpabiliser, nous n'avons plus honte de dénoncer le viol et de lutter contre les violeurs. Nous refusons qu'une femme victime d'un viol soit transformée en accusée par la justice. Nous savons maintenant que la lutte contre la violence patriarcale est irréversible, que des femmes de plus en plus nombreuses commencent à chercher, à inventer des alternatives aux seuls modèles de relations que les hommes proposent : ceux du VIOL.[97]

[97] Mouvement de Libération des Femmes, « Manifeste contre le viol », *Libération*, 16 juin 1976.

Les discussions dans les milieux féministes s'intensifient jusqu'au moment du procès les 2 et 3 mai 1978 à Aix-en-Provence, procès qui sera « exemplaire »[98]. Seulement, après le verdict, « [h]ors du palais, féministes et soutiens reçoivent insultes et crachats. Gisèle Halimi est même frappée. »[99]

Ainsi le viol « a été reconnu comme tel par la loi n°80-1041 du 23 décembre 1980 relative à la répression du viol et de certains attentats aux mœurs. »[100] Sa définition rentre dans le code pénal sous la forme de l'article 222-23 comme « tout acte de pénétration sexuelle, de quelque nature qu'il soit, commis sur la personne d'autrui par la violence, contrainte, menace [ajouté après 1994] ou surprise. » Le devoir conjugal s'est retrouvé dissout le 17 juillet 1984 après une affaire entre personnes en instance de divorce où « le viol par un époux a été pour la première fois reconnu par la chambre criminelle de la Cour de cassation »[101]. La notion de consentement est introduite dans un alinéa de l'article 222-22 du code pénal après la loi du 4 avril 2006 : « Le viol et les autres agressions sexuelles sont constitués lorsqu'ils ont été imposés à la victime [...] quelle que soit la nature des relations existant entre l'agresseur et sa victime, y compris s'ils sont unis par les liens du mariage. Dans ce cas, la présomption du consentement des époux à l'acte sexuel ne vaut que jusqu'à preuve du contraire. »[102] À partir de la fin du XXe siècle, l'impunité cesse et laisse place à la présomption d'innocence qui sera l'ultime rempart médiatique des violeurs du 21e siècle.

[98] Valérie Rey-Robert, *Une Culture du viol à la française, op. cit.,* p. 97.
[99] *Ibid.*
[100] *Ibid.,* p. 98.
[101] *Ibid.*, p. 99.
[102] *Ibid.*


EN FRANCE
1924 Décret de l'enseignement secondaire pour les filles
13.07.1965 les femmes peuvent gérer leur bien sans le consentement de leur mari
CRÉATION DU MLF
1971 fondation du FHAR et des Gouines Rouges
1972 G. Rubin rencontre M. Foucault à Paris
27.01.1977
1920
1930
1940
1950
1960
1970
1944 DROIT DE VOTE DES FEMMES
2nde GUERRE MONDIALE
1949 Le deuxième sexe de Simone de Beauvoir
1952 Rapport Kinsey
1953 ouverture du magazine Playboy par Hugh Hefner
1957 L'Erotisme de G. Bataille
28.12.1967 Loi Neuwirth autorisant la contraception
CONTRÔLE DES NAISSANCES PAR LES FEMMES
IVG
26-06-1946 MANIFESTE CONTRE LE VIOL
3ème RÉVOLUTION DU CONSENTEMENT
MAI 1968
DÉMULTIPLICATION DES RELATIONS SEXUELLES
MARIAGE
CONSENTEMENT INDIVIDUALISÉ DANS L'ÉCHANGE SEXUEL
DÉMARIAGE
1976 La volonté de savoir de M. Foucault
GÉNÉRATION DE MA GRAND-MÈRE
GÉNÉRATION DE MA MÈRE
1930
1945
Malaise dans la civilisation de Sigmund Freud
féminismes de la première vague bourgeoise
féminismes de la seconde vague universitaire
AILLEURS
ANDREA DWORKIN

Interlude 1981 – 1990 : de Wittig à Butler en passant par MacKinnon, troubles lesbiens dans l'hétérosexualité et sex wars entre abolitionnistes et pro-sexe

Avant de continuer cette troisième révolution du consentement, j'aimerai faire un point important sur l'histoire des féminismes et notamment sur la rupture majeure entre les théories lesbiennes radicales et les féministes matérialistes françaises dans les années 1980. Toutes faisant partie ou ayant participé à des actions du MLF[103]. Je m'appuierai sur le point de vue lesbien radical de Monique Wittig. Cet interlude sera utile pour placer ma thèse d'un point de vue méthodologique, à la jonction entre *queer* et féminismes comme mentionné dans l'introduction. Je ferai ensuite une analyse rapide des *sex wars* qui éclatèrent aux États-Unis pendant cette période et qui firent naître une première définition juridique États-Unienne du consentement.

Dans sa thèse soutenue en 2018 à Londres sur le « Trouble Lesbien : Féminisme, Hétérosexualité et Nation Française » Ilana Eloit explique que :

> Au lendemain de la parution de "La pensée *straight*" et de "On ne naît pas femme" de Wittig en février et mai 1980, et au moment même où un mouvement de lesbiennes radicales émergeait à Paris, un schisme s'ouvrait au sein du collectif éditorial de la revue féministe matérialiste *Questions Féministes*, dans laquelle les deux articles de Wittig avaient été publiés. Le schisme oppose les membres du collectif éditorial qui soutenaient la théorie lesbienne de Wittig (elle-même était membre du collectif éditorial) – Noëlle Bisseret, Colette Guillaumin, Nicole-Claude Mathieu et Monique Plaza – à celles qui la rejetaient comme antiféministe – Christine Delphy, Claude Hennequin et Emmanuèle de Lesseps (soutenues par Simone de Beauvoir, la directrice des publications).[104]

Puis la chercheuse explique que :

> Le désaccord théorique aboutit à la dissolution du collectif éditorial et à la clôture de la revue en octobre 1980. Quand Delphy et de Lesseps ont annoncé en février 1981 la création d'une nouvelle revue au titre quasiment inchangé *Nouvelles Questions Féministe*s, Wittig, Bisseret, Mathieu, Guillaumin et Plaza les ont assignés en justice au motif qu'ils s'appropriaient un effort collectif à leur profit tout en effaçant la théorie lesbienne du féminisme matérialiste. Ce conflit, qui a laissé un traumatisme indélébile dans la mémoire de nombreuses lesbiennes françaises, est crucial pour comprendre l'éradication de la théorie lesbienne du féminisme français.[105]

[103] « Plusieurs actions participent à l'émergence du mouvement [de libération des femmes] aux yeux de l'opinion publique, comme le dépôt d'une gerbe de fleurs à la femme du Soldat inconnu le 26 août 1970 ou la publication du numéro spécial de la revue *Partisans* « Libération des femmes : année 0 » en octobre. » Justine Zeller, « Combattre et se protéger des inégalités de genre : vivre au sein du MLF », *Cités*, vol. 89, n°1, 2022, p. 91.

[104] Ilana Eloit, *Lesbian Trouble: Feminism, Heterosexuality and the French Nation (1970–1981)*, Thèse de doctorat en philosophie soumise au Département des études de Genre de London School of Economics, 2018, p. 89. Ma traduction.

[105] *Ibid.*

Le début de la dispute commence à la fin de l'année 1979, lors d'une conférence à New York. C'est la célèbre écrivaine et philosophe Hélène Cixous, connue pour son invitation à ce que les femmes écrivent leur propre corps et à inventer une langue qui échappe à la domination masculine dans *Le Rire de la Méduse* écrit en 1975[106], qui déclenchera les premières graines de la discorde entre lesbiennes radicales et féministes françaises. À propos de cet épisode, Ilana Elloit écrit :

> Reprenant le geste de Fouque, lors d'une conférence à New York les 27-29 septembre 1979 pour marquer le trentième anniversaire de la publication de l'ouvrage *Le Deuxième Sexe*, Hélène Cixous, amie proche d'Antoinette Fouque, déclara publiquement : "Les Françaises peuvent aimer les femmes, mais n'utilisent pas le mot 'lesbienne', qui a une connotation négative en France". Dans le mensuel féministe américain *Off Our Backs*, Carol Ann Douglas a rappelé la réaction furieuse immédiate de Monique Wittig à la suite de cette déclaration, devant les participantes : "Quelle France ?" s'est exclamée Monique Wittig en se levant brusquement de son siège au fond de la salle. "C'est un scandale !". En demandant "quelle France ?", Wittig se transforma en un "cheval de Troie" intempestif, attaquant la France mythifiée de Cixous, où la question du mot manquant était censée avoir totalement disparu.[107]

La chercheuse ajoute juste après : « En interrompant Cixous – incarnation corporelle de sa propre méthode littéraire d'interruption et de traitement par choc – Wittig résista à la violence épistémique des effacements répétés et, suspendant la mécanique bien rodée du "croquemitaine américain", elle ouvrit un espace pour l'illisible, l'enfoui, le refoulé – pour les lesbiennes en France qui, n'en déplaise à Cixous, utilisaient bel et bien le mot "lesbienne". »[108]

La scission de *Questions Féministes* qui a poussé Wittig à s'exiler aux États-Unis, est documenté par de très rares historiennes, qui, « dans leurs recherches sur le MLF ont systématiquement pris le parti des féministes radicales qui s'opposaient à Wittig et aux lesbiennes politiques. »[109] Ilana Eloit a retrouvé des lettres de Monique Wittig, notamment une lettre envoyée à Simone de Beauvoir, et en propose une analyse que l'on abordera dans les paragraphes suivants. La chercheuse explique un parcours difficile pour donner du crédit à son travail universitaire, surtout en France où son accueil par d'anciennes membres

---

[106] Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse. Manifeste de 1975,* Paris, Éditions Gallimard, 2024. L'autrice n'utilisera d'ailleurs pas une seule fois le mot « lesbienne » dans son ouvrage, écrit quatre ans après l'ire de Wittig, faisant le récit de l'amour entre deux femmes *in Le Livre de Prométhéa*, Paris, Éditions Gallimard, 1983.

[107] *Ibid.*, p. 205. Cite Ann Carole Douglas, Brooke, "2nd Sex 30 Years Later: Feminist Theory Conference", *Off Our Backs*, 11(9), 1979, p. 5. Ma traduction. J'ai ajouté des glyphes inclusifs.

[108] *Ibid.* Cite FABRE Clarisse, FASSIN Éric, *Liberté, égalité, sexualités. Actualité politique des questions sexuelles*, Paris, Éditions Belfond, 2003, p. 21. Ma traduction.

[109] *Ibid.*

du MLF, maintenant professeures d'université, fut très agressif. Cela l'aurait ensuite démotivée pour la poursuite de sa thèse qu'elle a pensé abandonner. Elle a été « traumatisée »[110] et n'est jamais revenue faire des présentations en France depuis. Pour Ilana Eloit, les lettres « paranoïaques » de Wittig matérialisent la « première et dernière rencontre entre deux traditions de savoir : la théorie féministe radicale et la théorie lesbienne. »[111] Ayant moi-même fait d'importantes recherches sur l'artiste Unica Zürn[112], probablement schizophrène, je ressens la frustration que cela peut engendrer quand les archives sont disqualifiées à cause de la santé mentale de sa·on auteur·ice[113].

Selon Wittig, ses sept années au MLF, qu'elle a co-fondé, ont été « comme un enfer »[114]. Les lettres « paranoïaques » de Wittig sont le témoignage d'un féminisme « à la française » historiquement anti-lesbien ; au MLF, le terme d' « homosexuelle » était préféré à celui de « lesbienne » par les féministes, confirmant alors « une appartenance première au groupe des femmes et le refus d'une particularisation politique et sociale associée à la douleur de la stigmatisation. » Ilana Eloit poursuit son analyse en affirmant que :

> Le cadre qui sous-tend cette construction discursive est celui de l'universalisme abstrait, caractéristique de la culture politique française dominante : l'émancipation (ici, des femmes) implique l'abandon des différences particulières (ici, de la différence lesbienne), et l'assimilation (ou l'effacement) des différences dans la catégorie abstraite et homogène des "femmes". Cette "transformation" des lesbiennes en femmes ne se fait pas sans résistances – certaines lesbiennes insistant dès les premières heures du Mouvement sur la nécessité de visibiliser le lesbianisme.[115]

Car si le Mouvement de Libération des Femmes a grandement participé à la libération des femmes dans les années 1980, la scission avec la partie lesbienne radicale du mouvement

---

[110] *Ibid.,* p. 91.
[111] *Ibid.,* p. 90.
[112] Chloé Fleury Turcas, « Jeux de ficelles entre Unica Zürn et Hans Bellmer 1/5. Poïétiques croisées & règles esthétiques des relations », *Dé-figurations queer*, 27 février 2023.
[113] Dans une exposition au centre Pompidou, Patti Smith explore l'univers schizophrénique d'Antonin Artaud, celui plus poétique d'Arthur Rimbaud et celui surréaliste de René Daumal. Le catalogue de l'exposition présente une sélection d'œuvres originales, de photographies, de dessins, de collages et de textes manuscrits issus des collections personnelles de Patti Smith ainsi que des collections du Musée national d'art moderne et du MoMA. Voir : Patti Smith, Stephan Crasneanscki, Chloé Siganos, Jean-Max Colard (dir.), *Evidence : Soundwalk Collective & Patti Smith*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris, 20 octobre 2022 – 6 mars 2023, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2022. Depuis l'adolescence, l'artiste-musicienne est obnubilée par le poète Arthur Rimbaud, avec lequel elle est entrée en conversation artistique et poétique dans ce récent ouvrage : Arthur Rimbaud, Patti Smith, *Une saison en enfer – et autres poèmes*, illustrations de Patti Smith, Paris, Éditions Gallimard, 2023.
[114] Monique Wittig, *Lettre à Adrienne Rich*, Box 29, Dossier, « Monique Wittig and Colette Monique » *in Monique Wittig Papers*, General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, 1981. Ma traduction.
[115] Ilana Eloit, « Trouble dans le féminisme. Du "Nous, les femmes" au "Nous, les lesbiennes" : genèse du sujet politique lesbien en France (1970-1980) », *20 & 21. Revue d'histoire*, vol. 148, n°4, 2020, pp. 131-132.

est le témoignage d'un échec de l'aspiration vers « l'universel » du mouvement. Pour Wittig, les lesbiennes ont été exclues de la « libération sexuelle » des années 1970, quand bien même elles en étaient à la tête. Si ce constat est le bon, d'un point de vue théorique cela expliquerait le fossé entre les féminismes-*queer* états-uniens et les féminismes matérialistes/constructivistes[116] français avec l'intégration ou non des théories lesbiennes « déshétérosexualisantes » comme point de rupture.

La « Pensée *straight* »[117] est le titre de la théorie de Monique Wittig écrite en 1978 « en référence à la « "pensée sauvage" de Lévi-Strauss »[118]. Wittig interroge « un noyau de nature qui résiste à l'examen, une relation qui revêt un caractère d'inéluctabilité dans la culture comme dans la nature, c'est la relation hétérosexuelle ou relation obligatoire entre "l'homme" et "la femme" »[119]. Le concept d' « hétérosexualité obligatoire »[120] sert aussi à la théorisation de l'homosocialité✳ féminine : le « continuum lesbien » selon Adrienne Rich✳, qu'elle développe dans son article « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne ». L'article en question sera traduit et intégré en 1980 dans le premier numéro des *Nouvelles Questions Féministes* après la scission de certaines féministes matérialistes françaises avec les lesbiennes radicales. Dans cet article, Adrienne Rich définit les femmes comme « garantes » du régime hétérosexuel. Monique Wittig quant à elle, place le régime de l'hétérosexualité obligatoire comme un des seuls noyaux de culture non questionné par la sémiotique.

En vidant la sémiotique de toute politique, Roland Barthes[121] aurait retiré les armes des mains de cellɛuxs qui voulaient attaquer les idéologies dominantes. Monique Wittig explique cet échec par l'impossibilité pour une unité sémiotique indépendante d'être résistante aux méthodes d'analyse linguistique :

---

[116] Sam Bourcier, « Le cuit et le (re)cuit : sexe/genre entre constructivisme et performativité butlérienne », *Queer Zones. La trilogie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p. 188-192.
[117] *Straight* signifie « droit » en anglais, c'est opposé au terme *kinky*, ou « ondulé » en français, qui pourrait se référer à la pratique sadomasochiste.
[118] Monique Wittig, *La Pensée straight* [1979], Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p. 72.
[119] *Ibid.,* p. 72-73.
[120] Adrienne Rich, « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne », *Nouvelles Questions féministes*, n°1, Éditions Antipodes, Mars 1981, p. 17-18.
[121] « Or le mythe est toujours du méta-langage : la dépolitisation qu'il opère intervient souvent sur un fond déjà naturalisé, dépolitisé par un méta-langage général, dressé à *chanter* les choses, et non plus à les *agir* [...] Les hommes ne sont pas avec le mythe dans un rapport de vérité, mais d'usage : ils dépolitisent selon leurs besoins » Roland Barthes, *Mythologies* [1957], Paris, Éditions Le Seuil, 2014, p. 254.

> La première sémiologie de Barthes a failli échapper à la domination de la linguistique pour se constituer en analyse politique des différents systèmes de signes [...]. Plutôt que d'introduire en quelque sorte dans la sémiologie des concepts qui lui sont étrangers – dans [le cas des mythes de la classe petite-bourgeoise], des concepts marxistes – Barthes considère maintenant que la sémiologie n'est qu'une branche de la linguistique et que son objet est le langage.[122]

Tous les systèmes sémiotiques trouvés et analysés par la linguistique structurale s'autoféconden et fonctionnent à l'intérieur d'un ouroboros. Monique Wittig alerte sur les conséquences du paradigme sémiotique : « L'ensemble de ces discours effectue un brouillage – du bruit et de la confusion – pour les opprimés, qui leur fait perdre de vue la cause matérielle de leur oppression et les plonge dans une sorte de vacuum a-historique. »[123] Le circuit fermé de l'organisation sémiotique structurale aurait participé à sa manière à maintenir les dissidentɛs, les anormaulɛxs et les « hystériques » dans un système symbolique où iɛls ne pouvaient pas exister.

Wittig part du constat que la symbolique psychanalytique construit immanquablement son signifiant sur la pratique de l'hétérosexualité, opérant ainsi une mystification de la sexualité. Cette prise de conscience chez toustɛs cellɛuxs pour qui l'hétérosexualité est une contrainte et une aliénation entraînerait obligatoirement « une rupture du contrat psychanalytique. »[124] À sa manière, Monique Wittig rompt le contrat psychanalytique avec cette célèbre affirmation à propos de l'irreprésentabilité des lesbiennes dans le système symbolique hétérosexuel bourgeois : « il serait impropre de dire que les lesbiennes vivent, s'associent, font l'amour avec des femmes car la-femme n'a de sens que dans les systèmes de pensée et les systèmes économiques hétérosexuels. Les lesbiennes ne sont pas des femmes. »[125] Cette définition sous-entend que les femmes hétérosexuelles seraient pour toujours accrochées de manière définitionnelle aux hommes. En résulterait une codépendance obligatoire, une essentialisation, qui n'existerait pas dans la relation lesbienne, quand bien même Simone de Beauvoir a essayé de faire rentrer l'identité *butch** dans une terminologie hétérosexuelle emprunte aux castrats

[122] Monique Wittig, *La Pensée straight, op. cit.*, p. 67-68.
[123] *Ibid.*
[124] *Ibid.*, p. 70.
[125] *Ibid.*, p. 77.

psychanalytiques[126]. Mais comme on le sait aujourd'hui, la pénétration est très loin d'être la pratique sexuelle privilégiée par les lesbiennes[127].

Ce sont tout d'abord les marginaulɛxs qui ont été tenuɛs responsables du désordre social. Iɛls ont été corrigéɛs et disciplinéɛs depuis des siècles à grands coups d'interrogatoires, d'excisions, de chocs électriques et de bains gelés[128]. La complicité du corps médical et juridique a permis l'utilisation de ces remèdes pour « guérir » les prétendues pathologies des individuɛs anormaulɛxs ; de la même manière qu'ont été torturés à la Renaissance les corps rebelles des sorcières et des hérétiques par les Inquisiteurs. Il fut donc primordial pour la symbolique psychanalytique de pathologiser les anormaulɛxs : celle-ci ne s'était pas construite sans ellɛuxs, mais contre ellɛuxs. C'est le « décodage de la population »[129] opéré par la psychanalyse, et depuis plusieurs siècles déjà par tous les réseaux institutionnels qui l'encadrent ou la soutiennent (médecine, justice, administration des territoires etc.) Pour comprendre le renversement au XVIIIe siècle d'une politique médicale où

> la grossesse et l'accouchement sont passés de l'univers de la maladie à celui de la santé [...] il est nécessaire de faire intervenir un troisième terme : la Nation. La question devient alors : comment encourager la natalité si l'accouchement est considéré comme la maladie des femmes par excellence et si la mère n'est que l'une des multiples versions pathologiques d'une constitution féminine considérée par nature comme valétudinaire ? Mon hypothèse est que le maintien d'une pensée de l'inégalité des sexes, fondée sur les catégories du sain et du malsain, entre en contradiction avec la mise en place d'une politique nataliste, considérée comme le dispositif central du renouveau de la Nation française.[130]

Pour Elsa Dorlin, la santé est un des domaines les plus investis par les politiques natalistes, celles-là même qui permettent l'organisation et surtout la croissance de la Nation française.

Retour au XXe siècle : en rendant l'hétérosexualité obligatoire, le système de la Symbolique psychanalytique freudien s'est forgé par le jeu de l'exclusion, et plus spécifiquement en réaction à des sexualités qui ne servaient pas les logiques de production

---

[126] Elle écrit : « La lesbienne pourrait facilement consentir la perte de sa féminité si elle acquérait par là une triomphante virilité. Mais non. Elle demeure évidemment privée d'organe viril ; elle peut déflorer son amie avec la main ou utiliser un pénis artificiel pour mimer la possession. Elle n'en est pas moins un castrat. » Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Tome 2 [1949], Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 203.

[127] Natacha Chetcuti, *Se dire lesbienne. Vie de couple, sexualité, représentation de soi*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2021, p. 195-196.

[128] Barbara Ehrenreich, Deirdre English, *Sorcières, sages-femmes & infirmières. Une histoirE des femmes soignantes* [1973], traduit de l'anglais (États-Unis) par L. Lame, coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2014, p. 41-42.

[129] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 570.

[130] Elsa Dorlin, *La Matrice de la race, op. cit.*, p. 118.

et de reproduction utiles à l'économie politique d'exploitation des corps[131]. La théorie de Freud a servi ou s'est construite autour des intérêts de la Nation en naturalisant le travail des femmes sous la figure saine de la Mère – paradoxalement dépressive et médicamentée dans la société états-unienne à la fin du XXe siècle[132]. Les sexualités « périphériques »[133] sont les fréquences parasites qui ont percé un trou dans le voile que l'hétérosexualité psychanalytique a posé sur toute l'étendue de la sexualité en se rendant obligatoire. Dans son manifeste trans✳ Julia Serano parle même d' « évidence hétérosexuelle »[134].

Ainsi, l'exil de Monique Wittig aux États-Unis sera le terrain fertile des théories *queer*✳ issues des premières analyses de Judith Butler en 1990. Pour cette dernière, il était important de conserver des terminologies distinctes pour nommer les différences entre identités, au moins pour un temps, afin de mener à bien les vagues de revendications et de déstabilisations politiques :

> Être lesbienne ou gai revient, pour Wittig, à ne plus connaître son sexe, à être engagé dans une confusion et une prolifération des catégories faisant du sexe une catégorie d'identité impossible. Aussi émancipatrice qu'elle puisse paraître, la proposition de Wittig annule les discours dans les cultures gaies et lesbiennes qui font proliférer des identités sexuelles spécifiquement gaies et lesbiennes en s'appropriant et en redéployant les catégories de sexe. Les termes *queen*, *butch, fem, girl*, même les reprises parodiques de *dyke, queer* et *fag* redéploient et déstabilisent les catégories de sexe et les catégories qui, au départ, dénigraient l'identité homosexuelle.[135]

L'identité n'est pas une entité fixe mais un outil d'affirmation de la subjectivité et de lutte contre toutes les formes politiques et physiques d'écrabouillement. L'opposition entre universalisme✳ et identitarisme dessine des binarismes supposément indissolubles. La

---

[131] « La proposition de Freud est : une sexualité plus libre pour une vie familiale plus saine, pour une famille où la femme peut s'identifier avec sa fonction d'épouse, au lieu de devenir hystérique, névrosée et de s'envelopper dans un voile de frigidité après les premiers mois de mariage, et peut-être, d'être tentée de transgresser par des expériences "dégénérées" comme le lesbianisme. » Silvia Federici, *Le Capitalisme patriarcal, op. cit.*, p. 164.

[132] « Mais c'est après-guerre que l'utilisation des amphétamines et particulièrement celle de la Dexedrine et de la Méthédrine, connues par la suite sous le nom de "speed", se généralise et atteint la population civile, comme traitements médicaux de la dépression, de l'hystérie ou de l'alcoolisme. Voilà comment la Dexedrine franchit le seuil des foyers des années 50, béquille de la maîtresse de maison épuisée et dépressive qu'un régime hyper-calorique et une vie sédentaire poussent à l'obésité. À cette époque, la "dexi" devient la meilleure amie de la femme au foyer américaine, son alliée dans les travaux domestiques, sa compagne toujours gaie et le secret de sa silhouette svelte. » Paul B. Preciado, *Pornotopie. Playboy et l'invention de la sexualité multimédia* [2010], Paris, Éditions Le Seuil, 2022, p. 146.

[133] « [...] c'est par l'isolement, l'intensification et la consolidation des sexualités périphériques que les relations du pouvoir au sexe et au plaisir se ramifient, se multiplient, arpentent le corps et pénètrent les conduites. » Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, op. cit.*, p. 66.

[134] Julia Serano, *Manifeste d'une femme trans et autres textes* [2007], coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2020, p. 113.

[135] *Ibid.*, p. 239-240.

volonté minoritaire[136] qui voudrait rentrer dans l'axiome universaliste est l'aubaine suprême pour l'assimilation néolibérale✳.

La désinvisibilisation successive de toutes les figures oppressées[137], notamment par leur accès progressif à l'éducation[138], ont créée et créent encore des tensions entre générations et courants féministes. Dans les années 70, le caractère psychanalytique bourgeois du féminisme de la première vague a été dénoncé par les féministes matérialistes d'orientation marxiste. Ces écrivaines et militantes ont amené leurs oppressions sur les bancs universitaires en les théorisant[139]. Pour cette raison, certaines de leurs analyses se sont effectuées par le prisme de la classe sociale. Enfin, dans les années 90, la théorie *queer*✳ émerge et pointe du doigt les binarismes essentialisant des féminismes matérialistes[140]. Les théories conduites et incarnées par les personnes *queer* s'orientent alors vers des politiques et des philosophies qui critiquent et analysent les féminismes et l'hétérosexualité obligatoire qui s'y cache tout en s'hybridant avec eux[141] : ce ne sont plus seulement les femmes qui sont sujettes, c'est le féminisme.

---

[136] Le mot *minoritaire* est utilisé « pour désigner des sujets-citoyennes qui, du fait d'antagonismes sociaux comme la race, la classe et le sexe, sont dévalorisées au sein de la sphère publique majoritaire. » José Esteban Muñoz, *Cruiser l'utopie*, *op. cit.*, p. 109. Le point médiant a été remplacé par un glyphe inclusif.

[137] Quand je parle de « figure oppressée » j'indique ici un type particulier de population qui est menacé par diverses agressions mentales et/ou physique, jusqu'à la mort (féminicides✳, crimes racistes, validistes etc.) Ces figures utilisent l'outil de l'intersectionnalité✳ pour partager et inclure leurs expériences dans leurs théories. Cela rejoint une définition du mot *minoritaire*.

[138] « Le décret de 1924 permet enfin aux filles de recevoir le même enseignement secondaire que les garçons, mais elles ont parmi les matières obligatoires l' "économie domestique" et les "travaux à l'aiguille"! Si, désormais, elles peuvent se présenter au baccalauréat, dans les milieux bourgeois des années 1920, il est mal vu qu'elles fassent des études poussées pour exercer un métier. Simone de Beauvoir le rapporte dans *Mémoires d'une jeune fille rangée* : leur place est au sein de leur foyer et leur rôle de briller dans les salons. » Marylène Patou-Mathis, *L'homme préhistorique est aussi une femme*, Paris, Éditions Allary, 2020, p. 94.

[139] « L'échec du premier féminisme vient du fait qu'il n'attaquait chez Darwin que l'idée de l'infériorité des femmes tout en acceptant les fondements de cette affirmation, en particulier l'idée de la femme en tant qu' "unique". Ce furent finalement des universitaires femme et non pas féministes qui détruisirent cette théorie. » Monique Wittig, « On ne naît pas femme », *La Pensée straight, op. cit.*, p. 59.

[140] « On peut en revanche s'interroger sur l'insistance, au sein de travaux qui se réclament aujourd'hui du "féminisme matérialiste", à soutenir une seule modalité d'articulation des rapports entre le matériel et l'idéel, et sur la réticence à considérer que l'idéologie peut jouer un rôle déterminant dans certains conjonctures historiques ou dans certaines configurations sociales. Estimer que le matériel détermine nécessairement l'idéel confine à l'essentialisme car la contingence historique et géographique du type de formation sociale que l'on étudie est occultée. » Maxime Cervulle, Isabelle Clair, « Lire entre les lignes : le féminisme matérialiste face au féminisme poststructuraliste », *Comment S'en Sortir ?*, n°4, printemps 2017, p. 10.

[141] « L'apport du poststructuralisme sur [la question de l'idéologie] est notamment d'affirmer la théorie féministe comme elle-même une entreprise idéologique, une médiation fondamentale pour élaborer et réélaborer sans cesse [...] l'antagonisme politique qui doit être le moteur des luttes qu'elle porte. [...] Ceci requiert à l'évidence de prêter attention aux effets des théories féministes elles-mêmes, en particulier à la

Mais la plus grosse dissension entre courants féministes aura lieu à la même période, durant les *sex wars*✳, et confrontera les abolitionnistes de *Women Against Pornography (WAP)* et les militantes pro-sexe✳. Ces militantes féministes proposeront le lesbianisme✳ comme « pari politique »[142] qui protègerait les femmes du « péril sexuel »[143] qui, selon elles, planerait constamment sur la société. Cette position politique définira la sexualité lesbienne comme « hom-asexuelle » plutôt qu' « homosexuelle », selon la terminologie utilisée par Sam Bourcier[144]. « L'amitié romantique »[145] comme modèle de résistance politique sera une bien faible barrière face aux structures hétéronormatives et homosociales[146], et surtout une chimère promettant une égalité dans les rapports amoureux dans « un univers monosexe »[147]. Ce pari politique féministe ne proposait ni solution créative, ni résistance comme le feront les mouvements lesbiens radicaux et BDSM✳ fondateurs des théorisations *queer* de la fin du XXe siècle[148].

Aussi, selon Clara Serra, les abolitionnistes nouèrent « des alliances fécondes avec le moralisme de la droite nord-américaine et se sont servies de cette puissante caisse de résonnance sociale pour faire passer des lois prohibitionnistes toujours en vigueur aujourd'hui. »[149] C'est en effet durant ces guerres idéologiques que la notion contemporaine et états-unienne du consentement sera théorisée. Initialement, ce grand affrontement eut

---

manière dont elles peuvent ouvrir ou contraindre l'imagination, déployer un monde politique de possibles ou à l'inverse replier l'intégralité du réel sur une domination sans issue. [Il s'agit] de souligner la nécessité d'inventer les conditions de révoltes nouvelles contre l'existant. » *Ibid.*, p. 14-15. Je me permets de souligner que grâce la particularité de son caractère volontairement monstrueux, la théorie *queer* est plus encline à s'hybrider avec le féminisme matérialiste et n'importe quelle théorie plutôt que l'inverse.

[142] Clara Serra, *La Doctrine du consentement, op. cit.*, p. 46.

[143] *Ibid.*, p. 69.

[144] Sam Bourcier, *Queer Zones, op. cit.*, p. 394.

[145] *Ibid.*

[146] L'homosocialisation✳ est le sujet principal de l'essai en littérature de la théoricienne *queer* Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985. On retrouve aussi cette thématique dans le roman poétique de Marguerite Yourcenar, *Alexis ou le Traité du Vain Combat* [1929], *in Œuvres romanesques* [1929-1981], Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Éditions Gallimard, 1982, pp. 9-76. Dès ce premier roman, l'auteure explore les thèmes du désir homosexuel, de l'intensité des sentiments et de la quête de soi. Elle y développe des réflexions sur l'identité et l'érotisme dans un style lyrique et philosophique. Dans ses derniers écrits, Marguerite Yourcenar propose un récit introspectif dans son court roman *Une Belle matinée,* elle explore ainsi la relation intime des personnages, leurs désirs et leur perception du monde. Le texte met en avant la complexité des émotions humaines et de la sexualité à travers des personnages défiant les normes sociales de leur époque. Marguerite Yourcenar, *Une Belle matinée*, *in Œuvres romanesques* [1929-1981], Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Éditions Gallimard, 1982, pp. 1001-1021.

[147] Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire.*

[148] *Ibid.*, p. 395.

[149] Clara Serra, *La Doctrine du consentement, op. cit.*, p. 50.

lieu au sujet de lois contre la pornographie et visait à « problématiser la capacité des travailleuses à dire non aux avances sexuelles d'hommes en position de pouvoir. »[150] La thèse de MacKinnon est la plus connue, elle affirme que tout pacte ou accord libre entre une femme et un homme est une « fiction patriarcale et que le contractualisme libéral sert à légitimer la liberté des hommes et la soumission des femmes »[151]. Poussées jusqu'au cadre légal, ces théories mèneront à l'indistinction axiomatique du sexe et de la violence, rendant les femmes absolument incapables de consentir tout court[152]. Au début de ce siècle, cette définition outre-Atlantique du consentement tendra à s'exporter en Europe, mais y sera plutôt problématisée que directement théorisée.

Par exemple, cette question formulée par la philosophe Geneviève Fraisse : « Les représentations de la domination sont-elles des images continues dans la tête de ceux qui sont soumis ? »[153] ouvre la réflexion sur ce que la philosophe pointe comme l'intériorité du dominé et la conscience de sa domination. Elle écrit : « Maurice Godelier parle volontiers de violence idéologique et de violence symbolique, en un mot du "pouvoir des idées". Dans l'idéalité plus que dans la réalité se place le consentement, car il y a "partage" entre le dominant et le dominé des idées communes sur la raison de l'autorité et la nécessité de la soumission. Ce "partage des représentations" est le caractère essentiel du consentement à la domination. »[154] Ce qui est l'une des thèses défendues dans mon travail, qui, comme on le verra, met l'accent sur la *figure* et la *figuration* comme pivots théoriques favorisant le « partage des représentations » du consentement. Aussi, dans son essai, Geneviève Fraisse scrute minutieusement les normes qui encadrent la contractualisation des relations plutôt que de proposer « le » consentement comme une solution.

De l'autre côté des *sex wars*✶ de la fin du XXe siècle, les féminismes pro-sexe✶, très lié généalogiquement aux luttes *queer*✶, proposent « le consentement sexuel comme critère pertinent pour distinguer le sexe de la violence. »[155] Clara Serra explique :

> Partant de réflexions sur le harcèlement et la violence sexuelle, le féminisme nord-américain s'est donc fracturé autour de la pensée du consentement. C'est le féminisme pro-droits, parfois aussi "pro-sexe", qui a fermement défendu la légitimité des pactes et des contrats sexuels entre adultes. Si la

[150] *Ibid.*, p. 37.
[151] *Ibid.*, p. 38.
[152] *Ibid.*, p. 44-45.
[153] Geneviève Fraisse, *Du Consentement, op. cit.*, p. 78.
[154] *Ibid.*, p. 79.
[155] Clara Serra, *La Doctrine du consentement, op. cit.*, p. 47.

> prostitution ou le sadomasochisme ne pouvaient être poursuivis pénalement, c'était parce que, précisément, leur caractère consenti en faisait des pratiques sexuelles légitimes, non susceptibles, par conséquent, d'entrer dans le cadre juridique de la violence sexuelle.[156]

Les théories pro-sexe* luttèrent contre les prohibitions de la pornographie et de la prostitution prônées par le mouvement abolitionniste. Ces théories défendaient « la validité de toute pratique sexuelle volontaire »[157] et s'opposaient « à l'invalidation du consentement qu'impliquait la position abolitionniste »[158], qu'elles considéraient « comme une limitation indéfendable de notre puissance d'agir sexuelle et une judiciarisation punitive et paternaliste. »[159] C'est ce féminisme hégémonique aux États-Unis (que Clara Serra appelle « féminisme de la domination »[160]) qui « a été l'inspirateur politique du concept de consentement *positif* ou *affirmatif* »[161] une doctrine sécuritaire qui utilise le consentement affirmatif comme solution au faux problème axiomatique et statutaire qui consisterait à penser qu'il est impossible pour les femmes de dire non (et par là-même de consentir) puisqu'elles seraient sous le joug d'une culture du désir masculin par laquelle elles seraient forcément dominées et face à laquelle elles seraient constamment obligées de céder. La fin de ces théories féministes de la domination est l'invalidation même du consentement des femmes.

***

Pour résumer, la première vague du féminisme fait apparaître le sujet « femme » comme l'Autre oppressé par son sexe différent. Après avoir eu le droit de vote, la deuxième vague s'attaque à la construction légale du sujet « femme », l'analyse historiquement, biologiquement et conclut qu' « on ne naît pas femme, on le devient »[162]. La « Femme » devient un objet de culture et plus de nature. Après avoir eu accès aux pilules contraceptives[163] et à l'avortement, l'incarnation féministe occidentale de la troisième vague

---

[156] *Ibid.*, p. 48-49.
[157] *Ibid.*, p. 49.
[158] *Ibid.*
[159] *Ibid.*
[160] *Ibid.*, p. 50.
[161] *Ibid.*
[162] Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe.*
[163] « Si dans la société disciplinaire, l'architecture et l'orthopédie nous servent de modèle pour comprendre la relation corps-pouvoir, dans la société pharmacopornographique, le modèle d'action sur le corps est la microprosthétique : le pouvoir passe à travers une molécule qui finit par s'intégrer à notre système immunitaire. [...] La spécificité de ces nouvelles technologies pharmacopornographiques molles est de prendre la forme du corps qu'elles contrôlent, de se transformer en corps, jusqu'à devenir inséparables et indistinctes

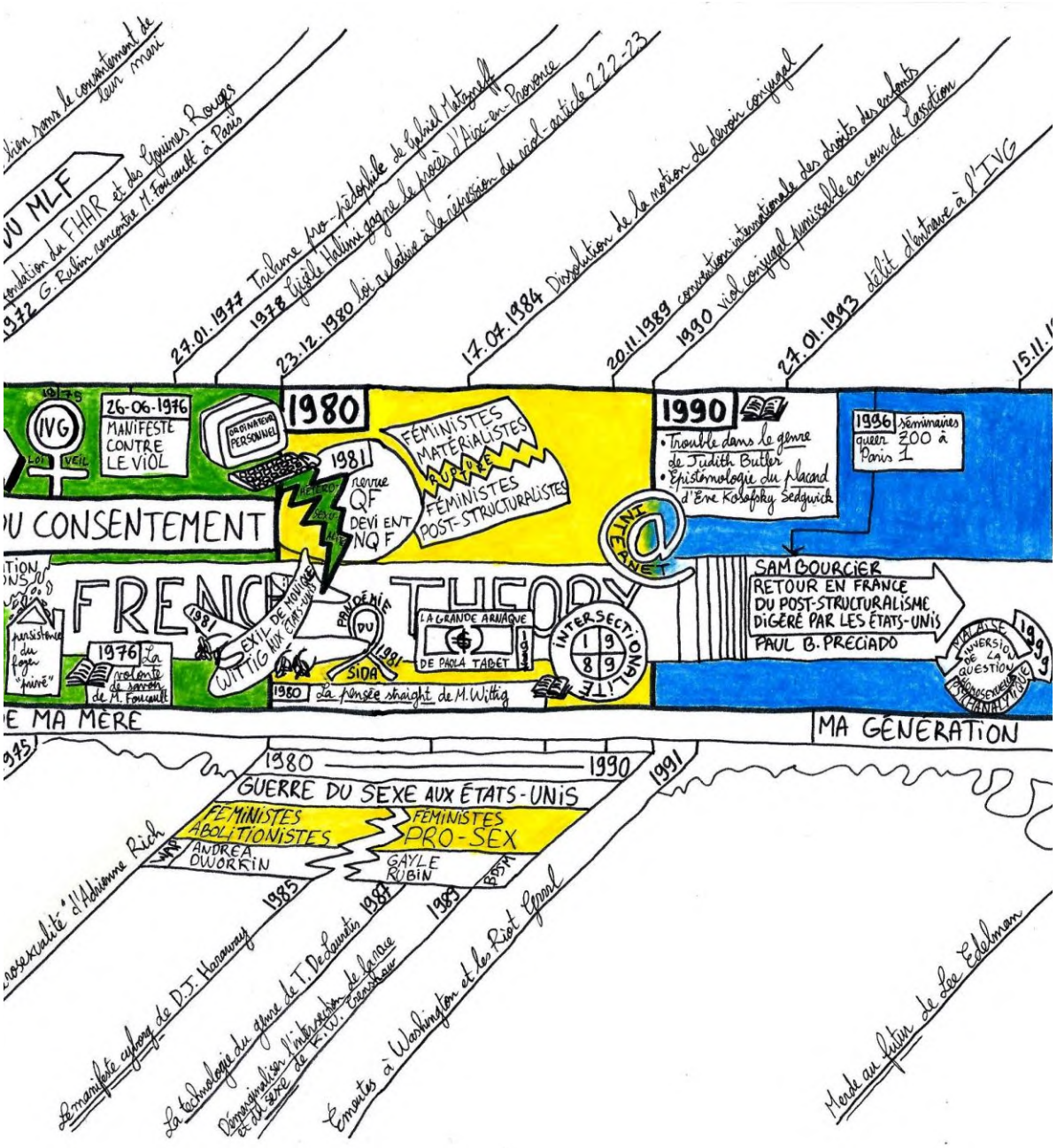
n'est plus une femme par défaut puisqu'elle n'est plus contrainte d'enfanter, désengagée de la survie de l'espèce elle dispose de plus de temps pour interroger les cases légales et administratives « F » et « M ». En 2019, dans son *Rapport pour une académie de psychanalystes*, Paul B. Preciado s'ancre dans la fin de la troisième révolution du consentement du tournant du 21e siècle, qui n'a cessé de s'accélérer depuis le mouvement *#MeToo* en 2017. Il écrit :

> Les nouveaux totalitarismes de la différence sexuelle peuvent retarder mais ne pourront empêcher l'effondrement épistémique. Ce changement de paradigme pourrait marquer le passage de la "différence sexuelle" (une opposition binaire, peu importe qu'elle soit pensée comme dialectique ou comme complémentaire, comme dualité ou comme duel) à un nombre interminable de différences, des corps et des désirs non identifiés et non identifiables. [...] On parle plutôt d'une prolifération des pratiques et des formes de vie, d'une multiplication de désirs capables de se déployer au-delà du plaisir génital.[164]

La problématique est désormais transféministe et s'axe autour des formes multiples de la domination et leur traversée dans tous les domaines agitant la vie humaine, animale et environnementale.

de ce corps, pour muter en subjectivité. Le corps n'habite plus les lieux disciplinaires : il est habité par eux, sa structure biomoléculaire et organique est leur ultime ressort. » Paul B. Preciado, *Testo junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Éditions Grasset, 2008, p. 77.

[164] Paul B. Preciado, *Je suis un monstre qui vous parle. Rapport pour une académie de psychanalystes*, Paris, Éditions Grasset, 2020, p. 116-117.


27.01.1977 Trihme pro-pédophile de Gabriel Matzneff
1978 Gisèle Halimi gagne le procès d'Aix-en-Provence
23.12.1980 loi relative à la répression du viol - article 222-23
17.07.1984 Dissolution de la notion de devoir conjugal
20.11.1989 convention internationale des droits des enfants
1990 viol conjugal punissable en cour de cassation
27.01.1993 délit d'entrave à l'IVG
1972 G. Rubin amorce M. Foucault à Paris
1970 création du FHAR et des Groupes Rouges
DU MLF
1975 IVG LOI VEIL
26-06-1976 MANIFESTE CONTRE LE VIOL
ORDINATEUR PERSONNEL
1980
1981 revue QF DEVIENT NQF
FÉMINISTES MATÉRIALISTES
FÉMINISTES POST-STRUCTURALISTES
1990
• Trouble dans le genre de Judith Butler
• Épistémologie du placard d'Eve Kosofsky Sedgwick
1996 séminaires queer 200 à Paris 1
INTERNET
DU CONSENTEMENT
FRENCH THEORY
SAM BOURCIER
RETOUR EN FRANCE DU POST-STRUCTURALISME DIGÉRÉ PAR LES ÉTATS-UNIS
PAUL B. PRECIADO
1976 La volonté de savoir de M. Foucault
persistance du foyer "privé"
EXIL DE NOMBREUX FÉMINISTES AUX ÉTATS-UNIS
1981
PACS
SIDA
1981
LA GRANDE ARNAQUE DE PAOLA TABET
INTERSECTIONNALITÉ
1980 La pensée straight de M. Wittig
1993 RÉALISE INVERSION DE LA QUESTION HOMOSEXUELLE PSYCHANALYTIQUE
E MA MÈRE
MA GÉNÉRATION
1980
1990
1991
GUERRE DU SEXE AUX ÉTATS-UNIS
FÉMINISTES ABOLITIONISTES
ANDREA DWORKIN
FÉMINISTES PRO-SEX
GAYLE RUBIN
WAR
BSM
1985
1987
1989
Le manifeste cyborg de D.J. Haraway
La technologie du genre de T. De Lauretis
Démarginaliser l'intersection de la race et du sexe de K.W. Crenshaw
Émeutes à Washington et le Riot Grrrl
Merde au futur de Lee Edelman
sexualité" d'Adrienne Rich

1987 - 2017 : l'inversion de la question homosexuelle, putification et libération de la parole

La première partie de la troisième révolution du consentement s'est déroulée entre 1968 et 1984, avec d'abord l'intégration sexuelle de mai 1968 entraînant diverses nouveautés dans les législations sexuelles et relationnelles contemporaines, parmi celles du démariage, de l'avortement et de la définition pénale du viol. Ces trois aspects légaux ont été possibles grâce aux soulèvements contre le paradigme sexuel d'avant 1968, mais concernaient essentiellement les familles hétérosexuelles. Après l'exil de Monique Wittig aux États-Unis, les politiques LGBT✶ (surtout lesbiennes) plus largement appelées *queer*✶ écloront un peu partout, avec un centre anthropologique délimité par Gayle Rubin à San Francisco[165]. Les politiques *queer*✶ reviendront en France en 2005 avec la traduction française de *Trouble dans le genre* de Judith Butler. Anticipées par Sam Bourcier, qui organisa dès 1996 les séminaires *queer*✶ du Zoo à l'Université Paris 1[166], auxquels participa le philosophe Paul B. Preciado[167]. De 1990 jusqu'à aujourd'hui, la deuxième partie de la troisième révolution du consentement intègre petit à petit les politiques relationnelles *queer*✶ avec le mariage pour tous, la putification, la stérilisation jouissive des relations sexuelles et enfin la libération de la parole et son organisation sur les réseaux sociaux.

Pour finir de délimiter le domaine de recherche de cette thèse, je situerai d'abord sociologiquement le mariage pour tous dans l'éclatement de la bulle familiale hétérosexuelle, grâce aux analyses d'Éric Fassin[168]. J'essaierai ensuite de tracer « l'entreprise du soi » qui circonscrit le nouveau statut des putes dans une bulle à la fois illégale et néolibérale✶, en m'appuyant entre autres sur l'essai de Virginie Despentes *King Kong Théorie*[169]. J'expliciterai ensuite la sacralisation de l'enfant dans le futurisme hétérosexuel en m'inspirant des thèses anti-relationnelles de Lee Edelman[170]. Enfin j'essaierai d'analyser le

[165] Gayle Rubin, « Les Catacombes. Temple du trou du cul », *Surveiller et jouir, op. cit.*, pp. 225-256.
[166] Sam Bourcier, *Q comme queer. Les séminaires du Zoo*, Lille, Éditions Gai, Kitsch, Camp, 1998.
[167] Paul B. Preciado, « Préface », *in* Sam Bourcier, *Queer Zones, op. cit.*, p. 12.
[168] Éric Fassin, *L'Inversion de la question homosexuelle, op. cit.*, 2008.
[169] Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Éditions Hachette, 2007.
[170] Lee Edelman, *Merde au futur. Théorie* queer *et pulsion de mort* [2004], traduit de l'anglais (États-Unis) par Marc Démont, Paris, Éditions EPEL, 2016.

mouvement récent #MeToo✳ et les aspects que peuvent prendre la libération de la parole avec l'essai *Le privilège de dénoncer* de Kharoll-Ann Souffrant[171].

L'inversion de la question homosexuelle : malaise dans la psychanalyse

En 1999, le PaCS est voté en France, les gays et les lesbiennes sont désormais reconnuɛs aux yeux de la loi française comme des acteuɾíces possibles de la vie familiale : l'institution psychanalytique française tremble. Comme l'écrit le sociologue Éric Fassin dans son livre intitulé *L'Inversion de la question homosexuelle* : « l'émergence publique de la notion d'homoparentalité rencontre un mur d'hostilité chez les psychanalystes [...]. C'est que la reconnaissance de l'homosexualité dans le couple, et *a fortiori* dans la famille, toucherait à la différence des sexes dont chacun s'accorde alors à rappeler qu'elle définit l'ordre symbolique. »[172] C'est une véritable dégringolade pour la psychanalyse : l'intimité de son cabinet se retrouve sous les projecteurs de l'espace public[173]. Une dizaine d'années auparavant, la Symbolique psychanalytique s'était vue écartelée et démembrée aux États-Unis par les théories *queer* dont Butler est l'initiatrice. C'est une défaite historique pour la psychanalyse, qui se retrouve abrogée de la majuscule de sa Loi par la loi toute simple. Toujours selon Éric Fassin :

> l'actualité du PaCS, avec la floraison de débats sur le mariage et la famille qui l'a accompagnée, marque bien une rupture historique – une inversion de la question homosexuelle, pour la psychanalyse française, et plus généralement pour notre société [...]. Si depuis un siècle la psychanalyse, avec l'ensemble des savoirs sur la sexualité, s'interroge sur l'homosexualité, c'est aujourd'hui l'homosexualité qui interroge ces disciplines. Dès lors que l'homosexualité pose moins problème, c'est l'ordre symbolique qui ne va plus de soi : avec l'explicitation du débat public, l'évidence des normes a cédé la place à une interrogation sur le processus normatif. Plus largement, on pourrait donc dire que c'est moins la société qui soumet l'homosexualité à la question : en retour, l'homosexualité pose davantage de questions à l'ordre social, en même temps qu'à l'ordre savant.[174]

L'inversion de la question homosexuelle a rendu visible des processus de normalisation discriminants et oppressants appliqués à tout un pan « indiscipliné » de la société hétérosexuelle. La salle d'interrogatoire est sens dessus dessous, les accuséɛs sont de l'autre

[171] Kharoll-Ann Souffrant, *Le Privilège de dénoncer. Justice pour toutes les victimes de violences sexuelles*, Montréal, Éditions remue-ménage, 2022.
[172] Éric Fassin, *L'Inversion de la question homosexuelle, op. cit.*, p. 189.
[173] *Ibid.*, p. 192.
[174] *Ibid.*, p. 188-189.

côté de la table, les caméras sont braquées sur les accusateurices et sa légitimité à pointer l'anormalité du doigt est remise en cause.

Le silence qui règne alors est pesant et creuse un profond « malaise dans la psychanalyse »[175]. Si le « problème homosexuel constitue la psychanalyse depuis l'origine » comme l'affirme Éric Fassin, alors la nécessité d'une *queeranalyse* est urgente afin d'actualiser les psychanalyses dans les débats occidentaux de ce début de 21e siècle. Pour Fabrice Bourlez il faudrait sortir d'une « clinique majeure » systématique au profit d'une « clinique mineure »[176]. L'échec de la psychanalyse à interroger et embrasser toutes les facettes de l'érotisme montre un épuisement de la discipline dans ce domaine. Ces vingt dernières années, les théories *queer* vont s'empresser de combler ce manque d'inventivité ; Éric Fassin affirme que « délaissée par les psychanalystes, la problématisation de l'érotisme contemporain a eu lieu ailleurs qu'au champ freudien »[177], précisément dans les théorisations des déviantes qui écrivent de bizarres et étranges [*queer*] théories.

Putification : de la disponibilité sexuelle au service sexuel

C'est d'abord l'anthropologue Paola Tabet qui avait formulé en 1987 « la grande arnaque » du commerce hétérosexuel des corps des femmes :

> Il en résulte aujourd'hui, sur le plan mondial, la concentration absolue ou presque des richesses entre les mains masculines, alors que les femmes fournissent plus de la moitié des heures de travail. Dans ce système, le surplus de travail des femmes est *la condition même de l'accès des hommes à un surplus, surplus de temps libre et d'autres ressources, y compris l'accès au service sexuel,* et donc – on peut en faire l'hypothèse – il rend possible l'échange économico-sexuel. On se retrouverait ainsi face à un rapport global qui lie oppression sexuelle, limitation de la connaissance et exploitation économique. [...] Le cercle de la violence et de l'exploitation, d'annulation intellectuelle et physique des femmes se referme sur cette arnaque, sur cette singulière duperie spécifique aux rapports de genre.[178]

L'arnaque causé par l'expropriation de la sexualité des femmes se résumerait en cinq étapes[179] :

[175] *Ibid.*, p. 194.
[176] Fabrice Bourlez, *Queer psychanalyse*, Paris, Éditions Hermann, 2018, p. 26.
[177] Éric Fassin, *L'Inversion de la question homosexuelle, op. cit.*, p. 199.
[178] Paola Tabet, « La grande arnaque. L'expropriation de la sexualité des femmes », traduit de l'italien et de l'anglais par Josée Contreras, *Actuel Marx*, n°30, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 149.
[179] *Ibid.*, pp. 135-149.

1- La sexualité serait un échange asymétrique[180] entre hommes et femmes, de ce fait la sexualité des femmes serait transformée en service[181].
2- Les services sexuels fournis par les femmes constitueraient donc un travail, ce qui peut comprendre la procréation. Les femmes capitaliseraient alors asymétriquement grâce à, et à cause de, leur sexe.
3- L'inégalité d'accès aux ressources rendrait les femmes dépendantes aux hommes, avec leur sexualité comme seul territoire à échanger.
4- Cette différence de pouvoir est renforcée par la méconnaissance des femmes sur leur propre corps. Sans connaissances ni langage pour formuler leur sexualité les femmes la construiraient en fonction des hommes et s'en retrouveraient alors dépossédées.
5- La sexualité des femmes serait alors une marchandise donnée gratuitement par les femmes engendrant un surplus favorable aux hommes. L'échange économico-sexuel institué serait alors une « gigantesque arnaque »[182] pour les femmes.

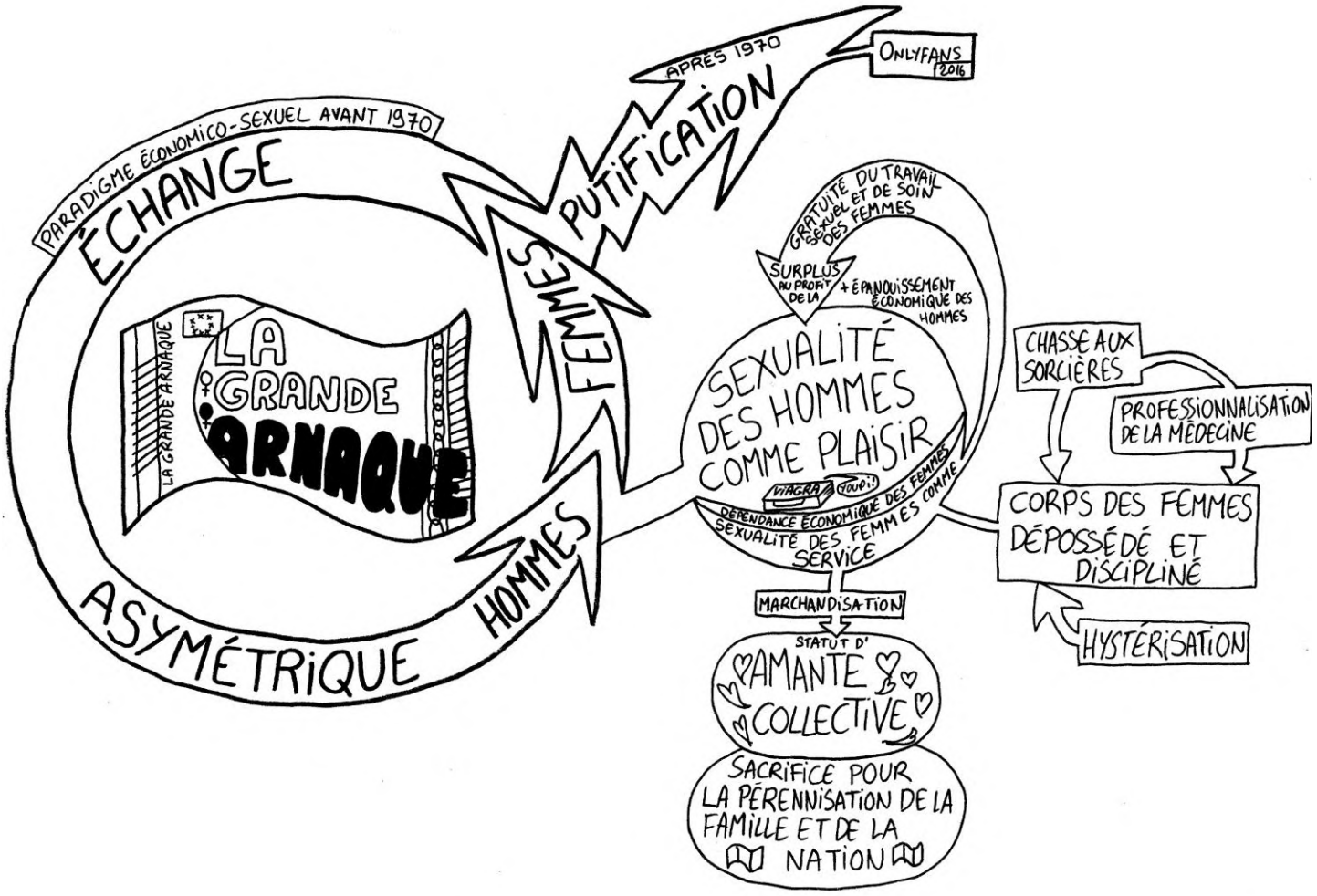
Cette arnaque « a tenu jusqu'aux années 1960/1970, quand une nouvelle génération de femmes a commencé à [la] refuser. »[183] En réaction à cette « grande arnaque », le phénomène de putification va s'intensifier avec l'essor des réseaux sociaux.

Avec *Testo Junkie*, Paul B. Preciado signe la version post-punk numérique et pré-apocalyptique d'une génération aux identités et aux politiques *queer*✳, qui a complètement digéré l'*Anti-Œdipe*[184] de Gilles Deleuze et Félix Guattari :

> Aucune biofille issue des banlieues pauvres de Paris ne désire tuer sa mère pour le faire avec son père. Déjà qu'il faut supporter l'exclusion raciale et sociale, il ne manquerait plus que d'avoir [...] envie de coucher avec le vieux. Le complexe d'Œdipe a cessé d'avoir une validité politique. [...] Le père et la mère sont déjà morts. Nous sommes les enfants d'Hollywood, du porno, de la pilule, de la télé

[180] « [...] on définit les actes sexuels féminins comme des *services rendus par les femmes* aux hommes et, en tant que tels, récompensés par des dons. Ce cadeau/compensation aux partenaires féminines est obligatoire dans tous les rapports, depuis les jeux et exercices sexuels de l'enfance jusqu'à la relation conjugale dans laquelle le mari fait des dons à son épouse pour ses services sexuels, ou comme dit Malinowski pour "l'entretien sexuel permanent" que celle-ci lui offre. » *Ibid.*, p. 132.
[181] « [...] la sexualité n'apparaît pas comme un échange réciproque entre hommes et femmes, *un échange du même avec du même*, mais comme *un échange asymétrique* : il n'y a pas de la sexualité échangée contre de la sexualité, mais une compensation masculine pour une prestation féminine, un paiement qui pourra revêtir des formes variées (don, compensation en argent, emploi, promotion, prestige ou statut social, et jusqu'au nom [etc.]) en échange d'une sexualité largement transformée en service. » *Ibid.*, p. 133.
[182] *Ibid.*, p. 148.
[183] Silvia Federici, *Le Capitalisme patriarcal, op. cit.*, p. 141.
[184] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

poubelle, d'Internet et du cybercapitalisme. La biofille désire transformer son corps en image consommable par le plus grand nombre de regards. Sortir de la merde. Accéder à l'argent. Connaître la gloire numérique, ne serait-ce que pour une seconde. Elle désire se convertir en marchandise digitale pour être éternelle. Elle désire sa pornification, non pour produire du plaisir (ce plaisir qui lui est non seulement indifférent, mais encore lui déplaît), mais pour transformer son corps en capital abstrait, en code indestructible : devenir i-body.[185]



[185] Paul B. Preciado, *Testo Junkie, op. cit.,* p. 384-385.

En ce troisième millénaire en occident, les échanges de femmes entre hommes selon la thèse de Lévi-Strauss[186] sont surannées, à la place la subjectivation pute se dessine. On ne dispose plus des corps des femmes, désormais les corps se vendent et se consomment. Le consentement devient le point de pivot entre disponibilité sexuelle et service sexuel. Il va définir un nouveau rapport au soin dans le domaine de la sexualité, appelé *care*✳ selon les théories féministes marxistes états-uniennes. Ce procédé de subjectivation, je l'appelle putification, Paul B. Preciado l'appelle « pornification ». En se posant au centre de l'idéologie libérale du « choix »[187], le consentement donne de la valeur interpersonnelle dans un « marché structuré »[188] le plus souvent virtuel, mais avec de réelles répercussions sur les corps.

Par exemple, pendant la période de l'épidémie du covid, l'application *OnlyFans* bat des records, nombre de travailleuɤɛs du sexe font payer l'accès à leurs photos et vidéos aux voyeuɤɛs interesséɛs. Ce service d'abonnement à des contenus photos ou vidéos a été lancé en 2016. Après que la plateforme ait dégagé de gros bénéfices, la politique s'est faite de plus en plus répressive par des pratiques de censure *via* les politiques d'utilisation auprès des travailleuɤɛs du sexe, qui se sont vu obligéɛs de migrer vers d'autres plateformes alternatives, comme *lips.social* ou encore *fansly*. Selon la journaliste Cecilia D'Anastasio :

> les e-girls les plus célèbres forment un tableau décentralisé, une fusion numérique financée en partie par la passion des fans. Ce sont des reines de la micro-célébrité parasociale, demandant de vingt-cinq à trente-cinq dollars par mois pour des prestations coquines de "fille gameuse" diffusées sur l'application *OnlyFans*, ou vingt-cinq dollars pour une série de photos cosplay. "Cela fait partie intégrante de l'univers de la fantasy", estime Rusty Fawkes, une e-girl suivie par un million cinq cent mille followers sur *TikTok*. Dans sa section *OnlyFans*, Fawkes poste des images d'elle dans des postures lubriques et en costumes cosplay, les seins dénudés, avec perruques et oreilles de chatons. Ce n'est pas de cette manière que les filles jouent aux jeux vidéo, explique-t-elle. Elles ne se recouvrent pas de maquillage ni ne portent de perruque ou un costume de *Darling in the Franxx* pour aller s'éclater sur *Valorant*.[189]

---

[186] « Lévi-Strauss a montré, dans l'institution archaïque du mariage, le rôle d'un système d'échange distributif. L'acquisition d'une femme était celle d'une richesse, et même la valeur en était sacrée : la répartition des richesses, que l'ensemble des femmes constituait, posait des problèmes vitaux, auxquels devaient répondre des règles. [...] Des circuits d'échanges ou les droits sont d'avance déterminés peuvent seuls aboutir [...] à la distribution équilibrée des femmes entre les hommes à pourvoir. » Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 213.

[187] Eva Illouz, *Les Sentiments du capitalisme*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Ricard, Paris, Éditions Le Seuil, 2006, p. 146.

[188] *Ibid.*, p. 163.

[189] *TikTok* est un réseau social où les utilisateuɾices (à partir de 13 ans) peuvent partager des vidéos d'elleuɤ sur des thèmes particuliers réunis dans une interface avec un algorithme très puissant, hypnotique et addictif. *Darling in the Franxx* est une série d'animation et *manga* japonais décrivant un futur dystopique terrifiant et

Ces nouveaux phénomènes de consommation pornographiques, Paul B. Preciado les appelle des « confettis d'une production virtuelle psychotoxique »[190]. Selon lui, ce biocapitalisme « pharmacopornographique fonctionne en réalité grâce à la gestion biomédiatique de la subjectivité, au travers de son contrôle moléculaire et de la production de connexions virtuelles audiovisuelles. »[191] Il nous dresse ensuite le « pharmacoporno-programme de la seconde moitié du XXe siècle : contrôler la sexualité des corps codifiés comme femmes et faire éjaculer les corps codifiés comme hommes. »[192] Pour le philosophe, tout aurait commencé en 1953, lorsque Hugh Hefner a publié son magazine *Playboy* pour la première fois. Hugh Hefner aurait, à lui seul, inventé le nouvel homme hétérosexuel, baiseur et célibataire avec tout son attirail électroménager pour remplacer les femmes au foyer, desquelles il ne dépend plus pour être productif et continuer à servir le capital[193].

Dans cette troisième révolution du consentement et sous l'influence du capitalisme néolibéral✳, désormais les corps se louent. En 2020, l'ancienne « prostituée libre »[194] Bertoulle Beaurebec, maintenant gourou pluridisciplinaire, distingue « une femme qui choisit de capitaliser sur sa sexualité » d'une « femme qui ne le fait pas par choix. »[195] Dans ses positions extra-libérales, Bertoulle Beaurebec réifie les corps des prostituées comme un « outil »[196] qui permettrait de libérer du temps par rapport aux corps des salariées travaillant de manière aliénante huit heures par jour. En mélangeant travail salarial et travail prostitutionnel, elle affirme que « la grande majorité de la population en France doit louer son corps pour gagner de l'argent. »[197] C'est dans une démarche d'hyper-libération d'un soi féministe et salope que Bertoulle Beaurebec suit les chemins néolibéraux✳ du

déployant un message écologique, notamment par sa critique de la fuite en avant technologique. *Valorant* est un jeu vidéo de tir à la première personne. Cecilia D'Anastasio, « Bienvenue sur la planète e-girl. Jeux-vidéo, chatons, argent et pornographie », traduit de l'anglais (États-Unis) par Émilien Bernard, *Revue du Crieur*, n°19, Paris, Éditions La Découverte, 2021, p. 138.

[190] Paul B. Preciado, *Testo Junkie*, *op. cit.*, p. 50.

[191] *Ibid.*

[192] *Ibid.*

[193] Paul B. Preciado, « La cellule post-domestique : l'appartement du célibataire urbain », *Pornotopie*, *op. cit.*, pp. 79-94

[194] Bertoulle Beaurebec, *Balance ton corps. Manifeste pour le droit des femmes à disposer de leur corps*, Paris, Éditions La Musardine, 2020, p. 24.

[195] *Ibid.*

[196] *Ibid.*, p. 71.

[197] *Ibid.*, p. 68.

développement personnel[198]. Quand dans un de ses *freestyle*, le rappeur Damso affirme n'être « qu'une location pour elle »[199] louer son corps dans l'acte sexuel transcende alors le genre✳. La putification est un phénomène qui atteindrait aussi les rappeurs – vus comme la quintessence de la virilité populaire – puisque Damso et Vald intervertissent les statuts entre rappeurs célèbres et actrices pornographiques en remarquant la « triste vie derrière la vitrine »[200] des quartiers rouges d'Amsterdam ou des voitures aux fenêtres teintées et de la vitre du studio d'enregistrement.

Tandis que les féministes universalistes✳, dans des objectifs souvent abolitionnistes, mesurent le tissu qui voilerait ou dévoilerait trop les corps des femmes[201], le phénomène de putification décrit par Virginie Despentes dès 2006 dessine les subjectivités consentantes de ce début de 21e siècle. Pour l'auteure, la coercition économique que subissent les putes matérialise le consentement dans l'acte sexuel, mais le consentement devient de plus en plus compliqué à cerner et à mobiliser dans le cadre d'une relation sexuelle libre et non tarifée[202]. « Hypocritement, car dans notre culture, de la séduction à la prostitution la limite est floue, et au fond tout le monde en est conscient »[203] ajoute l'auteure. Virginie Despentes décrit la prostitution comme une « entreprise de dédommagement » après le viol[204] et ajoute qu' « interdire l'exercice de la prostitution dans un cadre légal adéquat, c'est interdire spécifiquement à la classe féminine de s'enrichir, de tirer profit de sa propre stigmatisation. »[205] Virginie Despentes finit le tracé de la subjectivation pute en affirmant que c'est le mariage qui est une violence faite aux femmes, non pas la prostitution : les hommes en seraient bien conscients, se projetant « plus volontiers en putes, exclues et libres

[198] « [...] le néolibéralisme devrait être envisagé non seulement sous l'angle de ses traits structurels mais aussi sous celui de ses postulats infrastructurels – pour utiliser une expression de Herbert Marcuse. Il nous faut, autrement dit, nous intéresser à ses maximes éthiques et morales, selon lesquelles tous les individus sont (et devraient être) libres, stratèges, responsables et autonomes, en mesure de maîtriser leur état psychologique, d'agir en fonction de leurs intérêts bien compris et d'atteindre ce qu'ils considèrent être leur objectif de vie ; autrement dit, des individus capables de parvenir au bonheur auquel ils aspirent. » Edgar Cabanas, Eva Illouz, *Happycratie*, traduit de l'anglais par Frédéric Joly, Paris, Éditions Premier Parallèle, 2018, p. 51.
[199] Damso, *Je nous mens,* freestyle inédit, Carte Blanche France Inter, 10 novembre 2017.
[200] Damso, Vald, *Vitrine*, chanson, Capitol Music France, Mezoued Records & Suther Kane Films, sur l'album « Agartha », clip réalisé par Kub & Cristo, 5 minutes 14 secondes, 2017.
[201] Geneviève Fraisse, *Du Consentement, op. cit.*, p. 13-14.
[202] Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, *op. cit.*, p. 71.
[203] *Ibid.*, p. 69-70.
[204] *Ibid.*, p. 72.
[205] *Ibid.*, p. 83.

de circuler, qu'en mères de famille soucieuses de la propreté du foyer »[206] lorsqu'ils s'imaginent femmes.

Interlude religieux : des femmes imams, des prêtresses et des théologien·nes indécent·es

De l'autre côté du capitalisme, des subjectivités putes et de ses histoires de tissu consentant·e, les féministes religieuses interrogent l'accès des femmes aux spiritualités. Du côté des féminismes islamiques, la sociologue et militante féministe Zahra Ali affirme que :

> Les féministes musulmanes considèrent qu'il faut débarrasser la pensée religieuse musulmane des lectures et interprétations sexistes produite par les *ulémas*. Ceux-ci sont des hommes qui se sont arrogé une autorité quasi divine en imposant leur lecture patriarcale du Coran et de la Sunna. Pour les féministes musulmanes, il s'agit là d'une trahison du potentiel émancipateur du message de la Révélation coranique. Comme les réformistes musulmans, les féministes musulmanes promeuvent l'utilisation de l'outil juridique de l'*ijtihad* permettant de renouveler l'approche et l'interprétation des textes religieux en fonction de l'évolution des contextes sociaux, économiques, politiques et culturels.[207]

L'activisme des féministes musulmanes est à l'initiative de mosquées alternatives, défendant l'imamat des femmes et leur « rôles en tant que leader au sein des communautés aux groupes auxquels elles appartiennent. »[208] L'*Inclusive Mosque Initiative* fondée à Londres en 2012 se pose comme un « espace d'accueil et de refuge pour toute personne minorisée et marginalisée sur la base de son genre, de sa classe, de sa race, de sa communauté ou de sa sexualité. »[209] Dans des perspectives intersectionnelles* alliant antiracisme et féminisme, des militantes musulmanes comme Saida Kada, sortent du silence auquel on les voue pour dénoncer la violence symbolique qui mélange « l'origine et la religion »[210].

En France le foulard est porté de différentes manières selon les générations de pratiquantes et peut aussi être porté comme une véritable « revendication féminine »[211]. Sans une abondance d'analyses féministes des religions, difficile de faire intervenir la notion

---

[206] *Ibid.*, p. 85.
[207] Zahra Ali, « Introduction », *in* Zahra Ali (dir.), *Féminismes islamiques*, Paris, Éditions La Fabrique, 2020, p. 18.
[208] *Ibid.*, p. 22.
[209] *Ibid.*
[210] Zahra Ali, « Antiracisme et antisexisme : itinéraire d'une femme musulmane engagée en France », Entretien avec Saida Kada, *in* Zahra Ali (dir.), *Féminismes islamiques,* Paris, Éditions La Fabrique, 2020, p. 203.
[211] *Ibid.*, p. 204.

de consentement : premièrement, parce que, comme nous l'avons vu avec Foucault, le consentement est d'origine judéo-chrétienne et fonde le sujet de droit occidental, il s'imbriquera donc de manière très différente dans la construction des sujets religieux musulmans ou bouddhistes par exemple, peut-être même qu'il aura un autre nom (discrimination, spontanéité...) ; deuxièmement, parce que le consentement est très impliqué dans les mouvements économiques et sociaux néolibéraux✳ omniprésents dans le débat public, son enclosure individualiste ne correspond pas aux formes de solidarités musulmanes en France[212].

On peut retrouver des initiatives féministes et religieuses dès les années 1970, le groupe de femmes catholiques de Saint-Merri par exemple, auquel la féministe militante Thérèse Clerc participa, militera activement pour l'émancipation des femmes dans la religion catholique. Le groupe sera dissout par l'institution catholique dans les années 1975 après que les femmes aient pris des positions favorables à l'avortement. Thérèse Clerc créera alors une association chrétienne « Celles de la Terre », dont un sous-groupe les « Sourcières » s'attaqueront à démonter les théologies chrétiennes misogynes et organiseront des fêtes eucharistiques sans prêtres[213]. Dans cette même période aux États-Unis, la vague New Age et néopaïenne – souvent inspirés par des bouddhismes altérés après une digestion théologique occidentale[214] – permettront aux rassemblements spontanés de se multiplier pour célébrer la Déesse oubliée en réponse au « Dieu mâle du judaïsme et du christianisme »[215]. Ce type de spiritualités serviront de terreau fertile aux écoféminismes✳. Du côté des théories *queer*✳, dieu serait au placard✳ sous le joug des injonctions hétérosexuelles[216] ; il s'agirait donc maintenant de « queeriser » la théologie chrétienne. Les premierɛs acteurícɛs d'une telle théologie seraient des « théologiennɛs indécentɛs »[217] lecteurícɛs du marquis de Sade, gorge et Pierre Klossowski.

---

[212] *Ibid.*, p. 201.
[213] Danielle Michel-Chich, *Thérèse Clerc, Antigone aux cheveux blancs*, Paris, Éditions Des femmes – Antoinette Fouque, 2007, pp. 89-101.
[214] Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching feeling. Affect, pedagogy, performativity,* Durham & London, Duke University Press, 2003, p. 155-156.
[215] Carol P. Christ, « Pourquoi les femmes ont besoin de la déesse : réflexions phénoménologiques, psychologiques et politiques », *in* Émilie Hache (dir.), *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2016, p. 84.
[216] Marcella Althaus-Reid, *The Queer God,* Londres et New York, Éditions Routledge, 2003, p. 4.
[217] *Ibid.*, p. 7. Ma traduction.

L'enfance sacrée, le maître des significations et le futurisme reproductif

La figure de l'enfant va jouer un rôle prépondérant dans la définition des lois entourant la troisième révolution du consentement. Le développement des droits des enfants est sans doute le plus visible dans la CIDE (Convention Internationale des Droits des Enfants) élaborée sous l'action de l'UNICEF en 1989[218]. Pour Irène Théry, « la barrière sacrée des âges » est apparue dans le droit à partir des années 1970 sous la forme de la « normativité statuaire » :

> Les deux tentations symétriques de la tyrannie et de l'abdication dans les abus sexuels sur mineurs éclairent une dimension complexe de la troisième révolution du consentement : la façon dont, au moment même où la civilité sexuelle entre adultes se réorganisait autour d'une *normativité procédurale*, attentive à construire le consentement de la séduction (au sens positif de ce qui est séduisant, désormais bien distingué de ce qui est séducteur) dans l'ici et maintenant d'une conversation érotique entre égaux, s'est affirmé au contraire le besoin impérieux d'une *normativité statuaire* édifiant la barrière sacrée des âges et les générations.[219]

En réponse au « non-consentement situationnel » qui se préoccupe du contexte, c'est-à-dire de l'espace-temps qui régirait un viol, le « non-consentement statutaire » soustrait le contexte d'un viol pour se focaliser exclusivement sur le statut, présentement : le statut d'âge. Par exemple, la vieille notion juridique du devoir conjugal invoquait le consentement statutaire : l'épouse devait consentir à tout acte sexuel initié par son mari, son non-consentement étant « impossible » juridiquement « du seul fait de son statut »[220] ; symétriquement, le non-consentement statutaire chez les enfants et adolescentɛs implique qu'une personne mineure « est supposée ne pas consentir du seul fait de son statut d'âge »[221].

Des débats vifs autour de la loi du 21 avril 2021 « visant à protéger les mineurs des crimes et délits sexuels et de l'inceste », sont des débats qui, en réalité, perdurent entre adultes et dans les milieux intellectuels depuis plus de cinquante ans, mais qui ont été ravivés par la publication de deux ouvrages en 2020 et 2022 : respectivement *Le consentement* de Vanessa Springora[222] et *La Familia grande* de Camille Kouchner[223]. Dans ces deux livres, les deux femmes témoignent de violences sexuelles perpétrées par des

[218] Annexe 4.
[219] Irène Théry, *Moi aussi, op. cit.*, p. 342-343.
[220] *Ibid.*, p. 263.
[221] *Ibid.*
[222] Vanessa Springora, *Le Consentement*, Paris, Éditions Grasset, 2020.
[223] Camille Kouchner, *La Familia grande*, Paris, Éditions Points, 2022.

adultes sur des mineurɛs avec une à deux générations de différence d'âge entre elleuxs. Elles offrent un point de vue souvent théorisé, mais jamais éclairé : celui des mineurɛs. L'interlocution change et la parole se libère : les enfants désormais grandes écrivent et sont lues. Dans une terrifiante sobriété, Vanessa Springora raconte son point de vue après avoir entretenu une relation largement asymétrique avec l'auteur ouvertement pédophile Gabriel Matzneff quand elle avait quatorze ans.

Dans un style plus mouvementé, Camille Kouchner raconte les viols incestueux perpétrés sur son frère jumeau – qui avait entre treize et quatorze ans au moment du récit – par son beau-père le célèbre politologue Olivier Duhamel. Il aurait été négligeant au point de se « pavan[er] sur les plateaux télé »[224] en dispensant ses leçons de droit, une indécence pour Camille Kouchner. Dix jours après la parution de *La Familia grande* les colleugɛxs placardent : « Rue des malsains pères » (fig. 4) sur les murs de la rue des Saints Pères dans le 7e arrondissement de Paris, juste à côté de Sciences Po où Olivier Duhamel a enseigné. Un peu plus loin, dans une rue du 6e arrondissement de Paris, on peut lire : « Duhamel et les autres, vous n'aurez jamais la paix » : c'est l'enfer médiatique pour l'incesteur.

fig. 4 Sarah Miansoni, *La Péniche. Le journal étudiant de Sciences Po*, photographie, 17 janvier 2021.

[224] *Ibid.*, p. 170.

En reprenant l'expression du « maître des significations »[225] utilisée par le philosophe Cornelius Castoriadis dans son ouvrage *L'Institution imaginaire de la société,* Irène Théry insiste sur l'impossibilité du consentement d'une mineure :

> quand ce qui est requis de lui par l'adulte est de contrevenir à la règle sociale la plus élémentaire, celle qui définit le délit et le crime, et cela par la seule force d'un maître des significations qui décide, arbitrairement, que cette règle n'en est pas une. Ils ont en quelque sorte donné à voir à un large public pourquoi l'emprise pédocriminelle fait plus que porter atteinte à l'intégrité de la victime, et porte aussi atteinte à l'institution du sens et au langage lui-même.[226]

En étant gardiennes du sens, les adultes qui ont la responsabilité d'enfants sont leurs maîtresses des significations. Puisque les enfants ne possèdent pas le pouvoir de la signification, et même plus largement du langage, toutes les significations qui constituent leurs réalités dépendent des personnes qui les éduquent. Pour Castoriadis, il faut et il suffit « que l'autre puisse signifier à l'enfant que *personne*, parmi tous ceux qu'il pourrait rencontrer, n'est source et maître absolu de la signification. Il faut et il suffit que l'enfant soit renvoyé à l'*institution* de la signification et à la signification comme instituée et ne dépendant d'aucune personne particulière. »[227] Seulement ces conditions essentielles ne font pas parties des droits primordiaux des enfants, qui sont avant tout *sous tutelle*, emprisonnées dans la cellule familiale sans autre alternative relationnelle pour pouvoir s'éveiller.

Le statut d'âge et le non-consentement statutaire est le prix que les responsables légaux payent pour maintenir les enfants dont ils ont la charge dans « le berceau des dominations ». Berceau qui rend parfois les « viols d'aubaine »[228] si faciles à perpétrer dans les familles ; l'anthropologue Dorothée Dussy parle même d'une véritable « pédagogie d'écrasement érotisé qui permet à l'inceste de se transmettre avec autant de régularité et de facilité à travers les âges et les sociétés. »[229] Le terme d'adultisme ou d'âgisme est utilisé par certaines sociologues pour analyser la réification des enfants et leur oppression

[225] Cornelius Castoriadis, « La constitution de la réalité », *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions Le Seuil, 1975, pp. 415-420.
[226] Irène Théry, « Dans les filets du "maître des significations" », *Moi aussi, op. cit.*, pp. 321-346.
[227] Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société, op. cit.*, p. 416-417.
[228] « Les viols incestueux sont des viols d'aubaine commis par des types bien qui ne sont pas des sales types, mais des hommes qui trouvent légitimes que les femmes et les enfants soient à leur disposition sexuelle. » Dorothée Dussy, *Le Berceau des dominations. Anthropologie de l'inceste* [2013], Paris, Éditions Pocket, 2021, p. 139.
[229] *Ibid.*, p. 27.

systémique[230]. Ainsi, les enfants se retrouvent au cœur des politiques conservatrices du système de parenté comme enjeu principal de domination. Pour Paul B. Preciado : « la reproduction nationale en dépend. L'enfant est un artefact biopolitique garant de la normalisation de l'adulte. La police du genre surveille le berceau des nouveau-nés pour les transformer en enfants hétérosexuels. »[231] Les enfants sont un enjeu de domination et de reproduction du système familial institué comme foyer de consommation et d'exploitation capitaliste : iɛls sont les gardiennɛs ultra-vulnérables du futur.

Pourtant des alternatives à la parentalité hétérosexuelle existent déjà, Sam Bourcier fait resurgir la structure polyamoureuse, plutôt caractéristique des communautés S/M, en filigrane du texte de Gayle Rubin « Penser le sexe » paru pour la première fois en 1984[232].

> En matière d'objectif politique, on est passé de la critique des formes de la parenté pré-moderne et moderne [dans "Le marché aux femmes"] aux formes de sociabilité et de sexualité de la communauté S/M de San Francisco avec un projet de re-stratification sexuelle et sociale à la clé. Le moteur, c'est la sexualité, c'est-à-dire les sexualités et les pratiques sexuelles qui génèrent plaisir et sociabilité. [...] L'investissement dans cette sexoethnogenèse post-fordiste en ville présente l'avantage de résoudre le problème qui se posait dans "[Le marché aux femmes]", à savoir comment se débarrasser du lien entre production de la sexualité et le système de parenté/*kinship* moderne. Après avoir pensé qu'il fallait chercher à les dissocier et que Foucault avait attesté de cette disjonction historique, Rubin en viendra à préciser qu'il s'agit non d'une succession ou d'une rupture entre deux systèmes mais plutôt de concurrence, de multiplication des modes avec coexistence-transformation du modèle de filiation dominant.[233]

Michel Foucault attendait aussi de nouvelles formes relationnelles lorsqu'il imaginait la possibilité d'une « culture qui invente des modalités de relations, des modes d'existence, des types de valeurs, des formes d'échanges entre individus qui soient réellement nouveaux, qui ne soient pas homogènes ni superposables aux formes culturelles générales »[234], donc des relations en dehors du complexe d'homo/hétérosexualité✶.

Dans les cours de récréation, les enfants sont très empreintɛs de la culture amoureuse dominante. Le sociologue Kevin Diter, spécialisé dans les sociologies de l'amour et de l'amitié chez les enfants, remarque :

---

[230] Par exemple, dans cet article de Pamela Alvarez-Lizotte et Caroline Caron, « L'adultisme comme outil d'analyse critique : exemple appliqué à l'intervention sociojudiciaire auprès des jeunes vivant en contexte de violence conjugale », *Enfances Familles Générations*, n°41, 2022.

[231] Paul B. Preciado, « Qui défend l'enfant *queer* ? », *Un Appartement sur Uranus*, Paris, Éditions Grasset, 2019, p. 50.

[232] Gayle Rubin, « Penser le sexe. Pour une théorie radicale de la politique de la sexualité », *Surveiller et jouir, op. cit.*, pp. 135-224.

[233] Sam Bourcier, « Sexual trouble: queering the sex/gender system », *Queer Zones*, *op. cit.*, p. 184-185.

[234] Michel Foucault, *Dits et écrits 1954-1988,* vol. IV, 1980-1988, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 311.

> Contrairement à ce que peuvent penser les adultes, dès leur plus jeune âge, les enfants savent différencier l'amour de l'amitié. Lorsqu'ils discutent de ce sujet – principalement avec leurs amis -, la première chose qui ressort de leurs discours est que l'amour et l'amitié ne sont en aucun cas neutres. Ils renvoient tout d'abord à un sexe spécifique. Pour la majorité des garçons et des filles, l'amitié est pensée comme une disposition par nature asexuée et enfantine, tandis que l'amour est perçu comme un attribut essentiellement féminin. Les histoires de cœur ne concerneraient et n'intéresseraient que les femmes et les filles, les hommes et les garçons préférant leurs copains ou leurs ballons de foot avec lesquels "*ils pourraient se marier*" (sic.)[235]

L' « adultocratie »[236] serait tellement puissante que le fossé des genres apparaîtrait dès l'âge de 6 ans. Les relations enfantines seraient ainsi régulées sur le modèle des relations adultes, en en révélant la structure genrée défaillante et performative de manière flagrante.

Pour le théoricien *queer*✳ Lee Edelman, l'Enfant symbolique

> dont la seule possibilité suffit pour faire disparaître comme par enchantement la vérité toute nue du sexe hétérosexuel – en imprégnant pour ainsi dire l'hétérosexualité d'un futur de signification du fait de lui conférer la charge culturelle de signifier la futurité – cet Enfant incarne notre identification avec une identité toujours-sur-le-point-d'être-réalisée. [...] Les conséquences d'une telle identification de l'enfant et avec l'enfant en tant qu'emblème saillant d'une fin recherchée, quoiqu'indéfiniment repoussée, de la vision politique en tant que vision d'un futur, doivent peser sur la détermination d'une politique queer qui s'y opposerait. Car la seule queerité que les sexualités queer pourraient jamais espérer signifier viendra de leur opposition à cette structure sous-jacente du politique – leur opposition, autrement dit, au maître fantasme d'une fermeture conclusive du symbolique de par le mariage de l'identité et de la futurité de façon à réaliser le sujet social.[237]

Cet Enfant symbolique, garant du système hétérosexuel, est pour Lee Edelman, le point central de ce qu'il appelle « le futurisme reproductif », un espace-temps duquel les queerités✳ devraient absolument s'échapper[238]. Le futurisme reproductif✳ serait au cœur du paradigme des temporalités hétérosexuelles✳ relevé par José Esteban Muñoz et empêcherait l'advenir des enfants *queer*✳.

Les mutilations génitales exercées sur les enfants intersexes sont au cœur des revendications des droits des personnes intersexes à nommer leurs corps sans l'intervention systématiques de violences médicales infligées dès la naissance et commanditées par une culture qui assigne la sexualité et la génitalité de manière absolument binaire[239]. Dans ces

---

[235] Kevin Diter, « "Aimer d'amour et aimer d'amitié, c'est pas pareil !" Les représentations socialement différenciées des sentiments chez les enfants », *Revue des politiques sociales et familiales*, n°136-137, 2020, p. 65.

[236] Yves Bonnardel, *La Domination adulte. L'oppression des mineurs*, Breux-Jouy, Éditions Le Hêtre Myriadis, 2019, p. 22.

[237] Lee Edelman, *L'Impossible homosexuel. Huit essais de théorie queer*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Guy Le Gaufey, Paris, Éditions EPEL, 2013, p. 301.

[238] Lee Edelman, « Le futur est un truc de gamin », *Merde au futur, op. cit.*, pp. 7-46.

[239] Selon Judith Butler, « bien qu'il faille assigner un sexe à un enfant afin d'établir une identité sociale stable, il ne s'ensuit pas pour autant que la société doive s'engager dans des pratiques de chirurgie coercitive pour

moments de violence institutionnelle, la *queerité*✳ peut être salvatrice, comme l'affirme læ militantɛ intersexe Vincent Guillot :

> grâce à l'émergence des questions de genre et au mouvement *queer*, nous avons pu commencer à verbaliser notre vécu, à nous auto-définir, non pas dans une norme préexistante, mais dans une pensée commune qui, si elle est encore balbutiante, est bien réelle. L'intersexualité n'est donc pas un questionnement sur le genre binaire, c'est la conscience de ne pas faire partie de celui-ci. Les souffrances sont dues aux non-dits et aux mutilations, elles ne sont en aucun cas liées à des questionnements ou à un problème identitaire.[240]

Les enfants *queer*✳ sont un enjeu de santé publique et de délimitation légale de la notion de consentement.

Dans *Vivre avec le trouble,* Donna Haraway, invite joyeusement ses lecteuɾ́ıcɛs à :

> faire en sorte que des mots comme "parentèle", "parenté", "parent" ou "proche" fassent référence à quelque chose d'autre/de plus qu'à des entités réunies par des liens d'ascendance ou de descendance, par des liens généalogiques, tel est mon objectif ! Le mouvement de "défamiliarisation" en douceur dont il est porteur pourra, dans un premier temps, sembler relever de l'égarement. Mais avec un peu de chance, il apparaîtra ensuite comme ce qu'il fallait faire depuis le début. C'est en faisant parentèle que se font les personnes [...]. Faire des parents, faire des catégories, des espèces, des genres, faire preuve de sollicitude, s'apparenter sans liens de naissance, se trouver dans une proximité latérale, et se faire écho de tant d'autres manières... Cela développe l'imagination et cela peut changer l'histoire.[241]

Le chanteur belge Stromae disait en 2013 : « Tout le monde sait comment on fait des bébés, mais personne sait comment on fait des papas »[242], alors « faites des parents, pas des enfants ! »[243] répond Haraway. Pour la philosophe, les « parentés non natalistes et hors catégories »[244] se réjouissent « des faibles taux de natalité, ainsi que des décisions personnelles et intimes de rendre la vie plus généreuse et prospère sans faire davantage d'enfants »[245]. Alors, faudrait-il abolir la famille ?[246]

---

refaçonner le corps selon l'image sociale du genre. Non seulement ces tentatives de "corrections" imposent une violence à l'enfant, mais elles renforcent aussi l'idée que le genre doit être confirmé de façon singulière et normative par l'anatomie. » Judith Butler, « Rendre Justice à David », *Défaire le genre, op. cit.*, p. 94.

[240] Vincent Guillot, « Intersexes : ne pas avoir le droit de dire ce que l'on ne nous a pas dit que nous étions », *Nouvelles Questions Féministes*, n°27, 2008/1, p. 46.

[241] Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Vivien García, Vaulx-en-Velin, Éditions des mondes à faire, 2020, p. 227.

[242] Stromae, *Papaoutai*, chanson, Mercury Records, écrit par Stromae, produit par Stromae, Aron Ottignon, Papa Dizzy, 3 minutes 52 secondes, 2013.

[243] Donna Haraway, *Vivre avec le trouble, op. cit.*, p. 229.

[244] *Ibid.*, 230.

[245] *Ibid.*

[246] Michelle Esther O'Brien, *Abolir la famille. Capitalisme et communisation du soin*, Bordeaux, Éditions La Tempête, 2023, p. 15.

Mais comment « faire proliférer la parentalité autrement que par la natalité »[247] ? La solution proposée par Haraway prend la forme fictionnelle des « communautés du compost »[248] et est très inspirée par les types de parentalités traditionnelles Navajos :

> Dans la cosmologie Navajos, mais aussi dans leurs pratiques quotidiennes, *hózhó* est un concept central. Comme j'ai déjà pu le dire, on le traduit couramment par "beauté", "harmonie" et "ordre". Je pense néanmoins qu'il faut insister sur l'idée de justes relations du monde – des relations incluant des êtres humains et non humains qui sont du monde, qui sont la substance dynamique et pleine d'histoires de ce dernier plutôt qu'ils ne sont dans un monde qui ferait office de contenant.[249]

Dans cette même dynamique la sorcière Starhawk ajoute « les cultures qui envoient leurs adolescentɛs seulɛs dans le monde sauvage pour découvrir leurs véritables noms sont très différentes des nôtres. Unɛ futurɛ chamanɛ élevéɛ dans une culture tribale a une structure psychique différente de celle d'une personne élevée dans la culture de la mise à distance. »[250] La nouvelle topographie psychique de telles parentalités libèrerait la *queeranalyse* des entraves de la toute petite sphère familiale vers des horizons relationnels en superposition. Libérɛs, les enfants pourraient enfin choisir leur nom[251].

« Moi aussi ! » Libération de la parole, droit à la réputation et présomption d'innocence

C'est la libération de la parole qui marque la fin de cette troisième révolution du consentement dont l'épiphanie reste le *#MeToo*✳. Cet évènement atteint la crête de la troisième vague des féminismes, puisqu'il témoigne de la popularisation du féminisme en dehors des bancs universitaires[252]. Grâce au développement des ordinateurs personnels

---

[247] Donna Haraway, *Vivre avec le trouble, op. cit.*, p. 230.
[248] *Ibid.*, p. 295.
[249] *Ibid.*, p. 172-173.
[250] Starhawk, *Rêver l'obscur*, *op. cit.*, p. 98. J'ai ajouté les glyphes inclusifs en supposant que l'expression en anglais était non genrée « *their teenagers* ».
[251] Dans un texte intitulé « Magie et bonheur », Giorgio Agamben écrit d'ailleurs : « En dernière instance, la magie n'est pas la connaissance des noms, mais le geste par lequel le nom est arraché à la puissance du mage. Voilà pourquoi il n'est pas de plus grand bonheur pour un enfant que de s'inventer une langue secrète. Pourtant sa tristesse ne provient pas de ce qu'il ignore les noms magiques, mais de ce qu'il ne parvient pas à se défaire du nom qui lui a été imposé. À peine y a-t-il réussi, à peine a-t-il inventé un nom, qu'il serre entre ses mains le laissez-passer qui le livre au bonheur. » *in Profanations*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2005, pp. 35-48.
[252] On peut penser à la chanteuse superstar Beyoncé, qui, en 2014 aux VMAs (*MTV music awards*), a conclu sa performance dans le noir avec le mot « FEMINIST » affiché en lettres gigantesques derrière elle. Pour une analyse plus poussée voir : Keivan Djavadzadeh, « The Beyoncé Wars : le *Black feminism*, Beyoncé et le féminisme hip-hop », *Le Temps des médias*, vol. 29, n°2, 2017, pp. 159-176.

depuis les années 1980 jusqu'aux *smartphones* du milieu des années 2000, en passant par la démocratisation de l'utilisation d'Internet au début des années 1990 et enfin aux réseaux sociaux comme avènement de la communication du troisième millénaire, c'est grâce à toutes ces innovations technologiques que la mondialisation et la popularisation du mot-dièse « *MeToo* » a été possible. Le *#MeToo*✳ rassemble autour de lui des témoignages ou simplement des soutiens autour des violences sexuelles et sexistes.

L'expression anglophone « *Me Too* » signifie « moi aussi » en français. Cette expression a d'abord été une parole que l'éducatrice et militante noire états-unienne Tarana Burke n'a pas réussi à prononcer devant une adolescente nommée Heaven qui lui avait confié l'histoire de son agression sexuelle en 1997 :

> Tarana Burke est aussi une survivante de violences sexuelles. Pourtant, elle rejette l'adolescente au bout de cinq minutes, incapable d'accueillir sa confidence. [...] En 2006, Tarana Burke lance la campagne *Me Too*, par et pour les adolescentes racisées ayant vécu des agressions sexuelles. Cette initiative est née du regret de n'avoir pu répondre "Moi aussi" à Heaven.[253]

Kharoll-Ahn Souffrant ajoute qu'il y a eu un véritable « blanchiment du mouvement #MeToo »[254]. Ce blanchiment embourgeoisé[255] est visible dans la tribune sur la « liberté d'importuner » soutenue par l'actrice Catherine Deneuve le 9 janvier 2018, trois mois après que l'affaire Harvey Weinstein ait accumulé treize témoignages pour viols ou agressions sexuelles sur treize femmes différentes. On pourrait retracer dans cette tribune une véritable nostalgie de l'amour courtois et une décontextualisation de la construction littéraire de la galanterie[256] supposément ancrées dans la culture française, mais qui restent des modalités relationnelles, qui, si elles tendent peut-être à l'égalité des genres, n'en restent pas moins extrêmement classistes[257]. La résonnance de #MeToo✳ est hypervisible quand

---

[253] Kharoll-Ann Souffrant, *Le Privilège de dénoncer, op. cit.*, p. 51.
[254] *Ibid.*, p. 53
[255] Kharoll-Ann Souffrant et Ingrid Guesdon, « "La liberté d'importuner" comme privilège blanc et bourgeois : l'impensé de la couverture médiatique », *in* Josette Brun (dir.), *De l'exclusion à la solidarité : regards intersectionnels sur les médias*, Montréal, Éditions Remue-ménage, 2020, pp. 51-70.
[256] Dans son ouvrage qui propose une archéologie des refus usurpés dans la littérature française, Jennifer Tamas écrit : « La galanterie n'a jamais été pensée pour asservir les femmes ou les forcer à accepter l'inacceptable. La galanterie fut d'abord une construction littéraire élaborée tant par des hommes que par des femmes pour servir de rempart à la violence de la société d'Ancien Régime [...]. Réduire la galanterie à quelques clichés (faire la cour, feindre de résister ou flatter) est un geste simplificateur qui a des conséquences cruciales : invisibiliser la part que prirent les femmes dans cette entreprise de perfectionnement des mœurs, et invalider toute la littérature d'Ancien Régime en la frappant d'un sceau d'infamie. » Jennifer Tamas, *Au Non des femmes. Libérer nos classiques du regard masculin*, Paris, Éditions Le Seuil, 2023, p. 31. Pour l'auteure, la littérature féminine d'Ancien Régime est un impensé politique et philosophique.
[257] À propos de l'amour courtois, Jennifer Tamas écrit : « Dans l'amour courtois, la femme est d'un rang social supérieur à l'homme. Non seulement elle est mariée, mais elle est présentée comme inaccessible. C'est elle qui

elle est portée ou contestée par des célébrités, mais dans cette thèse je voudrais suivre la voie tracée par Tarana Burke en 2006 et privilégier les « oubliéɛs de #MoiAussi »[258] qui sont les personnes qui croisent nos quotidiens. Toutes ces personnes en marge de *#MeToo*✳ le fondent pourtant. Même si ce sont les stars et les personnages publics qui ont donné l'impulsion au #MeToo✳, cette dernière révolution du consentement, dans laquelle nous naviguons encore, est une révolution silencieuse, pourtant quotidienne et populaire : ce n'est pas seulement un épisode mouvementé de disputes et de violences entre stars[259].

Pour en revenir à l'expérience de Tarana Burke, qui me servira pour la fin de l'introduction et tout au long de cette thèse, je l'ai vécue moi aussi, vingt ans après[260]. J'ai, moi aussi, été incapable de dire « moi aussi » à une adolescente qui m'a confié son histoire de violence sexuelle. Comme le « non-consentement » chez une victime de viol se doit historiquement d'être visible et violent[261], les protocoles pour recueillir des preuves sont aujourd'hui toujours très contraignants pour les victimes, qui devraient tout de suite aller porter plainte au commissariat, faire un prélèvement vaginal et un état des lieux médical et psychologique. En attendant le verdict, c'est « l'entonnoir »[262] : la justice ne condamne généralement pas ou peu[263], mais avant cela, faut-il encore que les victimes aient confiance en l'efficacité de la justice, aillent porter plainte, puis soient crues et qu'une enquête

décide du "tempo" amoureux, qui fixe les épreuves, et qui accorde ses faveurs selon son rythme. L'amoureux est son serf : il lui voue un culte, jugé comme un pâle reflet, voire une usurpation, du culte divin. » *Ibid.*, p. 53. À cet égard la thèse de Jennifer Tamas se dresse contre l'assignation de la littérature classique comme d'un art qui aurait propagé la culture du viol✳ en France, mais bien au contraire, elle soutient que le refus des femmes aurait été effacé. *Ibid.*, p. 27.

[258] Kharoll-Ann Souffrant, « Les oubliéɛs de #MoiAussi », *Le Privilège de dénoncer, op. cit.*, pp. 97-104. Un glyphe inclusif remplace les points médians.

[259] « Cette violence-là, la violence du quotidien, elle n'intéresse généralement pas les médias au même titre que les récits des personnalités publiques. C'est un angle mort sur lequel nous devons nous pencher, considérant les origines du mouvement #MeToo qui a été fondé par et pour les femmes et filles noires précisément en raison de leur invisibilisation au sein des programmes de prévention et d'intervention en matière de violences sexuelles. » *Ibid.*, p. 61.

[260] Annexe 2 : « Moi aussi. »

[261] Georges Vigarello, *Histoire du viol, op. cit.,* p. 50.

[262] Kharoll-Ann Souffrant, *Le Privilège de dénoncer, op. cit.*, p. 58.

[263] « Malgré l'ampleur des violences sexuelles et leurs terribles conséquences, elles sont très rarement punies. D'abord, parce que les victimes signalent rarement leur agression à la police : seulement 5 à 13% des victimes de viol et 2% des victimes d'agressions sexuelles portent plainte en France. [...] De plus, il est rare qu'une telle démarche soit efficace. En France, la proportion de plaintes pour viol qui débouchent sur une condamnation est de l'ordre de 15 à 25% (et seulement 9% pour les condamnations par une cour d'assises). Si l'on considère qu'il y a environ 10% de victimes qui portent plainte et 20% des plaintes qui aboutissent, cela signifie que seulement 2% des violeurs ou agresseurs sexuels sont condamnés. » Noémie Renard, *En finir avec la culture du viol*, Paris, Éditions Les Petits Matins, 2018, p. 40-41.

s'ensuive[264]. Les institutions exécutives et juridiques demandent des comptes avant même la fin des traumatismes causés par une violence sexuelle, pour finalement n'apporter qu'une succession de non-lieux avec comme résultat l'augmentation des violences sexuelles en France. Kharoll-Ann Souffrant affirme que nous « mettons beaucoup d'énergie collectivement à réparer et à parfaire le système de justice criminelle. Or, ce système fonctionne comme il est censé fonctionner : au détriment des personnes qui n'ont jamais participé à sa création, soit les femmes, en particulier les femmes autochtones, racisées et noires. Il est d'emblée bancal. »[265] L'auteure pense que la justice ne permettra jamais d'appréhender le problème des violences sexuelles et sexistes dans toutes ses dimensions.

De l'autre côté du commissariat, il y a la « justice réparatrice et la justice transformatrice »[266]. Ce type de justice s'axe sur le rejet des approches punitives, pour ne pas générer plus de violences ; il ne s'appuie ni sur l'État, ni sur les institutions. Ces alternatives sont issues des concepts et théories des militantes féministes noires états-uniennes – dont la théorie intersectionnelle de Kimberlé William Crenshaw reste la plus connue. Ces critiques ont émergé avec force parce que la fabrique originelle des institutions et de la justice exclue *de facto* les personnes marginalisées, alors contraintes d'inventer leur propre type de justice pour empêcher que les dénonciations se noient dans le sacrifice[267].

Ne trouvant pas de tribunal approprié dans les institutions du 21e siècle, le non-consentement s'est vu étalé sur la place publique avec les résonances tonitruantes permises par les réseaux sociaux. Au Canada, les agresseuses plaident le « droit de réputation »[268], en France les poursuites pour diffamation « "re-privatise[nt]" les violences sexuelles »[269] et l'utilisation systématique de la « présomption d'innocence » ne protège plus les accusées face à l'État, mais étrangle les paroles de dénonciation des violences sexuelles. Faute de justice, d'institutions capables de recevoir ces paroles de souffrance, depuis plus de sept ans aujourd'hui, la réputation de nombreux hommes (et quelques femmes) est sur la sellette.

---

[264] Kharoll-Ann Souffrant, *Le Privilège de dénoncer, op. cit.*, p. 91.
[265] *Ibid.*, p. 33.
[266] Kharoll-Ann Souffrant, *Le Privilège de dénoncer, op. cit.*, p. 76.
[267] « Ainsi, de nombreuses femmes noires survivantes de violences sexuelles intracommunautaire peuvent décider de ne jamais dénoncer les violences subies afin de ne pas nuire à leur communauté [...]. [...] Il peut donc arriver que certaines d'entre elles décident de se sacrifier, de sacrifier leur bien-être, leur vérité et leur parole, par loyauté envers leur groupe et pour se protéger de la société majoritaire blanche et de ses biais. » *Ibid.*, p. 46.
[268] *Ibid.*, p. 94.
[269] *Ibid.*, p. 96.

Les femmes et collectifs luttant contre les discriminations s'auto-organisent : par exemple, le #balancetontatoueur✶ a permis la création de listes de tatoueuɤɛs avec le label *safe*✶. Les mots-dièse permettent un nouveau type de justice populaire auto-générée ; les victimes peuvent alors se réunir et échanger entre elles. Parfois, les gazouillis de *Twitter*[270] s'écartent de la sphère publique pour venir se nicher dans les MP[271] en discrets chuchotis, propres aux potins✶ (*gossip*✶) dévastateurs pour les réputations, mais qui permettent aux personnes vulnérables d'éviter les prédateuɾ́ces[272]. Ces dispositifs informels sont très utilisés dans les milieux de la prostitution, pour que les travailleuɤses du sexe s'alertent entre elleux quand iɛls rencontrent unɛ clientɛ potentiellement dangereuxse. La justice sociale, souvent décriée parce qu'elle est incontrôlable, engendre des pratiques de *boycott* qui se substituent aux sentences institutionnelles. Le tribunal populaire devient alors plus efficace que le tribunal tout court.

#MeToo✶ réunit les fragments d'un nouveau discours collectif. Pour la sociologue Irène Théry, « en prenant la responsabilité de son récit en le liant aux autres, la victime défait l'adhérence qui la maintenait prisonnière de l'acte relationnel subi. »[273] *#MeToo* est un mouvement d'ampleur qui, au-delà des violences sexuelles, s'attarde sur les problématiques relationnelles les plus importantes de ce début de millénaire : la « question du consentement non libre et de l'emprise »[274]. Tout ceci est possible parce que les femmes sont devenues des interlocutrices, toustɛs celleux qui ne sont pas homme, blancɦɛ, bourgeoisɛ et hétérosexuellɛ participent enfin à la conversation érotique. C'est ce que propose la féminisation des discours, ou, selon Deleuze et Guattari, le « devenir-femme » des langues[275]. Bien au-delà des genres et de la barrière des âges, voici la nouveauté du

[270] Réseau social dirigé par le milliardaire Elon Musk, appelé *X* depuis 2023, *Twitter* signifie gazouillis en français, les utilisateuɾ́ces peuvent poster un bref message, souvent publiquement, limité à 280 caractères. Ces messages sont souvent sertis de mot-dièse qui permettent de réunir les utilisateuɾ́ces autour d'actualités populaires, et faire surgir des tendances éphémères.
[271] MP abréviation pour Messages Privés, (ou encore DM pour *Direct Message* en anglais), les MP sont utilisés entre utilisateuɾ́ces pour avoir une conversation privée.
[272] « Un peu à la manière des listes d'agresseurs diffusées sur les réseaux sociaux à l'été 2020 au Québec, les femmes avaient des dispositifs informels de protection, en s'avertissant mutuellement du danger potentiel que représente tel ou tel homme. Or, ces dispositifs de protection ne permettent pas de rejoindre toutes les cibles potentielles. » Kharoll-Ann Souffrant, *Le Privilège de dénoncer, op. cit.*, p. 92.
[273] Irène Théry, *Moi aussi, op. cit.*, p. 18.
[274] *Ibid.*, p. 25.
[275] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux, op. cit.*, p. 134.

mouvement : *#MeToo*✶ touche toutes les strates de la société ; il y a eu un *#MeTooGay*✶[276], un *#MeTooInceste*... C'est ce qu'Irène Théry appelle « la nouvelle civilisation sexuelle » :

> La civilité sexuelle est une modalité instituée de la vie sociale qui, à travers des mœurs ordinaires référées aux grandes distinctions/relations de sexe, d'âge et de génération, inscrit la vie sexuelle – bien au-delà de sa dimension potentiellement procréative – dans les priorités d'une société et les valeurs fondamentales d'une culture, tout en la distinguant par des normes spécifiques de décence et d'intimité, dont le contenu varie d'une société à l'autre. En distinguant la gamme du permis, du désirable et du valorisé et celle de l'interdit, du critiqué et du condamné, elle les rapporte à d'autres distinctions en valeur : le beau et le laid, le pur et l'impur, l'honorable et le honteux, le fécond et l'infécond, le sacré et le profane, le normal et le pathologique, etc. Sa plurivocité en fait l'enjeu de tensions et de conflits entre différentes instances normatives qui peuvent se conjuguer mais aussi entrer en conflit.[277]

Cette civilité est au cœur de la révolution de l'axiome de « la petite famille conjugale »[278].

Cette nouvelle civilité sexuelle, est, pour la première fois depuis plus de trois millénaires, dirigée par l'égalité des genres et par les femmes qui sont les nouvelles interlocutrices initiatrices de changements. Cinq transformations majeures en découlent et entourent la définition du consentement sexuel contemporain[279] :

1- Le passage du mariage au démariage : une nouvelle égalité entre les genres s'installe sur le plan relationnel, avec une importance croissante portée sur l'interlocution des femmes. On constate aussi l'apparition de la dyade du couple comme substitut au mariage traditionnel : cette nouvelle norme du couple et ouverte à d'autres sexualités que celles hétérosexuelles. Les relations sexuelles deviennent le cœur du consentement, qui s'est alors libéré de l'enveloppe millénaire de la concupiscence chrétienne et du mariage.

   a. Démultiplication des relations sexuelles depuis les années 1970 : *la virginité des femmes* comme norme familiale s'efface pour laisser place à une *putification* capitalisable et néolibérale✶, signant la fin des sexualités féminines divisées entre les mères respectables et les putes honteuses – avec notamment l'apparition de la figure pornographique de la MILF[280] par exemple.

[276] Anna Benjamin, « #MeTooGay : "Que ces agressions sexuelles se déroulent entre hommes renforce la honte" », *Libération,* 26 janvier 2021.
[277] Irène Théry, *Moi aussi, op. cit.*, p. 242.
[278] *Ibid.*, p. 234.
[279] *Ibid.*, pp. 247-270.
[280] « MILF : section thématique de nombreux sites pornographiques, acronyme de "Mother I Like to Fuck". » Mohamed Amine Benjelloun, « "Voyage en sexualité adolescente" ou "La chair de ma mère". Promenade avec Georges Bataille et Joyce McDougall », *Revue Belge de Psychanalyse*, n°79, 2021/2, p. 148.

b. L'adultère n'est plus spécifiquement puni : même si le couple monogame reste la norme, les types de *relations polyamoureuses* sont en constante expansion.
c. Disparition de la notion de devoir conjugal : depuis 1990 le *viol conjugal* est reconnu par l'institution de la justice.

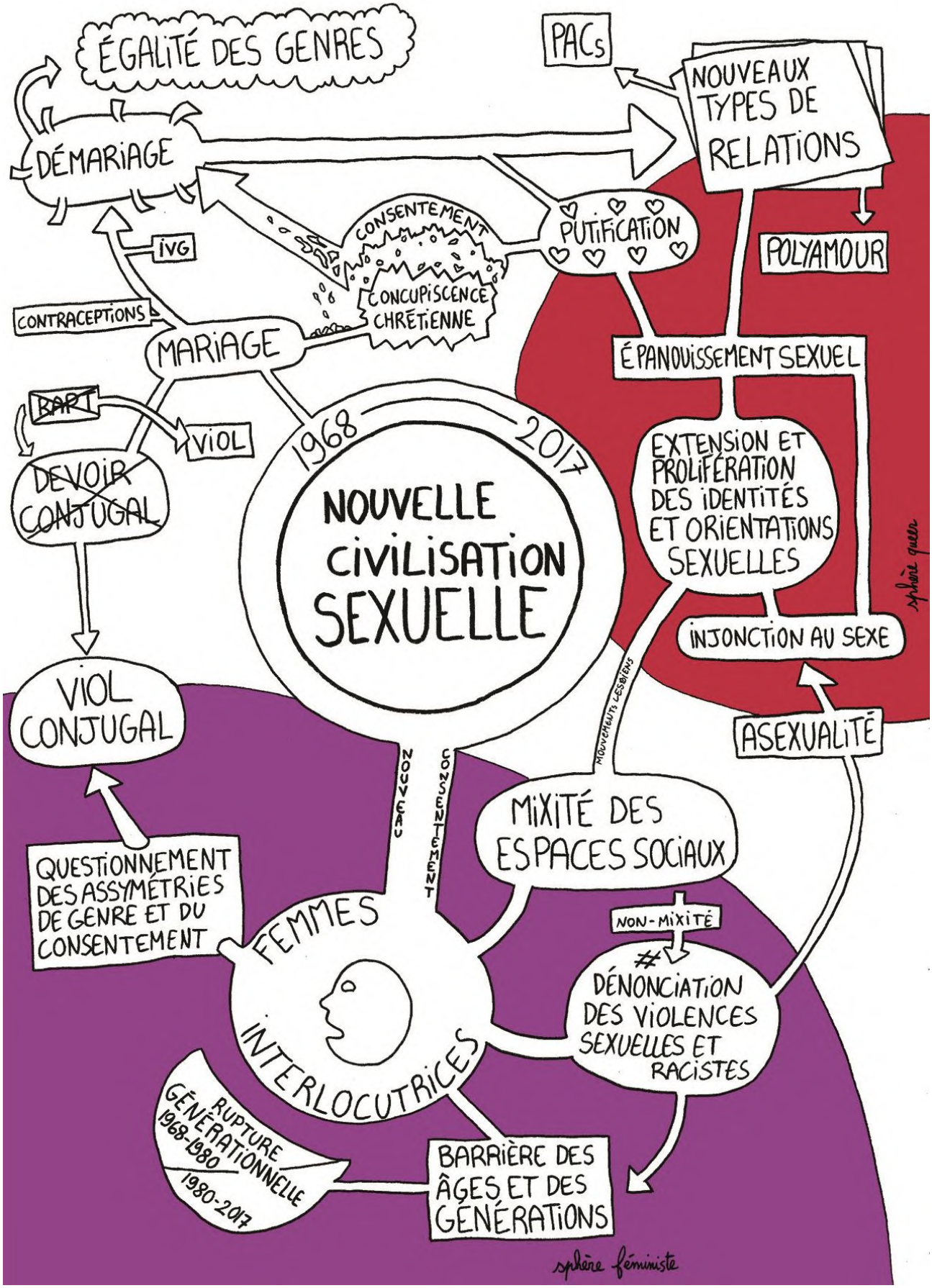
2- Développement de l'épanouissement sexuel : une sexualité épanouie et pluriforme est désormais la norme. *L'injonction au sexe et la performance sexuelle* va faire basculer les anciennes normes monacales *d'abstinence et d'ascétisme* vers l'*asexualité*✳. *Les orientations et identités sexuelles prolifèrent.*

3- Mixité des espaces sociaux : depuis 1920 à l'école, les adolescentɛs et mineurɛs sont exposéɛs aux violences sexuelles entre ellɛuxs de plus en plus tôt et miment les logiques axiomatiques de genre dès le plus jeune âge.

4- Rupture générationnelle depuis 2017 : les femmes des générations précédant les années 1980-1990 se sentent moins concernéɛs par les bouleversements du consentement déclenchés par #MeToo✳. Une *incompréhension générationnelle* se creuse, occurrent parfois un franc déni des violences sexuelles, sous couvert d'un rejet de moralité qui était la norme cinquante ans plus tôt.
a. Du côté des théories matérialistes : les limites, pourtant expérientielles, du nouveau paradigme sexuel post-1968 ne sont pas acceptées par les générations précédentes. Pendant la révolution sexuelle de 1968, *les asymétries de genre et du consentement n'ont pas été questionnées* comme le fût la notion de « sexe », renforçant le fossé générationnel. La métamorphose de la vie sexuelle ordinaire suit malgré tout son cours, devançant certaines théories féministes matérialistes françaises des années 1970.
b. Du côté des postructuralismes✳ et des antinormativités *queer* : *Les violences sexuelles ne sont pas distinguées d'autres formes de violences*[281], niant sa dimension relationnelle et sa dépendance spécifique au consentement. C'est pourtant la fin de la loi du silence à mesure qu'une nouvelle approche du viol et des violences sexuelles est engagée depuis les années 1970.

[281] Irène Théry, « Michel Foucault, le viol et les féministes », *Moi aussi, op. cit.*, pp. 263-268.

5- La barrière sacrée des âges et des générations : une nouvelle normativité procédurale se développe pour punir les crimes et agressions sexuelles sur mineurɛs, et plus spécifiquement pour l'inceste. Le statut prime sur la situation dans la criminalisation d'une violence sexuelle sur mineurɛs.


ÉGALITÉ DES GENRES
PACs
NOUVEAUX TYPES DE RELATIONS
DÉMARIAGE
CONSENTEMENT
PUTIFICATION
POLYAMOUR
IVG
CONCUPISCENCE CHRÉTIENNE
CONTRACEPTIONS
MARIAGE
ÉPANOUISSEMENT SEXUEL
BAPT
VIOL
1968
2017
DEVOIR CONJUGAL
NOUVELLE CIVILISATION SEXUELLE
EXTENSION ET PROLIFÉRATION DES IDENTITÉS ET ORIENTATIONS SEXUELLES
sphère queer
INJONCTION AU SEXE
VIOL CONJUGAL
MOUVEMENTS LESBIENS
ASEXUALITÉ
NOUVEAU
CONSENTEMENT
MIXITÉ DES ESPACES SOCIAUX
QUESTIONNEMENT DES ASSYMÉTRIES DE GENRE ET DU CONSENTEMENT
NON-MIXITÉ
#
FEMMES INTERLOCUTRICES
DÉNONCIATION DES VIOLENCES SEXUELLES ET RACISTES
RUPTURE GÉNÉRATIONNELLE
1968-1980
1980-2017
BARRIÈRE DES ÂGES ET DES GÉNÉRATIONS
sphère féministe

Ce schéma regroupe toutes les particularités de la nouvelle civilité sexuelle. Elles sont liées historiquement et légalement avec l'ensemble des trois révolutions du consentement regroupées dans cette introduction. Ce schéma simplifié est important pour comprendre la méthodologie queer-féministe de cette thèse. Les deux sphères *queer* et féministes sont reliées par les théories lesbiennes. Après #MeToo✳, certaines critiques de la théories *queer* pointent un conflit entre féminismes et théories *queer*✳[282]. Les positions antisociales et antirelationnelles ne fonctionnent pas si on y insère le concept de consentement. Entre ces deux sphères, l'asexualité✳ se pose comme nouveau phénomène social qui fait de l'ascèse le noyau d'un nouveau mouvement non-sexuel et *désidentitaire,* qui s'échappe des pathologisations psychanalytiques autour de la frigidité des femmes du début du XXe siècle[283]. L'asexualité✳ serait à la fois une réponse aux injonctions à la sexualité, y compris aux injonctions *queer*✳ à la jouissance, mais serait aussi une réponse et/ou une conséquence des dénonciations de violences sexuelles[284] ; mais bien avant 2017, l'asexualité✳ serait aussi une caractéristique de la vie sexuelle imposée à autrui à cause du racisme[285] et du validisme[286].

La meuf-zone : un échec de transmission féministe

Après #MeToo✳, les féminismes ne semblent pas assimilés de manière cohérente dans les universités. Un phénomène qui n'est pas nouveau si on en croit la sociologue Irène Théry : « #MeToo me rappelait, sous d'autres formes, les années 1970 et le féminisme au sein duquel je suis arrivée à l'âge adulte, ce mouvement jeune et présomptueux qui n'avait pas vraiment conscience de l'ampleur de la tradition de combat pour les droits des femmes

[282] Pierre Niedergang, « Violences sexuelles et antinormativité », *Vers la normativité queer*, Toulouse, Éditions Blast, 2023, pp. 65-71.
[283] Voir à ce propos l'ouvrage contestable du psychanalyste autrichien, proche collaborateur de Sigmund Freud, Wilhelm Stekel, *La femme frigide* [1920], traduit de l'allemand par le Jean Dalsace, Paris, Éditions Gallimard, 1973.
[284] Zoé de Ory, « Revendiquer l'asexualité : une résistance aux injonctions sexuelles ? », *Mouvements*, n°99, 2019, pp. 136 à 144.
[285] Alok Vaid-Menon, "What's R(ace) Got To Do With It?: White Privilege & (A)sexuality", *Media diversified*, 3 mai 2014.
[286] Eunjung Kim, « L'asexualité dans les récits handicapés », traduit de l'anglais (États-Unis) par Al Loustoni, *L'espace des Potates*, 8 août 2021.

qui l'avait précédé, et croyait tout inventer. »[287] Pour les sociologues Viviane Albenga et Johanna Dagorn :

> Le rôle de transmission des médias et des réseaux sociaux s'avère ainsi fondamental tandis que celui des études apparaît bien moindre. Conséquence de ces types de transmission, entre Simone de Beauvoir et l'ensemble des autres figures de référence, apparaît en creux l'absence de théoriciennes des années 1970. Pourtant, la dénonciation d'un système patriarcal, sexiste ou misogyne selon les termes choisis par les étudiantes, et la mise en pratique d'une sororité face au viol et aux violences dans l'espace public, les relient fortement à la deuxième vague. La nouveauté attribuée à #MeToo mérite dès lors d'être discutée en rapport avec les revendications et l'héritage occultés des années 1970.[288]

Il y aurait des « lacunes de transmission de la mémoire de la deuxième vague »[289]. Cela s'explique par l'antiféminisme des classes populaires dans les années 2000 et dans lequel j'ai grandi.

Icônes de la vague de popularisation féministe du début du siècle 21, Virginie Despentes et Coralie Trinh-Thi qui ont co-réalisé le film *Baise-Moi*[290], ne s'identifient pas comme féministes, bien au contraire. Sam Bourcier écrit :

> L'antiféminisme ou l'incompréhension de Coralie Trinh-Thi et de Virginie Despentes vis-à-vis "des féministes" est révélateur de l'impossibilité d'avoir accès en 2000, en France, à une vision différenciée des multiples options féministes disponibles. Soit qu'elles n'y existent pas, comme le féminisme prosexe par exemple, soit que le féminisme ne puisse apparaître dans les médias que comme une caricature ou se résume au féminisme antiporno. Ce biffage de la richesse des options et des politiques féministes est aussi le résultat d'une longue absence d'enseignement des études féministes en France dont les féministes françaises sont aussi responsables.[291]

Internet a permis une émancipation féministe jamais vue, et si c'est par l'impact sur la population qu'on peut mesurer les vagues féministes, alors #MeToo✳ est au cœur de la troisième vague populaire, là où les secondes et premières vagues étaient universitaires et bourgeoises ; ce qui expliquerait que l'écume de ces féminismes n'ait pas atteint la génération des *millenials*[292] issuɛs de la même classe populaire que moi. On ne se sentait pas du tout concernéɛs.

Dans cette chanson des années 2000, écrite par l'artiste R'n'B française Kayliah et qui s'intitule *Nous on pleure pas*, on retrouve la dénégation féministe de la part des meufs,

---

[287] Irène Théry, *Moi aussi, op. cit.*, p. 35.
[288] Viviane Albenga, Johanna Dagorn, « Après #MeToo : Réappropriation de la sororité et résistances pratiques d'étudiantes françaises », *Mouvement*, n°99, 2019/3, p. 80.
[289] *Ibid.*
[290] Virginie Despentes et Coralie Trinh-Thi, *Baise-moi*, film post-pornographique, produit par Canal+, Pan-Européenne, Take One et Toute première fois, 77 minutes, 2000.
[291] Sam Bourcier, *Queer Zones, op. cit.*, p. 490.
[292] Personnes alors enfants ou adolescentɛs à la fin du XXe siècle.

qui reste en travers de la culture populaire et qui présente pourtant les prémices des questionnements transgenres qui exploseront en France quinze ans plus tard :

> On paye les factures
> On garde les gosses et on taffe dur
> Indépendantes, ouais on assure
> On s'relève malgré nos blessures
> Derrière un grand homme, une grande dame
> Derrière une grande dame, juste une femme
> C'est seule que j'élève ma fille
> C'est pour elle que je me bats aujourd'hui
> C'est pour nos sœurs qui résistent
> Nos mères et leurs sacrifices
> Je ne suis pas une féministe
> Je suis juste réaliste
>
> Plus forte, plus forte que les hommes
> Des petites meufs élevées aux hormones
> De nos jours pour être, pour être dans les normes
> T'es pas une femme si t'es pas un homme
> On est bien plus fortes, plus fortes que les hommes
> Nos mères nous ont élevées en taffant comme des bonhommes
> De vrais garçons manqués, ah ouais ça t'étonne
> Aujourd'hui pour être une femme faut devenir un homme
> Plus fortes que les hommes
>
> Pour toutes les situations
> En baskets, baggy ou en talons
> Sous mon string, j'porte le caleçon
> C'est la nouvelle génération[293]

Même si dans la chanson résonnent toujours la dramaturgie hétérosexuelle et ses essentialisations de genre, les paroles témoignent de la virilisation des femmes racisées et des classes populaires, qui est un phénomène de la mobilité du genre[294] toujours intriqué avec la classe sociale et le phénomène de racialisation[295]. Kayliah arpente le genre pour assurer les multiples rôles qui dessine les contours d'une « meuf-zone⁘ ». Élevées aux hormones, les meufs incarnent le genre parfois par des moyens contraceptifs qui leur permettent de « produire et reproduire la féminité à l'état pur »[296]. En effet : une « meuf » n'est pas une « Femme », surtout pas avec une majuscule. La meuf trouve ses racines sémiologiques dans la contestation du mythe psychanalytique blanc-bourgeois qu'elle

[293] Kayliah, *Nous on pleure pas*, Parlophone / Warner Music France, 3 minutes 2 secondes, 2007.
[294] Emmanuel Beaubatie, *Transfuges de sexe. Passer les frontières du genre*, Paris, Éditions La Découverte, 2021, p. 166.
[295] Joao Gabriel, « Devenir l'homme noir, repenser les expériences trans masculines au prisme de la question raciale », *in* Pauline Clochec et Noémie Grunenwald (dir.), *Matérialismes Trans*, Fellering, Éditions Hystériques et AssociéEs, 2021, pp. 169-186.
[296] Paul B. Preciado, *Testo junkie, op. cit.,* p. 164.

retourne littéralement, et par là, la meuf augmente et multiplie le sens du mot « femme ». La meuf n'a pas la couleur de peau d'un blanc immaculé, elle n'a pas de canon particulier, elle retourne la femme désirable ou l'incarne à l'extrême. La meuf s'auto-détermine et rassemble d'autres meufs autour d'elle. Déjà sans-genre parce qu'elle n'a pas pour finalité de reproduire la nation, la meuf est dans sa zone, rurale ou urbaine, et elle essaie d'en sortir[297].

En suivant les considérations de Paul B. Preciado, les meufs peuvent être des types de « féminités microprothésiques »[298] qui utilisent la pilule comme « biocamouflage »[299] qui « interrompent le cycle hormonal naturel »[300] puis provoque « techniquement un cycle artificiel restituant l'illusion de la nature. La première de ces actions est contraceptive, la seconde est corollaire d'une intention de production pharmacopornographique du genre : faire en sorte que le corps des techno-femmes du XXe siècle perpétue l'illusion d'être l'effet de lois naturelles immuables, transhistoriques et transculturelles. »[301] Si être une meuf, un mec, une femme, un homme, un père ou une mère dépend, même partiellement, de produits pharmaceutiques[302] et/ou d'une intervention médicale, ces figures font alors partie du large spectre transgenre en essayant d'en atteindre les impossibles extrémités.

Ainsi, la précarité du labeur des meufs populaires dépeint par Kayliah est incomparable à celui des femmes de de Beauvoir, ni à celui des *women* auxquelles Lauryn Hill s'adresse lorsqu'elle rappe : « *Let it sit inside your head like a million women in Philly, Penn* »[303] ; même si Lauryn Hill est elle aussi très sujette aux essentialisations de genre dans l'écriture de ses paroles, dans cette chanson elle fait référence à la *Million Woman March*,

[297] La meuf telle que je la définis résiste aux tensions entre ruralités blanches/urbanités racisées, à ce propos Houria Bouteldja écrit : « Il s'agissait de conforter l'hégémonie du bloc au pouvoir en tenant deux groupes en respect : les petits Blancs que le pouvoir libéral s'apprêtait à trahir et les indigènes dont l'agitation pouvait faire craindre une radicalisation des luttes sociales. Ainsi, l'antiracisme moral qui s'est déployé et épanoui dans les années 1980 n'est rien d'autre qu'une mise à jour du pacte racial modelée par le désir d'égalité des descendants d'immigrés postcoloniaux et par la nécessité pour l'État (soutenu par la gauche institutionnelle et une partie de la gauche radicale) de garantir et prolonger la préférence raciale sans laquelle il risquait de perdre le consentement des masses blanches. » Houria Bouteldja, *Beaufs et barbares, op. cit.*, p. 194-195.
[298] Paul B. Preciado, *Testo junkie, op. cit.,* p. 164.
[299] *Ibid.,* p. 165.
[300] *Ibid.*
[301] *Ibid.*
[302] Les produits anti-dépresseurs pris par les femmes au foyer (contraceptées ou non) font partie du régime de contrôle pharmacopornographique qui soutient la structure de domination de genre. Voir Paul B. Preciado, « Fictions somatiques : L'invention des hormones sexuelles », *Testo Junkie, op. cit.*, p. 145-157.
[303] Lauryn Hill, *Doo Woop (That thing)*, Ruffhouse Records / Columbia Records, 5 minutes 20 secondes, 1998.

qui s'est tenue à Philadelphie en Pennsylvanie le 25 Octobre 1997. Cette marche a réuni un demi-million de personnes qui ont marché pour l'autodétermination des femmes afro-américaines.

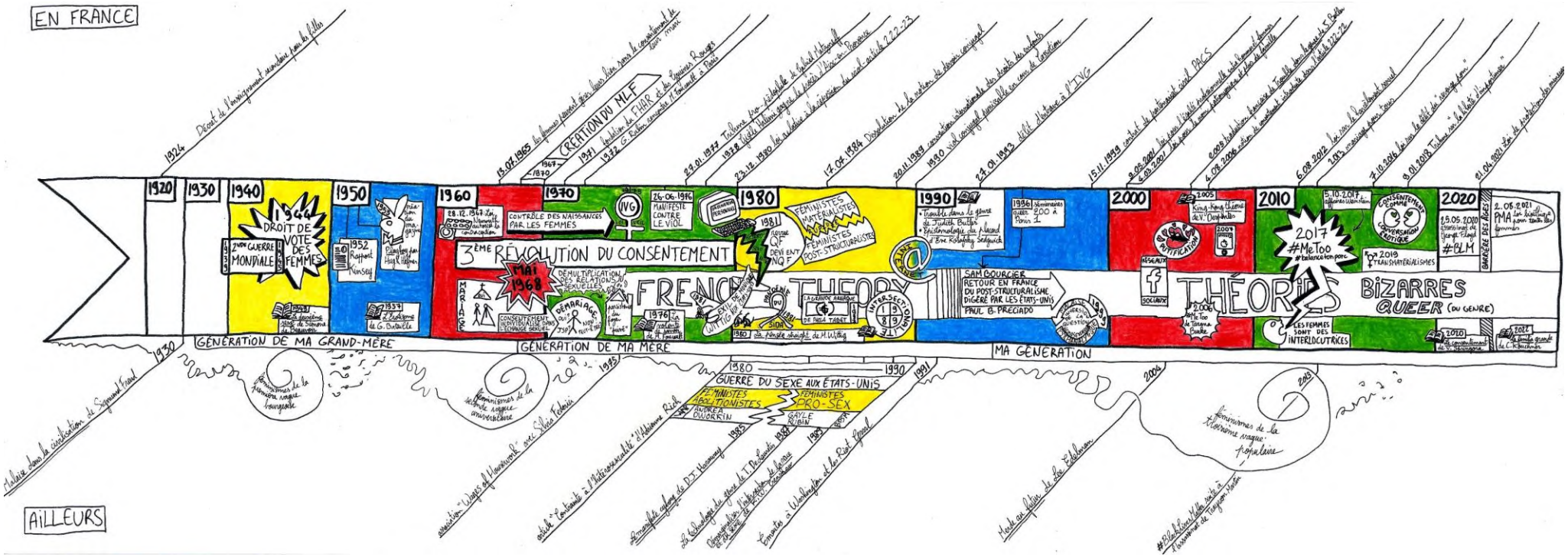
Depuis le début du 21e siècle, des morceaux d'une nouvelle symbolique font trembler les parois de la caverne où le mythe à l'ex-nomination bourgeoise s'abrite, ce sont ceux, multiples et en expansion constante, des cultures populaires ou encore de la pratique esthétique du *camp*✳ et théâtrale du *drag*✳. Avec #MeToo✳, les féminismes quittent le cloisonnement universitaire pour s'étaler partout dans l'espace public et intime : c'est un mouvement d'ampleur extime✳ et contre-institutionnel.

En réponse à l'intégration des politiques sexuelles des années 1968, læ sociologue *queer* Sam Bourcier mentionne les phénomènes d'assimilation qui caractérisera le début du 21e siècle. Pour ellui, on retrouve cette assimilation néolibérale✳ dans les féminismes, depuis les années 1970, le :

> féminisme de l'égalité et des droits, les politiques de *gender mainstreaming* compatibles avec le néolibéralisme ont complètement éclipsé le féminisme révolutionnaire, radical ou encore socialiste mais aussi les *Riot Grrrls* ou les subcultures féministes des années 1990 dédiées à la production de nouvelles féminités. C'est tout le potentiel protestataire, de désobéissance civile, du féminisme qui passe à la trappe au profit d'un féminisme présenté comme un progrès et qui se focalise essentiellement sur l'égalité professionnelle et les problèmes de violence domestique ou sexuelle. [...] Voilà qui pose la question de l'enseignement du féminisme et du féminisme mis au travail dans le cadre néolibéral : il devient quelque chose d' "intransmissible" et il renforce ce que j'appelle non pas l'idéologie du genre mais l'idéologie du *same sex* dont on a vu qu'elle était partagée par les gais et les lesbiennes eux-mêmes, par les bons homos en tout cas.[304]

De l'autre côté de la sphère féministe, reliée par les mouvements politiques lesbiens, la sphère *queer*✳ serait actuellement face au « problème stratégique principal de l'antinormativité, à savoir son incapacité à se saisir de manière satisfaisante de la question des violences sexuelles »[305]. Nous sommes face à un travail normatif double, qui suit le programme philosophique de Pierre Niedergang : « à la fois celui d'une critique des normes et celui de l'invention créative de nouvelles normes par lesquelles penser la sexualité. »[306]

[304] Sam Bourcier, *Homo.Incorporated Le triangle et la licorne qui pète*, coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2019, p. 59.
[305] Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 65.
[306] *Ibid.*, p. 71.


EN FRANCE
1920
1930
1940
1950
1960
1970
1980
1990
2000
2010
2020
1944 DROIT DE VOTE DES FEMMES
2nde GUERRE MONDIALE
1952 Rapport Kinsey
1954 L'expérience de G. Bataille
CONTRÔLE DES NAISSANCES PAR LES FEMMES
CRÉATION DU MLF
3ÈME RÉVOLUTION DU CONSENTEMENT
MAI 1968
DÉMARIAGE
DÉMULTIPLICATION DES RELATIONS SEXUELLES
CONSENTEMENT INDIVIDUALISÉ SANS ÉCHANGE SEXUEL
IVG
26-06-1976 MANIFESTE CONTRE LE VIOL
1976 Traduction de Surveiller et punir de M. Foucault
1980 Sa pensée straight de M. Wittig
1981 Gauche au pouvoir QF devient NQF
FEMINISTES MATERIALISTES
FEMINISTES POST-STRUCTURALISTES
FRENCH THEORY
1990
• Trouble dans le genre de Judith Butler
• Épistémologie du placard d'Eve Kosofsky Sedgwick
1990 Séminaires queer à Paris 1
SAM COURCIÈRE
RETOUR EN FRANCE DU POST-STRUCTURALISME DIGÉRÉ PAR LES ÉTATS-UNIS
PAUL B. PRECIADO
2005 King-Kong théorie de V. Despentes
2007 QUESTIONNING TRANSSEXUALISM
2009 QUESTIONNING TRANSSEXUALISM
2010
2017 #MeToo #balancetonporc
2006 Me Too le Tsunami Burke
THÉORIES BIZARRES QUEER (OU GENRE)
LES FEMMES SONT DES INTERLOCUTRICES
2019 TRANSMATÉRIALISMES
2020
#BLM
2021 PMA pour toutes les femmes
GARÇONS DES FILLES
GÉNÉRATION DE MA GRAND-MÈRE
GÉNÉRATION DE MA MÈRE
MA GÉNÉRATION
1930
1935
1980
1985
1990
1991
2000
2005
2010
GUERRE DU SEXE AUX ÉTATS-UNIS
FÉMINISTES ABOLITIONISTES
FÉMINISTES PRO-SEXE
ANDREA DWORKIN
GAYLE RUBIN
Féminismes de la troisième vague hexagonale
Féminismes de la troisième vague anglo-américaine
Féminismes de la troisième vague populaire
AILLEURS

Penser la représentation érotique du consentement entre normativités féministes et antinormativités *queer*

Cet état de l'art sur le consentement est important par ce qu'il pose les théories féministes et *queer*✳ comme le point de départ de ma thèse et constitue son socle théorique. Je ne pouvais pas intégrer ces théories au fur et à mesure, éparpillées dans le corps de cette thèse que je voulais concentrer sur l'esthétique, la philosophie de l'art et la poïétique, qui sont mes domaines de connaissance plus spécifiques.

Difficultés rencontrées et biais

Face à un corpus aussi fragmenté, il a été difficile pour moi d'en faire une synthèse. Le tournant final de cette thèse répondra, j'espère, aux paradoxes formulés à sa base, qui sont les témoignages heureux d'une avancée de recherche universitaire. Les questions ont été nombreuses et le fruit de reformulations persistantes. Au cours de mes recherches plusieurs biais et difficultés se sont présentées :

1- J'écris depuis une position culturelle transclasse. J'ai grandi dans un milieu populaire, dans le curieux *no man's land* entre banlieue et campagne[1] ; dans cette dynamique, j'ai d'abord évité tout le corpus féministe, à cause d'un antiféministe populaire soupçonneux d'y trouver là encore quelques bourgeoisies. J'ai surmonté cette méfiance en rencontrant l'artiste plasticienne Marie-Charlotte Daudenet et les théories *queer*✳. Grâce à qui et à quoi j'ai réussi à penser la représentation érotique dans un complexe *queer*-féministe, et surtout en surmontant l'échec de transmission féministe et les injonctions à jouir *queer*.

2- N'ayant pas assez de support théorique à cause de l'actualité du sujet, j'ai retardé la rédaction de cette thèse. J'ai eu l'idée de cette thèse en 2018, un an après l'explosion du #MeToo✳. C'est seulement après six ans de recherches, en lisant

[1] Houria Bouteldja, *Beaufs et barbares. Le pari du nous*, Paris, Éditions La Fabrique, 2023.

l'essai de Pierre Niedergang publié en 2023[2], puis encore plus récemment l'essai de Clara Serra sur *La Doctrine du consentement*[3] que j'ai été en mesure de fixer et de clôturer les recherches pour cette thèse.

3- Ma pratique artistique a été entravée par des traumatismes, me rendant moins productive, au point de vouloir d'abandonner toute pratique. Mais ces mésaventures piquantes m'ont permis, paradoxalement, d'analyser le tournant poïétique que cela a provoqué et de nourrir mes réflexions sur les milieux d'expositions et les institutions de l'art.

De l'injonction antinormative à jouir à l'imaginaire comme pratique critique et inventive des normes

La problématique méthodologique d'un *queer*✳ qui se voudrait absolument anti-normatif en refusant – sous l'alibi critique – les travaux normatifs féministes, fait naître la question posée par le philosophe Pierre Niedergang : « Si les politiques queers et les théories qui y sont attachées sont incapables de prendre en charge les problématiques liées à ce qui est acceptable ou non sur le plan sexuel, ceci ne signifie-t-il pas que "le queer" est dépassé à l'heure de #MeToo ? »[4] Cette question je la partage et elle m'a accompagné tout le long de mes recherches. L'antinormativité *queer*✳ s'enferme dans un paradigme dont l'axiome bataillien est le centre. Suivant cet axiome : « tout acte sexuel est violent ». On peut lire dans *L'Érotisme* écrit en 1957 :

> Ceci est essentiel.
>
> Dans le mouvement des interdits, l'homme se séparait de l'animal. Il tentait d'échapper au jeu excessif de la mort et de la reproduction (de la violence), dans le pouvoir duquel l'animal est sans réserve.
>
> Mais dans le mouvement secondaire de la transgression, l'homme se rapprocha de l'animal. Il vit dans l'animal ce qui échappe à la règle de l'interdit, ce qui demeure ouvert à la violence (à l'excès), qui commande le monde de la mort et de la reproduction.[5]

[2] Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer,* Toulouse, Éditions Blast, 2023.
[3] Clara Serra, *La Doctrine du consentement.*
[4] Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 12.
[5] Georges Bataille, *L'Érotisme, op. cit.*, p. 88.

En tournant autour de cet axiome, le « romantisme de la subversion »[6] *queer** adhère bon gré à la pléthore misogyne de Georges Bataille, qui dès l'introduction de son livre affirme :

> Toute la mise en œuvre de l'érotisme a pour fin d'atteindre l'être au plus intime, au point où le cœur manque. Le passage de l'état normal à celui de désir érotique suppose en nous la dissolution relative de l'être constitué dans l'ordre discontinu. [...] Dans le mouvement de la dissolution des êtres, le partenaire masculin a en principe un rôle actif, la partie féminine est passive. C'est essentiellement la partie passive, féminine, qui est dissoute en tant qu'être constitué. Mais pour un partenaire masculin la dissolution de la partie passive n'a qu'un sens : elle prépare une fusion où se mêlent deux êtres à la fin parvenant ensemble au même point de dissolution. Toute la mise en œuvre érotique a pour principe une destruction de la structure de l'être fermé qu'est à l'état normal un partenaire du jeu.[7]

Difficile de faire intervenir le traumatisme féministe contemporain dans ce type de définition moderne de l'érotisme. Georges Bataille émet tout de même un doute raisonnable dans une note de bas de page : « J'ai pleinement conscience du caractère incomplet de ces développements. J'ai voulu donner de l'érotisme un aperçu cohérent, mais non le tableau exhaustif. Ici, j'envisage essentiellement la beauté féminine. Ce n'est, dans ce livre, qu'une lacune entre beaucoup d'autres. »[8] Georges Bataille enferme les partenaires dans des binarismes de genre qui n'étaient pas encore interrogés dans les milieux intellectuels et littéraires de la fin de la première moitié du XXe siècle – l'essentiel des intellectuels étant de toute façon des hommes[9]. Pierre Niedergang analyse cette tendance : « Plus proche de l'anéantissement de soi, donc de la mort, cette position "féminine" constituerait une sorte d'appel à la violence, ce qui justifie, par la théorie psychanalytique ou philosophique, la violence sexuelle envers les femmes comme étant en adéquation avec l'essence de la sexualité féminine, en même temps que les violences envers les hommes gays. »[10]

Un autre concept accolé à celui de la violence de la dissolution dans l'érotisme, est celui de la jouissance, toujours selon Pierre Niedergang :

> C'est le concept de *jouissance*, hérité de la psychanalyse de Jacques Lacan, qui se trouve au centre de ces conceptions. Les approches de la sexualité en termes de jouissance posent la sexualité comme par définition traumatique parce qu'elle menace l'intégrité psychique du sujet. D'une certaine manière, toute "véritable" sexualité serait violence, violation des limites de la subjectivité, et donc mise en question de la possibilité d'une communication intersubjective, mise en crise de la relationnalité. [...] Ces théories conduisent à établir une sorte de continuité entre la sexualité consensuelle et le viol, ce dernier étant toujours en puissance et comme la vérité de la sexualité consensuelle car la jouissance

[6] Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 66.
[7] Georges Bataille, *L'Érotisme, op. cit.*, p. 19.
[8] *Ibid.*, p. 153.
[9] Quoi que Simone de Beauvoir a écrit *Le Deuxième sexe* en 1949.
[10] Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 68.

> est effacement (*fading*) du sujet, et donc impossibilité de consentir : si le sujet est effacé, il n'y a pas de position subjective, et donc pas de consentement.[11]

La jouissance serait l'essence de la subversion *queer*[12]. Pourtant, toujours selon l'auteur, il semblerait y avoir une « confusion entre le pouvoir et la violence »[13] dans l'élaboration de la définition de la jouissance au sein de certaines théories *queer*[14]. Pierre Niedergang définit l'antinormativité *queer* comme un « écrasement axiologique de toutes les normes »[15], un peu plus loin il ajoute que cette conception axiologique est « vide et nihiliste »[16]. Il définit l'antinormativité comme :

1- Le refus de la dimension légale ou juridique de l'action politique, comme étant « par définition au service du pouvoir en place »[17].

2- Une position contre-utopique nihiliste dans le sens « où elle opère la critique des systèmes de valeurs et des visions normatives du monde, tout en refusant d'établir, par la raison ou l'imagination, de nouveaux critères normatifs ou de nouvelles représentations du monde normatives »[18].

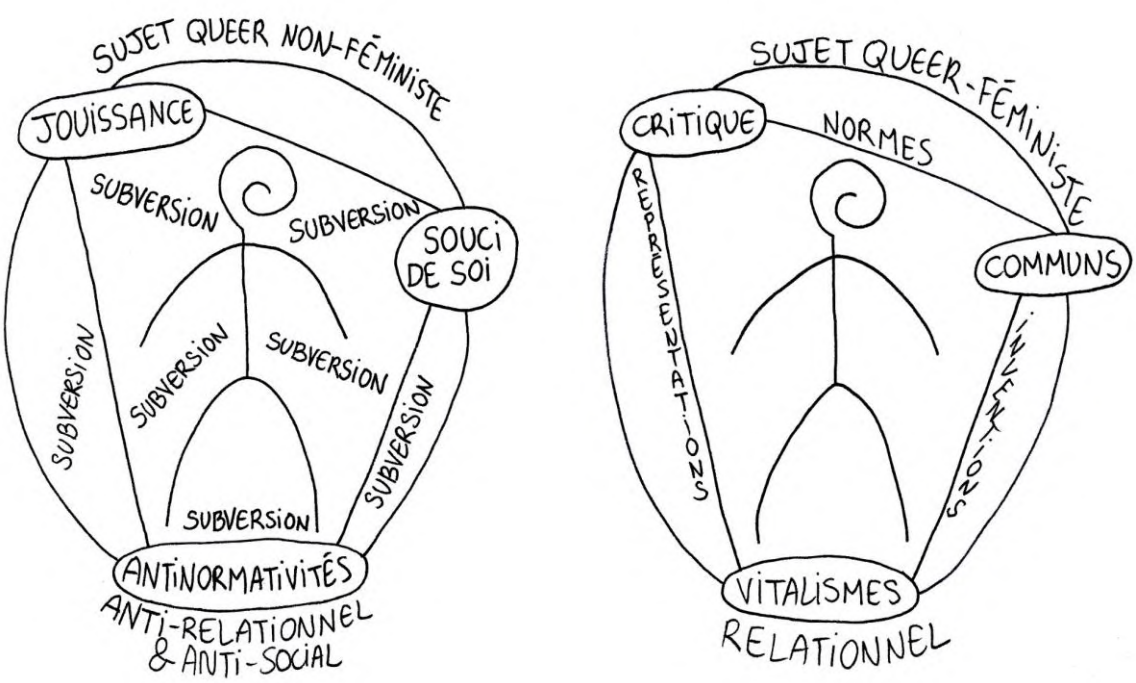
3- Le refus des expressions traumatiques, refus de reconnaître les violences subies par les personnes victimes de violences sexuelles et refus de valoriser les tentatives pour construire des espaces *safe*[19] et des avertissements (*triggers warning*) en faveur de ces personnes, en les taxant d'affects ou de pratiques « moralistes et pudibondes »[20].

L'antinormatité *queer*✶ mettrait alors la victime et ses traumatismes dans une position d'antifiguralité axiomatique.

---

[11] *Ibid.*, p. 66-67.
[12] *Ibid.*, p. 131.
[13] *Ibid.*, p. 69.
[14] Pierre Niedergang cite Léo Bersani, *Sexthétique*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Christian Marouby, Guy Le Gaufey et Dimitri Kijek, Paris, Éditions EPEL, 2011 ; Lee Edelman, *Merde au futur. Théorie* queer *et pulsion de mort* [2004], traduit de l'anglais (États-Unis) par Marc Démont, Paris, Éditions EPEL, 2016. Toutes ces théorisations s'appuient, entre autres, sur le Séminaire *Encore* de Jacques Lacan, dans ce séminaire le psychanalyste explore le rôle du désir féminin, la jouissance et la structure de l'inconscient dans les relations sexuelles et sociales. Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XX : Encore*, Paris, Éditions Le Seuil, 1975.
[15] Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 62.
[16] *Ibid.*, p. 63.
[17] *Ibid.*, p. 61.
[18] *Ibid.*, p. 62.
[19] Pour une definition du *safe space*✶ d'origine états-unienne voir : The Roestone Collective, "Safe Space: Towards a Reconceptualization", *Antipode*, vol. 46, n°5, 2014.
[20] Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 63.

Deux types de subjectivités *queer*✳ se dessinent alors : une subjectivité *queer* non féministe, où la jouissance, le souci de soi et l'anti-normativité gravitent dans une sphère axiomatique saturée de subversion, dessinant un type de subjectivation anti-relationnel et anti-social ; et une autre subjectivité *queer*-féministe où la critique permet d'organiser des communs autour de nouvelles normes qui inventent à leur tour de nouveaux « vitalismes »[21], ouvrant le sujet à d'autres espaces de représentations. Ces subjectivations luttent contre une « approche purement antinormative [qui] peut être dite pathogène : [qui] empêche la transformation, le devenir, des rapports entre les subjectivités corporelles et les communs qu'elles habitent et dont elles dépendent. »[22] L'antinormativité se pose alors comme norme du *queer*[23], alors qu'il faudrait plutôt considérer le *queer*✳ comme un rapport « philosophique »[24] à la norme.



[21] « Dire que la normativité queer est normativité vitale, c'est donc dire qu'elle est oscillation entre critique des normes et inventivité créative. Ce mouvement pendulaire répond à la dimension relationnelle de la vie en tant que nous n'existons qu'en rapports à d'autres. Cette dépendance *ontologique* des vivantes les unes par rapport aux autres, pour faire l'objet d'une existence politique, doit être reconnue et représentée. C'est cette nécessité de la représentation qui doit nous mener à la reconnaissance du lien entre normativité queer et normativité de l'imaginaire. C'est également à ce niveau qu'il sera possible d'insister sur *l'extase comme pendant créateur et empuissançant de la vulnérabilité. » Ibid.,* p. 156. Des glyphes inclusifs remplacent les points médians.
[22] *Ibid.,* p. 152.
[23] *Ibid.,* p. 15.
[24] *Ibid.,* p. 130.

Les normes sont travaillées par deux dynamiques : la critique et l'invention. À la matrice normative prémoderne du légal/illégal, s'est substituée une matrice normative moderne du normal/anormal, pour évoluer à notre époque contemporaine vers une matrice du *safe*✳/violent[25]. La politisation des affects se développera en conséquence pour lutter contre les politiques désaffectées[26]. Ce projet *queer*-féministe consiste à « retravailler la strate normative de la violence à partir du traumatisme »[27] sans se concentrer sur une blessure individuelle mais plutôt en tissant des résonnances traumatiques les unes avec les autres, entraînant alors une « politisation du traumatisme »[28]. À partir de cette définition on pourrait dégager plusieurs principes plastiques qui renforceraient la « force normative des images »[29] et généreraient des représentations mettant en bascule le rôle de la figuration dans la construction d'un langage commun aux politiques affectées. L'art *queer*✳ comme catalyseur de cette « créativité normative »[30] donne vie aux imaginaires normatifs dont il faudrait analyser leur « rapport, critique et inventif, aux normes. »[31]

[25] *Ibid.*, p. 75.
[26] *Ibid.*, p. 105. On peut voir dans les politiques désaffectées, une expression de ce que Kate Millett appelait « l'antipathie sexuelle masculine », dans un triste constat qu'elle formule de la manière suivante : « Quelle que soit sa source, l'antipathie sexuelle masculine a pour fonction de fournir un moyen de contrôle sur un groupe subordonné, ainsi qu'une rationalisation justifiant la situation inférieure de la catégorie la plus basse, "expliquant" l'oppression à laquelle elle est soumise. » Kate Millett, *Sexual Politics. La politique du mâle* [1969], traduit de l'anglais (États-Unis) par Élisabeth Gille, Paris, Éditions Des femmes – Antoinette Fouque, 2020, p. 83.
[27] Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 107.
[28] *Ibid.*, p. 157.
[29] *Ibid.*, p. 159.
[30] *Ibid.*, p. 124.
[31] *Ibid.*, p. 163.

Axiomatiques

C'est dans l'introduction d'*Épistémologie du placard* d'Eve Kosofsky Sedgwick que m'est venu l'idée de faire un interlude axiomatique. Dans son septième axiome elle écrit : « Les voies de l'allo-identification sont susceptibles d'être étranges et récalcitrantes ; tout comme le sont celles de l'auto-identification » la théoricienne explique que :

> De telles dynamiques de dénégation ou de consolidation ne sont pas des épiphénomènes des politiques de l'identité : elles les constituent. Après tout, s'identifier *en tant que* inclut toujours nécessairement des processus multiples d'identifications *avec* et *contre* ; et même lorsque cela n'est pas le cas, les relations implicites dans le fait de s'identifier *avec* sont, comme le suggère la psychanalyse, en elles-mêmes déjà saturées de sentiments d'incorporation, de diminution, d'inflation, de menace, de perte, de réparation et de désaveu. En outre, l'autorité morale effective d'une politique telle que le féminisme a semblé dépendre de sa capacité à envelopper entièrement et consciencieusement l'ensemble des femmes [...].[32]

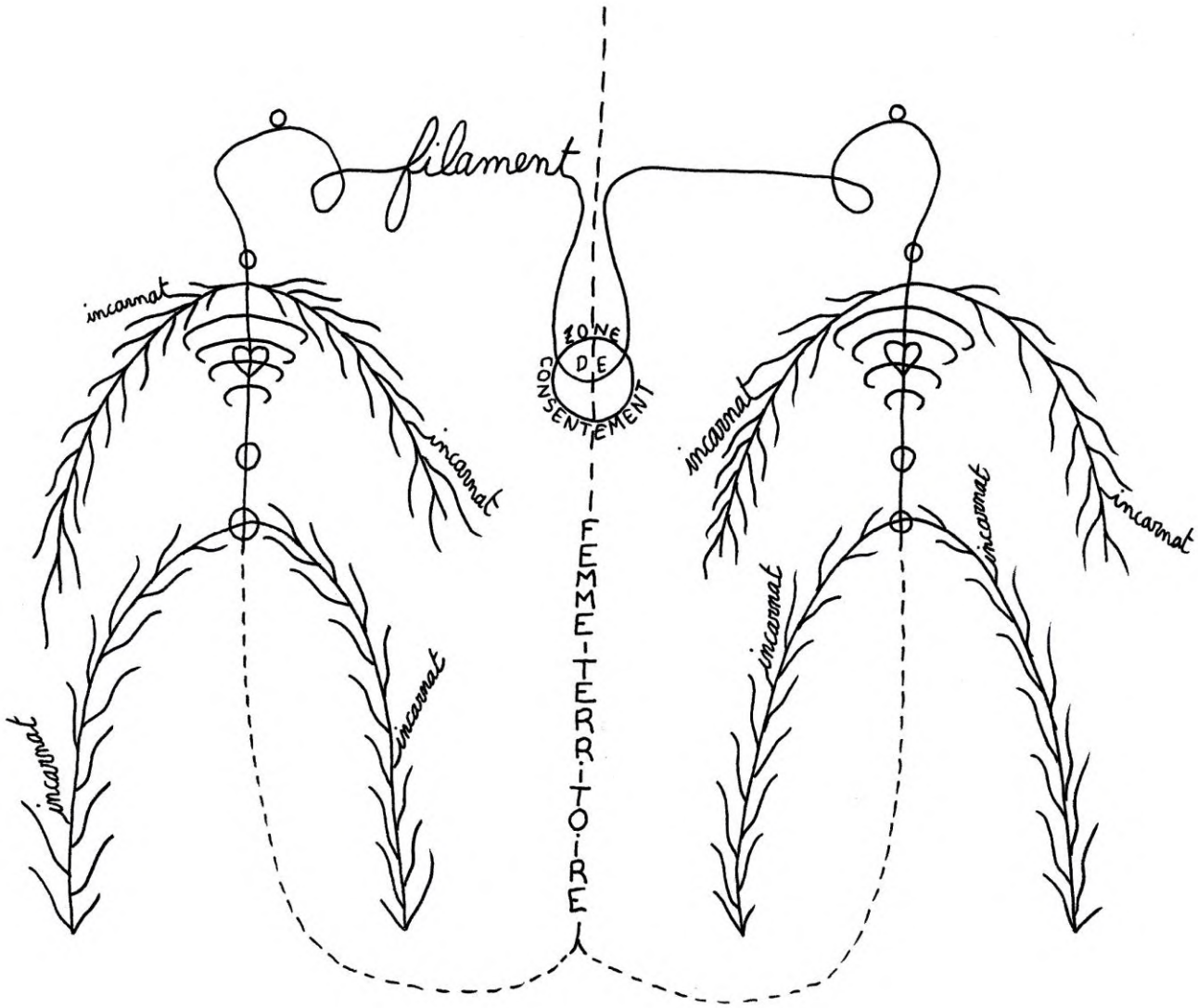
En suivant la même voie, je souhaite poser plusieurs axiomes qui émergent dès la formulation de la problématique et l'irruption de la notion de consentement. Je pense qu'il est important de les énumérer avant d'émettre des hypothèses pour y répondre :

1- Les êtres sensibles sont dépendants les uns des autres.
2- Le processus d'identification des êtres humains dépend des relations qu'iels expérimentent et des traces et impressions que ces relations laissent sur leur mémoire et leur corps.
3- Chaque être est différent et change à chaque instant. Les identifications ne sont pas des frontières et ne peuvent conséquemment pas être fixes. Les mises en commun s'opèrent lors de connexions heureuses, mais toujours le temps d'une coruscation. Un mouvement de la volonté ne saurait être fixe ni acquis, provoquant parfois l'échec du partage des affects.
4- Les traces et impressions laissées par les relations sont sensibles et peuvent être manipulées et reproduites, se transformer et même disparaître.
5- Aucune transparence ne pourra éclaircir durablement les consentements humains. L'opacité du désir fonde les rapports humains plus que la volonté seule.

[32] Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard* [1990], Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p. 79.

Hypothèses : femme-territoire, incarnat et filament

Dans la suite de mes recherches, la notion de consentement ne tournait plus seulement autour de l'acceptation ou le refus de rapports génitaux-centrés, ni leur mise en mots par la contrainte ou le choix ; la notion de consentement avait élargi son orbite autour d'images, de représentations, de figures qui affirmaient, et affirment encore, le lien et le mouvement entre des êtres aux corps flous, floués, floutés dans un espace donné.



Le consentement, ce serait d'abord une culture-en-devenir avant d'être des accords mutualisés ou contractualisés entre deux partis autour d'actes intimes. Ma première hypothèse est qu'une culture de l'intrusion⁘ préexiste et qu'elle ferait même partie intégrante de la « peau de la nation ». Cette idée de nation comme d'une peau a été énoncée par la philosophe et théoricienne *queer* anglo-australienne Sara Ahmed :

> [...] la métaphore du "*soft touch*" suggère que les frontières et les défenses de la nation sont comme la peau ; elles sont molles, faibles, poreuses et facilement façonnées ou même meurtries par la proximité avec les autres. Cela suggère que la nation est rendue vulnérable aux abus par sa très grande ouverture aux autres. La douce nation est trop émotionnelle, trop facilement émue par les demandes des autres et trop facilement séduite [...]. L'exigence implicite est celle d'une nation moins émotive, moins ouverte, moins facilement émouvante, une nation "dure" ou "ferme". L'utilisation de métaphores de "douceur" et de "dureté" nous montre comment les émotions deviennent des attributs collectifs, qui se construisent comme "être" à travers le "sentiment". De tels attributs sont bien sûr genrés : le corps national doux, est un corps féminisé, qui est "pénétré" ou "envahi" par d'autres.[33]

Le « corps national doux » [« *soft national body* »] est le terrain féminisé sur lequel se déroulent les luttes anti-racistes, antisexistes et anticoloniales. Dans cette perspective, il n'est pas possible de séparer les théories décoloniales des féminismes.

C'est sur ce corps féminin nationalisé « envahi », qui subirait des « intrusions » et qui serait « à défendre » que la culture du viol⁘ fonctionnerait, à la fois comme un avertissement et comme une menace justifiant le contrôle et la surveillance du territoire au même titre que celle du corps des femmes. Lorsqu'elle se réalise, cette culture est raciste et sexiste ; elle habilite les crimes de guerre et permet d'inséminer les terres colonisées par le biais de la fonction reproductive des femmes. La théoricienne *queer* Eve Kosofsky Sedgwick écrit :

> L'asymétrie épistémologique des lois qui régissent le viol, par exemple, privilégie dans le même temps les hommes et l'ignorance, dans la mesure où ce que veut et perçoit la femme violée n'est d'aucune importance à partir du moment où le violeur affirme n'avoir rien remarqué (une ignorance dans laquelle la sexualité mâle est éduquée avec soin). La mécanique du viol, régulée par ce privilège épistémologique de l'ignorance, finit évidemment par soumettre les plus importantes ambitions des femmes, celles de contrôler les modalités de notre propre circulation, à un dispositif disciplinaire démesuré.[34]

Ce privilège épistémologique de l'ignorance, constitutif de la culture du viol⁘, fonctionne dans un « effet de représentation »[35] provoqué par le genre ; la philosophe *queer* Teresa de Lauretis écrit en 1987 : « Savoir dans quelle mesure cette conscience nouvelle ou émergente

[33] Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburg, University Press of Edinburg, 2014, p. 2. Ma traduction depuis l'anglais (États-Unis).
[34] Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard, op. cit.*, p. 27.
[35] Teresa de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg* [1987], traduit de l'anglais (États-Unis) par Sam Bourcier, Paris, Éditions La Dispute, 2023, p. 49.

de la complicité avec l'idéologie de genre joue pour ou contre la conscience de l'oppression est l'un des problèmes majeurs pour comprendre l'idéologie en cette époque postmoderne et postcoloniale. »[36] Pour déceler une culture du viol et de l'intrusion⁜, il faudra donc contourner ou enlacer son premier privilège épistémologique : celui de l'ignorance.

Dans cette dynamique sexiste et coloniale, le corps des femmes apparaît comme une véritable « zone à défendre » ou une « zone à dissoudre » qui est le cœur des réappropriations [*reclaim*][37] féministes. J'ai appelé ce phénomène figural : la femme-territoire. La femme-territoire est un concept plastique : elle a de nombreux codes de représentation artistiques à travers l'histoire de l'art occidental et au fil des révolutions du consentement. C'est un ensemble figural[38] qui permet de circonscrire la culture de l'intrusion⁜, d'en expliciter les codes sensibles et plastiques. La femme-territoire regroupe tous les imaginaires qui créent une bulle culturelle normalisante entre plusieurs individuɛs par rapport à leurs sensibilités de genre[39]. La rencontre de ces imaginaires crée une zone de consentement, comme je l'ai schématisé ci-dessus. Impulsée depuis l'idéologie de la femme-territoire, la force des imaginaires[40], harmonisée ou non, qui découle de la zone de

---

[36] *Ibid.*, p. 57.

[37] « Si on devait choisir un geste, un mot capable d'attraper et nommer ce que font les écoféministes, ce serait *reclaim*, un terme que les écoféministes empruntent au vocabulaire écologique. Il signifie à la fois réhabiliter et se réapproprier quelque chose de détruit, de dévalorisé, et le modifier comme être modifié par cette réappropriation. Il n'y a ici, encore une fois, aucune idée de retour en arrière, mais bien plutôt celle de réparation, de régénération et d'invention, ici et maintenant. » Émilie Hache, « Introduction : Reclaim Ecofeminism! », *in* Émilie Hache (dir.), *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2016, p. 22-23.

[38] Suivant la définition du figural énoncée par Jean-François Lyotard *in Discours, figure* [1971], Paris, Éditions Klincksieck, 2002.

[39] On peut penser la femme-territoire comme cette femme, dans les analyses littéraires de Kate Millett, « transformée en porte-drapeau sexuel offert au soulèvement quand celui-ci se corrompt et trahit ses idéaux radicaux sous le prétexte habituel de l'efficacité. » Kate Millett, *Sexual Politics, op. cit*, p. 43. La femme-territoire serait alors ce complexe où chaque femme, dès que l'une d'elles « pénètre sur le territoire mythique qui fait d'elle, conformément à une éthique primitive, un butin que les mâles s'arrachent, la révolution cède irrévocablement la place à la contre-révolution. » *Ibid.* L'auteure écrivait quelques lignes avant : « Pour chacun de ces masques, elle est un miroir dans lequel il se contemple. » *Ibid.*, p. 42. Constat, qui, à l'ère contemporaine, sera confirmé par la pixellisation de la femme-territoire comme porte-drapeau des rapports homosociaux✳ : au milieu du XXe siècle, les visionnages collectifs des films *stag* dans le manoir *Playboy* sont la version multimédia et refoulée des antiques courses-poursuites homoérotiques dans les gymnases. Paul B. Preciado, *Pornotopie. Playboy et l'invention de la sexualité multimédia* [2010], Paris, Éditions Flammarion, 2011, p. 51. En s'asseyant dans un entre-soi viril, la proximité entre mecs est certes facilitée, mais l'acte homosexuel reste refoulé parce qu'il se produit par déplacement sur le corps pornotopique pixellisé des femmes projetées sur l'écran de cinéma. Pour une analyse plus fine de ce phénomène, voir l'article de Florian Vörös, « Fantasmes de virilité, blanchité et masculinité hégémonique en contexte gai parisien », *in L'Homme & la Société*, n°208, Paris, Éditions L'Harmattan, 2018, p. 208.

[40] Souvent érotiques, ou en tout cas la force de la rencontre des imaginaires et leur confrontation est le plus visible dans une situation érotique.

consentement, devient une force libidinale (que Paul B. Preciado appelle *potentia gaudendi*[41]) et rejoint ce que j'appelle l'incarnat, et circule le long de ce que j'appelle les filaments.

Ma deuxième hypothèse, c'est que l'incarnat, mon second concept plastique, articule la notion de consentement en transcendant les limites du corps et serait l'émanation résultant de l'incorporation de la charge libidinale (*potentia gaudendi*) à partir des imaginaires distribués par la femme-territoire. Pour définir un peu plus précisément l'incarnat, on peut en voir les émanations lorsque celleux qui rougissent et dont la couleur de peau se teinte en rouge ont le sang qui afflue au visage, de plaisir, de gourmandise, de contentement, d'ivresse, mais aussi lorsque l'individue est prise au dépourvu, par la surprise, la gêne et enfin, parfois, la honte. Ces variations de couleurs sur la peau permettraient l'expression de plusieurs états dits « émotifs » qui fait ressortir la chair et qui sert tant à l'expression érotique ; dans les cultures occidentales on pâlit ou bleuit de peur, on verdit à cause de la nausée, on jaunit à cause de la maladie, on rougit de honte etc. L'incarnat fait référence à cette couleur située entre le rose et le rouge vif - voire aussi incarnadin, plus pâle encore que l'incarnat – et fait aussi référence à l'incarnation chrétienne, où le Verbe s'est fait chair, selon l'évangile de Saint Jean.

L'incarnation c'est aussi « l'enfoncement dans la chair » en médecine, les articles scientifiques sur la bioéthique étant par ailleurs ceux qui traitent le plus de la notion de consentement dans le domaine de la recherche. L'incarnat serait ici la couleur sous la peau, plus proche du carmin, celle du choix. C'est la couleur qui filtre le sujet en mouvement dans son être, entre mobilités internes et externes, et lui permet sa libre expression. Plastiquement l'incarnat peut se traduire par la défiguration ; par exemple, le retournement de la chair opéré par un squelette animé comme on peut le voir dans les gravures anatomiques de la Renaissance[42].

[41] « Dans le capitalisme pharmacopornographique, la force de travail révèle son véritable substrat : force orgasmique, *potentia gaudendi.* [...] La *potentia gaudendi* n'est pas seulement caractérisée par son impermanence et sa grande malléabilité, mais aussi et avant tout par l'impossibilité de la posséder et de la conserver. La *potentia gaudendi*, comme fondement énergétique du pharmacopornisme, ne se laisse pas réifier, ni transformer en propriété privée. Je ne peux ni posséder ni conserver la *potentia gaudendi* de l'autre, mais encore, je ne peux ni posséder ni conserver celle qui apparaît comme mienne. La *potentia gaudendi* existe exclusivement comme évènement, relation, pratique, devenir. » Paul B. Preciado, *Testo junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Éditions Grasset, 2008, p. 41-42.

[42] Raphaël Cuir, *Renaissance de l'anatomie*, Paris, Éditions Hermann, 2016.

Enfin, ma troisième et dernière hypothèse est que le consentement serait cristallisé dans ce que j'ai appelé le filament. Il permettrait de situer la zone (parfois appelée « grise ») du consentement et en dégager une esthétique particulière. Les différentes natures des rapports relationnels que les filaments traduisent peuvent varier. Elles peuvent relever du rapport de force, ascendant ou descendant, entre deux personnes, mais peuvent aussi être d'une toute autre nature. Les filaments traduisent l'opacité et la complexité des consentements puisqu'ils font circuler les désirs d'un corps à l'autre par la parole ou les mouvements du corps. Le but des filaments est d'élargir les définitions relationnelles binaires, dont l'opposition amour/amitié, soulignée par Foucault qui en pointait la pauvreté :

> en échappant à la catégorisation "homosexualité-hétérosexualité", les gays, je pense, ont fait une démarche importante et intéressante. Ils définissent autrement leurs problèmes en essayant de créer une culture qui n'a de sens qu'à partir d'une expérience sexuelle et un type de relations qui leur soit propre. Faire échapper le plaisir de la relation sexuelle au champ normatif de la sexualité et à ses catégories, faire par là même du plaisir le point de cristallisation d'une nouvelle culture – c'est, je crois, une approche intéressante.[43]

C'est aussi ce qu'analyse la sociologue Natacha Chetcuti dans son ouvrage *Se dire lesbienne*, lorsqu'elle écrit qu' « en général, ce sont des amitiés, qui d'une manière passagère et discontinue, peuvent se transformer en relation désirante ; certaines parlent d' "une amitié amoureuse" ».[44] Parce qu'ils sont éphémères, les filaments troublent les relations et leurs définitions, et contiennent en leur creux quelques bribes du consentement des personnes impliquées.

Les filaments permettraient d'offrir des variations entre ces deux types de relation que sont l'amitié et l'amour et de les ouvrir à la parentèle et aux modes relationnels non-exclusifs et extra-familiaux. Le filament n'a pas de position spatio-temporelle précise, rejoignant ainsi les enjeux des esthétiques *queer*✳. Ces esthétiques ont des plasticités telles, qu'elles permettent, selon Muriel Plana dans son récent article « Voyances anti-prophétiques et fiction queer », un « travail d'anticipation des possibles [qui] ne procède à l'absorption totalitaire d'aucun temps. [Ce] travail relève en effet le défi de l'articulation dialogique entre passé, présent et avenir à travers l'expérience sensible de pensées

[43] Michel Foucault, « Le triomphe social du plaisir sexuel : une conversation avec Michel Foucault », *Dits et écrits II. 1976-1988,* Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 1131.
[44] Natacha Chetcuti, *Se dire lesbienne. Vie de couple, sexualité, représentation de soi*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2021, p. 152.

alternatives, anti-essentialistes et artificialistes de la relation. »[45] Ainsi, les filaments enveloppent et/ou développent tout type de lien affectif entre deux individuɛs ou plus. Par exemple, on pourrait parler de « monocule dyadique hétérosexuel » comme d'un type particulier de filament très normatif, dont le couple homme/femme serait la représentation la plus fréquente, en opposition avec les filaments qui composent les cercles relationnels polyamoureux, et que mon amie sorcière Sofibu a joliment appelé les « polycules ».

La nature du filament serait organique, elle pourrait mourir par effet de coruscation par exemple ; un évènement éphémère et *quasi* invisible qui laisserait une empreinte forte sur cellɛuxs qui l'expérimenteraient. Mais le filament pourrait aussi se décomposer lentement et de manière putride, par l'effet d'une autopsie relationnelle trop longue, parce qu'infructueuse. Le filament pourrait alors révéler une texture puante et s'avérer extrêmement éprouvant pour tous les êtres qui sont reliés par lui. Plastiquement, je propose de traduire le filament par la pratique de la couture, et plus précisément de la suture ; le filament est peut-être cet étrange lien qui répare et qui blesse simultanément.

En m'appuyant sur le schéma tracé quelques pages plus haut, je résume les trois hypothèses soutenues dans cette thèse de la manière suivante :

1 – Une culture de l'intrusion préexisterait, établissant des zones de tension appelées « zones opaques du désir ». Les figures de cette culture de l'intrusion se baladent dans l'ensemble figural de *femme-territoire.* Le médium de la gravure a largement contribué à la diffusion de cette idéologie et ce dès sa découverte technique à la Renaissance.

2 – Le territoire imaginaire tracé par la culture de l'intrusion au travers de la *femme-territoire* interagirait de manière libidinale avec l'*incarnat,* au plus proche des corps. Cette charge, selon qu'elle soit harmonieuse ou dissonante, créerait des traumatismes, des plaisirs ou de l'indifférence dont l'émanation se dégagerait de l'*incarnat*. L'incarnat est traversé par l'opacité du désir et ses contours sont flous et ontologiquement mouvants.

3 – Les corps seraient reliés entre eux par un *filament* qui permettrait la cristallisation momentanée des consentements dans le langage, qui serait niés et dégradés

[45] Muriel Plana, « Voyances anti-prophétiques et fiction queer », *in* Bernard Lafargue, Cécile Croce (dir.), *QueeRriser l'esthétique*, revue *Figures de l'art*, n°39, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2021, p. 179.

ou régénérés et épanouis. C'est grâce à ce lien très particulier que des représentations du consentement pourraient nous apparaître et entrer dans le domaine de l'esthétique.

Ces trois hypothèses sont formulées suivant trois concepts plastiques qui sont les titres des trois axes développés dans cette thèse, dont je vais exposer les résultats et les échecs.

Il faut donc casser ce système. Déciller les yeux. Obliger chacun à regarder le monde tel qu'il est et non tel qu'il nous est raconté dans un narratif fallacieux, destiné à faire croire à une harmonie complémentaire entre les sexes. Ça suffit, la fiction ! Suffit, toute cette propagande véhiculée par les mythes, les rites, les grands classiques du cinéma et la littérature, et jusqu'il y a peu l'enseignement. C'est elle qui a fait croire que le génie ne pouvait être que masculin puisque l'Histoire n'avait retenu que des noms d'hommes parmi les scientifiques et les artistes ayant marqué leur temps. Une honte quand on sait combien de travaux de femmes (en musique, peinture, littérature) ont été gommés ou pillés

Gisèle Halimi, avec Annick Cojean, *Une Farouche liberté*, Paris, Éditions Grasset, 2020, p. 145.

femme-territoire

Chloé Fleury Turcas
Détail, *Le Cauchemar de Léda*, 2016,
Eau-forte et aquatinte sur cuivre, 14,5 x 14,5 cm,
presses de l'atelier Bo Halbirk, Paris.

La femme-territoire pourrait aussi bien être le titre de la cartographie idéologique de l'Occident et ce depuis son tout premier tracé dans la philosophie antique. Cette cartographie, Gilles Deleuze et Félix Guattari en ont esquissé les contours conceptuels dans leur ouvrage *Milles Plateaux* en opposant les concepts plastiques de calque et de carte ; la carte construirait l'inconscient, là où le calque le reproduirait[1]. La carte fait partie intégrante de leur concept de « rhizome », qui serait toujours à « entrées multiples »[2] ; le rhizome ressemblerait à une donnée géométrique fluctuante insaisissable, paradigmatique, et très certainement d'inspiration quantique[3]. Donna Haraway affirme elle aussi que « les corps sont des cartes du pouvoir et de l'identité. »[4] Pour la philosophe, les frontières du corps ne sont pas stables :

> les corps comme objets de connaissance sont des nœuds générateurs matériels-sémiotiques. Leurs *frontières* se matérialisent en interaction sociale. Les frontières sont tracées par des pratiques de cartographie ; les "objets" ne préexistent pas en tant que tels. Les objets sont des projets de frontière. Mais les frontières se modifient de l'intérieur ; les frontières sont très retorses. Ce que les frontières contiennent provisoirement reste générateur, producteur de sens et de corps. Installer (voir) des frontières est une pratique risquée.[5]

« Cette pratique risquée » est celle des figures qui tentent de percer les frontières que la femme-territoire, en tant qu'ensemble idéologique, pose sur les subjectivations. La femme-territoire est un ensemble de figures idéologiques dont les incarnations de genre sont impossibles et dont les frontières sont toujours en voie d'expansion, à la conquête de tous les corps par lesquels elles pourraient pénétrer.

Dans un poème qui ouvre son ouvrage écrit en 1987 et intitulé *Terres frontalières – La Frontera*, la poétesse *queer* et féministe chicana Gloria Anzaldúa conceptualise la frontière comme un espace d'hybridité en constante transition, un nouveau territoire où se construit une identité autre. Elle écrit :

---

[1] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux, capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 20.
[2] *Ibid.*
[3] « Tout rhizome comprend des lignes de segmentarité d'après lesquelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué, etc. ; mais aussi des lignes de déterritorialisation par lesquelles il fuit sans cesse. Il y a rupture dans le rhizome chaque fois que des lignes segmentaires explosent dans une ligne de fuite, mais la ligne de fuite fait partie du rhizome. » *Ibid.*, p. 16.
[4] Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences-Fictions-Féminismes* [1985-1997], Paris, Éditions Exils, 2007, p. 79.
[5] *Ibid.*, p. 134.

Au-delà de la frontière du Mexique
contour désolé de maisons dévorées par les vagues,
falaises effondrées dans la mer,
des vagues argentées marbrées d'écume
percent un trou sous la barrière frontalière.

Miro el mar atacar
a cerca en Border Field Park
con sus buchones de agua,
résurrection d'un dimanche de Pâques
du sang brun qui coule dans mes veines.

Oigo el llorido del mar, el respiro del aire,
mon Coeur jaillit au rythme de la mer.
Dans la brume grise de soleil
le cri strident des mouettes affamées,
l'odeur acidulée de la mer me pénètre.

Je passe par un trou dans le grillage
de l'autre côté.[6]

Le texte est composé sur la page comme une œuvre d'art, il mélange espagnol et anglais et forme une vague puis un trou sur le blanc de la page : voilà la matière liquide langagière qui filtre à travers les frontières dessinées par les colons.

Plus loin, Anzaldúa se sert poétiquement de la figure du barbelé comme frontière-grillage qui sépare les États-Unis du Mexique et qui est comme une blessure ouverte longue de 3100 kilomètres qui divise « un *pueblo*, une culture »[7], tout en courant le long de son corps en le déchirant de part en part. C'est l'idée de la frontière comme une *herida abierta*[8], une plaie ouverte en espagnol. Ainsi, pour Anzaldúa, « la peau de la terre est sans couture »[9] tout comme on ne peut « clôturer » la mer. Avec ce poème, elle revendique les terres indigènes dont la divinité *Yemaya* démolit les grillages posés par « l'homme blanc »[10].

Sur les terres frontalières se forme une « nouvelle *mestiza* », ce serait une nouvelle « race cosmique »[11] à la « conscience alien »[12] qui serait dans un état psychique permanent

[6] Gloria Anzaldúa, *Terres Frontalières – La Frontera. La nouvelle mestiza* [1987], traduit de l'anglais (États-Unis) et de l'espagnol (États-Unis/Mexique) par Nino S. Dujour et Alejandra Soto Chacón, Paris, Éditions Cambourakis, 2022, pp. 70.
[7] *Ibid.*, p. 71.
[8] À propos de ce concept, elle écrit plus précisément : « La frontière entre le Mexique et les États-Unis *es una herida abierta* où le Tiers-monde s'écorche et saigne au contact du premier. Et avant qu'une croûte se forme, l'hémorragie reprend et le sang vital des deux mondes se mélange pour former un troisième pays – une culture de la frontière. » *Ibid.*, p. 72.
[9] *Ibid.*, p. 71.
[10] *Ibid.*, p. 72.
[11] *Ibid.*, p. 195.
[12] *Ibid.*, p. 196.

de « népantilisme – du mot aztèque *nepantla* qui décrit le déchirement entre plusieurs façons d'être »[13]. Avec Anzaldúa, les figures qui sont aux *limites* de l'ensemble figural impérialiste de la « femme-territoire », ne sont plus femmes mais « *mestizas* ». Les figures frontalières évacuent « la femme » occidentale reproductrice de la race blanche pour s'ériger en une véritable figure du dépassement de la binarité produite par la frontière. Ultimement, la *mestiza* peut se transformer en une *nahual* (concept spirituel issu des cultures mésoaméricaines) « capable de se changer en arbre, en coyote, en une autre personne »[14]. Pour la théoricienne, les frontières sont des nouveaux territoires de contacts qui sont en fin de compte des zones limites où les catégories peuvent se dissoudre. En suivant la pensée critique d'Anzaldúa, la *mestiza* est une figure frontalière qui peut se muer en pont[15], mais pour pouvoir traverser ce pont vers une coalition, il faut que les femmes blanches taisent leurs privilèges et qu'elles soient capables d'écouter pour reconnaître les paysages inconnus qui pointent sur l'autre rivage.

Pour en revenir à l'ensemble figural qui va occuper tout ce chapitre, la femme-territoire possède une dimension cartographique que l'on retrouve dans cette gravure de Grayson Perry intitulée *Map of Nowhere* et imprimée en 2008 (fig. 5). L'artiste est hanté par la cartographie d'un désastre philosophique et sociétal. Dans cette gravure, il recense toutes les institutions d'un monde en ruine, en y mêlant des signes ésotériques de la Kabbale et de l'astrologie. Dans le détail de cette gravure (fig. 6) on peut voir que l'artiste dissèque le corps humain avec le scalpel des biais sexistes, coloniaux et consuméristes.

[13] *Ibid.*
[14] *Ibid.*, p. 205.
[15] Voir : Gloria Anzaldúa, Cherríe Moraga, *Ce pont, mon dos. Voix de femmes de couleur étasuniennes radicales* [1981], traduit de l'anglais (États-Unis) par Noémie Bannerot-Polverini, Paris, Éditions Cambourakis, 2026. Cet ouvrage qui regroupe plusieurs textes de femmes racisés est précurseur de la théorie féministe intersectionnelle.

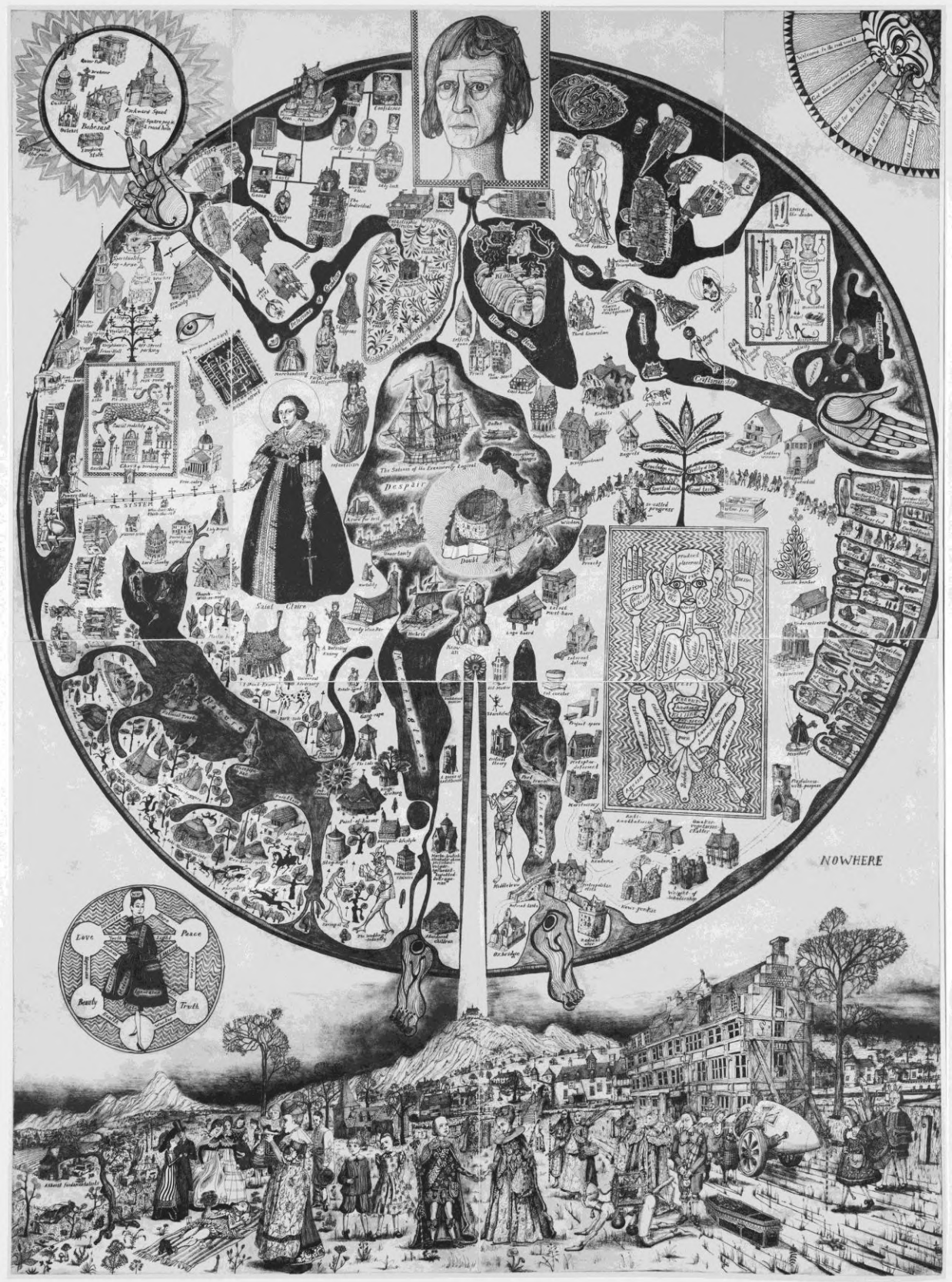


fig. 5. Grayson Perry, *Map of nowhere*, 2008,
gravure à l'eau-forte et pointe sèche, cinq plaques imprimées sur une feuille, 53 x 113 cm.
© Galerie de l'artiste et Victoria Miro, Londres.

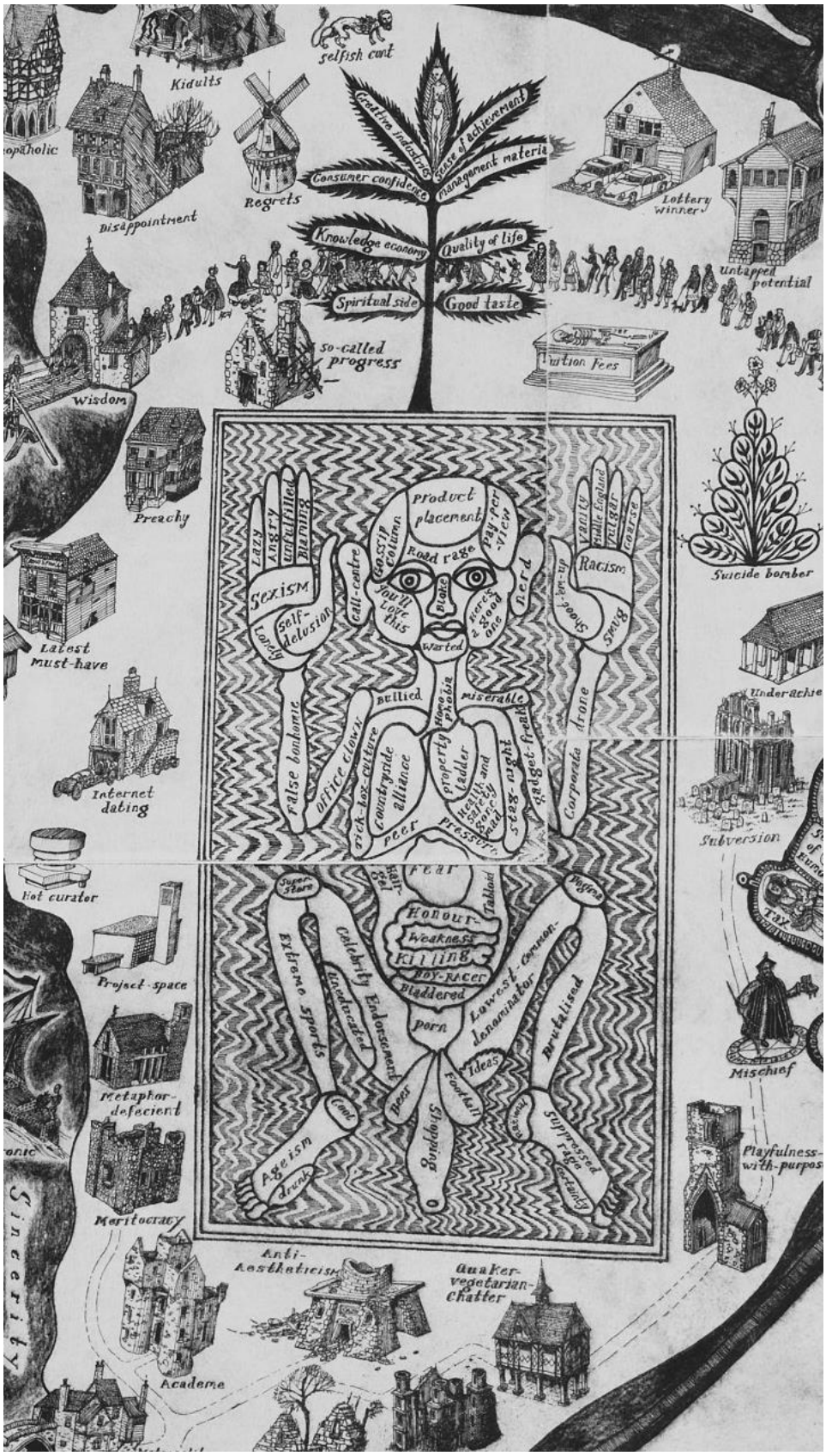


fig. 6. Détail fig. 5. Grayson Perry, *Map of nowhere*, 2008.
© Galerie de l'artiste et Victoria Miro, Londres.

Pour Guattari et Deleuze, la « carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale. On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une œuvre d'art, la construire comme une action politique ou comme une méditation »[16] ; si on couple cette définition de la carte avec leur définition du rhizome selon laquelle celui-ci « procède par variation, expansion, conquête, capture, piqûre »[17], on peut alors superposer le concept cartographique de femme-territoire au rhizome, à quelques considérations féministes près. Suivant cette logique, la piqûre du rhizome serait le principe d'expansion de la femme-territoire ; cette piqûre est très bien décrite par George Bataille :

> [c]ette action violente, privant la victime de son caractère limité et lui donnant l'illimité, l'infini qui appartiennent à la sphère sacrée, est voulue dans sa conséquence profonde. Elle est voulue comme l'action de celui qui dénude sa victime, qu'il désire et qu'il veut pénétrer. L'amant ne se désagrège pas moins la femme aimée que le sacrificateur sanglant l'homme ou l'animal immolé. La femme dans les mains de celui qui l'assaille est dépossédée de son être. Elle perd, avec sa pudeur, cette *ferme barrière* qui, la séparant d'autrui, la rendait impénétrable : brusquement elle s'ouvre à la violence du jeu sexuel déchaîné dans les organes de la reproduction, elle s'ouvre à la violence impersonnelle qui la déborde du dehors.[18]

Il nous suffit maintenant de remplacer la femme bataillienne, dont la chair se désagrège sous la « violence du jeu sexuel », par la cartographie de la femme-territoire pour apercevoir l'action dévastatrice et sans cesse en expansion (qu'on pourrait dire coloniale) de la piqûre rhizomique. La piqûre rhizomique de la femme-territoire est une des composantes de la culture de l'intrusion⁂. Les écoféministes s'accordent à dire que cette dynamique discriminante, coloniale et misogyne, propre à la culture de l'intrusion, a un lien primordial avec l'écocide[19] qui menace la planète.

---

[16] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux, op. cit.*, p. 20.
[17] *Ibid.*, p. 32.
[18] Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 96. C'est moi qui souligne. À ceci, Virginie Despentes répondra un demi-siècle plus tard : « Les hommes imaginent volontiers que ce que les femmes préfèrent, c'est de les séduire et de les troubler. C'est de la pure projection homosexuelle : s'ils étaient de sexe féminin, ce qu'ils trouveraient formidable, c'est de pouvoir exciter d'autres hommes. » Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Éditions Hachette, 2007, p. 76.
[19] « En montrant comment la domination des femmes et l'empoisonnement de la nature s'entrecroisent dans le corps des femmes, le concept d'écocide prend une dimension sociale qui rassemble le racisme, le classisme, le colonialisme et le capitalisme dans un objectif clair : la santé. Rassembler ces problèmes dans la catégorie de la santé transforme la désunion écrasante de la crise sociale et écologique en un tout compréhensible. » Chaia Zbloki Heller, "Eco-cide in Women's Bodies", *Synthesis/Regeneration*, n°3, St. Louis (USA), WD Press, Printemps 1992. Ma traduction.

Guattari et Deleuze insistent : « ce qui est en question dans le rhizome, c'est un rapport avec la sexualité, mais aussi avec l'animal, avec le végétal, avec le monde, avec la politique, avec le livre, avec les choses de la nature et de l'artifice »[20], ainsi, et si l'on insuffle un maximum de politiques sexuelles dans le rhizome, celui-ci gonflera en une magnifique femme-territoire toute clinquante avec ses faux-ongles de sorcière, ses faux-cils de chouette, ses talons et ses courbes siliconées, tout en étant d'un « naturel » mystique, omniscient, à l'image d'une déesse paléolithique. Dans ce chapitre, nous allons voir comment cette entité de femme-territoire à la fois pute et sorcière se fait « piquer » ; le rhizome ressemblera bien moins à l'analyse de la soupe primordiale qu'à la découpe bouchère de Zahia par Bryan Adams pour la campagne PETA (fig. 7). Nous allons donc essayer d'éclater la femme-territoire en un milliard de petites étoiles pour entrevoir une échappée à la culture de l'intrusion⁂.

Dans ce chapitre, nous verrons dans un premier temps le rôle de la figuration dans le tracé cartographique de la femme-territoire – avec une analyse particulière centrée sur la figure socratique. Ensuite, j'analyserai comment l'humour camp⁂ trouble la violence des représentations. Je proposerai enfin des pistes pour résister à la colonisation des territoires picturaux en proposant des revanches sur l'œuvre *Olympia* de Manet (fig. 21), œuvre qui me hante[21]. Tout au long de ce chapitre j'accompagnerai mes recherches théoriques de propositions plastiques parmi quelques-unes des œuvres que j'ai gravées. J'étudierai d'abord *Xanthippe pissant sur Socrate, Alcibiade épiant* (fig. 10) ; ensuite j'analyserai la dimension picturale du placard✶ dans lequel sont enfermées les figures représentées dans *Red Door* (fig. 26) ; enfin je m'appuierai sur une œuvre que j'ai réalisée durant les premières années où j'apprenais la gravure, *Olympia et sa maquerelle* (fig. 45), pour questionner la représentation des peaux noires en gravure et le lien avec la Mère-Nation faisant partie intégrante de l'ensemble figural de la femme-territoire.

[20] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, op. cit.*, p. 32.
[21] « Un chef-d'œuvre toujours se meut, par définition, à la manière d'un fantôme. La Chose hante, par exemple, elle cause, elle habite sans y résider, sans jamais s'y confiner, les nombreuses versions de ce passage [...]. » Jacques Derrida, *Spectres de Marx,* Paris, Galilée, 1993, p. 42.

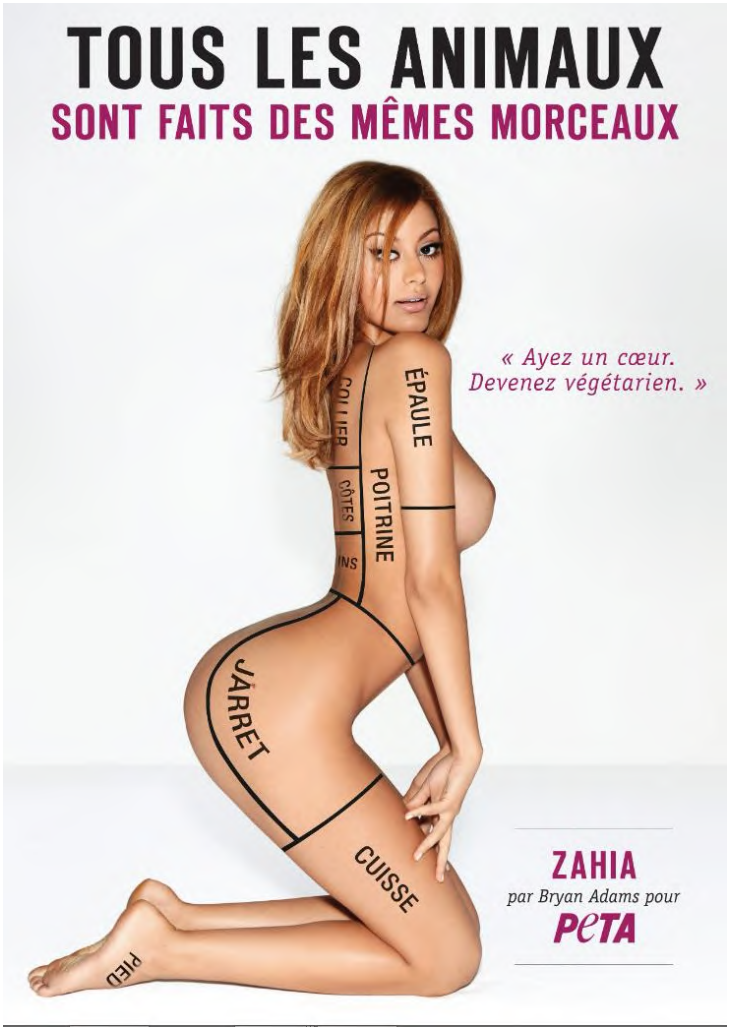


fig. 7. Bryan Adams, affiche pour campagne publicitaire avec Zahia Dehar pour l'organisation pour le droit des animaux Peta (Pour une Éthique dans le Traitement des Animaux), 2015,
photographie manipulée numériquement, dimensions variables.
© Bryan Adams/PETA.

Sortir de la caverne de Platon : la revanche de Xanthippe

Dans cette partie, j'analyserai d'abord l'irreprésentabilité de certaines figures pour la mettre en corrélation avec ce que j'appelle une « défiguration de l'art ». Dans un deuxième temps je positionnerai la figuration telle que je l'ai définie dans son cadre spatio-temporel. Enfin, j'analyserai la figure socratique, qui est une des figures philosophiques depuis laquelle la femme-territoire se conceptualise, sous deux aspects : d'abord la figure du Socrate érotique, puis celle du dialecticien pratiquant la poliorcétique. Je ferai résonner mes analyses avec une gravure intitulée *Xanthippe pissant sur Socrate, Alcibiade épiant* sur laquelle j'ai œuvré en 2018 (fig. 10). Ce sous-chapitre permet d'inscrire la pratique particulière de la figuration en gravure que j'expérimente et d'explorer les questionnements autour de la représentation du consentement qui m'ont traversé et enfin des intrications philosophiques que tout cela impliquait.

L'irreprésentabilité de la femme psychanalytique et la défiguration de l'art

Depuis la préhistoire et la sédentarisation humaine qui l'a marquée, la femme-territoire est une figure-matrice que l'on viole pour des conquêtes foncières guerrières. Il est d'ailleurs chaque jour stupéfiant de voir à quel point tant d'intrications belliqueuses et meurtrières sont causées par une projection culturelle spectrale et/ou hallucinatoire, qui ne fait qu'engendrer une succession de conséquences matérielles malheureuses pour des groupes de population dits « minoritaires ». Pour Gilles Deleuze et Félix Guattari, les minorités sont considérées comme « des germes, des cristaux de devenir, qui ne valent qu'en déclenchant des mouvements incontrôlables et des déterritorialisations de la moyenne ou de la majorité. »[22] Loin de s'opposer, la majorité est constituée et constamment travaillée par les ensembles minoritaires et vice-versa, tout ce travail, orchestré activement – quoique chaotiquement – par des dispositifs capitalistes, s'effectue sur les nombreux dénivelés de la femme-territoire et renégocient sans cesse les limites territoriales et de genre.

[22] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, op. cit.*, p. 134.

Déjà en 1971, dans sa thèse *Discours, figure*[23] Jean-François Lyotard remarque la fonction non-signifiante de la figure dans l'art :

> La position de l'art indique une fonction de la figure, qui n'est pas signifiée, et cette fonction autour et jusque dans le discours. Elle indique que la transcendance du symbole est la figure, c'est-à-dire une manifestation spatiale que l'espace linguistique ne peut pas incorporer sans être ébranlé, une extériorité qu'il ne peut pas intérioriser en *signification.* L'art est posé dans l'altérité en tant que plasticité et désir, étendue courbe, face à l'invariabilité et à la raison, espace diacritique. L'art veut la figure, la "beauté" est figurale, non-liée, rythmique. Le vrai symbole donne à penser, mais d'abord il se donne à "voir".[24]

Lorsqu'il positionne l'art « dans l'altérité en tant que plasticité et désir », les contours de la femme-territoire en tant qu'ensemble figural se dessinent. Le philosophe continue :

> Et l'étonnant n'est pas [que le symbole] donne à penser si tant est qu'une fois le langage existant, tout objet est à signifier, à mettre dans un discours, tombe dans le trémis où la pensée remue et trie tout, l'énigme est qu'il reste à "voir", qu'il se maintienne incessamment sensible, qu'il y ait un monde qui soit une réserve de "vues", ou un entremonde qui soit une réserve de "visions", et que tout discours s'épuise avant d'en venir à bout. L'absolument-autre serait cette beauté ou la différence.[25]

En ce sens, la femme-territoire est une réserve de visions, c'est un ensemble figural qui joint les figures aux désirs ; à ce propos Lyotard ajoute :

> II y a une connivence radicale de la figure et du désir. Elle est l'hypothèse qui guide Freud dans l'intelligence des opérations du rêve. Elle permet d'articuler fortement l'ordre du désir et l'ordre du figural par la catégorie de transgression : le "texte" du préconscient (restes diurnes, souvenirs) subit des ébranlements qui le rendent méconnaissable, illisible ; dans cette illisibilité, la matrice profonde où le désir est pris trouve son compte : elle s'exprime en formes désordonnées et en images hallucinatoires.[26]

Suivant cette analyse, on peut affirmer que les ensembles figuraux comme la femme-territoire fonctionnent comme des hallucinations collectives. Ils sont insaisissables dans les discours et les arts plastiques, pourtant ces ensembles peuvent avoir un impact sur le quotidien des corps dont ils dictent des formes impossibles à incarner.

L'ensemble figural de la femme-territoire rejoint la définition lyotardienne de la *figure-matrice* qu'il définit comme :

---

[23] Jean-François Lyotard, *Discours, figure* [1971], Paris, Éditions Klincksieck, 2002. Il est important de noter ici que Lyotard est aussi l'auteur d'un ouvrage sur *L'Économie libidinale*, qu'il publiera trois ans après *Discours, figure*. Dans cet ouvrage il retrace la relation entre désir, économie, langage et pouvoir en entrecroisant la philosophie avec la psychanalyse et la critique sociale. L'auteur, s'oppose à l'idée de penser une société à partir de la production matérielle humaine, comme Marx, ou en s'appuyant uniquement sur des structures symboliques, comme Claude Lévi-Strauss ou Lacan. Il propose plutôt de penser la société et l'histoire comme un réseau d'échanges et de flux d'énergie libidinale. Il y distingue les flux fermés, codifiés et hiérarchisés par les institutions ou les idéologies, des flux ouverts, fluides et créatifs. Ce seraient ces mêmes flux qui génèreraient des "valeurs" sociales ou économiques à partir des désirs humains. Cette thèse de Lyotard rejoint les circuits filamentaires que j'explore dans ce j'appelle la culture du consentement⁂. Jean-François Lyotard, *L'Économie libidinale*, Paris, Éditions Minuit, 1974.

[24] *Ibid.*, p. 13.

[25] *Ibid.*

[26] *Ibid.*, p. 271.

> invisible par principe, objet de refoulement originaire, immédiatement mixtée de discours, fantasme "originaire". Elle est figure pourtant, non structure, parce qu'elle est d'emblée violation de l'ordre discursif, violence faite aux transformations que cet ordre autorise. En lui substituant un schéma d'intelligibilité, on rendrait inintelligible son immersion dans l'inconscient. Celle-ci atteste pourtant que ce qui est en jeu est bien l'autre du discours et de l'intelligibilité. Établir cette matrice dans un espace textuel, a fortiori systématique, ce serait l'imaginer comme une *άρχή* ce serait nourrir à son endroit un double fantasme : celui d'une origine d'abord, ensuite celui d'une origine dicible. Or la matrice fantasmatique loin d'être une origine, atteste l'inverse, que notre origine est une absence d'origine, et que tout ce qui se présente comme l'objet d'un discours originaire est une *figure-image* hallucinatoire, précisément placée dans ce non-lieu initial.[27]

Suivant cette définition de la figure matrice, la femme-territoire n'est pas une structure parce que son intelligibilité échappe au discours, mais elle n'est pas non plus saisissable dans l'espace plastique qui, tout comme l'espace textuel, ne fait qu'essayer de la dire sans jamais complètement la cerner. Jean-François Lyotard ajoute un peu plus loin à propos de la *figure-matrice* :

> Non seulement elle n'est pas vue, mais elle n'est pas plus visible qu'elle n'est lisible. Elle n'appartient pas à l'espace plastique, et pas non plus à l'espace textuel : elle est la différence même, et comme telle ne souffre pas ce minimum de mise en *opposition* qu'exige son expression parlée, ou de mise en image ou en forme que suppose son expression plastique. Discours, image et forme la manquent pareillement, elle qui réside dans les trois espaces ensemble. Les œuvres d'un homme ne sont jamais que les rejetons de cette matrice ; elle peut s'entr'apercevoir peut-être à travers leur superposition, en épaisseur.[28]

En suivant cette définition de la figure-matrice, la femme-territoire se pose comme un ensemble figural d'où s'échappent des marques plastiques s'incorporant dans les réalités quotidiennes. Lyotard ajoute juste après :

> Mais la confusion des espaces qui règne "à l'origine" est telle que les mots y étant traités comme des choses et comme des formes, les choses comme des formes ou des mots, les formes comme des mots ou des choses, la déconstruction ne porte plus seulement sur le tracé textuel comme dans la figure littéraire, sur le tracé révélateur comme dans l'image figurale on sur le tracé régulateur comme dans la forme figurale, mais sur le lieu où se tient la matrice, lieu qui appartient à la fois à l'espace du texte, à celui de la mise en scène et à celui de la scène : écriture, géométrie, représentation – chacune déconstruite du fait de l'immixtion des deux autres.[29]

Le lieu habité par la femme-territoire est un non-lieu, un idéal, une matrice dont l'origine est toujours hors de portée.

Aussi, le psychanalyste Eduardo Colombo écrit : « les métamorphoses de l'image du corps n'oublient pas de reproduire toujours une figure, c'est-à-dire un contour, une limite,

[27] Jean-François Lyotard, *Discours-figure, op. cit.*, p. 271. L'expression grecque dans le texte pourrait signifier « Commencement » ou « point de départ » en grec.
[28] *Ibid.*, p. 278-279.
[29] *Ibid.*, p. 279.

une enveloppe. »[30] Il cite tout de suite après le comte de Boulainvilliers, lorsque celui-ci affirme dans sa *Réfutation des erreurs de Benoît de Spinosa* que le « corps n'est autre chose qu'une étendue solide et bornée par une figure qui est une manière d'être de cette étendue »[31] ; suivant ces définitions, l'ombre de l'étendue figurale de la femme-territoire semble inquiéter tous les corps. C'est la femme-territoire qui trace les limites que peuvent prendre les figures qu'elle contient et qui en modifie le tracé chaque seconde : cet ensemble figural se rend alors indicible et irreprésentable.

Dans son article sur l' « analytique du sublime », Lyotard pose plusieurs questions à propos de *l'effacement de la figure* suite à sa lecture de la traduction du traité attique de Longin *Du Sublime*[32] par le poète classique Nicolas Boileau :

> Mais que subsiste- t-il de la rhétorique (et de la poétique aussi bien) quand le rhétoricien déclare dans la traduction de Boileau que pour atteindre l'effet sublime "il n'y a pas de figure plus excellente que celle qui est tout à fait cachée, et quand on ne reconnaît point que c'est une figure" ? Ou bien y a-t-il des procédés pour cacher les figures, y a-t-il des figures d'effacement des figures ? Comment distinguer une figure cachée et une non-figure ? Et qu'est-ce qu'une non-figure ? Et ceci encore paraît un coup majeur porté à la fonction didactique : quand il est sublime, le discours s'accommode de défauts, de défauts de goût, d'imperfections formelles.[33]

Mais avant d'aborder le sublime, j'aimerai d'abord m'attarder sur le concept de « non-figure ». Celui-ci semble régler les sempiternels problèmes binaires de la matière objet/sujet ou encore de l'acteur passif/actif, on peut retrouver une partie de ce concept dans le terme de « nobjet » réutilisé par Peter Sloterdijk[34]. La « non-figure » dans l'ensemble figural de la femme-territoire peut se rapporter à ce que Teresa de Lauretis, dans sa théorisation du genre, appelle la « négativité de la femme », dont le

> manque constitutif ou le fait qu'elle transcende les lois et les processus de signification a son pendant dans la théorie psychanalytique poststructurale avec la notion de féminité renvoyant à une condition privilégiée, une proximité avec la nature, le corps, le côté maternel ou l'inconscient. Mais nous sommes bien avertis du fait que cette féminité est une pure représentation ; il ne s'agit pas d'une qualité ou d'une propriété des femmes. Ce qui revient à dire que la femme, en tant que sujet du désir

[30] Eduardo Colombo, « Le corps, la norme et l'effraction », *Psychosomatique*, n°36, Grenoble Éditions La Pensée Sauvage, 1994, p. 67.
[31] Henri de Boulainvilliers, *Réfutation des erreurs de Benoît de Spinosa*, *in* François de Fénelon, Henri de Boulainvilliers, Jean Colerus, François Lamy*, Réfutation des erreurs de Benoît de Spinosa, avec la vie de Spinosa,* Bruxelles, chez François Foppens, 1731, p. 31.
[32] Longin, *Du Sublime* [Ie siècle ap. J.-C.], traduit par J. Pigeaud, Paris, Éditions Rivages, 1991.
[33] Jean-François Lyotard, « Analytique du sublime (4) : Le sublime, à présent », *Po&sie*, n°34, 1985, p. 101.
[34] Peter Sloterdijk, *Bulles. Sphères I* [1998], traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Éditions Pluriel, 2015, p. 309.

> ou de la signification, est irreprésentable ; ou mieux que, dans l'ordre phallique de la culture patriarcale et dans sa théorie, la femme est irreprésentable en tant que représentation.[35]

Cette irreprésentabilité des femmes s'inscrit dans l'accélération du projet esthétique moderniste anti-sentimental et paranoïaque, dans toute sa dimension homophobe et bien sûr nécessairement sexiste. Aujourd'hui, la sentimentalité associée à la figuration est surutilisée pour vendre tout et n'importe quoi à la masse populaire. En suivant le binarisme figuratif/abstrait et populaire/bourgeois, l'art populaire semble fonctionner économiquement sur la capitalisation des émotions[36], cette capitalisation serait possible grâce aux visages et aux corps qui permettent une identification[37] ; là où un art bourgeois, plus informe, abstrait, capitaliserait plutôt sur les concepts – on peut voir ici se dessiner d'autres binarismes : identification/universel et matière/esprit.

Dans le langage moderniste, la rancœur[38] du sentimental s'est fait à la faveur d'une « rhétorique publique universalisante du "secret vide" »[39]. Eve K. Sedgwick explique qu'

> une part incalculable de l'énergie qui poussa le modernisme vers l'abstraction provient précisément de la panique définitionnelle homo/hétérosexuelle du tournant du siècle [...] [L]a "figuration" qu'a rendue abjecte l'abstraction moderniste autoréflexive n'était pas celle de n'importe quel corps, ni la figuration de la figuralité elle-même, mais bien celle qui représentait un corps très particulier, le corps masculin désiré. Ainsi, tandis que le kitsch ou la sentimentalité en venaient à signifier la représentation en tant que telle, la "représentation en tant que telle" en venait elle-même à représenter de façon ostensible un objet et un sujet masculins très particuliers du désir érotique.[40]

À partir d'une analyse de l'œuvre d'Oscar Wilde *Le Portrait de Dorian Gray*[41] Eve K. Sedgwick explique que ce qui fait de ce livre « un livre si modern(ist)e n'est pas tant à quel point il fait sien l'alibi homophobe associé à la paranoïa "je ne *l'aime* pas ; je *suis* lui.". L'alibi

---

[35] Teresa de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires, op. cit.,* p. 74.
[36] Eva Illouz, *Les Sentiments du capitalisme*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Ricard, Paris, Éditions Le Seuil, 2006.
[37] George Sand écrit : « Le visage est [l'endroit] où se condensent les valeurs les plus hautes : matrice d'identification où miroite le sentiment d'identité, où se fixent la séduction, les nuances innombrables de la beauté ou de la laideur. Valeur si élevée que l'altération du visage qui montre une trace visible de lésion est vécue comme un drame, à l'image d'une privation d'identité. » George Sand, *Journal intime* [1829-1831], Genève, Éditions Slatkine, 1981, p. 232.
[38] « Nietzsche est donc le psychologue qui rendit à la sentimentalité sa fragrance ; dans le même mouvement par lequel il rendit à la rancœur son aspect rance et fétide. » Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard* [1990], Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p. 162.
[39] « [...] la rhétorique publique du "secret vide", le bouquet de perceptions et d'intuitions qui semble distinctement signifier "modernisme" (ou tout du moins le modernisme de l'élite masculine) circonscrit un espace délimité par la vacuité, une autoréférence qui renvoie au solipsisme paranoïaque du XIXe siècle – bien qu'il diffère tout de même de celui-ci –, et par une division entre contenu thématique et structure, privilégiant la structure aux dépens des thématiques. » *Ibid.*, p. 176-177.
[40] *Ibid.*, p. 178.
[41] Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray* [1890], traduit de l'anglais (États-Unis) par Richard Crevier, Paris, Éditions Flammarion, 1995.

qu'accomplit le *modernisme* de *Dorian Gray* est autre, bien qu'il soit intimement lié à ce dernier : c'est l'alibi de l'abstraction. »[42] Cet alibi serait « le manifeste préfigurant une esthétique moderniste selon laquelle la sentimentalité relève moins de l'objet figuré que d'une vulgarité lubrique associée à la figuration en tant que telle. Selon cette perspective, les principaux espaces de contestation du postmodernisme – ce difficile match retour entre le champion en titre, l'abstraction moderniste, et le challenger déchu, la figuration – serait nécessairement le kitsch et la sentimentalité. »[43] J'appelle phénomène de *défiguration de l'art* cette défaite à l'époque moderne de la figuration face à l'abstraction. L'irreprésentabilité du désir des femmes et des homosexuels (sans compter les lesbiennes qui subissent une double irreprésentabilité) est le paradigme de cette défiguration.

La défiguration de l'art à l'époque moderne aurait des fondations misogynes et par extension, homophobes. Lorsque Georges Bataille écrit : « [d]'habitude un homme ne peut avoir le sentiment que la loi est violée sur lui-même, c'est pourquoi il attend, fût-elle jouée, la confusion d'une femme, sans laquelle il n'aurait pas la conscience d'une violation. C'est par la honte, jouée ou non, qu'une femme s'accorde à l'interdit qui fonde en elle l'humanité »[44] l'auteur rend visible le privilège épistémologique de l'ignorance représentationnelle du viol propre à la gent masculine. La honte comme émotion qui serait fondatrice de la condition sexuelle féminine rend le désir des femmes irreprésentable et décharge les hommes de leur accorder une reconnaissance en tant que sujet de désir, ne les considérant qu'au travers de la figuration de leurs émotions – chez Georges Bataille la confusion et la honte –, à laquelle l'auteur semble curieusement échapper.

Le mythe féminin consiste à croire que la sexualité est « un attribut ou une propriété du masculin »[45] ; j'ai mis ce principe d'irreprésentabilité du désir des femmes dans une gravure que j'ai titrée *Mythe féminin* (fig. 8). On peut y voir une figure, apparemment masculine, regarder une culotte, il n'y a pas de réciprocité du désir puisque l'objet est inerte et abandonné : la femme-territoire est provisoirement contenue dans cette petite culotte et menace toujours de s'échapper. J'ai voulu signifier l'absence de représentabilité du désir féminin en utilisant une technique de gravure au savon⁂. Dans l'aquatinte – plus ou moins

[42] Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard, op. cit.*, p. 176.
[43] *Ibid.*, p. 178.
[44] Georges Bataille, *L'Érotisme, op. cit.*, p. 142.
[45] Teresa de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires, op. cit.,* p. 63.

homogène, cela étant dû à une absence de boîte à grain pour la réaliser[46] – des traces de pinceau sont visibles sur le côté inférieur gauche de l'impression ; ce sont les empreintes de l'absence et le vide ontologique laissé par la figure de la femme-territoire. Ce vide dans la représentation fait partie intégrante du mythe ; le mythe féminin se construit autour de l'absence de figurabilité du désir des femmes. Enfin, le point de vue adopté dans cette gravure est surplombant, l'agent mystificateur qui fait exister son propre désir dans l'objet inanimé est visible. L'encadreur est encadré dans une composition voyeuriste démystificatrice.

En 1972, dans un tableau intitulé *The Devil in Miss Jones* (fig. 9), l'artiste William Nelson Copley cadre sa représentation sur une culotte agrémentée de jarretelles. Ce point de vue érotique, qui consiste à regarder sous les jupons, est un cadrage érotique typique d'une culture états-unienne, et plus largement occidentale, obsédée par le mythe féminin et ce que William Nelson Copley appelle sans trop savoir pourquoi la « bataille des sexes »[47]. La petite culotte est un tissu consentant⁘, hygiéniste, occidental et colonial[48]. Au Japon la culotte se transformera en fétiche avec la pratique de la *panchira* par exemple, qui consiste en la photographie volée des petites culottes (souvent de lycéennes) en contre plongée[49]. La pratique du *panchira* sera strictement contractualisée à partir de 2006 par le gouvernement japonais[50], la sociologue Agnès Giard explique qu'« il faudra prouver que les modèles, majeures obligatoirement, ont signé un contrat pour montrer leur culotte »[51]. Aussi, les *burusera* qui sont, toujours selon Agnès Giard, « les boutiques spécialisées dans la revente des uniformes et des culottes de lycéenne »[52], verront les tissus imprégnés des culottes qu'ils accumulent à des fins commerciales devenir des tissus consentants⁘. En effet, le 1er juin 2004 une loi du gouvernement japonais interdira « l'achat de culottes portées par des

[46] Annexe 5 : généralités en gravure.
[47] « [...] mon humour s'applique à la... à ce que j'aime appeler, la bataille des sexes. C'est un peu l'impossibilité pour les hommes et les femmes de se rapprocher, peu importe à quel point ils le veulent. Oui, oui. C'est difficile, tu sais. Je ne sais pas, c'est juste comme ça que je le ressens. J'y pense pas beaucoup. Mais je ne parviens jamais à trouver autre chose. » Paul Cummings, *Oral history interview with William Nelson Copley*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, 30 janvier 1968. Ma traduction.
[48] « Introduite au Japon dès le début de l'ère Meiji (1868-1911) et l'ouverture des ports au commerce international, la culotte reste longtemps un accessoire exotique et rare avant de se banaliser, dans les années 1950, sous l'influence américaine. » Agnès Giard, « L'amour des culottes », *L'Imaginaire érotique au Japon,* Paris, Éditions Albin Michel, 2006, p. 28.
[49] *Ibid.*, p. 27.
[50] *Ibid.*, p. 31.
[51] *Ibid.*
[52] *Ibid.*, p. 22.

mineures »[53]. Par des procédés juridiques, les tissus peuvent aussi devenir consentants ou non. Le consentement du sujet s'élargit à l'objet.

fig. 8. Chloé Fleury Turcas,
Mythe féminin, 2017,
eau-forte et aquatinte au savon sur cuivre, 12,3 x 10 cm,
encre rouge carmin Charbonnel sur du papier blanc
Rosaspina de Fabriano 220g, 21 x 13 cm,
impression main sur presse personnelle, Paris.

fig. 9. William Nelson Copley,
The Devil in Miss Jones, 1972,
peinture acrylique sur toile,
130 x 97 cm,
Anvers, Lens Fine Art.

[53] *Ibid.*, p. 23.

Pour Eve Kosofsky Sedgwick, « l'anti-figuralité »[54] du corps masculin désiré et désirable s'est faite sur le dos de ce que j'appelle une « hyper-figurabilité » du corps féminin désiré et désirable, mais non désirant ! L'écriture de ce corps féminin dans l'histoire occidentale est plusieurs fois centenaire, il a pris plusieurs appellations parmi celles de déesse, Vénus, beau sexe etc.

Penser les figures du cyborg et du zombie dans le présent épais de Donna Haraway

Maintenant que nous avons explicité le régime de figuration sous lequel la femme-territoire fonctionne – c'est-à-dire l'irreprésentabilité des femmes comme sujet de désir et des hommes comme objets de désir – nous allons maintenant explorer une définition des figures selon Donna Haraway et voir dans quelles temporalités elles naviguent. Dans un entretien, la philosophe explique que pour elle, une figure « n'est jamais purement visuelle, ni purement textuelle, ni purement auditive, une figure est un mode de matérialité qui peut être multisensoriel. »[55] Elle ajoute que la « modalité de la figuration n'est pas fixée, c'est une modalité ouverte, un ensemble ouvert de possibilités de figuration. »[56] En tant qu'idéologie figurative et d'ensemble ouvert de possibilités de figuration, la femme-territoire devrait alors être un concept plastique malléable. Or, nous l'avons vu, les arts plastiques ne peuvent pas circonscrire une figure-matrice. La fixité de la femme-territoire dans certaines formes figurales contraignantes est l'indicateur de forces contraires travaillant les frontières du genre de manière opiniâtre. Or, une figure-matrice ne peut avoir de formes fixes puisqu'elle est avant tout un ensemble figural hallucinatoire : une vision.

Enfermées dans un passé toujours retravaillé et répété dans le présent, les figures contenues dans la femme-territoires sont normatives, mais en son sein, il existe des figures dissidentes, celles des *drag queen*⁘ par exemple, qui révèlent le caractère avant tout performatif[57] de ces figurations du genre en les replaçant dans ce que Donna Haraway

[54] Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard, op. cit.*, p. 173.
[55] Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron, « Le rire de la Méduse. Entretient avec Donna Haraway », *in Habiter le trouble avec Donna Haraway, op. cit.*, p. 81.
[56] *Ibid.,* p. 82.
[57] « En imitant le genre, le *drag* révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence. » Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], traduit de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, Éditions La Découverte, 2017, p. 261.

appelle le « présent épais »[58]. Pour Donna Haraway la figuration ne fonctionne pas d'un point de vue inventif si on considère les figures comme des entités fixes, stables ou fiables :

> Les figurations qui m'intéressent sont des propositions, des réalités, des points d'interrogation, et toutes ont [...] une force de présence, elles nous enfoncent dans l'*ici*, elles ne sont jamais choisies pour simplement illustrer quelque chose. Les figures, telles que je les expérimente, sont plutôt des *intrusions*. Elles font intrusion dans l'ici et appellent une réponse. C'est en ce sens que les figures ne sont pas inventées pour illustrer. Elles font intrusion avec leur force propre, et bien sûr elles trahissent mes intentions, parce qu'elles ne viennent pas d'abord de mes intentions.[59]

En rapprochant sa propre pratique de l'écriture à ses conceptualisations de la figuration, la philosophe nous conseille de ne pas trop faire preuve d'autorité avec les figures :

> Je puis les inviter à répondre à mes intentions et, comme écrivaine, je suis tout le temps en train de me débattre avec mes figures, afin qu'elles obéissent à mes phrases. En vérité je suis pleine d'intentions, et je veux que mes figures se tiennent bien, suffisamment bien pour au moins former un bloc dans un paragraphe, achever un chapitre ou déplier un argument. Mais, pour une part, ce que font nos figures, c'est nous faire rire, parce qu'elles refusent de suivre. Elles vont suivre mes intentions d'abord, puis se retourner subitement et me rire au nez, ou bien elles vont faire quelque chose de carrément hostile, et se transformer en système d'armement – dans le cas du cyborg. Les figures ne sont pas dociles, parce qu'elles ne sont pas *moi* : elles viennent du monde.[60]

L'indiscipline des figures, à force de travailler les frontières de la femme-territoire depuis l'intérieur, transforme de toute façon et de manière incessante la femme-territoire en l'ouvrant à d'autres ensembles de figurations, comme celle de la meuf-zone⁘ par exemple. Dans son entretien, Donna Haraway conclut que « la nomination des choses doit être une façon de faire le vide, pour reconnaître que l'ici-et-maintenant du monde advient malgré nos nominations. »[61] L'auteure annonce la finalité de la femme-territoire : son inévitable dissolution. Pour la philosophe Jessica Borotto, cette façon de « privilégier le langage figuratif chez Haraway répond au besoin d' "encadrer le cadre" (*frame the frame*) ou d' "encadrer l'encadreur" (*frame the framer*) »[62], cette stratégie permet d'annihiler les pouvoirs des figures retorses qui s'installent dans le réel comme des évidences. En attendant cette complète dissolution, il faut composer avec les figures moqueuses et celles plus mesquines.

---

[58] Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Vivien García, Vaulx-en-Velin, Éditions des mondes à faire, 2020, p. 7.
[59] Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron, « Le rire de la Méduse. Entretien avec Donna Haraway », *in Habiter le trouble avec Donna Haraway, op. cit.*, p. 82-83. Italiques dans le texte.
[60] *Ibid.*, p. 83. Italiques dans le texte.
[61] Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron, « Le rire de la Méduse. Entretien avec Donna Haraway », *in Habiter le trouble avec Donna Haraway, op. cit.*, p. 86.
[62] Jessica Borotto, « Détourner le langage. L'usage des métaphores chez Donna Haraway », *in* Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019, p. 272.

La trame temporelle de ces figures n'est pas horizontale dans une logique passé-présent-futur qui se succèdent, mais plutôt dans une trame temporelle verticale qui se rejoint et qui tourne autour du temps présent, en le démultipliant. Donna Haraway insiste, nous ne pouvons « accepter d'être rendus bêtes par la notion linéaire de passé-présent-futur comme si nous ne pouvions pas refaire nos temps. »[63] C'est le temps épais du Chthulucène[64]. Pour la sociologue Benedikte Zitouni, le présent épais est :

> [...] un présent qui résiste aux tendances c'est-à-dire un présent interstitiel qui recèle des histoires autres que celles suggérées par les tendances lourdes. [...] le présent épais est le présent tel qu'il se déploie au fil des évènements qu'on se raconte et dont on se rappelle avec un minimum de détails ; des évènements qui impliquent des gens et des agents dont on connaît encore les prénoms, qui sont un minimum connectés et incarnés dans les situations que nous vivons, là, aujourd'hui, dans les lieux concrets que nous occupons et où nous habitons. Le présent peut donc être riche ou pauvre, garni ou dégarni, peuplé ou désert. Il doit en tout cas être continuellement entretenu et épaissi et ce en reprenant les histoires, en relayant les expériences, qui seules sont capables de créer cette épaisseur temporelle.[65]

Le présent épais est un présent interstitiel qui résiste aux historicismes coloniaux, un présent local et sensible, un présent dans lequel « nous devenons ingestion et indigestion, entités ingérées et infectées, parasites et mutantes, opportunistes et complices d'une toile de vie, de survie et de mort qui s'étend et mût encore. »[66] C'est aussi et surtout un présent hanté[67] qui résiste à l'angoisse du futur en pivotant sans cesse, pour observer les

---

[63] Donna Haraway, "Anthropocene *vs. Worldings in the Chthulucene",* conférence donnée au colloque *Os mil nomes de Gaia. Do antropoceno à idade de Terra*, traduit par Benedikte Zitouni, organisée par Juliana Fausto, Eduardo Viveiros de Castro et Deborah Danowski à Saõ Paulo le 18 septembre 2014. Citation de 34 min 30 s à 36 min.

[64] « Chthulu convoque à la fois la réalité matérielle-sémiotique présente d'une araignée californienne, la fiction apocalyptique de l'univers de Lovecraft, et le passé d'une Grèce archaïque préhésiodique, relue selon une modalité *queer*, de telle sorte que cette relecture la métamorphose tout en lui offrant une puissance inédite d'agir dans le présent. » Julien Pieron, « Habiter le trouble, habiter le temps », Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019, p. 292 ; « Le mot grec *kainos*, d'où vient le suffixe "cène" de Chthulu-cène, connote un maintenant épais, une épaisseur. C'est le nom d'une temporalité qui ne se réduit pas à la notion d'un maintenant instantané. Elle ne va pas du passé vers le présent et le futur, mais elle ouvre sur une épaisseur. Ainsi le Chthulucène est un temps épais pour les chtoniens, où il est possible de se faire parents les uns avec les autres, et où la seule chose qu'on ne peut pas faire est recommencer à zéro en toute innocence, ou bien recommencer après avoir anéanti l'ennemi. La seule chose qui nous est interdite, c'est d'imaginer qu'on peut recommencer à partir de rien. Ce qui, je pense, est fondamentalement le fantasme de l'immortalité. » Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron, « Le rire de la Méduse. Entretien avec Donna Haraway », *in Habiter le trouble avec Donna Haraway, op. cit.*, p. 74.

[65] Benedikte Zitouni, « Explorer le Chthulucène dans les interstices de l'Anthropocène », *in* Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019, p. 103.

[66] *Ibid.*, p. 108.

[67] Julien Pieron, « Habiter le trouble, habiter le temps », *op. cit.,* p. 282.

sédimentations en mouvement dans une véritable « tectonique des plaques temporelles »[68], comme j'ai pu le dessiner sur le schéma ci-dessous.

Le philosophe Julien Pieron affirme quant à lui que le présent harawayen, en tant que temporalité verticale et épaisse[69], a quatre dimensions : une dimension anachronique, une dimension inframince, une dimension géologique et enfin une dimension messianique. Les anachronismes « produisent un espace de tension »[70], les dimensions inframinces et géologiques se sédimentent « suivant une géologie accidentée, dont les plissements et les affaissements mettent quelquefois en présence des éléments contradictoires ou incompossibles »[71], et enfin la dimension messianique est liée « à une causalité à rebours, non linéaire ou non univoque, qui est celle de l'autorisation, de la capacitation réciproque ou encore de l'échange des puissances d'agir. »[72] Pour Julien Pieron, le messianisme fonctionne selon la modalité du « *futur antérieur* »[73] où une impulsion créatrice demande l'autorisation de briser les règles aux instances qui empêchent son accomplissement. Il n'est pas question de transgression dans cette dimension messianique, parce que l'impulsion créatrice, en contact actif avec les sédiments du temps épais, *anticipe déjà*[74].

Dans ce temps épais, les figures du cyborg et du zombie font des allers-retours entre compost et circuits imprimés, entre monde des vivants et monde des morts. Ces figures habitent le trouble du temps présent et ses paradoxes. Le cyborg signe « la fin de l'innocence »[75] en étant à l'endroit même de « la fracturation des identités traditionnelles de classe, de genre et de sexe »[76] de l'époque moderne. C'est la figure que Donna Haraway

[68] *Ibid.,* p. 283.
[69] *Ibid.*, p. 280.
[70] *Ibid.*, p. 286.
[71] *Ibid.*, p. 282.
[72] *Ibid.*, p. 285.
[73] *Ibid.*
[74] À propos de l'anticipation dans les esthétiques *queer* Muriel Plana écrit : « L'artiste queer est tout le contraire d'un artiste prophète postmoderniste parce que son travail d'anticipation des possibles ne procède à l'absorption totalitaire d'aucun temps. Son travail relève en effet le défi de l'articulation dialogique entre passé, présent et avenir à travers l'expérience sensible de pensées alternatives, anti-essentialistes et artificialistes de la relation. » Muriel Plana, « Voyances anti-prophétiques et fiction queer », *op. cit.*, p. 179.
[75] Florence Caeymaex, « La politique des savoirs assujettis, l'écriture et la guerre (de Foucault à Haraway) », *in* Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019, p. 230.
[76] *Ibid.*

choisit dans son manifeste[77], c'est un « organisme cybernétique, figure de l'humain augmenté aux fins de la conquête spatiale de la survie en milieu extraterrestre »[78] à la fois emblématique de la mutation de l'espèce humaine et le « motif d'un nouveau mythe à écrire dans la fêlure de l'identité moderne. »[79] Dans le présent épais, le cyborg atterrit sur des terres de conquête stériles depuis les temps fantasmés de l'immortalité humaine. De l'autre côté, le zombie est une figure de « *double mort* »[80] et qui « fonctionne en ce sens comme le blocage du mouvement de capacitation réciproque qui caractérise la dimension messianique du temps vertical épais »[81] que Julien Pieron emprunte à Walter Benjamin[82]. La zombie-figure meurt deux fois, elle meurt une première fois dans l'histoire et une seconde fois parce qu'elle renaît dans l'errance immémoriale. Sa zone spatio-temporelle est celle fertile du compost qui « génère la composition continuée des âmes des vivants avec celles des disparus. »[83] C'est sur la zone mortelle à l'ère du compost que le zombie défait les identités et active les recompositions des couches sédimentées du passé.

[77] « La médecine moderne, elle aussi, fait appel à des cyborgs, issus d'accouplements entre organisme et machine, tous conçus comme des systèmes codés, et dont l'intimité et l'énergie ne proviennent pas de l'évolution de la sexualité telle que nous la connaissons. Le sexe cyborgien fait revivre quelque chose de la ravissante liberté réplicative des fougères et des invertébrés (quelle délicieuse prophylaxie naturelle contre l'hétérosexisme). La réplication du cyborg a divorcé de la reproduction organique. » Donna Haraway, *Manifeste cyborg, op. cit.*, p. 30.

[78] Florence Caeymaex, « La politique des savoirs assujettis, l'écriture et la guerre (de Foucault à Haraway) », *op. cit.,* p. 230.

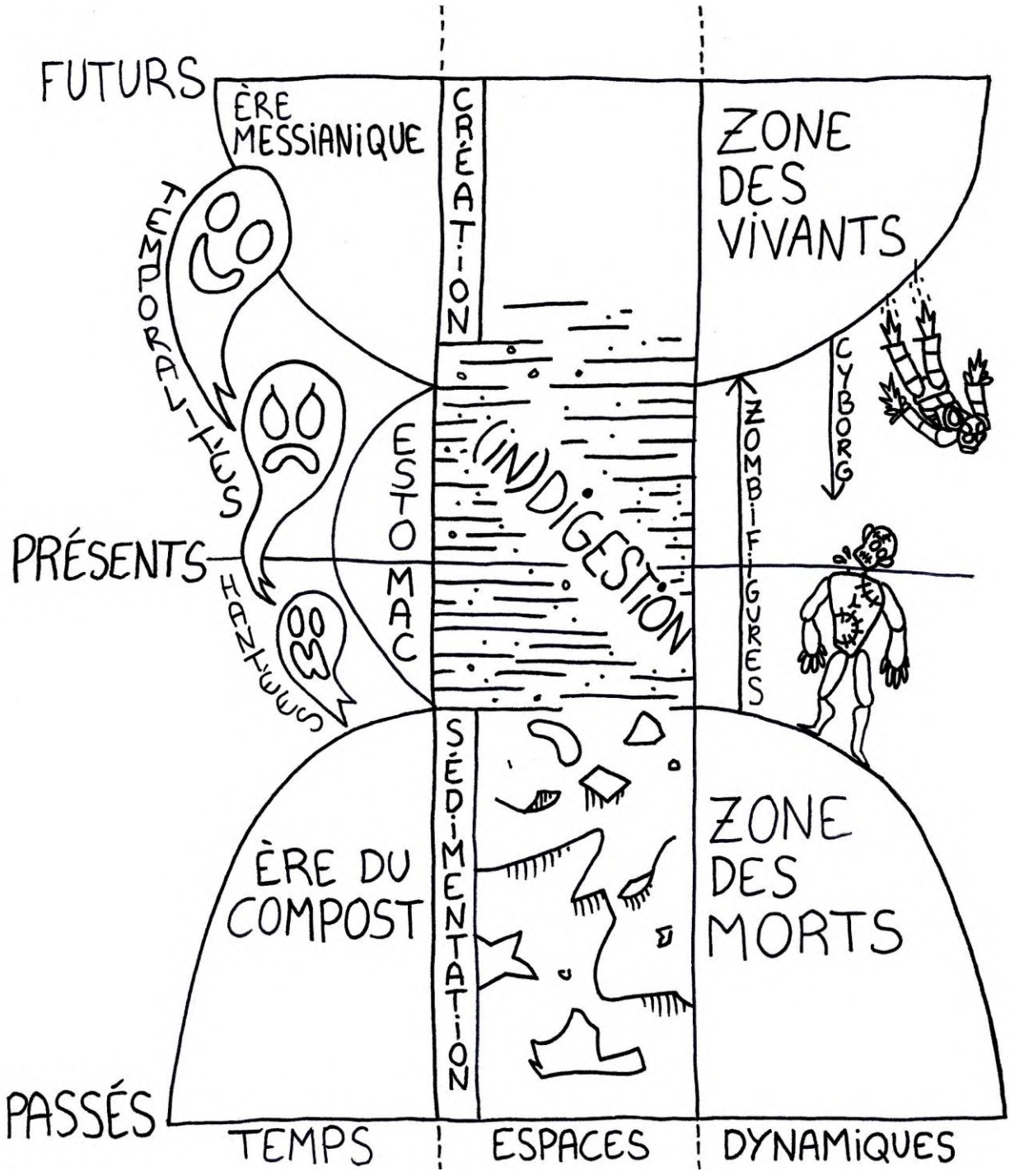
[79] *Ibid.*

[80] Julien Pieron, « Habiter le trouble, habiter le temps », *op. cit.,* p. 296.

[81] *Ibid.*

[82] « Le don d'attiser dans le passé l'étincelle de l'espérance n'appartient qu'à l'historiographe intimement persuadé que, si l'ennemi triomphe, même les morts ne seront pas en sûreté. Et cet ennemi n'a pas fini de triompher. » Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *in Œuvres*, Tome III [1935-1940], traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 431.

[83] Isabelle Stengers, « Jeux de ficelle avec Haraway », *in* Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019, p. 318.


FUTURS
ÈRE MESSIANIQUE
CRÉATION
ZONE DES VIVANTS
TEMPORALITÉS
ESTOMAC
(IN)DIGESTION
ZOMBIFIGURES
CYBORG
PRÉSENTS
HANTISES
SÉDIMENTATION
ÈRE DU COMPOST
ZONE DES MORTS
PASSÉS
TEMPS
ESPACES
DYNAMIQUES

Flirter avec le Socrate érotique : souvenirs des douces fragrances d'un banquet philosophique entre hommes

Maintenant que nous avons étudié le rôle de la figuration dans la représentabilité de la culture générée par la femme-territoire, nous allons nous attarder sur ce qu'Edward Saïd dans son livre *Culture et impérialisme* appelle un « super-sujet »[84] du monde occidental. Dans cette partie, je vais proposer une description de la figure socratique et plus particulièrement du Socrate érotique. J'ai dessiné *Xanthippe pissant sur Socrate, Alcibiade épiant* (fig. 10) en 2018 après avoir lu *Le Banquet* de Platon[85]. C'est une réadaptation de la gravure d'Otto Van Veen, *Xanthippe versant un pot de chambre sur la tête de Socrate* réalisée en 1607 (fig. 11). C'est dans une position très franchement revancharde que j'ai utilisé mon catalogue de références artistiques pour décentrer le sujet philosophique attique. Cette méthode de décentrement est utilisée pour la conceptualisation de l'intégralité de mes gravures, mais ressort le plus nettement dans celle-ci. Commençons par une courte introduction sur la pratique maïeutique de Socrate.

Socrate est un des pères fondateurs de la dialectique. La réminiscence est un principe philo-théologique que Platon mobilise beaucoup grâce à la figure socratique. La réminiscence fonde l'axiome suivant : chaque âme « saurait », et c'est en stimulant l'âme que le dialecticien pourrait se rappeler ce qu'il a oublié. Dans cette perspective, Socrate questionnait ses comparses pour les faire accoucher, ce qu'il appela maïeutique[86] en s'inspirant de la pratique d'accoucheuse de sa propre mère. Dans *Théétète* Socrate explique :

> Tel est donc l'office des sage-femmes : il est inférieur au mien. Il n'arrive pas en effet aux femmes d'enfanter, tantôt des chimères, tantôt des êtres véritables, ce qui n'est pas aisé à reconnaître. Si cela leur arrivait, le plus grand et le plus beau travail des sage-femmes serait de distinguer le vrai du faux. Ne le crois-tu pas ? THÉÉTÈTE - Si. SOCRATE - Mon art d'accoucheur comprend donc toutes les fonctions que remplissent les sage-femmes ; mais il diffère du leur en ce qu'il délivre des hommes et non des femmes et qu'il surveille leurs âmes en travail et non leurs corps. [...] J'ai d'ailleurs cela de commun avec les sage-femmes que je suis stérile en matière de sagesse, et le reproche qu'on m'a fait souvent d'interroger les autres sans jamais me déclarer sur aucune chose, parce que je n'ai en moi aucune sagesse, est un reproche qui ne manque pas de vérité. Et la raison, la voici : c'est que le dieu me contraint d'accoucher les autres, mais ne m'a pas permis d'engendrer.[87]

Cette déduction chez Socrate, fonde pour moi le principe anxieux de la masculinité : comme l'âme serait plus noble que le corps, dans la philosophie platonicienne si les hommes

[84] Edward W. Saïd, *Culture et impérialisme,* Paris, Éditions Fayard, 2000, p. 77.
[85] Platon, *Le Banquet, Phèdre*, traduction et notes par Émile Chambry, Paris, Éditions Flammarion, 1992.
[86] La déesse primitive de la terre, Maia, est à la racine étymologique de la maïeutique.
[87] Platon, *Théétète,* traduction et notes par Émile Chambry, Paris, Éditions Flammarion, 1967, 150a-150e, p. 71.

accouchent, puisqu'ils ne peuvent pas accoucher de la matière, alors ils ne peuvent accoucher que de l'esprit, ce qui les rend, dans leur pratique maïeutique, supérieurs aux femmes ; ces dernières étant seulement soumises aux accouchements de la matière.

Par ailleurs, Aristote, dans *Génération des animaux*, ajoute que « le principe du mouvement, qui est le mâle dans tous les êtres qui naissent, est meilleur et plus divin ; la femelle n'est que le principe qui représente la matière. »[88] Ce sur quoi Plotin renchérit : « la matière, parce qu'elle n'a pas de forme est le contraire de la beauté, la véritable laideur [...] la matière est pauvreté (*penia*) non pas en richesse ou en force mais en sagesse, en vertu, en beauté en forme, en figure (*eidos*), en qualité. Comment en de telles conditions ne serait-elle pas difforme ; absolument laide (*panté aischron*) ; comment ne serait-elle pas absolument mauvaise (*panté kakon*) ? »[89] Durant l'antiquité grecque, les femmes ne pouvaient pas participer à la philosophie dialectique développée par Socrate d'une part, ni même à la vie politique et citoyenne d'autre part, parce qu'elles étaient cloîtrées dans l'*oikos* et qu'elles étaient assignées à une laideur morale ontologique. La société Antique grecque était pour ces raisons l'une des plus discriminante envers les femmes de toute l'ère humaine occidentale[90].

Maintenant, pour cerner la figure du « Socrate érotique », une archéologie de l'érotisme s'avère nécessaire. L'érotisme tient son étymologie du dieu Éros. Celui-ci existerait sous deux formes, l'une sexuée et l'autre non-sexuée. Dans *Le Banquet,* Pausadias fait cette distinction entre les deux Éros, servant deux Aphrodite distinctes : « [...] il s'ensuit nécessairement que l'Éros qui sert l'une [*Pandèmos*] doit s'appeler populaire, celui qui sert l'autre [*Ourania*] céleste. »[91]. Le premier Éros non-sexué permit l'accouplement entre Ouranos et Gaïa. Il est l'un des dieux primordiaux, il est d'abord défini par Phèdre en ces termes :

> C'est un grand dieu qu'Éros, un dieu digne de l'admiration des hommes et des dieux, pour bien des raisons, mais surtout pour son origine. Il a l'honneur de compter parmi les dieux les plus anciens, et la preuve, c'est qu'il n'a ni père, ni mère et que ni prosateur ni poète ne lui en attribuent ; mais Hésiode

[88] Aristote, *Génération des animaux,* livre II chapitre 1, § 4, vol. 2, trad. J. Barthélémy Saint-Hilaire, Paris, Éditions Hachette, 1887, p. 3.
[89] Plotin, *Deuxième Ennéade,* livre IV, trad. Fr. E. Bréhier, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 1963, §16.
[90] « Dans la culture grecque, en effet, la femme n'a que peu d'importance en tant qu'épouse. [...] La femme légitime n'a de rapport avec son époux que dans le but de procréer, à tel point que même la discussion entre mari et femme est relativement rare. » Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine,* Paris, Éditions Imago, 2015, p. 27.
[91] Platon, *Le Banquet, Phèdre, op. cit.*, Le Banquet/180a-181a, p. 43.

> affirme que le Chaos exista d'abord, puis la terre au large sein, éternel et sûr fondement de toutes choses et Éros.[92]

Le second, sexué, est issu de l'union qui a eu lieu lors du festin pour célébrer la naissance d'Aphrodite, entre le dieu de l'Abondance, *Poros,* et de la déesse de la Pauvreté, *Penia* – dont Plotin affirmait le lien avec la matière et la femme. Diotime[93] raconte cet évènement à Socrate de la manière suivante :

> Quand Aphrodite naquit, les dieux célébrèrent un festin, tous les dieux, y compris Poros, fils de Métis. Le dîner fini, Pénia, voulant profiter de la bonne chère, se présenta pour mendier et se tint près de la porte. Or Poros, enivré de nectar, car il n'y avait pas encore de vin, sortit dans le jardin de Zeus, et, alourdi par l'ivresse, il s'endormit. Alors Pénia, poussée par l'indigence, eut l'idée de mettre à profit l'occasion, pour avoir un enfant de Poros : elle se coucha près de lui, et conçut l'Amour. Aussi l'Amour devint-il le compagnon et le serviteur d'Aphrodite, parce qu'il fut engendré au jour de naissance de la déesse, et parce qu'il est naturellement amoureux du beau, et qu'Aphrodite est belle.[94]

Éros est né à la suite d'un viol. Ces deux Éros seraient, selon Peter Sloterdijk, progressif pour celui sexué et régressif pour celui primordial : « Selon le commentaire que fait Marsile Ficin au *Banquet* de Platon, le premier Éros n'est cependant que le désir de reconquête de cette félicité consistant dans la possession de Dieu *(beatitudo quae in possessione ipsius (Dei) consistit)*. Parce que le premier Éros se fonde sur le souvenir et le retour – contrairement au deuxième, dont la nature est la curiosité et l'expansion [...]. »[95] Le viol qui fit naître éros aurait la curiosité et l'expansion comme moteur, réaffirmant encore la « piqûre » comme axiomatique de la culture du viol⁂.

Lorsque Socrate cite les paroles de Diotime[96], celle-ci fait une description de l'Éros sexué forte intéressante :

---

[92] *Ibid.*, Le Banquet/178b-179a, p. 41. Phèdre cite Hésiode, *Théogonie*, 117-118.

[93] À propos de Diotime, David M. Halperin fait une brillante analyse de l'utilisation de cette figure par Platon dans *Le Banquet*. En effet la pratique de la maïeutique par Socrate se base sur un potin (*gossip*⁂) partagé entre hommes, où la parole d'une femme (Diotime) est réinjectée dans le dialogue philosophique sur l'amour. D'une part, cela a pour effet de silencer la parole d'une femme dans un dialogue où leur absence est la norme, et d'autre part cette parole permet à Socrate d'avancer des arguments d'autorité en emplissant son argumentaire sur l'érotisme d'un ésotérisme emprunté à la prêtresse qui se révèle difficilement discutable. Voir David M. Halperin, "Why is Diotima a Woman?", *in One hundred years of homosexuality and other essays on Greek love*, New-York, London, Éditions Routledge, 1990, pp. 113-151.

[94] *Ibid.*, Le Banquet/202e-204c, p. 71-72.

[95] Peter Sloterdijk, *Bulles, op. cit.,* p. 230.

[96] Par ailleurs, à propos de l'ensemble du banquet, Léo Bersani qualifie les propos rapportés par Apollodore comme « un compte rendu très sélectif et peut-être très approximatif des allocutions faites pendant le banquet. » Léo Bersani, *Sexthétique*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Christian Marouby, Guy Le Gaufey et Dimitri Kijek, Paris, Éditions EPEL, 2011, p. 150. Plus particulièrement à propos des remémorations de Socrate de ce que Diotime lui a dit pendant l'une de leurs rencontres, l'auteur écrit que c'est une « transmission indirecte, l'éloignement de l'évènement, des sources fragmentaires, et d'une crédibilité peut-être douteuse. » *Ibid.*, p. 151. Ce faisant, Bersani démontre que la structure globale du banquet est multiple et à plusieurs voix. Il questionne « l'autorité disséminée du texte » comme une sorte d'agencement entrant tout entier dans une

> Étant fils de Poros et de Pénia, l'Amour en a reçu certains caractères en partage. D'abord il est toujours pauvre, et, loin d'être délicat et beau comme on se l'imagine généralement, il est dur, sec, sans souliers, sans domicile ; [...] il tient de sa mère, et l'indigence est son éternelle compagne. D'un autre côté, suivant le naturel de son père, il est toujours à la piste de ce qui est beau et bon ; il est brave, résolu, ardent, excellent chasseur, artisan de ruses toujours nouvelles, amateur de science, plein de ressources, passant sa vie à philosopher, habile sorcier, magicien et sophiste. Il n'est par nature ni immortel ni mortel ; mais dans la même journée, tantôt il est florissant et plein de vie, tant qu'il est dans l'abondance, tantôt il meurt, puis renaît, grâce au naturel qu'il tient de son père. Ce qu'il acquiert lui échappe sans cesse, de sorte qu'il n'est jamais ni dans l'indigence ni dans l'opulence, et qu'il tient de même le milieu entre la science et l'ignorance [...].[97]

Un peu plus loin, Diotime ajoute : « Or, quand on ne croit pas manquer d'une chose, on ne la désire pas. [...] [Éros] est fils d'un père savant et plein de ressources, mais d'une mère sans science ni ressources »[98], ses considérations posent l'axiome du genre au sein de la sphère familiale attique, axiome qui n'est pas en la faveur des femmes ni des mères. De cette description, un *Socrate érotique* se dégage ; on pourrait aisément remplacer le sujet, Éros, par Socrate. Ce pourrait être un autoportrait de Socrate lui-même[99]. C'est donc ce Socrate érotique dont le sujet se superpose au dieu Éros, qui est le sujet visé dans Xanthippe pissant sur Socrate, Alcibiade épiant (fig. 10).

Cette glissade de figures, orchestré par Socrate en sa faveur, est pourtant permise par les arguments d'autorité d'une femme, Diotime, qui devient comme son alter-ego[100]. C'est par sa présence même que la maïeutique socratique peut se déployer[101]. Comment cela est-il possible ? David M. Halperin soupçonne l'invention complète de Diotime par Platon[102] : « Le pseudo-féminocentrisme implicite dans la mise en scène par Platon du discours de Diotime est, comme le dit Nancy Miller (qui écrit sur une variété moderne de

---

« relationnalité textuelle » où « la signification elle-même doit être repensée comme une sorte de mouvement. » *Ibid.*

[97] Platon, *Le Banquet, Phèdre, op. cit.*, Le Banquet/202e-204c, p. 71-72.

[98] *Ibid.*

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

[100] David M. Halperin, "Why is Diotima a Woman?", *in One hundred years of homosexuality and other essays on Greek love*, *op. cit.,* p. 127 ; Plus loin l'auteur ajoute : « Car l'appropriation de l'Autre par Platon ne se limite pas à méconnaître l'Autre, mais à construire "l'autre" comme une version masquée du même – ou, pour emprunter le langage de Julia Kristeva, elle fonctionne en construisant un "pseudo-Autre". » *Ibid.*, p. 145. Cite Julia Kristeva, *Le Texte du roman,* The Hague, Moutons Publishers, 1970, p. 156. Ma traduction.

[101] Halperin précise : « Ou, pour être plus précis, ce que Platon a fait, c'est de prendre une habitude de parole (et de pensée) incarnée qui semble s'être détachée d'un référent spécifique dans le corps féminin et, d'abord, de la réincarner comme "féminine" en l'associant à la personne féminine de Diotime à travers son utilisation prolongée d'un langage spécifique au genre, puis de la désincarner à nouveau, de transformer la "grossesse" en une simple image du travail spirituel (masculin), tout comme la voix masculine de Socrate incarne et désincarne à la fois la présence féminine de Diotime. » *Ibid.*, p. 138-139. Ma traduction.

[102] *Ibid.*, p. 120.

pseudo-féminocentrisme), “une stratégie élaborée pour traduire [...] l'auto-affirmation masculine” ; “ ‘la femme’ ”, ajoute-t-elle, “est la fiction juridique, l'absence présente qui permet à l’homosocialité [*the male bond*] de privilège et d'autorité de se constituer lui-même à l’intérieur des lois de la bonne circulation” dans “les économies phallocentriques [...] de la représentation” ».[103] Il y a effet peu à dire sur pourquoi Diotime est une femme dans le texte de Platon, beaucoup à dire sur son absence[104].

[103] *Ibid.,* p. 145. Cite Nancy Kaplan Miller, “I’s” in Drag: The Sex of Recollection”, *The Eighteenth Century: Theory and Interpretation,* 22.1 (Hiver), 1981, p. 49. Ma traduction.
[104] *Ibid.*, p. 149.

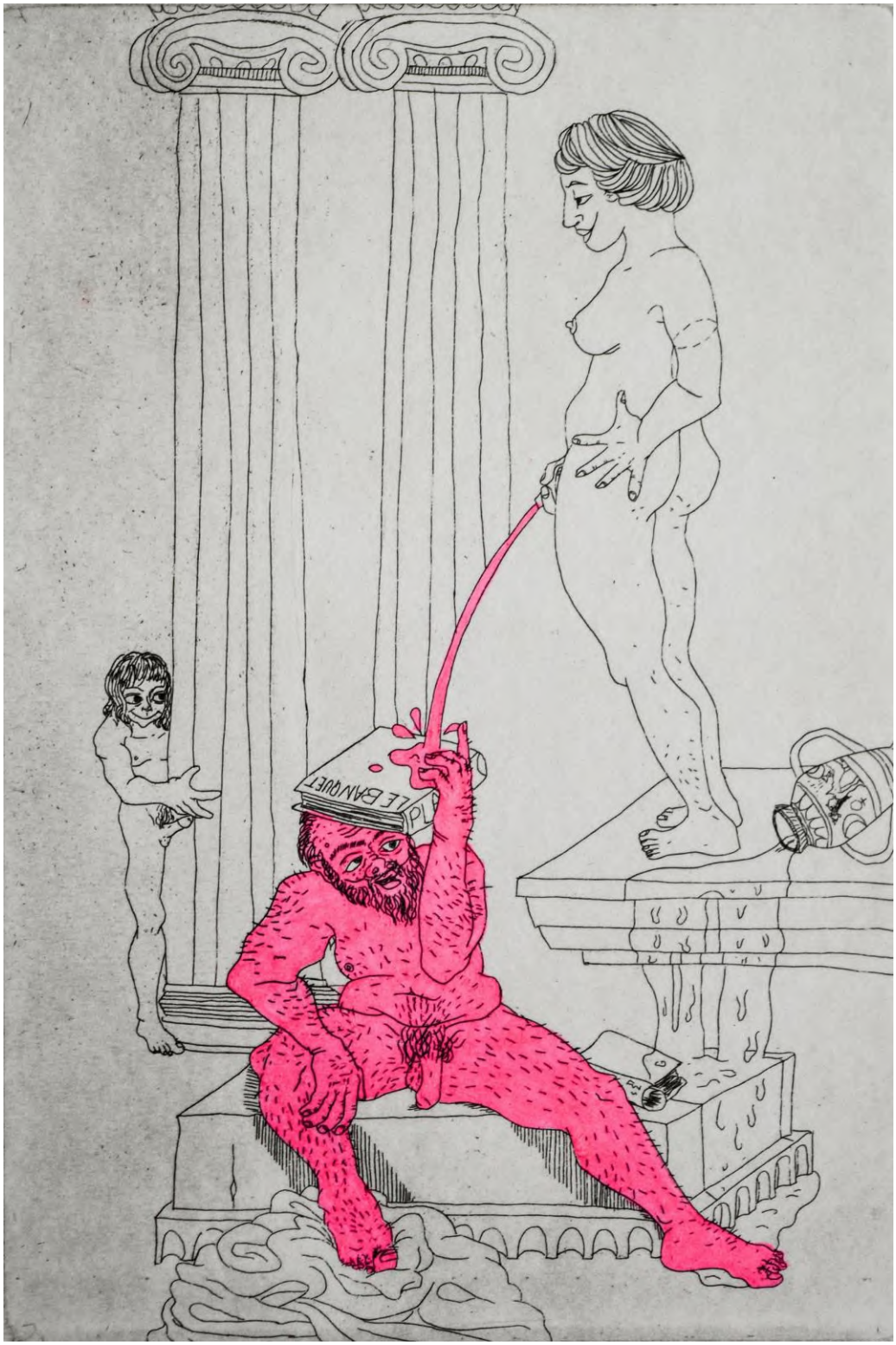


fig. 10. Chloé Fleury Turcas, *Xanthippe pissant sur Socrate, Alcibiade épiant*, 2018,
eau-forte sur cuivre, 10 x 15 cm, encre noire Charbonnel sur du papier blanc Rosaspina de Fabriano 220g, 26,5 x 20 cm,
impression main sur presse personnelle, Paris.

fig. 11. Otto Van Veen, *Xanthippe vidant le pot de chambre sur la tête de Socrate*, 1607,
gravure au burin, *in-folio*,
tirée de l'ouvrage *Emblemata Horatiana, Imaginibus In Aes Incisis Atque Latino, Germanco, Gallico Et Belgico Carmine Illustrata,*
Anvers, Collection privée.

Nietzsche dans « Le problème de Socrate », porte quelques chefs d'accusation sur l'antique philosophe ; Nietzsche écrit que Socrate suscitait la fascination de son auditoire, essentiellement auprès des jeunes gens : « J'ai donné à entendre comment Socrate a pu éloigner : il reste d'autant plus à expliquer comment il a pu fasciner. [...] il a apporté une variante dans la palestre entre les hommes jeunes et les jeunes gens. Socrate était aussi un grand érotique. »[105] Un auditoire aveuglé par les raisonnements de Socrate, transformerait ce dernier en un Socrate qui suscite le désir de sagesse. Nietzsche écrit ensuite dans un paragraphe, par ailleurs ouvertement antisémite, que Socrate abuserait de ce pouvoir érotique en s'en servant pour manipuler son auditoire[106]. Pourtant dans le *Phédon*, on peut discerner le garde-fou que Socrate s'était construit, bien conscient des aspects séduisants de la pratique dialectique :

> Pour vous, si vous m'en croyez, faites peu d'attention à Socrate, mais beaucoup plus à la vérité : si vous trouvez que je dis quelque chose de vrai, convenez-en ; sinon, résistez de toutes vos forces et prenez garde que par excès de zèle je n'abuse à la fois vous et moi-même, et ne m'en aille en laissant, comme l'abeille, mon aiguillon en vous.[107]

Socrate encourageait la réfutation de ses arguments. Lorsque le philosophe se retrouve devant des auditeurs naïfs, ceux-ci transforment leur recherche de la sagesse, qui est censée leur être propre, en un désir ardent pour la figure socratique.

Ce désir sera cristallisé par la figure d'Alcibiade dans *Le Banquet*[108]. Jeune éphèbe ayant toute la beauté du corps, Alcibiade recherchait celle de l'esprit ; il voulut séduire Socrate pour échanger la beauté de son corps contre la beauté de l'esprit du philosophe, voici ce que Socrate lui répondit :

> À ce discours, [Socrate] répondit avec l'ironie ordinaire qui le caractérise : "Mon cher Alcibiade, il semble bien réellement que tu n'es pas un malavisé, si ce que tu viens de dire de moi est véritable, et

---

[105] Friedrich Nietzsche, « Le problème de Socrate », *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche* [1858-1889], vol. 12, Paris, Éditions Mercure de France, 1908, p. 122.

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

[107] Platon, Platon, *Apologie de Socrate. Criton. Phédon*, traduction et notes par Émile Chambry, Paris, Éditions Flammarion, 1965, Phédon/90d-91c, p. 147.

[108] La figure d'Alcibiade sera d'ailleurs brièvement utilisée par Lacan pour illustrer sa théorisation de l'objet *a*, cause du désir insaisissable. L'objet *a* rend le désir possible, en exposant justement la structuration du désir autour du manque, et donc d'une certaine manière, l'objet *a* révèle l'ontologique opacité du désir. Voir Jacques Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien » [1960], *in* Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions Le Seuil, 1966, p. 825-826.

> si je possède le pouvoir de te rendre meilleur ; en ce cas, tu aurais vu en moi une inconcevable beauté, bien supérieure à la beauté de tes formes ; or si, après une telle découverte, tu essaies d'entrer en relation avec moi pour échanger beauté contre beauté, c'est un marché passablement avantageux que tu veux faire, puisque tu prétends obtenir des beautés réelles pour des beautés imaginaires, et que tu songes à échanger en réalité du fer contre de l'or. Mais, mon bel ami, regardes-y de plus près, et prends garde de te faire illusion de mon peu de valeur. Les yeux de l'esprit ne commencent à être perçants que quand ceux du corps commencent à baisser ; toi, tu es encore loin de cet âge. [...]"[109]

À la suite de cette réponse retorse, on peut constater que Socrate transpose le rôle d'Alcibiade dans celui de la déesse Pénia et le sien dans celui du dieu Poros, par les principes d'abondance ou de richesse de l'esprit et de pauvreté de la matière. Alcibiade continue le récit de son échange avec Socrate :

> Après cet échange de propos, je pensai qu'il était blessé du trait que je lui avais décoché ; je me levais, sans lui permettre de rien ajouter, et, déployant sur lui mon manteau, car on était en hiver, je me couchai sous la vieille capote de cet homme-là et, jetant mes deux bras autour de cet être vraiment divin et merveilleux, je passai ainsi la nuit entière. Sur ce point non plus, Socrate, tu ne me donneras pas de démenti. Malgré ces avances, loin de se laisser vaincre par ma beauté, il n'eut pour elle que dédain, dérision, insulte, et pourtant ma beauté n'était pas peu de chose à mes yeux, juges ; car je vous fais juges de la superbe de Socrate. Sachez-le, par les dieux, par les déesses, je me levai de ses côtés après avoir passé la nuit tout comme si j'avais dormi avec mon père ou mon frère aîné.[110]

Socrate affirme que l'esprit est d'une beauté supérieure à celle du corps, les yeux de l'esprit s'élevant lorsque ceux du corps se baissent ; cela peut s'interpréter comme une prétendue opposition entre la matérialité et l'immatérialité, entre le mortel et l'immortel, le corps et l'esprit. Socrate dit lui-même que les désirs naissent dans le corps et que la sagesse grandit dans l'âme, et que si l'âme est immortelle, par correspondance, la sagesse aussi.

La beauté serait, quant à elle, toute aussi éphémère que le corps dans lequel elle loge, comme l'explique Socrate dans le *Phédon* :

> Et ce qu'il y a de terrible dans cet emprisonnement, la philosophie l'a fort bien vu, c'est qu'il est l'œuvre du désir, en sorte que c'est le prisonnier lui-même qui contribue le plus à serrer ses liens. Les amis de la science savent, dis-je, que la philosophie, qui a pris leur âme en cet état, l'encourage doucement, s'efforce de la délivrer, en lui montrant que, dans l'étude des réalités, le témoignage des yeux est plein d'illusions [...].[111]

La sagesse dormirait dans l'âme, ainsi, pour devenir sage le philosophe doit toute sa vie lutter comme il peut contre ses désirs terrestres, contre le désir de la matière. Désir, que les Antiques pensaient être l'essence de la figure féminine, rattachée au corps et à la matérialité, qui était pour eux d'une laideur ontologique[112].

[109] Platon, *Le Banquet, Phèdre, op. cit.,* Le Banquet/218c-220a, p. 90-91.
[110] *Ibid.*
[111] *Ibid.,* Le Banquet/82c-83b, p. 137.
[112] Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine, op. cit.,* p. 27.

Les philosophes antiques furent parmi les premiers à poser une scission théorique nette entre le masculin et le féminin, entre l'esprit et la matière. Car ce que les Antiques aimaient ne résidait pas dans la différence mais dans ce que Léo Bersani appelle « l'extensibilité du même »[113]. La définition du désir chez les Antique ne résidant pas tant dans ce qui nous manquerait, que dans la présence même. Selon une définition bersanienne, cette présence serait toujours relationnelle : « le désir serait la reconnaissance affective de quelque chose comme notre dette envers toutes ces formes de l'être qui définissent relationnellement, et par là même activent, notre propre être. Le désir mobilise des correspondances ontologiques. »[114]. Le désir résiderait non plus dans un trou non localisable dans l'être, un manque qui serait ontologique, mais dans une *altération du même*. Le désir quitterait alors l'hétérogénéité de sa mystérieuse mixtion pour s'homogénéiser dans l'être – de l'*hétéro* vers l'*homo*. Pour Bersani, tout désir serait dès cet instant homoérotique[115]. Diotime n'est qu'un agent absolument étranger qui confirme l'homoérotisme planant du banquet, mais, en tant que figure féminine non-menaçante, elle ne mangera jamais à leur table.

Pratiquer la dialectique-poliorcétique avec Socrate : envoyer les femmes pleurer ailleurs et mourir les yeux secs en buvant de la ciguë

Lorsque j'ai gravé *Xanthippe pissant sur Socrate, Alcibiade épiant* (fig. 10), je venais tout juste de lire ce court échange entre Socrate et Antisthène relevé par Xénophon. C'est un dialogue à propos de Xanthippe, la femme de Socrate :

> Si c'est ce que tu penses, Socrate, disait Antisthène, comment arrives-tu à vivre avec une femme qui, je le pense vraiment, est la plus insupportable de toutes celles qui ont vécu, qui vivent et qui vivront.
>
> – La raison, répondait Socrate, c'est que ceux qui veulent devenir de bons cavaliers ne se procurent pas les chevaux les plus doux et les plus maniables, mais au contraire des bêtes sauvages et fougueuses car ils se disent que, s'ils ont été capables de tenir ceux-là en bride, il leur sera facile de venir à bout de tous les autres. C'est exactement ce que j'ai fait puisque ce qui m'importe le plus c'est l'art de vivre avec les hommes : c'est cette femme que j'ai prise, certain que, si je pouvais la supporter, je m'entendrais facilement avec tout le monde.[116]

[113] Léo Bersani, *Sexthétique, op. cit.,* p. 155.
[114] *Ibid.*, p. 149.
[115] *Ibid.*, p. 156.
[116] Xénophon, *Le Banquet, Apologie de Socrate* [IVe siècle av. J.-C.], traduction par François Ollier, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 2014, p. 44.

Déjà à l'œuvre quatre siècles avant notre ère, les propos rapportés par Xénophon mettent en scène la discussion homosociale✳ qui favorise les échanges philosophiques entre hommes, en positionnant une femme comme point de pivot maïeutique méprisable.

Xanthippe est décrite par Antisthène comme la personnification du mauvais tempérament féminin et semble plaindre Socrate qui devait la supporter au quotidien. La gravure d'Otto Van Veen (fig. 11) rend hommage à cette mauvaise réputation en représentant Xanthippe glissant la moitié de son corps par la porte entr'ouverte sur la pénombre de l'*oikos*, et renversant un pot de chambre dans le cou de Socrate qui flânait dehors. J'ai décidé de projeter un peu de lumière contemporaine sur ce geste, digne d'une mise en scène BDSM✳. En 2017, je grave Xanthippe munie d'un pisse-debout[117], qui se substitue au pot de chambre originellement représenté sur la gravure de Van Veen ; elle urine sur son mari qui est juste en dessous et qui se protège avec le livre *Le Banquet* dont le nom de Platon est visible sur la tranche. Le pot de chambre gît désormais sous forme d'une amphore fêlée à ses pieds, déversant un flot liquide par terre. Alcibiade est également présent à l'arrière-plan, épiant la scène derrière une colonne à chapiteau ionique, la pléthore de son organe pointant vers la *golden shower* dont il est le voyeur. Cette mise en scène BDSM✳ suit la même trajectoire que celle du jet de semence sadique que Roland lâcha sur Thérèse[118], illustré par une gravure présente dans l'édition hollandaise de *La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu suivie de l'Histoire de Juliette, sa sœur* (fig. 12).

[117] Pensé en 2013 par Magalie Chailloleau, cet accessoire à usage unique permet aux femmes d'uriner debout, en orientant le jet d'urine.

[118] « Le croirez-vous, madame, rien de si vrai que ce qu'avait cru Roland : ce ne furent que des symptômes de plaisir qui se peignirent sur son visage, et presque en même instant des jets rapides de semence s'élancèrent à la voûte. » Donatien Alphonse François de Sade, *Justine, ou les Malheurs de la vertu*, tome 2, Paris, Éditions Girouard, 1791, p. 102.

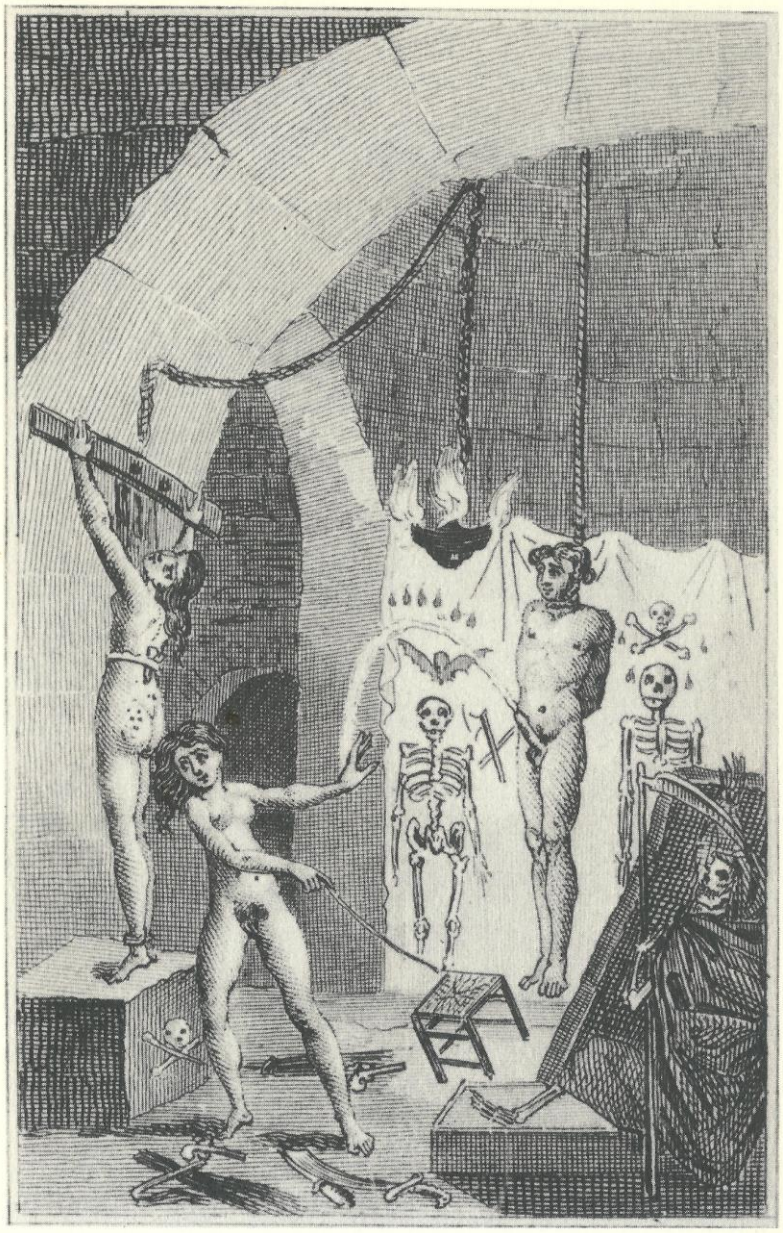


fig. 12. Artiste inconnu, 1797,
Cent gravures d'époque pour illustrer La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu suivie de l'Histoire de Juliette, sa sœur de Sade, édition hollandaise de 1797,
gravure à l'eau-forte, 6,5 x 10 cm,
supplément au n°12/13 de la revue *Obliques*, 1977,
Paris, Éditions Roger Borderie, p. 47.

Aussi *Xanthippe pissant sur Socrate, Alcibiade épiant* (fig. 10) opère un retournement de territorialité. Xanthippe se pose à la fois comme une statue-fontaine sur son piédestal et comme une chienne espiègle qui pisse sur son maître. Une femme qui marque son territoire n'est déjà plus objet de conquête mais est un sujet qui marque et imprègne son environnement – avec de l'urine. Cette façon de marquer son territoire rappelle la série des *Solifluxions* de Maïc Baxane, dans cette série l'artiste met en art les pratiques de « pipi-sauvage »[119] et les traduit dans divers formats plastiques d'après des photos personnelles réalisées sur le vif (fig. 13 ; fig. 14).

En s'éloignant du mythe de Galatée et Pygmalion mis en scène en 1890 par Jean-Léon Gérôme (fig. 15), qui prônait le « traditionnel stéréotype [du] "rapt du peintre et don du modèle" »[120], la figure néo-attique de Xanthippe que j'ai gravée se rapproche bien plus de la version surréaliste de 1939 peinte par Paul Delvaux (fig. 16). La version de Paul Delvaux montre Galatée enlaçant le buste en pierre de Pygmalion dans des positions symétriquement inversées à celles représentées dans tableau de Jean-Léon Gérôme. Par ailleurs, du titre il ne reste que le nom du sculpteur désormais sculpté. Ce binarisme philosophique corps/âme, d'origine attique, est l'un de ceux qui ont le plus régit la sexualité occidentale[121], selon Michel Foucault :

> Il ne faut pas s'y tromper : sous la grande série des oppositions binaires (corps-âme, chair-esprit, instinct-raison, pulsion-conscience) qui semblaient renvoyer le sexe à une pure mécanique sans raison, l'Occident est parvenu non pas seulement, non pas tellement à annexer le sexe à un champ de rationalité, ce qui n'aurait sans doute rien de bien remarquable, tant nous sommes habitués depuis les Grecs à de telles "conquêtes", mais à nous faire passer presque tout entier – nous, notre corps, notre âme, notre individualité, notre histoire – sous le signe d'une logique de la concupiscence et du désir.[122]

---

[119] Sarah Bourcier Laskar, Le "pipi sauvage" en ville ou l'insoutenable fluidité des êtres. Analyse ethnographique d'une pratique citadine et des conditions de sa régulation dans l'espace public parisien, mémoire de master en sciences sociales, Marseille, EHESS, 2019.

[120] Angelika Muthesius, Gilles Néret, Burkhard Riemschneider, *Érotique de l'Art,* Cologne, Éditions Taschen, 1993, p. 10.

[121] « [...] il est décrété que l'âme rationnelle, qui est immatérielle, est à l'image de son Créateur divin, sa volonté est dotée d'intelligence et est plus noble et plus précieuse que "l'ensemble du monde corporel".

Qu'Adam est l'âme et Ève la chair.

[...]

Et il est dit que les âmes des femmes sont petites.

Il est décidé que la matière est inerte. » Susan Griffin, « Où sont exposées conjointement et chronologiquement les idées de l'homme à propos de la nature et des femmes », *in* Émilie Hache (dir.), *Reclaim. Recueil de textes écoféministes,* coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2016, p. 75.

[122] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I – La volonté de savoir,* Paris, Éditions Gallimard, 2016, p. 102-103.

L'archéologie foucaldienne du savoir sur la sexualité commence à partir des textes antiques grecs, tout comme l'épistémologie de l'esthétique, et alimente l'hypothèse soutenue par cette thèse : la conceptualisation du consentement prendrait racine en creux dans la pratique de la dialectique et de la maïeutique socratique. Je vais alors prendre un temps pour interroger les miasmes que la culture philosophique de ces antiques auteurs a laissé sur celle contemporaine.

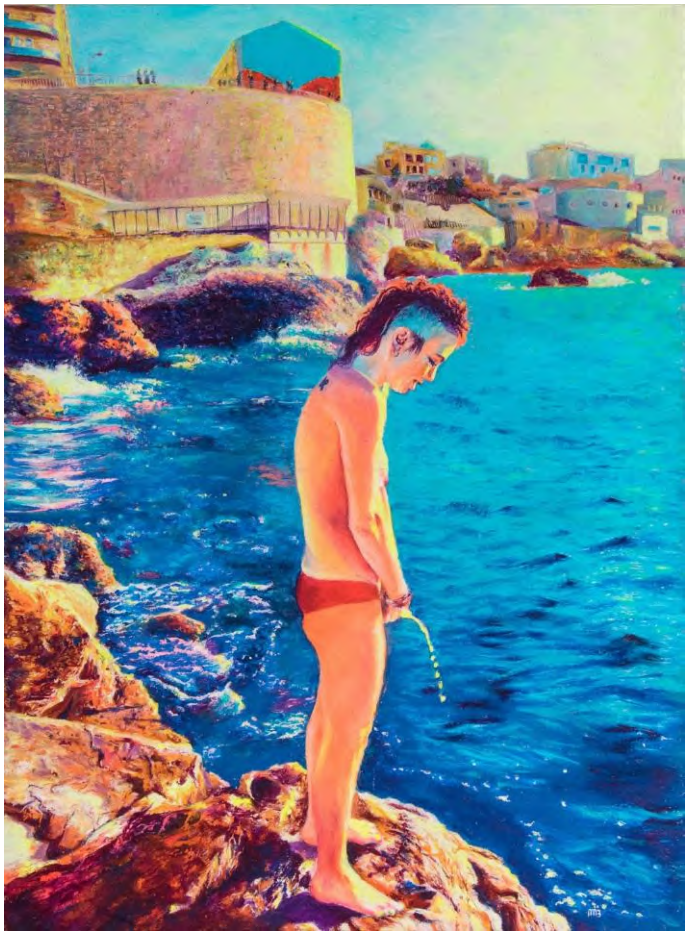


fig. 13. Maïc Baxane, *Pisseuse 2*, 2022, autoportrait aux pastels à l'huile, 40 x 50 cm. © Collection de l'artiste.

fig. 14. Maïc Baxane, *Pisseuse 15*, 2023-2024, pastels à l'huile sur papier, crayons, 30 x 40 cm. © Collection de l'artiste.

fig. 15. Jean-Léon Gérôme, *Pygmalion et Galatée*, 1890, huile sur toile, 89 x 67 cm, New York, MoMA.

fig. 16. Paul Delvaux, *Pygmalion*, 1939, huile sur toile, 135 x 165 cm, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.

La transmission des préceptes philosophiques de Socrate était un exercice exclusivement oral ; la figure socratique navigue entre mythe et réalité. Socrate existe dans le flou des perceptions et des témoignages de ses disciples, de ses amis philosophes et poètes. Maintenant je vais soutenir l'hypothèse selon laquelle la poliorcétique-dialectique est une pratique initiée par Socrate et serait l'un des premiers tracés archivés de la femme-territoire ; en effet, comme les femmes sont exclues de toute possibilité de subjectivation philosophique, elles sont donc absentes des toutes premières théorisations de l'*Éros*. Pour explorer cette hypothèse, je vais commencer par une analyse de l'*Apologie de Socrate*, qui a été écrit par Platon à la suite de la condamnation à mort de son maître.

Quatre siècles avant notre ère, un poète, Mélètos, accusa Socrate, alors âgé de soixante-dix ans, le dos voûté, la canne à la main, de corrompre la jeunesse, de ne pas honorer les dieux de la cité et de leur substituer des divinités nouvelles[123]. En se fiant à l'oracle de Delphes Socrate répondit ceci aux accusations de Mélètos :

> Ce serait donc de ma part une étrange contradiction, Athéniens, si, après être resté tout comme un autre à risquer la mort dans tous les postes où les généraux que vous aviez élus pour me commander m'avaient placé, à Potidée, à Amphipolis, à Dèlion, j'allais maintenant, par crainte de la mort ou de tout autre danger, déserter le poste où je me suis imaginé et persuadé que le dieu m'appelait, en m'ordonnant de vivre en philosophant et en m'examinant moi-même et les autres. C'est cela qui serait grave, et c'est alors vraiment qu'on pourrait me traduire en justice pour ne pas croire à l'existence des dieux, puisque je désobéirais à l'oracle, que je craindrais la mort et que je me croirais sage alors que je ne le serais pas.[124]

La sagesse socratique trouverait la source de sa légende dans l'oracle de Delphes, lorsque l'un de ses amis d'enfance, Khairéphon, « [...] un jour qu'il était allé à Delphes, osa poser à l'oracle la question que voici [...] il demanda [...] s'il y avait au monde un homme plus sage que moi [Socrate]. Or la pythie lui répondit qu'il n'y en avait aucun. »[125] La prétention de Socrate au plus haut degré de sagesse se base sur la certitude d'un non-savoir absolu et serait à la source de sa dialectique et de sa pratique maïeutique.

Socrate poursuit :

> J'examinai donc cet homme à fond ; je n'ai pas de dire son nom, mais c'était un de nos hommes d'État, qui, à l'épreuve, me fit l'impression dont je vais vous parler. Il me parut en effet, en causant avec lui, que cet homme semblait sage à beaucoup d'autres et surtout à lui-même, mais qu'il ne l'était point. J'essayai alors de lui montrer qu'il n'avait pas la sagesse qu'il croyait avoir. Par-là, je me fis des ennemis de lui et de plusieurs de ses assistants. Tout en m'en allant, je me disais en moi-même : "Il se peut qu'aucun de nous deux ne sache rien de beau ni de bon ; mais lui croit savoir quelque chose, alors qu'il ne sait rien, tandis que moi, si je ne sais pas, je ne crois pas non plus savoir. Il me semble

[123] Platon, *Apologie de Socrate. Criton. Phédon*, *op. cit.*, Apologie de Socrate/24a-24e, p. 35.
[124] *Ibid.*, Apologie de Socrate/29a-29e, p. 41.
[125] *Ibid.*, Apologie de Socrate/20d-21c, p. 31.

> donc que je suis un peu plus sage que lui par le fait même que ce que je ne sais pas, je ne pense pas non plus le savoir." Après celui-là, j'en allai trouver un autre, un de ceux qui passaient pour être plus sages encore que le premier, et mon impression fut la même, et ici encore je me fis des ennemis de lui et de beaucoup d'autres.[126]

La quête socratique sur les fondements de la vérité pose de nombreux problèmes dès lors que cette quête est interrogée par le prisme théologique de l'époque[127], révélant l'instabilité de son célèbre adage « je sais que je ne sais rien ». Cet axiome remet en question toutes les institutions et toutes les sciences. Ainsi, devant le tribunal, Socrate ne demande pas grâce ou pardon à son peuple[128], il est même prêt à mourir dans un ultime et (im)pertinent sarcasme en réclamant d'être nourri au prytanée[129]. Socrate ne voulait pas non plus infirmer l'oracle de Delphes face à un audimat bouleversé par la guerre[130]. Eve Kosofsky Sedgwick écrit : « La survie de Socrate parmi les Grecs, tout comme celle du véhicule individuel du désir entre personnes de même sexe dans la tradition homo-érotique de la culture d'élite homophobe occidentale, dépendait précisément de leur incapacité à saisir que son prestige provenait de son pouvoir de démystification. »[131] Socrate reste et restera l'ultime figure de la sagesse triomphant sur le pouvoir de la cité[132].

---

[126] *Ibid.*, Apologie de Socrate/22b-23b, p. 33.

[127] « Je ne puis plus croire non plus que je sais par quoi un est engendré, ni en un mot par quoi n'importe quelle autre chose naît, périt ou existe [...] » *Ibid.*, Phédon/96e-97c, p. 155.

[128] « Quelle peine ou quelle amende mérité-je parce qu'au lieu de mener une vie tranquille, j'ai négligé ce que la plupart des hommes ont à cœur, fortune, intérêts domestiques, commandements d'armée, carrière politique, charges de toute sorte, liaisons et factions politiques, me croyant trop honnête pour sauver ma vie si j'entrais dans cette voie ; parce que je ne me suis engagé dans aucune profession où je n'aurais été d'aucune utilité ni pour vous, ni pour moi, et parce que je n'ai voulu d'autre occupation que de rendre à chacun de vous en particulier ce que je déclare être le plus grand des services, en essayant de lui persuader de ne s'occuper d'aucune de ses affaires avant de s'occuper de lui-même et de son perfectionnement moral et intellectuel, de ne point s'occuper des affaires de la cité avant de s'occuper de la cité et de suivre les mêmes principes en tout le reste ? Qu'est-ce que je mérite donc pour m'être ainsi conduit ? Une récompense, Athéniens [...]. » *Ibid.*, Apologie de Socrate/36a-37a, p. 49.

[129] « Il n'y a rien, Athéniens, qui convienne mieux à un tel homme que d'être nourri au prytanée. Il le mérite bien plus que tel d'entre vous qui a été vainqueur à Olympie avec un cheval ou un attelage à deux ou à quatre. Celui-ci ne vous rend heureux qu'en apparence, moi, véritablement. Il n'a pas besoin qu'on le nourrisse ; moi, j'en ai besoin. Si donc il faut que je me taxe à ce que je mérite en toute justice, c'est à cela que je me taxe : à être nourri au prytanée. » *Ibid.*

[130] « Condamné à soixante voix de majorité sur cinq cents ou cinq cents et un votants, et invité à fixer sa peine, [Socrate] refusa de le faire, pour ne pas se reconnaître coupable, dit Xénophon. Il demanda même, d'après Platon, à être nourri au prytanée. Cette demande parut être une bravade au jury, qui le condamna à mort à une majorité plus forte. [...] Il eût pu s'évader de sa prison. Il refusa de le faire. Il continua à s'entretenir avec ses disciples admis dans sa prison jusqu'au retour de la galère sacrée. Il but alors la ciguë et mourut avec une sérénité qui couronnait dignement une longue carrière consacrée à la science et à la vertu. » Émile Chambry, « Notice sur l'apologie de Socrate », *Ibid.*, p. 16.

[131] Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard, op. cit.,* p. 75.

[132] « En outre, le contrat entre [Socrate] et la jeunesse est non seulement maintenu par l'amour, mais par la communauté peut-être nécessairement élitiste fondée sur le mépris mutuel. » *Ibid.*

À la toute fin de sa vie, pressé par le temps qui lui restait à vivre dans sa geôle, Socrate aurait tout de même écrit quelques vers, pressé par la hantise d'un songe[133] où il aurait entendu : « Socrate, fais œuvre de poète et cultive la musique »[134]. Dans *Phédon*, Cébès l'interroge : « quelle idée tu as eue, depuis que tu es ici [en cellule], de composer des vers, toi qui jusque-là n'en avais point fait de ta vie. »[135] Ce à quoi Socrate aurait répondu : « [...] ce n'est pas dans le dessein de rivaliser avec [Evènos] ni avec ses poèmes que j'ai composé les miens, car je savais bien que ce n'était pas chose aisée, mais que c'était pour éprouver le sens de certains songes et que, pour acquitter ma conscience, je voulais m'assurer si c'était bien ce genre de musique qu'ils me prescrivaient de cultiver. »[136] À propos de ce songe, le professeur de philosophie italien Aldo Brancacci écrit : « nous croyons pouvoir affirmer que la référence au rêve est un moyen, riche par ailleurs en signification, qui permet à Platon de répondre à l'accusation, adressée par Aristophane à Socrate, de négliger la musique – injure suprême dans la bouche d'un Grec. Le rêve récurrent montre au contraire que Socrate a toujours réfléchi à la [musique] [...]. »[137] Pourquoi la musique était-elle si importante dans la philosophie de Socrate ?

Toujours selon Aldo Brancacci, voici ce qu'a rapporté Athénée de Naucratis, un érudit du premier siècle de notre ère, à propos de la première œuvre poétique de Socrate : « Autrefois, le genre de danse qui était exécuté par les chœurs avait une forme de dignité, en imitant, pour ainsi dire, les mouvements d'une personne en armes. Socrate lui-même affirme donc dans ses vers que les meilleurs danseurs sont aussi les meilleurs guerriers, en disant : "Ceux qui honorent le mieux les dieux dans la danse sont aussi/ les meilleurs à la guerre." »[138] Les premiers et derniers vers de Socrate témoigneraient alors du grand intérêt du dialecticien pour la danse religieuse et martiale – ce que Xénophon avait déjà affirmé et

[133] « Mais à présent que mon procès a eu lieu et que la fête du dieu a fait surseoir ma mort, j'ai cru que je devais, si peut-être le songe me prescrivait de me livrer à la musique ordinaire, ne pas lui désobéir et m'y appliquer ; car il est plus sûr de ne pas partir avant d'avoir déchargé ma conscience en composant des poèmes pour obéir au songe. » Platon, *Apologie de Socrate. Criton. Phédon*, *op. cit.*, Phédon/60d-61c, p. 108.
[134] Platon, *Ibid.*, Phédon/60d-61c, p. 108.
[135] *Ibid.*, Phédon/59e-60d, p. 107.
[136] *Ibid.*, Phédon/60d-61c, p. 107-108.
[137] Aldo Brancacci, « Socrate, la musique et la danse. Aristophane, Xénophon, Platon », *Les Études philosophiques*, n°69, Paris, Presses Universitaires de France, 2004/2, p. 209-210.
[138] *Ibid.*, p. 208 ; Athénée, XIV 628 e (= SSR I C 143).

qui place ses récits au plus près du Socrate historique[139]. Cet attrait pour la danse pyrrhique pourrait sembler anecdotique, là où cela se révèle au contraire emblématique d'une pratique esthétique guerrière de la philosophie chez Socrate, que l'on pourrait appeler dialectique-poliorcétique[140] ; c'est-à-dire l'art d'assiéger par la parole. Ma deuxième hypothèse est la suivante : la maïeutique socratique serait en réalité une proto-forme de l'aveu, et que, plutôt que d'accoucher les âmes, elle les assiègerait et les modéliserait en réalité, par une pratique de la séduction millimétrée par l'argument logique. On peut aisément imaginer pourquoi une telle supposition peut avoir un intérêt lorsqu'on commence une archéologie des formes de consentement, que ça soit en philosophie, en politique ou en sciences des arts.

C'est la certitude de penser saisir le savoir par le biais constant de son revers, l'ignorance, qui fait de Socrate la première figure du savoir « ironique »[141] dans la culture occidentale. Allan Bloom, enseignant d'Eve Kosofsky Sedgwick et auteur états-unien fervent traducteur de Platon écrit :

> [Socrate] se trouve ainsi nécessairement [...] dans un état de tension majeur avec quiconque excepté avec les siens. Ses relations à tous les autres ne sont qu'ironiques – elles sont donc bienveillantes et doublées d'une distance espiègle. Changer le caractère de ses relations avec eux est impossible car la disproportion entre eux et lui est fermement ancrée dans la nature. Il ne s'attend donc pas à un quelconque progrès substantiel. La tolérance, et non le droit, est le mieux qu'il puisse espérer et, étant conscient de la fragilité fondamentale de sa situation et de la philosophie, il reste sur ses gardes.[142]

On pourrait se demander dans quelle mesure la distance espiègle ironique peut s'allier avec la bienveillance, si elle n'est pas plutôt du ressort d'une pratique toute particulière de la

[139] « Ces vers montrent que Xénophon doit être très près du Socrate historique, et que celui-ci par ailleurs doit avoir développé une réflexion vraiment approfondie sur la danse, puisque l'éloge de la danse en armes, de la danse pyrrhique, nous entraîne dans une dimension éthico-esthétique qui est encore différente de la pantomime du *Banquet*, légère et raffinée. » *Ibid.*

[140] J'emprunte le mot poliorcétique à Régis Michel qui écrit : « L'art d'Occident ne sait parler de sexe que sur un seul mode : la violence. Il vaudrait mieux dire le viol. L'obsession sexuelle de l'art occidental, c'est le viol. Traque, rapt, coït, avec usage de la force : à ce manège abrupt se réduit le système visuel de la poliorcétique amoureuse. » Régis Michel, « L'Art du viol », *Mouvements*, n°20, 2002/2, p. 84.

[141] « Quintilien avait créé le concept de "vie ironique", qu'il appliqua à Socrate, et dont la destinée connaîtra d'importants développements au cours de la modernité. Bien que Socrate ne fût pas seulement maître de l'ironie, néanmoins l'ironie imprégna sa vie au point de faire de lui le prototype vivant de l'ironique. Toute sa personne se montra et apparut enveloppée par le voile d'une existence ironique. » Aldo Brancacci, « Philosophie et vie dans l'*Apologie de Socrate* », *Revue de philosophie ancienne*, 2020/1, p. 29.

[142] Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard, op. cit.,* p. 75. Cite Allan Bloom, *The Closing of the American Mind*, New York, Éditions Simon & Schuster/Touchstone, 1988, p. 283.

dialectique[143] comme l'Art d'avoir toujours raison[144]. L'axiome de Schopenhauer, qui suit celui de la dialectique socratique, est le suivant : « chacun devra émettre une opinion sur la question posée »[145]. L'art d'avoir toujours raison nécessite donc au minimum deux participants. Chez le dialecticien, la recherche éperdue de la sagesse reste toujours dépendante de cet axiome. Il n'y a pas de guerres dialectiques sans territoires subjectifs (ou de connaissance) à conquérir ; c'est l'affirmation portée par le corps gravé de Xanthippe (fig. 10) et plus largement le corps figural de la femme-territoire.

Aussi, dans *Phédon,* Socrate n'a-t-il pas éloigné les femmes et les enfants (surtout sa femme, Xanthippe) au moment de sa mort, pour être le plus loin possible du sentimentalisme qui accompagne la tristesse et l'angoisse d'une mort prochaine ? Après avoir bu la ciguë, voici ce que le philosophe ordonna à ses disciples pour les remettre sur le droit chemin de la rationalité : « "Que faites-vous là, s'écria-t-il, étranges amis ? Si j'ai renvoyé les femmes, c'était surtout pour éviter ces lamentations déplacées ; car j'ai toujours entendu dire qu'il fallait mourir sur des paroles de bon augure. Soyez donc calmes et fermes." En entendant ces reproches, nous rougîmes et nous retînmes de pleurer. »[146] La mort de Socrate n'est pas tragique, elle est maîtrisée[147] : sa mise en scène est le témoignage

[143] « Chez les Anciens déjà, *logique* et *dialectique* étaient employés indifféremment, bien que les termes *λογιζεσθαι* [considérer, réfléchir, calculer] et *διαλεγεσθαι* [converser] désignent deux choses tout à fait distinctes. Le premier emploi du terme *dialectique* [*διαλεκτικη*] remonte à Platon, comme le rapporte Diogène Laërce. [...] Le terme *dialectique* serait plus ancien que le terme *logique* [*λογικη*]. Cicéron et Quintilien attribuent aux termes latins *Dialectica* et *Logica* la même signification globale. En voici une occurrence tirée des *Premières académiques* de Cicéron : *Dialecticam inventam esse, veri et falsi quasi disceptatricem* ("La dialectique a été inventée pour distinguer le vrai du faux") [...] Chez Quintilien, on trouve : *itaque hæc pars dialecticæ, sive illam disputatricem dicere malimus* ("C'est pourquoi cette partie de la dialectique, ou, comme nous préférons l'appeler, l'art de la dispute..."). C'est donc le terme *disputatrix* qui est à ses yeux l'équivalent latin du terme repris au grec. Tout cela nous est rapporté par Pierre de la Ramée dans sa *Dialectique* de 1569. » Arthur Schopenhauer, *L'Art d'avoir toujours raison* [1831-1832], traduit de l'allemand par Hélène Florea, Paris, Éditions Flammarion, 2014, p. 17.

[144] « [...] parfois l'argumentation est fondée, mais parfois elle est spécieuse. Et c'est justement parce qu'il est difficile de dégager quelque certitude de tout cela que les débats sont si longs et obstinés. Quand bien même nous y serions contraints, nous sommes dans l'incapacité de distinguer le vrai de l'apparent, pour la simple et bonne raison que les disputants eux-mêmes n'en ont jamais la certitude à l'avance. C'est la raison pour laquelle je livre les stratagèmes suivants sans tenir compte de qui a objectivement raison ou tort. En effet, on ne peut pas en avoir soi-même la certitude : ce n'est qu'à l'issue du débat que l'affaire sera entendue. » *Ibid.*, p. 16.

[145] *Ibid.*

[146] Platon, *Apologie de Socrate. Criton. Phédon, op. cit.,* Phédon/116e-117d, p. 179.

[147] Dans *Phédon*, Socrate dit à Cébès : « Mais peut-être te paraîtra-t-il étonnant que cette question seule entre toutes ne comporte qu'une solution et ne soit jamais laissée à la décision de l'homme, comme le sont les autres. Étant donné qu'il y a des gens pour qui, en certaines circonstances, la mort est préférable à la vie, il te paraît peut-être étonnant que ceux pour qui la mort est préférable ne puissent sans impiété se rendre à eux-mêmes ce bon office et qu'ils doivent attendre un bienfaiteur étranger. » *Ibid.,* Phédon/61c-62b, p. 109.

d'un rejet misogyne de la sentimentalité dès les premières archéologies de la culture occidentale.

Lorsque je suis allé à Athènes, j'ai fait un pèlerinage jusqu'à la prison où serait mort Socrate ; *À la recherche des larmes de Socrate* (fig. 17), c'est le nom que j'ai donné à l'exposition-éclair que j'ai réalisée le 21 mai 2024 de 11h14 à 11h15 sur la colline Filopappou, devant sa geôle. J'ai apporté une gravure dans ma valise, imprimée sur tissu et brodée de rouge, transformant l'urine de Xanthippe (fig. 10) en un jet de sang menstruel. J'ai écrit son titre « Déesse de la maïeutique » sur le rebord et j'ai renversé de l'eau dessus par mégarde un jour avant de l'exposer (les larmes de Socrate sûrement), seul le mot maïeutique a été effacé[148]. En réalité, ça m'intéresse assez peu de montrer mon travail aux vivants, je pratique ce genre d'exposition-éclair dans des lieux non-institutionnels pour l'exposer aux morts et aux non-humains. Comme leur notion du temps et de l'espace n'est pas assujetti aux règles de l'ici et maintenant, que j'expose une minute, une heure, une semaine, un mois, un an, ça ne change pas grand-chose. Dans cette même logique, j'aimerais bien exposer dans un cimetière.

[148] Ce n'est pas la première fois que, sans faire attention, je renverse de l'eau sur mes travaux un jour avant de les montrer – et pourtant je ne suis pas quelqu'un de maladroit.

fig. 17. Chloé Fleury Turcas, *À la recherche des larmes de Socrate*,
exposition du 21 mai 2024 de 11h14 à 11h15, La prison de Socrate [Φυλακή του Σωκράτη],
colline de Filopappou, 43, Rovertou Galli, Athènes, Grèce.

DÉESSE DE

Pour en revenir au rejet de la sentimentalité dans la culture occidentale, Eve Kosofsky Sedgwick écrit que :

> La critique féministe récente, plus particulièrement les travaux concernant les fictions américaines du XIXe siècles écrits par des femmes, vise consciemment à réhabiliter la catégorie du "sentimental", dans la mesure où celui-ci est perçu comme un terme péjoratif désignant de manière codée les corps féminins et les préoccupations féminines domestiques et "reproductives" de la naissance, la socialisation, la maladie et la mort. Ces travaux affirment que la dévalorisation du "sentimental" a joué un rôle dans la dévalorisation de bien des aspects de l'expérience et de la culture qui caractérisent les femmes : selon cette perspective, le "sentimental" serait, comme la vie de nombreuses femmes, typiquement situé dans le domaine privé ou domestique, où il n'aurait qu'un lien implicite ou indirect à l'économie de marché de la production industrielle et serait plus ostensiblement lié aux préoccupations "reproductives" de la naissance, la socialisation, la maladie et la mort, intensivement préoccupé par le travail et l'expression relationnels et émotionnels.[149]

Rappelons que ne pas s'autoriser à se laisser aller – et si c'est le cas, la violence est toujours préférable à l'épanchement –, est une condition fondamentale pour préserver l'hétéronormativité✳ et ses ravages sur les identifications masculines modernes et contemporaines. J'ai représenté « les larmes sacrées de l'hétérosexuel »[150] dans cette gravure : *L'impossible vulnérabilité du bâteleur* (fig. 18) – que je voulais initialement titrer « homme pleurant enfin en coupant un oignon ». Les personnages au centre de cette gravure et ceux présents dans *Xanthippe pissant sur Socrate, Alcibiade épiant* (fig. 10) suivent d'ailleurs la même composition : là où en 2017 Xanthippe urine sur Socrate, en 2021 une figure avec trois yeux lance une vis sur le crâne du bâteleur. Le sarcasme qui imbibe cette gravure rejoint celui de Sedgwick, dont j'ai lu ces quelques lignes plusieurs mois après la finalisation de cet œuf de cuivre :

> [...] il y aurait donc beaucoup à dire à propos de la production et du déploiement, particulièrement dans la société états-unienne contemporaine, d'un niveau extraordinairement élevé d'apitoiement sur soi des hommes hétérosexuels. Ses effets sur notre politique nationale, et sur l'idéologie qui guide nos interventions internationales, ont été omniprésents [...] Dans ses manifestations les plus intimes, cet apitoiement des hommes hétérosexuels est souvent couramment considéré comme l'un des effets culturels du féminisme (bien qu'il semble les excéder) et est associé aux actes de violence, particulièrement contre les femmes, quand il n'est pas invoqué pour les justifier.[151]

Un peu plus loin, l'écrivaine ajoute :

> L'incroyable proportion de violence masculine dirigée contre des femmes séparées de leur mari, contre des ex-femmes et des ex-petites amies ou contre des femmes sur le point d'établir un espace personnel qui leur soit propre, semble par exemple autant approuvée et guidée par le flot de livres et

[149] Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard, op. cit.,* p. 157.
[150] *Ibid.*, p. 159.
[151] *Ibid.,* p. 158-159. J'ajoute que cette citation est toujours d'une actualité effrayante quand on voit les remous médiatiques provoqués par le procès pour les viols de Mazan qui se déroule pendant l'écriture de cette thèse. Et où les débats autour de l'argument "pas tous les hommes violent" [*Not All Men*] sont ressassés par différents interlocuteurices du camp conservateur que les militantes féministes ont encore la charge d'apaiser. Par ailleurs, "mais qu'est-ce que la culture du viol ?" est une définition que les journalistes demandent systématiquement aux militantes invitées sur leurs plateaux. Voir ARTE, « Mazan : le procès de "tous les hommes" ? », émission télévisuelle, *28 minutes*, 23 minutes, le 25 septembre 2024.

> de films dans lesquels une telle violence semble être l'expression d'une personnalité sentimentale passionnée et non machiste, que reflétée par eux. (C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles les femmes sont mal à l'aise lorsque les hommes hétéros affirment avoir reçu du féminisme le don des larmes, la "permission de pleurer".) Bien que cette déferlante nationale d'apitoiement masculin soit compulsivement illustrée pour la consommation publique [...], elle n'est quasiment jamais nommée ou discutée en tant que fait politique et culturel : à sa place, ce sont le machisme et l'esprit de compétition, ou une soi-disant douceur, qui constituent des sujets de nomination et d'analyse.[152]

Elle conclut enfin : « Suspendu entre la honte et l'impudence, ce régime d'apitoiement hétérosexuel masculin a la force de propulsion d'un secret de Polichinelle. »[153] Si Socrate s'était permis de pleurer, il aurait sans doute rendu sa philosophie plus poreuse aux vitalismes des émotions plutôt que de les annihiler dans une vaine rationalisation de la mort.

[152] *Ibid.,* p. 159.
[153] *Ibid.*

fig. 18. Chloé Fleury Turcas,
I - L'impossible vulnérabilité du bâteleur, 2021,
eau-forte et pointe-sèche sur cuivre, 14,7 x 19,5 cm, encre noire 81 Charbonnel, impression taille douce sur papier Velin 240g Johannot d'Arches, 20 x 25 cm, impression main sur presse personnelle, Paris.

Si les fondations philosophiques de Socrate sont celles de l'interrogation et de la réfutation[154], mais aussi, et surtout ce qui nous intéresse le plus, la pratique de l'auto-examen[155], il ne serait pas si audacieux que ça de le positionner comme l'un des premiers analystes, tant l'accouchement des âmes, la maïeutique, semblait être sa préoccupation principale. Aldo Brancacci écrit :

> En effet, Socrate est, avant toute chose, le premier philosophe ayant théorisé la sphère de l'intersubjectivité et ayant établi le rapport, constitutif de la recherche philosophique, entre un Je et un Tu ; mais il est en même temps le premier philosophe de la subjectivité, car, grâce à lui, la figure de l'individu se dictant à soi-même des lois, cherchant ses semblables à qui il pourra se mesurer, et parvenant à s'opposer à la *polis*, émerge de toutes ses forces. [...] Cependant Socrate est le premier véritable représentant d'une *polis* métapolitique, c'est-à-dire d'un groupe de penseurs formant au sein même de la *polis* un corps à part entière, doté d'un nouveau code éthique qui ne coïncide plus avec celui de la cité.[156]

Aldo Brancacci ajoute que la dialectique socratique fonctionne sur une situation linguistique immédiate, celle du dialogue, qui est l'ontologie de la communication. Ça serait la raison qui pousserait Socrate à constamment interroger les autres et qui inciterait ses interlocuteurs à lui répondre[157]. Plutôt que de parler d'incitation, nous pourrions préciser le terme en lui préférant celui de pression dialectique-poliorcétique, qui viserait toujours à pousser un peu plus l'autre dans les retranchements de sa raison, plus particulièrement en l'encerclant par des arguments jusqu'à l'épuisement. Les interrogations socratiques feraient alors partie intégrante d'une stratégie dialectique qui assiégerait l'interlocuteur, qui finirait, alors vaincu, vidé et épuisé, par acquiescer aux raisonnements de Socrate.

---

[154] *Ibid.*, p. 39.

[155] « Car si je vous dis que ce serait désobéir au dieu et que, pour cette raison, il m'est impossible de me tenir tranquille, vous ne me croirez pas, vous penserez que je parle ironiquement et, si je vous dis d'autre part que c'est justement le plus grand des biens pour un homme que de s'entretenir tous les jours de la vertu et des autres sujets sur lesquels vous m'entendez discourir, en m'examinant moi-même et les autres, et si j'ajoute qu'une vie sans examen ne vaut pas la peine d'être vécue, vous me croirez encore moins. » Platon, *Apologie de Socrate. Criton. Phédon, op. cit.*, Apologie de Socrate/38a-38e, p. 50-51.

[156] Aldo Brancacci, « Philosophie et vie dans l'*Apologie de Socrate* », *art. cit.*, p. 41-42.

[157] « Afin de mettre en lumière ce dernier point, il convient de prendre en considération certaines structures fondamentales du διαλέγεσθαι socratique et, en premier lieu, la raison principale se trouvant à sa base et qui est exprimée par les formules bien connues du διδόναι λόγον et du δέχεσθαι λόγον. Comme on le sait, ces formules désignent respectivement le devoir de celui qui dialogue de "présenter à l'autre ses propres arguments" et de "recevoir et accueillir les arguments d'autrui" : cependant, à la base de cette signification déjà codifiée repose une situation linguistique bien plus immédiate, en l'occurrence pré-catégoriale, étant donné que ces deux expressions, prises dans leur sens premier et le plus commun, ne signifient rien d'autre que "parler à quelqu'un" et "écouter ce que l'autre dit". C'est pourtant bien au sein des structures de la communication et de l'écoute, considérées par Socrate comme étant fondamentales pour la vie, et la vie civile, que sont ancrées les racines de la théorisation complexe du διαλέγεσθαι. De là découle l'autre raison, constamment exprimée par Socrate, de μανθάνειν τὰ λεγόμενα. Celle-ci est surtout utilisée afin de justifier l'interrogation constante de Socrate et d'inciter ainsi l'auditeur à répondre. » *Ibid.*, p. 43.

L'auto-examen dont Socrate est le premier praticien philosophique connu donnera sans doute naissance à toutes les pratiques intersubjectives[158] d'analyse des deux millénaires qui suivront. Dégager la tendance poliorcétique de la dialectique met en avant ses visées écrabouillantes ; la métaphore d'un exercice guerrier de la raison sur le terrain de la communication n'est pas nouvelle et s'avère être une mine d'exploration féministe et *queer*✶ à creuser. L'invalidation[159] exercée par Socrate rend systématiquement les propos de ses interlocuteurs illogiques, incohérents et irraisonnables, et se conclut par leur honte ou leur repentir[160]. La dialectique socratique semble tenir uniquement grâce au consentement (entendu dans sa forme contemporaine) finement dirigé de ses interlocuteurs. La pratique contemporaine du *gaslighting*✶, qui consiste en la déformation des propos de l'interlocuteurice et la distorsion de sa réalité, hérite de cette méthode dialectique de l'invalidation. Françoise d'Eaubonne a joliment résumé ce phénomène de la manière suivante : « C'est dans ce gaz asphyxiant que naît, "s'épanouit", qu'engendre, se flétrit et meurt l'être humain qui constitue 52 % de l'humanité : les poumons rongés par ce brouillard de mots, sans avoir jamais respiré à part entière l'oxygène masculin du monde. »[161] Le *gaslight*✶ est une pratique discursive asphyxiante.

⁂

Alors comment sortir de la caverne de Platon ? Luce Irigaray met en comparaison la caverne de Platon à l'utérus dénié et, par cette analogie, l'auteure permet un retour de la maïeutique dans son lieu initial :

> Que le prisonnier aura retrouvé la vérité (du) même après ses divagations géotropiques. Un demi-tour, de plus, ne reconduira jamais où l'on était avant : la caverne, la terre, la mère, l'ὑστέρα. Avant la naissance, qui plus est la conception. Résolvant en fantômes, phantasmes, enfantillages, babillages,

[158] « Toutes les structures du διαλέγεσθαι, ainsi que la découverte fondamentale de l'intersubjectivité, mais également de l'auto-examen mené sur soi-même, et encore la valeur de la vertu, la recherche du bien, le concept même de la vie en tant qu'opus, auquel se consacre le philosophe, tous sont synthétisés en vue de définir le devoir de la philosophie ainsi que la construction d'une nouvelle vie en substitution de la vie commune, reçue par la tradition, et dépourvue d'un fondement éthique et rationnel. » *Ibid.*, p.48.

[159] « Socrate entend qu'il s'agit plutôt de comprendre l'intention du sens, ce que "veut dire" l'autre, ce qu'il "a l'intention de signifier", lorsqu'il utilise certaines expressions, et il compte montrer à travers cet ἐξετάζειν que certaines de leurs énonciations n'ont aucun sens, ou ont en réalité un sens différent de celui dont ils étaient persuadés ou, encore, qu'elles sont insuffisantes et qu'elles exigent dès lors de nouvelles questions et réponses. » *Ibid.,* p. 43-44.

[160] « Je crains bien, Socrate, répondit Agathon, d'avoir parlé sans savoir ce que je disais. » et un peu plus loin « Je ne saurais te résister, Socrate, dit Agathon ; il faut que je cède à tes raisons. » Platon, *Le Banquet, Phèdre, op. cit.*, Le Banquet/201a-d, p. 68.

[161] Françoise d'Eaubonne, *Le Féminisme ou la mort* [1974], Paris, Éditions Le Passager clandestin, 2020, p. 55.

> voire à rien, tout ce qui se souvient encore du séjour utérin. Annulant toute trace de la vie intra-utérine. Et si tel est le projet à réaliser pour en revenir à une naissance plus essentielle, idéale, du moins ce demi-tour n'en prend-il pas les moyens, sinon bien facticement. Vertige de la feinte répondant au trompe-l'œil des simulacres et au passe-temps de l'éternité de l'Idée. De l'Être. Meurtre fictif du détour de/par la vie.[162]

Luce Irigaray critique la maïeutique socratique, substituant le dialecticien à « l'enfant prisonnier de son séjour antérieur »[163]. Pour traverser les frontières de la caverne, les mêmes qui composent la femme-territoire, Luce Irigaray fait appel aux fantômes :

> Mais alors où sont les fantômes ? Partout ? Le corps du désenchanté n'est plus qu'une ombre ? Du moins en court-il le risque s'il renonce à ses/ces réminiscences encore maternelles, matricielles. S'il se veut sans "phantasmes" originaires, dans un avortement de son commencement, de son histoire. Et d'ἄφρων ne croyez-vous pas qu'il est en passe de devenir παράνους ?[164]

Depuis les profondeurs du lieu matriciel (l'hystérie ontologique), les entrailles de la caverne, l'ignorance (le sans-esprit) est en passe de devenir folie, paranoïa, car enfin la « caverne où/d'où le corps même des hommes n'apparaîtrait qu'illusoire, n'engendrant que des spectres. Blancs ou noirs. »[165] Luce Irigaray met en garde face à la multiplication de cette figure qu'on peine à voir, mais qui pourtant fait le lien entre zombie et cyborg, et qui vagabonde dans la caverne platonicienne : le fantôme.

> Or, un mur n'a jamais arrêté un revenant, ni une porte, a fortiori un rideau ou un voile. [...] Mais il faut des barrières, des séparations, des différences, pour que fantômes il y ait, et qu'ils puissent subsister. Y compris, bien sûr, celles interdisant la transition de la mort à la vie, de la vie à la mort. Ces frontières établies, il les transgresse. [...] Les défenses contre les fantômes engendrent les fantômes et réciproquement. On n'en sort plus. Cette caverne produit plus de spectres qu'aucune autre, même s'ils sont parfois propres, clairs, déjà ensoleillés. Lavés de leurs souillures utérines, de leurs corruptions sépulcrales. Blancs, comme tout fantôme qui se respecte. L'idée même (du) fantôme est partout, mais on va la purger de son caractère un peu effrayant, terrible par rappel de la mort, du "corps". Il suffit, en somme, qu'il n'y ait plus que des fantômes. [...] Quelques statues-fétiches, ombres déchues, scories d'une ancienne vie, à laquelle on aura tourné le dos, restant à élever, re-susciter, à leur idéale essence.[166]

C'est par le mouvement spectral que les frontières de la femme-territoire existent tout en étant sans-cesse transgressées. Sortir de la caverne platonicienne nécessite en quelque sorte de sublimer ce mouvement.

---

[162] Luce Irigaray, *Spéculum de l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 345-346. Dans le texte ὑστέρα, *ustéra* *\hys.ˈ te.ra\ féminin, désigne la matrice ou les entrailles, « qui est en bas » ou « inférieur, postérieur », apparenté au latin *uterus*.

[163] *Ibid.*, p. 347.

[164] Luce Irigaray, *Spéculum de l'autre femme, op. cit.,* p. 346. Dans le texte, ἄφρων, *áphrôn*, mot dérivé de φρήν, *phrên* (« esprit »), avec le préfixe ἀ-, á- (« in-, sans »). Aussi, παράνους, *paránous*, mot composé de παρά, *pará* (« à côté de ») et de νόος, *nóos* (« esprit »).

[165] *Ibid.*, p. 351.

[166] *Ibid.*, p. 351-352.

Le *camp* cogne contre les parois du placard : approche pirate de la représentation et pratique risible du sublime

Maintenant que le cadre figural dans lequel s'inscrit ma pratique artistique a été énoncé, je vais, dans ce sous-chapitre, le faire entrer dans la pratique esthétique du *camp*, qui se situe à la lisière de la piraterie et du rire. Dans un premier temps je donnerai des exemples de pratiques citationnelles qui s'inscrivent dans une pratique picturale du *hacking*⁘ et qui permettent de troubler les frontières de la femme-territoire. Dans un deuxième temps je définirai la notion esthétique de sublime. Enfin, j'explorerai d'abord la notion clé de « placard » pour mesurer son implication dans le processus esthétique du *camp*, dont l'objectif principal est de subvertir la femme-territoire par tous les moyens ; ensuite je mettrai cette notion de « placard » en perspective avec mon travail en gravure : *Red Door* (fig. 26).

L'art de la citation : entre *topos* mémoriel de la représentation et mise en abyme picturale

Dans le présent épais, la « femme » comme le « territoire » ne sont ni des termes stables ni consistants ; alors que la femme est hackée par le genre[167], le territoire, lui, est hacké par la frontière. Le « hacking » est une notion clé qui va permettre de déverrouiller le mythe de la femme-territoire ; son utilisation théorique est d'origine harawayenne : « Les histoires féministes cyborgiennes ont pour tâche de recoder tout ce qui est communication et information, afin de subvertir commandement et contrôle. »[168] Paul B. Preciado développe un peu plus cette idée en parlant d'un « télécorps »[169] dont « la forme d'existence charnelle-virtuelle »[170] est celle du « cyborg à l'ère de la production et de la communication numériques. »[171] Le philosophe précise que ce télécorps est un « corps transformé en un

[167] Par exemple « [...] Del LaGrace Volcano, Kate Borstein, Jacob Hale, Dean Spade, Mauro Cabral, Sandy Stone, King Erik, Moises Martínez, etc. sont des maîtres, *hackers* du genre, authentiques trafiquants de flux sémiotico-techniques, producteurs de biocodes *copyleft*. » Paul B. Preciado, *Testo Junkie*, *op. cit.*, p. 368.
[168] Donna Haraway, *Manifeste cyborg, op. cit.*, p. 72.
[169] Paul B. Preciado, *Dysphoria Mundi. Le son du monde qui s'écroule*, Paris, Éditions Grasset, 2022, p. 297.
[170] *Ibid.*
[171] *Ibid.*

spectacle public numérique, en une interface produite par Facebook et Instagram, c'est le corps scanné, hacké, piraté, copié… distribué par la téléprésence *via* Snapchat ou Tiktok. »[172] Pour résister à cette emprise, Paul B. Preciado propose la solution de l' « autobiohacking »[173] en déclarant que « rien ne se fera sans une modification de ta propre structure cognitive et de sa relation aux prothèses de subjectivation technique. Rien ne sera fait si tu ne changes pas la façon dont tu utilises ce que tu considères à tort comme ton propre corps : ton corps ne t'appartient pas plus que ton portable, ce n'est pas la propriété que tu dois chercher à émanciper, mais son utilisation et sa connectivité. »[174]

En art, le *hacking*⁘ d'aspiration politique et pirate – à la différence d'une pratique artistique du hacking dépolitisante parce qu'elle préfère s'attarder sur la plasticité d'un *bug*⁘ vide de toute codification politique – le *hacking* peut prendre de nombreuses formes ; par exemple, je pense à l'installation de l'artiste Julie Rrap, dans son œuvre *Fleshed out* (fig. 19) en 2002. Dans cette œuvre, l'artiste hacke les figures au centre des tableaux de maîtres de la peinture moderne, parmi elles, le *Déjeuner sur l'herbe* (fig. 20) et *Olympia* de Manet (fig. 21). Ce faisant, elle questionne ironiquement la place de la figuration dans les représentations canoniques du début du modernisme et y crée une anomalie. Cette question s'élargit à celle plus générale de l'absence et de la présence ; l'artiste marque la pose de chaque figure disparue du tableau en en immortalisant l'empreinte dans du bronze, alors posé en face de chaque tableau hacké. L'irreprésentabilité des femmes à l'ère prémoderne est le sujet principal de l'œuvre.

En sciences des arts, l'utilisation de citations et de références à des fins de détournement est très proche de celle du *hacking*⁘, qui consiste au détournement d'un code informatique. En arts, le *hacking*⁘ détourne les codes de représentation de manière pirate, qu'ils soient picturaux, ou même au plus proche du corps comme le projet *TransPlant* initié en 2016 par le laboratoire de recherche artistique Quimera Rosa ;

> TransPlant : *Green is the new Red* est un projet transdisciplinaire d'hybridation plante/humain/animal/machine que Quimera Rosa a initié en 2016 et qui va se développer tout au long des prochaines années. TransPlant est un projet de bio-art basé sur l'auto-expérimentation ainsi qu'un processus qui engage un corps dans une transition interbioformae. TransPlant met en dialogue des disciplines comme l'art, la philosophie, la biologie, l'écologie, la physique, la botanique, la médecine, les soins infirmiers, la pharmacologie et l'électronique. Par le biais de diverses pratiques de

[172] *Ibid. Snapchat* et *TikTok* sont des réseaux sociaux très prisés par la génération née après 2000.
[173] *Ibid.*, p. 513.
[174] *Ibid.*

> bio-hacking, TransPlant s'inscrit dans les débats en cours sur la notion d'Anthropocène, et ce depuis une perspective non basée sur "l'exceptionalisme humain et l'individualisme méthodologique", sinon qui aborde le monde et ses habitants comme le produit de processus cyborg, de devenir avec, de sympoïèse.[175]

Parmi les composantes du projet *Transplant*, un projet de biohacking consiste à tatouer des êtres humains avec de la chlorophylle pour créer des humains-plante, tout en s'appropriant la thérapie photodynamique utilisée dans le traitement du cancer.

Déjà en 1953, le peintre Francis Bacon avait utilisé un procédé similaire au *hacking*⁘ bien que cela n'existait pas encore. Pourtant on retrouve le signe plastique du glitch⁘ numérique dans ses multiples variantes, qu'il a appelé *Études* (fig. 23) du *Portrait d'Innocent X*, peint en 1650 par Diego Vélázquez (fig. 22). Francis Bacon trouble le portrait du pape en le représentant en train de crier, en striant la trame du tableau et en éclatant la perspective de son siège. C'est un piratage plastique. Ce tableau de Vélázquez sera à nouveau utilisé comme référence par le peintre péruvien Herman Braun-Vega en 1981 (fig. 24) qui citera Francis Bacon en y ajoutant une carcasse sanguinolente. En citant la citation et en détournant le détournement, Herman Braun-Vega met cette pratique en abyme. Dans son œuvre *Hello Mister Bacon (Vélasquez),* il « entoure la religion de signes oppressifs, remplissant la surface de graffitis qui font de multiples références linguistiques à la situation paysanne [au Pérou]. »[176] Dès le début années 1960, l'artiste est devenu expert dans l'art de la citation au sein du courant de la figuration narrative ; sa pratique de la citation et du détournement de la référence lui permettait de transcender l'histoire de l'art tout en l'actualisant.

[175] Quimera Rosa, *Transplant*, projet multidisciplinaire, depuis 2016.
[176] Luis E. Lama, "Hello Mister Braun", *Caretas*, n°648, 19 mai 1981, p. 54-55.

fig. 19. Julie Rrap *Fleshed Out*, 2002,
installation, impressions Vutek et sculptures en bronze, dimensions variables,
Roslyn Oxley Gallery, Sydney.
© Julie Rrap.

fig. 20. Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863,
huile sur toile, 207 x 265 cm,
Musée d'Orsay, Paris.

fig. 21. Édouard Manet, *Olympia*, 1863,
huile sur toile, 130,5 x 191 cm,
Paris, Musée d'Orsay.

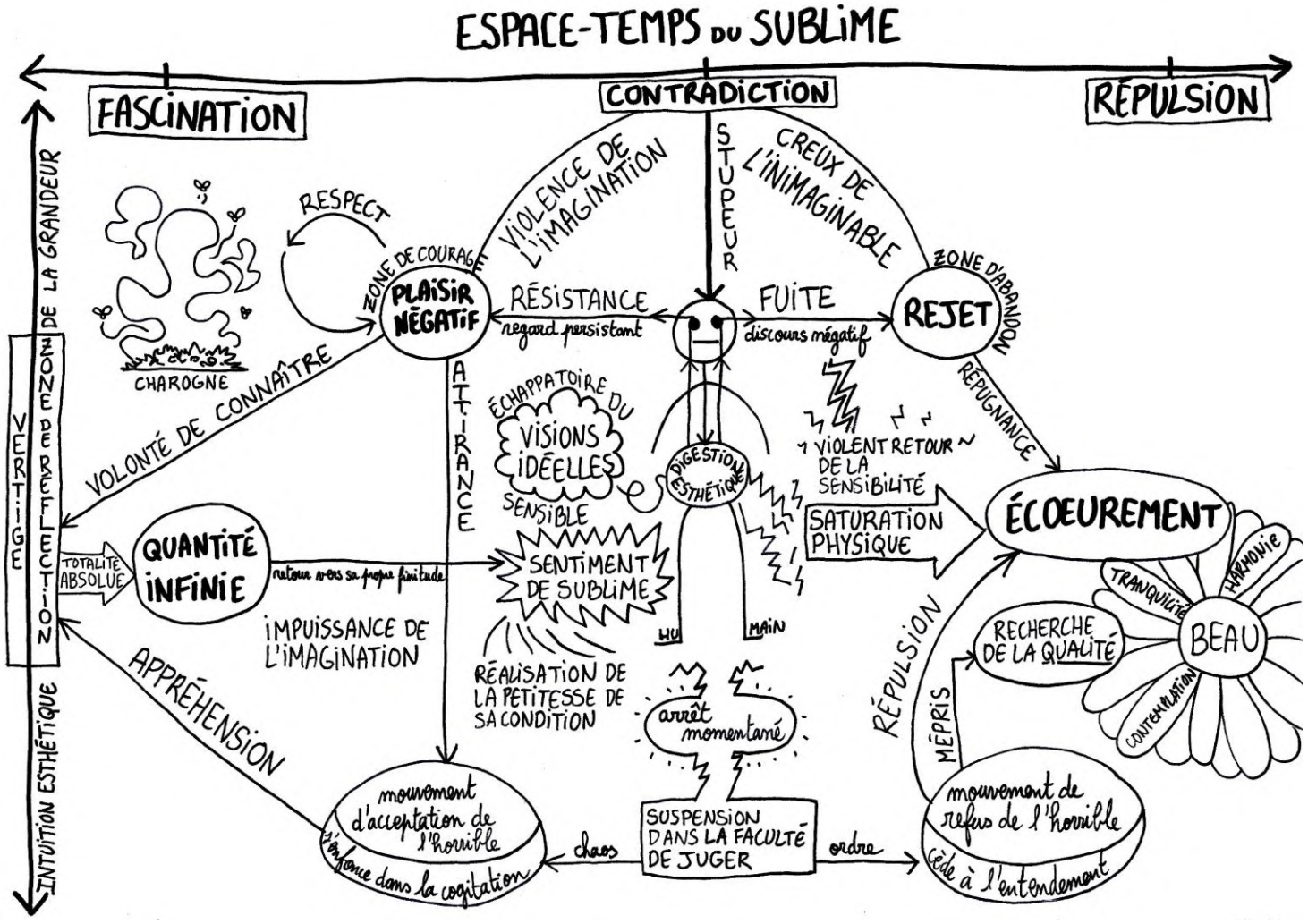
fig. 22. Diego Velázquez, *Portrait d'Innocent X*, 1650, huile sur toile, 140 x 120 cm, Rome, Galerie Doria-Pamphilj.

fig. 23. Francis Bacon, *Étude d'après le Portrait du pape Innocent X*, 1953, huile sur toile, 153 x 118 cm. © Centre d'Art Des Moines, Iowa (États-Unis).

fig. 24. Herman Braun-Vega, *Hello Mister Bacon (Vélasquez)*, 1981, acrylique sur toile, 195 x 130 cm. © Galerie de l'artiste.

Dans son *Second manifeste camp*, Patrick Mauriès écrit : « En citant, on se protège, mais aussi [...] on se situe, et d'une manière très particulière (sauf s'il s'agit de polémique), en reconnaissant son semblable. Citer, c'est désigner avec insistance l'endroit d'où l'on vient et dont on ne peut que souligner le pouvoir de fascination. »[177] Dans la pratique du *hacking*⁂, l'esthétique prend un tournant conspiratoire et pirate[178], dans le sens où, pour reprendre les réflexions de Pierre Niedergang, ces pratiques s'insèrent « dans les failles et interstices du bloc, elles travaillent à son renversement. »[179] Cependant, là où Julie Rrap (fig. 19) cible des lieux de mémoire où la représentation est prise au piège, Francis Bacon (fig. 23) et Herman Braun-Vega (fig. 24) déplacent les références et les troublent plastiquement. D'un côté, Julie Rrap interroge le pendant politique de la représentation, de l'autre côté Francis Bacon et Herman Braun-Vega mettent la représentation dans une mise en abyme picturale. Patrick Mauriès affirme : « Est *camp* la tendance à préférer le lieu de mémoire à la référence. »[180] Toutes ces pratiques pirates que nous venons d'étudier ne s'inscrivent pas dans la mouvance *camp*, mais les principes plastiques de la citation qui les travaillent est un élément important que l'on retrouve quasi systématiquement dans le *camp.* Mais qu'est-ce que le *camp* ?

[177] Patrick Mauriès, *Second manifeste camp* [1979], Paris, L'Éditeur singulier, 2012, p. 108.
[178] L'essayiste Fatima Ouassak invite à mettre en valeur « la création artistique et les contours d'une esthétique visant à en finir avec le militantisme désincarné, terne, ennuyeux, qui cherche à faire pitié ou à faire peur – à l'heure où l'ennemi, lui (le capitalisme comme l'extrême droite), est flamboyant et quasiment irrésistible. Il faut mener le combat culturel sérieusement. La libération, c'est une aventure, avec des dragons et des pirates. Où nous a menées la solennité des estrades académiques et laides face à un public à moitié endormi ? » Fatima Ouassak, *Pour une écologie pirate,* Paris, Éditions La Découverte, 2023, p. 88.
[179] Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer,* Toulouse, Éditions Blast, 2023, p. 146-147.
[180] Patrick Mauriès, *Second manifeste camp, op. cit.,* p. 25.



Une boursoufflure du sublime

Kant dans *Critique de la faculté de juger* propose cette définition du sublime :

> Reste qu'il y a aussi des différences importantes qui sautent aux yeux entre le beau et le sublime. Le beau naturel concerne la forme de l'objet, laquelle consiste dans la limitation ; en revanche, le sublime se peut trouver aussi dans un objet informe, pour autant qu'une dimension d'illimité est représentée en lui ou grâce à lui et que cependant vient s'y ajouter par la pensée la dimension de sa totalité - en sorte que beau semble pouvoir être tenu pour la présentation d'un concept indéterminé de l'entendement, mais le sublime pour celle d'un concept indéterminé de la raison.[181]

Dans son caractère illimité, le sublime se différencie du beau alors soumis à la limitation de l'objet qu'il qualifie. En poursuivant sur cette comparaison, Kant appuie les deux types de différenciation qui les sépare : dans le cas du beau, la satisfaction est associée à la représentation de la *qualité* ; alors que dans le cas du sublime cette satisfaction est associée à la représentation de la *quantité*. Le beau apportant un « sentiment d'intensification de la

[181] Emmanuel Kant, « Analytique du sublime », *Critique de la faculté de juger* [1790], traduit de l'Allemand par Alain Renault, Paris, Éditions Flammarion, 2000, p. 225-226.

vie »[182] là où le sublime « produit le sentiment d'un arrêt momentané des forces vitales, immédiatement suivi par une *effusion* d'autant plus forte de celles-ci – et par conséquent, en tant qu'émotion, il ne semble pas être un jeu, mais une affaire sérieuse dans l'activité de l'imagination. »[183] Cette satisfaction répulsive ou « plaisir négatif » est pour Kant le premier élément conduisant vers l'appréciation du sublime.

Le second élément est la distance réfléchissante inhérente au sublime ; lorsque Kant fait état du sublime comme « ce qui, du fait simplement qu'on puisse le penser, démontre un pouvoir de l'esprit qui dépasse toute mesure des sens »[184], il oppose valeurs mathématiques relatives à une « évaluation de la grandeur des objets de la nature » subjectivement déterminée comme étant en définitive esthétique et non mathématique[185] – comme pourrait l'être l'entendement du beau par exemple. C'est bien pour cela que l'appréciation du beau se fait par la représentation de la *qualité*, en tant que recherche par exemple, alors que le sublime est une cogitation de la *quantité*, qu'on pourrait dire toujours en excès, et évaluée par une intuition esthétique de la grandeur[186]. Kant appelle cela le « sublime de la nature dans la simple intuition »[187]. Cet ordre de grandeur offre une surface de réflexion[188] qui fait rebondir le mouvement d'acceptation de l'horrible dans le chaos inhérent à l'ordre de grandeur de la mesurabilité esthétique de la totalité absolue. Face aux quantités infinies que cet ordre de grandeur esthétique reflète, le mouvement d'appréhension du sublime revient vers le sujet en lui imposant un ordre de grandeur qu'il ne peut ni saisir, ni mesurer, ni calculer ; le positionnant alors très frontalement face à sa propre petitesse et sa propre finitude. Cette impossibilité à saisir l'espace-temps sensible dont il a pourtant l'intuition, met le sujet dans une zone d'étrangeté, toujours selon Kant :

---

[182] *Ibid.*, p. 226.
[183] *Ibid.*
[184] *Ibid.*, p. 232.
[185] « Ou il entraîne l'Idée du sublime et produit cette émotion qu'aucune évaluation mathématique des grandeurs par les nombres ne peut susciter (sauf dans le cas où cette mesure esthétique fondamentale est alors maintenue vivante dans l'imagination) ; car l'évaluation mathématique présente toujours seulement la grandeur relative par comparaison avec d'autres de même espèce, tandis que l'évaluation esthétique présente la grandeur absolument, dans la mesure où l'esprit peut la saisir en une intuition. » *Ibid.*, p. 234.
[186] « Ainsi l'évaluation de la grandeur de la mesure fondamentale ne doit-elle nécessairement consister qu'en ceci qu'on peut la saisir immédiatement dans une intuition et, grâce à l'imagination, l'utiliser pour la présentation des concepts numériques ; en d'autres termes, toute évaluation de la grandeur des objets de la nature est en définitive esthétique (c'est-à-dire subjectivement, et non pas objectivement, déterminée). » *Ibid.*, p. 233.
[187] *Ibid.*, p. 238.
[188] Sur le schéma ci-dessus, j'ai noté « zone de réflection » je voulais garder le « t » de « reflet » afin qu'on puisse penser cette zone comme surtout réfléchissante et non uniquement réflexive.

« Monstrueux est un objet quand, par sa grandeur, il anéantit la fin qui en constitue le concept. »[189] C'est le troisième élément du sublime : l'impuissance de l'imagination[190].

Dans la compréhension du sublime il y a donc trois espace-temps que j'ai représentés sur le schéma ci-dessus : l'espace-temps de la contradiction, de la répulsion et de la fascination. Les directions que ces espace-temps dessinent dépendent de ce que j'ai appelé « la digestion esthétique » du sujet face au sublime. Tout d'abord, il y a un moment de stupeur qui ouvre un espace-temps de contradiction où la suspension dans la faculté de juger prendra deux directions, soit l'acceptation ou le refus de l'horrible. Ces directions ne sont pas exclusives et peuvent faire des allers-retours d'un côté à l'autre, entre ordre et chaos esthétique, entre résistance du regard et fuite du discours. Le sentiment de sublime est activé par la curiosité, dans ce que j'appelle la « zone de courage » qui entoure le plaisir négatif. Le sentiment de sublime est au contraire désactivé par son rejet, entouré par ce que j'appelle une « zone d'abandon », dans le sens où le regard se détourne de l'objet, cédant au malaise face au vertige du sublime et créant un creux dans l'inimaginable[191]. Dans ce mouvement de répulsion il peut y avoir un violent retour de la sensibilité, engendrant une saturation physique qui peut aller jusqu'à l'écœurement. De l'autre côté, le mouvement de fascination est régi par une attirance curieuse mêlée de respect, qui engage une désaffection sensible momentanée, une échappatoire du sensible vers les visions idéelles, qui à leur tour motiveront une volonté de connaître sans céder complètement au vertige.

La dynamique des trois espace-temps du sublime est poussée par une « violence qui déséquilibre »[192] selon la définition grecque antique de Longin. Cette violence crée une tension que l'appréhension du sublime exerce sur la recherche du beau. Cette tension se retrouve dans l'étymologie du mot « sublime », qui travaille la limite « par le haut comme par le bas en fonction du sens attribué au *sub* latin »[193]. Pour les esthéticiennes contemporaines, le sublime postmoderne s'appréhenderait « comme événement, fracture, instant de déstabilisation » qui dériverait « logiquement de l'opposition systémique entre

[189] *Ibid.*, p. 234.
[190] « [...] un sentiment de l'impuissance de son imagination à présenter l'Idée d'un tout - ce en quoi l'imagination atteint son maximum et, en s'efforçant de le dépasser, s'effondre sur elle-même, tandis qu'elle se trouve ainsi plongée dans une satisfaction émouvante. » *Ibid.*
[191] La culture populaire d'internet appelle ce malaise : le *cringe,* qui est une sous-catégorie du sublime.
[192] Longin, *Du Sublime, op. cit.*, p. 41.
[193] Martin Mees, « Esthétique et événement : paradoxe et temporalité du sublime depuis Kant », *Philosophiques*, volume 43, n°2, 2016, p. 400.

discours et figure »[194]. Ainsi frappée par la stupeur, l'expérience du sublime se trouverait donc « au départ d'une esthétique de l'évènement »[195] dont l'espace-temps serait distendu et empli de formes fascinantes.

En condensant et mélangeant les temporalités dans des directions chaotiques, le sublime abolit la distance qui sépare læ regardeuse de sa propre vacuité. Cet espace-temps confus fait résonner le silence discursif[196] autour de l'objet sublime en le rendant paradoxalement plus visible. La persistance du regard l'emporte sur le discours. En signifiant ce qui est insaisissable, les monstrueuses esthétiques du sublime isolent violemment les regardeuses du côté du chaos mortifère. De l'autre côté du sublime, les esthétiques contemplatives et tranquilles qui façonnent le beau, rassurent par les organisations géométriquement orchestrées et par les lois de l'harmonieux qui les régissent.

Le terme de « boursouflure »[197] employé par l'esthéticien Marc Amfreville – et sans doute repris d'un qualificatif utilisé par Jean-François Lyotard à propos du style de Platon dans son article sur l' « Analytique du sublime »[198] – propose une dialectique du sublime entre mouvement et forme en excès. La bouffonnerie[199] qui fait gonfler la peau de la boursouflure est au plus proche des esthétiques *queer*. Ces esthétiques bizarres sont tordues par la fascination que suscite l'au-delà des frontières du beau. Elles suppurent et sont prêtes à exploser. Dans la beauté fascinante de l'horrible, la « force toujours explosive de l'ironie »[200] relevée par Edelman travaille sans cesse le sublime et nourrit « sa pesanteur »[201] en la rendant un peu plus sympathique et donc plus soutenable. L'astuce pour faciliter

---

[194] Catherine Bernard, « Sublime et Postmodernité : captation d'héritage ou filiation retrouvée », *in* Max Duperray (dir.), *Postérité du sublime en littérature*, Paris, Éditions Mallard, 2000, p. 30.
[195] Martin Mees, « Esthétique et événement : paradoxe et temporalité du sublime depuis Kant », *art. cit.*, p. 409.
[196] « Le sublime apparaît ainsi comme la circulation d'une impulsion, une extase communicative, qui enlève locuteur, message et allocutaire dans un même mouvement ascensionnel. » Marc Amfreville, « Le sublime ou les ambiguïtés », *Revue française d'études américaines*, n°99, 2004/1, p. 10.
[197] *Ibid.*, p. 17.
[198] « Le style de Platon par exemple est plein d'enflures, de boursouflures, de comparaisons forcées, bref Platon est un maniériste ou un baroque comparé à un Lysias, ou Sophocle à un Ion, ou Pindare à un Bacchylide, reste que comme les premiers nommés il est sublime, et les seconds seulement parfaits. » Jean-François Lyotard, « Analytique du sublime (4) : Le sublime, à présent », *art. cit.*, p. 101.
[199] Le bouffon est une figure que l'on retrouve dans le film *Joker* (Todd Phillips, *Joker*, Warner Bros, 122 minutes, 2019.) Dans un jeu de cartes du tarot traditionnel, la symbolique du bouffon rejoint celle du mât (ou du fou) qui est l'arcane zéro du jeu de tarot de Marseille. Dans ce tarot divinatoire, le mât est une figure initiatique qui permet le passage cyclique des arcanes I à XXI.
[200] Lee Edelman, *Merde au futur. Théorie* queer *et pulsion de mort* [2004], traduit de l'anglais (États-Unis) par Marc Démont, Paris, Éditions EPEL, 2016, p. 46.
[201] Marc Amfreville, « Le sublime ou les ambiguïtés », *art. cit.*, p. 18.

l'appréhension du sublime, c'est de faire intervenir l'humour pour alléger la violence de l'imagination ; c'est cet humour qui remplit le creux dans l'inimaginable, empêchant le rejet complet du sentiment du sublime. L'humour rend plus facile la déambulation imaginaire dans les quantités infinies de l'intuition esthétique. Dans l'appréhension du sublime, l'humour est un guide, il permet de s'approcher un peu plus du sublime. L'esthéticien Étienne Souriau soutient que le « sublime approché, c'est du sublime manqué. Et le sublime manqué c'est du risible »[202]. Rire permet la « déprise de soi »[203] qui autorise l'impuissance de l'imagination ; il est souvent nécessaire d'abandonner le fantasme de l'immortalité pour être au plus proche du sentiment sublime.

La distance réfléchissante du sublime fait évènement dans un jeu circulaire[204] de proximité ou d'éloignement. Le philosophe Jean-Luc Nancy explique : « ce que la tradition nous transmet sous le nom de "sublime" n'est pas une esthétique (surtout pas telle ou telle esthétique du grandiose, du monumental ou de l'extatique, avec quoi le sublime est souvent confondu [...]). La tradition nous transmet l'esthétique comme question. »[205] On peut conclure que le sublime trouble l'esthétique. Le sublime en tant qu' « émotion-limite, indescriptible et ambiguë, qui accompagne la révélation d'une vérité supra-sensible »[206] fonctionne comme une véritable échappatoire esthétique. L'expérience esthétique du sublime problématise l'esthétique du sacro-saint beau en en questionnant les normes et l'universalisation. Dans le cas des ironies *camp*[207] et des bizarreries *queer*, elles éclosent depuis les tréfonds des caveaux de la culture du beau pour en percer la surface dans une sublime boursoufflure[208].

---

[202] Étienne Souriau, « Le sublime », *Revue d'esthétique,* n°19, 1966, p. 266.
[203] Martin Mees, « Esthétique et événement : paradoxe et temporalité du sublime depuis Kant », *art. cit.*, p. 399.
[204] « [...] il ne faut jamais réduire le sublime à son principe ou à sa conséquence, mais penser toujours l'un comme engendrant l'autre dans une causalité proprement circulaire. » Baldine Saint Girons, *Fiat Lux, une philosophie du sublime,* Paris, Éditions Quai Voltaire, 1993, p. 518.
[205] Jean-Luc Nancy, « Introduction », *in* Jean-François Courtine, Michel Deguy, Éliane Escoubas, Philippe Lacoue-Labarthe, *et al., Du sublime*, Paris, Éditions Belin, 2009, p. 5-6.
[206] Martin Mees, « Esthétique et événement : paradoxe et temporalité du sublime depuis Kant », *art. cit.*, p. 393.
[207] « Le Camp bouleverse les hiérarchies tout en en conservant les éléments. Ainsi des genres masculins et féminins transposés au spectacle indifféremment du sexe. Le Camp s'exprime par la distanciation permise par le cynisme et l'ironie. » Patrick Cardon, « Gay, Kitsch et Camp » *In* Isabelle Barbéris et Marie Pecorari (dir.), *Kitsch et théâtralité*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012, p. 140.
[208] L'esthétique de l'excès *queer*✳ et *camp*✲ se rapproche du « comique absolu » selon la définition de Charles Baudelaire. Cette sorte de comique fait surgir le grotesque depuis le dérèglement et l'exagération. Il échappe

La reconnaissance camp

Pour le sociologue Jean-Yves Le Talec, l'histoire du *camp*⁂ remonterait, en France, à l'Âge classique, dans les cercles sociaux proches du pouvoir royal, ou plus récemment, entre le XVIIIe et le XIXe siècle dans les classes bourgeoises avec la pratique du *high camp* et contemporainement dans les classes populaires avec la sous-culture des folles[209]. Le *camp* serait « une forme "protopolitique" de visibilité homosexuelle, une forme de coming-out limité dans un contexte social hétéronormatif extrêmement rigide. »[210] La pratique du *double-entendre* propre au *camp* permettait

> de gérer une double vie : d'un côté, la part du secret, qui permet une socialisation hétérosexuelle, dans le monde du travail par exemple, et, de l'autre, la part "authentique", celle du monde homosexuel, qui permet de faire des rencontres et d'organiser sa vie sociale personnelle. Le double entendre jette un pont entre ces deux espaces sociaux. L'une des pratiques les plus courantes du *double entendre* consistait, pour les hommes homosexuels, à parler en public de leurs dernières rencontres ou conquêtes en utilisant le féminin ; en cela, elle était camp, dans sa dimension parodique de la féminité.[211]

L'aspect proto-politique du camp énoncé par Jean-Yves Le Talec s'oppose complètement à la deuxième note sur le camp que Susan Sontag a écrite en 1964, où elle qualifie le camp comme étant une esthétique dépolitisée voire apolitisée[212]. Pour le sociologue : « Certes, on pourrait affirmer (comme le fait Quentin Crisp) que le camp des folles des années 1930 était "apolitique", tant l'oppression sociale était violente à cette époque. Mais au milieu des années 1960, Susan Sontag ne peut par exemple ignorer les prémices du mouvement hippie, et la contestation des normes sexuelles qui l'accompagne. »[213] Les notes de Susan Sontag peuvent être lues par le prisme de Pierre Bourdieu : « Susan Sontag annonce d'ailleurs la couleur d'entrée de jeu en affichant son goût et son dégoût pour le camp. Dans la

totalement à toute morale et toute raison. Cette sorte de comique est celle déployée dans les caricatures. Le comique absolu atteint une certaine pureté mais s'établit sur des lignes transgressives en touchant au diabolique et au sacrilège. Ce faisant, le réel est révélé grâce à la perversion. Ainsi, le rire baudelairien n'est pas joyeux : il est du ressort de la chute et des souffrances humaines. Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *Œuvres complètes*, tome II [1839-1867], Paris, Éditions Gallimard, 1976, pp. 525-543.

[209] Jean-Yves Le Talec, « Le camp : apparence et résistance », *Folles de France : Repenser l'homosexualité masculine*, Paris, Éditions La Découverte, 2008, p. 80.

[210] *Ibid.*, p. 84.

[211] *Ibid.*, p. 85.

[212] « Mettre l'accent sur le style, c'est faire peu de cas du contenu, ou refuser tout engagement par rapport au contenu. 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. » Susan Sontag, *Le Style camp* [1964], traduit de l'anglais (États-Unis) par Guy Durand, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2012, p. 13.

[213] Jean-Yves Le Talec, *Folles de France : Repenser l'homosexualité masculine, op. cit.*, p. 97.

hiérarchisation culturelle qu'elle propose, avec son jeu d'intégration/exclusion, c'est la domination symbolique qui est en jeu [...]. »[214]

La pratique du *double entendre* peut aussi être comprise dans la notion de « reconnaissance *camp* »[215] qui a été définie par Eve Kosofsky Sedgwick à partir de 1990 dans son ouvrage *Épistémologie du placard.* Selon la philosophe, « il serait logique de voir à l'œuvre chez les hommes gais un tel projet tout aussi important de réhabilitation du "sentimental" - c'est d'ailleurs un projet qui a parcouru près d'un siècle sous différents noms, dans celui de "camp" ».[216] Elle érige ainsi les pratiques esthétiques du kitsch et du *camp* comme des résistances politiques dans la culture populaire et d'élite, mais l'auteure fait remarquer que le qualificatif de kitsch *s'attribue*, là ou celui de *camp* se reconnaît[217] : le *camp* ouvre donc une dimension politique supplémentaire – celle de la reconnaissance homosexuelle et lesbienne – par rapport au kitsch – qui pourrait qualifier le goût des classes les moins aisées par exemple.

Le *camp*⁘ mobilise des identifications politiques spécifiques pour être reconnu alors que le kitsch fonctionne sur des excès référencés de manière plus formelle et universelle. Les représentations *camp* de Jésus en sont un bel exemple, comme on peut le voir dans ce stand que j'ai aperçu au Marché *Drag & Queer*® truffé de croix multicolores avec le Christ crucifié dessus (fig. 25). Les « fantasmes projectifs » émergeant des esthétiques *camp* permettent un secret partagé entre artistes et spectateurices. Pour Eve Kosofsky Sedgwick les images de Jésus :

> En tant que représentations d'un corps masculin nu ou pouvant être dénudé, souvent agonisant et/ou en extase, qui sont censées être regardées et adorées, ces images ont en fait une position unique dans la culture moderne. Le scandale que constitue une telle représentation dans une économie homophobe du regard masculin ne semble d'ailleurs pas s'enrayer : les efforts faits pour désincarner son corps, par exemple en l'amincissant, en l'européanisant ou en le féminisant, ne font que l'empêtrer davantage dans les diverses représentations modernes les plus compromettantes de l'homosexuel.[218]

[214] *Ibid.*, p. 99.
[215] Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard, op. cit.*, p. 169.
[216] *Ibid.*, p. 157.
[217] *Ibid.*, p. 169.
[218] *Ibid.*, p. 154.

Pour le journaliste new yorkais James Michael Cameron dont Eve K. Sedgwick cite les critiques, le kitsch religieux créerait un « véritable malaise dans la culture »[219], le qualifiant de « sentimental »[220] et de « bouillie religieuse de mauvais goût, un encrassement des sources du sentiment religieux. »[221] Il ajoute pour conclure : « C'est comme si l'image de Jésus était prise dans le miroir déformant, fendu et terni d'une fête foraine. »[222] Le *camp* a subverti le christianisme : *God is Queer*[223].

fig. 25. *God Is* Queer, Stand aperçu au Marché *Drag & Queer*®
8 et 9 juin 2024, cité fertile, Pantin.

[219] Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard*, *op. cit.*, p. 155. Cite James Michael Cameron, "The Homosexual matrix", *New York Review of Books*, n°33, 29 mai 1986, p. 57.
[220] *Ibid.* Cite James Michael Cameron, "The Historical Jesus", *New York Review of Books*, n°33, 13 février 1986, p. 22.
[221] *Ibid.*
[222] *Ibid.*
[223] « [...] les théologies queer pourraient aller encore plus loin en disant que la sainteté queer est basée sur la négation ultime de la pensée hétérosexuelle (et ses vastes implications) et qu'en plus, elle partage le désir sadien de trouver le Dieu queer dans l'acte ultime dans l'auto-transgression de Dieu dans le Christ, ou dans une kénose du Christ hors des placards hétérosexuels. » Marcella Althaus-Reid, *The Queer God, op. cit.*, p. 170. Ma traduction.

Tout comme Susan Sontag, dans *Le Second manifeste camp* écrit en 1979 par Patrick Mauriès l'auteur ne politise pas le *camp*, lui préférant le qualificatif de dandysme[224]. L'auteur décrit le *camp* comme une « instance de futilité »[225], au même titre que la mode et la décoration. Très loin d'être dénuée de politique comme nous l'avons démontré précédemment, selon Sam Bourcier la pratique du *camp* est une « matrice de la queerisation de la valeur dans l'art, la sphère esthétique et la vie »[226]. Iel écrit ensuite :

> C'est tout le propos de "Notes on Camp", le fameux texte de Susan Sontag, qui en dit autant sur son placard à elle que sur les manières cryptées des homosexuel·les d'injecter des valeurs gaies ou des non-valeurs dans la culture. Au travail aussi. Le goût affiché pour le dégradant, le sale, l'obsolète, le mauvais goût, le futile, le clinquant, le superflu ou l'inversion des valeurs esthétiques sont autant de traits caractéristiques de la sensibilité *camp* entendue comme une reprise transformatrice des affects homophobes : le dégoût, la honte, se sentir comme une merde, qui découlent de la stigmatisation comme "sale", "abject" ou sans valeur des homosexuel·les par la culture straight. Ces traits, ces émotions sont détournées et revalorisées, campisées et injectées dans le travail qui porte alors les marques et les valeurs du *camp*, autrement dit d'une sensibilité et d'une culture homosexuelles reconnaissables.[227]

Le *camp*✣ fait partie intégrante d'un enjeu politique très important : son style est celui de la « subversion envahissante »[228] qui contraint le champ dominant « à une appropriation de ce "goût" et à son intégration dans son propre capital culturel ; mais il doit être auparavant neutralisé, débarrassé de son énergie politique et sociale, de son potentiel déstabilisateur. »[229] Le *camp* fonctionne comme une véritable infection politico-esthétique et doit toujours s'adapter aux assimilations *straight*[230] pour trouver d'autres chemins d'émancipation ; il est impossible de trouver dans le *camp* une esthétique fixe. Le *camp* s'échappe toujours de l'assimilation esthétique hétéronormative✳. Mais pour Jean-Yves Le Talec c'est une bonne nouvelle : « La tentative de phagocytage d'un camp déshomosexualisé et dépolitisé signifie que la "libération gaie" est potentiellement en marche. »[231]

Le *camp*, une fois repolitisé, fuit un « style » pour s'accrocher à un autre ; dès que les esthétiques hétéronormatives✳ approchent trop près quelque chose de *camp,* ce dernier

[224] « [...] le dandysme est plus proche du *camp* que ne l'était l'esthétisme. » Patrick Mauriès*, Second manifeste camp, op. cit.*, p. 30.
[225] *Ibid.*, p. 62.
[226] Sam Bourcier, *Homo.Incorporated, op. cit.*, p. 195.
[227] *Ibid.* Les points médians ont été remplacés par des glyphes inclusifs.
[228] Jean-Yves Le Talec, *Folles de France : Repenser l'homosexualité masculine, op. cit.*, p. 100.
[229] *Ibid.*
[230] Monique Wittig, *La Pensée straight* [1979], Paris, Éditions Amsterdam, 2018.
[231] Jean-Yves Le Talec, *Folles de France : Repenser l'homosexualité masculine, op. cit.*, p. 100.

va s'installer ailleurs[232]. Le *camp* « fait rire les autres homosexuels ; il leur rend la vie un peu plus brillante ; et il crée une passerelle avec les hétérosexuels, en les amenant à rire avec lui. »[233] De l'autre côté de l'humour, l'esthétique *camp*✧ est aussi une stratégie pour résister à la mise à mort des gaies par les politiques normalisantes hétérosexuelles. Le rapport inquiet est constant à la norme façonne les vies *queer*✶, et cette angoisse constante est cristallisée par des sensibilités *queer* qui se façonnent dans l'hypervigilance de la menace de mort qui peut s'abattre sur elles. Leurs logiques de résistances se sont alors réfugiées, entre autres, dans l'esthétique[234]. Aujourd'hui, la réhabilitation du « sentimental » *camp* s'ouvre plus largement sur les « affects » au cœur des esthétiques *queer*.

Pour la théoricienne de l'art Frédérique Villemur, *camp*✧ et *queer*✶ ne sont pas éloignés :

> Ainsi, ce qui rapprocherait le bizarre du *queer* de l'artifice du *camp* ouvrirait sur une déconstruction du sujet et sur sa dérive exponentielle : le *camp* rejette l'esthétique de la différence et de la différenciation au profit d'un devenir, d'un entre-deux en perpétuel écart, d'un *infra* qui se glisse à l'interface des opposés, et de tous les dualismes. [...] Il y a dans l'artifice du *camp* un esthétisme qui le distingue du dandysme par un style qui le porte moins vers l'idéal du beau que vers le ratage, la recherche de la fausseté dans l'exagération. Les enjeux de l'art contemporain vont dans ce sens, qui font disparaître l'original par la mise en abîme du référent dans le brouillage des citations (de manière diverse pensons à Cindy Sherman, Michel Journiac, ou Del LaGrace Volcano), brouillage qui fait s'évanouir la quête de l'origine de la perspective essentialiste, met en dérive le sujet dans une horizontalité qui nie la verticalité de toute transcendance.[235]

Les esthétiques *queer*✶ semblent même être les descendantes du *camp*✧ qui serait alors une pratique esthétique proto-queer. Peut-être qu'une analyse esthétique pertinente du *camp*✧ consisterait en une taxinomie de tous les éléments esthétiques inassimilables par les esthétiques hétéronormatives✶ – parce que celles-ci serraient irrévocablement renversées dans leur définition *straight*✶ si elles les absorbaient. Ce phénomène relèverait alors d'une

---

[232] « Cependant, le camp "a l'avantage de maintenir une division nette entre le goût homosexuel et le goût straight". Sur cette question, Esther Newton critique l'approche de Susan Sontag en citant l'un des hommes qu'elle a interviewés : dès que quelque chose devient camp pour le grand public, les homosexuels cessent de s'y intéresser, explique-t-il. Aucune folle ne voudrait d' "art camp" de cette sorte dans son appartement, car alors cela deviendrait un appartement que n'importe quel hétéro pourrait avoir ; ce serait insupportable, vu que la folle passe déjà sa journée dans le monde straight, à passer pour straight. » *Ibid.*, p. 102.

[233] *Ibid.*, p. 102-103. Cite Esther Newton, *Mother Camp. Female Impersonators in America*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1979, p. 110.

[234] Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 130.

[235] Frédérique Villemur, « Le dissolvant du queer est-il soluble dans l'air ? » *in* Muriel Plana, Frédéric Sounac (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble,* Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2015, p. 114.

véritable panique sexthétique[236], parce que l'esthétique *camp*✧ se cache précisément dans le point de pivot du paradoxe définitionnel homo/hétérosexuel✶ et la panique que ce paradoxe paranoïaque inspire[237]. Si cette hypothèse est la bonne, énumérer les règles esthétiques du *camp*✧ est une cause perdue, parce que la fin du *camp*✧ se signerait dans la fusion complète des termes homo/hétérosexuels✶. La reconnaissance n'est plus possible si les différences, et les secrets qui en résultent, ne sont plus partagés. Ainsi, « la resignification du camp le rend transitif »[238] c'est un mode de relation *queer* au monde, où citer les normes de genre permet d'en défaire la matrice normative depuis l'intérieur[239]. Ces pratiques « s'appuient sur une éthique des voleuses ou des conspiratrices, une normativité produite dans les interstices et qui rend possible un [...] soutien des corps affectés. »[240]

[236] Léo Bersani, *Sexthétique.*
[237] Eve Kosofsky Sedgwick, « Similitude/différence ; homo/hétéro », *Épistémologie du placard, op. cit.,* pp. 169-175.
[238] Jean-Yves Le Talec, *Folles de France : Repenser l'homosexualité masculine, op. cit.*, p. 119.
[239] Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 137.
[240] *Ibid.,* p. 147. Les points médians ont été remplacés par des glyphes inclusifs.

Mon placard : Lettre à Nanna

Mes sentiments sont inavoués faute de langage pour les parler.

Lâche j'ai été de n'avoir su articuler « je t'aime et je te désire », alors que ça m'arrive si rarement. Hypocrite j'ai été de mépriser les hommes pour qui tu te prostituais alors que je t'avais vendu ce silence qui t'arrangeait tant. Jalouse j'ai été de ceux que tu as aimés et de ces pénis qu'ils avaient et pas moi. Depuis que je t'ai rencontrée, j'ai jamais autant voulu en avoir une, j'ai jamais autant haï d'être né dans ce corps gras [*bold*]. J'aurai été trans pour toi ; mais je l'étais déjà.

J'ai réalisé quelle absurdité c'était de penser qu'on pouvait désirer une personne parce qu'elle a un organe génital particulier ; qu'il faudrait en prime qu'il soit rasé, huilé, pour être mis en scène dans le cinéma pornographique scénarisé pour l'hétérosexualité. Le fétiche génital est un leurre : c'est un moyen tinderesque de capitaliser l'érotisme des corps. Swipe à gauche pour moi : je suis d'une nature érotique anticapitaliste. Alors, en étant trop négligé·e, j'ai été ure piètre actrice du théâtre que tu aimes tant jouer. Mes excuses : même si tu m'as beaucoup appris, je crois que je n'ai jamais réellement réussi à me déguiser. Mes cuisses sont trop grasses pour rentrer dans les pantalons pour mecs et mes seins sont trop gros pour leurs tee-shirts. J'ai essayé, mais comme j'ai l'esprit confortable je change de vêtement quand mon corps ne rentre pas dedans. J'aurai voulu changer de corps pour rentrer dans tes vêtements, mais j'ai peur du bistouri. Je voulais que tu m'aimes et je ne savais pas trop comment faire.

Orgueilleuse j'ai été de croire que je pouvais ignorer les frissons que ton contact créait sur ma peau. Je t'ai vue pour la première fois quand on avait seize ans et je suis tombée amoureuse de toi après une de tes mesquineries. Pourtant, ta gueule commerciale de jour ne m'intéresse pas, j'ai toujours préféré celle de nuit. Lorsque tu m'as demandé si je te détestais, je n'ai plus été capable de voir mes pieds. J'ai scié mon corps et ma tête pour toi. Même si tu as œuvré pour que je les recolle, je ne pouvais pas le faire. Ça revenait à nous avouer que je te désirais. Je portais nos clavicules, tu étais nos cuisses, tu te rappelles ? Tu as toujours été la gardienne de notre sexualité, moi de notre langage, nous n'avons jamais lâché les clés ni de l'un ni de l'autre. Mépriser la magie de mon corps a été pour moi le seul moyen de garder le secret des sentiments que j'avais pour toi. Comme ça t'arrangeait bien, tes désirs se sont imprimés par-dessus les miens. Tu étais la seule qui pouvait agir sur notre relation : mon désir bizarre s'était soumis au tien.

Naïve j'ai été de penser que la distance entre nous pouvait effacer le sentiment d'amour dégoulinant et les pics impromptus de désir que j'ai eu pour toi. Lorsque je t'ai revue

quatre ans après, rien n'avait bougé, comme dans un cliché hétéro-comique et romantique de seconde zone. C'était insoutenable : l'une comme l'autre, nous respections scrupuleusement nos rôles d'hétérosexuelles, sans jamais s'avouer qu'haïr les mecs c'était une façon pour nous de se dire je t'aime. Notre mise en langage lesbienne a été court-circuitée par le régime de soumission obligatoire du regard masculin. Leurs yeux nous coupent la langue. Comme je ne suis pas une fanatique du pénis, ç'a été plus facile pour moi d'ignorer les hommes, je te l'accorde. Ma sexualité grisonnante nous faisait croire que nous étions amies ; maintenant je sais que toutes les amies comme nous sont des lesbiennes.

Entêtée je suis encore, de me murer dans ma haine, mon silence et mon rejet. Mon égo sans limite s'est retrouvé coincé dans une boucle de vulnérabilité capricieuse : je rejette celleux qui ne me désirent pas comme je le voudrais. Le rejet m'est infiniment plus douloureux que la solitude. La solitude est un moyen de se complaire dans l'illusion du contrôle, elle est confortable. La seule chose que je contrôle c'est ma fierté, qui est comme la fumée putride qui émane de mon tas de fiente émotionnel. Contrôler la pestilence de sa pourriture émotionnelle c'est juste être une machine sophistiquée du déni ; et je suis le climatiseur de ma dénégation émotionnelle.

Quand j'ai respiré l'air pur pour la première fois, mars a rayonné sur un crabe peureux mais vigoureux. Les crabes ont la carapace solide, sauf quand ils muent, ils sont vulnérables et deviennent la proie des poissons. Maintenant je n'ai plus d'autres choix que de trouver une autre technique pour me cacher dans le sable le temps que ma carapace s'endurcisse. Si je continue à être si peu courageux, je vais prendre les vingt prochaines années pour oublier ces dix dernières.

Ingrate je suis encore plus, de ne pas être reconnaissante pour toutes les émotions que tu m'as fait ressentir. Depuis toi, j'accumule mes sentiments, ça me donne de la consistance pour faire autre chose. Ce sont des ressources précieuses, il faudrait les distribuer avec soin. À terme, elles s'évacueront spontanément sans limite de territoire. Mais pour le moment, cette gestion-là s'opère dans un tableau Excel avec des formules mathématiques compliquées sur lesquelles je n'ai pas le temps, ni surtout l'envie de me pencher. Je n'ai pas d'ordinateur émotionnel qualifié pour pouvoir faire ça. Je fonctionne sous Minitel, avec un modem qui fait une tonne de bruits stridents avant de pouvoir se connecter aux réseaux émotionnels des autres. J'ai l'Internet émotionnel bas débit, je ne peux pas me connecter sur ton réseau, ça me demande trop de ressources. C'est un privilège d'avoir une machine émotionnelle hyper rapide qui s'autorégule avec un anti-virus puissant.

Clairvoyante j'essaye d'être quand je me dissocie devant le miroir. Tu m'as dessiné un troisième œil au milieu du front ; j'ai pu l'ouvrir à ton contact. Mais tu as absorbé toute ma magie et je n'ai pas eu la carapace assez épaisse pour t'en empêcher. Alors je ne réponds plus ; ma paire de pinces a coupé le filament désormais putride qui nous unissait. Les portes rouge et bleue des 17 et 19 rue là-bas resteront fermées ; nous étions dans une idylle entre l'étoile et le soleil, mais la lune nous menaçait de l'autre côté de la rue.

Depuis que je nous ai avoué que je t'aimais avec la langue lesbienne, je suis un crabe parti en exploration lunaire et j'essaye de réconcilier un poisson et une chèvre. L'ancienne porte bleue vitrée gît dans ma cour en attendant de partir pour la recyclerie, et toi, tu as déménagé.

Nous sommes façonné·s par celles et ceux que nous rencontrons, mais nous avons aussi le droit de nous quitter. Nous sommes deux sorcières qui se sont rencontrées très jeunes et je crois que nous avons été deux sorcières très amoureuses.

Ma Vénus est en prison.

fig. 26. Chloé Fleury Turcas, *Red Door*, 2020,
gravure à l'eau-forte, aquatinte et pointe sèche sur cuivre 11,8 x 22,5 cm, encres bleu de Prusse et terre de Sienne brûlée de Charbonnel, mélangées avec une encre lithographique verte fluo, impression taille-douce et Chiné collé (morceau de papier de soie rouge) sur papier blanc 220g Rosaspina de Fabriano, 26,5 x 17 cm, impression sur presse personnelle, Paris.

J'ai écrit cette lettre en 2020 après avoir gravé *Red Door* (fig. 26). La porte rouge représentée dans la gravure – et qui en est d'ailleurs le titre – est la même que celle décrite dans la lettre. Lorsque j'avais publié une reproduction de cette gravure sur les réseaux sociaux, une personne était venue me parler pour me dire : « cette gravure, ça me fait penser à mon parcours de transition ». Et je n'avais pas capté que j'avais dessiné une allégorie du placard✳, ni qu'on pouvait trouver dans cette image une représentation de la douleur qui motive souvent une transition de genre. Je ne savais pas ce que c'était le placard✳, et surtout, je ne savais pas que j'étais dedans, visiblement.

En français, les premières définitions du mot placard✳ remontent au XVe siècle, c'était le nom que l'on donnait aux affiches collées sur les murs pour donner un avis au public – parfois on pouvait y trouver des choses injurieuses à l'encontre de quelqu'un d'autre. À partir du XVIe siècle le placard✳ est l'autre nom donné aux armoires – peut-être que les placards sont jugés inférieurs aux armoires parce qu'on peut y ranger autre chose que des vêtements. C'est à partir de 1748[241] qu'on utilise l'expression de « mise au placard » pour écarter quelqu'un ou quelque chose, cela donnera même naissance au verbe « placardiser ». Le placard✳ peut alors être « doré » lorsque la mise à l'écart d'une personne lui offre des avantages matériels. Depuis l'expression anglaise « *skeleton in the closet* » on pourra même dire qu'il y a « un cadavre » ou « un squelette » dans le placard pour parler des affaires passées peu avouables et qu'on ne tient pas à révéler. Et enfin dans l'argot, le placard est aussi l'autre nom donné à la prison.

Lorsque Eve Kosofsky Sedgwick parle des « cartographies du secret et de la révélation »[242] qui organisent les vies homosexuelles au XXe siècle et les siècles précédents, elle fait référence à la mappemonde du placard✳ occidental où les homosexuels et les lesbiennes sont enfermées par une culture hétéronormative✳ injonctive. Ces deux derniers siècles, l'« espace performatif de contradiction »[243] du placard✳ a paradoxalement terrorisé la définition hétéro/homosexuelle tout en la façonnant. Cet étrange spectacle, Eve Kosofsky Sedgwick lui a donné le nom de « placard de verre »[244], sa texture permet à l'insulte homophobe de fuser sans se heurter à l'opacité des parois du placard✳. D'ailleurs, se sont

[241] Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard, op. cit.*, p. 83.
[242] *Ibid.*, p. 89.
[243] *Ibid.*, p. 66.
[244] *Ibid.*, p. 97.

paradoxalement les insultes qui martèlent et donnent leurs formes aux parois du placard✶. La mise au placard✶ est la punition que reçoivent les figures dissidentes qui trahissent les frontières de la femme-territoire. Dans l'idéologie portée par la femme-territoire, le placard✶ est une véritable prison figurale. Comment en sortir ?

Au XIXe siècle, dans le domaine de l'imprimerie, les épreuves en placard✶ étaient des impressions tirées sur le recto seulement, sans pagination et avec de grandes marges pour y noter des corrections à faire. Lorsque j'ai appris ça, j'ai tout de suite pensé aux petites notes pour moi-même que j'inscris parfois sur les marges de mes essais en gravure[245]. J'ai retrouvé deux essais de *Red Door* (fig. 27 ; fig. 28). Dans ce premier essai (fig. 27), j'essayais de trouver un vert qui ne soit pas trop translucide afin qu'il s'adapte bien avec la porte rouge imprimée en Chiné-Collé⁘, ç'a été très laborieux – c'est souvent un casse-tête pour moi la couleur. Et j'ai remarqué que sur un essai en noir et blanc (qui me sert à moduler les contrastes de l'impression) j'avais noté des appréciations sur la qualité de l'impression (fig. 28). Sur un autre essai d'une autre gravure, *Classic Harem* (fig. 29), les marges de l'impression sont bardées de traces de doigts, à la recherche (encore) d'un vert qui soit un peu moins contrasté. J'ai trouvé ça très drôle et surtout *ironique* que ce type de tirage en impression soient appelés des « placards », quand justement je suis en train de souffrir dans le mien à cause d'histoires d'amour manquées.

[245] Annexe 5 : généralités en gravure.

fig. 27. Chloé Fleury Turcas, *Red Door*, 2020,
essai d'artiste note E. A., gravure à l'eau-forte, aquatinte et pointe sèche sur cuivre 11,8 x 22,5 cm, encre Charbonnel bleue de Prusse mélangée avec une encre lithographique vert fluo, impression taille-douce et Chiné collé (morceau de papier de soie rouge) sur papier blanc 220g Rosaspina de Fabriano, 26,5 x 17 cm,
impression sur presse personnelle, Paris.

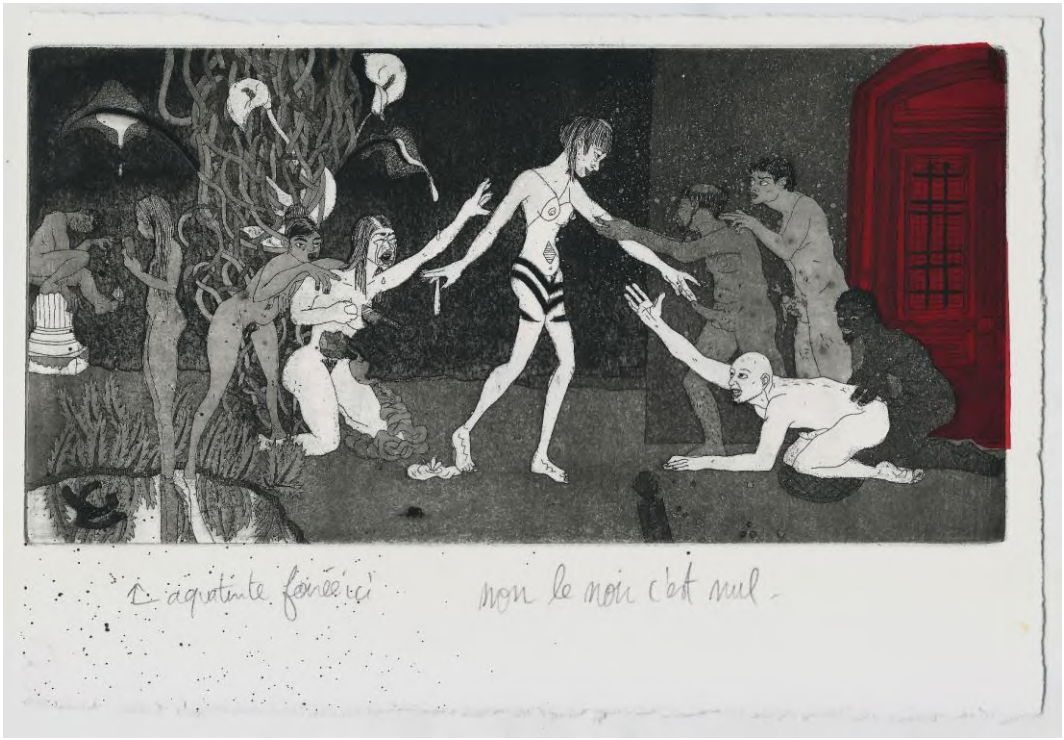


fig. 28. Chloé Fleury Turcas, *Red Door*, 2020,
essai d'artiste annoté « aquatinte foirée » et « non le noir c'est nul » tâché avec des éclaboussures de vernis à graver Lamour, gravure à l'eau-forte, aquatinte et pointe sèche sur cuivre 11,8 x 22,5 cm, encre noire 81 Charbonnel, impression taille-douce et Chiné collé (morceau de papier de soie rouge) sur papier blanc 220g Rosaspina de Fabriano, 24 x 16,5 cm,
impression sur presse personnelle, Paris.

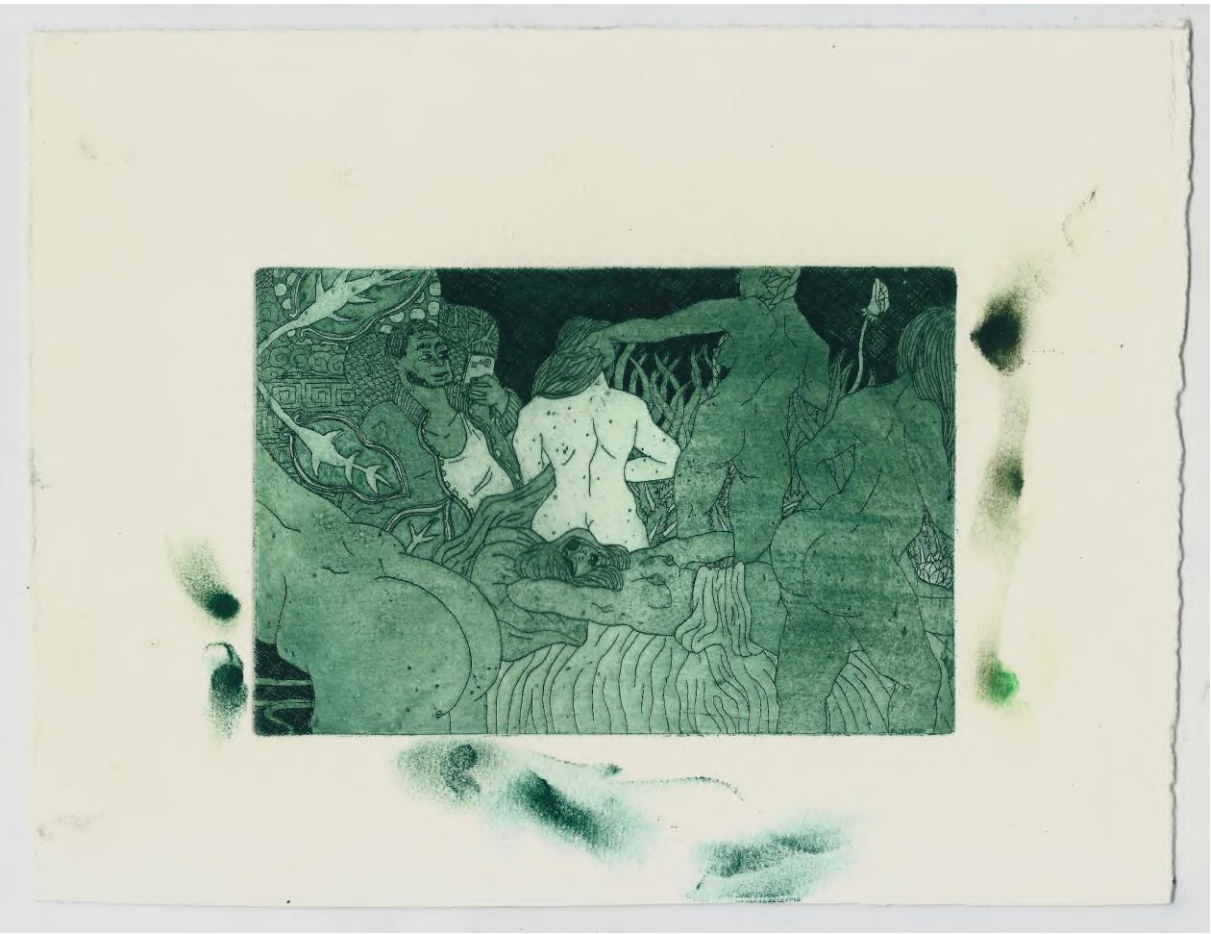


fig. 29. Chloé Fleury Turcas, *Classic Harem*, 2017,
essai avec des traces de doigts sur les marges, eau-forte et aquatinte sur cuivre, 10 x 12,2 cm,
encre Charbonnel bleue de Prusse mélangée avec une encre lithographique vert fluo,
impression sur du papier blanc Rosaspina de Fabriano 220g, 21 x 24 cm,
impression main sur les presses des Ateliers Moret, Paris.

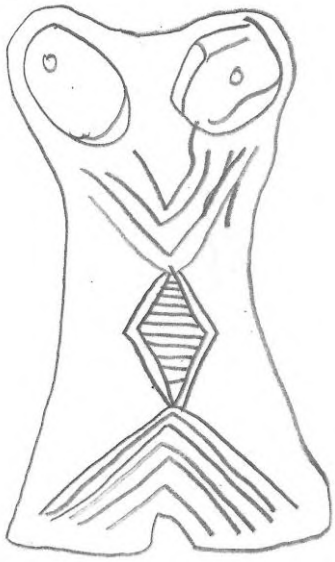


fig. 30. Statuette de la culture épigravettienne,
8000 ans avant notre ère,
Argile, 17 cm de hauteur,
Cuina Turcului, région du défilé des portes de fer, sud-ouest de la Roumanie.
Dessin recopié par mes soins d'après Marija Gimbutas, *Le Langage de la Déesse* [1989],
Paris, Éditions Antoinette Fouque, 2005, p. 37.

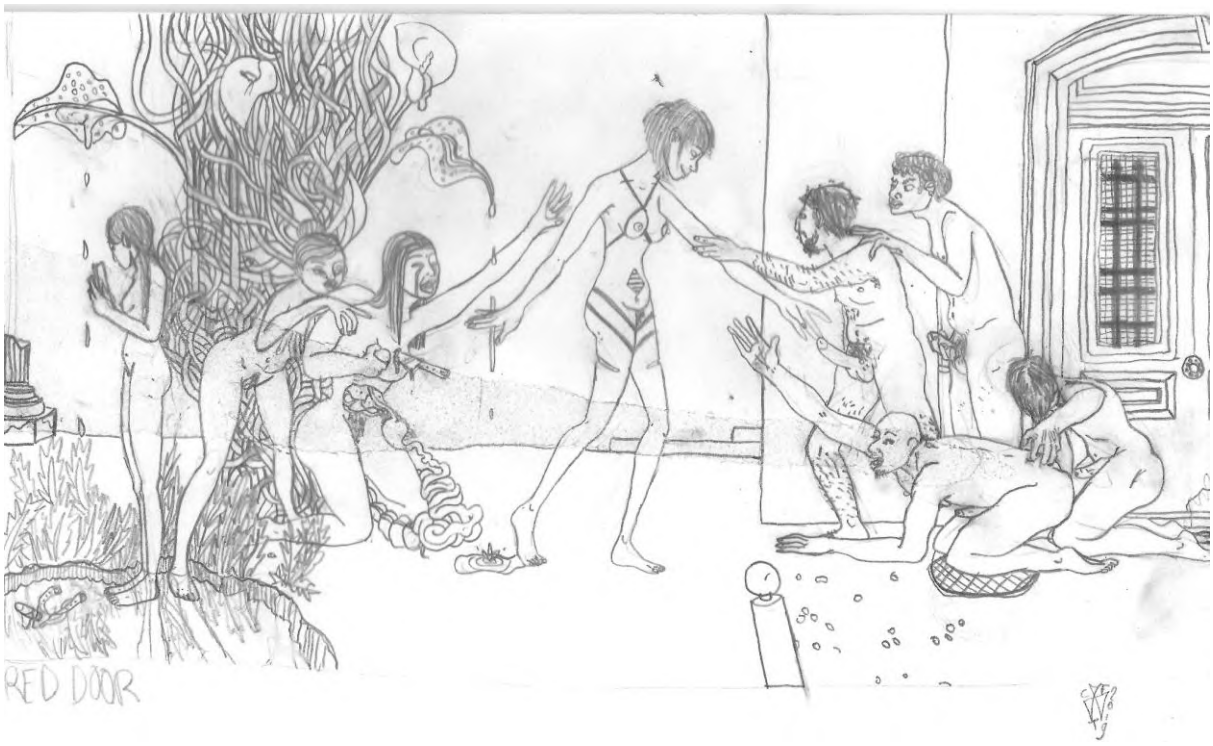


fig. 31. Chloé Fleury Turcas, *Red Door*, 2019,
crayon papier sur chute de papier déchiré, 27,5 x 16,2 cm.

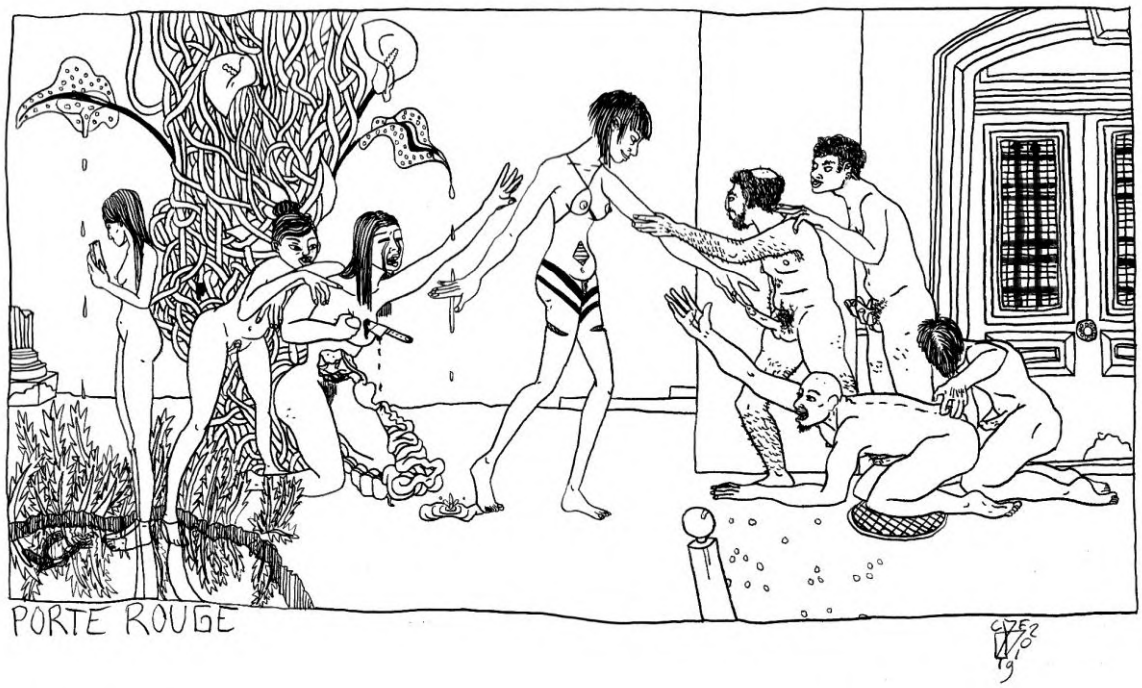


fig. 32. Chloé Fleury Turcas, *Red Door*, 2019,
encre de Chine sur papier 55g, 25,5 x 15,3 cm.

La personne qui réalise qu'elle est coincée dans le placard✳, n'a alors qu'une seule envie : en sortir. C'est le fameux *coming out*✳ *:* « il en va ainsi avec le *coming out* : il peut entraîner la révélation d'une puissante ignorance en tant qu'ignorance, non comme le vide ou le manque qu'il peut prétendre être, mais en tant qu'espace lourd, chargé, et dont les conséquences épistémologiques sont majeures »[246] nous dit Eve Kosofsky Sedgwick. J'ai loupé le sens de ce que j'avais gravé ; dans *Red Door* (fig. 26) il y a plusieurs éléments qui codent l'épistémologie du placard✳, mais même en ayant scruté cette gravure je n'y ai pas vu les contours du placard✳. Pour moi, j'avais juste gravé un désastre amoureux, à l'image d'un désastre, c'est-à-dire mal dessiné, mal gravé et mal imprimé. Un échec mis en abyme. Une bouillie de sentiments kitsch exacerbés jusqu'aux tripes sorties toutes à l'extérieur « avec, bien entendu, beaucoup d'abâtardi, de décadent à bout de successions, du citatif, du féminoïde. L'essentiel du *camp* : transduction, copie, restitution déformée, *bitchery literature*. Ce qui est à petite enseigne : entre l'imitation et la traduction, sans parler évidemment de biographie : dans une frontière très mince où ce qui est mort renaîtrait cependant pour papoter un court moment. »[247]

Les sentiments en excès jusqu'au vomitif (une caractéristique du drame lesbien, que ma non-amie Marie-Charlotte Daudenet appelle le « dramagouine ») n'est pas sans rappeler Gina Pane, artiste lesbienne, qui a réalisé une performance intitulée *Azione sentimentale*[248] pour la première fois le 9 novembre 1973 à la Galleria Diagramma à Milan. Cette œuvre est emblématique du mouvement *Body art* et a été éxécutée devant un public exclusivement féminin. Dans cette performance, Gina Pane utilise son corps comme matériau artistique afin de traduire sentiments par des actions qui consistent à mutiler son bras avec des épines de rose et à s'entailler la paume avec un rasoir pour reconstituer la fleur, pendant que des voix lisent une correspondance entre deux femmes en italien et en français. Comme cette performance, la gravure *Red Door* (fig. 26) est l'anecdote d'une autopsie relationnelle avec un rapport détaillé (presque) sans destinataire, j'y réanime des

[246] Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard, op. cit.*, p. 94.
[247] Patrick Mauriès, *Second manifeste camp, op. cit.,* p. 21.
[248] Gina Pane, *Azione Sentimentale (Action Sentimentale)*, 9 novembre 1973, photographie, épreuve gélatino-argentique, 4 x 31,5 x 22 cm, Paris, Centre Pompidou.

figures déjà en voie de décomposition : ce seront les prémices des zombi-figurations[249] qui écloront plus tard dans les images que je graverai.

J'ai tourné la blessure au ridicule et ma tragédie amoureuse en une image bizarre et ironique. Tous les hommes s'enculent et Nanna, tatouée comme l'étaient les Vénus paléolithique (fig. 30), est au centre et se dirige vers eux à grandes enjambées. La dichotomie entre hommes et femmes est bien marquée entre la ville investie par les figures-à-pénis et l'espèce de jungle bizarroïde où errent des figures-à-vulve, avec sa toute petite marre où flotte un gode-ceinture. La surface de cette marre, à la fois transparente et réfléchissante, rappelle celle qui tapisse les parois du placard de verre⚹. Il s'est passé un an entre le premier croquis réalisé en 2019 (fig. 31), l'encrage (fig. 32) et la réalisation de la gravure (fig. 26). Tout à gauche j'ai ajouté une figure transgenre, c'est celle que j'ai dessinée en dernier, iɛl grimpe par-dessus une colonne ionique en ruine. Iɛl tient une clochette entre ses doigts. Chlochette c'est le nom qu'on m'a donné il y a une dizaine d'années, me rendant déjà fée[250] avant même que je l'ai réalisé. Mais qui est Nanna ?

[249] *Infra*, « Exploration des zombie-figurations à travers une archéologie des gravures anatomiques ».
[250] « Les grands jardins des fées prospèrent. Les fées vénèrent leurs plantes, elles font pousser une nourriture abondante. Dans l'après-midi, elles chantent, entament des mélopées et désherbent. Lorsque le soleil descend, elles font l'amour ensemble, entourées de tomates et de soucis. La nuit, elles dorment enroulées autour de concombres, entremêlées aux pois ou recouvertes de maïs. Quand elles se réveillent dans la fraîcheur du matin, elles caressent les plantes et les nourrissent. Et parfois, les fées sont tellement submergées par l'amour et la passion qu'elles se couchent dans une pastèque et se masturbent. » Cy Lecerf Maulpoix, *Écologies déviantes. Voyage en terres queers*, coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2021, p. 219. Cite Larry Mitchell, *The Faggots and Their Friends Between Revolutions*, New York, Calamus Press, 1977, p. 56.

La revanche sur Olympia : exploration des lignes-frontières de la femme-territoire, gravées par contraste

Maintenant que la figure est sortie de son placard*, je vais la mettre dans une position de *revanche*, qui était déjà visible dans *Xanthippe pissant sur Socrate, Alcibiade épiant* (fig. 10). Cette approche me permettra de tracer les contours d'une pratique en art qu'on pourrait dire du consentement – justement parce que ces figures évoluent au sein d'une culture fondée sur le viol des femmes et la colonisation des territoires et qu'elles y répondent. Une telle position s'appuie sur une conscientisation du caractère oppressif de la femme-territoire et vise à la subvertir, l'anéantir, la dissoudre et la digérer jusqu'à l'insoutenable indigestion. La revanche est possible parce que la femme-territoire est un ensemble idéologique de figures qui fonctionne souvent par contrastes discriminants.

Ce chapitre sera traversé par le tableau *Olympia* peint par Manet (fig. 21) et ses diverses interprétations, réinterprétations qui se succèdent depuis un siècle – dont la mienne *Olympia et sa maquerelle* (fig. 45). Dans un premier temps je passerai en revue diverses figures de « nanas » qui s'émancipent de la fonction reproductrice que la femme-territoire leur assigne par défaut. Dans un deuxième temps je proposerai diverses analyses des réinterprétations d'*Olympia* qui ont inversé les rôles entre la figure blanche et la figure noire du tableau initial. Dans un troisième temps je retracerai l'invisibilisation de la figure noire et sa racialisation parallèle. Enfin, je conclurai ce chapitre en fouillant l'histoire coloniale de la gravure et en proposant parallèlement des moyens plastiques revanchards pour traduire les affects grâce à ce médium.

Les nanas : l'émancipation des corps reproducteurs de la Nation

Lorsque j'ai commencé à graver et à apprendre à maîtriser ce médium *très exigeant*, j'ai réalisé de 2015 à 2016 une série de cuivres que j'ai nommé « Big Nana » et qui prenaient leur inspiration politico-esthétique dans les *Nanas* de Niki de Saint-Phalle (fig. 33). Avec *Olympia et sa maquerelle* (fig. 45), je me suis intéressée aux Vénus et à l'évolution de leurs canons depuis ceux paléolithiques de la toute première vénus de Willendorf (fig. 34). Les

métamorphoses du gras[251] qui se sont perpétrées au fil du temps ont modelé le corps des femmes selon des canons de plus en plus contraignants. Il s'est avéré qu'à partir de la Renaissance, la qualité des terres de conquête dépendait du tempérament et des formes du féminin. Pour la philosophe Elsa Dorlin, dès la fin du XVIIIe siècle, le passage de la monarchie aux instances médianes entre le roi et la nation fait transitionner le corps souverain et imaginaire du monarque à un corps imaginaire tout entier dissout dans l'idée de Nation. Le corps national devient celui du peuple. Les contraintes de reproduction nationale se sont alors violemment déplacées du corps du roi souverain aux multiples corps qui *font* la Nation. *Ces corps qui fabriquent la Nation, sont ceux des femmes*. Les femmes font naître la Nation[252]. Elsa Dorlin écrit :

> Dans l'idéologie nationale, la figure de la mère est donc ce qui vient donner à proprement parler corps à la nation imaginée. Les contours de cette nouvelle maternité ont été définis à partir des expériences croisées de la société coloniale et de la politique de santé du royaume, dont le point commun est la norme du sain comme figure du pouvoir. La "mère" devient donc l'instrument majeur de la *gynotechnie*, la technologie la plus efficace pour fabriquer un peuple, constituer un peuple français d'hommes blancs et propriétaires. Elle porte en elle à la fois l'*autochtonie* et la *domination*, elle incarne le tempérament de la Nation, elle va devenir la matrice de la race.[253]

Cette *gynotechnie* blanche dont Elsa Dorlin explique le fonctionnement, a été justement saisie dans cette sculpture de Niki de Saint Phalle, *La Mariée (Eva Maria)*, réalisée en 1963 (fig. 35). On y aperçoit des avions et des voitures miniatures accompagnées de poupées de bébés qui sortent pêle-mêle du corps grillagé d'une Nana mariée, le tout dans un chaos angoissant.

L'enjeu national de la féminité blanche est suprémaciste parce que, durant l'époque coloniale, les femmes occidentales sont devenues les ventres et les visages permettant la reproduction d'une nation dominatrice et de conquête. Les femmes blanches occidentales ont donné corps à la Nation « civilisatrice ». Claudine Sagaert, sociologue, explique que la

---

[251] « Une différence marquante traverse [la stigmatisation du gros et du gras] : celle faite entre le modèle masculin, tolérant une grosseur relative, et le modèle féminin, promis à une minceur obligée, exigence confirmée au passage par la seule présence systématique et durable du corset. Impossible, du coup, d'imaginer quelque attachement général et ancien à une "grosseur" féminine. [...] Le changement du statut de la femme est au cœur de l'évolution de sa silhouette comme de ses contours. Une minceur traversant le temps, en revanche, ne saurait être contestée. » Georges Vigarello, *Les Métamorphoses du gras. Histoire de l'obésité*, Paris, Éditions Le Seuil, 2010, p. 297-298.

[252] À propos de nation, Roland Barthes écrit : « Politiquement, l'hémorragie du nom bourgeois se fait à travers l'idée de *nation.* Ce fut une idée progressive en son temps, qui servit à exclure l'aristocratie ; aujourd'hui la bourgeoisie se dilue dans la nation, quitte à en rejeter les éléments qu'elle décrète allogènes [...]. » Roland Barthes, *Mythologies* [1957], Paris, Éditions Le Seuil, 2014, p. 247.

[253] Elsa Dorlin, *La Matrice de la race, Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française* [2006], préface de Joan W. Scott, 2009, Paris, Éditions La Découverte, 2017, p. 209.

« promotion de la blancheur »[254] coloniale a encore des résurgences sur les corps des femmes contemporaines :

> La prévalence de la Blanche comme signe de beauté n'est donc pas étrangère au fait qu'à notre époque certaines femmes de couleur blanchissent leur peau, comme si elles étaient animées par "la croyance en la beauté suprême du blanc et en la laideur du noir." [...] Ce blanchiment est obtenu à partir d'une substance composée d'hydroquinone. Or, à l'origine, ce produit était utilisé soit pour nettoyer les pellicules photographiques, soit pour fabriquer des pneumatiques dans les usines. Remarquant que les ouvriers noirs qui le manipulaient étaient atteints d'une dépigmentation de la peau, malgré la dangerosité du produit, des industriels eurent l'idée de fabriquer des crèmes à base d'hydroquinone.[255]

Ce type de pratique est l'héritière des pratiques coloristes[256] qui s'intensifièrent dans l'imagerie scientifique coloniale dès le XVIIIe siècle.

Pour moi, Lubaina Himid est l'artiste qui a le mieux représenté plastiquement les répercussions politiques de la matrice de la race dans les représentations en art. Avec son œuvre *A Fashionable marriage* réalisée en 1986 (fig. 36), l'artiste rassemble dans son installation diverses critiques de la société états-unienne Réganienne et met la figure noire, historiquement marginalisée dans l'art, comme actrice principale de cette critique. Plus spécifiquement, une partie de l'installation réuni plusieurs tiroirs à rangement blancs, ceux d'une commode, d'un placard✳, qui forment la robe de mariée d'une femme blanche. La *gynotechnie* propre à la société occidentale semble ici être représentée puisqu'on retrouve des assiettes avec des vulves peintes dessus. Dans l'un de ces tiroirs, l'artiste a écrit : « la robe blanche fait partie d'un complot pour s'échapper », cette inscription semble questionner l'institutionnalisation des normes du mariage hétéronormatif✳. Derrière ces tiroirs, une figure noire regarde dans la direction opposée à celle de la figure blanche et tient dans sa main une vasque d'eau, qui semble jaillir de manière magique, ou réceptionner les larmes de la malheureuse mariée. Derrière les deux figures, un tableau pose le décor architectural vulvaire de la comédie *gynotechnique* blanche occidentale, dont les parois ressemblent à la fois à une vulve et à un rideau de théâtre. Cette installation de Lubaina Himid se complète par celle de *The Carrot Piece* (fig. 37), réalisés en 1985, qui évoque la concupiscence du suprématisme blanc. On y voit un homme blanc sur un monocycle tendre un bâton avec une carotte accrochée au bout et une figure noire s'en éloigner avec méfiance. C'est un présage de résistance assimilationniste post-coloniale que l'artiste expose. Dans

[254] Anne Lafont, *L'Art et la race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*, Dijon, Les Presses du réel, 2019, p. 75.
[255] Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine, op. cit.,* p. 150-151.
[256] Anne Lafont, « Le défi coloriste », *L'Art et la race, op. cit.*, pp. 53-68.

l'art contemporain les jeunes pages et servantes ne réhaussent plus la blancheur coloniale des bourgeoisɛs d'hier[257], mais sont des figures de résistance aux politiques oppressives.

Lisa Brice, à travers sa gouache sur papier *Parting at Dusk* (fig. 39) réalisée en 2017, redonne une âme à la figure peinte dans *Parting at Morning* (fig. 38) en 1891 par Sir William Rothenstein. Ce corps blanc, dévêtu comme après un rapport sexuel auquel fait référence le titre, est un corps reproducteur dépossédé, dont le regard abandonné semble être une traduction symbolique de l'éveil colérique d'une femme qui vient de subir un viol. En réponse à ce manque de lisibilité dans les affects qu'autorise cette représentation deux fois centenaire de Sir William Rothenstein, Lisa Brice substitue une figure noire à la place de la figure blanche ; la figure noire dans le tableau de l'artiste fume le tabac des cultures coloniales où les esclaves déportéɛs d'Afrique étaient violentéɛs à la même époque. Ce faisant, la représentation de Lisa Brice permet la réactualisation et la réactivation du lien entre la *gynotechnie* promue par les représentations européennes du XVIIIe et du XIXe siècle avec la violence de la colonisation sur laquelle cette promotion s'opérait. Le viol rentre alors tout entier dans un mouvement plus large de violence coloniale inouïe et devient un liant politique entre sexisme et colonialisme. La mise en relation de ces deux représentations par effet de rétroversion historique permet l'éveil d'un regard contemporain et politisé sur les œuvres d'art dominantes des époques passées. Cela permet d'observer les vacillations des contours de la femme-territoire. Cette résistance se condense dans la *représentation affectée* par les attitudes diverses qui trahissent de plus en plus frontalement les assignations et les obligations raciales et sexuelles qui donnent corps et cohérence à la Nation, et dont beaucoup de femmes ne veulent plus être le support. Ce type de rétroversion historique est un procédé que j'ai utilisé dès que j'ai commencé à graver en 2015 ; on peut par exemple citer *Télécommande* (fig. 41) qui est une rétroversion historique de *Jeune femme assoupie* (fig. 40) peinte entre 1756 et 1761 par Jean-Honoré Fragonard.

[257] *Ibid.*, p. 47.

fig. 33. Niki de Saint-Phalle, *Gwendolyn 2*, 1966, polyester peint sur armature métallique, 252 x 200 x 125 cm, Basel, Musée Tinguely.

fig. 34. *Vénus de Willendorf*, 24 000-22 000 ans avant notre ère, calcaire néolithique, 11 cm de hauteur, Vienne, Musée d'histoire naturelle.

fig. 35. Niki de Saint Phalle, *La mariée (Eva Maria)*, 1963, grillage, plâtre, dentelle encollée, jouets divers peints, 226 x 200 x 100 cm, Paris, Centre Georges Pompidou.

fig. 36. Lubaina Himid, *A Fashionable Marriage*, 1986,
installation, techniques mixtes, acrylique sur découpes de bois gravées, avec des collages de journaux et magazines et autres éléments ready-made, figurines plus grandes que nature, approximativement 6 mètres de large,
Courtesy the artist and Hollybush Gardens. © M. Birchall & Teo Lashley Burnley.

fig. 37. Lubaina Himid, *The Carrot Piece*, 1985, peinture acrylique sur contreplaqué, bois, carton et ficelle, dimensions variables, Londres, Tate Britain.

fig. 38. Sir William Rothenstein, *Parting at Morning*, 1891, peinture à la craie, au pastel et au bronze sur papier, 129,5 x 50,8 cm, Londres, Tate Britain.

fig. 39. Lisa Brice, *Parting at Dusk*, 2017, gouache sur papier, dimensions non indiquées, Londres, Tate Britain.

fig. 40. Jean-Honoré Fragonard, *Jeune femme assoupie,* 1756-1761,
huile sur toile, 49 x 62,5 cm,
collection privée.

fig. 41. Chloé Fleury Turcas, *Télécommande*, 2016,
eau-forte sur cuivre, 15 x 10 cm,
encre noire Charbonnel sur du papier blanc Rosaspina de Fabriano 220g,
24 x 22 cm,
impression main sur presse personnelle, Paris.

Le tableau *Nana* (fig. 42) peint par Manet en 1877, est la première de couverture du livre de Zola, du même titre[258]. Manet a donné ce titre au tableau à la sortie du livre de Zola. L'amitié entre ces deux figures du XIX^e^ siècle se scelle avec ce portrait d'Émile Zola (fig. 43) peint en 1868 par Manet. On peut apercevoir une gravure (fig. 44) juste au-dessus du bureau de l'auteur, cette gravure est l'ébauche d'*Olympia* (fig. 21). À propos de la vénus de Manet, Zola écrivait : « J'ai dit chef-d'œuvre, et je ne retire pas le mot [...]. Elle restera comme l'œuvre caractéristique de son talent, comme la marque la plus haute de sa puissance. »[259] Les œuvres *Olympia* (fig. 21) et *Nana* (fig. 42) de Manet se complètent dans leur thématique. Elles posent un regard sur les femmes entretenues de leur époque, plus particulièrement sur les courtisanes parisiennes de la fin du XIX^e^ siècle. Le rapport à la prostitution, assez cru et réaliste, abordé à la fois par l'auteur et l'artiste est nouveau et choque. Dans l'ébauche de son livre *Nana* Zola écrit : « Le sujet philosophique est celui-ci : "Toute une société se ruant sur le cul. Une meute derrière une chienne, qui n'est pas en chaleur et se moque des chiens qui la suivent. Le poème des désirs du mâle, le grand levier qui remue le monde. Il n'y a que le cul et la religion." »[260] De son côté, avec le tableau *Olympia* (fig. 21), Manet rompt avec la tradition de la peinture en illuminant[261] une toute nouvelle version de la Vénus, à la fois prostituée et modèle, ne laissant plus d'autre choix au spectateur que de regarder frontalement la chair blanchâtre du modèle, dans l'ahurissement général des bourgeois de l'époque.

Dans la série « Big Nana », il y a une gravure que j'ai titrée *Olympia et sa maquerelle* (fig. 45) et que j'ai construite en hybridant un personnage de Zola, Laure Piedefer – qu'on retrouve dans le livre *Nana* – avec la figure de la servante noire qui se trouve, invisibilisée, dans l'arrière-plan du tableau *Olympia* de Manet (fig. 21). Le livre *Nana* a pour grande particularité d'être l'un des premiers dans la littérature française à décrire le milieu lesbien du XIXe siècle. Même si les désirs masculins parcourent tout le roman, la fameuse phrase prononcée par Nana : « Enfin mon chat, vois ce que tu as à faire... Moi je veux que tout le

[258] Émile Zola, *Nana* [1880], Paris, Éditions Hachette, 2003.
[259] Émile Zola, *Édouard Manet, étude biographique et critique,* Paris, Éditions Dentu, 1867, p. 34.
[260] Émile Zola, *Œuvres complètes,* vol. II [1864-1902], Paris, Éditions Gallimard, 1961, p. 1669.
[261] Michel Foucault, *La Peinture de Manet* [1971], Paris, Éditions Le Seuil, 2004, p. 38-40.

monde soit content »[262] indique le lieu d'une expression du désir au féminin[263], qui préfère détourner autrui de l'adultère, même si c'est sur le ton de la complaisance prostitutionnelle. Ce milieu est mis en relation avec celui de la prostitution, à travers le fameux personnage de Laure Piedefer qui est : « une dame de cinquante ans, aux formes débordantes, sanglée dans des ceintures et des corsets. Des femmes arrivaient à la file, se haussaient par-dessus les soucoupes, et baisaient Laure sur la bouche, avec une familiarité tendre ; pendant que ce monstre, les yeux mouillés, tâchait, en se partageant, de ne pas faire de jalouses. »[264] Dans *Olympia et sa maquerelle* (fig. 45) que j'ai gravé Laure Piedefer est noire, elle a un téléphone dans la main, son répertoire de contacts est à l'intérieur, c'est elle la maquerelle, exactement comme je me l'étais imaginée la première fois que j'ai lu *Nana*. Olympia, cette fois-ci, est reléguée à l'arrière-plan et ses formes se confondent avec les plis du rideau. C'est Olympia qui vient lui faire la cour, comme les personnages Nana et Satin du livre de Zola. Les rôles sont inversés. Quant au caractère monstrueux que Zola a utilisé pour qualifier Laure Piedefer, il dissimule vainement l'angoisse provoquée lorsqu'on approche un peu trop près du sublime : une maquerelle hors normes adorée par d'autres femmes parmi les plus belles de la ville de Paris.

Le tableau de Manet, *Olympia* (fig. 21) a souvent été détourné dans l'histoire de l'art. Déjà Paul Cézanne, dès 1873, retourne le tableau en une *Moderne Olympia* (fig. 46) : la figure de la servante devient active, elle danse et entoure le corps assoupi d'Olympia d'un voile blanc, soulignant trois fois la blancheur d'Olympia : une fois parce qu'Olympia endormie a un épiderme de caucasienne dont la rougeur incarnate souligne la vulnérabilité, une deuxième fois parce qu'elle est entourée de draperies blanches immaculées, et une autre

[262] Émile Zola, *Nana, op. cit.*, p. 412. Quelques pages plus loin, sa fidèle amie Zoé lui dira : « Va, va, ma fille, ne compte que sur toi... Ton corps t'appartient, et il vaut mieux t'en servir que de subir un affront. » *Ibid.*, p. 438. Et encore après, alors que Nana éconduit ses clients un par un, leur refusant systématiquement le mariage, elle dit : « Eh ! non, je ne veux pas !... Est-ce que je suis faite pour cette machine ? Regard-moi un peu, je ne serais plus Nana, si je me collais un homme sur le dos... Et, d'ailleurs, c'est trop sale... » *Ibid.*, p. 458.

[263] On retrouve l'expression du désir insatisfait au féminin dans le roman réaliste de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Éditions Michel Lévy, 1857. Cette œuvre emblématique du XIXe siècle, sera librement adaptée par le réalisateur russe Alexandre Sokourov dans son film intitulé *Sauve et protège.* Dans ce mélodrame, qui s'inscrit dans la tradition philosophique russe, la passion féminine est introspective, sensible et morale, plutôt que sexuelle ou spectaculaire, contrastant avec la sexualité et les désirs du personnage de Nana. Alexandre Sokourov, *Sauve et protège (Spasi i sokhrani)*, film dramatique, Lenfilm / Ministère de la Culture de l'URSS, 128 minutes, 1989. Dans *Mme Bovary,* le désir féminin est étouffé par l'ennui bourgeois, générant mélancolie chez l'héroïne, tandis que dans *Nana*, l'amour, les désirs et la sexualité sont abordés dans le cadre d'une culture populaire qui fait de l'amante collective une figure qui veut faire plaisir à « tout le monde ».

[264] Zola, *Nana, op. cit.,* p. 271.

fois encore parce que ces même draps sont animés par une figure noire. La présence de la servante noire augmente la valeur du blanc des draps par polarité de contraste et accentue le mouvement des cheveux lâchés d'Olympia, puisque la même palette de couleurs a été utilisé pour peindre le corps de la servante et les cheveux de la maîtresse. Et on pourrait même dire que la blancheur d'Olympia dans le tableau de Cézanne est soulignée une quatrième fois par le regard du client costumé de noir (*male gaze*) qui attend son éveil, sa canne prolongeant le mouvement de la figure noire qui enveloppe alors le corps d'Olympia dans un triangle.

fig. 42. Édouard Manet, *Nana*, 1877,
huile sur toile, 150 x 116 cm,
Hambourg, Kunsthalle.

fig. 43. Édouard Manet, *Portrait d'Émile Zola*, 1868, huile sur toile, 165 x 114 cm,
Paris, Musée d'Orsay.

fig. 44. Édouard Manet, *Olympia*, 1867,
eau-forte, 8,8 x 17,9 cm,
épreuve sur vélin, issu du tirage pour l'ouvrage de Zola, *Édouard Manet*, Paris, Éditions Dentu, 1867.
© BNF.

fig. 45. Chloé Fleury Turcas, *Olympia et sa maquerelle*, 2016,
eau-forte et aquatinte sur cuivre, 14, 5 x 20 cm, encre noire Charbonnel sur papier blanc Rosaspina de Fabriano 220g, 26,5 x 22 cm,
impression main sur presse personnelle, Paris.

fig. 46. Paul Cézanne, *Une moderne Olympia*, 1873-1874, huile sur toile, 46 x 55,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.

fig. 47. Aimé Mpane, *Olympia II*, 2013, peinture murale sur pièces de contreplaqué. 91,4 x 121,8 cm, collection Gérard Valérius.

fig. 48. William Henry Johnson, *Nude*, 1939,
huile sur toile de jute, 75,6 x 97,2 cm,
Smithsonian American Art Museum, Gift of the Harmon Foundation.

fig. 49. Kerry James Marshall, *Untitled (Club Scene)*, 2013,
acrylique et paillettes sur toile non tendue, 302,3 x 548,6 cm,
New York, MoMA. © MoMA, New York.

Démystifier en inversant les rôles

J'ai découvert *Olympia II* (fig. 47) qu'Aimé Mpane a réalisé en 2013 à l'occasion de l'exposition *Le modèle noir de Géricault à Matisse* qui s'est déroulée au musée d'Orsay en 2019[265]. J'avais gravé *Olympia et sa maquerelle* (fig. 45) avant de découvrir cet artiste et j'ai été enchanté de découvrir cette œuvre. Aimé Mpane a échangé les rôles : Olympia est reléguée au second plan et prend la place de la servante. La servante est désormais étendue, nue sur des draps blancs. Les pièces de contreplaqué qui composent son corps sont manquantes : l'œuvre est morcelée, redessinant la trame picturale du tableau-objet[266] illuminé frontalement ; l'ombre créée par le dispositif lumineux sur le mur blanc et institutionnel appuie l'absence historique de représentation des figures noires – des Vénus noires – directement dans l'espace muséal. La figure noire est incomplète et présente une ouvertuère, une blessure, béante sur toute l'étendue de son buste. Les ombres de cette absence figurale dans l'histoire de l'art révèlent l'absence de la figure noire à un niveau pictural.

En 1939, William Henry Johnson évincera Olympia dans un *Nu* (fig. 48) où seule la figure noire restera, nue et dans une position de détente. L'environnement est intime. L'effet de contraste est retourné, cette fois-ci, ce sont les stries colorées des tapis et des meubles qui soulignent le corps noir et un drap blanc l'entoure entièrement. Au siècle 21, dans son travail en peinture, Kerry James Marshall renforce cette volonté picturale de représenter les corps noirs dans des positions de loisirs et de détente, ou même simplement en train de ne rien faire, pour contraster avec les corps noirs précarisés par le travail dans les colonies et sur les territoires occidentaux à la fin du XXe siècle et esclavagisés les siècles précédents. En 2013, l'artiste peint une immense scène d'une salle de club où la fête est terminée (fig. 49). Sur l'encart présentant l'œuvre on peut lire : « Des projecteurs illuminent la scène sans musicien. En soulignant cette absence flagrante, l'œuvre prend le contre-pied de la tendance

[265] Cécile Debray, Stéphane Guégan, Denis Murrell, Isolde Pludermacher (com.), *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, 26 mars-21 juillet 2019, Paris, Musée d'Orsay.

[266] « Manet réinvente (ou peut-être invente-t-il ?) le tableau-objet, le tableau comme matérialité, le tableau comme chose colorée que vient éclairer une lumière extérieure et devant lequel, ou autour duquel, vient tourner le spectateur. Cette invention du tableau-objet cette réinsertion de la matérialité de la toile dans ce qui est représenté, c'est cela je crois qui est au cœur de la grande modification apportée par Manet à la peinture et c'est en ce sens qu'on peut dire que Manet a bien bouleversé, au-delà de tout ce qui pouvait préparer l'impressionnisme, tout ce qui était fondamental dans la peinture occidentale, depuis le *quattrocento.* » Michel Foucault, *La Peinture de Manet, op. cit.*, p. 24.

américaine à représenter les Noirs sur scène en pleine action. Plutôt que la représentation grandiloquente d'une superstar noire, Marshall préfère dépeindre un moment prosaïque, insignifiant, et laisser à la peinture le soin de "faire le spectacle" »[267]. Les figurations post-coloniales hackent les anciennes normes de représentation de l'art occidental impérialiste : les figures actives deviennent passives et inversement.

De William Henry Johnson à Lubaina Himid en finissant avec Aimé Mpane et Kerry James Marshall, chaque artiste replace la figure noire dans un contexte états-unien post-colonial qu'il n'est pas habituel de voir parce que ces représentations défient l'empirisme culturel de l'art occidental et en questionne la structure coloniale. Inverser la position des figures révèle cette structure et provoque chez læ spectateurice blanchɛ un retour d'affects déclenché par la réalisation de la violence gynotechnique et symbolique habituellement tue par les représentations dominantes et instituées dans l'histoire de l'art. Tous ces dispositifs de renversement en art contribuent à éclater le mythe derrière le corset de la femme-territoire. Éric Michaud est directeur d'étude à la chaire d'Histoires et idéologies de l'art contemporain, il est enseignant à l'EHESS et ses recherches portent sur les figures de l'homme nouveau dessiné par les artistes et scientifiques du XIXe et XXe siècle. Dans un article sur *La construction de l'image comme matrice de l'histoire*, il écrit :

> Or, si l'âge démocratique moderne a bouleversé les rapports du "visible au non-visible qui réglaient l'ordre monarchique de l'Ancien Régime, c'est bien parce que l'entreprise de désincarnation du pouvoir menée par la Révolution française fut non seulement une désintrication du politique et du religieux, mais aussi et simultanément un décollement du visible de sa face invisible - une séparation dont les effets se font encore sentir aujourd'hui dans l'ordre des images. De cette désincarnation sont résultés, dans le champ politique, une infigurabilité du lieu du pouvoir et un vide inappropriable que l'on peut entendre retentir dans la phrase fameuse de Michelet : 'La Révolution a pour monument... le vide...'. Et l'on sait que l'exigence démocratique veille à préserver ce vide ou ce non-lieu qui lui est essentiel, puisqu'il génère la division et le conflit constitutifs de l'espace propre à la démocratie."[268]

Les mythes se construisent par les images. Les phénomènes culturels d'invisibilisation et d'infigurabilité qui ont été institués par les mythes qui soutenaient la société bourgeoise du XXe siècle en sont autant d'indicateurs. D'une part, ces mythes renient (dénient) une histoire coloniale en la rendant invisible ou anecdotique, et d'autre part ils rendent infigurables les pouvoirs dominants, dans le sens où ceux-ci sont dissouts dans une

[267] Encart de l'œuvre, Glenn Lowry, Suzanne Pagé (com.), *Être Moderne : Le MoMA à Paris*, 11 octobre 2017-5 mars 2018, Paris, Fondation Louis Vuitton.
[268] Éric Michaud, « La construction de l'image comme matrice de l'histoire », *Vingtième Siècle*, n°72, 2001, p. 52. Cite Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part* [1949], traduction de l'allemand par Wolfgang Brockmeier, Paris, Éditions Gallimard, 1970, p. 61 (très légèrement modifiée.).

« idéologie anonyme »[269], celle bourgeoise qui fortifie les mythes pour son avantage économique[270]. À propos du mythe, Roland Barthes écrit :

> Le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler ; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en éternité, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat : si je *constate* l'impérialité française sans l'expliquer, il s'en faut de bien peu que je ne la trouve naturelle, *allant de soi* : me voici rassuré. En passant de l'histoire à la nature, le mythe fait une économie : il abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, il supprime toute dialectique, toute remontée au-delà du visible immédiat, il organise un monde sans contradictions parce que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence, il fonde une clarté heureuse ; les choses ont l'air de signifier toutes seules.[271]

Il est très important de souligner que la dissolution de l'idéologie bourgeoise dans l'anonymat sert à masquer les intérêts économiques et d'exploitation des personnes riches. D'ailleurs, je me demande dans quelle mesure cette dissolution de l'identité bourgeoise tout au long des XIXe et XXe siècle a été motivée par une angoisse (légitime) d'un retour postrévolutionnaire, inspiré par l'effroyable synergie qui a autorisé la décapitation (véritable *défiguration*) d'autant de nobles têtes en 1789.

Pour moi, cette angoisse bourgeoise est celle qui a forcé l'effacement de son embarrassante *identité* et a signé par là même l'impossibilité de sa revendication. L'absence de fierté bourgeoise auto-proclamée est très liée à la peur du peuple, dont elle anticipe et *surveille* continuellement l'agitation. Les multiples identités qui composent le peuple sont donc à la fois méprisées et à la fois indispensables. Les identités prolétariennes et de banlieues sont valorisées pour remplir le vide sidéral de l'identité bourgeoise qui se creuse dans un universel sans fin et dans lequel résonne, dans un bruit blanc assourdissant, certaines œuvres d'arts désincarnées et désaffectées du XXe siècle. Les souffrances identitaires viennent panser la plaie béante d'une souffrance bourgeoise non-identitaire et modelée par l'angoisse. Paradoxalement, cette souffrance bourgeoise en perpétuelle hémorragie absorbe toutes les souffrances qu'elle engendre pourtant. Quelle comédie dramatique que cette économie culturelle ! De plus, en ces temps troublés par une menace

[269] Roland Barthes, *Mythologies, op. cit.,* p. 251.
[270] Une pensée particulière pour Bernard Arnault qui est la fortune derrière la fondation Louis Vuitton. Dans le cadre du maintien aujourd'hui d'un mythe soutenant les strates bourgeoises de la société – que le multimilliardaire entretient avec de moins en moins de scrupules quant à la discrétion et à la dissolution de son nom dans l'universel (comme peuvent en témoigner les festivités démesurées organisées avec des artistes et des grandes pontes du monde financier dans cette fameuse fondation) – je pense qu'il est pertinent de remettre les visages à leur place et de défaire les dernières tentatives de leur dissolution dans la culture bourgeoise anonyme.
[271] Roland Barthes, *Mythologies, op. cit.,* p. 253.

de mort climatique, que je qualifie avec assurance de néo-rococo, cette angoisse qui motivait l'anonymisation du nom bourgeois semble s'être évaporée au profit d'une impunité festive, une espèce de « foutu-pour-foutu » qui méprise le peuple et sa puissance de décision en s'étalant dans le luxe.[272]

Le rôle de la construction de l'image et de la position des figures dans l'élaboration du mythe de la femme-territoire est essentiel :

> Car la fin des mythes, c'est d'immobiliser le monde : il faut que les mythes suggèrent et miment une économie universelle qui a fixé une fois pour toutes la hiérarchie des possessions. [...] Les mythes ne sont rien d'autre que cette sollicitation incessante, infatigable, cette exigence insidieuse et inflexible, qui veut que tous les hommes se reconnaissent dans cette image éternelle et pourtant datée qu'on a construite d'eux un jour comme si ce dût être pour tous les temps.[273]

Donc pour court-circuiter cette reconnaissance dans un universel qui est déjà clos[274], l'inversion des figures est souvent une stratégie *camp*⁘ permettant un retour d'affects qui, à son tour, revitalise le mythe poussiéreux, ce qui lui fait immédiatement perdre ses pouvoirs en l'inscrivant dans une temporalité qui défige la sienne. Ce processus est celui de la démystification. Alors que le mythe met à mort les figures qui y dérogent, « le *camp* s'imagine *prendre le court de la mort*, en se bondant d'une information toujours plus contemporaine. »[275] En accumulant les temporalités de manière systématique et sans s'épuiser, le *camp* procède à la démystification de certaines figures se cachant au sein de la femme-territoire de manière toujours plus actuelle et agressive.

Dernier exemple en date[276], on a pu voir un surprenant retournement qu'on pourrait partiellement qualifier de *camp*⁘ dans la performance de la chanteuse Aya Nakamura avec la garde Républicaine, orchestré par le metteur en scène Thomas Jolly pour la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques 2024 (fig. 50). Aya Nakamura est née au Mali et a grandi dès les premiers mois de sa vie à Aulnay-Sous-Bois dans la banlieue parisienne de Seine-Saint-Denis (93). Elle a la nationalité française depuis quelques années. Elle est connue internationalement et avait été pressentie pour participer à cette cérémonie d'ouverture, ce qui avait déclenché des sentiments racistes qui l'invitaient à retourner dans son pays

[272] Laurent Cauwet, *La Domestication de l'art. Politique et mécénat*, Paris, Éditions La Fabrique, 2017.
[273] Roland Barthes, *Mythologies, op. cit.*, p. 268.
[274] « [...] le drame de cet occident, c'est qu'il a été porteur d'un universel clos, d'un universel pour certains. » Sophie Bessis, « Épisode 1/5 : Qu'appelle-t-on l'Occident ? », *in* Caroline Broué (prod.), *France Culture,* 13 minutes 30 secondes, Lundi 8 juillet 2024.
[275] Patrick Mauriès, *Second manifeste camp*, *op. cit.*, p. 114.
[276] J'écris ces lignes le mardi 30 juillet 2024.

d'origine, accompagné de reproches classistes sur le manque de compréhension des paroles de ses chansons[277]. Dans cette cérémonie, on a donc vu Aya Nakamura se tenir devant l'Institut de France, qui rappelons-le héberge les élites scientifiques françaises, dont les quarante membres qui constituent l'Académie Française, institution gardienne de la langue française et de son orthographe.

fig. 50. Aya Nakamura et la garde Républicaine sur le pont des arts et devant l'Institut de France, le 26 Juillet 2024 pour la cérémonie d'ouverture des jeux olympiques à Paris. © France Télévisions.

Au début de la performance, le pont des arts s'embrase grâce à l'étincelle de la flamme olympique, les feux d'artifices éclatent et longent le pont jusqu'aux portes de l'Institut de France qui semblent exploser sous le crépitement des feux d'artifice. On dirait la mise en scène d'un braquage. Aya Nakamura se tenant prête devant les portes de l'Institut avance sur le pont des arts vêtue d'or et accompagnée de six danseuses. Derrière elle, les portes de l'institut sont grandes ouvertes et on entend « Ferme la porte y'a la pookie dans le sas »[278] sur une production musicale qui sample[279] *La bohême* de Charles Aznavour[280].

[277] Faïza Zerouala, « Pourquoi Aya Nakamura est le cauchemar de l'extrême droite », *Mediapart*, 12 mars 2024.
[278] Aya Nakamura, *Pookie*, chanson, Rec. 118/Parlophone/Warner, 3 minutes, 2019.
[279] Sampler vient du mot anglais *sample* qui signifie « échantillon ».
[280] Charles Aznavour, *La Bohême*, chanson variété française, Barclay, 4 minutes 3 secondes, 1965. Le choix de sampler Charles Aznavour est certainement voulu par Thomas Jolly ou du moins va-t-il dans le sens de sa démarche artistique, tout le long de la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques 2024 à Paris, le metteur-en-scène rend hommage à la culture *drag* et de cabaret, typiquement parisienne, et on connaît Charles

La musique continue « Blah blah blah d'la pookie, ferme la porte y'a la pookie dans l'side »[281]. Permettez-moi d'élucider ce que cela signifie, parce qu'au vu du contexte dans lequel Aya Nakamura chante ces paroles, cela a une portée hautement symbolique. « Bla bla bla » est une onomatopée souvent utilisée pour signifier un discours insignifiant, mensonger ou qui manque d'intérêt[282], une « pookie », est un mot d'argot qui est un dérivé de « poucave » ou « poukave » qui est un nom commun très utilisé en banlieue et au moins depuis la fin des années 1990 pour désigner les personnes qui dénoncent, qui balancent, les traitres en somme. « Y'a la pookie dans le side » est un mélange d'argot, d'anglais et de français signifiant « il y a le traitre à côté », et enfin « dans le sas » désigne un lieu étanche qui sépare deux espaces. Dès les premiers instant, Aya Nakamura semble sortir de l'institut de France en pointant les paroles éblouissantes mais vides du traitre, et en invitant à fermer la porte parce que le traitre serait dans le sas ou juste à côté. On peut interpréter ce tableau scénique de manières très diverses, mais cela ressemble beaucoup à un pied-de-nez aux institutions juste derrière, ou en tout cas à une mise en abyme goguenarde. Ce que ces institutions ont autorisé, il est important de le préciser. On dirait qu'Aya Nakamura désigne le traitre, « la pookie », comme étant derrière elle, derrière les portes ouvertes de l'institut de France, au cœur même des institutions. Aya Nakamura est quant à elle à l'extérieur en train d'alerter tout le monde en les invitant à fermer la porte de ces institutions pour que le traitre y reste enfermé.

Ce n'est pas terminé, Aya Nakamura continue sa chanson en chantant : « Bye, bye, j'ai pas besoin d'bad boy / J't'ai barré fort, là j'ai pas l'time pour toi »[283] mélangeant anglais et français et contractions argotiques de la langue, elle dit qu'elle n'a pas de temps à perdre

---

Aznavour pour avoir écrit dans les années 1970 une chanson traitant du tabou de l'homosexualité, pour la première fois sans la railler, mais aussi du travestissement, du placard✳ et de la solitude : Charles Aznavour, *Comme ils disent*, chanson variété française, Barclay, 4 minutes 53 secondes, 1972. La même année, David Bowie composera aussi une chanson qui aborde de manière mélancolique la figure d'un artiste androgyne et flamboyant explorant la thématique de l'ambiguïté de genre. David Bowie, *Lady Stardust*, chanson glam rock, RCA Records, 3 minutes 21 secondes, 1972. En 2014, pour l'Eurovision, l'autrichienn∈ Thomas Neuwirth revêtira sa *drag persona*✳ pour interpréter son titre *Rise Like a Phoenix* en tant que chanteur§ performeus∈ sous le nom de Conchita Wurst. Ce titre est une balade dramatique qui raconte une renaissance après la destruction sur la thématique de l'affirmation de soi, preuve que, depuis les années 1970, la visibilité LGBTQIA+✳ a gagné en ampleur, et sa force symbolique dans les arts et la culture ne cesse de se renforcer depuis le début du 21e siècle. Conchita Wurst, *Rise Like a Phoenix*, chanson pop/ballade, ORF-Enterprise, 3 minutes 01 secondes, 2014.

[281] Aya Nakamura, *Pookie.*

[282] « BLABLA – Énoncé ou suite d'énoncés verbeux, et parfois mensonger(s), destiné(s) à masquer le vide de la pensée, à éblouir quelqu'un, ou à endormir sa vigilance. » définition du CNRTL.

[283] Aya Nakamura, *Pookie.*

avec de mauvais garçons et qu'elle les a rayés de sa vie. Des feux d'artifices illuminent le pont des arts à son passage. Et soudain, après un plan sur la garde républicaine dont certains musiciens frappent leur tambour au rythme de la chanson, la musique change et on entend Aya Nakamura chanter :

> Je ferais mieux d'aller choisir mon vocabulaire
> Pour te plaire dans la langue de Molière
> Toi, tes eyes, ton nose, tes lips adorables
> Tu n'as pas compris tant pis
> Ne t'en fais pas et viens-t'en dans mes bras
> Darling I love you, love you
> Darling, I want you
> Et puis le reste on s'en fout
> You are the one for one, for me, for me, formidable[284]

Coup de génie, Aya Nakamura spoliée de sa langue argotique par les esprits conservateurs, met en relation sa chanson *Pookie* avec la chanson *For me formidable* de Charles Aznavour sortie en 1963. Dans les deux chansons l'anglais est mélangé au français. Le chœur de la garde républicaine chante avec elle « dans la langue de Molière ». Aya Nakamura enchaîne alors quelques pas chassés en dansant et en invite celleuxs qui n'ont pas compris à venir dans ses bras, envoyant un message d'amour à toustes ses détracteuríces. Lorsqu'elle entonne « et le reste on s'en fout », le plan passe subitement sur la garde Républicaine, sitôt le vers terminé, retour du plan sur Aya Nakamura et ses danseuses. Elle termine la reprise de Charles Aznavour et enchaîne immédiatement sur ces paroles de *Pookie* qu'elle avait laissées là où avait commencé la reprise : « J'suis gang, hors game / Boy ne joue pas, bang bang bang » remettant la violence de la banlieue et de son rapport aux armes à feu au cœur du propos, mimant même un geste de la main comme une arme à feu vers la caméra qui la suit en traveling arrière, c'est-à-dire en direction de la garde Républicaine qui est elle-même derrière le cameraman.

La garde Républicaine ne rejoindra Aya Nakamura qu'au moment où elle chantera *Djadja* :

> Tu parles sur moi, y a R[285]
> Crache encore, y a R
> Tu voulais m'avoir, tu savais pas comment faire
> Tu jouais un rôle, tu finiras aux enfers
> [...]
> Putain mais tu déconnes, c'est pas comme ça qu'on fait les choses

[284] Charles Aznavour, *For me formidable*, chanson variété française, Barclay, 2 minutes 18 secondes, 1963.
[285] « Y'a R » signifie « Y'a rien » sous-entendu, « tu parles dans mon dos mais y'a rien qui se passe ».

Oh Djadja
Y a pas moyen Djadja
J'suis pas ta catin Djadja[286]

Par rapport à la chanson originale, Aya Nakamura élude toute la partie[287] qui mentionne la personne (le « djadja », le menteur) contre qui elle s'offusque initialement, si bien qu'on dirait qu'elle s'adresse à la garde Républicaine qui l'entoure en dansant et en jouant de leurs instruments. À moins qu'elle ne s'adresse à elle-même : Aya Nakamura pointe des doigts accusateurs chorégraphiés qui rebondissent entre elle et ses danseuses, accompagnés des paroles « putain mais tu déconnes, c'est pas comme ça qu'on fait les choses ». Ce qui semble confirmer l'endroit où tombe l'accusation : c'est-à-dire entre elles, seules personnes noires de la scène avec une garde Républicaine entièrement blanche dans l'arrière-plan de l'image.

La séquence se termine sur l'image d'Aya Nakamura au garde-à-vous encerclée par la garde Républicaine, avec l'institut de France en arrière-plan qui a l'air en feu (fig. 50). Cette performance a vivement fait réagir, sur les réseaux sociaux[288] et a même été récupérée politiquement[289]. Quoiqu'il en soit, la dimension *camp*✧ et la démystification des institutions était clairement dans les desseins du directeur artistique de la cérémonie[290], qui a déplacé des figures, peut-être en les mettant au pas, mais en les positionnant tout de même devant un Institut de France en feu (et un peu plus tard à sang suite à la performance de Gojira à l'extérieur de la Conciergerie). C'est la mise en scène d'un hold-up culturel. Est-ce que ce hold-up est réussi ? Pas évident de le déterminer au vu de l'actualité de cette image finale d'encerclement, d'interpellation, qui se conclut par un garde-à-vous. Aya Nakamura a l'air de rentrer dans les rangs. Mais grâce aux stratégies typiquement *camp*✧ Thomas

[286] Aya Nakamura, *Djadja,* chanson, Parlophone Records/Rec. 118/Warner Music Group & Vladimir Boudnikoff, 2 minutes 55 secondes, 2018. Un « djadja » est un menteur.
[287] À la place des [...] que j'ai indiqué dans la citation ci-dessus, dans *Djadja* Aya Nakamura chante : « "T'façon Nakamura, je l'ai couchée" / Le jour où on se croise, faut pas tchouffer / Tu jouais le grand frère pour me salir / Tu cherches des problèmes sans faire exprès » Aya Nakamura, *Djadja.*
[288] J'ai pu lire des critiques affirmant que cette collaboration lie deux mondes qui sont irréconciliables, celui de la banlieue et celui de la gendarmerie Nationale incarnée par la garde Républicaine. Et d'autres voient cette performance comme une traitrise de la part d'Aya Nakamura, une traîtrise qui minimiserait la violence des institutions policières en France contre les personnes racisées – avec par exemple des affaires de violences policières comme la mort d'Adama Traoré suite à son interpellation par la police en 2016 (Beaumont-sur-Oise, Val d'Oise, 95), le viol de Théo Luhaka par un policier en 2017 pendant une interpellation (Aulnay-sous-Bois, Seine-Saint-Denis, 93) ou encore plus récemment le décès d'un adolescent tué par un policier en 2023, Nahel Merzouk (Nanterre, Hauts-de-Seine, 92) et bien d'autres violences policières.
[289] En légende d'une photographie de la performance d'Aya Nakamura avec la garde Républicaine postée sur Twitter (X), Emmanuel Macron a écrit « en même temps ».
[290] J'ai vu la pièce de théâtre *La Piscine (pas d'eau)* mise en scène par Thomas Jolly quand je suivais mon cursus d'arts appliqués à Rouen en 2010. Déjà dans cette pièce, il était certain que Thomas Jolly était coutumier du monde *drag*✧ et des esthétiques *camp*✧.

Jolly a ouvert un nouveau paradigme, qui peut-être se fera aspirer par les ambitions néolibérales mais qui, après analyse et dans le contexte actuel, fait trembler les frontières de la femme-territoire en exposant sa structure institutionnelle et policière.

Résister à l'effacement figural par excès de contraste

J'ai creusé la peau blanche d'Olympia avec de l'acide lorsque j'ai gravé *Olympia et sa maquerelle* (fig. 51), ce qui n'est pas sans rappeler les traitements à l'hydroquinone que j'ai cités plus haut et dont j'avais déjà vu les effets sur quelques femmes noires de mon quartier[291] – leur visage était brûlé à plusieurs degrés par des produits censés éclaircir leur peau. Perturbé par ce type de pratiques qui me renvoient frontalement au privilège esthétique de ma blancheur, j'ai commencé dès 2016 à me poser la question de la représentation des peaux noires en gravure. Par quels procédés pouvais-je *signifier* le noir de la peau en gravure ? Comment les peaux noires avaient-elles été représentées en gravure ? Quel lien avec un art dit du consentement ? Comme la gravure est un medium qui fonctionne principalement sur les valeurs de contraste, j'ai utilisé la technique en aquatinte[292] pour rendre la peau des figures que je représentais noire. J'ai permis la circulation de l'acide entre les microscopiques grains de colophane. De cette manière, l'acide a creusé le cuivre sur toute la surface du corps de Laure Piedefer par exemple (fig. 51). Cette fois-ci l'effet est renversé parce qu'il s'agit de *creuser une surface blanche*. Lorsque j'ai réalisé *Olympia et sa maquerelle* (fig. 51), l'aquatinte a sauté parce qu'elle était restée trop longtemps dans l'acide ou qu'elle était mal posée, couvrant le corps de la figure noire d'une texture plus aléatoire et moins homogène. Cette erreur a rendu la peau vivante et grésillante, révélant sa nature instable et son impossible fixation dans des canons esthétiques.

Depuis 2020, je commence doucement à me familiariser avec les hachures et il s'avère que ce procédé est d'autant plus difficile à utiliser pour représenter les peaux noires. Sur ce dessin préparatoire (fig. 52), j'ai travaillé sur la fétichisation des corps noirs dans les imaginaires pornographiques. Dans cette perspective, Anne Lafont trace un parallèle entre

[291] Sur le boulevard Barbès, Paris XVIIIe arrondissement ; ce boulevard traverse le quartier de la goutte d'or, c'est le quartier africain de Paris avec Château Rouge comme centre commercial à ciel ouvert.
[292] Annexe 5 : généralités en gravure.

la fortune des pendules coloniales qui mettaient en scène des figures noires esclavagisées au XVIIIe siècle et certaines œuvres de Robert Mapplethorpe :

> Cette fortune [des pendules coloniales mettant en scène des figures noires esclavagisées au XVIIIe siècle] est à mettre en parallèle avec la non moins remarquable fortune des nus noirs de Mapplethorpe par les sujets et par le médium, car le glaçage de la photographie est comparable à l'aspect poli, brillant du bronze noir. Ces matériaux disent certainement le processus d'esthétisation fondé à la fois sur une forme concomitante d'érotisation et de distanciation du corps noir, voire même d'objectification, qui est en ligne droite avec l'iconographie traditionnelle du page. [...] quant aux clichés de Mapplethorpe, ils maintiennent l'altérisation des corps noirs par la fixation sur leur dimension sexuelle, par leur objectification issue du contraste renforcé de la blancheur et de la noirceur que rend possible le médium photographique. Désir et distanciation fondent, il me semble, l'altérisation du Noir.[293]

Anne Lafont compare l'aspect brillant des corps noirs dans les représentations coloniales décoratives au procédé photographique utilisé par Robert Mapplethorpe. Ce faisant elle rend compte d'un rendu sensible, l'aspect brillant et poli, qui toujours objectifie les corps noirs en les altérisant dans un cadre érotique occidental historiquement fétichisant. Ce rendu brillant du corps est surutilisé dans l'imagerie pornographique ; c'est cet aspect particulier que j'ai tenté de signifier par le rendu du tracé en hachure (fig. 52) pour en questionner la dimension érotisante.

Dans cette ébauche, temporairement appelée *Esthétiques* (fig. 52), on peut voir sur la cuisse de la figure noire le reflet de la lampe en LED qui est utilisée de nos jours pour balancer une lumière blanche écrasante sur les corps filmés ou photographiés, et sur laquelle j'ai pris le soin d'inscrire « *male gaze* »[294]. L'objectif était d'en proposer une critique, en encadrant le cadreur. Par ailleurs, le cadreur est aussi en train de se décomposer pendant le tournage, la cervelle à l'air ; son signe « OK », signe de l'acquiescement du réalisateur, se découpe sur la porte dont j'ai copié le style depuis celle du *Verrou* de Fragonard (fig. 1). La figure noire résiste au déroulé narratif de cette scène, elle est en position de défense, et tient un couteau de sagesse[295] dans sa main droite. On peut dire que cette figure ne consent pas. Sa main gauche est putréfiée sous la pression du squelette de la figure blanche en décomposition qui l'agresse. Après avoir écrit la partie précédente, je me rends compte que j'ai très certainement voulu symboliser l'assimilation des corps noirs dans l'ensemble figural de la femme-territoire. Aussi, il y a un paravent avec des grues représentées dessus, elles

[293] Anne Lafont, *L'Art et la race, op. cit.*, p. 314. La chercheuse évoque l'œuvre suivante : Robert Mapplethorpe, *Ken Moody et Robert Sherman,* 1984, photographie, dimensions non indiquées, Guggenheim Museum, New York.
[294] Iris Brey, *Le Regard féminin.*
[295] Fameuses épées enflammées qu'on peut voir dans les représentations de certaines déités bouddhistes.

sont le symbole des prostituées qui attendent leurs clients en faisant « le pied de grue » dans la rue ; ce paravent encadre le phénomène de corruption général de la scène.

Cette ébauche (fig. 52) est l'une des premières où je teste au trait, avec la technique de la hachure, les effets de contraste possibles entre peaux blanches et noires. C'est un travail auquel je ne suis pas habitué puisque je travaille la lumière en dessin seulement depuis quelques années, et ne suis pas à l'aise avec les défis techniques et esthétiques que cela soulève. Dans une autre ébauche (fig. 53) réalisée au crayon à papier deux ou trois ans avant, le travail en hachure n'est même pas abordé, seulement suggéré. Il n'y a pas la présence du couteau enflammé dans la main de la figure noire ni la décomposition des figures blanches. L'image m'avait l'air incomplète et politiquement décevante. En l'encrant, le vide politique s'est fait plus grand encore, je l'ai intitulée *L3SBi4N P0RN*[296] (fig. 54) comme pour céder la victoire au regard masculin qui rend même une scène lesbienne violente. Finalement en 2022, je reprends le croquis (fig. 53), et le décalque sur une autre feuille (fig. 55). J'enlève des éléments, en ajoute d'autres (comme les trois moires masculines en pleine scène homosociale qui regardent la mise en pixels de la scène pornographique en arrière-plan), et surtout je *défigure* les protagonistes qui le méritaient et dont la chair en bonne santé rendait mon propos si déceptif et insatisfaisant. Comment appelle-t-on un regard vengeur face aux représentations du viol ? Ce regard est-il une forme de l'éveil du consentement ? Lorsque je graverai cette œuvre, je pourrai être beaucoup plus précisɛ quant aux modulations des hachures, ce qui me permettra de maîtriser le grain de la peau noire avec plus d'acuité, le trait en gravure étant beaucoup plus fin que celui autorisé par la plume en dessin.

[296] Mettre des « 3 » à la place des « E » et des « 4 » à la place des « A » permet de dévier la censure algorithmique sur les réseaux sociaux. Les mots « lesbien », « lesbienne » sont censurés. En 2025 comme depuis 1857, la censure autour de la figure lesbienne est retorse : déjà le poème « Lesbos » avait été censuré suite à la condamnation de quelques poèmes issus du recueil *Les Fleurs du mal* écrit par Charles Baudelaire en 1857.

fig. 51. Détail fig. 45. Chloé Fleury Turcas, *Olympia et sa maquerelle,* 2016.

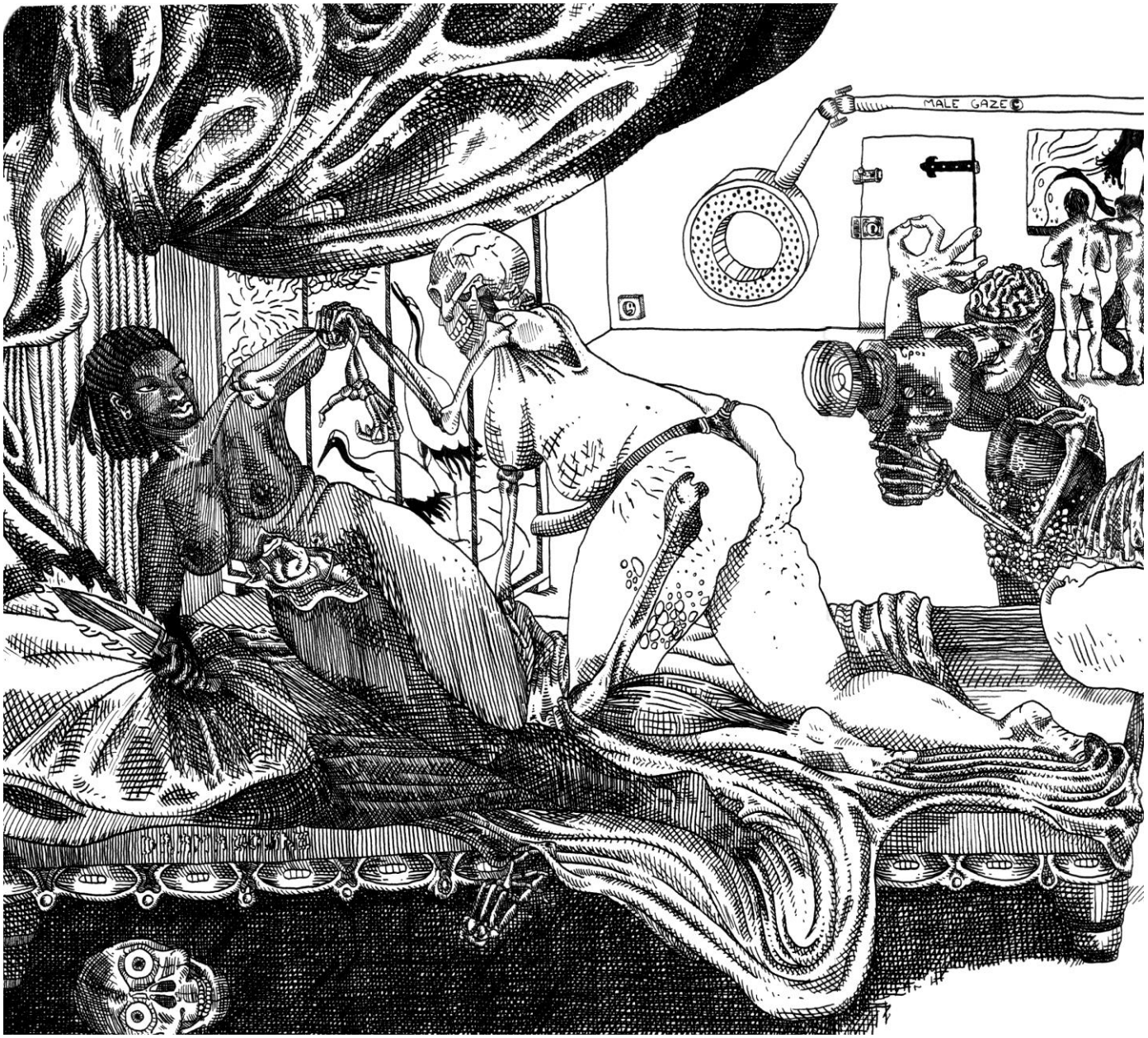


fig. 52. Détail fig. 98. Chloé Fleury Turcas, *Cosmétiques esthésiologiques*, 2024.

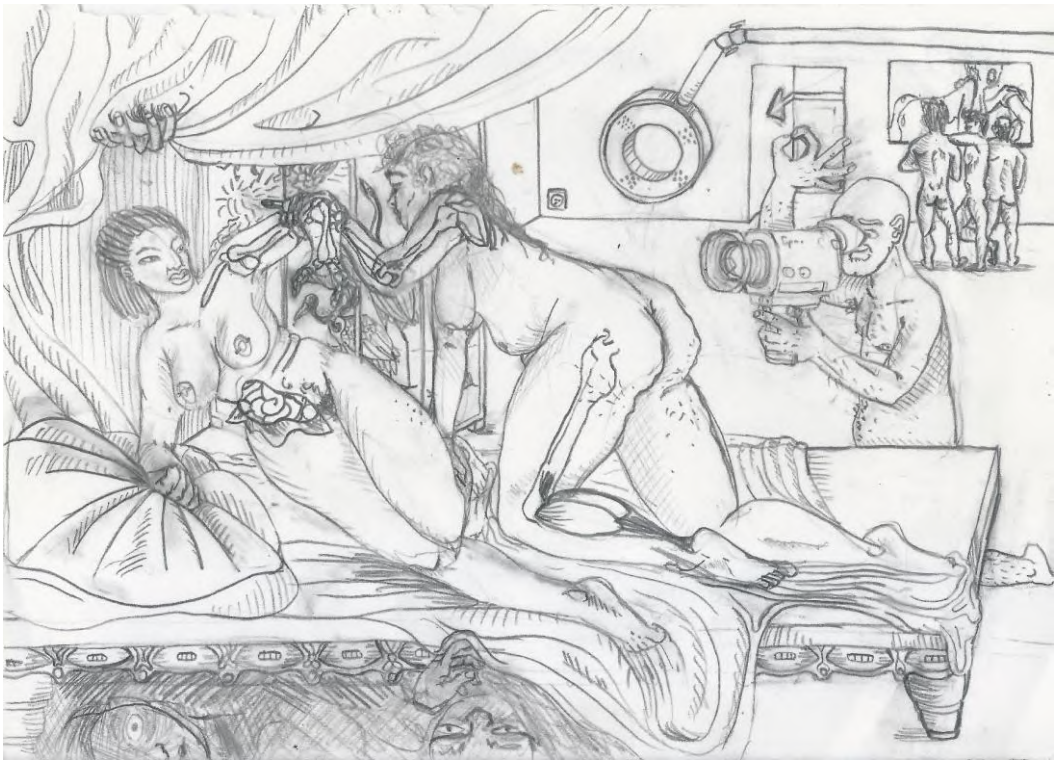


fig. 53. Chloé Fleury Turcas, *sans titre*, 2020-2022, page de carnet et crayon à papier, 17,8 x 12,5 cm.

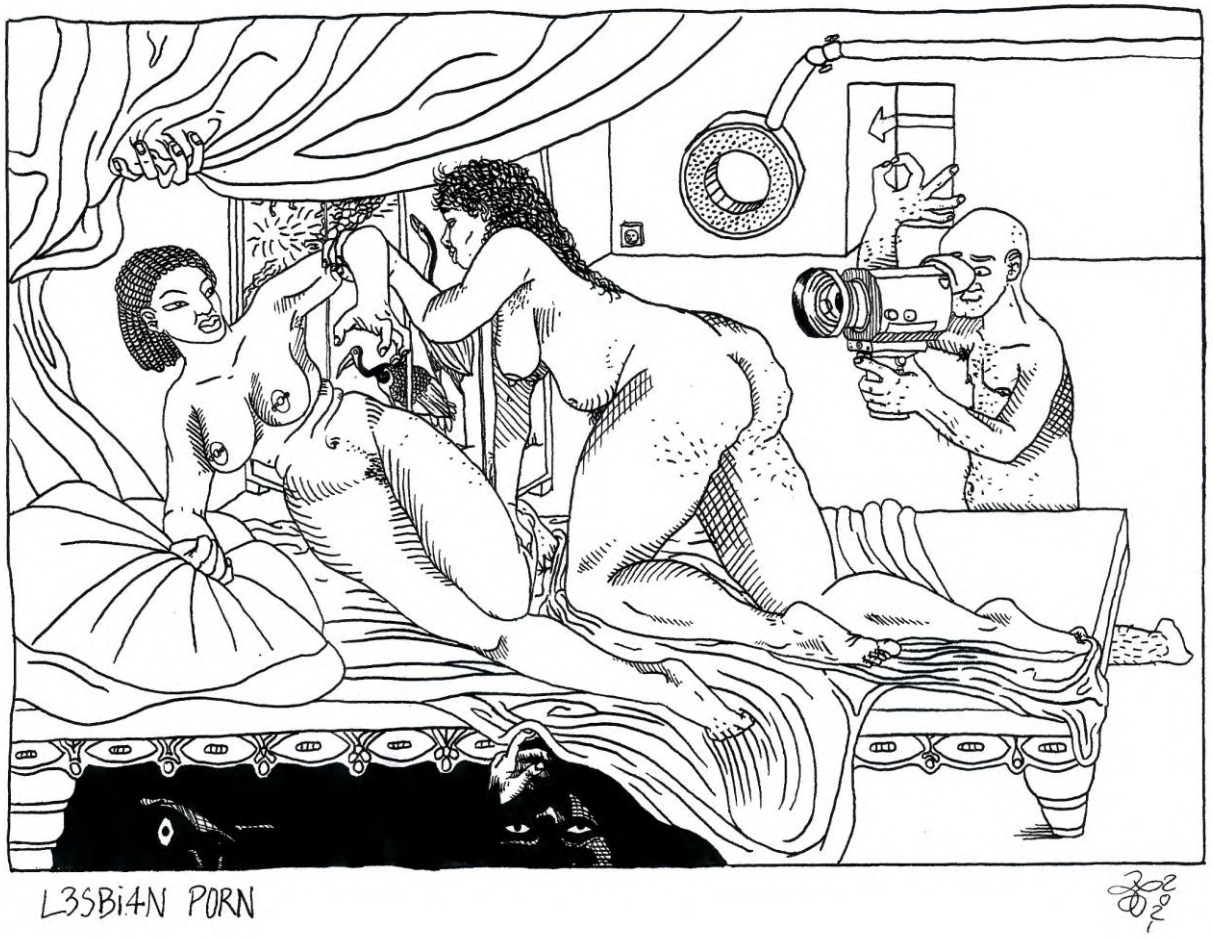


fig. 54. Chloé Fleury Turcas, *L3SBi4N P0RN*, 2021, dessin, plume *maru* et encre de Chine sur papier 55g, 29,7 x 21 cm.

fig. 55. Détail, Chloé Fleury Turcas, *Scutigère*, 2022,
crayon à papier sur un ensemble de papiers collés, 70 x 20,4 cm.

Anne Lafont, directrice d'études à l'EHESS et détentrice de la chaire d'histoire de l'art et créolités, a travaillé sur les différentes formes de visualisation de la pigmentation au moment de l'invention de la dermatologie ou encore sur les sciences auxiliaires du racisme et leur mode de notation graphique. Ces travaux ont donné lieu à un livre intitulé *L'Art et la Race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières* dont les recherches s'étalent sur plus de dix ans[297]. En 2019, Anne Lafont a également participé au comité scientifique de l'exposition *Le modèle noir de Géricault à Matisse*[298]. Après avoir vu cette exposition, j'ai trouvé rétrospectivement qu'il y manquait le corpus d'œuvres présenté dans l'ouvrage d'Anne Lafont : son corpus expose bien plus crûment la violence de la culture coloniale française et le phénomène de racialisation des corps noirs. En effet, la trame temporelle de l'exposition commence à l'époque de Géricault, où le modèle noir s'érige comme figure

[297] Anne Lafont, *L'Art et la race, op. cit.*, p. 5.
[298] Cécile Debray, Stéphane Guégan, Denis Murrell, Isolde Pludermacher (com.), *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, *exp. cit.*

postrévolutionnaire, invisibilisant et ignorant toute la traversée coloniale de cette même figure. En 2018, Anne Lafont a également participé aux consultations critiques qui ont servi à l'élaboration du *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*[299] ; ce rapport a ensuite permis au musée du Quai Branly de restituer vingt-six œuvres d'art des trésors royaux d'Abomey au Bénin dès 2021[300]. Dans cette partie je vais beaucoup m'appuyer sur les travaux d'Anne Lafont, assez uniques en France, pour expliciter le lien entre l'utilisation plastique du contraste dans l'art occidental colonial et l'effacement du nom des personnes esclavagisées. Le corpus que l'historienne de l'art a dégagé est impressionnant et regroupe beaucoup de gravures, c'est aussi pourquoi il est intéressant de le mentionner dans le cadre de cette étude sur l'archéologie du consentement en gravure, et de son imbrication dans l'ensemble figural de la femme-territoire comme on le verra en conclusion.

Anne Lafont situe un grand tournant pictural au siècle des Lumières : celui de la reconnaissance du rôle considérable du sens de la vue dans les arts, « qui entrait alors en correspondance avec les expérimentations sur les moyens augmentés et appareillés de l'œil (loupe, lunettes...) et les relais de diffusion et de multiplication de la vue (la gravure en couleurs, le pantographe...). »[301] En effet, du XVIIIe jusqu'au XXe siècle, la lumière et son traitement plastique est un enjeu primordial en peinture et dans ses conceptualisations académiques, ainsi « la question raciale s'avère au cœur du défi des Lumières du point de vue philosophique »[302]. En s'appuyant sur une définition de la lumière proposée par Claude-Henri Watelet, homme de lettre, aquafortiste et membre de l'Académie Française et l'historien Pierre-Charles Lévesque dans le *Dictionnaire des Beaux-Arts* publié avant la Révolution bourgeoise Française : « en dernière analyse, le blanc [sert] à exprimer la lumière

[299] Felwine Sarr, Bénédicte Savoy, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, pour le ministère de la culture, 2018.
[300] « Conçue en concertation avec les autorités béninoises, [l'exposition] *BÉNIN, la restitution de 26 œuvres des trésors royaux d'Abomey* offre au public l'opportunité d'admirer ces pièces avant leur départ, mais aussi de comprendre et de mesurer la portée du processus de restitution, d'apprécier enfin l'exigence de clarté et de rigueur que le musée du quai Branly - Jacques Chirac déploie dans le rapport aux collections dont il a la charge, au nom de l'exactitude historique, de l'enrichissement des savoirs et de leur plus large diffusion. » Musée du Quai Branly - Jacques Chirac, « Bénin, la restitution de 26 œuvres des trésors royaux d'Abomey », *quaibranly.fr*, octobre 2021.
[301] Anne Lafont, *L'Art et la race, op. cit.*, p. 378.
[302] *Ibid.*, p. 380

et le noir [à en] exprimer la privation »[303] Anne Lafont va au bout du syllogisme et affirme que cela « signifie que les Noirs, au siècle des Lumières, étaient privés de raison. »[304]

Ainsi, alors que se dessinait un Homme Universel au siècle des Lumières, le contraste de sa peau avec celles des esclaves posait des questions embarrassantes. Anne Lafont affirme que « les contours d'une universalité euro-centrée comme d'un art classique, disparaissaient à mesure que l'on colonisait les Nouveaux Mondes. »[305] En effet, « l'hétérogénéité du monde ne s'accommodait plus du système symbolique et stylistique unique, éculé. Les Nouveaux Mondes exigeaient de nouveaux styles, de nouvelles modalités de formalisation du sensible et du beau, dont l'esthétique (comparative) devait désormais nous livrer les clefs. »[306] C'est, pour Anne Lafont, le sentiment de « paradis perdu »[307] que semblait avoir Hegel lorsqu'il affirmait dans ses cours sur l'esthétique que : « Dans l'art classique, l'existence naturelle avait de la valeur de prime abord. Dans l'art romantique, elle ne l'a pas, et ne l'acquiert qu'à la fin de l'art. »[308] Suivant la thèse d'Anne Lafont, le besoin d'esthétique d'Hegel serait en partie provoqué par l'apparition de la figure noire, qui romprait alors avec l'homogénéité blanche de l'art classique, comme on peut le constater dans cette célèbre peinture au style orientaliste de Jean-Léon Gérôme, *Le Bain Turc* (fig. 56). Ce tableau rassemble tous les clichés orientaux énumérés par le critique palestino-états-unien Edward W. Saïd :

> [...] harems, princesses, princes, esclaves, voiles, danseurs et danseuses, sorbets, onguents, etc. Ce répertoire est familier [...] parce que, une fois de plus, une association se fait clairement entre l'Orient et la licence sexuelle. Nous pouvons aussi bien reconnaître que, pour l'Europe du dix-neuvième siècle, avec son "embourgeoisement" croissant, la sexualité s'est institutionnalisée dans une mesure très considérable. D'une part, il n'y a rien qui ressemble à une sexualité "libre", et, de l'autre, la sexualité, dans la société, met en jeu un réseau d'obligations légales, morales, politiques et économiques même, qui sont d'une espèce minutieuse et certainement encombrante.[309]

Les codes de représentation orientaux réutilisés dans l'art occidental, sont, d'après Edward Saïd de puissants indicateurs du déroulé de la colonisation, et mettent toujours plus en évidence les intrications de la colonisation avec la sexualisation des femmes

[303] Claude-Henri Watelet, Pierre-Charles Lévesque, *Dictionnaire des Beaux-Arts, in* l'*Encyclopédie méthodique*, tome I, Paris, Éditions Panckoucke, 1788, p. 162.
[304] Anne Lafont, *L'Art et la race, op. cit.*, p. 19.
[305] *Ibid.*, p. 404.
[306] *Ibid.*, p. 405
[307] *Ibid.*
[308] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique. Cahier de notes inédit de Victor Cousin* [1835-1838], transcription, présentation et note d'Alain Patrick Olivier, Paris, Éditions Vrin, 2005, p. 100.
[309] Edward W. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions Le Seuil, 1980, p. 218-219.

(l' « hystérisation du corps de la femme »[310] disait Michel Foucault) et les éléments culturels des territoires conquis. D'ailleurs, peut-être que la vasque que Lubaina Himid a représentée dans les bras de la figure noire dans son installation *A Fashionable Marriage* (fig. 36) est la même que celle que porte l'esclave du *Bain turc* (fig. 56). Edward Saïd continue en écrivant : « De même que les diverses possessions coloniales – en dehors de leurs avantages économiques pour l'Europe métropolitaine – ont leur utilité pour y envoyer les fils rebelles, le surplus de population de délinquants, de pauvres et d'autres indésirables, l'Orient est un lieu où l'on peut chercher l'expérience sexuelle inaccessible en Europe. »[311] C'est l'intuition critique que j'ai eue lorsque j'ai composé *Classic Harem* (fig. 57), j'y ai représenté les contrastes de couleur de peau entre les corps nus en utilisant l'aquatinte[312]. Ces corps sont hiérarchisés dans la composition et capturés par l'œil de surveillance occidental, condensé dans l'objectif du *smartphone*, qui est *blanc*, tout comme le tee-shirt, les draps du lit ou encore le corps vu de dos et assis au plus proche de la lentille de l'objectif. Il me semble que le blanc n'est pas une couleur neutre.

[310] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, op. cit.*, p. 137. Voir aussi, *Infra*, « Gravure hantée et performative : intrusion du regard médical à la conquête des corps ».
[311] *Ibid.*, p. 219.
[312] Annexe 5 : généralités en gravure.

fig. 56. Jean-Léon Gérôme, *Le Bain turc*, 1870, huile sur toile, 50,8 x 40,6 cm, Boston Museum of Fine Arts.

fig. 57. Chloé Fleury Turcas, *Classic Harem*, 2017, eau-forte et aquatinte sur cuivre, 10 x 12,2 cm, encre Charbonnel bleue de Prusse mélangée avec une encre lithographique vert fluo, impression sur du papier blanc Rosaspina de Fabriano 220g, 21 x 24 cm, impression main sur les presses des Ateliers Moret, Paris.

Parmi le corpus d'œuvres sur lequel elle a travaillé dans son livre *L'Art et la race*, Anne Lafont a présenté un tableau d'Antoine Coypel, *Jeune noir tenant une corbeille de fruits et jeune fille caressant un chien* renommé ensuite *Scène de genre avec Angola* (fig. 58). Le nom à rallonge de l'œuvre trahit la difficulté de nommer ce tableau, où la figure blanche se retrouve reléguée au second plan. Cette difficulté est liée à la présence joyeuse de la figure noire, le page, entouré de tous les clichés des territoires colonisés desquels on l'a arraché[313]. Pour Anne Lafont :

> [...] l'invisibilisation par l'absence de nom, voire même la perte progressive de nom au cours du processus colonial que l'on peut faire coïncider avec la Campagne d'Égypte (seconde période coloniale fondée sur une négation d'une égalité entre les populations) où même le nom colonial – en l'occurrence : Angola – aussi artificiel a-t-il été, disparaît au profit de l'anonymat. Et, de l'autre côté : prolifération précipitée, par manque d'attention à l'individualité, dans le cliché par la dénomination unique du divers (Tous les Noirs sont des Zamore).[314]

Les changements d'intitulés qui ont perturbé l'identification de ce tableau relèvent des « tabous liés aux périodes d'esclavage et de colonisation »[315]. Pour Anne Lafont ces tabous prennent la forme d'« une négation consciente ou inconsciente de l'évidence visuelle conduisant, par sa réitération, à l'incapacité de voir certains motifs »[316], en l'occurrence le motif de la célébration coloniale que ce tableau représente, motif d'autant plus évident puisque le tableau figure dans les collections de Louis XIV.

L'invisibilisation de la figure noire et l'occultation de son nom me fait repenser à l'installation de Julie Rrap que j'ai mentionnée plus haut et qui mérite un complément d'analyse. Dans *Fleshed out* (fig. 19), l'artiste n'a pas représenté la pose de la servante qui tient le bouquet dans *Olympia* de Manet (fig. 21). On pourrait se demander si, par ce geste, l'artiste n'a pas enlevé sa figurabilité à la servante noire ; n'est-elle pas pourtant, elle aussi,

[313] Le continent africain par exemple, ne sera pas représenté en peinture tout au long des XVIIe et XVIIIe siècle, puisque les esclaves étaient achetées depuis le commerce triangulaire et étaient sans cesse déplacées de territoires en territoires, complètement coupées de leur terre et de leur culture d'appartenance. « [...] les contacts des Européens avec l'Afrique se résumaient à ceux des comptoirs marchands de la zone méditerranéenne et de la côte atlantique. L'Afrique "de l'intérieur" ne fut colonisée qu'à partir du XIXe siècle, si bien que les échanges, intenses et intensifs dans le cadre du commerce triangulaire, se singularisaient encore en 1750 par une ignorance des spécificités de la vie en société des Africains dans leurs univers propres, et plus encore : par la négation de celles-ci dans la mesure où, [...] dans le système marchand institué par les planteurs dans les colonies, les esclaves étaient soumis à la perte de leur identité, à l'anéantissement de tout ce qui faisait leurs liens sociaux (territoire, famille, communauté linguistique et culturelle) pour être choisis et redistribués tels des objets sur des critères supposés rentables à l'exploitant. » Anne Lafont, *L'Art et la race, op. cit.*, p. 389.
[314] *Ibid.*, p. 237.
[315] *Ibid.*, p. 236.
[316] *Ibid.*

une figure composant le tableau ?[317] D'ailleurs, l'esclave reste seule avec son bouquet devant un lit vide ; fait-elle partie des meubles ? Ou alors, devient-elle le personnage principal devant ce lit vide qui occupe plus d'espace que son propre corps ? Qu'en est-il de son statut de figure ? Je trouve que le doute laissé par ces questions est au cœur de l'opposition du féminisme blanc européen avec l'Afroféminisme États-Unien[318]. bell hooks, théoricienne majeure du *black feminism*✶ a écrit un essai intitulé *Ne suis-je pas une femme ?*titré d'après la question que posa Sojourner Truth, ancienne esclave, en 1851 pour interpeller les féministes et abolitionnistes états-uniennɛs. Dans cet essai, elle accuse de « narcissisme » cette invisibilisation des femmes noires dans les féminismes blancs :

> Dans la plupart des cas de racisme était un aspect inconscient et ignoré de [la pensée des féministes blanches], rendu invisible par leur narcissisme – un narcissisme qui les aveuglait tellement qu'elles se refusaient à admettre des faits évidents : premièrement, que dans un État capitaliste, raciste et impérialiste il n'y a pas un statut social unique et commun au groupe des femmes ; deuxièmement que le statut social des femmes blanches aux États-Unis n'a jamais été comparable à celui des femmes ou des hommes noirs.[319]

bell hooks pose la femme noire comme figure révélatrice d'une pensée féministe qui ne questionne pas le colonialisme. La femme-territoire est d'autant plus lisible et visible par le contraste que posent les corps féminins noirs sur ceux blancs : les intrications coloniales et sexistes deviennent indivisibles lorsque le contraste entre les peaux des figures est utilisé comme indicateur critique.

---

[317] « Ne suis-je pas une femme ? » dira bell hooks dans son ouvrage éponyme. bell hooks, *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme*, coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2015.

[318] « Pendant cette période, j'ai été frappée par le fait que l'idéologie du féminisme, avec son accent mis sur la transformation et le changement des structures sociales aux États-Unis, ne ressemblait aucunement aux réalités effectives du féminisme états-unien. Principalement parce que les féministes elles-mêmes, tandis qu'elles tentaient d'amener le féminisme au-delà de la sphère de la rhétorique vers la sphère de la vie quotidienne, ont révélé qu'elles étaient restées enfermées dans les structures mêmes qu'elles voulaient changer. Par conséquent, la Sororité dont nous parlions n'est pas devenue une réalité. Et le mouvement des femmes dont nous espérions qu'il aurait un effet transformateur sur la culture états-unienne n'a pas vu le jour. À la place, les schèmes hiérarchiques de relations sexe/race préalablement établis par le patriarcat capitaliste blanc n'ont fait que prendre une forme différente avec le féminisme. » *Ibid.*, p. 287-288.

[319] *Ibid.*, p. 216.

fig. 58. Antoine Coypel, *Jeune noir tenant une corbeille de fruits et jeune fille caressant un chien*, réintitulé *Scène de genre avec Angola*, 1684,
huile sur toile, 28 x 21,5 cm,
Paris, Musée du Louvre.

fig. 59. Kerry James Marshall, *A Portrait of the Artist as a Shadow of His Former Self [Un portrait de l'artiste comme l'ombre de lui-même]*, 1980, tempera à l'œuf sur papier, 20,3 x 16,5 cm, Chicago, MCA.

fig. 60. Kerry James Marshall, *Invisible Man [L'homme invisible]*, 1986, acrylique sur toile, 127 x 95,3 cm, Vancouver, Rennie Collection.

L'homme invisible est un nu peint en 1986 par Kerry James Marshall (fig. 60). Fondue dans le noir, la figure est à peine visible, ses contours sont finement suggérés par un cerne gris et clairsemé. De cette figure on ne voit que les dents et les yeux dans un blanc vif, dessinant un visage à la fois souriant et énigmatique. Les yeux regardent vers le haut de la toile, contre laquelle la tête du personnage se cogne. Cette figure noire est obligée de se plier, contrainte par les quatre bordures du tableau qui ne sont pas adaptées à sa taille. C'est un placard pictural, sombre et étroit, dans lequel l'homme noir est enfermé et invisibilisé par les normes occidentales. Quelques années avant la réalisation de ce tableau, Kerry James Marshall a peint *Un portrait de l'artiste comme l'ombre de lui-même [Former Self]* (fig. 59). Le peintre se représente avec un chapeau, on ne voit que le col de sa chemise, ses yeux et les dents de son sourire – dont l'une est manquante. Dans une interview il explique :

> Je suis rentré en école d'art avant les années 1970 – vous y allez et vous suivez ces cours de dessin d'après nature et ces cours de peinture, et tout comme au musée [...], chaque modèle qu'ils présentaient dans ces cours était un corps de femme ou d'homme blanc. Ce corps est le corps qui est censé être dans une peinture. D'une certaine manière, vous structurez vos attentes comme ça. C'est censé ressembler aux corps que représentaient Michel-Ange, Rafael ou Titien. C'est censé ressembler à ça parce que les modèles ressemblent à ça. À chaque fois que j'allais en classe, c'était ce corps qui surplombait. Vous n'avez jamais le sentiment de faire partie de tout cela. Et alors, comment passer de ce genre d'attente à la construction d'un autre paradigme ? Si ce tableau est une sorte de manifeste, c'est à ce moment-là que le manifeste commence à prendre forme et c'est le début d'une remise à zéro. À partir de ce tableau, tout ce que j'ai fait ensuite c'était d'essayer de créer un modèle dans lequel le sujet noir serait central, et non périphérique aux types de peintures que je voulais réaliser. La condition de noirceur dans les peintures serait alors plus absolue et non conditionnelle.[320]

Dans les deux tableaux la figure noire disparaît dans l'absence de contraste.

Le corps et la figure noire ont l'air irreprésentables et leurs contours disparaissent dans l'espace pictural. Ce phénomène était déjà lisible dans un tableau de Füssli réalisé au tout début du XIXe siècle et intitulé *La revanche du nègre* (fig. 61). Dans le haut de la composition, la figure noire est à peine perceptible, sa posture (les deux jambes écartées et de profil) semble être celle dont s'est inspiré Kerry James Marshall dans *Invisible Man* (fig. 60). Malgré le titre de l'œuvre (fig. 61), la revanche ne semble pas s'accomplir dans un retournement du contraste. Anne Lafont propose l'analyse suivante pour décrire le tableau de Füssli :

[320] Chris Dercon, "Kerry James Marshall and the invisible man", *032c magazine,* Berlin, 9 mai 2017. Ma traduction.

> *La revanche du Nègre* de Füssli incarne cette mutation du motif du Noir, car s'y activent remarquablement le renversement des rôles traditionnels des personnages blancs et noirs et le changement de registre symbolique du second, qui passe du pittoresque à l'ombre, au sombre ; je dirais même, par cet aspect amorphe, obscur, par cette absence de lisibilité des contours de son corps noir sans visage, au voile comme métaphore du monde noir tel qu'il a été conceptualisé par W.E.B Du Bois.[321]

Comme l'avait théorisé Hegel, l'arrivée du romantisme permet un retournement des figures dans l'espace pictural, grâce, entre autres, à l'inversion des rôles entre Noirɛs et Blanchɛs dans les normes de composition et de contraste. Cependant, le trouble dans les contours laisse apparaître la texture du voile qui recouvre la figuralité du « monde noir » en Occident. La revanche n'est pas complète. Mais ces figures rappellent néanmoins le fonctionnement de l'esthétique de la disparition dit *tembe*[322] dont les figures marronnes se sont rendues maîtresses lors des marronnages qui tracèrent des lignes de fuite dans l'espace colonisé[323] :

> La sécession marronne – et, par extension, toutes les formes de sécession furtive – produit des communautés d'alliance, des communautés "lianées" qui déjouent cloisonnements et assignations identitaires, et s'enrichissent de tout ce qu'elles traversent dans leurs "replis" (latin "secessio" : "retrait, repli"). Transfuge, le fugitif – dont le marron constitue l'une des figures historiques majeures

[321] Anne Lafont, *L'Art et la race, op. cit.*, p. 20. Cite William Edward Burghardt Du Bois, *The Souls of the Black Folk,* Chicago, Éditions McClurg, 1903.

[322] Le *tembe* est une esthétique spécifiquement issue des sociétés issues du marronnage, souvent ce sont des motifs très colorés peints sur des portes, des sculptures ou de la couture. Cette esthétique peut faire penser à celle des mandalas. Voir Antoine Aouegui dit Lamoraille, *Go da yu kon yu sa membre sa yu si [Va reviens et souviens-toi de ce que tu as vu],* 2001, peinture sur bois, 62 x 43 cm, collection de l'artiste ; Le philosophe et anthropologue Dénètem Touam Bona écrit : « Le *tembe* est d'abord un acte d'amour, un présent, un don que l'on offre à la femme qu'on désire, à l'oncle qui nous a initiés à la chasse, à la grand-mère qui nous a nourris de ses contes et berceuses. Les *tembe* circulent entre les individus et, par leur circulation, contribuent au tissage des liens sociaux, au maintien et au renouvellement de la communauté marronne. L'entrelacs des rubans de bois effectue l'entrelacs des désirs, l'entrelacs du *libi na wan* ("vivre comme un"). Le *tembé* est un art érotique si par Éros on entend cette puissance qui unit les humains par des liens d'amour, d'estime, de fraternité, et qui fait d'une multitude hétérogène une unité diasporique. Le *tembe* fait partie des ripostes inventées par les nègres indociles pour déjouer le règne de Thanatos, la sorcellerie esclavagiste qui transforme des humains en marchandises, en bêtes de somme, en zombi. [...] Le *tembe*, c'est l'évasion du "cercle" : la cavale dans les bois matérialisée dans le relief du bois sculpté. L'esthétique marronne est une esthétique de la disparition. » Dénètem Touam Bona, « Lignes de fuite du marronnage : Le "lyannaj" ou l'esprit de la forêt », *Multitudes*, n°70, 2018/1, pp. 177-185.

[323] « La "fuite" des esclaves n'apparaît comme une lâcheté ou comme une attitude passive que si l'on a une conception réductrice de la résistance, si l'on confond résistance et affrontement, si l'on en reste à une vision virile et héroïque du combat. De même que la bataille n'est qu'une modalité particulière de la guerre, le face-à-face n'est qu'une modalité particulière de la résistance. La guérilla – la tactique privilégiée des nomades, des marrons, de toutes les bandes et minorités en rupture de ban – se présente ainsi comme une "non-bataille" où la ruse, la tromperie, le travestissement, le camouflage, les fuites et attaques surprises se rient de la morale des puissants. Si pour Deleuze et Guattari, "l'homme de guerre [en tant qu'élément d'une machine de guerre nomade] n'est pas séparable des Amazones", c'est sans doute parce que la guérilla relève davantage de l'art dit « féminin » du maquillage que du code d'honneur des preux chevaliers. » *Ibid.* Cite Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, op. cit.,* p. 341.

– déjoue la "ligne de couleur" qui institue le partage entre "noirs" et "blancs", "sauvages" et "civilisés", vies jetables et vies qui comptent.[324]

L'esthétique de la disparition n'est absolument pas antithétique de stratégies politico-esthétique de résistance, bien au contraire.

fig. 61. Johann Heinrich Füssli, *La revanche du Nègre*, 1806-1807,
huile sur toile, 92,2 x 71,6 cm,
Hambourg, Kunsthalle.

[324] Dénètem Touam Bona, « Lignes de fuite du marronnage : Le "lyannaj" ou l'esprit de la forêt », *art. cit.*

Au XIXe siècle se développe l' « obsession africaine de l'art des Lumières »[325] : le corps noir est utilisé comme modèle en peinture et dans les salons et ateliers où se rencontraient les *connoisseurs,* comme l'a représenté l'aquarelliste anglais John Boyne dans son dessin intitulé *A Meeting of Connoisseurs* (fig. 62)*.* L'artiste y représente un modèle défroqué, il tient un balai et pose devant une élite en redingote qui le scrute avec curiosité, un des savants tient même une palette de couleurs sur laquelle le coloris de la peau du modèle n'est même pas travaillée, d'ailleurs la toile devant le peintre est encore blanche. Le modèle est présent dans le processus créatif, mais est toujours invisible dans la mise en abyme picturale. Anne Lafont propose cette analyse du dessin :

> Aussi voit-on un modèle noir, défroqué (redingote et chapeau haut de forme noir sont par terre, en bas à droite de l'image), dont la nudité pose la question de la sexualité, de l'africanité *versus* l'urbanité, de la civilité liée au costume opposée à une nudité noire essentialisante et indépendante du climat, puisque les vêtements du modèle donnent à penser que même si "le drôle était noir de la tête aux pieds, preuve de [sa] bêtise" pour reprendre le cliché kantien, il était peu probable qu'il vivait nu au cœur de Londres...[326]

Lorsque j'ai lu ces quelques mots d'Anne Lafont, j'ai immédiatement pensé à ce portrait du boxer *Jack Johnson* (fig. 63) peint par Kees Van Dongen, que j'avais vu à l'exposition sur *Le modèle noir* au Musée d'Orsay[327]. Dans ce tableau, Kees Van Dongen oppose clairement le nu noir aux vêtements citadins[328]. La figure nue tient la canne emblématique de Jack Johnson dans une main et son chapeau haut de forme dans l'autre. Kees Van Dongen ne présente pas ce tableau comme un nu, mais il y pose un nom, celui du boxer. Le corps noir est encore une fois positionné dans un lieu fantasmé, qui révèle une fois de plus le vide de la trame picturale derrière cette figure noire, qui apparaît alors comme déplacée. La *Charmeuse de serpent* du douanier Rousseau (fig. 64) suit la même logique, elle est

---

[325] *Ibid.,* p. 380.
[326] *Ibid.,* p. 381. Cite Emmanuel Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* [1764], traduction de l'allemand de Roger Kempf, Paris, Éditions Vrin, 2008, p. 80.
[327] Cécile Debray, Stéphane Guégan, Denis Murrell, Isolde Pludermacher (com.), *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, *exp. cit.*
[328] Tendance qu'on retrouvera bien plus tard dans les magazines *Playboy* de Hugh Hefner, selon Paul B. Preciado : « La présence de motifs "orientalisés" et "primitifs" dans *Playboy* mériterait une étude à part. Bien que le mot "harem" n'apparaisse jamais explicitement dans les pages du magazine, la représentation de femmes nues semblables aux membres d'une tribu ou harem, propriété d'un Hefner "colonial", est une constante. Pour comprendre le rapport étroit entre pornographie et représentation coloniale, il est nécessaire de rappeler que le premières photographies en couleur de seins nus ont été publiées dans le *National Geographic,* revue qui pouvait se permettre de reproduire des nus féminins (et, de façon tout à fait exceptionnelle, masculins) de "tribus primitives" sans courir le risque d'être poursuivie pour exploitation sexuelle ou obscénité. Dans ce cas, l'opposition entre vêtu et nu permet d'articuler la différence entre civilisé et primitif, humain et animal, qui fait de la sphère privée et du vêtement un privilège des sociétés occidentales développées. » Paul B. Preciado, *Pornotopie. Playboy et l'invention de la sexualité multimédia* [2010], Éditions Le Seuil, 2022, ndbp 27, p. 215.

positionnée dans un décor factice entièrement composé par un herbier parisien cher à l'artiste. Dans sa dimension biblique, le tableau révèle la nature des contours de la femme-territoire : ils sont artificiels, hallucinatoires.

fig. 62. John Boyne, *A Meeting of Connoisseurs*, 1808,
aquarelle, 41,3 x 55,5 cm,
Londres, Victoria and Albert Museum.

fig. 63. Kees Van Dongen, *Jack Johnson* ou *The Morning Walk*, 1914,
huile sur toile, annoté au dos de la toile : " *There is no justice for me in America after beating Jeffries. Jack Johnson*", 130 x 81 cm,
Monaco, collection Palais Princier.

fig. 64. Henri Rousseau, *La Charmeuse de serpents*, 1907,
huile sur toile, 167 x 189,5 cm,
Paris, Musée d'Orsay.

fig. 65. Théodore Géricault, *Le Radeau de La Méduse*, 1818-1819,
huile sur toile, 491 x 716 cm,
Paris, Musée du Louvre.

fig. 66. Chloé Fleury Turcas, *Le Radeau de la Syrie*, 2016,
dessin à l'encre de chine colorisé numériquement.

fig. 67. Chloé Fleury Turcas, *Le Radeau des migrants*, 2016-2017,
gravure à l'eau-forte, aquatinte et pointe sèche, 29,5 x 20 cm,
encre sépia Charbonnel sur du papier blanc Rosaspina de Fabriano 220g, 35 x 24 cm,
impression main sur la presse de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne UFR 04, Paris.

Le modèle noir dans l'art romantique et moderne signe la fin de l'innocence de l'art. Anne Lafont voit ce passage s'opérer à partir des œuvres de Géricault :

> [...] en 1819, Géricault, qui développa un intérêt obsessionnel pour les conditions noires, et qui chercha dans des formes renouvelées, post-classiques, des moyens de visualiser l'émancipation africaine, faisait écho, en quelque sorte, à l'affirmation d'Hegel quant à la mort dans l'art, quant à la fin de l'unité naturalisante de l'art classique, quant à la fin d'un temps où l'adhésion d'un style, d'une époque et d'un lieu homogènes permettait la circulation en son sein d'œuvres renforçant la cohésion du tout par une offre sémantique (le *contenu* dans les mots d'Hegel) qui n'avait nul besoin de médiation discursive. Autrement dit, Hegel évoquait un temps où les œuvres d'art qui n'avaient pas besoin de la philosophie de l'art, cette nouvelle esthétique propre à faire valoir leur sens et leur intérêt, car les formes n'avaient pas encore perdu de leur lisibilité auprès des regardeurs.[329]

Depuis le romantisme, la perte de lisibilité des œuvres et la nécessité de l'esthétique semble correspondre avec l'arrivé figurale de plus en plus émancipée des personnes noirɛs en Occident. Ce manque de lisibilité serait-il lié au voile que le monde occidental pose sur l'altérité ? Est-ce aussi ce voile qui permet aux sociétés occidentales de refuser, dénier et perpétuer le colonialisme ? 2015 et 2016 sont les années où le plus de migrantɛs sont mortɛs en Méditerranée[330] : c'est la période où j'ai dessiné *Le radeau de la Syrie* (fig. 66) en m'inspirant du *Radeau de La Méduse* de Géricault (fig. 65), dessin à partir duquel j'ai réalisé cette gravure (fig. 67), qui est un essai insatisfaisant que je reprendrais sûrement plus tard. Je conclurai cette sous-partie avec ces mots d'Anne Lafont, dans lesquels ma pratique artistique s'inscrit malgré moi : « Le goût d'aujourd'hui pour cette esthétisation de ce qui demeure *l'Autre* est révélatrice d'une forme nouvelle de relation où désir, curiosité et proximité sont rejouées à l'aune d'une forme artifiée. Il semble que la représentation de l'Autre opère à la fois comme sa neutralisation et le camouflage de son maintien à distance. »[331] Cependant, je pense que la symbolique du radeau a le mérite de signifier le déplacement mortifère des figures non-blanches, sans camoufler leur appartenance lointaine.

Pour conclure rapidement sur les formes que peuvent prendre les résistances à l'effacement figural : j'opère dans mes gravures des hybridations de figures qui troublent les frontières de la femme-territoire blanche et coloniale. Aussi, j'aborde dans ces gravures le sujet du colorisme. Nous le verrons dans les parties suivantes, avec une analyse de la gravure *Dominant Dominé* (fig. 89). Le métissage a une histoire coloniale lourde ; je pense

[329] Anne Lafont, *L'Art et la race, op. cit.*, p. 401.
[330] Simon Gourmellet, « Naufrages de migrants : trois infographies pour réaliser l'ampleur du drame », *Francetvinfo*, 21 avril 2015.
[331] Anne Lafont, *L'Art et la race, op. cit.*, p. 316.

aux mulâtres issues de viols de maîtres-possesseurs de plantation sur les esclaves dont la théoricienne et historienne Saidiya V. Hartman afro-américaine retrace les implications :

> Le discours de la séduction permettait à ceux qui étaient dégoûtés et enragés par les arrangements sexuels de l'esclavage, comme Mary Boykin Chesnut, de prendre les femmes esclaves pour les agents de la chute de leurs maris. La complicité des femmes esclaves remplaçait l'acte de violence sexuelle. Selon Chesnut, les femmes blanches décentes étaient obligées de vivre avec des maris dégradés par l'humilité de leurs "maîtresses" esclaves : "Sous l'esclavage, nous vivions entourées de prostituées, et pourtant une femme abandonnée est expulsée de toute maison décente. Que peut-il y avoir de pire qu'une femme noire ou mulâtre d'exister parce qu'elle est quelque chose que nous ne pouvons nommer ?" L'exploitation sexuelle de la femme esclave, incrédule, servait de preuve de sa collusion avec la classe dirigeante et de preuve de son pouvoir, pouvoir à la fois d'affaiblir le maître et, implicitement, d'être la maîtresse de sa propre soumission. La femme esclave portait non seulement la responsabilité de son (ab)usage [*(ab)use*] sexuel, mais était également blâmable en raison de sa prétendue capacitée à affaiblir les puissants.[332]

La bourgeoise blanche, maitresse des manoirs qui trônait dans les plantations, était ainsi mise en compétition avec les esclaves noires abusées, quand elles n'étaient pas tout simplement violées, par les planteurs-colons. À cet endroit se dessine le lien entre histoire du consentement, histoire du viol et esthétiques de la disparition et de la revanche.

Décoloniser la gravure : représenter la lame vengeresse de la sagesse

Puisque nous avons exploré les différentes esthétiques qui peuvent façonner les figures noires, j'aimerai maintenant m'attarder sur l'histoire de la gravure. Je me suis intéressé à quelques maîtres en gravure qui m'ont semblés incontournables pour permettre l'esquisse d'une pratique de la gravure anticoloniale qui s'accorderait avec les ambitions d'une plongée profonde dans les explorations plastiques du consentement ; car, comme nous l'avons vu : colonialisme et sexisme sont indissociables. La culture de l'intrusion✣ est une culture avant tout coloniale, elle s'attaque autant aux territoires terrestres qu'aux corps des femmes.

[332] Saidiya V. Hartman, *Scenes of Subjection. Terror, slavery, and self-making in nineteenth-century America*, New York, Oxford University Press, 1997, p. 87. Ma traduction. Cite Mary Boykin Chesnut, *A Diary from Dixie* [1905], Boston, Houghton Mifflin, 1949, p. 21. (*Ab)use* est intraductible en français, mais fait le lien entre usage (*use*) et abus (*abuse*).

L'art a façonné l'imaginaire de la colonisation tout au long des XVIIe et XVIIIe siècles[333] ; le médium que j'ai choisi et dans lequel je m'épanouis a été le principal vecteur par lequel les idéaux de la colonisation et de la misogynie se sont propagés en Occident. La gravure (et plus largement les arts) a légitimé la colonisation en élaborant des figurations racistes et misogynes. Interroger le rôle historique de la gravure dans l'établissement de la femme-territoire comme mythe national, mythe féminin et ensemble figural contraignant me semble plus que pertinent pour affirmer mon positionnement en tant qu'artiste graveur aujourd'hui. Pourquoi pratiquer la gravure aujourd'hui ? Quels liens politiques peuvent se faire entre histoire de la gravure et gravure contemporaine ? Entre histoire de la gravure et histoire du consentement ? Quelle position adopter en tant qu'artiste graveur quand on est considéréɛ comme une femme ?

Je vais donc rapidement présenter quelques gravures, qui à la fin du XVIIIe siècle ont propagé des représentations et des stéréotypes racistes, et surtout, qui ont nourrit une angoisse blanche face à la figure noire qui menaçait de se soulever dans les colonies. Je vais placer ces représentations en corrélation avec ce que j'ai pu graver et avec d'autres œuvres contemporaines. J'aimerais ainsi lier la vengeance en réponse à la violence raciale avec la vengeance en réponse à la violence de genre, en tant que catégories oppressives largement promues par l'art occidental au cours de ce dernier demi-millénaire. L'anxiété qui se dégage face à ces représentations de la vengeance ferait écho à ce que je pense discerner comme étant l'éveil d'une proto-forme d'art du consentement ; dès le début de la Renaissance on peut remarquer une proto-forme de ce que j'appelle « réveil du consentement dans l'art », dans le sens où l'anxiété du colon par exemple, est provoquée par la peur, qui frise la paranoïa, face au retour de la subjectivité dans les corps oppressés – et plus largement dominés. Le retour de la subjectivité dans les corps signe le changement de paradigme de l'oppression et réveille le consentement dans une forme négative. Le réveil du consentement, c'est d'abord une opposition avant d'être une solution. Ce réveil se traduit

[333] « [...] la théorie artistique des couleurs, élaborées en lien avec les idéologies des sociétés modernes européennes depuis le XVIe siècle, autrement dit élaborée – sans surprise – au cours de la première ère des colonisations, postulait implicitement et *a priori* une asymétrie de soi et de l'autre, du Blanc et du Noir (aussi imprécises et impensées étaient alors ces catégories). Cette condition, diffuse mais néanmoins efficace, légitima alors la conquête, comme le firent les tableaux, alors que les discours artistiques fournirent, en quelque sorte, les alibis esthétiques des choix politiques et stylistiques de l'époque. » Anne Lafont, *L'Art et la race, op. cit.*, p. 136.

plus souvent sous la forme du désaccord et des résonnances traumatiques entre les êtres. Tout cela est évidemment très lié au sentiment d'injustice, qui est augmenté et par-là même légitimé par l'effet de groupe.

Dans les représentations occidentales, à l'ère coloniale du commerce triangulaire, les terres de conquêtes étaient cartographiées. Tout le narratif des exploits et des échecs des colons était déployé sur ces cartes qui étaient ensuite présentées aux regardeuses européennes. Les gravures sur bois réalisées au milieu du XVIe siècle par Hans Staden pour illustrer sa vie et ses « découvertes » sur les territoires colonisés servirent de support à Théodore de Bry, graveur en taille douce[334], pour la composition de ses livres à l'imagerie coloniale qui eurent un franc succès commercial et furent plusieurs fois réédités en Europe[335]. Par exemple, dans ces deux gravures de Théodore de Bry (fig. 68 : p. 18 et p. 24) le graveur représente l'arrivée d'un bateau sur les terres américaines. Dans la première gravure, un bateau arrive sur des eaux calmes et on aperçoit un camp de colon sur les rives de terres indigènes (p. 18). Le camp de colon a une forme hexagonale caractéristique. Sur une autre gravure (p. 24) on voit un bateau naufragé encerclé par des eaux agitées, les colons à la dérive rejoignent la terre à la nage, sûrement en zone occidentale puisque des églises et des villes sont déjà érigées dessus. Ce faisant, les cartographies des territoires colonisés et leurs imaginaires fabriqués par les colons furent rendus visibles et accessibles aux élites Européennes grâce au procédé multiplicateur de la gravure.

Théodore de Bry profita de ses talents de graveur taille-doucier pour rendre réaliste les scènes de Hans Staden gravées sur bois, comme on peut le voir en comparant les pages 127 et 179 de son ouvrage *Americae Tertia Pars...* imprimé en 1592 (fig. 68) avec les pages 163 et 158 de *Hans Staden: The True History of his Captivity* édité en 1557 (fig. 69). Les hachures, alors à peine esquissées sur les gravures sur bois de Staden, augmentent de valeur sur les gravures de Théodore de Bry. La gravure sur bois, surtout dans un format miniature, ne permet pas le luxe des détails, alors que la minutie des hachures permise en gravure à

[334] Annexe 5 : généralités en gravure.

[335] « La troisième partie des Grands Voyages remporte une audience assez rapidement, comme le prouvent les rééditions, tant en langue allemande qu'en latin. Par ces dernières, il nous est possible de percevoir une volonté des Européens de se représenter les territoires lointains, comme le Brésil. De la même manière, les visages des autochtones que De Bry avait réalisés sont rapidement diffusés, puis considérés comme véridiques. » Grégory Wallerick, « La représentation du Brésil et de ses habitants dans l'Europe de la fin du XVIe siècle », *Confins*, n°8, 2010.

l'eau-forte[336] augmente les volumes des figures et décors représentés, enfonçant un peu plus læ regardeuɤɛ dans des récits coloniaux complètement fantasmés.

Sur les gravures de Théodore de Bry, la lumière balancée sur les corps grâce aux hachures les font rentrer dans un registre classique qui emprunte tout aux canons grecs antiques, et permet ainsi à ce type de représentation de se draper d'académisme et de scientificité. Ce type de procédé plastique est très utilisé dans les gravures qui illustrent les ouvrages scientifiques de la Renaissance et du siècle des Lumières. À cette époque de révolutions scientifiques, les hachures en gravure taille douce semblent être le gage d'un véritable style scientifique, augmentant la valeur des ouvrages dans lesquelles elles apparaissent en y apportant une sorte de garantie de la présence de la « lumière de la raison ». Par ailleurs, ce style en gravure, à la fois académique et scientifique, a été utilisé en 1797 pour garnir les récits sadiens (fig. 12) ; cela redoublait ainsi la puissance transgressive des ouvrages[337].

À partir du XVIe siècle, dans les gravures coloniales la figure non-blanche était séparée entre deux états : soit la figure du sauvage ou soit celle du domestique. Pour Anne Lafont, « on a, d'un côté une vie naturelle, morale, ante-civilisationnelle, et de l'autre, une vie aliénée, dont la mascarade sophistique concourt à l'affaiblissement moral des sujets-modèles. »[338] De ce qui sera considéré comme « sauvage » par le citadin conquérant naîtra peur, anxiété et opportunisme économique déshumanisant, qui légitimeront les appels à la domination et à la conquête « civilisatrice ». Ainsi les peuples indigènes étaient représentés dans des mises en scène narrant leur culture montrée sous un jour anthropophage et cruel, comme dans cette gravure réalisée par Théodore De Bry (fig. 68 : p. 127 et 179) qui par « les quelque six cents gravures en taille douce venant illustrer les relations qu'elle contient, la collection de Bry va permettre aux Européens de voir, souvent pour la première fois, ce que les voyageurs leur racontent [...]. Elle constitue une étape décisive dans la représentation visuelle de l'ailleurs »[339]. C'est le procédé multiplicateur en gravure qui permettra une

[336] Annexe 5 : généralités en gravure.
[337] Donatien Alphonse François de Sade, *Cent gravures d'époque pour illustrer La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu suivie de l'Histoire de Juliette, sa sœur de Sade* [1797-1799], Supplément au n°12/13 de la revue *Obliques*, Paris, Éditions Roger Borderie, 1977.
[338] Anne Lafont, *L'Art et la race, op. cit.*, p. 396.
[339] Matthieu Benhardt, Bibliotheca Bodmeriana, Fondation Martin Bodmer, Genève. Cité dans : Catherine Gallouët, « Topique du cannibalisme et ensauvagement de l'Africain dans les discours européens » *Topiques, études satoriennes/Topoï Studies, Journal of the SATOR*, n°5, 2021, p. 56.

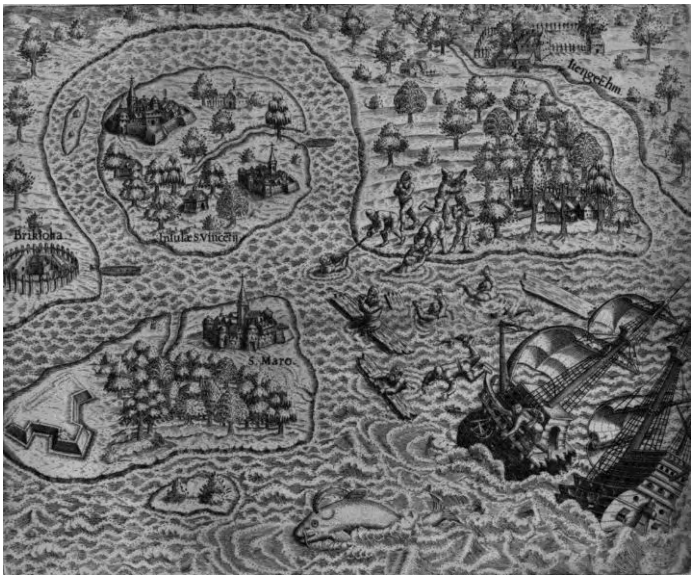
diffusion massive dans toute l'Europe – bien que Théodore de Bry ne soit jamais allé aux Amériques. L'historien Grégory Wallerick écrit à propos de cette œuvre gravée :

> Aux yeux d'un néophyte, les peuples du Nouveau Monde paraissent donc homogènes, vivant dans des cabanes toutes similaires – les *malocas* –, se vêtant, ou se dévêtant, de la même manière, ou vivant tout nus, portant divers objets pareillement incrustés dans la face, utilisant presque tous cette massue dite de Thevet, l'*iwera pemme*, alors qu'elle avait, au départ, pour le peuple Tupinamba, une vocation sacrificielle.
> De la même manière, De Bry ne cherche pas à établir, de son plein gré, une œuvre à vocation ethnographique, et il n'hésite pas à insérer, sans aucun souci de respect culturel ou historique, des objets d'origine européenne, quel que soit le peuple concerné. Le travail, pour exceptionnel qu'il soit par la qualité extraordinaire des planches gravées en taille-douce, ne peut se revendiquer d'une véracité historique [340]

L'exo-cannibalisme[341] des peuples indigènes s'ancrera aussi dans l'imaginaire occidental, légitimant la colonisation et nourrissant la peur de l'altérité.

[340] Grégory Wallerick, « La représentation du Brésil et de ses habitants dans l'Europe de la fin du XVIe siècle », *art. cit.*

[341] Pratique qui consiste au « sacrifice de l'étranger, de l'homme extérieur au clan, à l'ethnie. Il est associé à la guerre et à la capture de prisonniers destinés à la manducation rituelle des vainqueurs » David LeBreton, « Ceci est mon corps. Manger la chair humaine », *Religiologiques : Nourriture et sacré*, n°17, 1998, p. 99.



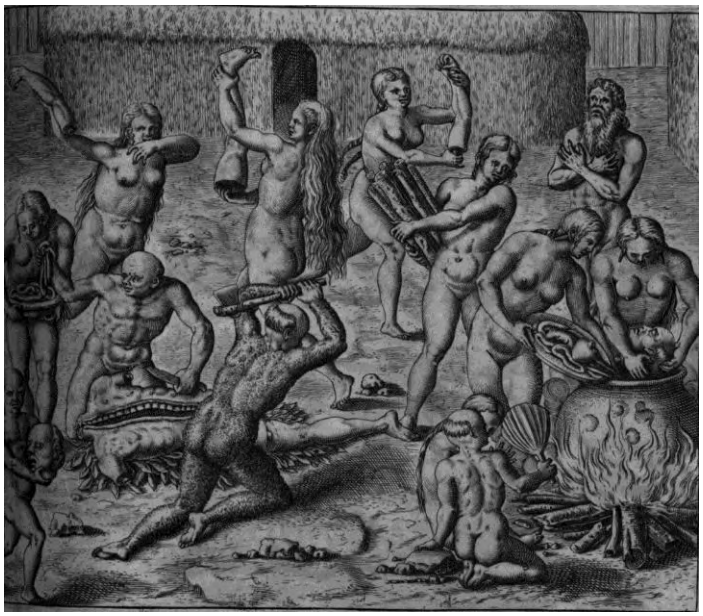


fig. 68. Théodore de Bry, *Americae Tertia Pars*, 1592,
gravures à l'eau-forte, illustrant Nicolas Barré, Jean de Léry et Hans Staden, volume III, traduit par Carolus Clusius, Francfort, J. Wechel et S. Feierabend, 1592. Dans l'ordre : p. 18 ; p. 24 ; p. 127 ; p. 179.

fig. 69. Hans Staden, *The True History of his Captivity*, 1557, gravures sur bois, illustrant Hans Staden, *The True History of his Captivity*, traduit et édité par Malcolm Letts, Londres, Éditions George Routledge & sons, LTD. Broadway House, 1928. Dans l'ordre de haut en bas : pages 158 et 163.

Le déferlement de violence cannibale qui était représenté dans ces gravures semblait prédire les soulèvements des esclaves dans les différentes colonies qui adviendront deux cents ans plus tard. Pour Anne Lafont, on y voit « se résoudre – ultimement, avant le déferlement romantique – par l'art et dans l'art, les contradictions stylistiques de sujets à la fois exotiques et violents, qui surgissent de l'inquiétude face aux conflits nationaux comme aux confrontations raciales, dans ce partage – à mort – des richesses, des territoires, et des pouvoirs à une échelle globale. »[342] Se dégage alors une singulière figure : celle du Noir armé qui tue des blanches, comme on peut en voir l'exemple sur cette gravure du début du XIXe siècle réalisée par François-Anne David (fig. 70) ; ou encore sur le frontispice de la vie de Dessalines gravé par Juan Lopez (fig. 71), qui illustre la traduction en espagnol du récit écrit par l'auteur et éditeur français pro-colon Dubroca[343]. Jean-Jacques Dessalines était un général noir, il a décrété l'Indépendance d'Haïti en janvier 1804[344]. Anne Lafont note la composition simpliste de la gravure de Juan Lopez et le

> contraste entre le démembrement de la femme blanche (fig. 72) exsangue, morcelée, et la raideur du corps masculin noir prolongé par un visage sombre, déterminé, aux traits marqués, brandissant un sabre meurtrier, il n'est laissé aucune place à une quelconque ambiguïté d'interprétation, tant le bien et le mal s'opposent en termes raciaux et genrés. [...] La gravure, au contraire, diabolise la révolte noire confondue ici avec les mœurs cannibales et sauvages d'êtres acivilisables.[345]

Sur cette gravure (fig. 71) on voit le général Dessalines avec une épée courbe dans la main droite, tenant une tête blanche décapitée dans l'autre main, tout comme dans la scène du *Soulèvement des Nègres à la Jamaïque* gravée par François-Anne David (fig. 70), dont on retrouve une composition similaire un peu plus tard dans une gravure illustrant *France militaire...* (fig. 73). C'est de cette manière que les imaginaires de la révolte noire et leur mise en scène se sont propagés et ont été partagés entre les artistes graveurs occidentaux. La figure noire dresse son arme au-dessus de sa tête pour en abattre la masse ou le tranchant sur des figures blanches. Le corps démembré de la figure féminine (fig. 72) est une mise-en-

[342] Anne Lafont, *L'Art et la race, op. cit.*, p. 372.
[343] *Ibid.*, p. 214.
[344] « Cet événement fut suivi par des conflits civils et militaires qui, ultérieurement, conduisirent à l'Indépendance d'Haïti, décrétée par le général noir Jean-Jacques Dessalines en janvier 1804. Dès le début de ce processus révolutionnaire, la situation des Blancs qui habitaient des sociétés esclavagistes coloniales s'en trouva affectée. Ils craignaient pour la paix intérieure de la colonie et s'alarmèrent de la violence d'une insurrection qui finit par donner naissance à une République indépendante dirigée exclusivement par des Noirs et des mulâtres. En Europe, beaucoup s'inquiétaient aussi du fait que ce processus, en association avec la pression croissante des mouvements abolitionnistes, pourrait éventuellement mettre fin au très lucratif système des plantations et au commerce atlantique. » Alejandro E. Gómez, « Images de l'apocalypse des planteurs », *L'Ordinaire des Amériques*, 215 | 2013.
[345] Anne Lafont, *L'Art et la race, op. cit.*, p. 214.

pièce de la femme-territoire blanche, c'est l'affront et l'effroi suprême pour les nations occidentales. Un enfant orphelin a même été représenté pour augmenter l'horreur de la scène et ainsi appuyer la menace annihilatrice du futurisme reproductif de la Nation blanche que représente le soulèvement du peuple noir et esclavagisé dans les colonies françaises.

En 2021, le film entièrement en créole *Freda*[346], réalisé par Gessica Généus met en scène la femme-territoire à l'intérieur du complexe politique et postcolonial d'Haïti. Dessalines est encore aujourd'hui une figure importante pour les révolutionnaires et est plusieurs fois mentionné dans le film. Dans ce film, qui mêle fiction et documentaire[347], la réalisatrice a voulu proposer un portrait réaliste des femmes et leur communauté ; en Haïti, les femmes sont souvent assignées à résidence tandis que les hommes sont plus volontiers libres de sortir du territoire. La sœur de Freda se prostitue pour amener un complément monétaire à la famille et même du prestige. Sa cousine tombe enceinte après une relation avec un mulâtre, ce dernier la rejettera finalement, refusant de relationner avec une femme noire. On y voit la mère de Freda épouser l'esthétique coloniale et demander à sa fille de se lisser les cheveux et de mettre de la crème éclaircissante sur sa peau. La hiérarchie des espaces est organisée selon des miasmes coloniaux, les imaginaires blancs tendant à supplanter les imaginaires indigènes : le vaudou sera une religion rejetée au profit du christianisme. L'érotisation du corps de l'amant de Freda sera provoquée grâce au regard féminin[348]. La réalisatrice a renversé les positions de genre en faisant adopter la posture des vénus de la Renaissance à une figure masculine. Une lumière spécifique sera même utilisée pour capter le plus fidèlement possible les reflets de la lumière sur la peau noire.

[346] Gessica Généus, *Freda,* Nour Films, 94 minutes, 2021.
[347] Des images d'archives des manifestations furent tournées sur le vif et intégrées au film.
[348] Iris Brey, *Le Regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2020.

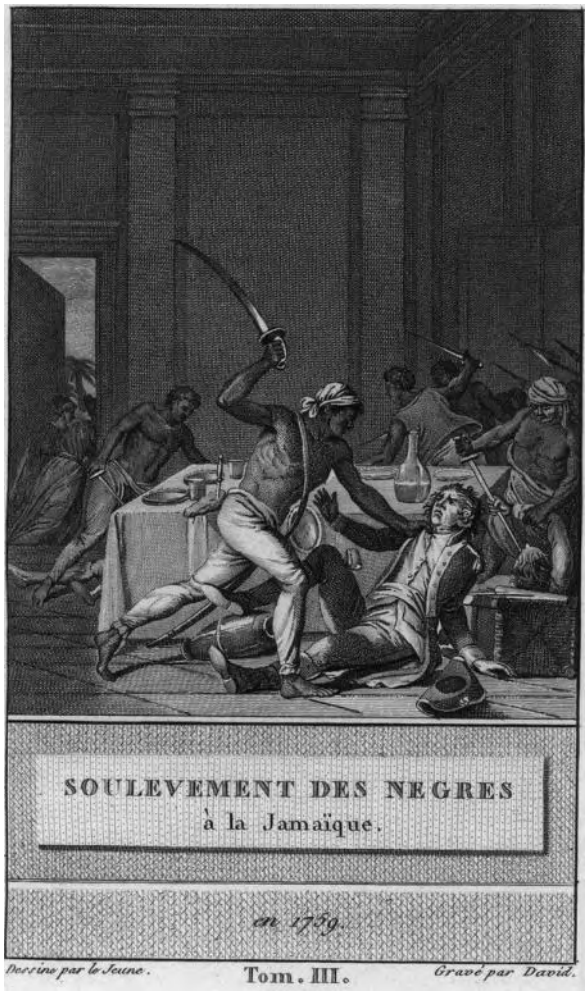


fig. 70. François-Anne David, *Soulèvement des Nègres à la Jamaïque en 1759, gravure parue dans l'Histoire d'Angleterre représentée par des figures, Milcent et Guyot, Paris 1784-1800*, 1800, tome III, Mexico, Brown University, John Carter Brown Library, planche 5 suivant la page 36.

fig. 71. Juan Lopez, frontispice de la *Vida de J. J. Dessalines...* de Paul Dubroca, 1806, gravure à l'eau-forte, Mexico, Brown University, John Carter Brown Library.

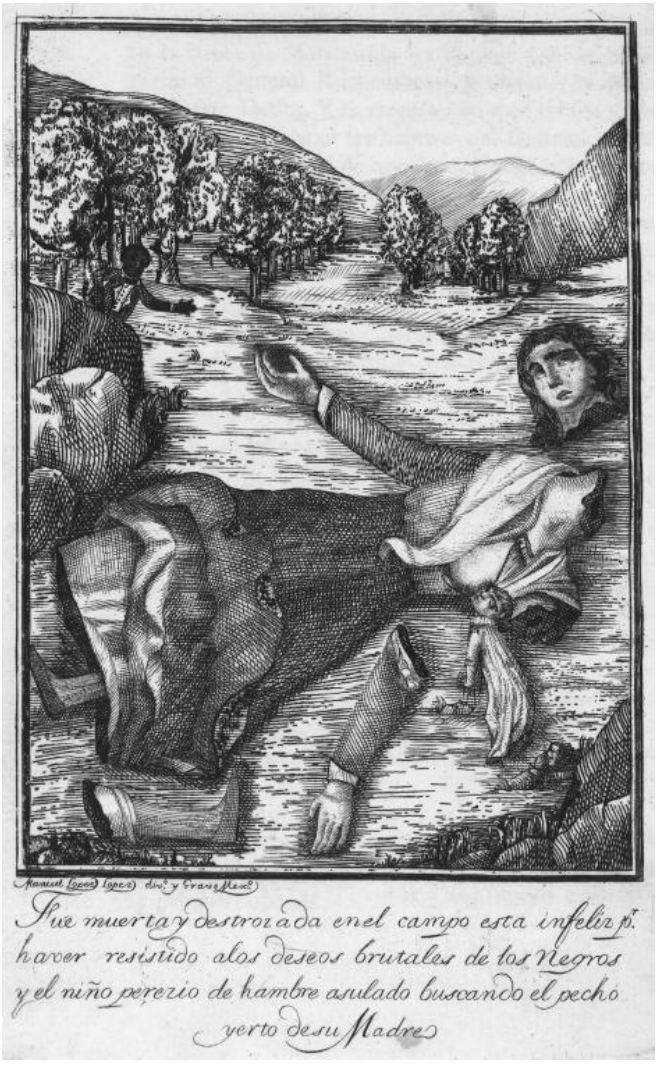


fig. 72. Juan Lopez, planche de la *Vida de J. J. Dessalines...* de Paul Dubroca, 1806, gravure à l'eau-forte, Mexico, John Carter Brown Library, Brown University, p. 33.

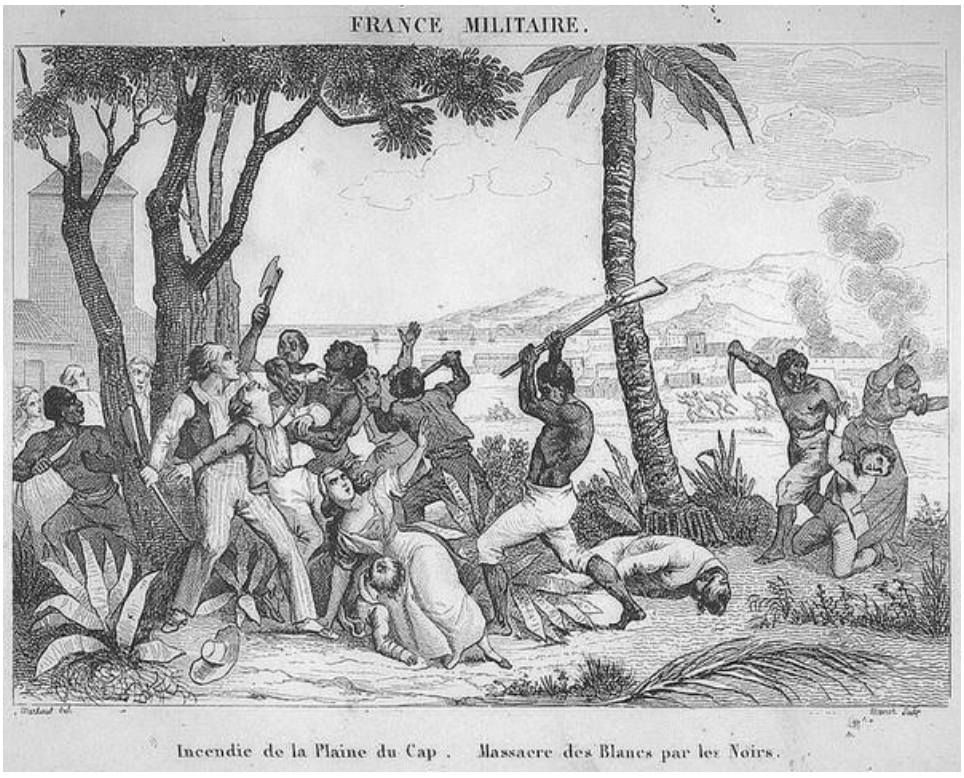


fig. 73. Abel Hugo, *France militaire : histoire des armées françaises de terre et de mer de 1792 à 1833*, 1833, tome 1, Paris, Delloye, collection de la Bibliothèque municipale de Lyon, p. 277.

Un art féministe et anticolonial du consentement : couper les têtes avec une lame de sagesse

Cette imagerie de la figure au couteau dressé dont l'origine se retrouve dans les gravures coloniales, mais aussi très largement dans l'iconographie de la déesse hindouiste Kali ainsi que dans l'iconographie de beaucoup d'autres déités courroucées des traditions bouddhistes. Ces épées-là ne sont pas forgées dans la colère de la vengeance, mais elles sont faites d'un feu de sagesse qui tranche l'ignorance[349]. La déesse Kali peinte en 1985 par l'artiste britannique d'origine Indienne Sutapa Biswas (fig. 74) est une déesse qui protège des attaques de la culture dominante. C'est une déesse qui libère ses dévots de la peur de la destruction et de la sidération face à un monde de plus en plus violent. La traditionnelle épée de sagesse qui découpe l'ignorance est devenue un couteau de cuisine, ré-empouvoirant les ustensiles du quotidien des femmes au foyer. Les têtes découpées sur son collier sont le symbole traditionnel de la libération de l'égo[350], on remarquera qu'elles sont toutes blanches. La Kali de Sutapa Biswas tient aussi un drapeau avec la représentation du tableau d'Artemisia Gentileschi *Judith coupant la tête d'Holopherne* (fig. 77), inscrivant son tableau dans la tradition féministe des beaux-arts et son rapport au consentement.

Le tableau *Judith décapitant Holopherne* (fig. 77) peint par Artemisia Gentileschi près de deux siècles avant l'imagerie des insurrections noires caribéennes, représentait déjà la décapitation sanguinolente d'une tête blanche ; dont les pratiques invasives sont signalées par ce qui ressemble à un geste artistique de revanche. Ce geste violent, on le retrouve dans plusieurs autres de ses œuvres ; Artemisia substituait souvent ses propres traits aux personnages féminins qu'elle représentait[351], on peut ainsi la voir s'élancer pour enfoncer

[349] Enseignements oraux prodigués par khenchen Tenpa Yungdrung Rinpoché, khenchen du monastère Triten Norbutse à Katmandou au Népal, mi-août 2023.

[350] Appelés kapāla-mālin, c'est normalement un collier de crânes humains enfilés les uns sur les autres qui est traditionnellement porté autour du cou des divinités courroucées (qui peuvent même parfois avoir des vêtements ou des parures confectionnées à partir de peaux humaines dépecées.) Un kapāla, c'est une calotte crânienne découpée [*skull cup*] qui sert de récipient rituel dans certaines traditions bouddhistes et hindouistes. Un kapāla a été retrouvé en 2011 dans le lit de la Loire. L'objet rituel est probablement d'origine tibétaine avec une datation entre le XVIIIe siècle et la première moitié du XIXe siècle. Voir David Bourgarit, Virginie Serna, Nathalie Bazin, Philippe Charlier, Juliette Langlois, Yannick Vandenberghe and Dominique Robcis, « Un kapâla trouvé en Loire », *Technè*, 38 | 2013, pp. 65-74.

[351] « Comme dans les toiles représentant Judith, Artemisia joue ici sur l'inversion des genres, un thème qu'elle affectionne. Le soldat endormi et vulnérable s'oppose à la violence presque masculine de la princesse. Le visage de celle-ci, proche de la *Joueuse de luth*, est d'ailleurs un autoportrait de l'artiste. Quant à celui de Siséra, il s'agit peut-être d'un portrait de son amant, avec qui elle était en querelle à l'époque de la réalisation de cette toile. » Valeria Bruni-Tedeschi, *in* Patrizia Cavazzini, Maria Cristina Terzaghi, Pierre Curie (com.), *Artemisia. Héroïne de l'art*, 19 mars – 3 août 2025, Paris, Musée Jacquemart André.

un piquet dans la gorge d'un de ses amants dans cette scène représentant *Yaël et Siséra* (fig. 75). Chez Artemisia Gentileschi, la violence de ses revanches est symptomatique d'un réveil du consentement chez une femme artiste qui savait qu'elle évoluait dans une société qui lui était plutôt hostile et qui la discriminait par rapport à son genre[352].

Ce tableau a été peint pendant le procès pour *stupro violente*[353] qui opposa Artemisia Gentileschi à Agostino Tassi, initié par son père Orazio Gentileschi :

> Le procès a duré neuf mois, de mars 1612 à novembre 1612. Orazio porte plainte contre Agostino, pour le viol de sa fille un an auparavant le 9 mai 1611. Dans l'exposé de sa plainte, il associe bizarrement le viol de sa fille (qui atteint, dit-il, son propre honneur) et le vol d'un grand tableau représentant une Judith. S'agissant du viol, il faut préciser ici que le mot italien *stupro*, ordinairement traduit par "viol", exprimait une réalité beaucoup plus complexe au début de XVIIe siècle. Le code pénal romain de cette époque le subdivisait en trois délits distincts, passibles de peines qui allaient de l'exil à la mort. *Stupro semplice*, défloration consentie. *Stupro qualificato*, défloration consentie avec promesse de mariage. *Stupro violente*, défloration par la force. Ce qui était puni était donc moins la violence sexuelle que la défloration. En l'occurrence, Agostino est accusé de *stupro violente* : défloration par force.[354]

Dans les actes du procès pour viol, on retrouve le témoignage d'Artemisia Gentileschi du viol qu'elle a subi et qui fut perpétré par le peintre Agostino Tassi, alors ami de son père :

> Tout en nous promenant ainsi deux ou trois fois à travers la salle, je lui dis que je me sentais mal et que je pensais avoir la fièvre. Il me répondit : "J'ai plus de fièvre que vous." Après avoir fait deux ou trois fois le tour de la salle, comme en marchant nous passions devant la porte de ma chambre, une fois arrivés à la porte, il me poussa et ferma à clef. Cela fait, il me renversa sur le bord du lit en m'appuyant une main sur la poitrine et me mit un genou entre les cuisses pour que je ne puisse pas les serrer. Après avoir relevé mes jupes, avec grande difficulté d'ailleurs, d'une main, il me mit un mouchoir sur la bouche pour que je ne crie pas et me lâcha les mains qu'il tenait de son autre main ; il avait d'abord mis ses deux genoux entre mes jambes. Puis, ayant pointé son membre vers ma nature, il commença à pousser et me le mit dedans : cela me brûlait fort et me faisait très mal.[355]

La scène est digne du *Verrou* de Fragonard peinte un siècle plus tard (fig. 1). Elle décrit de manière réaliste les gestes qui sont ceux de l'*intrusion*, le genou entre les jambes, les mains entravées, le mouchoir dans la bouche ; la souffrance mal vécue est un des signes les plus

[352] On peut retrouver un curieux *Portrait d'Artemisia Gentileschi en homme à moustache* réalisé en 1620 par Leonaert Bramer, bien que le transgenrisme d'Artemisia Gentileschi ne soit pas avéré, il est clair que ses compères lui reconnaissaient une mobilité de genre peu ordinaire. Voir Leonaert Bramer, *Portrait d'Artemisia Gentileschi en homme à moustache*, 1620, dessin à la pierre noire, plume et encre brune sur papier, 14 x 11 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

[353] Le *stupro violente* serait l'équivalent dans la justice Italienne du rapt de séduction, qui était un terme juridique qui encadrait la première révolution du consentement en France (après 1579).

[354] Marthe Oppel-Batsch, « Artemisia Gentileschi (1593-1653). Sexualité, violence, peinture », *Adolescence*, tome 26, n°2, 2008/2, pp. 365-387.

[355] *Ibid.* Cite *Actes d'un procès pour viol en 1612,* Paris, Éditions Des femmes – Antoinette Fouque, 1982.

importants de l'absence de consentement. Elle continue son témoignage de la manière suivante :

> À cause du mouchoir qu'il tenait contre ma bouche, je ne parvenais pas à crier et, pourtant, je tentais de le faire du mieux que je pouvais en appelant Tuzia. Et, avant qu'il ne me le remît dedans, je lui serrai si fortement le membre que je lui arrachai un morceau de chair. Mais il ne fit aucun cas de tout cela et continua son affaire. Il resta sur moi un long moment en maintenant son membre dans ma nature et quand il eut son fait, il se retira. Me voyant libérée, je me précipitai vers le tiroir de la table, je pris un couteau et je marchai sur Agostino en disant : "Je veux te tuer avec ce couteau puisque tu m'as déshonorée !" Il dit alors en ouvrant son gilet : "Me voilà prêt." Je lui donnai un coup de couteau qu'il esquiva, sinon j'aurais pu lui faire mal et le tuer facilement.[356]

La suite du récit voit l'irruption du symbole du couteau vengeur. L'échec est cuisant :

> Cela dit, je le blessai un peu à la poitrine mais il n'en sortit que peu de sang car je l'avais à peine effleuré avec la pointe du couteau. Agostino referma alors son gilet ; quant à moi je pleurai et me lamentai du tort qu'il m'avait fait. Pour me calmer il me dit : "Donnez-moi la main. Je vous promets de vous épouser dès que je serai sorti du labyrinthe dans lequel je me trouve en ce moment."
>
> À cette bonne promesse je me tranquillisai et c'est à cause de cette promesse qu'il m'a amenée à plusieurs reprises à consentir avec amour à ses désirs.[357]

La promesse de mariage apaise les affects d'Artemisia Gentileschi, qui consent alors à rebours ; jusqu'à ce que son père s'en mêle, motivé par le mystérieux vol d'un tableau représentant la figure biblique de Judith. C'est le tableau, non le viol, qui intervient comme point de bascule dans la mise en marche du procès.

La décapitation d'Holopherne réalisée par Artemisia Gentileschi semble avoir été inspirée par le Caravage (fig. 76), mais dans le tableau d'Artemisia (fig. 77), la dynamique de la composition est accentuée par l'utilisation du format portrait, qui permet à l'écrasement de la figure d'Holopherne d'atteindre un niveau pictural bien supérieur à celui du tableau du Caravage, qui lui, est au format paysage. Dans le tableau de Gentileschi, cette dynamique est harmonisée par la position des bras de Judith et ceux de sa complice, contraignant Holopherne à une complète soumission à la fois figurale et picturale. Dans ce tableau, Judith le domine, elle est au-dessus. Lui est sur le dos et semble avoir été exécuté par la force et non plus par surprise. La complice maintient les mains d'Holopherne, qui se débat en agrippant son vêtement. La violence de la scène de viol dont Gentileschi a été victime a été projetée, injectée, dans son tableau. Vengeance accomplie, Gentileschi a fait sa

[356] *Ibid.*
[357] *Ibid.*

justice en peinture, ce qui sera bien plus lisible (grâce à la philosophie de l'art et à l'esthétique) et sur une bien plus longue durée que l'acte de son procès :

> Mary Garrard, universitaire féministe américaine qui, la première, a écrit une longue monographie très documentée sur Artemisia, y a vu l'expression d'une vengeance contre Agostino représenté là par le personnage d'Holopherne. D'autres ont noté la ressemblance avec un accouchement ; d'autres encore y ont vu une façon symbolique de "tuer le père" pour pouvoir devenir peintre comme lui. De fait, il est logique de penser que la violence du procès imprègne cette représentation particulièrement crue de la décapitation d'Holopherne.[358]

Ce tableau est un des plus anciens témoignages en art des affects d'une femme quant au viol et aux envies sanglantes de vengeance qui s'ensuivent. *Judith décapitant Holopherne* d'Artemisia Gentileschi est à la fois le retour d'un tableau perdu qui semblait être le déclencheur d'actions juridiques, mais aussi la première réponse picturale d'une femme à la culture du viol✣ occidentale.

Si ce tableau est aussi important dans l'héritage féministe, c'est parce qu'il représente pour l'une des premières fois le réveil du consentement d'une femme, tout en s'inscrivant dans la continuité virtuose d'œuvres quasi systématiquement réalisées par des hommes. Lorsque je parle de « réveil » ou parfois d' « éveil du consentement » je fais spécifiquement référence au moment où celui-ci passe de la sphère privée à celle publique. La dynamique du consentement est extime✳ et je traduis ce mouvement par l'éveil ou le réveil[359]. À ce propos, Geneviève Fraisse définit : « La notion de consentement comme telle, comme argument de liberté, comme revendication du sujet singulier, comme expression dynamique du rapport d'un individu au monde, rapport duel ou rapport collectif, est, en effet, une figure de l'individu démocratique, privé et public. »[360] Un art du consentement serait un type particulier de réponse aux espaces conflictuels et harmonieux ouverts par les figurations du désir. Un art du consentement ne serait pas un vivier artistique, ou un type particulier de poïétique ayant pour seul but d'encadrer et de pointer les « bonnes » ou « mauvaises » représentations de la sexualité, mais plutôt un type d'art, certainement militant et

---

[358] Marthe Oppel-Batsch, « Artemisia Gentileschi (1593-1653). Sexualité, violence, peinture », *art. cit.* Cite Mary Garrard, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

[359] Serait-ce cet éveil, ou se « réveil », que les « anti-woke✳ » (*to woke* en anglais signifie « se réveiller » en français) chassent avec véhémence dans le contexte de montée en puissance des régimes fascistes qui marquent cette première partie du deuxième millénaire ? Voir Assma Maad, « Qu'est-ce que la pensée "woke" ? Quatre questions pour comprendre le terme et les débats qui l'entourent », *Le Monde*, 23 septembre 2021.

[360] Geneviève Fraisse, *Du Consentement* [2007], Paris, Éditions Le Seuil, 2017, p. 68.

définitivement politique, « nécessaire pour délimiter la violence »[361] à laquelle souvent l'État doit répondre, mais aussi à laquelle collectivement nous devons répondre – pas par bonne conscience ou culpabilité, mais plutôt par le déclenchement des affects qui ouvrent une brèche dans l'ignorance. L'art du consentement tel que je le conceptualise contextualise la sexualité et l'explore dans toutes ses formes, qu'elle laisse des impressions positives ou négatives, ou provoque même l'indifférence chez les regardeuɤɛs. L'intérêt d'un art du consentement serait d'ouvrir un espace de discussion érotique où prendre des risques relèverait non du péril mais de l'exploration.

[361] Clara Serra, *La Doctrine du consentement,* traduit de l'espagnol par Étienne Dobenesque, Paris, Éditions La Fabrique, 2025, p. 133.

fig. 74. Sutapa Biswas, *Housewives with Steak-Knives [Femmes au foyer avec des couteaux à steak]*, 1985, collages acryliques, pastel et xerox sur papier marouflé sur toile, 274 x 244 cm, musées et galeries de Bradford.

fig. 75. Artemisia Gentileschi, *Yaël et Siséra*, 1620,
huile sur toile, 93 x 128 cm,
Budapest, Musée des Beaux-Arts.

fig. 76. Le Caravage,
Judith décapitant Holopherne, 1599-1602,
huile sur toile,
145 x 195 cm,
Rome, Galerie nationale d'art ancien.

fig. 77. Artemisia Gentileschi,
Judith décapitant Holopherne,
1613,
huile sur toile, 158,8 x 125,5 cm,
Naples, Musée de Capodimonte.

fig. 78. Lucas Cranch l'Ancien,
Salomé avec la tête de Saint Jean-Baptiste, 1530,
huile sur peuplier, 87 x 58 cm,
Budapest, Musée des Beaux-Arts.

fig. 79. Chloé Fleury Turcas,
Bienvenue, 2018,
eau-forte, diptyque sur cuivre, 7 x 8 cm,
encre noire Charbonnel sur du papier
blanc Rosaspina de Fabriano 220g,
27 x 17,5 cm,
impression main sur presse personnelle,
Paris.

fig. 80. Paul Gauguin,
Nave Nave Moe, 1894,
huile sur toile,
74 x 100 cm,
Saint-Pétersbourg,
Musée de l'Ermitage.

Dans une gravure en diptyque intitulée *Bienvenue* (fig. 79), j'ai représenté le pendant du viol et l'immédiate vengeance qui s'ensuit. Le temps qui sépare ces deux scènes est celui du retour du consentement, son réveil après le phénomène de dépossession provoqué par l'intrusion. Pour avoir la volonté de se venger il faut avoir conscience d'avoir été violentée. C'est pourquoi je pense que les scènes de vengeance faisant suite à une intrusion sont des scènes relevant de l'art du consentement, que ces scènes soient sexuellement explicites ou non. Le réveil du consentement se pose ici comme un retour de la conscience en acte dans le corps ; il se diffuse tout le long de la lame du couteau et tranche les têtes ignorantes qui ont manqué d'affects. Dans la première scène la porte a été forcée, le paillasson « Welcome » est en travers du seuil de la porte. La limite a été franchie. Le tableau en haut à droite fait référence aux personnages au second plan de l'œuvre *Nave Nave Moe* (fig. 80) que Gauguin a réalisé durant la période où il était en voyage en Polynésie française ; à propos de l'œuvre de Gauguin des questionnements post-coloniaux et post-MeToo ont été soulevés dans une exposition organisée en 2022 à Berlin intitulée « *Why are you angry?* »[362]

Le chat sous la table est le même que celui sur le lit d'*Olympia* dans le tableau de Manet (fig. 45). Sur le mur, la prise électrique est en train de se débrancher, comme en lévitation. Elle symbolise le moment de suspend où la sidération empêche tout réveil du consentement, l'esprit de vengeance pas encore mis en marche, et le viol en train de se faire. La culotte à froufrous de *Mythe féminin* (fig. 8) est par terre, c'est un tissu consentant arraché et jeté au milieu de la scène. La scène du viol est inspirée de *L'enlèvement de Perséphone* sculpté par Le Bernin au XVIIe siècle (fig. 2) dont j'ai repris la position de défense ; la position de la main sur le devant du visage marque le refus. L'autre main est déjà sur le couteau de sagesse qui est dans le plat à tarte. Ensuite, la scène de la décapitation se passe dans le placard de la gravure. La deuxième scène de *Bienvenue* (fig. 79) est inspirée du tableau de Lucas Cranch l'Ancien, *Salomé avec la tête de Saint Jean-Baptiste*, peint en 1530 (fig. 78). Le point de vue est surplombant, en perspective curviligne[363], la tête de l'agresseur aux oreilles de satyre est dans un plat. Il y a du sang partout : la figure

[362] « À la *Alte Nationalgalerie*, l'œuvre de Gauguin (façonnée par les idées occidentales et coloniales de l' "exotisme" et de l' "érotisme") est mise en perspective avec le passé et le présent de Gauguin, ainsi qu'avec l'art contemporain international. » Anna Kærsgaard Gregersen, Ny Carlsberg Glyptotek, Ralph Gleis (com.), *Paul Gauguin – Why Are You Angry?* du 26 mars 2022 au 10 juillet 2022, Alte Nationalgalerie, Berlin.
[363] André Barre, Albert Flocon, *La Perspective curviligne. De l'espace visuel à l'image construite*, Paris, Éditions Flammarion, 1968.

féminine devient une anomalie de l'ensemble idéologique figural de la femme-territoire. Elle se tient debout dans une flaque de sang, son organe saignant. La prise électrique est par terre, inerte : il est le symbole, le signe, la preuve de l'absence de consentement[364], il confirme la mise-à-mort du satyre parce que l'échange énergétique non-consenti a été violemment interrompu.

Gravure anticoloniale : traductions gravées abolitionnistes de la citoyenne Rollet

L'imaginaire de la décapitation instille le processus de décolonisation en arts : ce sont des figurations de la revanche qui réagissent à une intrusion ; entre 1780 et 1790, la question abolitionniste s'éveille à la suite de l'indignation morale face aux économies esclavagistes qui allaient à l'encontre de la philosophie « éclairée » du siècle des Lumières[365]. Cette question s'étend à toute l'Europe :

> tant les estampes circulent entre les pays, et tant les originaux, peints ou dessinés, sont traduits, adaptés et réinterprétés par des moyens et dans des lieux culturels différents [...]. Pour la plupart, les prototypes sont conçus par des artistes anglo-saxons comme le britannique George Morland ou l'anglo-italien Agostino Brunias ; ceux-ci font l'objet d'appropriation par de nombreux dessinateurs et graveurs actifs à Paris pendant la Révolution, comme la citoyenne Rollet.[366]

L'œuvre de la citoyenne Rollet est publiée au moment du vote de l'abolition de l'esclavage, en 1794, c'est « une jeune et quasi inconnue, qui signe "Mademoiselle Rollet" ou "la citoyenne Rollet" »[367]. Anne Lafont note que cet « ensemble réalisé par une femme, renforce une réalité – bien connue grâce à la personnalité d'Olympe de Gouges – selon laquelle la philosophie égalitaire [...] devait, en toute logique, inclure les citoyens de couleur et les citoyennes, pourtant deux groupes exclus de la révolution politique. »[368] Toujours selon l'historienne de l'art, Rollet aurait préparé les regardeuses françaises à l'apparition héroïque de la figure noire, tout en les ménageant par ce décalage qu'on pouvait observer entre la

[364] Dans sa définition du consentement Geneviève Fraisse écrit : « Le consentement se dit, ou ne se dit pas, s'exprime ou se tait. Il est tout en intériorité et donne alors des signes, ou des preuves. Il est tout en extériorité, et montre dans ce cas sa force et sa clarté. Donner son consentement peut se dire ou s'interpréter, s'écrire ou se faire comprendre. Le consentement semble un mot simple, une notion transparente, une belle abstraction de la volonté humaine ; il est pourtant obscur et épais comme l'ombre et la chair de tout individu singulier. » Geneviève Fraisse, *Du Consentement, op. cit.*, p. 21.
[365] Anne Lafont, *L'Art et la race, op. cit.*, p. 322.
[366] *Ibid.*
[367] *Ibid.*
[368] *Ibid.*

forme politique de son propos et le fond esthétique emprunté aux derniers miasmes vivotant de l'art rococo. On peut discerner cette tendance dans cette gravure *La traite des Nêgres* (fig. 81) que la citoyenne Rollet sous-titre : « *quel contrat infâme, l'un marchande ce qui n'appartient à personne, l'autre vend la propriété de la nature* ». Ce style « sentimental, champêtre, par l'équilibre des formes et l'abondance de la nature, l'absence – suspecte – de la violence, pourtant inévitable, dans une telle transaction. Comme si le commerce abominable se paraît des atours de la peinture de paysage rococo, parce que ce code stylistique permettait de ménager l'audience. »[369]

En réalisant des reproductions de tableaux de peintres, la citoyenne Rollet ne pouvait pas représenter librement la violence de l'esclavagisme. L'historienne des arts Charlotte Foucher Zarmanian remarque que « si l'histoire de l'art a encore peu exploré la présence des femmes dans les milieux de la gravure, les travaux en histoire sociale révèlent qu'elle fait depuis longtemps partie, avec le dessin, de l'éducation féminine. »[370] Mais si la gravure est un domaine dans lequel les femmes sont investies, c'est parce que c'est un art qui permet *la reproduction et la multiplication de l'œuvre unique.* Dans cette perspective sexiste, l'historien de l'art Léon Lagrange écrit en octobre 1860 dans la *Gazette des beaux-arts* :

> « Aux femmes surtout la gravure, cet art du sacrifice qui correspond si bien au rôle d'abnégation et de dévouement que la femme honnête remplit avec bonheur sur la terre, et qui est sa religion. »[371]

Ce propos a été tenu par un spécialiste de l'art près d'un siècle après la publication des gravures de la citoyenne Rollet, comment en 1794, avec de telles mœurs, aurait-elle pu proposer une œuvre originale en gravure ? La citoyenne Rollet n'aurait jamais été publiée si elle avait trop dérogé aux codes esthétiques dans lesquelles elle devait contraindre sa créativité. Peut-être ne savait-elle pas graver autre chose : elle n'a sûrement jamais dû *pouvoir* exercer son propre style, prisonnière du rôle de *copiste* qui lui était très certainement attribué, et grâce auquel elle devait sûrement pouvoir vivre, peut-être même de manière autonome. Charlotte Foucher Zarmanian propose une lecture de la pratique en

[369] *Ibid.*, p. 324.
[370] Charlotte Foucher Zarmanian, « "Aux femmes surtout la gravure". La reproduction dans l'œuvre de Marie (1866-1942) et Louise Danse (1867-1948), artistes symbolistes », *Nouvelles de l'estampe*, n°249, hiver 2014-2015, p. 40.
[371] Léon Lagrange, « Du rang des femmes dans les arts », *Gazette des beaux-arts,* octobre 1860, p. 39.

gravure sous l'angle du genre, elle remarque que le couple production/reproduction est ordonné selon le clivage du genre : la gravure d'invention est dominée par les hommes et celle de reproduction « désignant la transcription gravée d'un autre art »[372] a permis à quelques femmes artistes de se professionnaliser, mais toujours principalement en tant que copistes.

Au XXe siècle, la gravure serait un médium choisi stratégiquement par les femmes pour rendre possible « leur intégration dans [les] milieux artistiques à dominance masculine. »[373] La gravure de reproduction comme la pratiquait la citoyenne Rollet était vectrice d'émancipation. Je pense que la timidité[374] que mentionne Anne Lafont à propos de l'œuvre de Rollet était surtout conditionnée par son statut de graveurɛ copiste. Par ailleurs, je retrouve cette dynamique dans les œuvres que j'ai réalisées dès le début : je m'appuyais presqu'uniquement sur des tableaux d'artistes-phares dans l'histoire de l'art (uniquement des hommes donc) afin de m'inscrire, tout en les subvertissant, dans une tradition picturale avec laquelle j'entretenais un malaise politique et esthétique.

Les graveurɛs copistes exerçant avant le milieu du XXe siècle faisaient *acte de traduction* ce qui, pour Sherry Simon, est « un acte de reproduction, à travers lequel le sens d'un texte est transféré d'une langue à une autre »[375] mais cet acte, le traducteur le « subit, soumis, subjugué. Femelle, même s'il est parfois amazone. »[376] Cet acte de traduction rentrait déjà dans un mécanisme de subversion, car lorsque les graveurɛs copient, iɛls peuvent aussi marquer leur différence d'une manière critique, loin de la poïétique de la transparence qui leur était inculquée[377]. Mais pour les graveurɛs comme la citoyenne Rollet, l'acte de traduction n'en restait pas moins extrêmement contraignant car il dépend toujours de l'inventivité masculine dominante.

---

[372] Charlotte Foucher Zarmanian, « Aux femmes surtout la gravure », *art. cit.*, p. 40.
[373] *Ibid.*, p. 41.
[374] « Rollet gravait également une autre estampe dont le propos demeurait timide en regard des prémonitions de Mercier et Diderot. » Anne Lafont, *L'Art et la race, op. cit.*, p. 326.
[375] Sherry Simon, *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*, Londres – New York, Éditions Routledge, 1996, p. 11. Cité et traduit de l'anglais (États-Unis) par Charlotte Foucher Zarmanian, « Aux femmes surtout la gravure », *art. cit.*
[376] Albert Bensoussan, « Traduire, dit-elle », *L'Envers du Miroir*, n°1, automne 1982, p. 71.
[377] Sherry Simon, *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission, op. cit.,* p. 91. Cité et traduit de l'anglais (États-Unis) par Charlotte Foucher Zarmanian, « Aux femmes surtout la gravure », *art. cit.*

Pour en revenir à la citoyenne Rollet, elle dénonçait l'inhumanité de l'esclavagisme et rendait *visible et lisible* son abomination avec les moyens qu'elle avait à sa disposition. Tout en profitant de la reproductibilité technique permise par la gravure, elle s'inscrivait « dans un discours de convenance en se plaçant en marge des milieux de la peinture et de la sculpture plus difficiles à intégrer. Mettant en évidence la tension permanente entre la convention et l'émancipation avec lesquelles les femmes artistes doivent constamment négocier »[378]. Surtout, le propos de la citoyenne Rollet était politique et révolutionnaire ; ce faisant, elle participera grandement à l'imagerie abolitionniste, notamment avec cette gravure intitulée *Le Nègre armé* (fig. 82) réalisée en 1794. Anne Lafont décrit cette œuvre de la manière suivante :

> La force d'une telle image, dès avant son existence, était une menace dans la France d'avril 1789 [...]. Sans compter que planait la menace d'un Spartacus Noir vengeur, héros sanglant que [Raynal et Diderot] annonçaient dans la version de 1780 de l'*Histoire philosophique des deux Indes...* et que la citoyenne Rollet – comme de nombreuses proto-féministes d'alors à l'instar d'Olympe de Gouges –, versée dans ces débats liés à l'abolition de l'esclavage, avait elle-même imaginé avec son *Nègre armé* (1794) dont les adieux à sa famille – tout à l'iconographie néoclassique des adieux d'Hector à Andromaque – signaient la fureur vengeresse qui l'animait et dont sa femme semblait connaître l'issue fatale.[379]

La citoyenne Rollet prépara ainsi læ spectateurice à la prochaine génération d'artistes parmi lesquels on pourra compter Füssli et Géricault, qui eux, vont unir le fond abolitionniste à la forme romantique pour représenter la vengeance de la figure Noire. Comparé au héros noir imaginé par Mercier dans son roman de science-fiction *L'An 2440*[380], *Le Nègre armé* (fig. 82) de la citoyenne Rollet manque certainement de radicalité. Ce « vengeur du Nouveau Monde »[381] était célébré sur un piédestal et représentait tous les esclaves qui ont « versé le sang de leurs tyrans. Français, Espagnols, Anglois, Hollandais, Portugais, tout a été la proie du fer, du poison et de la flamme. La terre de l'Amérique a bu avec avidité ce sang qu'elle attendait depuis longtemps, et les ossements de leurs ancêtres lâchement égorgés ont paru s'élever alors et tressaillir de joie. »[382]

[378] Charlotte Foucher Zarmanian, « Aux femmes surtout la gravure », *art. cit.*, p. 52.
[379] Anne Lafont, *L'Art et la race, op. cit.*, p. 280-282.
[380] Louis-Sébastien Mercier, *L'An 2440. Rêve s'il en fut jamais*, Londres, sn, 1771. Cité par Anne Lafont, *L'Art et la race, op. cit.*, p. 325-326.
[381] Louis-Sébastien Mercier, *L'An 2440. Rêve s'il en fut jamais, op. cit.*, p. 147-148.
[382] *Ibid.*

fig. 81. Citoyenne Rollet, *Traite des nègres : quel contrat infâme, l'un marchande ce qui n'appartient à personne, l'autre vend la propriété de la nature*, 1794,
estampe d'après une peinture de George Morland, 35 x 45 cm, édité à Paris chez Depeuille.
© BNF.

fig. 82. Citoyenne Rollet, *Le Nègre armé*, 1794,
estampe d'après le dessinateur Fougea,
Bordeaux, Musée d'Aquitaine.

Le graveur abolitionniste qui a le plus représenté la violence de la colonisation et du traitement inhumain des esclaves est certainement William Blake. À propos de cet artiste, Anne Lafont écrit :

> Au regard de [l'œuvre de Blake], les images de capture et de traite négrière de Rollet apparaissent comme une mésaventure digne d'un naufrage, d'une catastrophe naturelle malencontreuse. Blake montra la cruauté inhumaine des mœurs coloniales qui ne se cantonnaient pas à l'exploitation des corps et des territoires, qui se jouaient de la souffrance d'autrui et de son asservissement extrême, notamment à travers la blessure et la mutilation des membres.[383]

En effet, dans les gravures *A Negro hung alive by the Ribs to a Gallows [Un Nègre pendu vivant par les côtes à une potence]* (fig. 83) et *A Flagellation of a Female Samboe Slave [Une Flagellation d'une Esclave Samboe]* (fig. 84) les esclaves sont représentéɛs penduɛs à une potence et à un arbre. L'un est crocheté par les côtes et l'autre est à la merci de flagelleurs dont on aperçoit les silhouettes à l'arrière-plan. Ces témoignages gravés des colonies au Surinam et en Guyane font état des atrocités que les esclaves subissaient à la fin du XVIIIe siècle.

Dans les caraïbes du début du XIXe siècle, l'officier britannique Marcus Rainsford décrit l'insurrection d'août 1791 dans différents ouvrages. Parmi eux, *Un récit historique de l'empire noir d'Haïti*[384] publié en 1805 relate les événements qui s'étaient déroulés à Saint-Domingue à cette époque. Il décrit l'arrivée de l'armée napoléonienne en 1802 et raconte leurs crimes inhumains :

> En essayant de désarmer les troupes noires qui avaient été incorporées aux françaises, dont la nécessité fut découverte trop tard, les méthodes barbares étaient pratiquées, ils remplissaient complètement des bateaux et les asphyxièrent dans les cales. En une occasion, six cents étant entourés et tentant de résister ont été massacrés sur le champ ; et de tels massacres avaient lieu chaque jour dans le voisinage de Cap-Français, où l'air était devenu infesté par la putréfaction des corps...[385]

Ces atrocités ont été commises sous le commandement du général Leclerc, puis sous celui du général Rochambeau[386]. L'historien contemporain des Amériques Alejandro E. Gómez relate la suite des évènements :

> L'année suivante, en 1803, près de Cap-Français, l'armée rebelle captura une bonne partie des effectifs d'une colonne de soldats français. En représailles, les Français attaquèrent un camp de Noirs, mais furent repoussés. Le matin suivant, le commandant noir (Dessalines ?) aurait ordonné que l'on

[383] Anne Lafont, *L'Art et la race, op. cit.*, p. 339.
[384] Marcus Rainsford, *An Historical Account of the Black Empire of Hayti* [Un récit historique de l'empire noir d'Haïti], extraits traduit par Alejandro E. Gómez, Londres, Éditions J. Cundee, 1805.
[385] *Ibid.*, p. 326-327.
[386] Alejandro E. Gómez, « Chapitre III. Calamités "noir sur blanc" », *Le Spectre de la révolution noire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, §47.

> monte une série de gibets qui puissent être visibles depuis le campement ennemi, qui se trouvait sur la colline d'en face. Il ordonna que l'on pende tous les officiers et quelques soldats français.[387]

Cette scène correspond à la gravure illustrant le livre de Marcus Rainsford (fig. 85) où l'on peut voir les soldats de l'armée Napoléonienne représentés pendus sur des potences qui sont alignées sur des kilomètres, sur toute la longueur de la colline en arrière-plan. Par rapport aux gravures de William Blake (fig. 83 ; fig. 84) les rôles des figures sont inversés, ce sont les blancs qui sont pendus par les noirs.

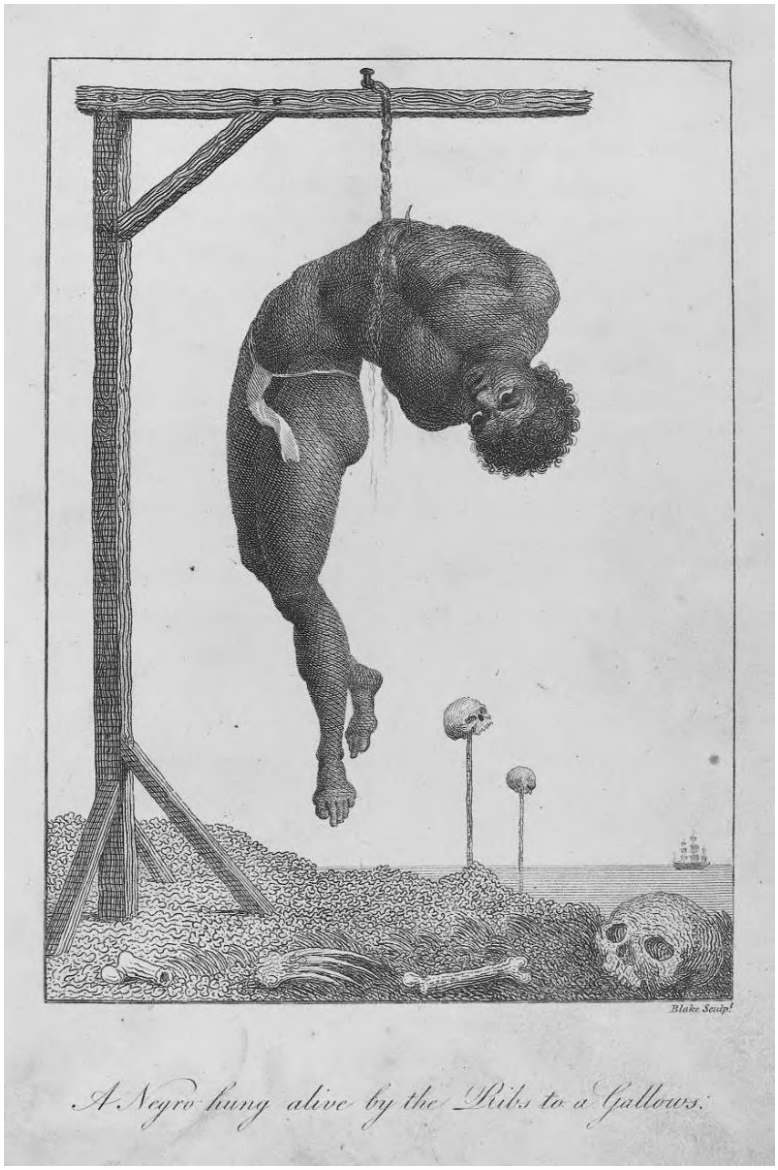


fig. 83. William Blake, *A Negro hung alive by the Ribs to a Gallows [Un Nègre pendu vivant par les côtes à une potence]*, planche illustrant John Stedman, *Narrative of a Five Years' Expedition against the Revolted Negroes of Surinam in Guiana*, Londres, Éditions J. Johnson / J. Edwards, 1796.

[387] *Ibid.*, §50.

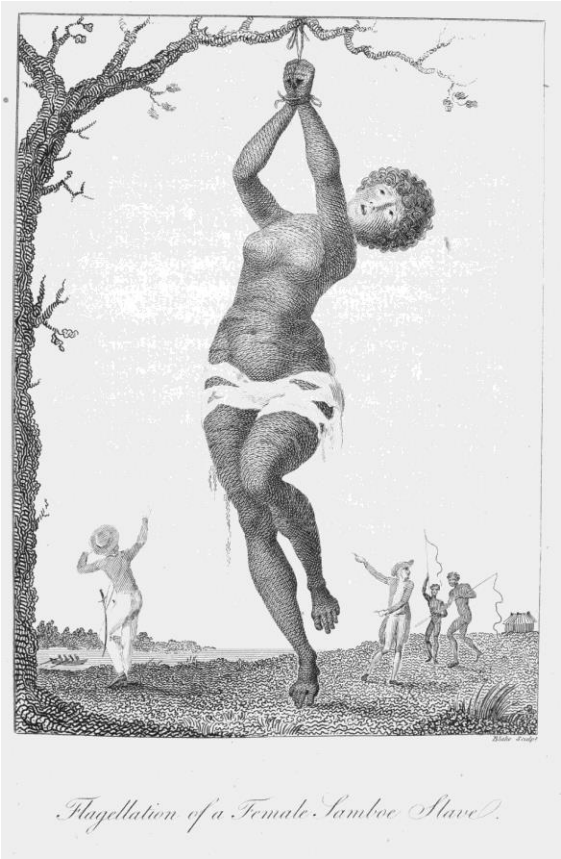


fig. 84. William Blake, *A Flagellation of a Female Samboe Slave, [Une Flagellation d'une Esclave Samboe],* planche illustrantJohn Stedman, *Narrative of a Five Years' Expedition against the Revolted Negroes of Surinam in Guiana*, Londres, Éditions J. Johnson / J. Edwards, 1796.

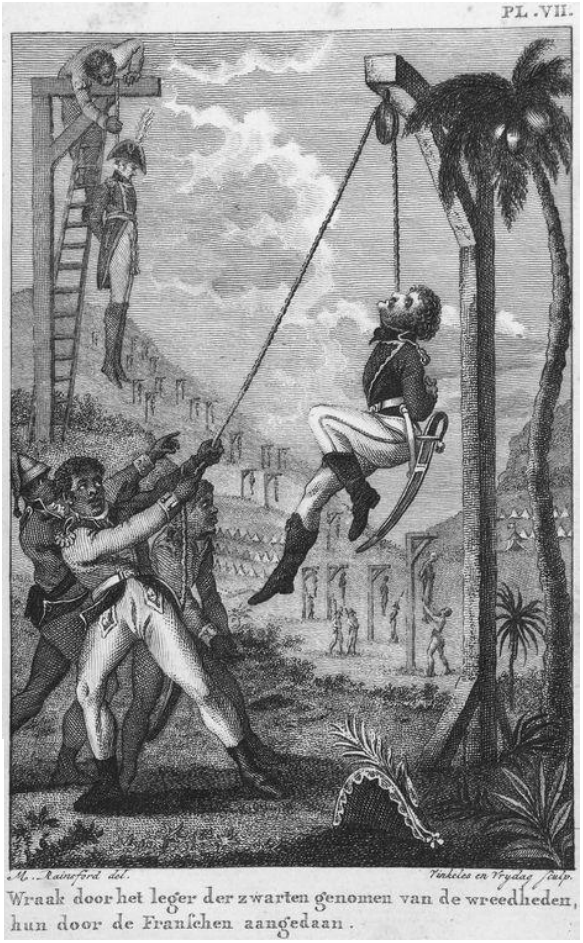


fig. 85. Marcus Rainsford, *St. Domingo, of Het land der zwarten in Hayti en deszelfs omwenteling*, tome 2, Amsterdam, Éditions J. Allart, 1806, collection New York Public Library.

À l'époque révolutionnaire, en gravure, l'imagerie autour de la potence est foisonnante. Dans cette gravure réalisée en 1790 représentant *Le Général Dalton poursuivi par les réverbères patriotiques* (fig. 86), l'imaginaire révolutionnaire répond à l'appel insurrectionnel de Camille Desmoulins dans son *Discours de la Lanterne aux Parisiens*[388]. À cette époque, des textes anonymes étaient imprimés et distribués, attisant les mouvements populaires et poussant à commettre des actes de justice expéditifs.

> Dès la première page, une gravure le met en scène sous le surnom de "Procureur Général de la Lanterne". Entouré d'un auditoire attentif et paisible de Parisiens de toutes conditions, il s'adresse à cette fatale lanterne. Située sur la place de Grève, en face de l'Hôtel de Ville, elle est simplement placée au-dessus d'un buste de Louis XIV, à l'angle d'une boutique d'épicier-droguiste, fabricant de chocolat. Le réverbère ayant été enlevé, il ne reste que la branche de fer au-dessous de laquelle les émeutiers ont traîné en hurlant les hommes qu'ils voulaient pendre. Le cri lugubre "À la lanterne !" date de ces exécutions sommaires.
>
> L'idée de la suprématie de la justice populaire expéditive circule sous le symbole de la lanterne. Desmoulins en fait le leitmotiv de son journal, et ce sera bientôt le plus répandu des symboles révolutionnaires : un rappel ironique, provocateur et menaçant de la vigilance du peuple.[389]

L'angle droit caractéristique des potences sert ici de motif révolutionnaire. Les actes d'insurrection et de révolution feront de ce motif démultiplié (fig. 85) un puissant symbole de la violence des affects du peuple et inspireront la crainte des puissantɛs oppresseurıces.

Je me suis inspiré de cette gravure représentant *Le Général Dalton poursuivi par les réverbères patriotiques* (fig. 86) pour réaliser une affiche à l'encre de chine que j'ai parallèlement titrée *L'extrême droite occidentale poursuivie par le réverbère révolutionnaire & queer* (fig. 87). En 2025, on peut désormais voir sur le chapeau du Général Dalton les logos des partis politiques et des entreprises d'extrême droite suprémacistes, milliardaires, colonialistes, racistes et sexistes qui font la guerre au Moyen-Orient et sur les territoires qu'ils administrent. Sur mon dessin, le Général Fasciste tient les crânes de la Palestine, du Soudan et du Congo dans une main, une liasse de billets – euros et dollars – dans l'autre. Il est menacé par le lion queer qui a des allures de déité courroucée. Une cravate pend au-dessus de la tête du Général et s'inspire de celle qu'on peut voir sur l'affiche de la marche des fiertés 2025 « contre l'internationale réactionnaire » publiée par

[388] Camille Desmoulins, *Discours de la Lanterne aux Parisiens* [1789], Paris, Chez Garnéry, Libraire, rue Serpente, n°17, l'an premier de la Liberté.
[389] Luce-Marie Albigès, « À la lanterne ! », *Histoire par l'image,* mai 2005.

l'association Inter-LGBT dans le journal *L'Humanité* le mardi 3 juin (fig. 88). Cette affiche a fait polémique dans la droite et l'extrême droite française et a entraîné le « retrait des subventions de la région Île-de-France par Valérie Pécresse »[390]. Le samedi 28 juin 2025, j'ai placardé ma réinterprétation de la gravure révolutionnaire (fig. 87) sur une pancarte multicolore et j'ai marché avec depuis la rue Rivoli à Paris jusqu'à la place de la Nation. Comme je pouvais le lire sur des pancartes autour de moi « aucune manifestation n'a besoin de subvention pour se dérouler ». J'ai aussi fait chanter quelques manifestant, qui entonnait le chant révolutionnaire de 1790 à la manière d'Edith Piaf : « Ah ça ira, ça ira, ça ira ! »[391].

[390] Théo Bourrieau, « "L'extrême droite ne s'arrêtera pas là" : après les attaques contre l'affiche de la marche des Fiertés, l'Inter LGBT répond à nos questions », entretien, *L'Humanité*, 5 juin 2025.
[391] Edith Piaf, *Le "ça ira"*, chanson variété française, Parlophone/Warner Music France, 2 minutes 22 secondes, 1954.

fig. 86. *Le Général Dalton poursuivi par les réverbères patriotiques*, 1790,
gravure, 13 x 9 cm,
publié dans Camille Desmoulin, *Révolutions de France et de Brabant*, Tome 2, Paris,
Laillet & Garnery, 1790, p. 48.
© Centre historique des Archives nationales - Atelier de photographie, Paris.

fig. 87. Chloé Fleury Turcas, *L'extrême droite occidentale poursuivie par le réverbère révolutionnaire & queer,* 2025,
encre de Chine sur papier canson, 22,7 x 30,7 cm,
affiche réalisée à l'occasion de la pride du 28 juin 2025 contre l'internationale réactionnaire.

fig. 88. Inter-LGBT, *Marche des fiertés contre l'internationale réactionnaire*, mardi 3 juin 2025, affiche, première de couverture du journal *L'Humanité*. © Inter-LGBT/L'Humanité.

Pour en revenir à la période révolutionnaire, le motif de la potence sera très mobilisé dans les récits scandaleux du marquis de Sade, comme l'illustre cette gravure présentée précédemment (fig. 12) ; elle accompagne ce passage dans *La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu* où Roland dit à Thérèse :

> - Écoute-moi, me dit-il ; ma fortune est faite, mais quelques faveurs que j'aie reçues du sort, il peut m'abandonner d'un instant à l'autre ; je puis être guetté, je puis être saisi dans le transport que je vais faire de mes richesses, et, si ce malheur m'arrive, ce qui m'attend, Thérèse, c'est la corde ; c'est le même plaisir que je me plais à faire goûter aux femmes, qui me servira de punition. Je suis convaincu, autant qu'il est possible de l'être, que cette mort est infiniment plus douce qu'elle n'est cruelle ; mais, comme les femmes à qui j'en ai fait éprouver les premières angoisses n'ont jamais voulu être vraies avec moi, c'est sur mon propre individu que j'en veux connaître la sensation.[392]

Dans cet extrait, Roland *désire* la potence que d'habitude il fait subir. Cette attitude fonderait la différence sur laquelle s'appuie Georges Bataille pour séparer « l'homme normal » de « l'homme souverain de Sade ». Cet homme « souverain » tenterait, dans une ultime bouffée anxieuse, de s'élever au-dessus de ses privilèges en les assujétissant « au bénéfice de ses passions »[393].

Les passions de Sade s'exercent sur ses « victimes » et la « négation des partenaires est, selon lui, la pièce fondamentale du système. »[394] Cet axiome s'enfonce dans une solitude nihiliste[395] qui caractériserait une partie de la morale de Sade. Dans les jeux érotiques qu'expose Sade, sans cesse ses figures sadiennes reprennent le contrôle dès qu'elles mettent en jeu ce qui les fonde en tant qu'individu[396]. Sade fonde son individualité sur « la vérité de l'insignifiance d'autrui »[397], dans cette pensée, la considération pour autrui paralyserait le mouvement de l'attrait sexuel[398]. La philosophie sadienne qui semble absolument s'opposer aux affects, est paradoxalement surinvestie dans les affects que l' « homme souverain » porte sur son propre désir. Parce que l' « homme souverain » est transpercé par l'anxiété de sa solitude, il préfère choisir le crime à la compassion. Le choix inverse serait la méthode choisie par les pratiquantes de l'ascèse, les deux philosophies auraient paradoxalement le même but, mais l'une porterait ses affects vers l'extérieur quand l'autre les enfermerait à

[392] Donatien Alphonse François de Sade, *Justine, ou les Malheurs de la vertu*, *op. cit.*, p. 100.
[393] Georges Bataille, *L'Érotisme, op. cit.*, p. 178.
[394] *Ibid.*, p. 179.
[395] La « solitude absolue » selon Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade,* Paris, Éditions de Minuit, 1949, p. 220.
[396] Georges Bataille, *L'Érotisme, op. cit.*, p. 180.
[397] *Ibid.*, p. 181.
[398] *Ibid.*

l'intérieur. Et inversement, l'une pousse sans cesse sa sensibilité vers l'extérieur, quand l'autre la garde à l'intérieur. En dirigeant ses affects vers l'intérieur, la philosophie sadienne tente de se *désaffecter*[399] pour gagner en souveraineté, ce faisant, cette philosophie ne cesse de justifier la nature puissante de l'énergie criminelle qui la parcourt et qui la rend pourtant *hypersensible*. À l'inverse, l'ascèse est si profondément *affectée* par le divin qu'elle rend *insensible.* Le but de la philosophie sadienne est la satisfaction toujours renouvelée de l'excès qui s'accomplit dans l'acte de jouissance. Cette énergie promue par la méthode de l' « homme souverain de Sade » est, je crois, celle qui parcourt la culture de l'intrusion⁜ et dicte ses frontières à la femme-territoire.

Les corps sadiens, dans leur infinie disponibilité[400], sont des corps capitalistes fantasmés : on accumule toujours plus d'énergie, déjà en *excès* dans une définition du désir sabotée par le manque[401] et non *l'extensibilité du même*. C'est pour cette raison que l'anxiété ne s'apaise jamais. Les corps sont à la fois angoissés, toujours à la recherche du désir, mais aussi infatigables[402]. L'homme souverain de Sade est un homme assujetti d'une part à la consommation toujours en solitaire et d'autre part à l'accumulation insatiable de plaisirs, tout comme l'a portraituré Paul B. Preciado dans son essai *Pornotopie* à travers la figure de Hugh Hefner[403]. Dans la philosophie sadienne, seule la mort apaise l'angoisse ; les petites

---

[399] « Bien évidemment, les femmes rendues ainsi plus puissantes sont dangereuses. C'est pourquoi on nous a appris à écarter l'exigence érotique des espaces les plus fondamentaux de nos vies, à l'exception du sexe. Et ce manque d'intérêt envers la racine érotique et les satisfactions de notre travail se ressent dans la *désaffection* qui empreint une si grande partie de ce que nous faisons. » Audre Lorde, *Sister outsider. Essais et propos sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme...* [1994], traduit de l'anglais (États-Unis) par Magali C. Calise, Grazia Gonik, Marième Hélie Lucas et Hélène Pour, Genève, Éditions Mamamélis, 2003, p. 53. C'est moi qui souligne.

[400] « De Sade à Fourier, seul change l'*ethos* du discours : ici jubilant, là euphorique. Car le fantasme érotique reste le même ; c'est celui de la *disponibilité* : que toute demande d'amour trouve *sur-le-champ* un sujet-objet qui soit à *disposition,* soit par contrainte, soit par association ; c'est le ressort même de la partouze idéale, lieu fantasmatique, contre-civilisé, où personne ne se refuse à personne, l'enjeu n'étant pas de multiplier les partenaires (ce n'est pas un problème quantitatif !), mais d'abolir la blessure de toute dénégation ; l'opulence du matériel érotique, parce qu'il s'agit précisément du Désir et non du Besoin, ne vise pas à constituer une "société de consommation" amoureuse, mais, paradoxe, scandale véritablement utopique, de faire fonctionner le Désir dans sa contradiction même, à savoir : le combler *perpétuellement* [...]. » Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* [1971], Paris, Éditions Le Seuil, 2002, p. 111.

[401] Georges Bataille, *L'Érotisme, op. cit.*, p. 180.

[402] Ce qui fait du travail pornographique, un véritable *travail du sexe* fonctionnant au sein d'un système ultracapitaliste. Les acteuríces doivent feindre (jouer) l'insatiabilité et la disponibilité pour réaliser cette utopie capitaliste, qui, justement parce qu'elle est une utopie (une dystopie ?), permet aux êtres qui se pensent souverains – alors même que cette souveraineté est impossible parce qu'elle est de toute façon assujettie aux desseins capitalistes et à la reconnaissance de l'altérité – de se justifier et de nier violemment les corps qui définissent leur vision de l'altérité, dans les pratiques décomplexées du viol, des agressions, de la colonisation, etc.

[403] Paul B. Preciado, *Pornotopie.*

morts[404] ne sont que des simulacres dont on cherche toujours l'activation pour ressentir quelque chose au milieu de l'annihilation de l'autre. L'angoisse de Roland se traduit alors dans le renversement d'un jeu de corde mortifère :

> Tu me feras tout ce que je t'ai fait ; je vais me mettre nu ; je monterai sur le tabouret, tu lieras la corde, je m'exciterai un moment, puis, dès que tu verras les choses prendre une sorte de consistance, tu retireras le tabouret, et je resterai pendu ; tu m'y laisseras jusqu'à ce que tu voies ou l'émission de ma semence ou des symptômes de douleur ; dans ce second cas, tu me détacheras sur-le-champ ; dans l'autre, tu laisseras faire la nature, et tu ne me détacheras qu'après. Tu le vois, Thérèse, je vais mettre ma vie dans tes mains : ta liberté, ta fortune, tel sera le prix de ta bonne conduite.[405]

Ce qui est intéressant dans cet extrait, c'est de constater à quel point Roland demande à Thérèse de *scruter avec précaution ses affects*, lui promettant une récompense à la clé : sa mort s'il succombe à la douleur – ce qui le déferait immédiatement de sa souveraineté mais qui libérerait Thérèse ; ou sa fortune s'il éjacule – ce qui confirmerait sa puissance face à la mort et donc son indéfectible souveraineté. La demande *d'affection* de Roland est prostitutionnelle ; dans son économie souveraine l'affection ne peut pas être gratuite ou en excès, car dans le système sadien, l'excès est le domaine réservé à la jouissance. Mais ce qui est intéressant ici, c'est que cette confirmation de sa souveraineté absolue : il ne peut pas l'obtenir seul[406]. Le langage de Sade trahit déjà sa souveraineté.

Dans *Dominant dominé* (fig. 89) je pense avoir représenté ma digestion de la philosophie sadienne et des contrastes dans les consentements. On y voit un homme blanc recroquevillé sur lui-même, qui pleure en regardant une femme noire pieds et poings liés et suspendue par un cordage *shibari*[407] juste au-dessus de lui. Il pleure parce que ses affects ne trouvent aucune issue, soit qu'il les projette à l'extérieur en regardant la personne qu'il a attachée, soit qu'il les retourne à l'intérieur et qu'il se recroqueville dans l'angoisse de sa solitude. Là est la faille dans la blancheur : il est coincé. C'est la mort de la souveraineté de

[404] « Pour notre imagination, si frappante que l'affaissement consécutif au paroxysme final est tenu pour une "petite mort". » Georges Bataille, *L'Érotisme, op. cit.*, p. 108. L'auteur écrivait déjà en 1937 : « L'Être nous est donné dans un dépassement intolérable de l'être, non moins intolérable que la mort. Et puisque, dans la mort, en même temps qu'il nous est donné, il nous est retiré, nous devons le chercher dans le sentiment de la mort, dans ces moments intolérables où il nous semble que nous mourons, parce que l'être en nous n'est plus là que par excès, quand la plénitude de l'horreur et celle de la joie coïncident. » Georges Bataille, *Madame Edwarda in Œuvres complètes*, tome III [1935-1945], Paris, Éditions Gallimard, 1971, p. 11-12.

[405] Donatien Alphonse François de Sade, *Justine, ou les Malheurs de la vertu*, *op. cit.*, p. 101.

[406] Georges Bataille, « Sade a parlé pour se justifier à ses propres yeux devant les autres. » *L'Érotisme, op. cit.*, p. 201.

[407] Agnès Giard, « Les maîtres de la corde », *L'Imaginaire érotique au Japon, op. cit.*, pp. 138-145.

Roland. Comme une véritable rhétorique de domina[408] : maintenant, il faut s'occuper des affects sadiens. C'est cette attention *[care✶]* qui déstabilisera les frontières dessinées par la conquête de la femme-territoire. Les limites dans lesquelles les « hommes souverains » sont enfermés provoquent une angoisse figurale qu'iɛls[409] pensent inconsolable. La pratique du *shibari* est utilisée comme réappropriation symbolique de la réintrojection des subjectivités masculines occidentales et leur dénégation de la vulnérabilité. C'est un motif que j'ai reproduit dans *L'impossible vulnérabilité du bâteleur* (fig. 18).

Aussi, dans *Dominant dominé* (fig. 89), la composition et les contrastes sont utilisés pour signifier l'inégalité picturale qui fonde la figure blanche et noire, ainsi que l'inévitable revanche de la figure noire fantasmée par celle blanche, et qui menace de s'écraser au sol en rejoignant un réel suprémaciste. Anne Lafont mentionne les enjeux que la représentation de la figure noire a posé aux artistes romantiques :

> En ayant conscience de cette aire esclavagiste et, simultanément, de ce temps des Lumière [...], le portrait de l'homme noir s'avère le lieu artistique et politique dans lequel s'ancrent plusieurs enjeux. Non seulement pour les artistes, il est à inventer comme corps citoyen mais il est à circonscrire en tant que corps post-révolutionnaire avec sa part de violence, d'inconnu, et de renversement du monde. Donner une image aux Noirs, c'est risquer et/ou faire advenir le futur, celui d'un temps atlantique – à défaut d'être encore précisément mondial – où les cartes sociales et raciales seront redistribuées selon un autre échiquier.[410]

La figure noire contiendrait des pistes d'émancipation pour éclater les frontières de la femme-territoire, et l'apaisement de son contraste altérisant s'évanouirait alors dans la désidentification.

En tant qu'artiste blanche, le soupçon de fétichisation est un défi esthétique auquel je me confronte régulièrement. Les corps que j'ai représentés dans *Dominant dominé* (fig. 89) rentrent dans les canons esthétiques des corps blancs. En 2018 j'utilisais un modèle en 3D[411] pour réaliser des figures, or ce corps en 3D semble avoir été modélisé en respectant certains canons esthétiques que je n'avais pas encore interrogé, principalement parce que je n'avais pas confiance en ma propre perception des proportions. Aujourd'hui, je peux encore m'appuyer sur des modèles virtuels pour résoudre des problèmes de perspective si j'en

[408] La *domina* c'est la « femme-bourreau » qu'on rencontre dans les récits de Sacher-Masoch. Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch, avec le texte intégral de la Vénus à la Fourrure*, traduit de l'allemand par Aude Willm, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 37.
[409] On ne naît pas « homme souverain » on le devient !
[410] Anne Lafont, *L'Art et la race, op. cit.*, p. 219.
[411] Application mobile « Pose Tool 3D » développée par *AlienThink, Inc.*

trouve, mais depuis 2020 je m'appuie d'abord sur ma propre traduction des proportions, et si j'échoue dans la figuration d'une certaine posture, alors là je m'appuie sur des visuels extérieurs (ou parfois mon propre corps, souvent pour les positions des mains). Aujourd'hui, je base les proportions des figures que je représente sur ce modèle 3D lorsque je veux représenter des corps stéréotypés comme dans *Énergie (re)productive* (fig. 306) par exemple. Je pense qu'actuellement (fig. 52) je questionne plus efficacement le défi esthétique posé sur la représentation des corps qu'en 2016 (fig. 45) et 2018 (fig. 89). En tout cas, je pense que j'arrive un peu mieux à situer politiquement les figures que je représente, j'ai accepté qu'elles glissaient souvent hors de ma grille d'entendement, et lorsque j'en tiens une pendant quelques instants, j'arrive à déterminer à peu près où ces figures se situent dans l'ensemble figural de la femme-territoire afin de les utiliser à des fins critiques. Mais c'est une pratique risquée parce que les figures finissent toujours par nous échapper[412].

[412] Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron, « Le rire de la Méduse. Entretien avec Donna Haraway », *in Habiter le trouble avec Donna Haraway.*

fig. 89. Chloé Fleur Turcas, *Dominant dominé*, 2018,
eau-forte et aquatinte sur cuivre, 21 x 15 cm,
encre noire Charbonnel sur du papier blanc Rosaspina de Fabriano 220g, 27 x 21 cm,
impression main sur presse personnelle, Paris.

⁂

La cartographie du regard qu'impose l'ensemble figural de la femme-territoire dessine les chemins qu'emprunte la culture de l'intrusion⁘. Ces chemins ne sont pas fixes, ils s'adaptent au gré des époques et des révolutions du consentement. La « conquête des corps par le regard et la visualisation »[413] qui s'est déroulée du XVIe au XIXe siècle correspond aux périodes d'expansions coloniales de l'Occident. Les femmes avec les esclaves ont été des figures encadrées et contrôlées esthétiquement et matériellement. Ces figures ont été décidées comme fonctionnant obligatoirement dans des territoires déterminés, qu'ils soient colonisés ou assujettis à la reproduction de la Nation Blanche. Cette cartographie du regard colonial a engendré une territorialisation de la picturalité en même temps qu'une défiguration picturale tout le long du XXe siècle. Parallèlement, cette cartographie coloniale a aussi participé à l'émergence de la philosophie de l'art, de l'histoire de l'art et de l'esthétique comme disciplines à part entière.

Les trois enjeux de la femme-territoire sont :

1 - l'irreprésentabilité des figures de l'altérité dans l'espace pictural

2 - la fixation du mythe féminin dans le temps

3 – la dialectique poliorcétique autour de la maïeutique.

Dans cette première partie j'ai proposé trois issues pour subvertir les frontières qu'impose le mythe de la femme-territoire : l'éclatement dérisoire du sublime, la reconnaissance *camp*⁘ et l'expression des affects. En tant qu'ensemble idéologique de représentations, la femme-territoire, et la culture de l'intrusion⁘ qu'elle alimente, a des effets sur les corps réels. Ces effets sont ceux de la violence de la colonisation et de l'assujettissement du corps des femmes à la reproduction de la Nation (que le président Emmanuel Macron appelle le « réarmement démographique »[414]). Les conséquences matérielles de l'ensemble idéologique de la femme-territoire sont causées, entre autres, par deux effets plastiques très utilisés du XVIe au XIXe siècle : le contraste et la reproduction.

[413] Anne Lafont, *L'Art et la race, op. cit.*, p. 31.
[414] Mediapart, « IVG, "réarmement démographique", définition du viol : la France à l'arrière-garde », émission, *À l'air Libre,* présenté par Mathieu Magnaudeix, 58 minutes et 40 secondes, 30 janvier 2024.

Le contraste est utilisé pour représenter et discriminer les différentes teintes des peaux humaines et la reproduction sert à la multiplication des motifs, notamment permise par le médium de la gravure qui a autorisé la diffusion massive des cartographies coloniales en Europe, légitimant *de facto* les idéologies racistes et de domination.

Lorsqu'Elsa Dorlin écrit qu'en « s'affairant à la santé des femmes, les médecins sont en vérité au chevet de la Nation »[415] la philosophe met en évidence, particulièrement depuis le XVIIIe siècle, la bonne tenue et le soin que les institutions prêtent continuellement au corps de la femme-territoire, vue à la fois comme la personnification de la croissance démographique de la Nation et comme emblème de sa bonne santé[416]. La femme-territoire oppose la Mère de la Nation qui doit être fertile à la Pute Intercontinentale qui serait stérile[417]. Pour Paul B. Preciado l'utérus est bel et bien le territoire de l'État[418]. Dans sa nomenclature figurale, la femme-territoire anormalise *le monstre féminin parce qu'il serait stérile* et parce qu'il ne servirait pas les desseins nationaux.

Paradoxalement, la colonisation d'espaces géographiques réels met en péril le corps national de la femme-territoire, qui vacille et se trouve contraint par des politiques natalistes à pondre le plus (vite) possible pour combler les trous du territoire initial. Dans ce sens, Elsa Dorlin écrit :

> [...] l'esprit de conquête dont témoignent les armées nombreuses ou la multiplication des colonies, est une cause de dépopulation, car il produit une contradiction entre le territoire et le peuple. Les conquêtes ne sont nécessaires que lorsque le territoire est trop exigu pour une population donnée. Au contraire, dans le cas des colonies des puissances d'Europe, il faut toujours dépeupler telle proportion

[415] Elsa Dorlin, *La Matrice de la race, op. cit.*, p. 175.
[416] À ce propos le philosophe Paul B. Preciado écrit : « Dans un contexte de crise économique et politique de l'État espagnol, confronté à la réorganisation du territoire de son "anatomie nationale" [...], le gouvernement cherche à récupérer l'utérus comme lieu biopolitique dans lequel fabriquer à nouveau la souveraineté nationale. » Paul B. Preciado, « Déclarer la grève des utérus », *Un Appartement sur Uranus. Chroniques de la traversée*, Paris, Éditions Grasset, 2019, p. 74.
[417] Cette opposition est relevée par Elsa Dorlin qui lui donne un contexte historique : « Cette moindre fécondité ou cette stérilité des prostituées, topos de la pensée médicale jusqu'au XIXe siècle, fantasmée ou réelle, fonctionne comme la preuve dernière de leur tempérament ardent. » Elsa Dorlin, *La Matrice de la race, op. cit.*, p. 64-65 ; Aussi « [au XVIIe siècle] les prostituées, les femmes voluptueuses, ou celles qui recherchent trop souvent le commerce charnel et échauffent leur semence comme celle de leur partenaire constituent, pour la pensée médicale dominante, une classe physiopathologique monstrueuse mais nécessaire pour justifier une division du travail sexuel. Les femmes au tempérament chaud sont ainsi presque destinées à la prostitution, puisque la chaleur toute "masculine" de leur corps, environnement hostile qui échauffe et brûle littéralement le sperme, les rend infécondes. » *Ibid.*, p. 65-66.
[418] Il écrit : « Voici le message envoyé par le gouvernement aux femmes du pays : ton utérus est un territoire de l'État, domaine fertile pour la souveraineté nationale catholique. Tu n'existes qu'en tant que mère. Écarte les jambes, deviens terre d'insémination, reproduis l'Espagne. » Paul B. Preciado, « Déclarer la grève des utérus », *Un Appartement sur Uranus, op. cit.*, p. 75.

> de territoire pour peupler telle autre. Or, la dureté et les périls du voyage, la différence de climat et les maladies ont fait de la population de l'Amérique une entreprise coûteuse et funeste.[419]

En tant qu'ensemble figural garant de l'imaginaire national, une femme-territoire affaiblie conduit à la fragilisation *et* de la Nation dont elle serait garante *et* des territoires soutenant cette Nation. Cet affaiblissement fantasmagorique serait responsable de la diminution du nombre d'habitantes, mettant l'économie familiale et patriarcale du territoire en péril[420]. C'est un véritable cauchemar pour les politiques obsédées par la croissance économique. Aussi, avec l'apparition et l'autorisation des moyens contraceptifs en occident depuis la seconde moitié du XXe siècle, il n'est pas surprenant de constater la montée de l'extrême droite dans toute Europe, qui en menace le droit d'accès ainsi que le droit à l'avortement. Cela rentre dans une logique de domination *et* des femmes *et* des territoires. Femmes et territoires sont indissociables.

Pour moi, la femme-territoire est tout entière contenue dans cette gravure de William Blake *Europe supportée par Afrique et Amérique* réalisée en 1796 (fig. 90). On y voit une femme blanche (Europe), soutenue à gauche par une femme noire (Afrique) et à droite par une femme indigène (Amérique). Le contraste de leur peau est représenté par différents degrés de hachure. La figure blanche reste au centre, tout comme dans le tableau de Théodore Chassériau, *La Toilette d'Esther* peint en 1841 (fig. 91). Ce sont les peaux colorées qui soutiennent la blancheur et qui la font exister. Ces figures de femmes sont des allégories des enjeux coloniaux dans le partage des territoires. Le contraste entre elles sert à une représentation assourdissante de la domination qui s'est traduite par le concept de race. L'utilisation du contraste met les figures féminines en compétition. Aussi, la femme-territoire est constamment et nécessairement érotisée, comme on peut le constater dans ce pastel de Jules-Robert Auguste, *Deux femmes dénudées dit aussi L'Afrique et l'Europe* réalisé au début du XIXe siècle (fig. 92). Au vu de l'intitulé, on pourrait suspecter l'artiste de poser un regard essentialisant et colonial sur les figures féminines qu'il représente. Cette

[419] Elsa Dorlin, *La Matrice de la race, op. cit.,* p. 172.

[420] À ce propos Silvia Federici écrit : « O'Neill et ses contemporains étaient parfaitement conscients que derrière la crise familiale et la ruée vers le divorce, il y avait la rébellion des femmes. Aux États-Unis, la plupart des demandes de divorce venaient d'elles. Le divorce n'était pas la seule manière dont elles exprimaient leur refus de la discipline familiale. À la même période, aux États-Unis comme en Angleterre, le taux de fertilité a commencé à chuter. Entre 1850 et 1900, la famille américaine a perdu un membre. » Silvia Federici, *Le Capitalisme patriarcal*, Paris, Éditions La Fabrique, 2019, p. 157. Cite Wiliam O'Neill, *Divorce in the Progressive Era*, New Haven, Yale University Press, 1967, p. 1.

suspicion est également activée par le traitement ambigu au « genre érotico-sadique »[421] des trois femmes-territoires représentées dans la gravure de Blake (fig. 90).

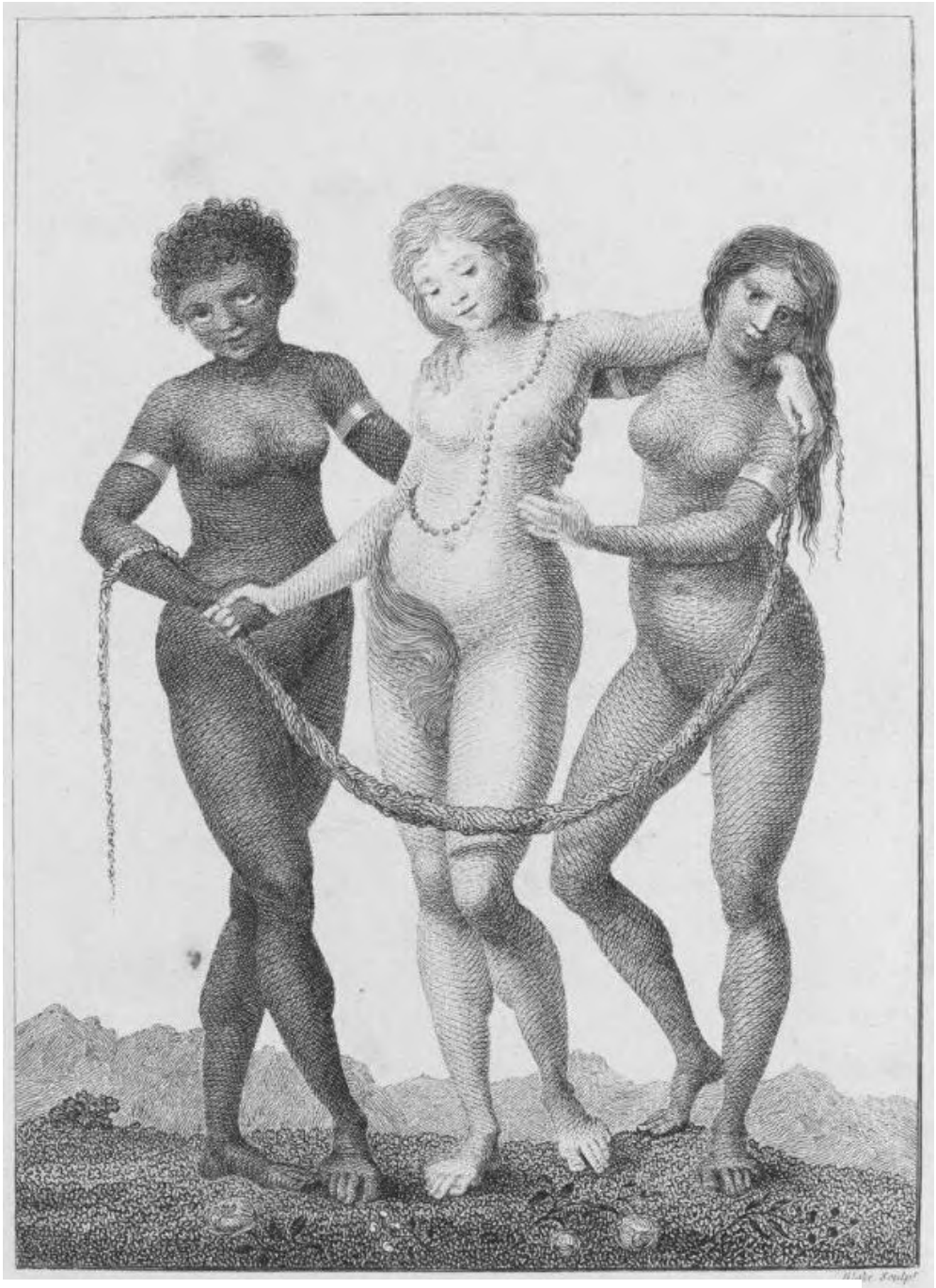


fig. 90. William Blake, *Europe supported by Africa and America [Europe supportée par Afrique et Amérique],* planche illustrant John Stedman, *Narrative of a Five Years' Expedition against the Revolted Negroes of Surinam in Guiana,* Londres, Éditions J. Johnson / J. Edwards, 1796.

[421] Anne Lafont, *L'Art et la race, op. cit.*, p. 333.

fig. 91. Théodore Chassériau, *La Toilette d'Esther*, 1841, huile sur toile, 45,5 x 35,5 cm, Paris, Musée du Louvre.

fig. 92. Jules-Robert Auguste, *Deux femmes dénudées* dit aussi *L'Afrique et l'Europe*, vers 1825-1830, pastel sur papier, 30 x 26 cm Paris, Musée du quai Branly – Jacques Chirac.

fig. 93. Titien, *Le Rapt d'Europe*, 1562,
huile sur toile, 178 x 205 cm,
Boston, Musée Isabella-Stewart-Gardner.

fig. 94. Mary Reid Kelley & Patrick Kelley, *The Rape of Europa [Le viol d'Europe]*, 2021,
vidéo, 9 minutes et 7 secondes,
Boston, Galerie des artistes et Musée Isabella-Stewart-Gardner.

Enfin, l'histoire mythologique du continent Europe semble incarner « toute une histoire de domination européenne, de conquêtes et d'extraction de ressources – des siècles de violence et de pillage. »[422] L'histoire européenne est indissociable de la culture de l'intrusion⁂, qui permet, en les légitimant, toutes les extractions et les conquêtes. La culture de l'intrusion a infiltré toutes les strates de la société. Quand est-ce que la culture de l'intrusion a commencé ? Peut-être lorsqu'on a mis pour la première fois des armes entre les mains des déesses[423]. Peut-être que la culture de l'intrusion commence avec Athéna, une des premières femmes de la culture occidentale représentée avec un bouclier pour se défendre de l'envahisseur. Le bouclier est un élément qui pourrait appartenir à l'imagerie du consentement. Dans le tableau du Titien *Le Rapt d'Europe* peint en 1562 (fig. 93), Europe est représentée blanche, bien que dans la mythologie il est dit qu'elle serait originaire de régions qui correspondent aujourd'hui à la Turquie et au Liban, or les habitantes de ces pays n'ont pas la peau blanche. La conception erronée dans le contraste des peaux européennes fonde déjà l'imaginaire raciste de la culture blanche suprémaciste. C'est pourquoi les artistes contemporaines rendent l'odalisque Europe parlante : Europe aujourd'hui, après #MeToo✳, peut raconter son viol.

Les artistes Mary Reid Kelley et Patrick Kelley réalisent en 2021 une vidéo-performance intitulée *The Rape of Europa [Le viol d'Europe]* (fig. 94), inspirée du tableau du Titien. La première chose qu'on peut noter, c'est le changement de titre, le *rapt* de Titien s'est mût en *viol* ; depuis la Renaissance trois révolutions du consentement ont explosé en Europe, celle du *rapt de séduction* dont on a vu un exemple avec le procès mené par

[422] Jenni Sorkin, « Essai sur Le Viol d'Europa de Mary Reid Kelley et Patrick Kelley », *The Isabella Stewart Gardner Museum*, 2021. Ma traduction.

[423] Cette hypothèse est celle de l'archéologue ésotérique Marija Gimbutas qui écrit : « Dans la Grèce antique, cela a donné des images étranges, absurdes même, dans le panthéon indo-européen des dieux. La plus frappante est la conversion d'Athéna, la Déesse-Oiseau de la vieille Europe, en une figure guerrière, portant casque et bouclier. Croire qu'elle était née de la tête de Zeus, le dieu dominant des Indo-Européens en Grèce, montre jusqu'où cette transformation a pu aller – d'une déesse parthénogénétique à une déesse née d'un dieu mâle ! » Marija Gimbutas, *Le Langage de la déesse* [1989], traduit de l'anglais (États-Unis) par Camille Chaplain et Valérie Morlot-Duhoux, préface de Jean Guilaine, Paris, Éditions Des femmes – Antoinette Fouque, 2005, p. 339. Kate Millett écrivait dès les années 1970 : « Certains indices tendent à prouver que, dans la société ancienne, les cultes de la fertilité ont viré à un certain moment vers le patriarcat, le rôle de la femelle dans la procréation perdant de son importance et le pouvoir de donner la vie étant attribué au seul phallus. La religion patriarcale put consolider cette position en créant un Dieu ou des dieux mâles, en déclassant, discréditant, éliminant les déesses et en construisant une théologie dont le postulat fondamental est la suprématie mâle, et dont l'une des fonctions essentielles est de soutenir et de valider la structure patriarcale. » Kate Millett, *Sexual Politics. La politique du mâle* [1969], traduit de l'anglais (États-Unis) par Élisabeth Gille, Paris, Éditions Des femmes – Antoinette Fouque, 2020, p. 54.

Artemisia Gentileschi en 1612, celle des révolutions citoyennes à la fin du XVIIIe siècle et enfin la dernière, celle des démariages autorisés à partir de la seconde moitié du XXe siècle. Ainsi, la performance de Mary Reid Kelley commence sur une vision d'Europe qui saigne à l'entrejambe. Jenni Sorkin écrit :

> [...] elle observe que le saignement s'est peut-être arrêté et espère à haute voix qu'elle n'est pas enceinte. Mais sa vocalisation plaintive ne peut endiguer le flux psychique, ni la psychose qui accompagne les conséquences de son viol : le traumatisme, l'anxiété, l'humiliation. Comme dans un geste de maturité malavisé, elle tente plus d'une fois d'ignorer la brutalité qui la frappe – " 'Je déteste mes propres sentiments' a *meuglé* Europa" – déplorant l'indignité d'avoir une vie émotionnelle [...].[424]

La narration porte à rire, un casting de défenseurs des femmes se succèdent proposant une « géographie folklorique proto-féministe, cartographiée verbalement par des *limericks* à travers le Moyen-Orient, l'Europe et l'Afrique, antidotes aux récits centrés sur les hommes blancs de la mythologie gréco-romaine à partir desquels tant d'œuvres artistiques occidentales sont tirées. »[425] Il suffit qu'Europe parle pour que la cartographie de la femme-territoire se réassemble. La parole en elle-même est déjà subversive. L'historienne États-Unienne de l'art Jenni Sorkin affirme que le mouvement #MeToo amène « les nouvelles Lumières » aux États-Unis, apparues un demi-millénaire après le tableau du Titien.

[424] Jenni Sorkin, « Essai sur Le Viol d'Europa de Mary Reid Kelley et Patrick Kelley », *art. cit.*
[425] *Ibid.* Les *limericks* sont des poèmes humoristiques anglais avec des rimes en cinq vers.

S'agissant de [*La Naissance de Vénus* peinte par] Botticelli, la question n'est pas tant de savoir si, d'un point de vue scolastique, la nudité de Vénus serait *naturalis*, *virtualis* ou plutôt *criminalis*... La question est de replacer le motif humaniste de l'Aphrodite anadyomène dans un contexte où la nudité serait versée au compte d'une morale et d'une inquiétude chrétiennes. L'absence de toute iconographie christique dans le tableau de Botticelli n'est pas une raison suffisante pour isoler la nudité de Vénus dans le monde clos des "dieux antiques". D'abord, parce que les regards posés sur le tableau demeuraient, au Quattrocento, pétris de christianisme. Ensuite, parce que la nudité de Vénus fait système, picturalement, avec d'autres représentations de la nudité qui ont la doctrine chrétienne de l'incarnation pour référence fondamentale.

Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté. L'image ouvrante, 1,*
Paris, Éditions Gallimard, 1999, p. 48.

incarnat

Chloé Fleury Turcas,
Puisque je vous dis que tout va bien !, 2020,
eau-forte sur plaque de cuivre, 15 x 15 cm,
presse personnelle, Paris.

L'arrivée de la couleur rose en Occident a été fracassante, surtout en Italie, mais nommer cette couleur désormais si prisée dans les commerces d'étoffes du Moyen-Âge ne fut pas une tâche facile. L'historien des couleurs Michel Pastoureau explique :

> Finalement, c'est un terme existant en dialecte vénitien et en toscan qui finit par s'imposer : *incarnato*. Jusque-là, il ne qualifiait que la carnation du visage ; dorénavant il va s'appliquer à tous les tons de rose et être traduit tel quel dans la plupart des langues européennes. En français, par exemple, *incarnat*, employé comme terme de couleur, fait son apparition dès les années 1400-1420 ; en castillan (*encarnado*), à la même époque ; en anglais (*carnation*), quelques décennies plus tard.[1]

La couleur incarnate a du mal à s'inscrire dans les spectres de couleur aristotéliciens, qui étaient la norme jusqu'au milieu du XVIIe siècle. L'incarnat est un mélange de blanc et rouge, mais sur ces spectres, cette place était déjà occupée par le jaune[2]. Au courant des XVe et XVIIe siècles l'incarnat sera considéré comme « une nuance pâle et délicate du jaune, pas du rouge ! »[3] En 1861, le chimiste français Michel-Eugène Chevreul dans un exposé sur le « Moyen de nommer et de définir les couleurs »[4] s'appuie sur l'*Instruction générale pour la teinture des laines et manufactures de laine de toutes couleurs...* une nomenclature constituée en 1671 par un auteur inconnu[5], pour proposer des noms de couleurs sur les cercles chromatiques qu'il a généré dans une chambre obscure[6].

Suivant cette nomenclature Michel-Eugène Chevreul situe l'incarnat à la suite des nuances du rouge de garance qui sont les « couleurs de chair »[7] :

> La garance renferme les principes colorants nécessaires pour produire la couleur de chair, ou plutôt les couleurs de chair, car elles sont variées et essentiellement composées de rouge, de jaune et de brun.
>
> Il n'est donc pas possible d'indiquer une *couleur de chair type* ; cependant en prenant les couleurs extrêmes et les couleurs moyennes des gammes employées aux Gobelins pour reproduire les carnations humaines, on peut se représenter trois sortes de carnations sous les dénominations de *carnation de femmes, carnation d'hommes, carnation de vieillards*, de la manière suivante, ainsi que l'a fait, sur mon indication, M. Laforest, chef de l'atelier des tapisseries des Gobelins.

Femmes.	Hommes.	Vieillards.	
Lèvres.....4 R.	6,00 ton.....5R. incl. Au R.O.	6,5 ton.....2 R. O $^{3/10}$	6 ton
Joues.....4 R.	4,75 ton.....2 R. O.	5 ton.....4 R. O. $^{3/10}$	5,5 ton
Couleur locale 3 R.	3,00 ton.....2 R. O.	4 ton.....2 O.	4 ton

[1] Michel Pastoureau, *Rouge*, Paris, Éditions Le Seuil, 2016, p. 152.
[2] *Ibid.*, p. 153.
[3] *Ibid. ;* Voir Michel-Eugène Chevreul, « Moyen de nommer et de définir les couleurs d'après une méthode précise et expérimentale avec l'application de ce moyen à la définition et à la dénomination des couleurs d'un grand nombre de corps naturels et de produits artificiels », *Mémoires de l'Académie des sciences de l'Institut de France*, Paris, Éditions Firmin Didot Frères, fils et Cie, 1861, p. 65.
[4] Michel-Eugène Chevreul, « Moyen de nommer et de définir les couleurs... », *op. cit.*
[5] *Ibid.*, p. 15-16.
[6] *Ibid.* pp. 46-48.
[7] *Ibid.*, p. 117.

Grande lumière 1 R. O. 1, 00 ton.....5 R. O. 3 ton.....2 O. 3 ton[8]

Les incarnats « incarnadin », « incarnat rose » et « incarnat » sont dérivés du « cramoisy de cochenille »[9] mais rentraient tout de même dans les « couleurs de chair ». Ils contenaient « plus de rose et moins de jaune et moins de rabat » en comparaison des rouges de garance[10]. L'incarnat faisait donc partie de la famille des teintes qui, dans les ateliers des tapisseries des Gobelins, permettaient la représentation des carnations des « femmes, hommes et vieillards ». Chaque figure avait un mélange précis de rouge et d'orange qui permettait de les distinguer. Les lèvres, joues et peaux des femmes n'avaient pas la présence de l'orange dans leurs teintes, sauf quand elles étaient représentées à la lumière. Les carnations des figures masculines étaient systématiquement teintées en orange mélangé avec du rouge, et leur nuancier se situait un ton au-dessus de celui des femmes. Dans les représentations, les couleurs des carnations étaient un facteur de différenciation de genre. Ce type de nomenclature fonctionne surtout avec les couleurs de peau blanches. Qu'en est-il des peaux noires ? Elles n'étaient tout simplement pas représentées sur ces tapisseries.

[8] *Ibid.*, p. 117-118.
[9] *Ibid.*, p. 118.
[10] *Ibid.*

fig. 95. Pierre Mignard, *Portrait de Louise de Keroual, duchesse de Portsmouth*, 1682,
huile sur toile, 120,7 x 95,3 cm,
Londres, National Portrait Gallery.

Dans la tradition occidentale de l'art, l'incarnat est la couleur qui anime les figures. Dans les recherches sur le romantisme allemand menées par la romancière et philosophe Germaine de Staël-Holstein en 1813 on peut lire :

> À peine peut-on croire que la jeunesse embellissait ce visage dont la mort a déjà pris possession : quelques physionomies échappent par la splendeur de l'âme à la dégradation ; mais la figure humaine dans sa décadence prend souvent une expression vulgaire qui permet à peine la pitié ! les animaux perdent avec les années, il est vrai, leur force et leur agilité, mais l'incarnat de la vie ne se change point pour eux en livides couleurs, et leurs yeux éteints ne ressemblent pas à des lampes funéraires qui jettent de pâles clartés sur un visage flétri.[11]

Sur la carnation, l'absence d'incarnat rend livide, rapprochant un peu plus les figures de la raideur cadavérique. L'incarnat a longtemps été la couleur de la vie. Cette couleur permettait « la lisibilité du spectre émotionnel des individus »[12] dès la Renaissance et au siècle des « Lumières ». Cette théorie coloriste permettait au planteur esclavagiste Thomas Jefferson d'en conclure « que les émotions se lisaient exclusivement sur les visages blancs »[13]. À la blancheur sur laquelle se reflétait « la transparence de l'âme »[14] s'opposait la noirceur qui reflétait « l'impénétrabilité conduisant à la défiance. »[15]

Dans l'iconographie coloniale, Anne Lafont pointe ce portrait de Louise de Keroual réalisé par Pierre Mignard en 1682 (fig. 95). Elle analyse que le « corail, la coquille, les perles et la jeune fille noire souriante apparaissent comme autant de ressources naturelles que la domination des mers livrera à celui qui s'en emparera [...]. »[16] L'enfant noir est représenté dans ce tableau comme un « *corps-jouet* »[17]. Cette recherche de « la blancheur en tant que fabrication, idéal et réalité ambiguë provient de l'obsession que les Européens du XVIIIe siècle nourrirent pour l'homme et la femme noirs. »[18] Anne Lafont conclut son analyse ainsi : « La quête de blancheur s'avère d'ailleurs l'envers de la conquête savante, artistique, économique, politique, juridique de la noirceur. »[19] Cette quête de blancheur, l'historienne la dit guidée par l' « anxiété »[20] d'établir à tout prix la stabilité des normes de blancheur.

---

[11] Germaine de Staël-Holstein, *De L'Allemagne*, tome 3, Paris, Chez H. Nicolle, 1814, p. 380.
[12] Anne Lafont, *L'Art et la race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*, Dijon, Les Presses du réel, 2019, p. 81.
[13] *Ibid.*, p. 80.
[14] *Ibid.*, p. 81.
[15] *Ibid.*
[16] *Ibid.*, p. 47.
[17] *Ibid.*, p. 49.
[18] *Ibid.*
[19] *Ibid.*
[20] *Ibid.*, p. 50.

Cette anxiété liée à la blancheur se concrétisait dans les études des jeunes albinos, qui, à la deuxième moitié du XVIIIe siècle, furent « exposés, étudiés, manipulé jusqu'à les vider complètement de leur humanité. »[21] Sur cette gravure représentant le nu d'une jeune femme de 18 ans prénommée Geneviève (fig. 96) et illustrant *l'Histoire naturelle* de Buffon[22], on peut voir que la jeune fille est montrée comme si elle était un véritable *spécimen* scientifique. D'ailleurs, dans le répertoire de Gallica, l'ouvrage de Buffon est répertorié sous l'étiquette « zoologie ». Du XVIIIe jusqu'au XXe siècle, toustes les anormaulexs [23] ont été scrutées par la « science » comme si iels faisaient partie d'un véritable *freak show* institutionnalisé[24]. Ainsi, Buffon, l'académicien des sciences, écrit ses observations de « voyeur-savant »[25] lorsqu'il scrute Geneviève, il affirme voir parfois : « une teinte légère d'incarnat sur les joues lorsqu'elle s'approchait du feu, ou qu'elle était remuée par la honte qu'elle avait de se faire voir nue »[26]. Geneviève, en plus de subir une violente érotisation coloniale, subit la violence « de la science et de l'art, dont il est évident qu'elles fonctionnaient parallèlement et en équation avec la violence sexiste. »[27] Petit à petit, le spectacle de la science rejoint celui de la « foire au monstres » raciste et validiste.

Le lien entre le spectacle états-unien du *freak show* et le voyeurisme savant du « siècle des Lumières » peut se faire rétrospectivement lorsqu'on regarde les figures

---

[21] *Ibid.*, p. 54.
[22] Georges-Louis Leclerc de Buffon, *Histoire naturelle générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy,* tome V, Supplément, Paris, imprimerie royale, 1778.
[23] Pour Foucault, l'anormal entre dans la catégorie du monstre qui est « le grand modèle de tous les petits écarts [...], le principe d'intelligibilité de toutes les formes de l'anomalie. Chercher le fond de monstruosité qu'il y a derrière les petites anomalies, les petites déviances, les petites irrégularités, c'est le problème qui va se retrouver tout au long du XIXe siècle. » Michel Foucault, *Les Anormaux, Cours au Collège de France. 1974-1975,* Paris, Éditions Gallimard, 1999, p. 52.
[24] « La genèse des exhibitions ethniques peut être circonscrite à la période de consolidation et d'extension des grandes monarchies européennes au XVIe siècle, marquée par le début des grandes découvertes et des conquêtes coloniales des premiers empires européens. Ce grand mouvement d'extraversion s'accompagna de l'importation en Europe, à destination des cours royales, de spécimens exotiques. [...]
On voit donc assez clairement se dessiner un processus généalogique assez différent en Europe et aux États-Unis : en Europe les sources sont multiples et combinent les héritages lointains des cabinets de curiosités et, plus proches, du cirque et du zoo animalier, alors qu'aux États-Unis la ligne directe du spectacle ethnique procède d'une transformation progressive des *freak shows*, à l'initiative, en particulier, de Barnum. On ne peut cependant qu'être frappé par la convergence de ces processus vers une *forme* de spectacle – qui ne résume pas à elle seule l'ensemble des spectacles ethniques, très divers – qui, à la toute fin du XIXe siècle est comparable aux États-Unis et en Europe. » Nicolas Bancel, « À chacun son sauvage ? », *in* Isabelle Moindrot, Nathalie Coutelet (dir.), *L'Altérité en spectacle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.
[25] Anne Lafont, *L'Art et la race, op. cit.*, p. 56.
[26] Georges-Louis Leclerc de Buffon, « Sur les Blafards et les nègres blancs », *Histoire naturelle générale..., op. cit.*, tome V, Supplément, p. 561-562.
[27] Anne Lafont, *L'Art et la race, op. cit.*, p. 57.

représentées par Christian Schad en 1929 (fig. 97). Rasha, une femme noire et Agosta, un homme au thorax saillant [*pectus carinatum*]. Ici, la noirceur de la peau de la femme est mise dans le même tableau que les difformités du corps blanc ; l'homme blanc trône toujours, la figure noire demeure assise au premier plan. Ce type de voyeurisme comme spectacle a été développé par les conquistadors espagnols dès la Renaissance puis s'est ensuite démocratisé dans les milieux scientifiques de toute l'Europe.

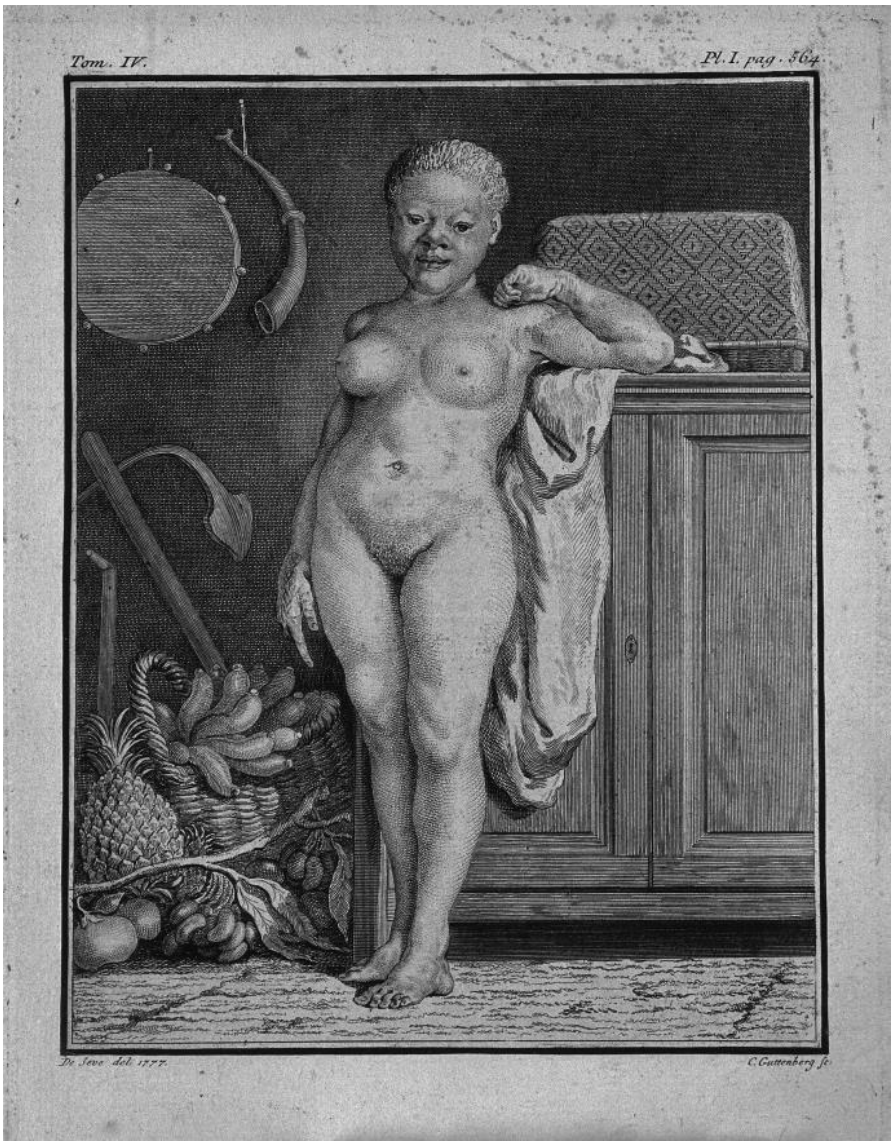


fig. 96. Carl Gottlieb Guttenberg, *Geneviève*, 1777,
gravure d'après un dessin de Jacques de Sève paru dans *Histoire naturelle générale et particulière, servant de suite à l'histoire naturelle de l'homme*, Supplément, Tome quatrième avec la *description du Cabinet du roy de Buffon*, pl. 1, Paris, Imprimerie royale, 1777.
© Wellcome Collection.

fig. 97. Christian Schad, *Agosta, the Pigeon-Chested Man, and Rasha, the Black Dove [Agosta, l'homme à la poitrine de pigeon, et Rasha, la colombe noire]*, 1929,
huile sur toile, 120 x 80 cm,
Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art.
© Christian Schad Stiftung Aschaffenburg/VG Bild-Kunst, Bonn and DACS, London 2024.

Dans un contexte postrévolutionnaire et abolitionniste, on pourra lire la couleur incarnate sur les peaux noires, par exemple dans un passage écrit par la romancière Félicité de Genlis :

> En parlant ainsi, Aaron voyant qu'Abassa ne pouvait se résoudre à lui obéir, s'approcha d'elle pour lever son voile ; ce mouvement la fit tressaillir, elle opposa quelque résistance à la volonté du Calife ; mais le voile fut enlevé, et de tous les charmes de la jeunesse et de la pudeur, Abassa parut à mes yeux ! La modeste rougeur de son visage, ses beaux yeux baissés, ses longues paupières noires, mouillées de larmes, dont la couleur plus foncée que l'ébène relevait encore le vif incarnat de ses joues, la douceur de sa physionomie, sa fraîcheur, la majesté de sa taille, tout, jusqu'à l'immobilité de son maintien, donnait à toute sa personne quelque chose de si touchant et de si noble, et elle avait en même temps un éclat si éblouissant, que le Calife même en fut trop frappé, pour pouvoir observer l'impression qu'elle produisait sur moi ; mais tandis que nous la regardions avec une admiration muette, nous la vîmes tout à coup pâlir, au même instant sa tête se baissa sur son sein, elle tendit la main à son frère, et elle tomba évanouie dans ses bras. [...] Cette scène a dû vous effrayer, me dit [le Calife], et doit en effet surprendre un Européen ; pour moi je m'attendais bien à quelque chose de semblable ; tel est l'empire de l'habitude, et vous avez vu ce qu'il en coûte à la plus rare beauté de l'Orient pour ôter le voile qui cachait ses charmes à tous les yeux.[28]

Félicité de Genlis, bien qu'elle mentionnât des personnes noires dans ses romans (souvent des domestiques) n'en reste pas moins une noble déchue, à cet égard son œuvre est complexe à analyser[29]. Surtout, l'histoire de l'incarnat n'en reste pas moins une histoire coloniale, aussi bien dans l'utilisation de la couleur que dans sa production. À ce propos, Michel Pastoureau écrit :

> [Entre le XVe et XVIIe siècle], les Européens ont découvert en Amérique du Sud un bois colorant exotique de la même famille que le "bois de brais" (*brasileum*) qu'ils faisaient venir d'Asie ; mais ses pouvoirs tinctoriaux sont nettement supérieurs. Ils l'exploitent si intensément que le nom du bois finit par devenir celui du pays qui le fournit : le Brésil. Malgré la longue traversée de l'Atlantique, le prix de revient de cette matière colorante n'est pas ruineux car la main-d'œuvre qui travaille à l'exploitation des forêts sud-américaines est constituée d'esclaves. Dès lors, la mode des tons roses peut s'envoler. Elle atteint son apogée au milieu du XVIIIe siècle lorsqu'en Europe les classes plus favorisées de la société cherchent [...] dans les nuances les plus innovantes des colorations qui leur permettent de se distinguer des classes moyennes, lesquelles ont désormais accès aux couleurs vives, franches et solides qui leur étaient autrefois interdites parce que trop coûteuses.[30]

[28] Félicité de Genlis, *Les Chevaliers du Cygne ou la cour de Charlemagne*, tome II, Hambourg, Éditions Pierre François Fauche, 1795, p. 262-263.

[29] « [...] si Olympe de Gouges établit une fraternité avec l'esclave par sa condition féminine, Genlis reprend aussi cette proximité à son compte : elle argue des "fers" qu'elle assure avoir subis dans la société au Palais-Royal pour se rapprocher de ces hommes qu'elle fréquente en tant que domestiques, élèves ou collègues. Elle assiste à leur transformation — d'esclaves en domestiques libres, et de domestiques en citoyens, et de citoyens en martyrs de la liberté — et contribue à dresser une histoire fraternelle et égalitaire des domestiques noirs en les sortant de l'anonymat. Son œuvre ne doit cependant pas nous rendre dupes, les archives conservées dressant un portrait nettement moins idyllique de ces différents parcours de vie. » Juan Manuel Ibeas-Altamira, « La domesticité noire dans l'œuvre de Genlis : de l'esclave au citoyen », *Lumières*, n°35, 2020/1, p. 103.

[30] Michel Pastoureau, *Rouge, op. cit.*, p. 154.

Que ça soit de l'utilisation du fard[31] pour soulever les joues de Louise de Keroual (fig. 95), jusqu'aux teintures, l'incarnat enfonce le complexe colonial de la femme-territoire dans la chair.

*
**

Dans ce chapitre j'aborderai trois aspects de l'incarnat, celui qui empoisonne la magie des sorcières, celui inscrit dans la chair par la médecine et je proposerai enfin des pistes pour « ré-ensorceller » l'incarnat grâce à quelques pratiques en art. Pour moi, la sorcellerie creuse une percée dans le façonnement des consentements contemporains, elle permet à la fois de s'en échapper et de le dissoudre dans un ensemble affectif plus large. Dans l'objectif d'explorer plusieurs aspects de l'incarnat à travers la pratique de la gravure, je proposerai dans un premier temps une exploration archéologique de « l'incarnat occidental » ; je partirai des gravures alchimiques de la Renaissance jusqu'aux représentations de « femmes-paysages » dans lesquelles quelques artistes contemporainɛs ont réussi à s'incorporer pour mieux s'en extirper. Cet ensemble figural, qui marque à la fois le paysage et la femme de manière plastique, s'inscrit dans la suite logique des démarcations idéologiques de la femme-territoire que nous avons explorées dans le chapitre précédent.

Pendant la Renaissance européenne, l'idéologie enclavante de la femme-territoire a trouvé son pendant matériel-sémiotique dans le phénomène d'enclosure contre lequel les sorcières et toustɛs les anormaulɛxs se rebiffaient en organisant des sabbats endiablés, festoiements qui résistent à la femme-territoire et que j'ai représenté dans *Sabbat des sorcières* (fig. 132). Consentement et incarnat occidental sont intrinsèquement liés, ils ont été théorisés par les saints pères dès le premier millénaire ; la concupiscence trouve la boursoufflure de son excès dans la femme-territoire et son explosion libidinale pénètre les incarnats de bien des manières. Cette pression libidinale présupposément incontrôlable s'imbibe dans les incarnats depuis au moins un demi-millénaire, afin que ces derniers

[31] Anne Lafont note le fard [*blush*] comme « figuration de l'afflux sanguin au niveau des joues » qui viendrait « pallier une faille dans la blancheur » permettant ainsi la *performance de la blancheur.* Anne Laffont, *L'Art et la race, op. cit.,* p. 76.

deviennent les plus homogènes et les plus lisibles possible par l'ensemble des instances piliers des sociétés occidentales.

Cette surface fantasmée qu'offre la femme-territoire est une surface imaginaire qui est pensée comme complètement close – bien qu'en tant qu'ensemble figural cette clôture soit impossible ! La femme-territoire a ainsi été préparée idéologiquement, territorialement, pour être pénétrée, notamment par une pratique de la gravure à la Renaissance qui a permis une véritable descente dans la chair. Cette pénétration, cette intrusion et cette coupure sera le sujet de la seconde partie de ce chapitre. Cette pratique particulière en gravure je l'ai analysée comme étant d'abord *fantomatique*, c'est-à-dire hantée par des traités contre les sorcières qui criminalisaient les guérisseuɤɛs, puis plus tard les rebouteuxɛs[32] et l'ensemble des praticiennɛs disqualifiéɛs car non-professionnellɛs. Mais aussi par d'autres traités qui ont altérisé les corps noirs, avec l'invention de la craniologie par exemple, ou encore la scrutation des corps considérés comme anormaux, jusqu'à leur dissection. Toutes ces pratiques donnèrent naissance à ce que j'appelle une *zombie-figuration⁘* qui se relève d'entre les morts pour hanter les temps présents – particulièrement dans la pratique de la gravure, qui elle-même est un *zombie media*[33].

La zombie-figuration⁘ est un ensemble de figures déjà mortes et en perpétuelle souffrance mais aussi des figures encore en vie qui font résistance. Cet ensemble de figures, je l'utilise dans la plupart des gravures que j'ai réalisées récemment, comme celle de *La Suture* (fig. 156) en 2023. La zombie-figuration a été réanimée entre les lignes des traités de dissection, qui ont pénétré les corps à l'endroit même où la femme-territoire a fait exploser sa puissance libidinale : le *fétiche génital⁘*. Dans cette partie j'explorerai donc le cadrage éroto-pornographique qu'on peut retrouver dans *Extermination pilaire* (fig. 182) par exemple, mais aussi beaucoup d'autres gravures et d'œuvres d'art.

[32] « Si l'on se tourne à présent vers les folkloristes et érudits non médecins de la même époque, observateurs-transcripteurs des mœurs des milieux populaires en matière de soins médicaux, on constate que le vocabulaire des titres reste en général négatif. L'antiquaire Frédéric Pluquet (1781-1831) reprend à son compte le terme de "préjugés" populaires en 1823. Le folkloriste Lionel Bonnemère évoque en 1890 les "Superstitions" de ces mêmes populations pour le Maine-et-Loire, tandis qu'Émile Gilbert, publiciste horticole à Moulins, se targue de décrire les "Sorciers et magiciens" du Bourbonnais (1895) : sorciers-médecins, sorciers-rebouteurs et sorciers-magiciens. » Jacques E. Merceron, « Sarcasmes, rancœur et regards croisés sur la médecine en milieu rural. Paysans, guérisseurs et médecins au XIXe siècle », *Histoire & Sociétés Rurales*, vol. 51, 2019/1, p. 71.

[33] *Infra*, « Exploration des zombie-figurations à travers une archéologie des gravures anatomiques. »

Enfin, dans la dernière partie de ce chapitre je proposerai quelques pistes esthétiques qui s'émancipent du carcan libidineux de la femme-territoire, pour trouver des alternatives à un « art du consentement » façonné par un appareil institutionnel normatif (à travers le pacte et le contrat par exemple), et qui doit maintenir la cohérence de la femme-territoire pour exister. Cette échappée est possible grâce une théorisation préalable de la cosmétique comme pratique esthétique essentiellement lesbienne, théorisation qui s'appuiera sur les réflexions de Paul B. Preciado dans *Testo Junkie*[34] alors qu'il était en pleine transition de genre. Pour cette théorisation je m'appuierai sur l'ébauche d'une future gravure que je pense intituler *Cosmétiques esthésiologiques* (fig. 98). De ces théorisations découleront trois libérations, celles des terres, du savoir et de la parole ; chaque libération sera guidée par l'ouvrage poétique *Les Guérillères* de l'écrivaine lesbienne radicale Monique Wittig[35].

fig. 98. Chloé Fleury Turcas, *Cosmétiques esthésiologiques*, 2024,
dessin, plume maru et encre de Chine sur papier kraft, 70 x 20,4 cm.

[34] Paul B. Preciado, *Testo junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Éditions Grasset, 2008.
[35] Monique Wittig, *Les Guérillères* [1969], Paris, Éditions de Minuit, 2019.

L'incarnat occidental tout contre l'annihilation de la magie des sorcières : entre alchimie et cloisonnement des territoires

L'objectif de cette partie sur l'incarnat occidental est de faire le lien entre femme-territoire et pratiques représentationnelles et performatives de soi et du monde ; l'incarnat serait comme une sorte d'émanation autour du corps situé dans l'espace et le temps et qui résulterait de l'in(di)gestion des imaginaires diffusés par la femme-territoire. Dans un premier temps je vais donc analyser plusieurs représentations cosmographiques internationales, mais aussi issues du Moyen-Âge européen, afin d'inscrire les cosmographies occidentales, surtout celles alchimiques de la Renaissance, par rapport à un contexte plus large en histoire de l'art. Ce décentrement permet de saisir quelques particularités des cosmographies occidentales. Du côté des cosmographies alchimiques, celles-ci font la liaison entre femme et paysage de manière représentationnelle et philosophique comme aucune autre cosmographie ne l'a faite auparavant. Je montrerai ainsi comment l'alchimie est au fondement de l'ensemble figural que j'ai appelé femme-paysage⁘, et comment l'exploitation minière de la terre est liée de manière représentationnelle, mais aussi philosophique, à l'exploitation du corps des femmes et à leur cloisonnement.

Afin que cette première partie ne soit pas trop teintée d'amertume, j'explorerai aussi le « retour d'affects » qui permet la transformation des femmes-paysages contemporaines en déesse anthropomorphiques, comme avec l'œuvre *filaments prophétiques*[36] que j'ai installée et exposée dans la forêt. Le cloisonnement de la femme-paysage⁘ s'est fait sur le corps des sorcières dont le sexocide[37] s'est étendu à toute l'Europe à la Renaissance ; c'est par ailleurs le processus propre à l'imprimerie qui a permis la multiplication effrénée de nombreux ouvrages contre les sorcières et les déviantɛs. J'analyserai ainsi un corpus de gravures qui a participé à la criminalisation des femmes qui n'entraient pas dans l'ordre social établi par les tribunaux inquisitoires. Nous verrons ces femmes peu à peu transiter des tribunaux jusqu'aux confessionnaux pour finalement atterrir dans les cabinets

[36] Annexe 7 : filaments prophétiques.
[37] Françoise d'Eaubonne, *Le Sexocide des sorcières* [1999], préface par Taous Merakchi, Vauvert, Éditions Au Diable Vauvert, 2023.

psychanalytiques. Je ferai résonner ces gravures avec les miennes, comme dans *Sabbat des sorcières* (fig. 132), en effet toutes les gravures présentées dans cette partie sur l'incarnat constituent un héritage qui me hante en tant que graveurɛ.

L'alchimie au fondement du fantasme de la femme-paysage

Dans son livre *La Mort de la nature*[38] l'historienne des sciences et des idées Caroline Merchant remarque qu'au Moyen-Âge la figure féminine et maternelle épouse la forme archétypale de la nature. La déchéance de cet archétype trouve ces premières théorisations dans les traités d'alchimie qui étaient agrémentés de gravures, comme le furent tous les ouvrages dits scientifiques de la fin de la Renaissance. La destitution de la « Mère Nature » se serait déroulée à l'ère mécaniste. Pour Descartes, cette philosophie consistait à la « réduction du corps à une question de mécanique »[39] qui autoriserait « le développement de mécanismes de gouvernement de soi qui font du corps l'objet de la volonté. Au contraire, chez Hobbes la mécanisation du corps justifie la totale soumission de l'individu au pouvoir de l'État. »[40] Ici, l'historienne Silvia Federici pointe le nœud philosophique sur lequel l'ensemble figural de la femme paysage va se décliner tout au long de l'histoire de l'art occidentale et ce depuis la Renaissance.

Cette idéologie justifierait l'utilisation machinique du corps à l'ère industrielle. Pour Silvia Federici, dès le XVIe siècle « ces métaphores mécaniques reflètent moins l'influence de la technologie *en soi* que le fait que la *machine soit devenue le modèle du comportement humain*. »[41] La problématique qui traverse le travail de Silvia Federici est la suivante : la mécanisation du corps social s'est-elle principalement déclenchée par l'exploitation du corps des femmes ? Cette mécanisation du corps social occidental se retrouve dans le traitement pictural du corps de la « Mère Nature », dans les théories alchimiques elle est souvent représentée comme une allégorie du cosmos. Sa mise-en-chaînes par la science engendrera et légitimera les exploitations minières de la terre par les propriétaires capitalistes. Mais au

[38] Caroline Merchant, *La Mort de la nature* [1980], traduit de l'anglais par Margot Lauwers, Marseille, Éditions Wildproject, 2021.
[39] Silvia Federici, *Caliban et la Sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive* [2004], Genève, Éditions Entremonde Senonevero, 2014, p. 223.
[40] *Ibid.*
[41] *Ibid.*, p. 233.

« XVIIe siècle, la vision mécaniste d'un monde constitué de particules mortes, inertes, isolées était encore contestée par des représentations relevant des systèmes magiques comme l'alchimie, l'astrologie, l'hermétisme, le cabbalisme et le rituel magique. »[42] Voyons d'abord quelques exemples extra-occidentaux de cosmographies ésotériques et alchimiques, afin de les comparer avec les cosmographies qui ont émergé en Europe à partir du XIIIe siècle et dont la figure de la femme-paysage⁘ est initialement issue[43]. Les premiers paysages anthropomorphes occidentaux apparaissant dès la première moitié du XVIe siècle, avec des graveurs comme Albrecht Dürer[44], Matthäus Merian l'Ancien (fig. 99) et le peintre Joos de Momper II[45].

[42] Starhawk, *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique* [1982], traduit de l'anglais (États-Unis) par Morbic, coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2015, p. 322.

[43] La nature métamorphosée et anthropomorphe est au cœur de l'ouvrage *L'Homme-Paysage* dirigé par Alain Tapié et Jeanette Zwingenberger, et a donné lieu à une exposition intitulée *L'Homme-Paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVIe et le XXIe siècle*, 15 octobre 2006 – 14 janvier 2007, Lille, Palais des Beaux-Arts. Dans l'ouvrage, Michel Weemans y aborde « Les origines du paysage anthropomorphe », *in* Alain Tapié, Jeanette Zwingenberger (dir.), *L'Homme-Paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVIe et le XXIe siècle*, Paris, Éditions d'art Somogy, 2006, pp. 26-41.

[44] « L'un des premiers témoignages [de paysages anthropomorphes] en est l'aquarelle d'Albrecht Dürer, *La Vue du val d'Arco dans le Tyrol méridional,* vers 1495, représentant un col qui révèle deux faces humaines qui font d'ailleurs partie de la topographie naturelle. Dürer inaugure dans son *Journal de voyage* de 1521 l'emploi de l'expression "peintre de paysage". » Jeanette Zwingenberger, « L'histoire du paysage anthropomorphe. Le corps, géographie du monde », *in* Alain Tapié, Jeanette Zwingenberger (dir.), *L'Homme-Paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVIe et le XXIe siècle*, Paris, Éditions d'art Somogy, 2006, p. 36.

[45] Alain Tapié, « Les sources d'une post-modernité transversale », *in* Alain Tapié, Jeanette Zwingenberger (dir.), *L'Homme-Paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVIe et le XXIe siècle*, Paris, Éditions d'art Somogy, 2006, p. 18.

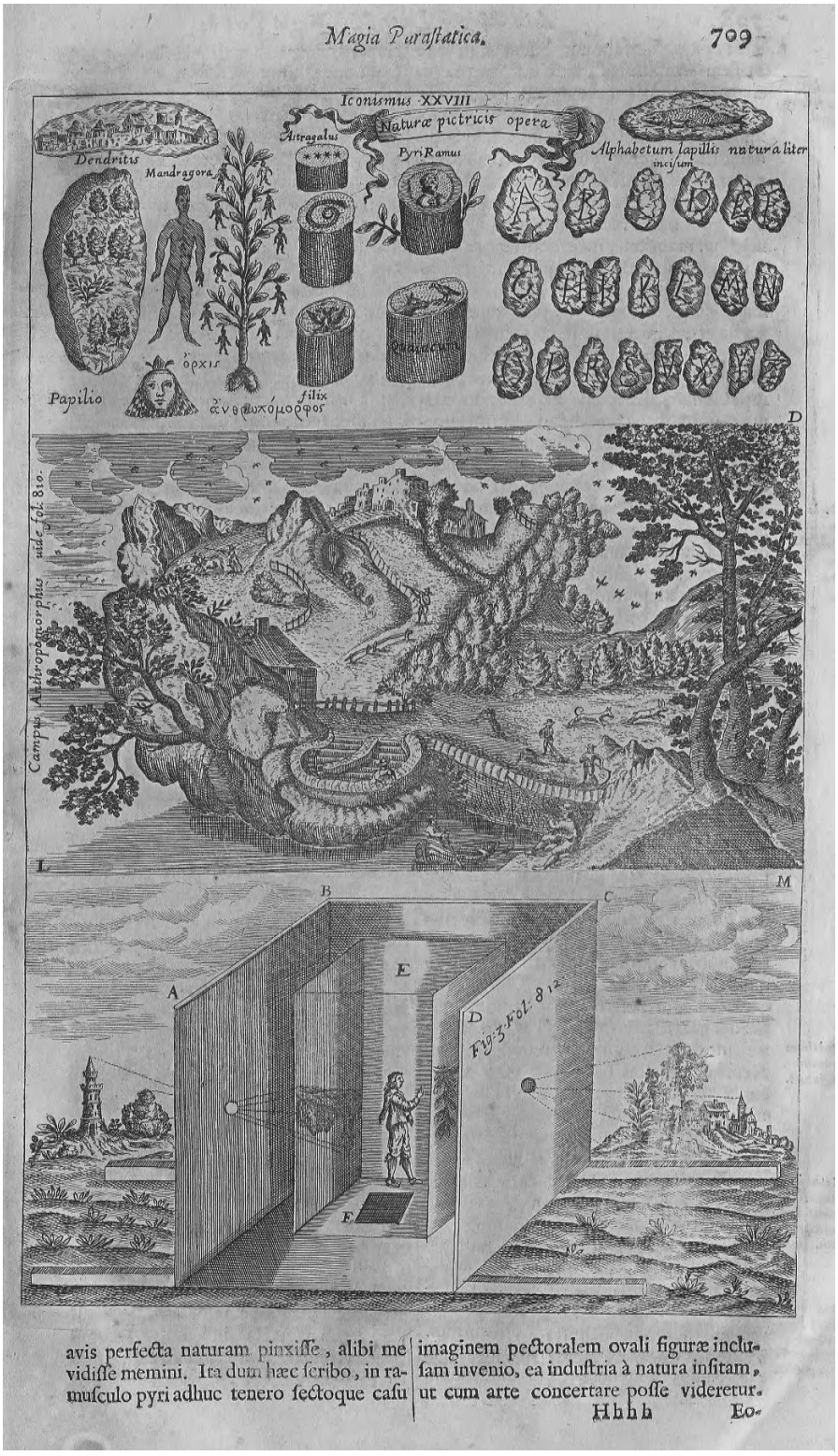


fig. 99. Matthäus Merian l'Ancien, *gravure d'un paysage anthropomorphique*, 1671,
gravure taille-douce, *in-folio*,
in Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae...*, Amstelodami, Apud Joannem Janssonium à Waesberge, & Haerdes Elizaei Weyerstraet, 1671, p. 709.

Les représentations de cosmographies sont nombreuses à travers toutes les cultures de tous les territoires, par exemple, il me vient à l'esprit les mandalas tibétains (fig. 100), qui sont des topographies sacrées des temples des déités[46]. Le sable coloré composant les mandalas indiquent des directions cardinales et leur construction s'effectue pendant des rituels religieux ; dans la tradition tibétaine *bön,* la dimension cosmologique des mandalas rejoint la pratique de l'astrologie[47]. Ainsi, l'Asie du Sud-Est « était "mandalique" dans la mesure où elle ne se conformait pas aux conceptions européennes de l'État en tant qu'entité juridique et territoriale, mais présentait les caractéristiques cosmologiques des États de conviction hindoue-bouddhiste avant l'expansion du système étatique occidental moderne. »[48] Les proto-mandalas auraient été conceptualisés un siècle avant notre ère et correspondraient à la représentation géographique et religieuse des territoires d'Asie du Sud-Est[49].

Dans la tradition tibétaine *bön,* le mandala peut s'incorporer dans le corps dans ce qu'on appelle un corps-mandala [ཞི་ཁྲོ་སྐུ], ou *body mandala* en anglais. Chaque nerf, muscle,

---

[46] « L'image à six bras et à trois têtes de la divinité méditative Manjuvajra, la forme ésotérique de Manjushri, se trouve au centre de son palais céleste, entourée de dix-huit figures de son cortège, comme le décrit l'Assemblée secrète ou Guhyasamaja Tantra. Le mandala Manjuvajra trouve son origine dans la tradition commentée du pandit indien Jnanapada sur le Guhyasamaja Tantra, traduit au VIIIe siècle. Le mandala est le quarante-quatrième du Gyude Kuntu, une compilation de textes expliquant la signification des mandalas et des initiations de la tradition Sakya. [...]
Le tableau incarne le style Beri, l'héritage newar sur les styles de peinture tibétains démontrés par la tradition Sakya. [...] Les styles de représentation newar reconnaissables comprennent l'utilisation de registres, la palette de couleurs avec des rouges et des bleus forts, le motif de volutes végétales par excellence (appelé en tibétain "motif nuageux à feuilles d'arbre") et la couronne en forme de pétale ; tous ces éléments sont visibles dans le plus ancien thangka Sakya connu représentant Amoghasiddhi du XIIe siècle [Philadelphia Museum of Art, numéro d'inventaire 1994.148.609]. » Laura Alison Weinstein, "Mandala of Guhyasamaja (Buddhist Deity) – Manjuvajra", *Himalayan Art Resources*, 3 | 2019. Ma traduction.

[47] Charles Ramble, « L'assimilation de l'astrologie dans la religion tibétaine Bon », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, 35 | 2013, §27.

[48] « Ainsi, un mandala n'est pas un État au sens européen moderne, mais il ne doit pas non plus être privé de son statut "étatique" à cause d'une telle délimitation. Un mandala est un "cercle étatique" (Law 1985 : 195) d'origine indienne et élaboré en Asie du Sud-Est. Il peut se référer à un centre unique et à un cercle de centres. Dans les relations internationales traditionnelles de l'Asie du Sud-Est, on peut donc parler des mandalas comme d'États et des relations inter-mandalas comme de relations internationales au sein du système mondial des mandalas. Quiconque peut revendiquer le centre de ce système, condition qui nécessite d'être reconnu comme tel, peut revendiquer le titre de "cakravartin" - empereur universel (voir Tambiah 1976). Pour mieux comprendre la philosophie dont une telle pensée dérive, il est nécessaire d'explorer la signification religieuse du mandala. » Rosita Dellios, "Mandala: from sacred origins to sovereign affairs in traditional Southeast Asia", *CEWCES Research Papers*, n°10, Bond University, 2003, p. 4. Ma traduction.

[49] Charles Ramble, "Tsewang Rigdzin. The Bon Tradition of Sacred Geography", *in* Samten G. Karmay, Jeff Watt (dir.), *Bon: The Magic Word. The Indigenous Religion of Tibet,* New York, Éditions Rubin Museum of Art, 2007, pp. 125-146.

organe est relié à une divinité paisible et courroucée avec des attributs bien spécifiques[50]. À propos de ce corps-mandala de la tradition bön (fig. 102), le tibétologue Henk Blezer remarque :

> La disposition des principaux groupes de ces divinités selon les centres correspondants (chakras) d'un corps subtil idéal-typique est également connue dans les traditions picturales bouddhistes, mais parmi les peintures bouddhistes, je n'ai jamais rencontré de divinités disposées dans le corps humain d'une manière aussi spécifique et détaillée, montrant non seulement les centres du corps subtil mais aussi les organes et les parties du corps, le tout représenté avec la précision d'une peinture médicale. [...] La conscience de l'aube de la claire lumière au moment de la mort est censée être éloignée de l'espace et du temps – ou éternellement présente dans l'ici et maintenant, selon la façon dont on choisit de l'exprimer. De l'intérieur de cette clarté vide mais lumineuse d'un état supposé d'après la mort, le son, la lumière et les rayons primordiaux surgiraient spontanément, et de ces trois sensations primordiales se déploieraient des visions élaborées de divinités paisibles et courroucées.[51]

Dans les représentations du corps-mandala *bön,* qui sont en fait des *visions,* chaque parcelle du corps se trouve être la demeure d'une déité, d'un cosmos entier. Le nombre considérable de déités habitant le corps multiplie les mandalas et ouvre ainsi le territoire corporel aux infinités des dimensions du cosmos. Ces visions sont seulement perceptibles dans un état de « mort » particulier – état dit de « claire lumière ».

À l'inverse, en occident, les cosmographies sont souvent représentées avec un homme unique et isolé en leur centre. Dans cette miniature (fig. 101) illustrant une des visions d'Hildegarde de Bingen, un homme esseulé se tient au centre de la figuration cosmologique. Hildegarde de Bingen est représentée dans le coin inférieur droit, alors en pleine activité visionnaire et « en train d'écrire sur des tablettes de cire munie d'un stylet »[52]. La vision et son écriture sont représentées dans le même espace pictural : c'est « la transcription de la parole inspirée »[53] de la sainte. La parole de béate des béguines sera réprimée par l'Église à peine un siècle plus tard, puis encore après elle sera sévèrement punie par l'Inquisition[54].

---

[50] Enseignements oraux prodigués par khenchen Tenpa Yungdrung Rinpoché, abbé du monastère Triten Norbutse à Katmandou, au Népal, mi-août 2023.
[51] Henk Blezer, « Imagining the beyond, beyond imagination », *in* Samten G. Karmay, Jeff Watt (dir.), *Bon: The Magic Word. The Indigenous Religion of Tibet,* New York, Éditions Rubin Museum of Art, 2007, p. 188-191. Ma traduction.
[52] Danièle Sansy, « Iconographie de la Prophétie. L'image d'Hildegarde de Bingen dans le *Liber divinorum operum* », *Mélanges de l'école française de Rome*, tome 102, n°2, 1990, pp. 406.
[53] *Ibid.*
[54] « Les premières mesures répressives adoptées par l'Église étaient d'autant plus impérieuses qu'elles apparaissaient comme le seul moyen susceptible de s'opposer à l'irruption de certaines béguines dans le domaine doctrinal et théologique ; elles racontaient publiquement des visions, diffusaient des révélations ou

fig. 100. *Mandala de la déité apaisée bouddhiste Guhyasamaja pour la transmission Manjuvajra* [གསང་བ་འདུས་པ། རྡོ་རྗེ།], style Beri, seconde moitié du XVIe siècle,
pigment minéral moulu sur coton, dimensions inconnues,
lignées Sakya, Ngor (Sakya) et bouddhiste, Tibet,
Collection privée.
© 2024 Himalayan Art Resources Inc.
Item n° 24514.

couchaient sur le papier leurs expériences mystiques dans leur langue ordinaire. Et certaines béguines furent poursuivies par l'Inquisition romaine pour leur rapport trop étroit et extravagant avec le Christ. Ainsi, les écrits de la béguine hollandaise Hadewijch d'Anvers (vers 1240) décrivant sa relation passionnelle, voire charnelle, avec le Christ furent délibérément écartés par l'Église pour l'ambigüité érotique qu'un tel contact supposait. La mystique prophétesse de Valenciennes Marguerite Porète (1314) connut un sort bien plus funeste que la béguine hollandaise. Confrontée une première fois à la censure inquisitoriale pour son traité *Le miroir des simples âmes anéanties* dans lequel elle remettait en question certains points théologiques défendus par l'Église, elle fut condamnée au bûcher le 1er juin 1314 à la suite du procès inquisitorial qui débuta à Paris en 1310 en présence de vingt et un théologiens. » Anny Canovas, *La Sorcière, la sainte et l'illuminée : les pouvoirs féminins en Espagne à travers les procès (1529-1655)*, thèse en Sciences de l'Homme et Société, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2008, p. 63.

fig. 101. *Le livre des œuvres divines* d'Hildegarde de Bingen, 1220-1230, miniature, in-folio,
Lucques, Biblioteca Statale, Codex Latinum 1942, fo 9.
© BNF.

fig. 102. *Body mandala peaceful/wrathful* [ཞི་ཁྲོ་སྐུ], 1900-1959,
pigment minéral moulu sur coton, 102,9 x 71,7 cm,
lignée bön, Tibet.
© 2004, Rubin Museum of Art, New York.

Dans les quelques deux cents gravures en taille-douce qui accompagnent l'*Utriusque Cosmi* écrit par l'alchimiste Robert Fludd au début du XVIIe siècle[55] nous retrouvons la signature de Jean Théodore de Bry, fils de Théodore de Bry. Le succès commercial des *Peregrinationes in Indiam orientalem et Indiam occidentalem*[56] – souvent appelés *Grands et petits voyages*[57] et dont *Americae Tertia Pars* (fig. 68) fait partie – a profité à Théodore de Bry père qui en a illustré les parties I à VI. La publication de ces ouvrages à l'idéologie et l'imaginaire sexo-colonial s'est étendue sur presque un demi-siècle ; ainsi les parties VII à IX ont été illustrées par ses fils, Jean Théodore [Johann Theodor] et Jean Israel [Johann Israel] de Bry, les parties X à XII par Jean Théodore de Bry seul, et la partie XIII par Matthäus Merian l'Ancien, aussi géographe, qui a participé à l'illustration de *Ars magna lucis et umbrae* d'Athanasius Kircher[58]. L'impression de ces ouvrages étaient une véritable affaire de famille de graveurs. Une véritable « guerre des images »[59] a été orchestré par la famille de Bry, permettant la succession d'un style entre graveurs grâce à l'héritage transmis de père en fils, puis encore partagé avec Matthäus Merian le gendre de Jean Théodore de Bry.

---

[55] Robert Fludd, *Utriusque cosmi majoris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia in duo volumina secundum cosmi differentiam divisa,* Oppenhemii. Aere Johan-Theodori de Bry. Typis Hieronymi Galleri, 1617. (Frontispice par Jean Théodore de Bry et Matthaeus Merian l'Ancien)

[56] Souvent appelés *Grands et petits voyages.* Théodore de Bry, *Peregrinationes in Indiam orientalem et Indiam occidentalem,* XIII partibus comprehenso a Theodoro, Joan-Theodoro de Bry, et a Matheo Merian publicatae, Francfort-sur-le-Main, 1590-1634, in-fol. (Parties I à VI, éditées et illustratées par Théodore de Bry, parties VII à IX par son fils, Jean Théodore et Johann Israel de Bry ; parties X à XII par Jean Théodore de Bry, et partie XIII par Matthäus Merian)

[57] « Les trois premiers volumes des *Peregrinationes in Indiam Orientalem et Indiam Occidentalem*, communément transcrits sous le titre des *Grands* et *Petits Voyages*, concernent chacun une région du Nouveau Monde, respectivement la Virginie, la Floride et le Brésil. » Grégory Wallerick, « La guerre par l'image dans l'Europe du XVIe siècle », *Archives de sciences sociales des religions*, n°149 | janvier-mars 2010, §9.

[58] Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae, in X. libros digesta. Quibus admirand lucis & umbrae in mundo, atque adeo universa natura, vires effectusque uti nova, ita varia novorum reconditiorumque speciminum exhibitione, ad varios mortalium usus, panduntur,* Amstelodami, Apud Joannem Janssonium à Waesberge, & Haerdes Elizaei Weyerstraet, 1671.

[59] « Cela permet ainsi de comprendre que de Bry ne nourrissait pas le but de retracer l'histoire des peuples d'Amérique, mais bien de toucher l'inconscient des lecteurs. Nous l'avons vu, cette période est marquée par une nette opposition idéologique et une guerre qui se déroule parfois dans la rue, comme en France lors des huit guerres de religion recensées, mais aussi très vivement dans les esprits. L'utilisation massive, de la part des catholiques comme des protestants, de la voie des images permet de frapper les esprits des lecteurs. Le contenu n'y est perceptible que pour ceux qui embrassent les mêmes idéaux. Au premier regard, l'œuvre monumentale de de Bry semble concerner l'Amérique et ses peuples, le premier volume laissant les Virginiens exposer leurs mœurs. Rapidement, ces Indiens montrent ce que l'Europe dite civilisée pourrait considérer comme leur "vraie nature", violente, voire transgressant certains tabous européens, mais l'horreur n'est atteinte que lorsque les Européens en général, les Espagnols en particulier, se livrent à une violence incomparable. Les haines d'Europe se trouvent transplantées dans ce nouveau monde que d'aucuns considéraient, quelques décennies auparavant, comme l'éden tant recherché. » *Ibid.*, §28.

L'alchimie est une protoscience, ou proto-chimie, dont la doctrine s'articule « autour de la triade : *science de la matière, médecine universelle, voie de rédemption.* »[60] Dans son article sur « L'illustration dans la littérature alchimique » entre 1550 et 1618[61], l'historienne de la littérature Véronique Adam remarque que :

> Les dessins sont présentés en série et rythment chaque chapitre ou étape de la quête alchimique. Ils sont allégoriques et placés en regard d'un texte lui-même obscur et imagé, mystique ou philosophique. L'une de leurs particularités est d'intégrer dans l'allégorie des outils du laboratoire alchimique (vase, fourneau, outils distillation), reliant ainsi l'art symbolique et la technique, la fable et la mimesis. Cette période voit aussi l'apparition d'ouvrages réinstaurant l'usage de figures géométriques, comme le traité vénitien, le *Voarchadumia* disposant de schémas, figures géométriques, listes d'alphabets, dessins d'objets utiles aux expériences (fourneaux, vases, appareils de distillation), cartes géographiques.[62]

Elle confronte aussi les points de vue de deux historiennes de l'art alchimique : ceux de Barbara Obrist et de Jacques Van Lennep[63]. Pour la première historienne : « l'illustration des manuscrits alchimiques, est une feinte pour symboliser un savoir inexistant et fondée sur la seule imagination »[64] tandis que le second historien « considère au contraire l'illustration comme le signe d'un passage d'une représentation littérale et technique de l'univers alchimiste (vues figuratives de laboratoires, d'objets utilisés pour les expériences), à une iconographie exposant le savoir alchimique d'une manière voilée, derrière des figures mythologiques, des hiéroglyphes ou des symboles. »[65]

Véronique Adam pointe alors « l'invention d'un discours conceptuel et figuratif »[66]. En effet, dans les frontispices des ouvrages alchimiques de la Renaissance, l'utilisation d'un certain type de figuration saturée de signes à la codification instable, parce que singulière à chaque auteur et graveur, assoit la légitimité de cette science tout en plongeant son lecteur dans une dimension mystique qui le rend détenteur d'un secret trouble. Cette utilisation

---

[60] Christine Maillard, « Résurgences de l'alchimie dans le premier tiers du XXe siècle. Unité du réel et transmutation du sujet – sciences, psychanalyse, littérature », *Recherches germaniques-Hors-série*, 1|2002, p. 114.

[61] Véronique Adam, « L'illustration dans la littérature alchimique (1550-1618) : du miroir au labyrinthe », *Les cahiers du GADGES*, 12|2014, pp. 107-136.

[62] *Ibid.*, p. 107-108. Cite Joannes Antonius Pantheus, *Voarchadumia contra alchemiam ars distincta ab archemia, et sophia : cum additionibus, proportionibus : numeris, &figuris opportunis*, Venise, Giovanni Tacuino, 1530. [avec frontispice des figures de savant].

[63] Véronique Adam, « L'illustration dans la littérature alchimique (1550-1618) : du miroir au labyrinthe », *art. cit.*, p. 117. Cite Barbara Obrist, *Les Débuts de l'imagerie alchimique (XIVe -XVe siècles)*, Paris, Éditions Le Sycomore, 1982 ; Jacques Van Lennep, *Alchimie. Contribution à l'histoire de l'art alchimique*, Bruxelles, Éditions Devry, Crédit Communal, 1985.

[64] *Ibid.*

[65] *Ibid.*, p. 117-118.

[66] *Ibid.*, p. 118.

particulière du signe fait partie des raisons pour lesquelles l'alchimie a troublé au moins jusqu'au milieu du XXe siècle – bien que de plus en plus faiblement – le domaine des sciences ; l'alchimie est une des seules formes de protoscience dans l'histoire des savoirs qui métaphorisa la science sous forme de « discours-code »[67]. Selon Véronique Adam, dans ces frontispices ouvrant les traités alchimiques la « figure se transforme ainsi en anamorphose changeant selon le point de vue adopté, mais elle signale bien une forme de légitimité de l'auteur, feinte ou vraie, et une méthode de lecture, qu'il se fasse passer pour savant, ou qu'il introduise son texte par une codification réservée aux initiés. »[68] L'utilisation du *codage* comme spécificité de l'encryptage de la représentation permettait l'entremêlement, au sein même de l'image alchimique, de trois fonctions du signe : « Par son caractère occulte, [l'image alchimique] crée une ambiance magique, qui la rapproche d'une forme hiéroglyphique, avec des signes cabalistiques [...] ; elle suggère aussi un usage hiératique et métonymique du signe [...]. Enfin, elle fait un usage démotique et mimétique du signe, en dessinant des figures du quotidien [...] ou des paysages identifiables qu'elle convertit à l'alchimie. »[69] Nous retrouverons ces paysages alchimiques dans une gravure réalisée en 1678 par Matthäus Merian (fig. 108) que nous étudierons un peu plus loin.

Les signes alchimiques semblaient faire autorité au travers des voix unifiées des graveurs, éditeurs, auteurs et commentateurs des ouvrages alchimiques en instaurant « à la fois la polysémie de l'image, sa réversibilité mais aussi son instabilité sémantique. Ce dialogisme liant l'image aux conditions de sa diffusion, semble remplacer les échanges entre texte et image. »[70] Dès la Renaissance, et à son invention même, l'imprimerie permet à certains discours d'acquérir une autorité ; le discours-code propre à l'alchimie sera ainsi largement diffusé en Europe grâce aux techniques de l'impression. Les gravures qui accompagnent les traités scientifiques de la Renaissance sont le versant archéologique de ce médium sur lequel je vais maintenant me pencher pour discerner les contours d'une « femme-paysage » figurée dès le début de la découverte de l'imprimerie en Occident.

[67] Christine Maillard, « Résurgences de l'alchimie dans le premier tiers du XXe siècle. Unité du réel et transmutation du sujet – sciences, psychanalyse, littérature », *art. cit.*, p. 117.
[68] Véronique Adam, « L'illustration dans la littérature alchimique (1550-1618) : du miroir au labyrinthe », *art. cit.*, p. 118.
[69] *Ibid.*, p. 115.
[70] *Ibid.*, p. 124.

Dans le frontispice de l'ouvrage d'alchimie de Robert Fludd[71] (fig. 103), la figure parfaite de l'homme de Vitruve[72] est au centre de la cosmographie. Cette gravure de Jean Théodore de Bry, réalisée de concert avec son gendre Matthäus Merian l'Ancien, représente un homme, bras et jambe écartées, s'inscrivant parfaitement dans un cercle à l'intérieur duquel tournoie les symboles des planètes du système solaire, chacune représentée dans un cadran délimité par un signe astrologique. Les roues macrocosmiques et microcosmiques s'enchâssent ; la roue macrocosmique est enroulée par une corde qui est tirée par une chimère, mi-homme, mi-oiseau, mi-cheval. Un sablier, symbole alchimique du temps et du processus de transformation, est posé au sommet de sa tête et une croix à crochets[73] est dressée dessus.

Dans une gravure sur bois illustrant un traité de théorie musicale[74] composé par le savant et alchimiste Athanasius Kircher en 1650 (fig. 104), on peut voir un corps dépecé au centre d'une forme ovale rappelant le frontispice de l'ouvrage de Robert Fludd (fig. 103). Dedans figurent les signes astrologiques et les symboles des planètes du système solaire. Déjà en 1495, on peut trouver le premier traité d'anatomie dans un incunable (fig. 105) contenait une gravure sur bois présentant un homme zodiacal dont chaque partie du corps est marquée par un signe astrologique :

Fontanelle ☞ Bélier (mars/avril)
Gorge ☞ Taureau (avril/mai)
Épaules ☞ Gémeaux (mai/juin)
Torse ☞ Cancer (juin/juillet)
Ventre ☞ Lion (juillet/août)
Bassin ☞ Vierge (août/septembre)
Postérieur ☞ Balance (septembre/octobre)
Pubis ☞ Scorpion (octobre/novembre)
Cuisses ☞ Sagittaire (novembre/décembre)
Genoux ☞ Capricorne (décembre/janvier)
Mollets ☞ Verseau (janvier/février)
Pieds ☞ Poissons (février/mars)

Peu à peu, la figure de l'homme zodiacal a inscrit toujours plus profondément les cartographies micro et macrocosmiques de la culture occidentale dans la chair humaine ; dès la Renaissance, l'incarnat occidental prend peu à peu forme dans les représentations

[71] Robert Fludd, *Utriusque Cosmi,*
[72] À propos de l'homme de Vitruve je conseille cet article : Pierre Gros, « La géométrie platonicienne de la notice vitruvienne sur l'homme parfait », *Annali di architettura,* Vicence, n°13, 2001, pp. 15-24.
[73] Peut-être le symbole alchimique du plomb.
[74] Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni,* Tome II, Romae, typis Ludovici Grignani, 1650.

anatomiques. L'intériorité fantasmée des corps humains s'imbriquera avec les territoires fantasmés.

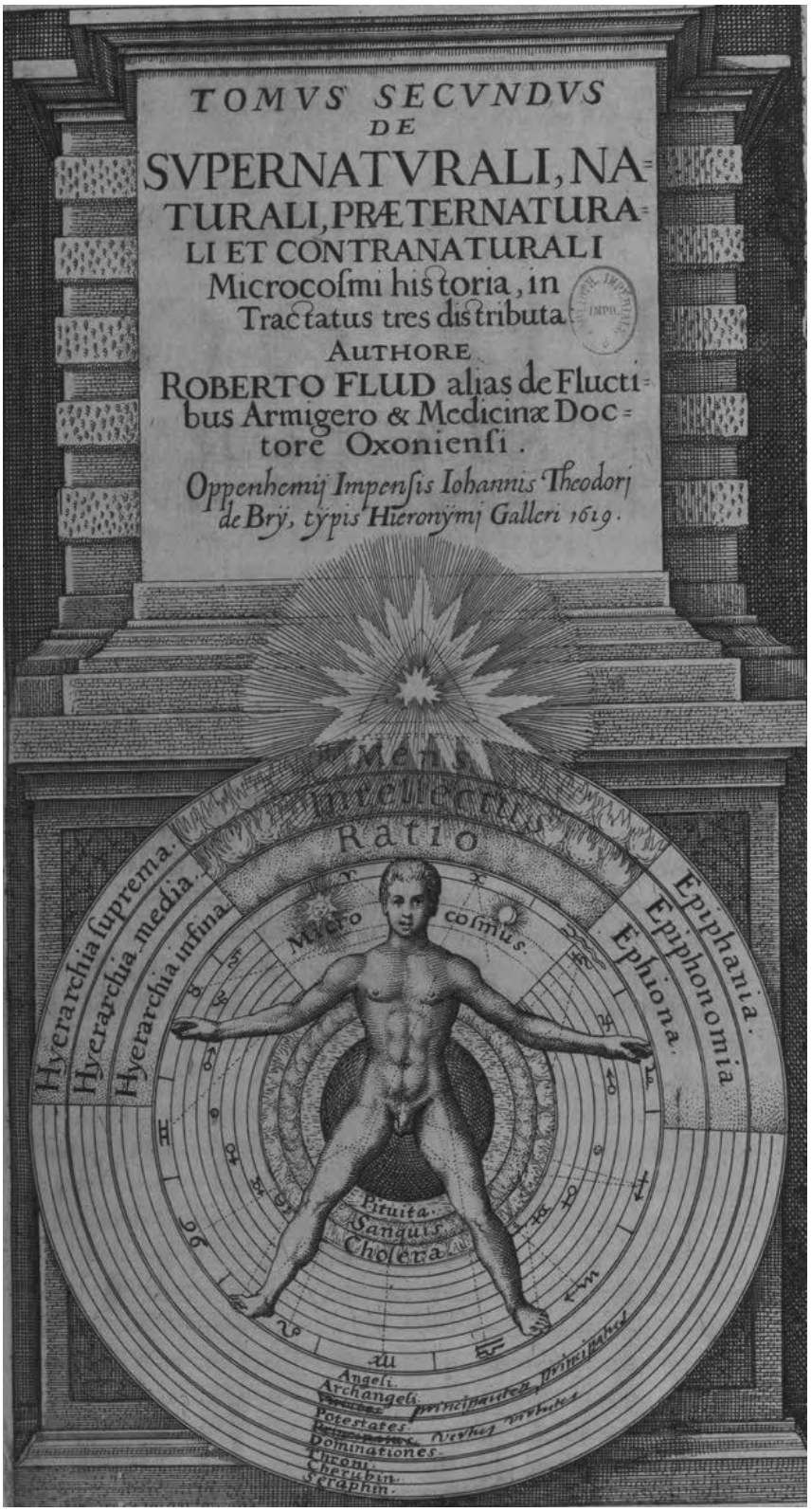


fig. 103. Jean Théodore de Bry et Matthäus Merian l'Ancien, frontispice *in* Robert Fludd *Utriusque cosmi*, 1617, gravure en taille douce, In-folio, Oppenhemii, Aere Johan-Theodori de Bry, Typis Hieronymi Galleri. © BNF.

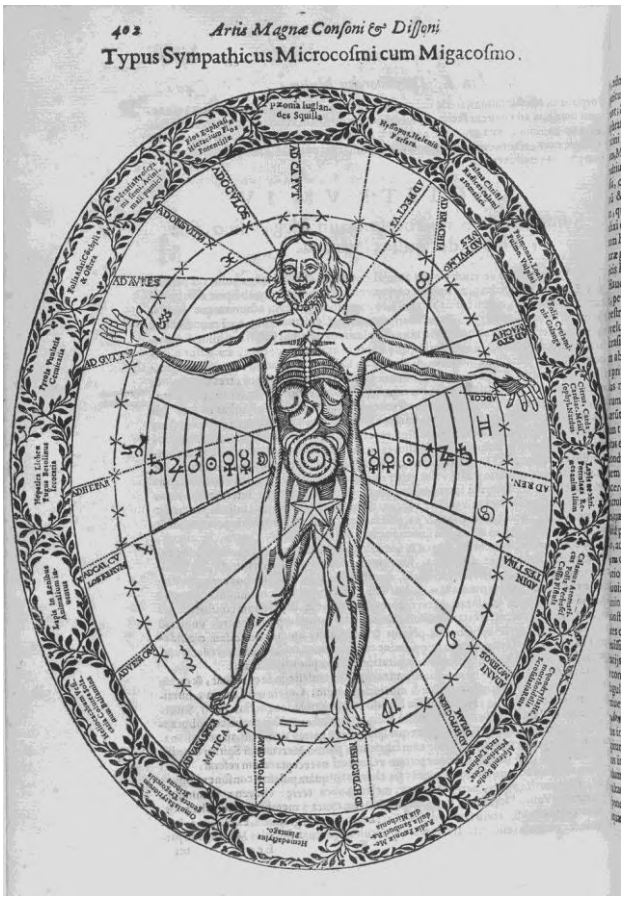


fig. 104. Artiste inconnu, *Typus Sympathicus Microcosmi cum Migacosmo,* 1650, gravure sur bois illustrant Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni,* Tome II, Romae, typis Ludovici Grignani, 1650, p. 402.
© BNF

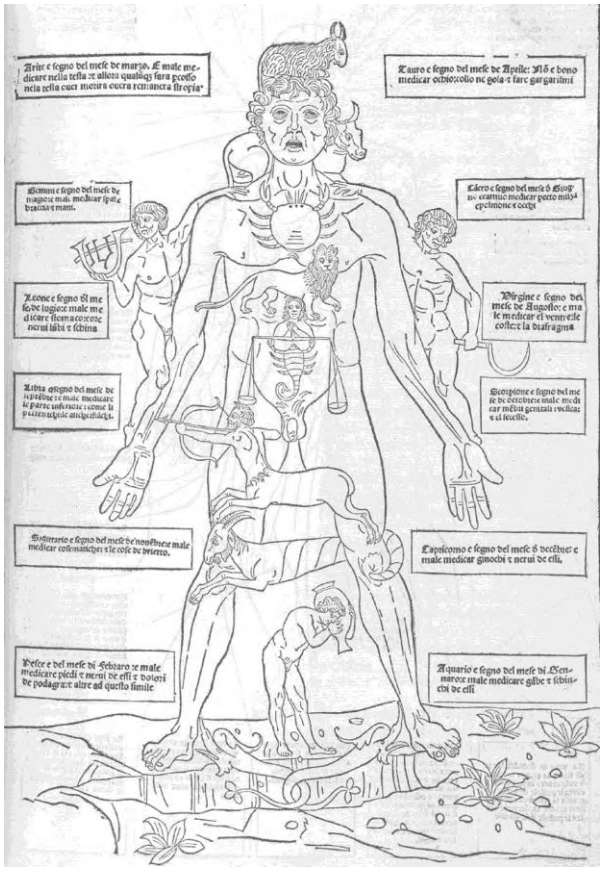


fig. 105. Gentile Bellini (attribué à), corps astro-anatomique, 1495, gravure sur bois, 31,5 x 21 cm, *in* Joannes de Ketham, *Fasciculus medicine,* Venice, Per Joannem & Gregoriu de Gregorijs fratres, 1495, p. 15.

L'ouvrage *Ars magna lucis et umbrae*[75], écrit par le savant et alchimiste Athanasius Kircher en 1671 est un traité d'optique extrêmement créatif. L'auteur est un prêtre mathématicien et son œuvre est frappante par son inventivité et son « discours baroque »[76] qui rendrait « ornementale »[77] la science de ses ouvrages. L'œuvre de Kircher interroge les degrés du scientifique, même si elle a souvent été réduite à une « obscurantisme scholastique »[78]. Pourtant, dans *ars magna lucis et umbrae* Athanasius Kircher se confronte à des problèmes d'optique et on peut même trouver une des premières descriptions et représentations de la *camera obscura* [lanterne magique][79]. Différentes langues sont utilisées dans les gravures du traité, mélangeant les typographies latines, hébraïques et arabes. Dans la vue n° 396 (fig. 106) on retrouve la figure de l'homme de Vitruve écorché. La gravure en taille-douce permet plus de précision et de détails que la gravure sur bois (fig. 104) illustrant un de ses précédents traités. La superposition du corps dépecé sur la carte du ciel permet des correspondances entre prescriptions médicales, périodes de l'années ponctuées par les signes du zodiaque et parties du corps internes et externes. Debout sur un jardin de villes et sur une mer inondée de bateaux coloniaux et/ou commerciaux, l'écorché projette le calendrier astrologique tout autour de lui. Les symboles correspondant aux planètes sont répertoriés dans des cercles concentriques qui se recoupent en correspondance avec le calendrier. La main gauche de l'homme est enchainée par une main divine qui sort d'un nuage accolé au soleil. Le motif de la chaîne rappelle celui de la corde sur laquelle tire la chimère du frontispice de Robert Fludd (fig. 103).

Cette main divine et alchimique est un symbole redondant que l'on retrouve dans les représentations cosmographiques gravées par la famille de Bry. Cette main opèrerait la transmutation alchimique et serait l'ouvrière de la création de la pierre philosophale.

---

[75] Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae.*
[76] Catherine Chevalley, « L'*Ars Magna Lucis et Umbrae* d'Athanase Kircher. Néoplatonisme, hermétisme et "nouvelle philosophie" », *Baroque*, 12 | 1987. §31.
[77] *Ibid.,* §10.
[78] *Ibid.*, §3.
[79] *Ibid.,* Livre X, 2e partie, chapitre IV, p. 812. Pour Jeanette Zwingenberger, avec l'invention de la *camera obscura*, Kircher propose la nature comme « lieu de projection d'une peinture vivante. Son disciple Gaspar Schott (1608-1666), l'inventeur du mot "anamorphose", juxtapose sur la même page la gravure d'un paysage anthropomorphe, qualifiée de "grande merveille de la nature de l'art", à celle "d'un paysage anamorphique". [...] Ces instruments, qui servent également à cartographier la terre, témoignent d'une nouvelle approche spatiale qui quadrille les territoires et établit les frontières. » Jeanette Zwingenberger, « L'histoire du paysage anthropomorphe. Le corps, géographie du monde », *op. cit.*, p. 66.

Carolyn Merchant analyse la chaîne divine représentée dans la gravure illustrant l'*Utriusque Cosmi* (fig. 107) de la manière suivante :

> L'alchimiste néoplatonicien Robert Fludd (1574-1637) représente l'âme du monde comme une femme reliée, par sa main droite, à Dieu (représenté par le tétragramme hébraïque JHWH) et transmise au monde terrestre placé sous elle par une chaîne en or. Natura était également représentée sous les traits de la déesse-mère Isis, sa longue chevelure ondulante tirée à travers une sphère représentant le monde, son manteau décoré d'étoiles en haut, de fleurs en bas et, sur son ventre, une demi-lune dont les rayons fertilisent la terre.[80]

Ainsi, la chaîne d'or représentée en 1671 par Pierre Miotte (fig. 106) était déjà présente dans la cinquième vue de l'*Utriusque Cosmi* (fig. 107) gravée en 1617 par Jean Théodore de Bry et Matthäus Merian. Ce dernier reprendra ce type de représentation cosmographique dans la quatrième figure (fig. 108) illustrant une monographie en latin[81] réunissant divers textes d'alchimistes des XVIe et XVIIe siècle. Cette gravure a initialement été créée pour illustrer l'*Opus medico-chymicum* de Johann Daniel Mylius en 1618[82]. Dans ces gravures, c'est la nature elle-même qui est enchaînée par la main alchimique. Dans la gravure de Jean Théodore de Bry illustrant l'*Utriusque Cosmi* (fig. 107), la nature, sous la forme allégorique d'une femme, tient un homme enchaîné et recroquevillé qui mesure un globe terrestre avec un compas. Sous la forme d'une femme, la nature devient alors une zone à conquérir par la science alchimique dont les outils ont pour ambition d'accéder au divin.

Dans la cosmographie gravée par Merian (fig. 108), une figure double tenant deux haches, peut-être un alchimiste, trône sur deux lions. Autour de lui des arbres abritent divers

---

[80] Carolyn Merchant, *La Nature comme femme et sa destruction par la science moderne* [1980], Marseille, Éditions Wildproject, 2021, p. 34.

[81] Cremer, Nicolas Flamel, Johannes Fridericus Helvetius, Michel Maier, Thomas Norton, Michael Sendivogius, *Musaeum hermeticum, reformatum et amplificatum : omnes sopho-spagyricae artis discipulos fidelissimè erudiens, quo pacto summa illa veraque lapidis philosophici medicina, qua res omnes qualemcunque defectum patientes, instaurantur, inveniri & haberi queat : continens tractatus chimicos XXI. Praestantissimos,* Francofurti, Apud Hermannum à Sande, 1678.

[82] Gravure initialement présente dans Johann Daniel Mylius, *Opus medico-chymicum: Continens tres Tractatus sive Basilicas: Quorum prior inscribitur Basilica Medica*. Secundus Basilica Chymica. Tertius Basilica Philosophica, 4° Francofurti: apud Lucam Iennis, 1618. Dans sa première version la gravure était marquée de « l'inscription "M. Merian fecit". Cette planche fut utilisée plus tard dans le "*Musaeum Hermeticum"* en 1625, mais avec la ligne de texte en haut "*In praefationem tertiam Basilicae Philosophicae*" effacée. À la fin de la préface du troisième traité [de Johann Daniell Mylius] se trouve une série de 10 gravures, les éléments 10 à 19, chacun étant divisé en 16 sceaux emblématiques circulaires associés à des personnages importants de l'alchimie. Ces planches furent réimprimées dans Grasshof "*Dyas chemica tripartita'* et plus tard découpées et utilisées par Stolcius dans son "*Hortulus hermeticus'*, 1627. » Adam McLean, *Database of alchemical Iconography*, site web. Au milieu du XXe siècle, Carl Gustav Jung analysait déjà comment les symboles alchimiques reflètent les processus psychiques inconscients et le développement de l'individuation. Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie* [1944], traduit de l'allemand et annoté par Henry Pernet et le Dr Roland Cahen, Paris, Éditions Buchet-Chastel, 1970.

symboles alchimiques sur leurs feuilles. Chaque signe indique différentes planètes mais aussi différents sels, acides et métaux. À droite de l'image il y a un homme enchaîné par la main droite. Son pubis est masqué par un soleil ou une étoile et les tétons de son torse sont masqués à droite par un soleil et à gauche par un croissant de lune. Derrière lui s'étend un paysage avec une ville et des clôtures. Il tient un soleil dans sa main qu'il partage avec un lion. Devant lui un phénix ouvre ses ailes, en-dessous de chacune d'entre elles on distingue des sphères contenant réciproquement les éléments du feu et de l'air.

À gauche de l'image, c'est une femme qui est enchainée, cette fois par la main gauche. Dans cette main elle tient une grappe de raisin, dans l'autre, elle partage une lune avec un être anthropomorphique à tête de cerf, tenant un trèfle. Son pubis est masqué par un croissant de lune tourné vers le bas, le côté gauche de sa poitrine est, quant à lui, caché par un croissant de lune et le côté droit par une étoile qui émet un rayon s'étendant jusqu'à la terre et contenant d'autres étoiles. On retrouvait déjà ce type de faisceau lumineux sur la figure féminine gravée par Jean Théodore de bry dans l'*Utriusque cosmi* (fig. 107). En arrière-plan, le paysage est exempt de toute construction humaine. La figure féminine se tient au bord d'un ruisseau[83] et devant elle un aigle ouvre ses deux ailes sous lesquelles sont couvertes des sphères contenant cette fois-ci les éléments de l'eau et de la terre. Dans cette représentation, le binarisme de genre est signifié par des qualités élémentaires : chaud et sec [feu et air] pour les hommes et froid et humide [eau et terre] pour les femmes. Cela fait directement écho aux tempéraments théorisés par Galien[84].

Depuis l'antiquité, ces quatre qualités internes (sec, humide, froid, chaud) permettaient d'évaluer l'état de santé du corps. Si ces éléments, alors appelés humeurs, étaient en excès ou manquaient alors le corps était considéré comme malade. Les humeurs permettaient de dresser des typologies pour définir les différents caractères (sanguin, colérique, mélancolique, flegmatique etc.)[85] La pratique de la saignée consistait d'ailleurs à évacuer un excès humoral. La théorie humorale est une « véritable *phénoménologie du*

[83] Cette représentation fait penser à l'arcane XVII du tarot de Marseille qui présente les mêmes caractéristiques.
[84] Galien, *De l'utilité des parties du corps humain [IIe siècle ap. J.-C.]*, livre XIV, *in Œuvres anatomiques, physiologiques et médicales de Galien*, vol. 2, Paris, Éditions Charles Daremberg, Jean-Baptiste Baillière, 1854-1856.
[85] Elsa Dorlin, *La Matrice de la race, Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française* [2006], préface de Joan W. Scott, 2009, Paris, Éditions La Découverte, 2017, p. 22.

morbide »[86] qui permettait de rendre intelligible le monde de la mort et de la maladie. Ainsi pour Elsa Dorlin : « La définition d'un tempérament féminin, par définition valétudinaire, instrument du maintien de l'inégalité entre les hommes et les femmes, a produit des effets complexes : efficace pour assurer la pérennité de la domination de genre, l'articulation entre le sain et le masculin, et, à l'inverse, entre le malsain et le féminin a cependant suscité ou encouragé une certaine inquiétude. »[87]

Le tempérament, qui permet l'*incarnation* du féminin dans le corps de la femme-territoire de la Renaissance donna aussi sa consistance à la Nation :

> La mère, c'est le sol natal. C'est elle qui fait des enfants de colons de "vrais" Français, à des lieux des terres historiques du royaume. [...] c'est la figure de la mère en son entier qui porte et incarne l'ensemble des traits nationaux. Ainsi, la construction de la Nation ne se fonde plus sur l'hégémonie de quelques familles historiques, ni sur la personne du roi, ni même sur la terre et le climat, mais bien sur le tempérament transmis par les mères. Le corps de la Nation naît véritablement du lait des mères, via lequel elles transmettent un "naturel", un tempérament national qui fonde l'unité et l'identité d'un peuple éparpillé.[88]

Le tempérament national, incarné dans le corps de la Nation, fonctionne sur le mélange des discriminations du sexe et de la race, c'est ce qu'on appelle le complexe sexo-colonial[89]. Le tempérament est un schème colonial qui permet de maintenir la différenciation sexuelle et raciale et surtout leur hiérarchisation. Cette notion est idéale parce qu'elle

> [...] renferme l'idée d'un principe endogène de différenciation et de discrimination articulé aux catégories du sain et du malsain. En ce sens le tempérament peut être défini comme un schème, comme une notion-outil, il fournit la règle d'application des catégories politico-historiques que sont le sexe ou la race. Autrement dit, à l'âge classique, le tempérament a non seulement permis de conceptualiser le sexe et la race, mais il a également permis de définir à qui s'appliquaient en priorité ces catégories : les femmes, les Indiens, les esclaves... Il s'agit donc d'un schème cognitif et discursif qui participe d'un dispositif de pouvoir. La fabrication d'un tempérament de race sur le modèle d'un tempérament de sexe sert non seulement l'idéologie esclavagiste qui se développe au cœur des Lumières européennes, mais aussi un rapport de force éminemment violent, une domination plantocratique précaire, à l'œuvre dans les colonies françaises.[90]

---

[86] *Ibid.*, p. 25.
[87] *Ibid.*, p. 175.
[88] *Ibid.*, p. 200-201.
[89] J'emprunte l'expression sexo-colonial à Paul B. Preciado : « Le réalisme sexuel dépend de l'automatisation sexuelle : promue par les systèmes médico-légaux et les techniques pharmacopornographiques, l'automatisation sexuelle est une technologie politique permettant d'injecter du déterminisme dans les processus de reproduction sociale. Les réalistes, hétéros ou homos, baisent dans l'usine à la chaîne qui façonne le monde du biopénis/biovagin. Le capitalisme sexocolonial automatise la sexualité, augmentant le travail sexuel (le plus souvent non rémunéré) et la productivité, mais aussi la production d'identités sexuelles dominantes [*mainstream*] qui deviennent la cible de la gouvernance politique et économique. Les philosophes, psychologues et sociologues sont pour la plupart des réalistes sexuels. » Paul B. Preciado, *Countersexual Manifesto* [2000], New York, Columbia University Press, 2018, p. 10. Ma traduction.
[90] *Ibid.*, p. 230.

Il n'est donc pas étonnant de trouver dans les gravures de Merian et de Bry, qu'elles illustrent des traités alchimiques (fig. 107) ou des récits coloniaux (fig. 68), des représentations qui hiérarchisent les figures en les sexualisant et en les racialisant. Ces représentations perpétuent les catégories figurales tracées par le schème du tempérament.

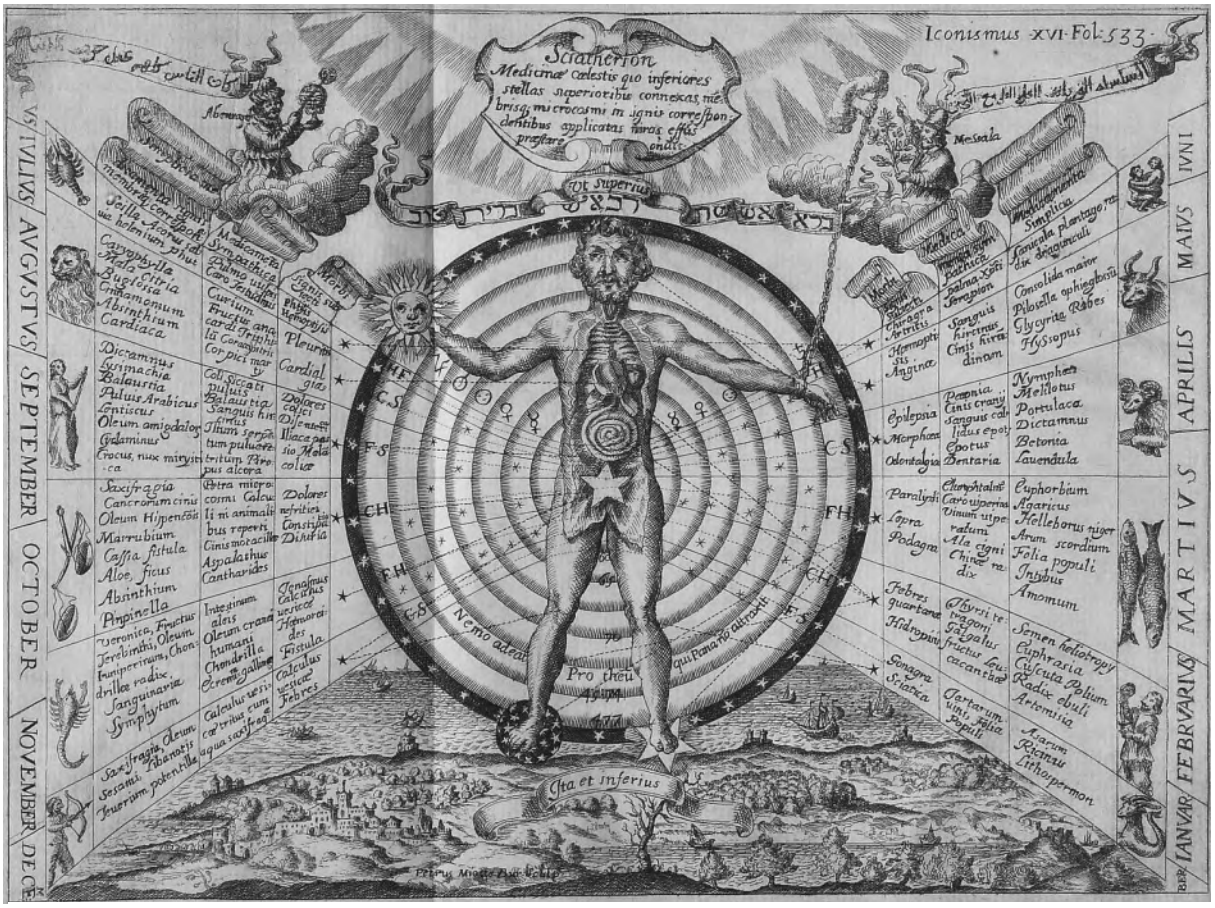


fig. 106. Pierre Miotte, gravure astro-anatomique, 1671,
gravure taille-douce, dimensions inconnues,
in Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae…*, Amstelodami, Apud Joannem Janssonium à Waesberge, & Haerdes Elizaei Weyerstraet, 1671, vue 396.
© BNF.

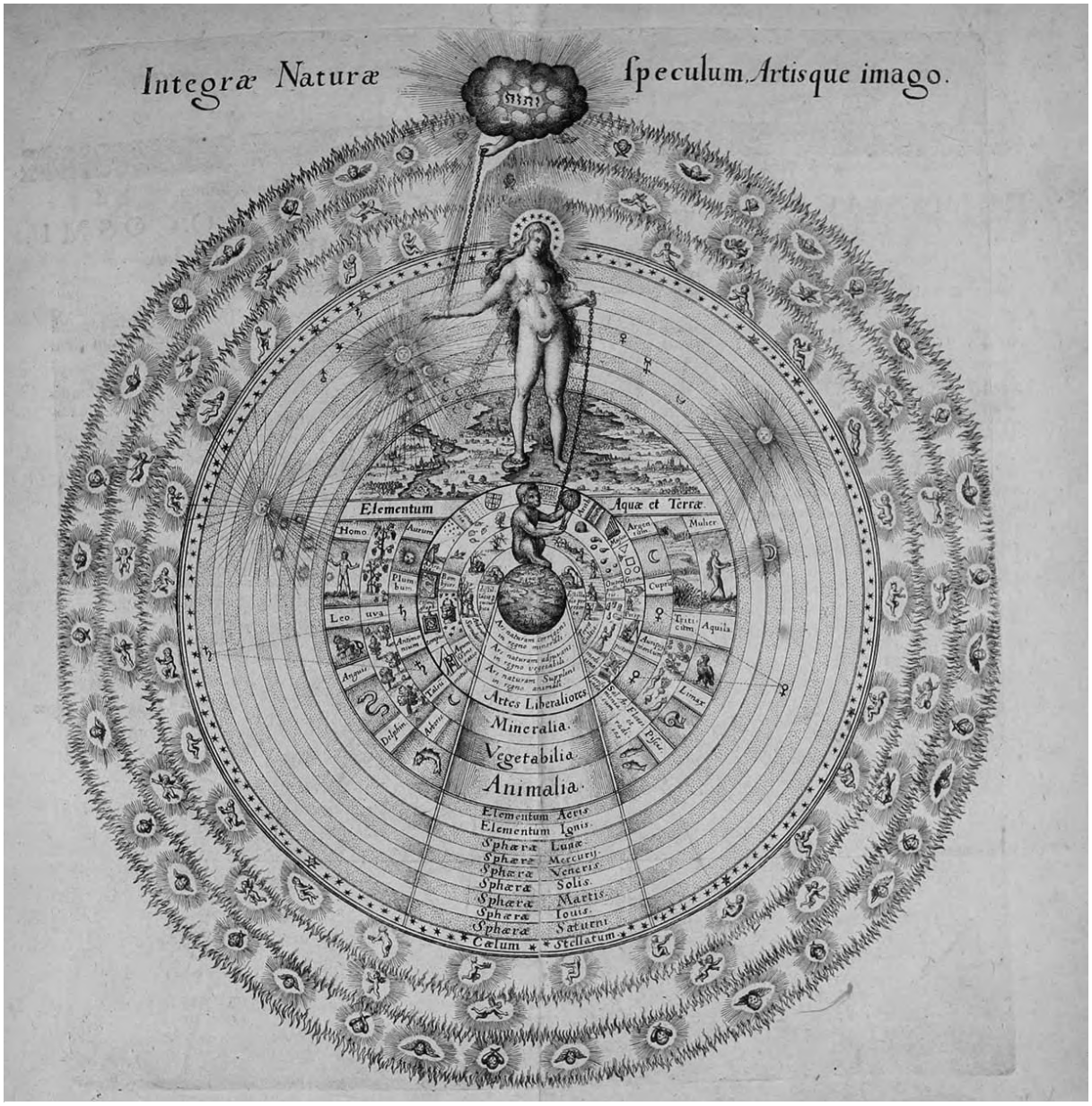


fig. 107. Jean Théodore de Bry et Matthäus Merian l'Ancien, *Utriusque cosmi*, 1617, gravure en taille-douce, dimensions inconnues,
in Robert Fludd, *Utriusque cosmi*, Oppenhemii, Aere Johan-Theodori de Bry, Typis Hieronymi Galleri, 1617, vue 5.
© BNF.

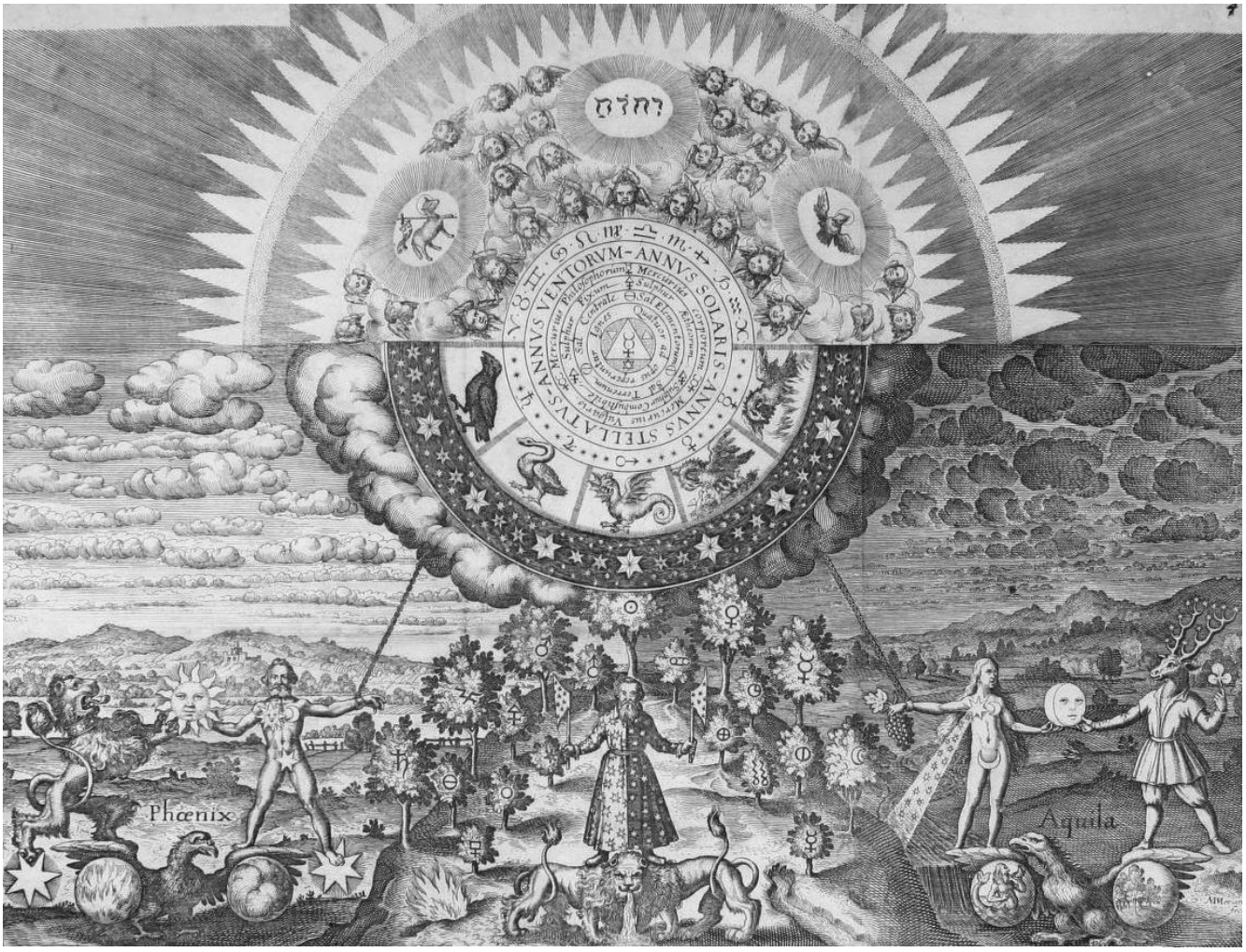


fig. 108. Matthäus Merian, *in Musaeum hermeticum*, 1678,
gravure taille-douce, 26 x 34,2 cm,
Figure IV (vue 881), insérée dans une monographie en latin réunissant des textes de Michael Sendivogius ; Cremer (abbé de Westminster) ; Nicolas Flamel ; Johannes Fridericus Helvetius ; Michel Maier ; Thomas Norton, *Musaeum hermeticum,* Francofurti, Apud Hermannum à Sande, 1678.
© BNF.

La science alchimique découle des théorisations aristotéliciennes. Dans les représentations alchimiques, « le paysage apparaît « comme une source nouvelle – microscopique ou macroscopique – de vérités immédiates, saisies dans la matière du lieu. »[91] La transformation de la matière des métaux nécessitait de conserver uniquement la « matière primaire passive »[92] des métaux pauvres et de les incorporer dans une nouvelle forme plus noble, dont le principe actif était masculin, afin de produire un nouveau métal. Seulement, manipuler ainsi les fruits de la terre était une transgression[93], comme l'explique Carolyn Merchant :

> Pour la plupart des cultures traditionnelles, les minéraux et les métaux mûrissaient dans l'utérus de la Terre Mère, les mines étaient comparées à son vagin, et la métallurgie constituait l'accélération humaine de la naissance du métal vivant dans la matrice artificielle de la fournaise – un avortement du cycle de croissance du métal avant l'heure. Les mineurs pratiquaient la propitiation envers les divinités du sol et des mondes souterrains, tout comme ils s'imposaient des sacrifices rituels, une propreté stricte, une abstinence sexuelle ainsi que des jeûnes avant de violer le caractère sacré de la terre vivante en descendant dans une mine.[94]

Les mineurs étaient alors ascétiques, de véritables moines des mines, tandis que les forgerons avaient un « statut de shaman dans les rites tribaux et on pensait que leurs outils détenaient des pouvoirs spéciaux »[95]. La révolution scientifique a ainsi profondément modifié l'imaginaire et la conception de la nature, permettant une plus libre exploitation minière. De manière analogique : « autoriser l'exploitation minière autorisait le viol ou l'exploration commercial de la terre »[96]. L'évolution des restrictions en autorisations s'est déployée grâce à la « défaite des trames conceptuelles et des valeurs »[97] qui étaient associées à la nature, à la terre. Carolyn Merchant y voit une aubaine pour l'idéologie capitaliste naissante : « La trame organique, dans laquelle l'image de la Terre-Mère était une contrainte morale à l'égard de l'exploitation minière, avait littéralement été sapée par la nouvelle activité commerciale. »[98]

[91] Alain Tapié, « Les sources d'une post-modernité transversale », *op. cit.*, p. 16.
[92] Carolyn Merchant, *La Nature comme femme et sa destruction par la science moderne, op. cit.*, p. 38.
[93] *Ibid.*, p. 21
[94] *Ibid.*, p. 21-22.
[95] *Ibid.*, p. 22.
[96] *Ibid.*, p. 79.
[97] *Ibid.*
[98] *Ibid.*, p. 79-80.

Ainsi, dans les gravures de Miotte, de Bry et Merian (fig. 106 ; fig. 107 ; fig. 108), la nature vue comme une femme, dont la chaîne d'or est une contrainte angoissante pour l'homme savant, aurait légitimé son intrusion coloniale et minière. Dans une autre gravure (fig. 109) illustrant un traité sur la géologie de Kricher[99], on voit que le centre de la terre avec ses galeries est représenté comme les racines d'arbres en feu, révélant la fascination des savants pour l'exploration des entrailles de la terre[100]. À partir d'une analyse croisée d'un poème du d'Edmund Spenser écrit en 1590[101] et du poème épique *Le paradis perdu* composé par John Hamilton publié en 1667[102], Carolyn Merchant écrit :

> Non seulement l'exploitation minière encourage le péché mortel d'avarice, mais elle est également comparée par Spenser au second grand péché humain, la luxure. Creuser dans les matrices et les poches de la terre à la recherche de métaux équivaut à extraire du plaisir de la chair des femmes. L'imaginaire des XVIe et XVIIe siècles a perçu une corrélation directe entre l'exploitation minière et le fait de creuser dans les coins et recoins du corps féminin. L'exploitation minière et le sexe représentent tous deux pour Spenser un retour à l'animalité et à la fange terrestre. Dans *La Reine des fées*, la luxure est le plus vil de tous les péchés humains. Répandre le sang humain, dans la course au viol de la terre pour l'or, souille et trouble les champs autrefois fertiles.[103]

Dans cette analyse, Carolyn Merchant noue le lien entre viol et exploitation des ressources naturelles, spécifiquement celles minières. Une figure commence à se dessiner : celle de la femme-paysage⁘. On verra son visage pour la première fois dans une série de paysages anthropomorphes réalisées par un peintre anonyme dans la seconde moitié du XVIe

[99] Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus [Pantamorphon], in XII libros digestus : qvo divinum subterrestris mundi opificium, mira ergasteriorum naturae in eo distributio, verbo. Protei regnum, universae denique naturae majestas & divitiae summa rerum varietate exponuntur, abditorum effectuum causae acri indagine inquistae demonstrantur, cognitae per artis & naturae conjugium ad humanae vitae necessarium usum vario experimentorum apparata, necnon novo modo & ratione applicantur. Ad Alexandrum VII. pont. opt. max.,* Amstelodami, apud Joannem Janssonium à Waesberge & filios, 1678.

[100] « Kircher, dans son ouvrage *Mundus subterraneux* (1665), sera aussi l'un des premiers à développer l'idée d'une terre, organisme vivant, alimentée par un feu central, reliée par des canaux, engendrant des volcans. La formation des minéraux et leur géométrie révèlent des figures d'êtres vivants. Il conclut par l'idée d'une semence universelle, "panspermie", qui relie la genèse des minéraux et des métaux à celle des plantes et des animaux dans la chaîne du vivant. » Jeanette Zwingenberger, « L'histoire du paysage anthropomorphe. Le corps, géographie du monde », *op. cit.*, p. 70.

[101] Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, livre II [1590-1596], Londres, Éditions Grosart, 1882, chant 7, verset 17.

[102] John Milton, *Le Paradis perdu*, Livre 1 [1667], traduit de l'anglais (Royaume-Uni) par François-René de Chateaubriand, Paris, Éditions Renault et Cie, 1861, pp. 684-690.

[103] Carolyn Merchant, *La Nature comme femme et sa destruction par la science moderne, op. cit.*, p. 76.

siècle[104], ce visage introduira une « nouvelle dimension picturale, car, jusqu'alors, seul le visage d'homme primait. »[105]

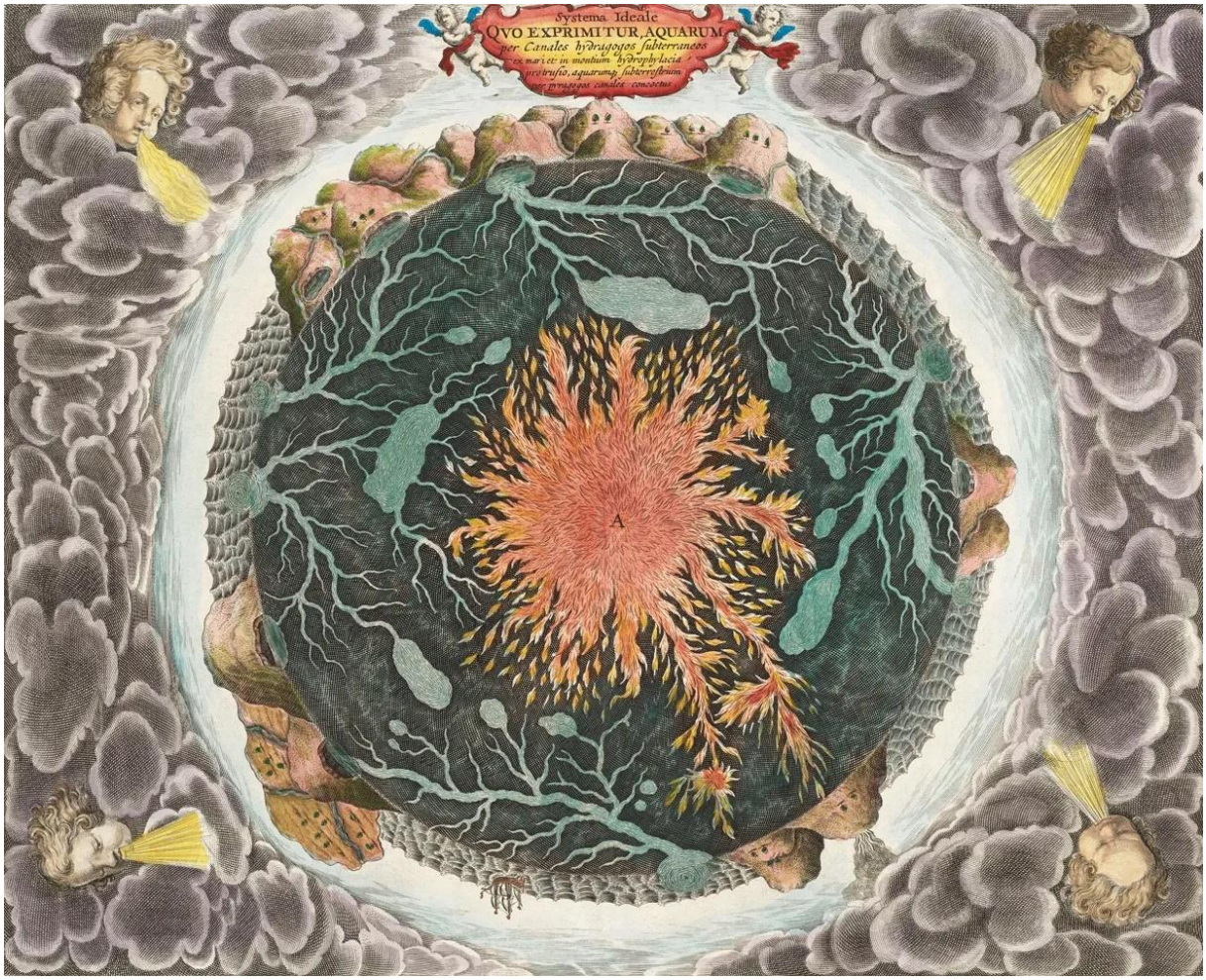


fig. 109. Joannem Janssonium (attribué à), *Mundus subterraneus [Pantamorphon]…,* 1678, gravure taille-douce colorisée, 40x50 cm,
in Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus [Pantamorphon]…,* Amstelodami, apud Joannem Janssonium à Waesberge & filios, 1678, vue 186.
© BNF.

[104] Anonyme, École des Pays-Bas méridionaux, *Paysage anthropomorphe, Portrait de femme,* seconde moitié du XVIe siècle, huile sur panneau, 50,5 x 65,5 cm, Bruxelles, musée royal des Beaux-Arts de Belgique ; Anonyme, École des Pays-Bas méridionaux, *Paysage anthropomorphe, Portrait d'homme,* seconde moitié du XVIe siècle, huile sur panneau, 50,5 x 65,5 cm, Bruxelles, musée royal des Beaux-Arts de Belgique.
[105] Jeanette Zwingenberger, « L'histoire du paysage anthropomorphe. Le corps, géographie du monde », *op. cit.*, p. 72.

La cartographie encorporée[106] de la femme-paysage⁘ s'ouvre avec cet exercice d'écolier (fig. 110) que Nicolas de Lorraine, futur régent du duché de Lorraine de 1545 à 1552, a composé dans ses *Illustrations et singularités de la comté de Provence*. L'enfant offre l'ouvrage à son aïeul le roi René, qui « comme les "souverains empereurs et roys" du temps passé, se délectait "a avoir la cognoissance de toutes les provinces et diverses nations qui sont au monde universel". »[107] De telles leçons de géographies montrent à quel point la possession des terres et leur revendication étaient un enjeu dans l'éducation des princes du XVe siècle[108]. Que cette revendication de souveraineté de la part de la famille de Lorraine sur un territoire prenne les formes d'une femme endormie drapée des noms des villes et villages de la région n'est pas un hasard. La femme-paysage de ce dessin est une représentation allégorique du désir de souveraineté sur un territoire. Sa composition m'a immédiatement rappelée le tableau de Max Ernst, *Le Jardin de France*, peint en 1962 (fig. 111). Le peintre surréaliste y représente la Loire et l'Indre dont les courants et les bordures dessinent un îlot où l'on entraperçoit le sein et le pubis d'une femme émergeant depuis les profondeurs de la terre. Dans ces deux représentations, le cours d'eau, fleuve ou rivière, sert de lit à la femme-paysage.

[106] À propos de cartographie encorporée voir : Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences-Fictions-Féminismes* [1985-1997], Paris, Éditions Exils, 2007.
[107] Juliette Dumasy-Rabineau, « Cartes et figures de l'espace français, XIVe-XVIe siècle : représentation de l'espace et exercice du pouvoir » Patrick Boucheron et al. (éd.), *Entre idéel et matériel*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018, §22.
[108] *Ibid.*, §15.

fig. 110. Nicolas de Lorraine, *La Provence en figure de femme,* vers 1536-1538, exercices d'écolier, extrait des *Illustrations et singularités de la comté de Provence*, in-folio.
© BnF, Département des Manuscrits, Français 5694. XF 3230.

fig. 111. Max Ernst, *Le Jardin de la France*, 1962,
huile sur toile, 114 x 168 cm,
Paris, Centre Georges Pompidou.
©Adagp, Paris.

fig. 112. Carl Wilhelm Kolbe*, Auch ich war in Arkadien [J'étais aussi en Arcadie]*, 1801,
eau-forte, 41,2 x 53 cm,
Houston, Musée des Beaux-Arts de Houston.

Le jardin comme femme prend racine dans la tradition pastorale entre les XVIIe et XVIIIe siècle. Dans cette tradition, les représentations picturales du jardin d'Éden encore préservé offraient une échappatoire au mal-être urbain ; ainsi « sous la forme d'un jardin, d'un paysage rural ou d'une scène paisiblement fertile, la nature était une entité féminine calme et douce qui répandait sa munificence. »[109] Ce phénomène était le plus visible lorsque le thème arcadien[110] était mobilisé dans les représentations. L'eau-forte réalisée par le graveur allemand Carl Wilhelm Kolbe en 1801 et intitulée *J'étais aussi en Arcadie* (fig. 112) utilise la vision fantasmée de la nature foisonnante en Arcadie pour encadrer un couple hétérosexuel dans un jardin de nature qui semble les engloutir. Le vase de la nature déborde de ressources pour accueillir le futurisme reproductif* qui se loge dans l'étreinte du couple. L'image est absolument paradoxale quand on sait qu'elle a été gravée en pleine révolution industrielle.

Trois cents ans plus tôt, on pouvait déceler l'autre versant du thème arcadien dans une gravure d'Albrecht Dürer représentant la légende de Saint-Eustache (fig. 113). Bien que la gravure ait pour thème la découverte par le saint d'un crucifix en bois entre les cornes d'un cerf, on ne voit que son cheval au premier plan et la ville qui perce la nature à l'arrière-plan. Le bois est défriché et les chiens de chasse occupent plus d'espace que le fameux cerf légendaire. À première vue le saint ressemble à un chasseur qui tend les mains vers sa monture. Le petit pont en pierre permet d'enjamber le ruisseau et prolonge les jambes du saint, on le dirait prêt à partir après une pause pendant sa chasse. La plus haute tour de la ville, elle-même étalée sur la colline en arrière-plan, dépasse le sommet de la croix et les cornes du cerf. Le petit jésus crucifié dessus semble se dresser sur la colline comme s'il indiquait l'endroit d'un futur clocher. La lecture de la gravure est difficile. La nature est organisée comme un jardin à gauche de la gravure. À droite, la nature sauvage où le saint semble avoir chassé, est jonchée de bois mort et coupé. Quel est le véritable thème de cette gravure ?

[109] Carolyn Merchant, *La Nature comme femme et sa destruction par la science moderne, op. cit.*, p. 29.
[110] L'Arcadie est une région de la Grèce Antique. C'est une contrée rurale et pastorale, qui sert de fondation utopique pour la description des terres idylliques dans la poésie pastorale. Ce courant poétique de la Renaissance s'est inspiré de la poésie bucolique latine et hellénistique.

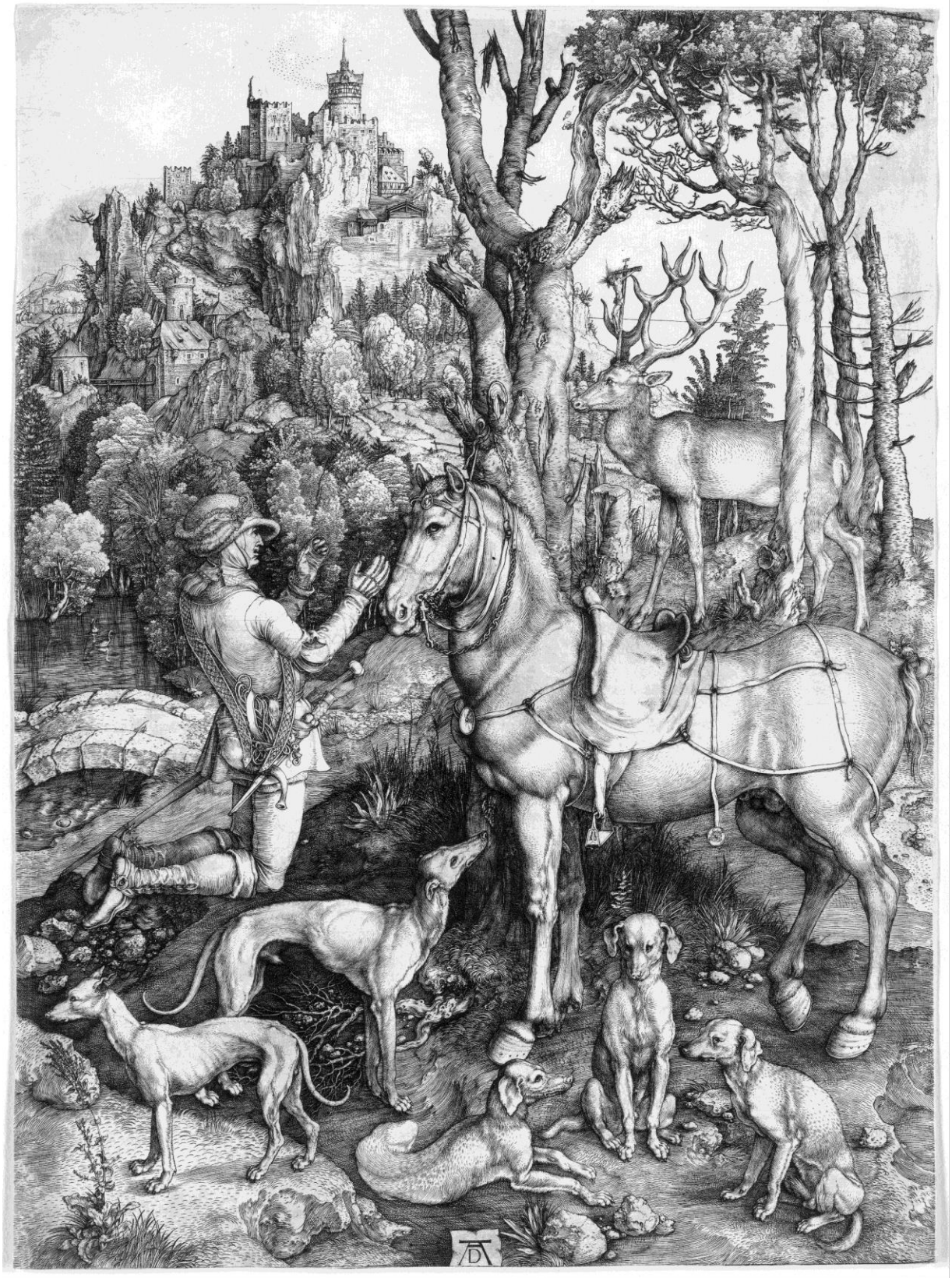


fig. 113. Albrecht Dürer, *Saint Eustache*, environ 1501,
gravure taille-douce sur cuivre, papier Vergé, 36,4 x 36,1 cm,
imprimé à Nuremberg,
Cleveland, Cleveland Museum of Art.

Je pense que la gravure de Dürer anticipait à sa manière l'intégration du monde mécanique (puis industrialisé) dans l'imaginaire pastoral. À ce propos Carolyn Merchant écrit :

> Une fois domptée et soumise, la nature pouvait être transformée en un jardin qui fournissait les matériaux et la nourriture spirituelle nécessaires à l'amélioration du confort et l'allègement des angoisses des hommes désemparés par les exigences de la vie urbaine et les contraintes de l'économie. [...] Le mode pastoral, même s'il voyait la nature comme bienveillante, était un modèle créé comme un antidote aux pressions de l'urbanisation et de la mécanisation. Il représentait l'épanouissement des besoins humains en termes de soins mais, en représentant la nature comme une entité passive, il permettait son utilisation et sa manipulation. Contrairement à l'image dialectique de la nature comme une unité active d'opposés en tension, l'image arcadienne rendait la nature passive et maîtrisable.[111]

Ces représentations de la nature comme un jardin agréable motivaient les élans « pour la colonisation au-delà de l'Atlantique. La cultivation d'une mère généreuse permit d'accélérer la perturbation l'exploitation de terres nouvelles et "vierges" »[112] alors bientôt disponibles pour tous les réarrangements territoriaux possibles. Plus loin, l'auteure ajoute :

> Les conceptions aristotélicienne et platonicienne de la passivité de la matière pouvaient également être incorporées dans la nouvelle philosophie mécanique sous la forme d'atomes inertes et "morts", composants d'un monde mécanisé dans lequel le changement survient grâce à des forces extérieures, un schéma qui autorisait volontiers la manipulation de la nature. L'âme du monde féminine néoplatonicienne, la source interne de l'activité dans la nature, allait disparaître pour laisser place à un mécanisme de subtiles particules en mouvement savamment imaginé.[113]

Des liens subtils se dessinent alors entre représentations féminines de la terre et intrusions minières, enfin entre viol des femmes et colonisation des territoires. Dans *Le Déjeuner sur l'herbe*, Manet caricature la vision idyllique arcadienne et hypocrite de l'art pastoral (fig. 20). En représentant des hommes en costume autour d'une femme nue, Manet a mis ses contemporains, bourgeois et regardeurs d'art, face à leurs fantasmes picturaux. L'histoire écrite sur ce tableau se lit en filigrane d'autres histoires d'exploitation commerciale, d'esclavagisme ou encore de destruction environnementale.

[111] Carolyn Merchant, *La Nature comme femme et sa destruction par la science moderne, op. cit.*, p. 31.
[112] *Ibid.*, p. 45.
[113] *Ibid.*, p. 45-46.

fig. 114. Max Ernst, *Napoléon dans le désert*, 1941,
huile sur toile, 46,3 x 38,1 cm,
New York, MoMA.
© 2024 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris.

fig. 115. André Masson, *Terre érotique*, 1939,
dessin à la plume, 31,5 x 49 cm,
Paris, Galerie Louise Leiris.

fig. 116. Willem de Kooning, *Femme comme paysage*, 1954-55,
huile et charbon sur toile, 166,3 x 124,4 cm,
collection privée.
© Christie's Images / Bridgeman Images.

Les paysages désertés des surréalistes sont l'héritage d'une traversée de l'illusion arcadienne des siècles précédent. Au XXe siècle, les paysages sont internes, ce sont des paysages psychiques qui dépeignent les angoisses existentielles des hommes. Le surréalisme n'est pas si éloigné de l'alchimie, André Breton, son principal théoricien, qui a fait du monopole de la pensée surréaliste une obsession, écrit en 1930 dans son *Second Manifeste du Surréalisme* :

> Je demande qu'on veuille bien observer que les recherches surréalistes présentent, avec les recherches alchimiques, une remarquable analogie de but : la pierre philosophale n'est rien autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante et nous voici de nouveau, après des siècles de domestication de l'esprit et de résignation folle, à tenter d'affranchir définitivement cette imagination par le "*long, immense, raisonné dérèglement de tous les sens*" et le reste. Nous n'en sommes peut-être qu'à orner modestement les murs de notre logis de figures qui, tout d'abord, nous semblent belles, à l'imitation encore de Flamel avant qu'il eût trouvé son premier agent, sa "matière", son "fourneau".[114]

Cette ambition qui pousse l'imagination à prendre une « revanche éclatante » sur « toutes choses » entre rétroactivement en convenance avec les ambitions alchimiques que l'auteur mentionne, ambitions qui, comme nous venons de le voir, avaient déjà pris une revanche sur la domestication et la domination de la nature.

Suivant cette dynamique, on retrouve la figure de la femme-paysage dans un autre tableau de Max Ernst intitulé *Napoléon dans le désert* (fig. 114) et dans un dessin d'André Masson : *Terre érotique* (fig. 115). Dans ces œuvres, le regard ne prend aucune revanche ; la femme-corail dans *Napoléon dans le désert* (fig. 114) semble sortie d'un rêve dans lequel elle éclot depuis le sol, se confondant en lui ; la femme-caverne de d'André Masson (fig. 115) n'a même pas de tête et se réduit à une vulve-comme-trou et deux collines en guise de seins. Pascal Quignard décrit l'angoisse derrière de telles représentations :

> Car les enfers sont conçus à l'image du premier pays dont nous avons été les habitants. L'entrée de la grotte est dissimulée comme une vulve dans son fourré. L'intérieur de la caverne est représenté comme un antre qui se tient derrière la gueule ouverte du prédateur. Terrullien a écrit : L'enfer est une bouche (os) où descendent tous les êtres vivants dans une obscurité nocturne affamée, animale, intestinale.[115]

Les femmes-paysages des hommes surréalistes ne célèbrent pas le vivant. Elles sont figées dans une matière souvent considérée comme du déchet (le compost) ou à peine vivante (le

[114] André Breton, « Second manifeste du surréalisme », *Manifestes du surréalisme* [1924-1930], Paris, Éditions Gallimard, 1985.
[115] Pascal Quignard, *La Nuit sexuelle*, Paris, Éditions Flammarion, 2009, p. 91.

corail) qui les vouent à l'immobilisme, en suggérant seulement les courants internes qui les traverse.

Bien que les femmes aient eu une phrase élogieuse dans les écrits d'André Breton[116], elles n'en restaient pas moins un « problème » dans « tout ce qu'il y a de merveilleux et de trouble »[117] qui se résoudrait peut-être dans l'amour comme axiome absolu, dont l'ouvrage *L'Amour fou*[118] est le plus grand manifeste. La grande promesse des femmes surréalistes, Leonor Fini l'accomplira loin des cercles surréalistes[119] : contactée pour figurer dans un numéro spécial de la revue de littérature *Obliques* en 1977, Leonor Fini écrira cette lettre à l'éditeur :

> Il y avait entre les surréalistes et moi beaucoup d'incompatibilités. Je n'aurais jamais pu supporter le dogmatisme, l'inquisition que le Groupe mettait en œuvre.
>
> Ma conception de la peinture a toujours été radicalement différente de l'idée surréaliste. J'y étais hostile d'abord à cause du puritanisme de Breton ; à cause aussi de la méconnaissance paradoxale de l'autonomie des femmes – caractéristique de ce mouvement qui prétendait libérer les hommes.
>
> D'ailleurs l'idée de consacrer un numéro de votre revue aux femmes surréalistes implique une sorte de harem. Vous n'auriez pas pensé à faire de même pour les "mâles du surréalisme", n'est-ce pas ?
>
> Bien amicalement,
> Leonor FINI[120]

---

[116] « Dans le surréalisme, la femme aura été aimée et célébrée comme la grande promesse, celle qui subsiste après avoir été tenue. » André Breton, « Du surréalisme en ses œuvres vives », *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 169

[117] André Breton, « Second manifeste du surréalisme », *Ibid.*, p. 129.

[118] Chez André Breton, et plus largement chez les partisans du surréalisme, on dénote une nette obsession amoureuse pour les femmes névrosées ou considérées comme folles. « La rencontre avec Nadja, rue Lafayette, en octobre 1926, est à la source d'un livre qui pose déjà les problèmes essentiels soulevés par le surréalisme (le rapport de la poésie et de la vie, le hasard, l'amour). » André Breton, *L'Amour fou,* Paris, Éditions Gallimard, 1937, p. 4 ; « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas. » *Ibid.*, p. 26. Pour reprendre une expression Barthésienne (Roland Barthes, « Aimer l'amour », *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions Le Seuil, 1977, p. 39-40.) André Breton aime l'amour : « [...] elle symbolisait pour moi une femme *unique, inconnue*, magnifiée et dramatisée par le sentiment de ma solitude et de la nécessité impérieuse d'abolir en moi certains souvenirs. Le besoin d'aimer [...], faisant essayer la pantoufle "la plus jolie du monde" à toutes les femmes du royaume. » André Breton, *L'Amour fou, op. cit.,* p. 54. Ses italiques ; Aussi, dans *L'Amour fou* on retrouve un début de définition de la femme-paysage⁂ dont Breton « regrette d'avoir découvert si tard cette zone ultra-sensible de la terre » *Ibid.*, pp. 102-110 ; L'axiome amoureux de Breton, qu'il oppose systématiquement à la chute bataillienne, se retrouve dans cette phrase : « Mais cet amour, *porteur des plus grandes espérances qui se soient traduites dans l'art depuis des siècles*, je vois mal ce qui l'empêcherait de vaincre dans des conditions de vie renouvelées. » *Ibid.*, p. 135-136.

[119] En axant leur démarche artistique sur la fluidité du genre et la figure androgyne, amorçant ainsi ce qu'on pourrait appeler le proto-*drag*✶, Claude Cahun et Pierre Molinier évolueront aussi de manière indépendante et souvent en marge du mouvement surréaliste. François Leperlier (dir.), *Claude Cahun*, catalogue d'exposition, Jeu de Paume, Paris, 25 juin – 25 septembre 2011, Paris, Éditions Hazan, 2011 ; Claire Jacquet et Cyril Vergès (dir.), *Molinier rose saumon*, catalogue d'exposition, Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA, Bordeaux, 31 mars – 17 septembre 2023, Bordeaux, Éditions Dilecta, 2023.

[120] Leonor Fini, « Lettre à Roger Borderie », *in* Roger Borderie (dir.), *La Femme Surréaliste,* revue *Obliques*, numéro spécial, Paris, Éditions Roger Borderie, 1977, p. 115.

Que Leonor Fini mentionne l'inquisition n'est pas un hasard, en 1975 elle avait déjà illustré le premier numéro de la revue féministe *Sorcières* (fig. 117) ; il était hors de question pour l'artiste d'être associée aux femmes-paysages dévastées dont Willhem de Kooning acheva le portrait en 1954 (fig. 116).

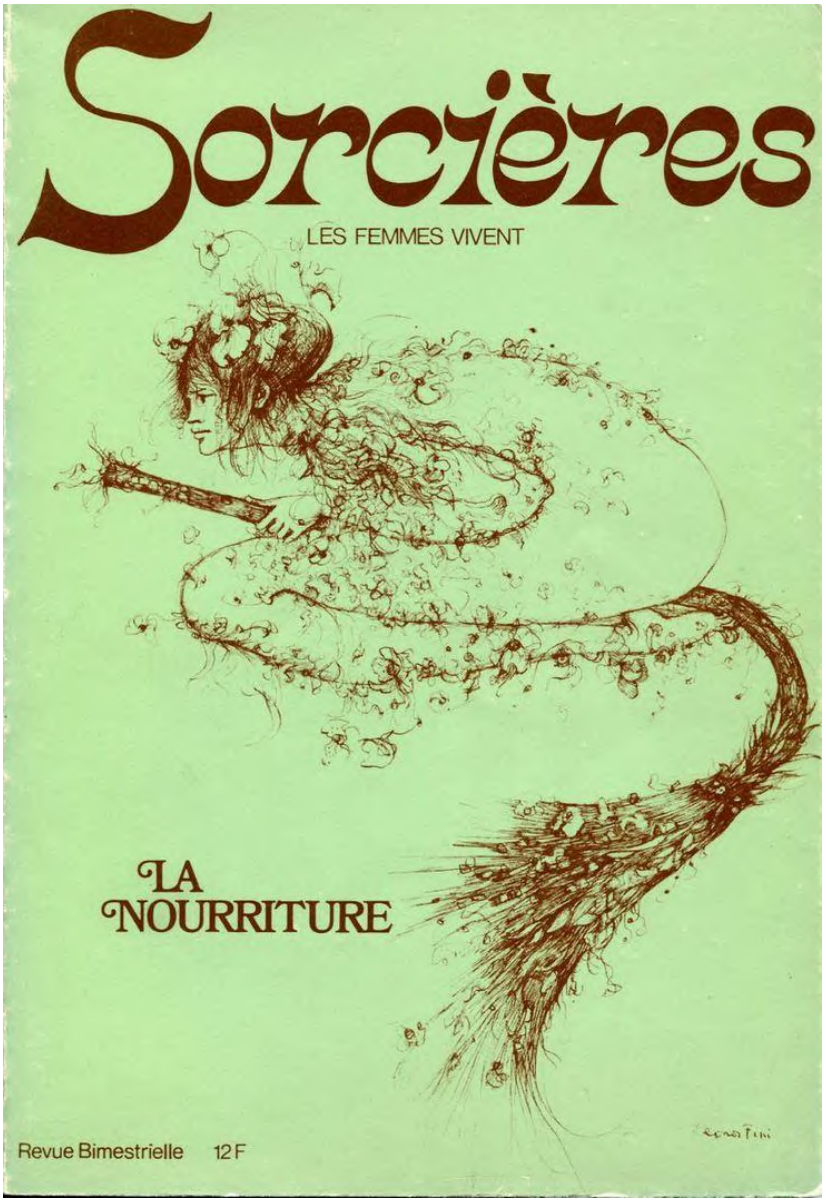


fig. 117. Leonor Fini, *La Nourriture*, 1975,
Illustration pour la couverture de la revue féministe bimestrielle *Sorcières*. Xavière Gauthier (dir.), *Sorcières*, Paris, Éditions Albatros, 1975, 64 pages.

fig. 118. Jacqueline Lamba, *La Femme blonde*, 1930,
huile sur toile, dimensions inconnues,
collection Guy Ladrière.
© Didier Loire/Adagp, Paris 2022.

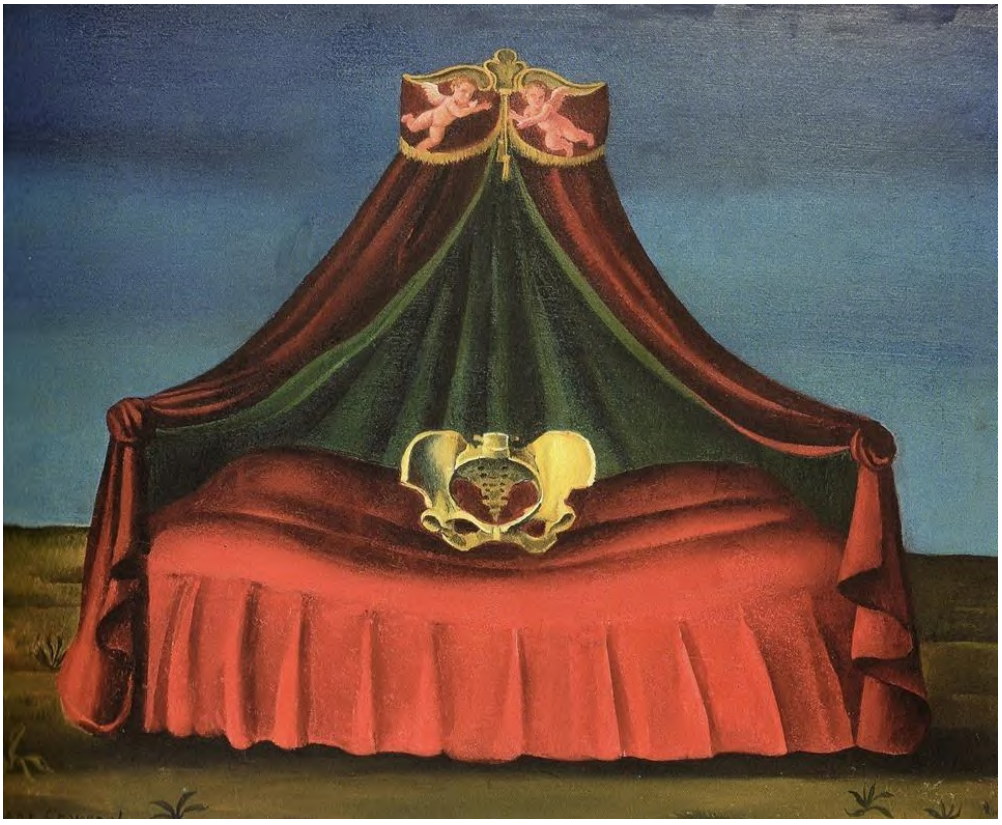


fig. 119. Jane Graverol, *Les Derniers Plaisirs*, vers 1950,
huile sur panneau Isorel, dimensions inconnues,
collection Mony Vibescu.

Retours d'affects : la femme-paysage incorporée devient déesse anthropomorphique

Jacqueline Lamba a brillamment représenté toute la pesanteur qui plombe la femme-paysage⁂ dans son œuvre *La Femme blonde* peinte en 1930 (fig. 118.) Les cheveux de la femme-paysages sont une nappe qui l'arrime à la mer. La destinée d'une telle figure a été retranscrite par Jane Graverol (fig. 119) dans une vision picturale que l'artiste eut en 1950. Dans cette vision, l'os d'un bassin trône sur un lit à baldaquin, tout en haut, deux angelots en tirent les rideaux. À l'arrière-plan, le paysage est aride : la femme comme représentation idéologique a déserté le paysage, il ne reste plus que le résidu de sa matérialité déniée malgré qu'elle soit prédestinée au futurisme reproductif✳.

Avec Frida Kahlo et Kiki Smith, la femme-paysage semble retrouver une forme anthropomorphique qui surgit de temps immémoriaux. En 1946, Frida Kahlo se représente avec un corps de cerf parsemé de flèches, au milieu d'une forêt (fig. 120). À l'arrière-plan l'orage gronde et semble traduire des affects. La déesse-cerf est blessée : c'est le prix de sa revanche sur le paysage, dont elle semble désormais contrôler la puissance. En 2002, Kiki Smith réalisera une sculpture en bronze (fig. 121) qui révèlera la secrète conception des déesses : une biche met bas une femme. Le paysage a disparu : le travail métallurgique donne forme dans la matérialité la plus dure[121]. Dans le travail de Kiki Smith, la métallurgie permet l'incarnation d'une vraie revanche sur l'alchimie. Lorsque les femmes-artistes investissent la représentation de la femme-paysage, sa figure est souvent en voie de transformation, en voie d'incarnation explosive.

[121] À propos de métallurgie Deleuze et Guattari écrivent : « Plus généralement, l'idée métallurgique du "réducteur" exprime la double libération d'une matérialité par rapport à la matière préparée, d'une transformation par rapport à la forme à incarner. Jamais la matière et la forme n'ont paru plus dures que dans la métallurgie [...]. Bref, ce que le métal et la métallurgie font venir au jour, c'est une vie propre à la matière, un état vital de la matière en tant que telle, un vitalisme matériel [...]. La métallurgie est la conscience ou la pensée de la matière-flux, et le métal le corrélat de cette conscience. » Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux, capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 511-512.

fig. 120. Frida Kahlo, *El venado herido [Le Cerf blessé]*, 1946,
huile sur panneau de bois, 30 x 22,4 cm,
collection privée de Carolyn Farb, Houston.

fig. 121. Kiki Smith, *Born*, 2002,
bronze, 99,1 x 256,5 x 61 cm,
New York, Courtesy Pace Wildenstein.

L'artiste plasticienne Claudine Aspar en 2022 reprend la figure de la femme-paysage⁂ dans une installation du même nom (fig. 122 ; fig. 123). Sur cette peinture extraite d'un triptyque (fig. 122), on dénote les mêmes codes de représentation que dans les œuvres de Max Ernst (fig. 111 ; fig. 114) ou dans la représentation de Natura gravée par Merian l'Ancien (fig. 108) : le corps de la femme-paysage est représenté à côté d'un cours d'eau, allongé ou debout, en position d'apparence passive. Seulement, dans les représentations de Claudine Aspar, des flux sont marqués tous le long des corps et semblent signifier une activité intense qui permet aux végétaux de pousser sur le corps des femmes-paysages. De leur corps émanent des ondes qui communiquent entre elles et créent une cartographie aérienne. Le devant du *manteau de la femme-paysage* (fig. 123) propose des représentations anthropomorphiques de la nature : on y voit une femme à tête de taureau et une femme-arbre. Le dos du manteau reprend les représentations traditionnelles qui sont attribuées à la femme-paysage : grotte, cours d'eau, femme étendue sur les flots etc. Cette version de la femme-paysage est une version incarnée qui quitte son assignation inactive au paysage pour rediriger les flux de la nature.

J'ai l'habitude de créer à huis-clos. Je ne vois pas beaucoup le ciel et j'ai très peu de contact avec l'herbe et les arbres puisque j'habite à Paris ; pourtant j'ai grandi à la campagne. De la même manière, les gravures que j'exécute représentent des scènes qui se déroulent dans des espaces fermés. En réfléchissant à mon rapport au système d'exposition – qui est un rapport conflictuel quand je l'envisage de manière institutionnelle – je me suis alors dit que j'allais exposer dans la forêt à côté de la maison de mes parents (fig. 124). J'inverse le procédé, au lieu de fantasmer une nature inexistante dans le milieu citadin dans lequel j'habite, je ramène les angoisses de la ville et les expose dans des espaces où l'activité humaine est plus rare. L'installation *filaments prophétiques* a plus de sens lorsqu'elle est en contact avec de la matière en décomposition, des beaux scarabées bleutés bretons et des ronces plutôt que posée sur du marbre ou dans un espace blanc, aseptisé et mondain, à attendre vainement une reconnaissance[122]. Dans cet environnement-compost, l'installation

[122] À ce propos le critique Laurent Cauwet écrit : « La domination ainsi fait coup double. D'une part, elle éteint les velléités de rébellion d'une partie des classes moyennes en leur offrant une chasse gardée dans le domaine culturel érigé à la fois en temple [...] et en entreprise [...]. D'autre part, on offre la possibilité aux classes populaires, éléments inadaptés de la bourgeoisie et marginalisés de partout et d'ailleurs, de pouvoir focaliser leur rage, leur esprit critique et leur désir de reconnaissance en s'affirmant acteurs de cet ensemble culturel. » Laurent Cauwet, *La Domestication de l'art. Politique et mécénat*, Paris, Éditions La Fabrique, 2017, p. 12.

devient tout à coup très bizarre et aseptisée. Elle n'a rien à faire là, l'installation se fait purifier par les bois. Aussi, la prochaine fois je n'imprimerai pas sur des tissus blanchis artificiellement, le contraste est trop fort.

fig. 122. Claudine Aspar, *Femme paysage*, 2022,
peinture sur support, élément central d'un triptyque, 150 x 100 cm,
Fontaine de Vaucluse, Musée Pétraque.

fig. 123. Claudine Aspar, *Le manteau de la femme paysage*, 2022,
monotype, broderies, incrustations de sequins, tissus, dimensions inconnues,
vue de face et de dos,
Fontaine de Vaucluse, Musée Pétraque.

fig. 124. Chloé Fleury Turcas, *filaments prophétiques*, 2024,
Installation, environ 154 x 89 x 35 cm,
matériaux divers, sculpture, gravures, broderies,
exposition du 11 août 2024 de 17h58 à 18h36, en l'honneur des arbres coupés, des ronces et de la forêt,
Morbihan.

L'artiste chercheuse en création-recherche Mélodie Marull a réalisé en 2019 une vidéo intitulée *Paysages2011*[123]. C'est « une vidéo réalisée à partir du texte *Queer Phénomenology* de Sara Ahmed et d'images issues d'archives personnelles. Elle explique comment la conception de l'espace comme une superposition de cartes affectives et subjectives, déterminées par des groupes, des communautés, fait coexister les personnes, maginal(isé)es ou non, qui les construisent. »[124] Pour l'artiste, la recherche en arts plastiques « induit une introspection dans le territoire personnel du plasticien, une forme de subjectivité à la racine de sa théorisation, qui brouille les règles académiques habituelles et élargit le cadre scientifique aux pratiques de créations. »[125] Cette méthode incarnée en création-recherche est motivée par la « révolution affective dans l'histoire de l'art »[126] qui se déroule en ce moment même. L'historienne de l'art Isabelle Alfonsi affirme que c'est Donna Haraway qui a ouvert « un chemin vers l'émancipation en montrant les raisons personnelles, sociales, psychologiques, intuitives qui nous poussent à nous emparer de nos sujets, en *incarnant* nos recherches. »[127] À partir de là, nous voyons comment l'incarnat occidental se prépare à la révolution affective qui arrive.

Les enclosures : de l'interdiction de danser au sabbat des sorcières

En France, depuis la fin du XVIe siècle jusqu'à aujourd'hui, les féminismes surgissent puis se retirent suivant des campagnes idéologiques oppressantes : d'abord ils ont brûlé les hérétiques et les sorcières, ils ont excisé les clitoris dans une grande guerre contre la masturbation lancée par la pastorale chrétienne, ils ont interdit aux femmes de travailler pour que leurs ventres puissent assurer gratuitement la perpétration de chair fraîche à exploiter dans les usines[128] et enfin ils ont diabolisé la prostitution pour que le capital ne

[123] Mélodie Marull, *Paysages2011*, 2019, vidéo (4min 6s), son : Punaise 666, aufdenzugaufspringen, texte personnel et extraits issus de Sara Ahmed, *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others,* Durham & London, Duke University Press, 2006.
[124] Mélodie Marull, « Créativités et affects queer dans la recherche en art » *in* Bernard Lafargue, Cécile Croce (dir.), *QueeRriser l'esthétique*, revue *Figures de l'art*, n°39, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2021, p. 231.
[125] *Ibid.*, p. 240.
[126] Isabelle Alfonsi, *Pour une Esthétique de l'émancipation*, Paris, Éditions B42, 2019, p. 18.
[127] *Ibid.*, p. 31.
[128] À ce propos Silvia Federici écrit : « Alors qu'au Moyen-Âge les femmes avaient pu employer diverses formes de contraception et avaient exercé un contrôle incontestable sur le processus d'enfantement, leurs utérus, à partir de [la Renaissance], devenaient un territoire public, contrôlé par les hommes et l'État, et la procréation

s'accumule pas autre part qu'à l'intérieur des limites où ils ont bâti des villes et des capitales ; ils ont désenchanté le monde pour mieux l'automatiser. « Il » n'est pas l'ennemi principal[129], « il » est en fait de multiples « ils », posés comme neutres mais qui « l'emportent toujours sur le féminin » comme l'explique la célèbre règle grammaticale française. L'ennemi principal, idéologique, agirait dans une logique d'exploitation qui trouve sa source, entre autres, dans la pratique de l'accumulation primitive définie par Silvia Federici. Pour l'historienne :

> Là où Marx envisage l'accumulation primitive du point de vue du prolétariat salarié masculin et du développement de la production des marchandises, je l'examine en fonction des changements qu'elle a induits dans la position sociale des femmes et la production de la force de travail. Ma description de l'accumulation primitive comprend ainsi un ensemble de phénomènes historiques absents chez Marx et qui ont pourtant été extrêmement importants pour l'accumulation capitaliste. Ce sont : (1) le développement d'une nouvelle division sexuée du travail assujettissant le travail des femmes et leur fonction reproductive à la reproduction de la force de travail ; (2) la construction d'un nouvel ordre patriarcal, fondé sur l'exclusion des femmes du travail salarié et leur soumission aux hommes ; (3) la mécanisation du corps prolétaire [...].[130]

La division sexuée du travail, l'exclusion des femmes du travail salarial et la mécanisation du corps prolétaire est un triple processus qui s'est déployé au XVIe siècle dans toute l'Europe, après ce que Silvia Federici désigne comme étant le phénomène « d'enclosure »[131].

Au Moyen-Âge, très vite « les enclosures, la chasse aux sorcières, le marquage, la flagellation et l'enfermement des vagabonds et mendiants dans des maisons de correction »[132] creusèrent des fossés entre les femmes et les hommes, et plus largement entre les classes sociales, dont les écarts ne cesseront jamais de se s'approfondir depuis la Renaissance, à travers guerres, conquêtes et colonisations[133]. Selon Silvia Federici, à la

était directement mise au service de l'accumulation capitaliste. » Silvia Federici, *Caliban et la Sorcière, op. cit.*, p. 162.

[129] À propos du concept d' « ennemi principal » comme définition du patriarcat comme système d'exploitation principal des femmes, voir Christine Delphy, *L'Ennemi principal 1. Économie politique du patriarcat*, Paris, Éditions Syllepse, 1998.

[130] Silvia Federici, *Caliban et la Sorcière, op. cit.*, p. 21.

[131] « Au XVIe siècle, "enclosure" était un terme technique, indiquant un ensemble de stratégies que les seigneurs anglais et les riches fermiers utilisèrent afin d'éliminer la propriété foncière communale et étendre leurs possessions. Il faisait principalement référence à l'abolition du système d'*openfield*, un arrangement par lequel les villageois détenaient des bandes de terrain non contiguës dans un champ non clôturé. L'enclosure comprenait aussi la division des communaux par des clôtures et la démolition des baraques des pauvres paysans qui ne possédaient pas de terre [...]. » *Ibid.*, p. 119-120.

[132] *Ibid.*, p. 107.

[133] « Historiquement, les institutions de domination se sont établies en détruisant les communautés – depuis le mouvement des *enclosures* et des brûlages des sorcières en Europe, jusqu'à la colonisation de l'Afrique, de l'Asie, de l'Amérique du Sud et de la Polynésie. Cette entreprise se poursuit avec la destruction des communautés natives américaines, des traditions et des modes de vie des Montagnes noires et du sud-ouest de l'Amérique du Nord. » Starhawk, *Rêver l'obscur, op. cit.*, p. 160.

Renaissance, la chasse aux sorcières a « divisé les femmes » et « leur a appris qu'en devenant des complices de la guerre contre les "sorcières" et en acceptant l'autorité des hommes en la matière, elles pouvaient gagner la protection qui les sauverait de la potence ou du bûcher. »[134] Dans cette ambiance de dénonciation, les relations entre femmes se seraient délitées : « au cours des procès les femmes étaient contraintes de se dénoncer les unes les autres sous la torture, les amies s'accusant entre elles, les filles accusant leur mère. »[135]

Pendant la Renaissance, la répression des femmes s'est opérée simultanément avec l'abolition des communaux. Il y a même eu des proclamations pour empêcher les femmes de se réunir : elles ont été exclues des guildes et des corporations ; les couvents sont une exception, mais la hiérarchisation de l'institution chrétienne place tout de même les nonnes sous l'autorité d'hommes de foi. Ainsi, en Angleterre, « en 1547, "une proclamation a interdit aux femmes de se réunir pour jacasser et discuter" et ordonné aux maris de "garder leur épouse à la maison". Les amitiés féminines étaient l'une des cibles des chasses aux sorcières puisqu'au cours des procès les femmes étaient contraintes de se dénoncer les unes les autres sous la torture, les amies s'accusant entre elles, les filles accusant leur mère. »[136] La notion anglaise de « *gossip*✶ », « commérages » en français, est une notion importante pour comprendre les mécanismes de dénonciation à l'Inquisition et son infiltration dans les socialités entre femmes[137].

Les accusations de sorcellerie s'étendaient au-delà des femmes et touchaient particulièrement les personnes non-blanches, non-chrétiennes, non-valides, les personnes transgenres, les homosexuels et les lesbiennes ; ces accusations concernaient en somme les trois quarts de l'humanité et coururent pendant les siècles meurtriers de l'Inquisition mais aussi jusqu'au XXe siècle, siècle des spécialistes de la pathologisation. Dans une nouvelle écrite en 1893 et publiée en 1914 intitulée « Un scandale au couvent », l'écrivain Oscar

[134] Silvia Federici, *Une Guerre mondiale contre les femmes. Des chasses aux sorcières au féminicide*, Paris, Éditions La Fabrique, 2021, p. 41-40.
[135] *Ibid.*, p. 69.
[136] Silvia Federici, *Le Capitalisme patriarcal*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Étienne Dobenesque, Paris, Éditions La Fabrique, 2019, p. 69.
[137] Silvia Federici, « Sur la signification de "gossip" », *Une Guerre mondiale contre les femmes, op. cit.*, pp. 59-71. On retrouve le gossip✶ comme outil social dans Pedro Almodóvar, *Tout sur ma mère (Todo sobre mi madre),* film dramatique, El Deseo S.A., 101 minutes, 1999. Dans ses films, Almodóvar aborde souvent la socialité féminine et la dimension *queer* ou homo-affective, à travers les relations entre ses personnages.

Panizza s'est inspiré de l'histoire d'amour entre Sara et Alexina Barbin[138]. Mais comme l'avait anticipé cettɛ dernierɛ, l'impact de l'homosocialisation✶ dans la relation lesbienne qu'iɛl narre dans son journal intime[139] n'est pas du tout retranscrite dans le point de vue qu'adopte son contemporain ; le regard est masculin et suit les normes hétérosexuelles. Alexina Barbin devenuɛ Abel Barbin n'arrivera jamais à épouser les carcans de l'hétéronormativité✶ et ses injonctions au sexe, ce qui lea poussera au suicide. Dans la nouvelle d'Oscar Panizza, non seulement les jeunes filles sont fétichisées d'un point de vue gourmand d'homme-chasseur, épiant la moindre manifestation d'innocence (bruits des vêtements, voix, attitudes, habitudes) ; mais surtout elles sont démonisées : « Pour le moment, le calme régnait encore. Mais nous ne pouvons accorder au lecteur le moindre repos : il lui faudra suivre avec nous toute cette scandaleuse affaire telle qu'elle s'est déroulée au cours de l'après-midi. Il [l'abbé] lui faudra traverser d'un vol rapide cet antre de sorcière à la Breughel qu'est l'intérieur d'un couvent. »[140] écrit Oscar Panizza ; l'antre des sorcières,

[138] Herculine Alexina Abel Barbin est le premier cas littéraire dont les transitions de genre sont auto-formulées dans son journal intime et documenté du point de vue médical de l'époque. En somme, Herculine Alexina Abel Barbin est le premier cas documenté sur la transition de genre administrative. Michel Foucault a rassemblé les archives concernant sa vie et le traitement qu'iɛl a reçu dans la presse et par les institutions médicales et administratives de l'époque. Voir Michel Foucault, *Herculine Barbin dite Alexina B.* [1868], Paris, Éditions Gallimard, 2014.

[139] « La même veilleuse éclairait donc les deux dortoirs. Une fois la prière faite et les élèves couchées, nous causions souvent de longues heures, mon amie et moi. J'allais la trouver à son lit, [...]. Peu à peu je pris l'habitude de la déshabiller. Ôtait-elle une épingle sans moi, j'en étais presque *jalouse !*» Herculine, Alexina, Abel Barbin, « Mes souvenirs », *Ibid.*, p. 70. Souligné par l'auteurɛ ; « Assurément, j'étais moins troublé, mais je n'avais pas la force de lever les yeux sur madame P..., pauvre femme qui ne voyait en moi que l'*amie* de sa fille, tandis que j'étais son amant ! » *Ibid.*, p. 74-75. Souligné par l'auteurɛ ; « Dans nos délicieux tête-à-tête, elle se plaisait à me donner la qualification masculine que devait, plus tard, m'accorder l'état civil. Mon cher Camille, je vous aime tant !!! Pourquoi vous ai-je connu, si cet amour doit faire le malheur de toute ma vie !!! » *Ibid.*, p. 80. « Pouvait-elle me pardonner le rôle mystérieux que j'avais joué dans sa maison, près de sa fille dont la pureté lui était si chère ? Je ne puis croire néanmoins qu'elle soupçonnât l'*intimité* de nos relations. Non, car avec la violence de ses sensations, elle en eût été foudroyée. Ma bonne foi lui était un sûr garant de la chasteté de son enfant. » p. 108. Souligné par l'auteurɛ. Michel Foucault n'a pas noté l'extraordinaire invention littéraire présente partout dans le journal intime de Barbin, qui soulignait chaque qualificatif læ concernant qu'iɛl genrait au féminin. D'ailleurs, dans une ultime invisibilisation, Michel Foucault mettra son nom au-dessus du livre édité rassemblant tous les documents à propos d'Herculine, Alexina, Abel Barbin, plutôt que les noms de la principale personne concernée. Pourtant 112 pages sur 257 sont celles de son journal intime, faisant d'iɛl læ principalɛ auteurɛ de l'ouvrage, alors même qu'une grande partie dudit journal a été tronquée par le médecin-légiste Ambroise Tardieu qui récupéra les documents de son autopsie. Ce dernier publia le journal d'une manière tout à fait méprisante, dénigrante et déshumanisante pour la première fois en 1874. Voir Ambroise Tardieu, *Question médico-légale de l'identité dans ses rapports avec les vices de conformation des organes sexuels : contenant les souvenirs et impressions d'un individu dont le sexe avait été méconnu,* Paris, Éditions J.-B. Baillière et fils, 1874, pp. 61-173.

[140] Oscar Panizza, « Un scandale au couvent », traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, *in* Michel Foucault, *Herculine Barbin dite Alexina B., op. cit.,* p. 192.

le couvent et le continuum lesbien* qu'il abrite indique un territoire qu'il faut hautement surveiller car les hommes y sont en minorité et le désir des femmes ne leur est pas adressé.

Pour revenir au phénomène d'enclosure, nous constatons que les représentations de danses en rond autour d'arbres et sous forme de bacchanales est un thème récurrent dans l'histoire de l'art, il a été abondamment utilisé pour décrire les sabbats des sorcières. Dans les gravures de la Renaissance, on en retrouve quelques-unes, parmi une eau-forte de Pierre Brebiette (fig. 125) et un burin de René Boyvin (fig. 126). Ces gravures font partie d'un riche catalogue d'exposition dirigé par Maxime Préaud en 1972[141]. Silvia Federici, dans *Caliban et la Sorcière* explique que sous l'Inquisition, tout type de regroupement entre travailleurs ou voisins était susceptible d'être un sabbat de sorcières, éloignant les gens les uns des autres et supprimant petit à petit les communs, qui étaient des terres partagées pour se retrouver ou faire des rituels païens.

> Afin d'affirmer la discipline sociale, une attaque fut lancée contre toutes les formes de socialisation et de sexualité collectives : les sports, les jeux, les danses, les fêtes, festivals et autres rituels de groupe qui avaient été à l'origine des liens et de la solidarité entre travailleurs. Elles furent réprimées par tout un cortège de lois : vingt-cinq en Angleterre, pour la seule réglementation des tavernes, entre les années 1601 et 1606. [...] Même le rapport individuel à Dieu fut privatisé : dans les zones protestantes, par l'institution d'une relation directe entre l'individu et le divin ; dans les zones catholiques, avec l'introduction de la confession individuelle. L'église elle-même, en tant que centre communautaire, cessa d'accueillir toute autre activité sociale en dehors du culte. En conséquence, l'enclosure physique qu'opérait la privatisation de la terre et la clôture des communaux fut doublée par un processus d'enclosure sociale, la reproduction des travailleurs passant de l'*openfield* au foyer, de la communauté à la famille, de l'espace public [...] au privé.[142]

L'interdiction de danser fit donc partie d'un phénomène plus large d'enclosure, en Angleterre, mais aussi en France, qui permis entre autres la privatisation des terres.

[141] Maxime Préaud, *Les Sorcières,* catalogue d'exposition, Paris, 16 janvier-20 avril 1973, Paris, BNF, 1973.
[142] Silvia Federici, *Caliban et la Sorcière, op. cit.*, p. 149.

Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur
© HAUM, Foto: U.Mangholz, 04/2018 (CC BY-NC-ND 4.0) - http://kk.haum-bs.de/?id=boyvin-r-ab3-0002

fig. 125. Pierre Brebiette, *Bacchanale*, 1610-1642,
eau-forte, 6,4 x 16,6 cm,
New York, Metropolitan Museum of Art.

fig. 126. René Boyvin, *Danse des Dryades*, XVIe siècle,
burin d'après Rosso Fiorentino, 26,9 x 39,8 cm,
R.-Dumesnil 74-1, Paris, Bibliothèque Nationale de France.
© BNF, Cabinet des estampes, Ed3, in-folio.

fig. 127. Agostino Veneziano, *Sur le chemin du Sabbat* ou *La Carcasse*, vers 1515,
burin, 30,2 x 64,5 cm,
Paris, Bibliothèque Nationale de France.
© BNF, Bartsch (Raimondi) 426, Cabinet des estampes, Réserve, AA5 (Raimondi).

fig. 128. David Rijckaert III, *Ronde diabolique*, 1651,
huile sur toile, 48,2 x 62,7 cm,
Clermont-Ferrand, Musée d'art Roger-Quilliot.

Une gravure attribuée à Agostino Veneziano et réalisée en 1515 (fig. 127), représente une drôle de danse macabre. La gravure est composée selon les représentations de la bacchanale. On y voit une carcasse de bouc, une sorcière est assise au milieu des os de sa hanche, comme sur un trône. C'est une scène de départ au Sabbat qui se déroule dans un marais, lieu privilégié de la déesse païenne Artémis-Diane[143]. C'est une ancienne déesse fertile déchue devenue sorcière stérile ; ses longs cheveux se confondent avec la fumée de son chaudron. Elle enlève les enfants pour les offrir au diable. Il y a là tous les codes de représentation de la philosophie mécaniste : la scène est anatomique et les os des pattes du bouc sont tenus par quatre hommes qui les mettent en mouvement. La carcasse devient une marionnette : les animaux représentés sont à la fois morts-vivants et utilisés comme machines. Cette carcasse est une anticipation hybride de l'imaginaire contemporain autour des figures du zombie et du cyborg. On voit ici l'engouement pictural et folklorique pour les grylles, des figures chimériques oniriques que Jérôme Bosh a largement utilisé dans ses tableaux[144]. On retrouve le thème de la bacchanale macabre dans cette *Ronde diabolique* peinte un siècle et demi plus tard peintre flamand David Rijckaert III (fig. 128). Ce tableau, à la thématique assez inhabituelle pour le peintre paysagiste, montre des grylles en décomposition dansant en ronde en-dessous d'une cloche.

Le bouc est le symbole de Saturne, connu au Moyen-Âge et à la Renaissance pour être le « patron des sorciers »[145]. C'est un symbole important utilisé dans les représentations du Sabbat à la Renaissance, Maxime Préaud écrit :

> Rappelons que le domicile nocturne de Saturne (planète) est le signe du capricorne, représentation relativement fréquente du diable.
>
> Signalons aussi les rapports difficiles à prouver mais certains entre les fêtes de Saturne, les saturnales, et le sabbat. Il faut se souvenir que ces saturnales (dont le nom est aujourd'hui encore synonyme d'orgie) étaient la fête des esclaves, à Rome, une fête où le monde était inversé, les maîtres servant leurs valets ; on s'offrait en cadeau des chandelles et des poupées de cire [...]. Quant au Saturne des Romains lui-même, il était "sur le même rang que les divinités de Janus, de Jupiter, de Faunus, de Picus, de Silvanus, c'est-à-dire qu'il est comme eux de la lignée des esprits qui président à la vie agricole dans la maison et dans les champs" (*Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, article

[143] Maxime Préaud, *Les Sorcières, op. cit.*, p. 49.
[144] Dans ses tableaux, Jérome Bosch hybridait les animaux avec des bateaux et des véhicules. On peut en voir dans *La Tentation de Saint Antoine*, vers 1501, huile sur panneau, 131 x 228 cm, panneau central du triptyque, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon.
[145] Crispin de Passe, *Saturne, Patron des Sorciers*, fin XVIe siècle, burin d'après Martin de Vos, 21,6 x 17,6 cm, BNF, Cabinet des estampes, Sa I, in-folio.

> Saturnus), indication importante lorsqu'on se rappelle que la sorcellerie est un phénomène essentiellement rural.[146]

Toujours selon l'historien de l'art : « Saturne a été identifié à Kronos, lui-même identifié à Moloch, auquel on sacrifiait des enfants encore au début du christianisme [...]. Enfin, le sabbat, c'est-à-dire le jour du samedi (*Saturday* en anglais), est le jour dédié à Saturne. Rappelons également que la planète Saturne correspond, dans le tarot divinatoire, à la quinzième lame : le Diable. »[147] C'est pourquoi on peut voir une sorcière chevauchant un bouc dans la petite gravure très connue d'Albrecht Dürer (fig. 129) ; on y voit une sorcière tenant un fuseau au bout d'un bâton et quatre angelots, déjà en proie à la vieillesse comme contaminés, et qui se tiennent tous à un bâton comme des vieillards. L'angelot à droite tient un vase dans ses bras et en entrouvre l'encolure avec deux doigts. Un geste qui prend une tournure sexuelle quand on voit juste au-dessus la main de la sorcière appuyer sur la corne du bouc pour la diriger vers le vase : mimant ainsi métaphoriquement un coït entre pénis et utérus. Cette métaphore associée au bouc est représentée plus explicitement encore dans la quinzième lame du tarot de Thoth (fig. 131), le Diable[148]. Un bouc s'élève et à l'arrière-plan une forme phallique qui ressemble à un champignon atomique se détache. Les cartes divinatoires du tarot de Thoth ont été dessinées par Lady Frieda Harris, qui s'est inspirée de la « géométrie synthétique »[149] pour en élaborer les compositions[150] sous l'influence de l'occultiste franc-maçon, tarologue et astrologue Aleister Crowley.

On retrouve encore un bouc, représenté cette fois dans cette intéressante scène de cuisine des sorcières par Hans Baldung Grien en 1514 et indiquant *L'instant du Départ* (fig.

---

[146] *Ibid.,* p. 16.
[147] *Ibid.,* p. 16-19.
[148] Aleister Crowley, *The Book of Thoth (Egyptian Tarot)* [1944], Maine, Éditions Samuel Weiser, 1995.
[149] La géométrie synthétique s'oppose à la géométrie analytique, elle est emprunte de mysticisme. « Poncelet (1788-1867) reconstruit la géométrie dans sa prison en Russie (comme officier de Napoléon) à partir de ses souvenirs des cours de Monge et Carnot et y développe ses propres recherches. Le traité des propriétés projectives des figures paraît en 1822 et marque une réaction à la trop forte emprise de la géométrie métrique, renforcée par l'emploi exclusif des méthodes analytiques. Il veut donner à la géométrie synthétique une aussi grande généralité que celle qui caractérise la géométrie analytique (en particulier en évitant la considération des cas de figure). Il met pour la première fois l'accent sur l'idée de transformation géométrique, vue comme correspondance entre figures de deux plans qui transforme un point de la première en un point de la seconde ou un point de la première en une droite de la seconde (dualité). (D-D. & P., p. 139-146) » Marie-Jeanne Perrin-Glorian, Marie Hélène Salin, *Didactique de la géométrie. Peut-on commencer à faire le point ?* Actes du séminaire national de didactique des mathématiques - Année 2009, ARDM et IREM de Paris, 2010, lignes 526-546.
[150] Class Hoffmann, *Projective Synthetic Geometry in Lady Frieda Harris' Tarot Paintings and in Aleister Crowley's Book of the Law*, traduit de l'allemand vers l'anglais par Stephen Luzny, disponible sur un site obscur (comme souvent dans les savoirs autour du tarot).

130). Sur ce dessin on retrouve les sorcières préparant un festin d'immondices sur les berges d'un marais. L'historien des arts Maxime Préaud le trouve intéressant parce qu'on y voit des préparations d'onguents et de stupéfiants[151]. Il remarque dans ce dessin de Baldung que « la plus vieille des sorcières, la plus expérimentée, est déjà en train de "planer" (l'argot moderne des drogués est parfaitement adéquat ici). »[152]

Jacques Derrida, dans un chapitre sur la « pharmacie de Platon » dans son ouvrage *La Dissémination*, propose un aperçu étymologique de la pharmacie (pharmacée [*Pharmakeia*]) et y décèle le rapprochement entre l'empoisonnement et le remède. Il écrit :

> Le *pharmakon* serait une substance, avec tout ce que ce mot pourra connoter, en fait de matière aux vertus occultes, de profondeur cryptée refusant son ambivalence à l'analyse, préparant déjà l'espace de l'alchimie, si nous ne devions en venir plus loin à reconnaître comme l'anti-substance elle-même : ce qui résiste à tout philosophème, l'excédant indéfiniment comme non-identité, non-essence, non-substance, et lui fournissant par là même l'inépuisable adversité de son fond et de son absence de fond. Opérant par séduction, le *pharmakon* fait sortir des voies et des lois générales, naturelles ou habituelles.[153]

Le dessin de Baldung ouvre ainsi la « guerre des savoirs »[154] qui se déroulera pendant l'Inquisition. Pour Paul B. Preciado :

> Il s'agit d'exterminer ou de confisquer une certaine écologie du corps et de l'âme, un traitement hallucinogène de la douleur, du plaisir ou de l'excitation, et d'éradiquer les formes de subjectivation produites par l'expérience collective et corporelle des rituels, processus de transmission de symboles et d'assimilation de substances hallucinogènes ou sexuellement actives. Par les accusation d'hérésie et d'apostasie (reniement de Dieu), la chasse aux sorcières ne fait que dissimuler la criminalisation des pratiques d' "intoxication volontaire" et d'auto-expérimentation sexuelle ou de substances hallucinogènes. C'est sur cet oubli contraint que viendra s'ériger la modernité électrique et hormonale.[155]

Sorcières, danseuses endiablées et droguées sont brûlées sur le même bûcher, pointant l'obsession des régimes organisateurs de la Nation à contrôler étroitement leurs activités de guérisseuses de l'âme et de voyageuses du corps.

[151] Maxime Préaud, *Les Sorcières, op. cit.*, p. 44.
[152] *Ibid.*, p. 47.
[153] Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Éditions Le Seuil, 1972, p. 87.
[154] Paul B. Preciado, *Testo junkie, op. cit.*, p. 145.
[155] *Ibid.*

fig. 129. Albrecht Dürer, *La Sorcière,* vers 1500,
burin sur cuivre, 11,5 x 7 cm,
Paris, Bibliothèque Nationale de France.
© BNF.

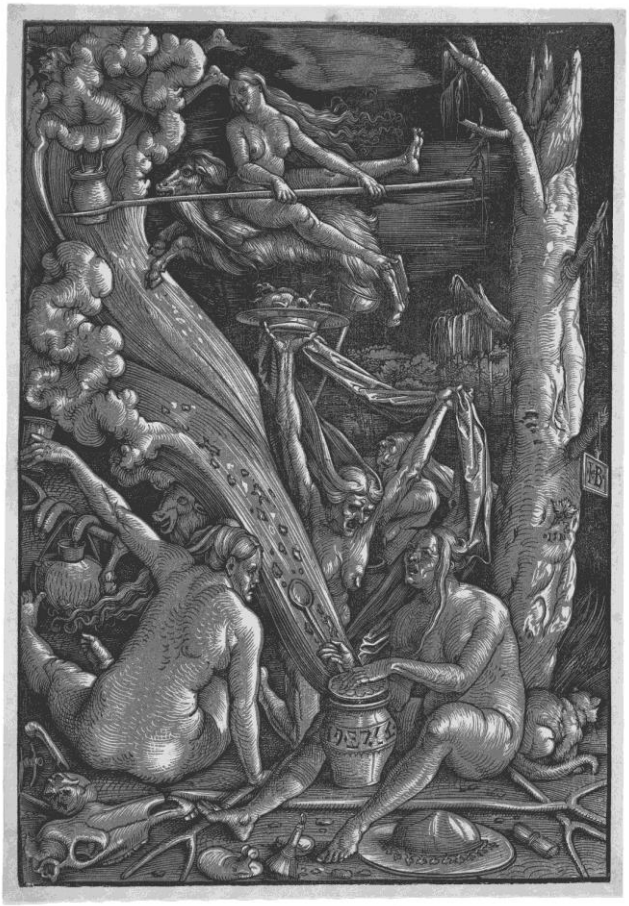


fig. 130. Hans Baldung Grien,
L'instant du Départ, 1514,
plume, encre noire, lavis, rehauts de blanc,
sur papier préparé brun, 28,8 x 20,5 cm,
monogrammé et daté 1514,
Tietze et Tietze-Conrat, t. IV et V, n° 300.
Schönbrunner-Meder, n° 515.
Inv. 3221, sous le titre *Hexenszene*.
Vienne, Albertina.

fig. 131. Lady Frieda Harris, *Le diable* [arcane majeure XV], 1938-1943,
gouache et mine de plomb sur papier, 42,5 x 26,9 cm,
cartes de tarot réalisées d'après les instructions d'Aleister Crowley, *The Book of Thoth,* Londres, Ordo Templi Orientis, 1944.
première édition en1963.
© U. S. Games Systems, Inc.

fig. 132. Chloé Fleury Turcas, *Sabbat des sorcières*, 2019,
gravure pointe-sèche sur zinc ,40 x 30 cm,
encre noire 85 Charbonnel,
impression taille douce sur papier ivoire 120g Hahnemühle, 45 x 35 cm,
imprimé sur presse personnelle, Paris.

Dans *Sabbat des sorcières* (fig. 132) j'ai voulu recontextualiser les sorcières contemporainɛs dans leur milieu orgiaque BDSM✳. Les corps sont femmes, hommes, intersexués, trans✳. Le décor va chercher à la fois dans les perspectives de la Renaissance, dans les éléments d'architecture antiques et dans les formes et motifs orientalistes – rappelant la tradition du harem (fig. 57) dans la peinture érotisante occidentale. L'homme satyre derrière la figure féminine qui a ses menstrues[156] (dont on voit le saignement atterrir sur le front d'une autre figure), a des cornes qui rappellent celle des boucs dans les gravures de la Renaissance représentant les divers moments du Sabbat (fig. 127 ; fig. 129 ; fig. 130). Malgré les bûchers, en Occident, la flamme des fêtes du samedi soir organisées par les sorcières ne s'est, je crois, jamais éteinte[157].

La convulsion comme signe plastique des consentements : trajet mouvementé des sorcièr^{e}s, des possédé^{e}s et des illuminé^{e}s

La convulsion appartient à la culture visuelle de la clinique, ce procédé plastique a longtemps servi aux cliniciens à rendre visible les maladies de l'esprit. Au XIXe siècle, à l'hôpital de la Salpêtrière à Paris, le docteur Jean-Martin Charcot[158] s'allie aux artistes-médecin dans l'hôpital et érige un véritable « musée pathologique vivant »[159]. Le professeur d'Histoire de l'art Pascal Rousseau note que : « Paul Richer, interne dans le service neurologique et par ailleurs professeur d'anatomie artiste à l'École des Beaux-Arts de Paris, croque sur place la plus spectaculaire des crises [d'hystérie] qu'il découpe en "86 figures"

[156] Les menstrues sont le signe que la sexualité pratiquée dans cette scène n'a pas pour finalité le futurisme reproductif✳.

[157] À ce propos je me permets de recommander cet article sur l'art *queer* dans le célèbre club du Berghain à Berlin qui allie, danse, musique, samedis soir et sexualités non-hétéronormative. Le club du Berghain serait « plutôt comme une sorte de musée vivant où le *dance floor* et les œuvres qui l'habitent entrent en dialogue avec les corps qui le dansent. Plus qu'un lieu d'exposition, c'est avant tout un lieu d'art total, un espace esthétique où les corps, que ce soit par leur mise en scène et l'attention portée par le public aux tenues, aux masques et aux parures, performent le genre, adhèrent, renégocient et tordent les normes esthétiques que le Berghain donne à voir à son public. » Guillaume Robin, « Queeriser le dance floor. Des normes esthétiques et de leur détournement dans l'espace du Berghain », *in* Bernard Lafargue, Cécile Croce (dir.), *QueeRriser l'esthétique*, revue *Figures de l'art*, n°39, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2021, p. 161.

[158] Le docteur Charcot est une figure historique plusieurs fois citée dans cette thèse ; Charcot est aussi un collègue d'Alfred Binet. Voir *Infra,* « L'obsession occidentale de l'organe sexuel : le fétiche génital ». À son propos, l'écrivain Léon Daudet écrit : « Il aura eu le rare mérite d'avoir compris que l'art et la science doivent se comprendre, se compénéter et s'entraider. » Léon Daudet, *Souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux,* Paris, Nouvelle librairie nationale, tome I, 1920, p. 428. Cité par Pascal Rousseau, *Hypnose, Art et hypnotisme de Mesmer à nos jours*, Paris, Éditions des Beaux-Arts de Paris, 2020, p. 104.

[159] *Ibid.*, p. 103.

pour produire un récit en images sous forme tabulaire. L'ensemble formera un atlas et un tableau synoptique des convulsions où l'observation clinique se mêle à l'anatomie artistique [...]. »[160] Dans les dessins de Richer qu'on peut retrouver dans la deuxième édition de ses *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*[161], la convulsée est isolée de son environnement, dans la plus stricte tradition descartienne[162] (fig. 134), et ses mouvements sont scrupuleusement découpés pour que la crise d'hystérie, dans toute sa diversité, soit le plus lisible par les médecins amenés à les reconnaître, les diagnostiquer et les soigner.

Paul Richer décline son tableau en 82 figures réparties en quatre périodes (fig. 133), les colonnes B, C, D et E correspondent à la période épileptoïde, les convulsées ont une posture généralement allongée ; les colonnes F, G et H correspondent aux périodes de « clownisme », les jambes des convulsées sont le plus souvent en l'air et elles se cabrent ; les colonnes I et J sont celles de la période des « attitudes passionnelles », les poses sont diverses et la convulsée peut se lever ; enfin les deux dernières colonnes K et L sont celles de la période de « délire » où la convulsée se met en boule, cambre le dos de manière concave, à l'inverse des postures dites « clownesques », ses genoux peuvent être en l'air et toutes les figures semblent faire une crise de panique. Il est intéressant de noter comment le Richer découpe ses figures et surtout indique ses mouvements avec des pointillés (fig. 134 ; p. 79-80) ou les découpe en plusieurs figures (fig. 134 ; p. 81). Ces procédés s'inspirent de la chronophotographie, dont l'inventeur Albert Londe, arpentait les couloirs de la salpêtrière à la même époque, lui aussi à l'affût des attitudes passionnelles de celles qu'ils appelaient les « hystériques » [163]. Ces postures pouvaient parfois être déclenchées par les médecins, les poses hystériques nécessitant aux photographes et dessinateurs des temps suffisamment longs pour pouvoir être *saisies*. À ce propos, Sam Bourcier écrit :

> Avec ses présentations publiques, son théâtre, la Salpêtrière était devenue le lieu d'une véritable surenchère en matière de protocoles cliniques. Charcot y suscitait la crise et la faisait tenir... La "spontanéité", l' "instantanéité" des attaques hystériques nécessitait bien sûr un temps de pose particulièrement long compte tenu des techniques photographiques de l'époque. Qu'à cela ne tienne,

[160] *Ibid.,* p. 104.
[161] Paul Richer, *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, préface de Jean-Martin Charcot, Paris, A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1885.
[162] *Infra*, « Exploration des zombie-figurations à travers une archéologie des gravures anatomiques ».
[163] « Albert Londe, pionnier de la chronophotographie, est chargé d'un "service photographique" où l'on tente de saisir le phasage entre les différentes étapes de la "grande attaque hystérique", avec un soin particulier accordé aux "poses plastiques", dites aussi "attitudes passionnelles" [...]. » Pascal Rousseau, *Hypnose, op. cit.*, p. 104.

> Charcot faisait repartir une contracture hystérique avec un bâton-sexe pointé sur les ovaires de la patiente moyennant quelques inhalations de poppers.[164]

Les productions artistiques de la Salpêtrière à cette époque sont de véritables archives d'un savoir « médicalo-porno »[165] qui s'est évidemment établi sur le corps des femmes sans leurs consentements éclairés.

Même si la clinique de l'hystérie s'ouvre sur la subversion du genre[166], le risque hystérique reste collé aux corps des femmes, et s'est surtout développée dans les institutions médicales. La profusion d'images que Charcot a encouragée a transformé l'hystérie en un stéréotype qui s'est étendu dans les imaginaires et la culture populaire. La fin du XXe siècle en était encore très imprégnée comme on peut le constater en constatant le succès du film d'horreur États-Unien réalisé en 1973 par William Friedkin, *The Exorcist*[167] ; on y voit l'actrice Linda Blair descendre les escaliers à l'envers en « *spider-walk* », scène qu'on l'a forcée à réaliser, après que le réalisateur l'ai malmenée dans de nombreuses autres scènes[168] ; comme une araignée humaine, elle est complètement retournée, les mains en avant et le ventre dirigé vers le plafond, elle est complètement cambrée (fig. 135) à la manière des convulsées qu'on pouvait voir dans les dessins de Richer (fig. 134 ; p. 76). Dans le film de Friedkin, l'imagerie de l'hystérique renoue avec la possession et les pratiques exorcistes.

Pour læ sociologue Sam Bourcier le le film « Baise-moi »[169] réalisé par Virginie Despentes pourrait se rapprocher du « *fuck me* » hurlé par la petite fille possédée dans *The Exorcist.* Iɛl affirme « En visionnant le film, je me suis rendue compte qu'il était tout à fait possible de relire *L'Exorciste* et *Baise-moi* pour en faire un sexorcisme c'est-à-dire une dénaturalisation de la production de la femme hystérique hypersexuelle et grande masturbatrice qui est le paradigme de référence de la pute et de la salope du porno

[164] Sam Bourcier, « Sexorcismes : *Baise-moi*, Charcot, *l'Exorciste* et les porn star », *Queer Zones. La trilogie,* Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p. 351-352.
[165] *Ibid.*, p. 352.
[166] *Ibid.*, p. 153. À noter que l'hystérie sera au cœur des fondations de la psychanalyse. D'ailleurs, la clinique de Jean-Martin Charcot influencera directement Freud, qui suivra ses cours à Paris entre 1885 et 1886. Sigmund Freud, Josef Breuer, *Études sur l'hystérie* [1895], Paris, Éditions Payot, 1970.
[167] William Friedkin, *The Exorcist,* film d'horreur, Warner Bros. & Hoya Productions, 133 minutes, 1973.
[168] Sam Bourcier, « Sexorcismes : *Baise-moi*, Charcot, *l'Exorciste* et les porn star », *Queer Zones, op. cit.*, p. 354-355.
[169] Virginie Despentes et Coralie Trinh-Thi, *Baise-moi*, film post-pornographique, produit par Canal+, Pan-Européenne, Take One et Toute première fois, 77 minutes, 2000.

moderne. »[170] Læ sociologue y retrouve des poses hystériques dans une scène où Linda Blair se cabre : « Son corps se cabre pour réaliser de multiples arcs "hystériques", sa langue se gonfle et darde comme Augustine, l'hystérique emblématique des planches de l'iconographie de La Salpêtrière. »[171] Toutes ces scènes sexuelles et masturbatrices (notamment, la célèbre scène de pénétration où la petite fille se masturbe avec un crucifix) « réalisent la collusion de types hypersexuelle et grande masturbatrice codés au XIXe siècle, mais elles nous montrent aussi une petite fille qui refuse à plusieurs reprises le contrôle par le savoir médical : "*I don't want it*", dit Regan au médecin chez qui l'a amenée sa mère inquiète alors que celui-ci tente de l'examiner. »[172] Dans le film de Friedkin, la possédée refuse d'être une hystérique, son pacte avec des entités maléfiques lui restent préférables aux consentements soutirés par les institutions scientifico-médicales.

La culture qui s'est développée autour de l'hystérie, n'ayant pas peur de le dire, est profondément misogyne ; même si les cas masculins d'hystérie ouvrent une fenêtre à la dé-biologisation, la pathologisation de l'hystérie s'est d'abord fondée sur le corps des femmes, dans la plus stricte logique aristotélicienne qui consiste à penser le corps des femmes comme ontologiquement valétudinaire. La philosophe Elsa Dorlin écrit :

> Les médecins de la Renaissance ne nient pas l'action du diable : pouvoir médical, religieux ou judiciaire investissent tous trois un même concept de maladie, celui de la possession, qui peut s'exercer selon diverses modalités – sécularisée ou non. Jusqu'au XIXe siècle, les descriptions des cas d'hystérie ou de nymphomanie reprendront par petites touches tout l'imaginaire collectif de la sorcellerie pour mieux accentuer la dépravation physique et morale des femmes : celles-ci sont décrites selon leur comportement obscène, leur odeur, leur saleté, leur insensibilité au froid, à la chaleur, etc. – autant d'éléments qui étaient considérés comme des signes avérés de possession démoniaque.[173]

Ainsi ce sous-chapitre tentera de montrer comment le phénomène de possession trouve ses représentations en gravures, en traversant les représentations qui soutenaient les valeurs inquisitoriales, puis comment les institutions religieuses catholiques se sont débarrassées du phénomène pour le laisser entre les mains des institutions médicales. Je finirai par établir comment la convulsion peut être entendue comme signe plastique des consentements, entre possession et *dépossession* des corps par la maladie ou le diable, et par la *prise en charge* des exorcistes puis des médecins, entraînant souvent une altération ou une perte d'identité

[170] Sam Bourcier, « Sexorcismes : *Baise-moi*, Charcot, *l'Exorciste* et les porn star », *Queer Zones, op. cit.*, p. 347.
[171] *Ibid.*
[172] *Ibid.*
[173] Elsa Dorlin, *La Matrice de la race, op. cit.*, p. 45.

du ou de la malade qui accélère alors le processus de *zombie-figuration*⁂ que j'aborderai dans le sous-chapitre suivant.

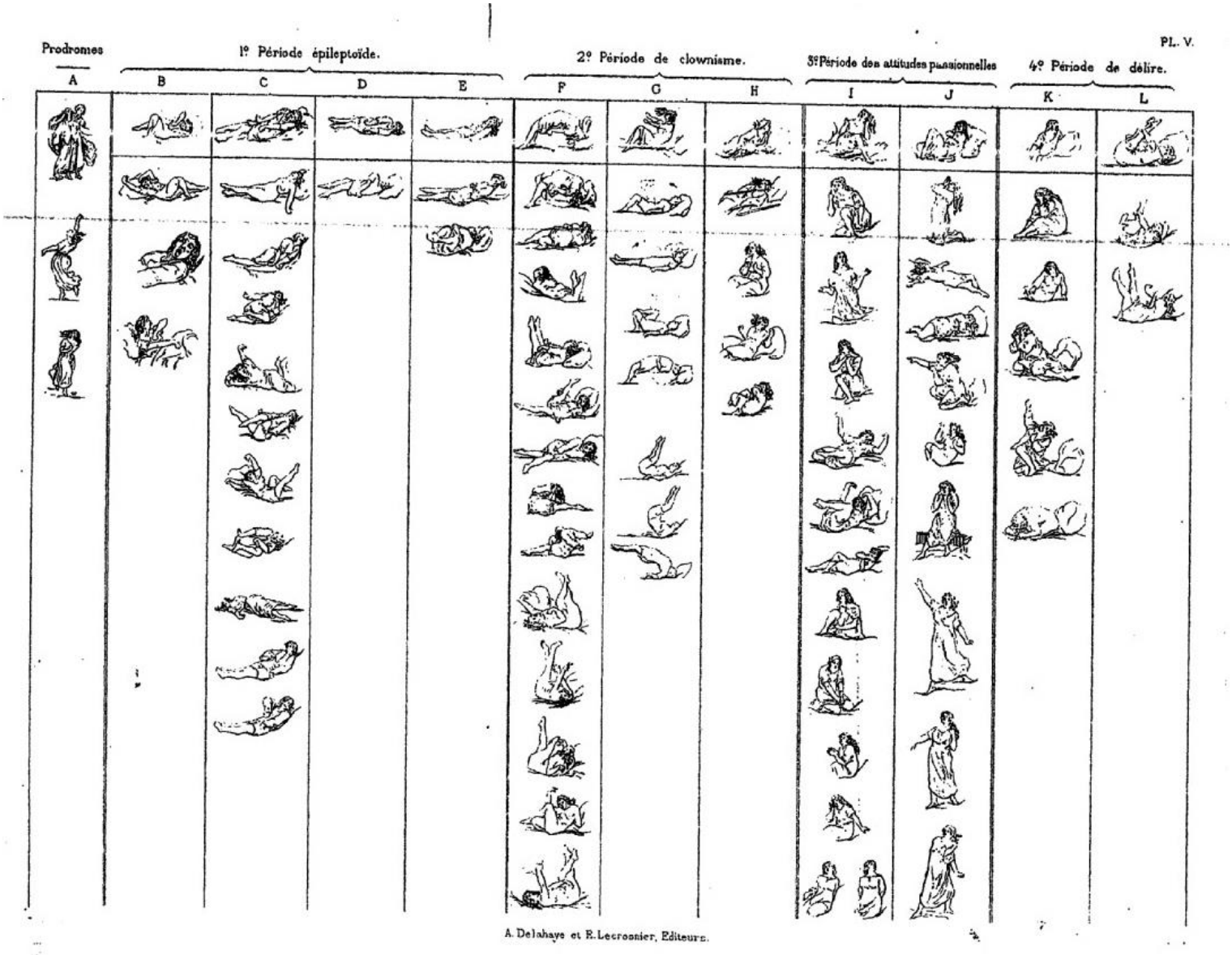


fig. 133. Paul Richer, Tableau de 82 figures de la convulsée, *in Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, préface de Jean-Martin Charcot, Paris, A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1885, tableau V, inséré entre les pages 166 et 167. © BNF.

rapprochent. La *première période* est marquée par les grands mouvements toniques et le tétanisme ; puis les mouvements cloniques et les secousses multipliées.

Quelquefois le repos se prolonge et l'attaque s'en tient là, pour recommencer par la première période au bout de quelques instants.

Ou bien, après un instant de calme les autres périodes se succèdent dans leur ordre habituel. On voit alors se produire les *attitudes illogiques*, dans leur bizarrerie, puis les grands mouvements rythmiques et les attitudes passionnelles de la troisième période, avec les hallucinations et le délire.

Je pourrais multiplier les observations de ce genre, toutes également probantes. Je me bornerai à consigner une autre observation dans laquelle les attitudes illogiques avec tous leurs caractères, et parfaitement distinctes de la première période, apparaissaient sous trois formes différentes, se succédant avec une précision presque mathématique, avec les mêmes caractères et toujours dans le même ordre à chacune des attaques qui composaient la série.

Fig. 44. — Contorsion. — Arc de cercle.

Suzanne N..., dans une série d'attaques que nous avons occasion d'observer le 28 juin 1879, présente une suite d'*attitudes illogiques* qui, à chaque attaque, se reproduisent dans le même ordre et de la même façon. Ces attitudes illogiques sont au nombre de trois.

Après une *première période* épileptoïde fort bien marquée par la raideur tonique, la congestion de la face avec écume aux lèvres et les mouvements cloniques généralisés, survient la *deuxième période* qui débute par les grands mouvements. La malade exécute sur son lit un grand saut qui rappelle celui de Marc... (fig. 51). Elle le reproduit plusieurs fois de suite en poussant de grands cris, puis tout à coup s'arrête dans la position de l'*arc de cercle*, les pieds fort rapprochés de la tête et le ventre très proéminent (fig. 44). Elle de-

Au lieu d'être exécuté par la partie supérieure du corps, ce grand mouvement est reproduit d'une façon analogue par les jambes seule-

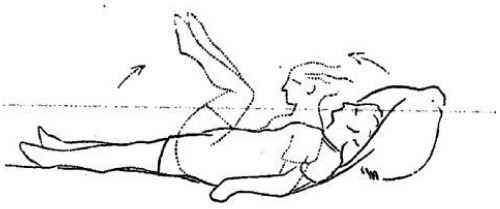


Fig. 48. — Grands mouvements.

ment, ou bien la tête et les jambes participent à la fois au mouvement (fig. 48).

D'autres fois, le mouvement est plus local, il est exécuté par un seul

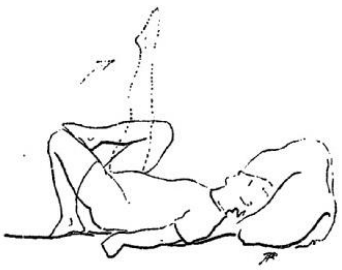


Fig. 49. — Grands mouvements limités à un seul membre.

membre. Le pied droit, par exemple, vient frapper le genou gauche (fig. 49); ou bien la malade réunit les deux bras en avant pour les lancer de côté avec violence.

Ler... se soulève, tout le corps reposant sur les pieds et la tête seulement, puis elle se laisse retomber sur le lit. Elle rebondit ainsi quinze à vingt fois de suite (fig. 50).

Marc... exécute encore un grand mouvement qui a beaucoup plus d'ampleur (fig. 51) ; elle lance les jambes en l'air et, passant par les trois positions figurées ci-contre, elle retombe sur son lit, qui fait office de tremplin, et ce grand mouvement recommence jusqu'à dix et quinze fois de suite.

Le plus ordinairement, ces grands mouvements, qu'ils affectent tout le corps ou les membres seulement, se font, ainsi qu'on a pu le remarquer, dans le sens de l'axe longitudinal du corps qui semble se mouvoir autour d'un axe transversal. Mais il n'en est pas toujours ainsi, et nous avons pu observer une malade chez laquelle les grands mouvements de

Fig. 50. — Grands mouvements du tronc.

la deuxième période se passaient en quelque sorte en sens inverse, c'est-à-dire que la malade roulait autour de son axe longitudinal. L'observation de cette malade, entrée dans le service de M. Charcot le 30 décembre 1880, a été publiée dans les *Archives de Neurologie* par notre ami Ch. Féré, alors interne du service.

Après une phase épileptoïde assez courte, la malade se trouve complétement tournée de côté, le nez dans l'oreiller, « puis le corps tout d'une pièce se porte brusquement du côté opposé en tournant autour de son axe longitudinal, puis reprend avec la même brusquerie sa position primitive, et ainsi de suite. Elle fait ainsi une douzaine de demi-rotations avec une grande rapidité et une grande violence ; quelquefois elle se heurte le visage avec une telle force sur son oreiller qu'elle a des épistaxis. Quand ce mouvement de roulis s'arrête, elle reste un instant d'aplomb sur le dos, puis le tronc se lève assez posément, se fléchit sur le bassin pour faire avec les membres inférieurs étendus un

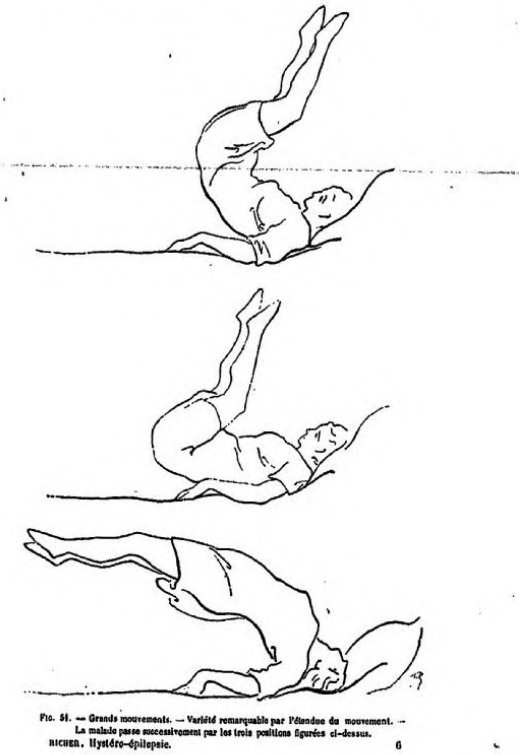


Fig. 51. — Grands mouvements. — Variété remarquable par l'étendue du mouvement. — La malade passe successivement par les trois positions figurées ci-dessus.

fig. 134. Paul Richer, Schémas de contorsions et de grands mouvements de la convulsée, *in Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, préface de Jean-Martin Charcot, Paris, A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1885.
De droite à gauche et de haut en bas respectivement : fig. 41, p. 76 ; fig. 48 & 49, p. 79 ; fig. 50, p. 80 ; fig. 51, p. 81. © BNF.

fig. 135. Scène dite de « l'araignée » ou « *spider-walk* » exécutée par l'actrice Linda Blair, dans le film réalisé par William Friedkin, *The Exorcist,* film d'horreur, Warner Bros. & Hoya Productions, 133 minutes, 1973. © Warner Bros.

Maintenant que nous avons vu comment les territoires ont été clôturés et comment les sorcières ont été représentées et identifiées, nous pouvons maintenant nous intéresser précisément au sort qui leur était réservé et au rôle de la gravure dans leurs condamnations. Ainsi, une taxinomie particulièrement fournie s'est développée au XVIIe siècle autour des sorcières et permettait aux juges et fervents chrétiens de les reconnaître. Cette gravure de Jean Ziarnko (fig. 136) représentant un sabbat est, à ce titre, particulièrement détaillée. Elle a été composée en 1613 et illustre un ouvrage sur la sorcellerie de Pierre de Lancre[174]. À propos de l'auteur, Maxime Préaud écrit :

> [...] Pierre De Lancre, redoutable poète, chasseur de sorcières et antisémite, qui sévit dans la région de Labourd (Pays basque) à la fin du règne de Henri IV. La planche qui illustre son volumineux ouvrage, très précieux pour la compréhension de l'histoire de la sorcellerie, est une des représentations du sabbat les plus complètes, et aussi les plus sophistiquées. Cette gravure est très connue, reproduite dans tous les ouvrages sur la sorcellerie, et accompagnée par De Lancre lui-même d'un commentaire explicatif. Ziarnko est un graveur médiocre à l'imagination faible. Ses scènes et ses personnages sont stéréotypés, ce qui n'est pas condamnable outre mesure, pas plus en tout cas que la banalité des descriptions du sabbat en général. Il s'est très nettement inspiré de nombreux éléments de la gravure de Jacques de Gheyn [...].[175]

En effet, la gravure de Ziarnko est séparée consciencieusement en douze parties, chacune relatant avec beaucoup de fidélité chacune des descriptions de Pierre de Lancre. Ainsi, on peut voir à la figure D « les Convives de l'assemblée, ayant chacune un Démon près d'elle : et en ce festin, ne se sert autre viande, que charogne, chair de pendus, cœur d'enfants non baptisés, et autres animaux immondes, [hors] du commerce et usage des Chrétiens, le tout insipide et sans sel. »[176] La danse y est également détaillée à la figure F :

> Après la panse vient la danse : car après avoir été repues de viandes, ou fugitives, ou illusoires, ou très pernicieuses et abominables ; chaque Démon mène celle qui était près de lui à table, au-dessous de cet arbre maudit, et là le premier ayant le visage tourné vers le rond de la danse, et le second en dehors, et les autres ainsi ensuivant tout de même, ils dansent, trépignent et tripudient, avec les plus indécents et sales mouvements qu'ils peuvent.[177]

[174] Pierre de Rostegny Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons, ou il est amplement traicté des sorciers, & de la sorcellerie*, Paris, Éditions Jean Berjon, 1613.
[175] Maxime Préaud, *Les Sorcières, op. cit.*, p. 54.
[176] Pierre de Rostegny Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons, op. cit.*, p. 118-119. Voir Annexe 6 : *Description et figure du sabbat des sorcières* pour la description détaillée retranscrite par mes soins.
[177] *Ibid.*

Tout le déroulé du sabbat y est finement détaillé afin que les juges de l'Inquisition puissent s'appuyer sur une documentation rigoureuse pour mener leurs procès.[178]

fig. 136. Jean Ziarnko, *Description et Figure du Sabbat des Sorciers,* 1613,
eau-forte, 24 x 30,8 cm au premier trait carré.
Planche pour Pierre de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons…*, Paris, sn, 1613, in-4°.
BNF, Département des imprimés, R. 8858.

[178] Annexe 6 : *Description et figure du sabbat des sorcières.*

On retrouve ce même fourmillement de détails dans une gravure réalisée par Philippe Galle d'après Brueghel l'Ancien en 1559 (fig. 138). *Justicia* regroupe un certain nombre de châtiments infligés aux sorcières et hérétiques au XVIe siècle. Au premier plan à gauche on aperçoit, « le chevalet, auquel s'ajoute l'eau qu'on force à boire, la chandelle pour brûler la plante des pieds, et sous le chevalet un poids pour écraser le ventre gonflé d'eau, des verges pour fouetter. Pendant ce temps, un greffier note les réponses éventuelles du supplicié. »[179] Au fond, les exécutions sont réalisées sur les quelques potences qu'on voit dressées.

Aussi, cette petite gravure sur bois d'un artiste anonyme (fig. 137) témoigne des trésors d'imaginations qui étaient déployés pour torturer les femmes et pour leur extorquer quelque confession. Galvanisé par tous les procès en sorcellerie qui avaient lieu en Europe en ce début de XVIIe siècle, le philosophe mécaniste Francis Bacon peaufina sa conception de la « méthode scientifique » comme moyen le plus efficace pour dominer la nature. Ainsi, pour Carolyn Merchant :

> Une grande partie de l'imagerie [propre au style de Bacon] dont il fait preuve dans sa façon de délimiter ses nouveaux objectifs et ses nouvelles méthodes scientifiques provient du tribunal et, parce que ses écrits décrivent la nature comme une femme devant être torturée grâce aux inventions mécaniques, ils font fortement penser aux interrogations des procès pour sorcellerie et aux outils mécaniques alors utilisés pour torturer les sorcières. Dans un passage révélateur, Bacon déclare que la méthode par laquelle les secrets de la nature peuvent être percés consiste en l'investigation des secrets de la magie par l'inquisition, se référant à l'exemple de Jacques Ier [...].[180]

L'historienne en conclut que « l'interrogation des sorcières comme symbole de l'interrogation de la nature, la salle d'audience comme modèle pour son inquisition et la torture au moyen d'outils mécaniques comme outil servant l'assujettissement du désordre furent fondamentales à la méthode scientifique comme forme de pouvoir. »[181] La nouvelle idéologie de l'objectivité prendrait racine dans le laboratoire que fut la chasse aux sorcières à la Renaissance ; extorquer des aveux aux femmes et extorquer du savoir de la nature prenaient conceptuellement la même forme : souvent la recherche de preuves se faisait par des moyens mécaniques, dans une volonté de contrôle et de domination.

[179] Maxime Préaud, *Les Sorcières, op. cit.,* p. 113.
[180] Carolyn Merchant, *La Nature comme femme et sa destruction par la science moderne, op. cit.*, p. 86. Cite Francis Bacon, « De la dignité et de l'accroissement des sciences », *Œuvres* [1597-1623], traduit de l'anglais (Royaume-Uni) par M. F. Riaux, Paris, Éditions Charpentier, 1852, p. 160.
[181] Carolyn Merchant, *La Nature comme femme et sa destruction par la science moderne, op. cit.*, p. 95.

Une autre pratique curieuse et cruelle était pratiquée, celle de la « preuve par l'eau »[182]. Cette pratique fut documentée par Pierre Lebrun dans son *Histoire critique des pratiques superstitieuses qui ont séduit les peuples & embarrassé les sçavans*[183] publiée en 1702. Le prêtre écrit :

> Une lettre et une autre relation plus détaillée nous apprennent une manière singulière dont on s'est avisé depuis plus de cent ans, de lier ceux qu'on jetait dans l'eau. La posture est plus gênante que celle que nous avons exposée plus haut, et elle est aussi plus propre à faire enfoncer dans l'eau. On leur lie les coudes sous le jarret, et les mains avec les pieds, en sorte que le pouce de la main droite est lié au gros orteil du pied gauche, et le pouce de la main gauche au gros orteil du pied droit. [...]
>
> Les épreuves de l'eau bouillante et du fer chaud, qu'on a eu bien de la peine à faire cesser parmi les Chrétiens, font encore usage parmi divers Peuples barbares, comme on le voit dans plusieurs Relations, et dans la Description Historique des Royaumes de CONGO, MATAMBA et ANGOLA dans la basse-Éthiopie.[184]

Le prêtre joint à sa description des gravures (fig. 139) qui viennent souligner la posture que ces « preuves par l'eau froide » faisaient adopter aux accuséɛs de sorcellerie.

[182] « C'est une forme de preuve assez répandue, qui a connu un certain succès, et qui a fait naître plusieurs ouvrages très sérieux en la matière. Comment procédait-on ? Si une personne était soupçonnée d'être sorcière, on la dévêtait, on lui attachait les mains et les pieds ensemble, puis on la posait doucement sur l'eau de la rivière la plus proche. Si elle ne coulait pas, elle était considérée comme sorcière, parce que cela signifiait que le diable la soutenait. Si elle coulait, on se hâtait de la repêcher. » Maxime Préaud, *Les Sorcières, op. cit.,* p. 114.

[183] Pierre Lebrun, *Histoire critique des pratiques superstitieuses qui ont séduit les peuples & embarrassé les sçavans. Avec la méthode et les principes pour discerner les effets naturels d'avec ceux qui ne le sont pas. Par un prêtre de l'Oratoire*, Rouen, Éditions G. Behourt, 1702.

[184] *Ibid.*, p. 576-578.

fig. 138. Philippe Galle d'après Brueghel l'Ancien, *Justicia*, 1559,
burin, 22,3 x 28,7 cm,
imprimé chez Cock.
© BNF, Bastelaer 135. Hollstein 135. Lebeer 34. Cabinet des estampes, Cc 5, in-folio.

217. - *Scène de torture*, bois anonyme allemand.

fig. 137. Graveur allemand anonyme, *Scène de torture*, XVIe siècle,
bois gravé, 7 x 10,5 cm.
© BNF, cabinet des estampes, Li 58a, in-folio.

fig. 139. Pierre Giffart d'après Sebastien Leclerc, *La preuve par l'eau froide*, 1702, eau-forte, in-folio,
frontispice pour Pierre Le Brun, *Histoire critique des pratiques superstitieuses...* Rouen, Éditions G. Behourt, 1702.
© BNF, In-12, 637 p. Département des imprimés, V. 21968.

Parallèlement aux procès et tortures pratiquées dans les zones rurales lorsqu'il y avait suspicion de sorcellerie, la possession fut un phénomène qui se multiplia dans les zones urbaines. Le procès pour sorcellerie d'Urbain Grandier est symptomatique d'une « interpénétration »[185] entre sorcellerie et possession. Michel Foucault qui s'est intéressé au phénomène explique :

> [...] devant ces phénomènes de possession qui se répandaient dans le couvent des ursulines de Loudun, il a fallu à tout prix trouver le sorcier. Or, il s'est trouvé que le seul qui pouvait jouer ce rôle de sorcier, c'était précisément quelqu'un qui appartenait à l'Église, puisque tous les personnages impliqués au départ étaient des personnages ecclésiastiques. De sorte que l'Église a été obligée de s'amputer de l'un de ses membres et de désigner comme sorcier quelqu'un qui était un curé. Urbain Grandier, curé de Loudun, a été obligé de jouer le rôle de sorcier ; on lui a assigné de force ce rôle dans une affaire qui était typiquement une affaire de possession. [...] L'Église a essayé, dans l'affaire de Loudun, de référer tous les troubles charnels de la possession à la forme traditionnelle, juridiquement connue, du pacte diabolique de sorcellerie.[186]

Ainsi, le curé Urbain Grandier devenu sorcier fut condamné à être brûlé vif en août 1634. L'effigie de sa condamnation à mort est une gravure sur bois (fig. 140) publiée le 18 août 1634. On y voit les ursulines dans le couvent à l'arrière-plan se dévêtir et des membres de l'Église exorciser les autres membres du couvent en haut à gauche.

La répression par l'Inquisition était tellement grande qu'elle terrorisa les Européennes jusqu'au début du XIXe siècle ; surtout en Espagne, où Goya, avec ses *Caprichos* prit des risques considérables en représentant de manière satirique les croyances autour des sorcières et critiquant en filigrane le fanatisme religieux de l'Inquisition. Dans l'aquatinte intitulée *Aquellos polbos* (fig. 141) on voit l'accusé en pleine lumière, reléguant l'inquisiteur dans la pénombre créée par l'aquatinte. Le titre qu'on peut traduire par « ces poussières » fait référence à une expression espagnole qui indique les conséquences de faits insignifiants qui finissent par devenir de gros problèmes[187], mais rappelle aussi le procédé en gravure de l'aquatinte, qui consiste à parsemer une plaque de cuivre avec de la poussière de colophane, poussière dans laquelle est fondu l'inquisiteur.

[185] Michel Foucault, « Cours du 26 février 1975 », *Les Anormaux, op. cit.*, p. 199.
[186] *Ibid.*, p. 200-201.
[187] « *De aquellos polvos vienen estos lodos* » se traduit par « De ces poussières proviennent ces boues ».

EFFIGIE DE LA CONDEMNATION DE MORT
& execution d'Vrbain Grandier, Curé de l'Eglise S. Pierre du Marché de Loudun, atteint
& conuaincu de Magie, sortileges & malefic , lequel a esté bruslé vif en ladite ville.

CE qui s'est passé dans la ville de Loudun par les malefices des Demons, posté dans plusieurs Religieuses Vrsulines innocentes, a fait estonner les esprits les plus asseurez, & ceux qui ont assisté aux Exorcismes ont veu des choses surnaturelles, qui seroient trop longues à reciter, & en fin l'execution de Grandier Magicien. Cette effigie represen-tera veritablement tout ce qui s'est fait touchant sa iuste condemnation, & contentera le desir de ceux qui n'ont peu estre presents à cette punition exemplaire: Apres qu'il au-roit esté conuaincu par Arrest de la Cour de Parlement seant à Paris, & par sa propre confession, d'auoir fait pacte auec le Diable, & signé de son propre sang: Mais comme iceluy Grandier voulut esprouuer si les promesses faites par le Diable auroient quelque effect sur les Religieuses Vrsulines, dudit Loudun, & quelques autres filles particulieres, lesquelles il vouloit forcer à mal-faire, & voyant qu'il ne pouuoit venir à bout de ses desseins, il resolut d'vser enuers elles de malefices & sortileges, les faisant posseder par plusieurs diables, & entr'autres Belzebuth, Asmodée, & Lemachao; ce qui donna à inconnu l'espa-ce de deux ans, tandis que Monseigneur l'Euesque de Poictiers prenant vn soin particulier de ses filles, establie le R. Pere Lactance Recolet pour les exorciser, le-quel assisté des Reuerends Peres Capucins, Iesuites, & de l'Oratoire, de plusieurs Prelats, & de trente tant Chirurgiens que Medecins, reconneurent leur possession veritable, & par vertu des Exorcismes contraignirent les Demons à deduire la verité du fait, lesquels adiurez apres auoir descouuert les places auxquelles celuy Grandier auoit esté par eux marqué, ils le declarerent Magicien, & seul auteur de ces malefices, luy ayant fourny plusieurs fois en presence des Sieurs Commissaires deputez, & autres personnes de qua-lité, que par ses sortileges & arts Magiques ces filles innocentes estoient par eux possedées, & qu'il les tenoit lié dans leurs corps. Sa Majesté ayant eu aduis de ce qui dessus, deputa Monsieur de Laubardemont Conseiller en ses Conseils, auec quatorze Iuges grands Iusticiers pour l'instruction du procés à iceluy Grandier, lequel apres plusieurs interrogatoires ayant reconneu partie de ses sacrileges & malefices, & confessé entr'autres choses que le liure contre le Celibat des Prestres, trouué en son logis, auoit esté par luy composé & escrit de sa main propre, fut declaré atteint & conuaincu de tous ces crimes, & par Arrest du 18. Aoust 1634. condemné à estre bruslé vif, auec son liure & les cendres iettées au vent. Voila la fin miserable & ignominieuse de ce malheureux, lequel abusant des graces de son Dieu, & l'ayant renoncé s'est laissé emporter à des crimes tant horribles, par l'aide des Diables ausquels il auoit fait promesse, se donnant du tout à eux, & perseuerant en ses impietez a reconneu que Dieu ne laisse rien d'impuny, & que tost ou tard les meschans, lors qu'ils y pensent le moins, sont punis des meschancetez qu'ils commettent tous les iours contre sa diuine bonté, & misericorde infinie.

Chanson nouuelle, Sur la mort deplorable d'Vrbain Grandier Curé de Loudun, lequel pour ses malefices a esté bruslé vif & ses cendres iettées au vent. Sur le chant *Mon Dieu mon pere & mon Sauueur.*

COntemplons tous à cette fois
Les merueilles du Roi des rois
Qui fait cognoistre en toutes places
Les forfaits, crimes & fallaces
Des meschans qui par grãd meffait
Le vont offençant sans respect.

Dans Loudun il est arriué
Qu'vn meschant s'est tant oublié
De commettre vn fait execrable,
De sortilege abominable:
Sur des filles de pieté
Pour auoir leur virginité.

Ce malheureux fit vn complot
Auec le demon Astarot,
Luy donnant son corps & son ame
Pour iouyr des plus belles Dames,
Et filles qui dedans ce lieu
Viuoient en la crainte de Dieu.

Le demon ruse & meschant,
De ses volontez à l'instant,
Luy promit toute iouyssance,
Et que par sa grande eloquence
Il deuiendroit le plus sçauant
De la ville & le mieux disant.

Leur pacte ensemble estãt fait,
Et pour augmenter son forfait,
Il renonça Cresme & Baptesme
Et tout apres la face benine,
Iura de ne l'aimer plus
Son Dieu, ny les Saincts reclamer.

Vn chapeau rouge par honneur
Luy promit aussi ce menteur,
Tout apres par ses artifices,
Sortileges & malefices,
Il fit nouer filles posseder
Et par les demons tourmenter.

Ce mal'heureux estoit si fin
Que iour & nuict iour & matin,
Consultoit si bien ses affaires
Auec ses Demons ordinaires,
Faisant tout si secrettement
Qu'on ne s'en doutoit nullement.

A la fin pourtant Dieu permit
Que tout le fait se descouurit,
En reconnoissant sa Magie
Et crimes commis en sa vie,
Desquels il se vit accusé,
Et tost apres empriſonné.

Les temoins sont interrogez,
Et pardeuant luy confrontez,
Mesmement les Religieuses
Faisant choses prodigieuses,
En fin luy firent confesser
Qu'il les auoit fait posseder.

Belzebut, Verrine, Astarot,
Descouurirent tout leur complot,
Sa Magie & ses sacrileges,
Ses malefices & sortileges,
Leurs caracteres meimement
Apparurent visiblement.

Par equitable iugement
Il fut condemné à l'instant,
Qu'il feroit amande honorable
Pour ses sacrileges execrables,
Et qu'il crieroit à Dieu mercy
Au Roy, & à Iustice aussi.

Par apres sur vn haut bucché
Seroit en la place attaché,
Pour estre bruslé vif à l'heure,
Ses liures, & pactes sans demeure,
Et les cendres iettées au vent,
Voila la fin de ce meschant.

Or prions Dieu que desormais
Il nous preserue des nanuais,
De tous Magiciens & Sorcieres
Et qu'il les reduise en poussiere,
Nous deliurant de tous leurs maux
Qui nous donnent mille trauaux.

FIN.

Et se vend à Paris,
Chez IEAN DE LA NOÜE,
Graueur, demeurant à la Place
Maubert au trois Fauciles.
1634.

fig. 140. Anonyme, *L'exécution d'Urbain Grandier*, 18 août 1634, gravure sur bois avec le texte, 42 x 28 cm.
© BNF, cabinet des estampes, obi.

fig. 141. Francisco de Goya y Lucientes, *Aquellos polbos (ces poussières)*, 1797-1799,
eau-forte, pointe sèche, burin, aquatinte brunie sur papier Vergé, 30,6 x 20,1 cm,
Caprichos numéro 23, première édition,
Colección Plácido Arango Arias, donación Plácido Arango Arias, 1991.

Pieter Van der Heyden a gravé *Saint Jacques le Majeur chez le Magicien Hermogène* d'après Pierre Brueghel L'ancien (fig. 143). Dans ce grabuge visuel, les grylles sont au service du Magicien Hermogène qui tente d'ensorceler Saint-Jacques le Majeur. Dans cette scène, il y a beaucoup de références occultes : on peut voir le diable dans le trou des enfers qui surveille ses sympatisantɛs. De nombreuses références sont faites au tarot de Marseille, notamment la lame numéro XVI « La tour de dieu », dont la composition semble avoir inspiré l'arrière-plan avec le clocher qui s'effondre ; mais aussi de nombreuses représentations de bâton, de deniers, de coupes et d'épées, qui sont les arcanes mineurs de ce jeu de divination. Une sorcière s'envole par la cheminée et son trajet est décomposé dans les hauteurs de la gravure, où on la voit à dos de capricorne et de chimère en train de mener une violente bataille à coups de serpents. Une main est posée sur l'âtre de la cheminé et symbolise la pratique de la chiromancie. Les boucliers des grylles, les chaudrons, les cercles magiques tracés au sol et la cheminée répondent visuellement à l'auréole du saint. Saint-Jacques le Majeur finira par faire tomber le magicien Hermogène de son trône, en le convertissant au christianisme (fig. 144).

Alors que la sorcière est un sujet juridique actif que l'on doit punir, la possédée est un sujet religieux passif qui peut être « soigné » par l'exorcisme ou la conversion. Comme la théorisation de l'aveu s'est faite dans des échanges entre clercs et laïcs, et donc entre confessionnaux et tribunaux inquisitoires[188], beaucoup de textes ont été rédigés à cette période pour mesurer l'influence ou non du diable sur une personne ; selon les modalités du pacte dans le cas de la sorcière et du consentement dans le cas de la possédée. Michel Foucault distingue donc « deux sortes de consentement »[189] qui parcourent « deux sortes de corps »[190] :

> Le corps ensorcelé, vous savez, se caractérisait essentiellement par deux traits. D'une part, le corps des sorcières était un corps [...] bénéficiaire de toute une série de prestiges, que les uns considèrent comme réels, les autres comme illusoires, mais peu importe. Le corps de la sorcière est capable d'apparaître et de disparaître ; il devient invisible, il est invincible aussi, dans certains cas. Bref, il est affecté d'une sorte de *transmatérialité*. Il est également caractérisé par le fait qu'il est toujours porteur

[188] Michel Foucault, « Cours du 26 février 1975 », *Les Anormaux, op. cit.*, p. 198-199.
[189] *Ibid.*, p. 196.
[190] *Ibid.*

> de marques, qui sont des taches, des zones d'insensibilité, et qui constituent toutes comme des signatures du démon.[191]

Le corps des sorcières est marqué, c'est ce qui indique sa pactisation avec le diable. Aussi, cette marque du diable chez la sorcière la dote, certes de pouvoirs extraordinaires, mais surtout d'un *consentement autonome* qui lui permet de se présenter en tant que *sujet juridique* devant les Inquisiteurs. L'aspect transmatérialiste du corps des sorcières est ce qui menace les juges, c'est pourquoi ils *doivent absolument* dénicher un signe distinctif, la marque du diable, qui retranscrirait de manière visible et lisible la résistance politique des sorcières contre l'autoritarisme inquisitorial religieux et expropriateur.

De l'autre côté, lea possédéɛ est un sujet dont le consentement serait d'ores et déjà assujetti et ne nécessiterait pas une correction meurtrière comme pour les sorcières :

> Le corps de la possédée est tout différent. Il n'est pas enveloppé de prestiges ; il est le lieu d'un théâtre. C'est en lui, dans ce corps, à l'intérieur de ce corps, que se manifestent les différentes puissances, leurs affrontements. [...] C'est un corps, au fond, forteresse : forteresse investie et assiégée. Corps-citadelle, corps-bataille : bataille entre le démon et la possédée qui résiste ; bataille entre ce qui, dans la possédée, résiste et cette part d'elle-même, au contraire, qui consent et se trahit ; bataille entre les démons, les exorcistes, les directeurs, et la possédée [...]. C'est tout ceci qui constitue le théâtre somatique de la possession. [192]

Michel Foucault met la convulsion au centre névralgique du corps agité de lea possédéɛ, il écrit : « La convulsion est la forme plastique et visible du combat dans le corps de la possédée. »[193] Ainsi, si le consentement de la sorcière est visible dans la marque distinctive, le consentement de lea possédéɛ est quant à lui visible dans le spectacle de la convulsion. Le consentement de lea possédéɛ existe par à-coups théâtraux : comme on le perçoit seulement de manière entrecoupée, il nécessite une action expiatrice de la part de l'Église. L'exorcisme pratiqué par le clergé consiste donc, en quelque sorte, à faire disparaître le moindre mouvement du consentement. Être capable de consentir : c'est potentiellement disparaître de la surveillance de l'Église et pactiser avec le diable. Suivant cette logique, *à l'époque de l'Inquisition on ne pouvait pas faire confiance à une femme capable de consentir*. Comme le consentement était forcément accolé à la concupiscence, les sorcières et les possédéɛs ouvraient alors une brèche, une brèche profondément politique, qui, à l'ère de #MeToo✳, continue de hanter les sociétés occidentales.

[191] *Ibid.* C'est moi qui souligne.
[192] *Ibid.*, p. 197.
[193] *Ibid.*

C'est avec la suite de cette analyse de Michel Foucault qu'il est possible de faire un pont entre sciences des arts et historiographie du consentement :

> La chair convulsive est le corps traversé par le droit d'examen, le corps soumis à l'obligation de l'aveu exhaustif et le corps hérissé contre ce droit d'examen, hérissé contre cette obligation de l'aveu exhaustif. C'est le corps qui oppose la règle du discours complet soit le mutisme, soit le cri. [...] La chair convulsive est à la fois l'effet ultime et le point de retournement de ces mécanismes d'investissement corporel qu'avait organisé la nouvelle vague de christianisation au XVIe siècle. La chair convulsive est l'effet de résistance de cette christianisation au niveau des corps individuels.[194]

La convulsion est un signe plastique du consentement. Suivant le bloc analytique du paradigme chrétien[195] le consentement viserai au *contrôle des pulsions.* Son seuil (oui-non) servirait au contrôle d'une *zone convulsive* entre le sujet mortel impuissant et son désir, sa libido et sa jouissance. Les convulsions oscilleraient donc entre cession, lutte et contrôle des désirs. La zone du consentement met le curseur sur la dernière oscillation. Ainsi, lorsque j'ai imaginé *Droit de vie et de mort* (fig. 142) j'étais moi-même traversée par des spasmes. La chair convulsive qui me crispait quand je dessinais a occuré de nombreuses erreurs de proportion sur le tracé de la figure centrale. La convulsion poïétique a été signifiée sur la gravure par des traits à la pointe sèche qui appuyaient le phénomène de dépossession qu'opéraient à ce moment-là les imaginaires intrusifs de la femme-territoire sur mon corps menstrué. Le trait à l'eau-forte est un trait non troublé, comme c'est un procédé de gravure à l'acide il s'inscrit uniformément dans le cuivre. Le tracé à la pointe sèche étant une technique directe, elle creuse un sillon plus profond qui trouble l'aspect du cuivre d'une manière qui retranscrit ce que j'appelle l'incarnat d'une manière hypersensible parce qu'il ne produit pas de clôture nette entre le papier et l'encre. Dans cette gravure spécifiquement, l'incarnat entre en convulsion et la femme-territoire se dissémine tout autour : à travers le smartphone qui surveille et enregistre la scène, ou encore la prise électrique qui permet aux flux libidinaux de circuler, mais aussi à travers les produits cosmétiques hygiénistes, les pilules pharmaco-pornographiques[196], les sous-vêtements ; même la braguette ouverte avec un œil est une manifestation de l'incarnat convulsif. C'est par cette ouverture que la culture de l'intrusion⁂, qui nourrit le mythe porté par l'ensemble figural de la femme-territoire,

[194] *Ibid.*, p. 198.
[195] *Supra,* « Constitution juridique du sujet consentant en occident : passage du sujet attique désirant au sujet catholique concupiscent ».
[196] Paul B. Preciado*, Testo junkie, op. cit.*, p. 39.

imprègne les incarnations. Cette ouverture c'est le fétiche génital⁂. Nous analyserons ce concept dans les parties suivantes.

fig. 142. Chloé Fleury Turcas, *Droit de vie et de mort*, 2019,
gravure pointe-sèche et eau-forte sur cuivre 15 x 15 cm,
encre noir de jais Joop Stoop, impression taille douce sur papier ivoire 220g Rosaspina de Fabriano, 22 x 23 cm,
impression sur presse personnelle, Paris.

Corrélées aux réclusions du consentement dans la chair convulsive à l'ère inquisitoriale, les modélisations de l'aveu[197] serviront de fondations pour le règne hégémonique de la pratique psychanalytique qui s'éveillera à la fin du XIXe siècle. Dans cette deuxième gravure de Pieter Van der Heyden (fig. 144) et dans une gravure à visée missionnaire réalisée au burin par Jean III Le Clerc (fig. 145), on voit que les pratiques d'exorcismes chrétiennes et les stratégies de conversion ont absorbé la magie païenne. Aussi, les gravures de Pieter Van der Heyden tracent un lien entre magie et univers du cirque et de la foire – symbolisé par l'abondance de grylles acrobates – en les opposant à l'ordre religieux. L'archéologie du *freak show* se trouve peut-être dans ce type de représentations.

Par ailleurs, comme une résistance très contemporaine à l'annihilation de la magie à cette époque, l'artiste Renate Lorenz pose cette question :

> Comment une théorie peut-elle être et agir de manière "freaky" ? Comment peut-elle "rire plutôt qu'argumenter" ? À travers sept méthodes pour une possible théorie freak, j'aimerais proposer quelques réflexions sur la façon dont une double description des freak show historiques – exhibition et scrutation de "corps autres" d'une part ; pratiques corporelles dépassant les logiques de norme et de déviance d'autre part – produit une théorie qui est incarnée *et* opère en même temps avec une certaine distance par rapport au corps.[198]

Dans sa théorie de l'art *queer* Renate Lorenz le définit comme un art qui produit des images qui ébranlent les catégories raciales et de genre[199]. Les sept méthodes qui encadrent cette théorie freak sont celles du :

---

[197] « Il y a eu, à partir du XVIe siècle, autour de ces procédures de l'aveu pénitentiel, une identification du corps et de la chair, si vous voulez une incarnation du corps et une incorporation de la chair, qui font apparaître, au point de jonction de l'âme et du corps, le jeu premier du désir et du plaisir dans l'espace du corps et à la racine même de la conscience. Ce qui veut dire concrètement que la masturbation va être la forme première de la sexualité avouable, je veux dire de la sexualité à avouer. Le discours d'aveu, le discours de honte, de contrôle, de correction de la sexualité, commence essentiellement à la masturbation. Plus concrètement encore, cet immense appareil technique de la pénitence n'a guère pris effet, c'est vrai, que dans les séminaires et dans les collèges, c'est-à-dire dans ces lieux où la seule forme de sexualité à contrôler, c'était bien entendu la masturbation. » Michel Foucault ajoute juste après : « Les quadrillages plus fins de la nouvelle christianisation, celle qui commence au XVIe siècle, ont amené des institutions de pouvoir et des spécialisations de savoir, qui ont pris forme dans les séminaires, dans les collèges ; bref, dans des institutions où se découpe, d'une manière privilégiée, non plus la relation sexuelle entre les individus, non pas les relations sexuelles légitimes et illégitimes, mais le corps solitaire et désirant. » Michel Foucault, « Cours du 19 février 1975 », *Les Anormaux, op. cit.*, p. 179.

[198] Renate Lorenz, *Art Queer. Une théorie freak*, traduit de l'anglais par Marie-Mathilde Bortolotti, Paris, Éditions B42, 2018, p. 173.

[199] *Ibid.*, p. 25-26.

1. *Savoir douteux freak* comme production de savoirs en marge qui ne s'embarrasse pas des savoirs imposés par des « soi-disant spécialistes » ;

2. *La production de freaks et de dupes* animés par l'esprit de camaraderie ;

3. *La multivalence freaky* comme figure de la différence qui refuse d'être catégorisée, figée ou épuisée par la compréhension ;

4. *L'incarnation freak* résistante à l'altérisation ;

5. *L'économie freak* retravaillant le capitalisme en réinvestissant son principe normatif excluant depuis l'extérieur tout en essayant paradoxalement de lutter à son intégration ;

6. *L'hétérotopologie freak* déviant la productivité de l'espace ;

7. *L'hétérochronie freak* s'appropriant la productivité du temps.[200]

L'univers des grylles et des sorcières sont les miasmes archéologiques de cette théorie freak chère aux théories *queer*✳ contemporaines qui souhaitent s'évader de la prison psychanalytique du XXe siècle.

Aussi, est-il possible de réintroduire un consentement du sujet sans lui arracher les mots de la bouche, lui demander de tout savoir ou encore lui inventer une mélancolie, de la même manière que ces Inquisiteurs qui ont fait avouer aux sorcières leur pactisation avec le diable sous la torture ? La *queeranalyse* proposée par Paul B. Preciado[201] semble une alternative possible, mais quelle forme peut-elle prendre ? Cela commencerait avec l'homoanalyste, une nouvelle figure opérant au sein de la clinique et proposée par le psychanalyste Fabrice Bourlez[202]. Éric Fassin pose aussi une judicieuse question à la psychanalyse : « Est-ce un hasard, cette émergence, cette réinterrogation d'Éros, ce nouveau rapport à l'érotisme qui est tout d'abord advenu précisément là où la psychanalyse avait cessé d'être questionnante et inventive ? Délaissée par les psychanalystes, la problématisation de l'érotisme contemporain a eu lieu ailleurs qu'au champ freudien. »[203] Cette problématisation, aujourd'hui, je crois qu'elle se loge dans la multitude de discours

[200] Renate Lorentz « Appendice : Méthodologie », *Art Queer, op. cit.*, pp. 173-185.

[201] « Après être passée par diverses thérapies psychanalytiques ou dynamiques, je vois aujourd'hui l'atelier *drag king* comme une authentique thérapie politique, faisant partie d'un ensemble de techniques de reprogrammation et de soin psychopolitique que nous pourrions appeler *queeranalyse*. » Paul B. Preciado, *Testo junkie, op. cit.,* p. 345.

[202] Fabrice Bourlez, « Performer l'homo-analyste », *Queer psychanalyse*, Paris, Éditions Hermann, 2018, pp. 123-169.

[203] Éric Fassin, *L'Inversion de la question homosexuelle*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p. 199.

queer et la théorie *freak*. Le déclin de la psychanalyse ouvre l'aube de la *queeranalyse* et toutes les gravures de cette thèse en sont empruntes et proposent déjà à leur manière une forme de *queeranalyse* de l'art.

En 2020, j'ai gravé *Puisque je vous dis que tout va bien* (fig. 146) dans un échec cuisant. Le vernis a sauté dans le bac d'acide et la plaque de cuivre s'est retrouvée parsemée de petits points. La sérendipité fait partie de la poïétique, ces ratés en sont le témoignage. Ces petits grains me sont alors apparus comme la trame parsemée de limaille du rêve dont la scène est initialement issue. Alors que j'essayais de fuir une géante tout en bleu et sa suivante qui marchaient après moi, j'aperçus un jardin où j'avais rendez-vous avec une nana. Une fois arrivé dans un carré d'herbe, je rencontre quelqu'un avec une laisse. Je lui demande où est le chien dont le bout de la laisse s'évanouissait dans l'herbe. Le propriétaire sourit gentiment et me répond un truc inaudible ; à ce moment-là un serpent bondit de l'herbe, rentre par mon anus, et ressort par ma bouche en m'écartelant le corps. C'était un rêve suffisamment marquant pour que j'en fasse une gravure. C'est un des rares rêves où mon corps a subi une intrusion ou une modification, d'habitude je navigue dans mes rêves en gardant mon intégrité en transparence. Dans un versant bien plus joyeux, on retrouve ce type de transpercement du corps dans l'œuvre de Colette Deblé, *Mille fois dedans*, qui est un ouvrage publié en 1979 rassemblant soixante-neuf dessins érotiques[204]. Pour revenir à cette gravure (fig. 146), on y verra l'intrusion phallique ou ce qu'on voudra ; j'y ai vu la mue du serpent, la peau de la déesse, le savoir avilissant du jardin d'Éden, ou alors peut-être que j'avais énervé ce serpent en lui marchant effectivement sur la queue. J'ai pas retrouvé la nana : était-ce un rêve depuis le placard✳ ?

Le dérangement des organes[205] c'est le propre de la schizo-analyse après tout. Les philosophes Deleuze et Guattari écrivent :

[204] Colette Deblé, *Mille fois dedans. 69 dessins*, préface de Bernard Noël, Paris, Éditions Roger Borderie/Obliques, 1979.

[205] Le dérangement des organes entre dans la définition du Corps sans Organes de Deleuze et Guattari : « Le CsO : il est déjà en route dès que le corps en a assez des organes, et veut les déposer, ou bien les perd. » Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux, op. cit.*, p. 186. Les auteurs citent ensuite quatre composantes du corps sans organes : le *corps hypocondriaque*, où les organes sont détruits le *corps paranoïaque*, où les organes sont attaqués puis restaurés, le *corps schizo*, en lutte interne contre ses organes, le *corps drogué* qui s'auto-

> À l'opposé de la psychanalyse, de la compétence psychanalytique, qui rabat chaque désir et énoncé sur un axe génétique ou une structure surcodante, et qui tire à l'infini les calques monotones des stades sur cet axe ou des constituants dans cette structure, la schizo-analyse refuse toute idée d'une fatalité décalquée, quel que soit le nom qu'on lui donne, divine, anagogique, historique, économique, structurale, héréditaire ou syntagmatique.[206]

Alors j'ai recomposé la scène dans un cabinet médical, avec des outils chirurgicaux et un homme : un médecin, assis nu à côté des stores et qui s'ausculte le pénis avec un stéthoscope. Il y a une hystérographie, ou plutôt un vulvogramme[207], accrochée sur un panneau lumineux. Et des prises électriques encore. Mon rêve a été pris dans une digestion du réel, c'est, je crois, une des pistes pour résister à une science qui veut absolument décortiquer les corps morceaux par morceaux et y apposer un regard génitalo-centré.

J'ai tenté de circonscrire les temporalités et les espaces qui font de l'histoire de l'art et des sorcières plutôt des « "fictions" de l'art et de la politique »[208] qui, selon Jacques Rancière « sont des hétérotopies plutôt que des utopies. »[209] Les hétérotopies[210] qui ont servi à la condamnation, l'étude et enfin la dépossession des sorcières ont été bâties dans des temporalités meurtrières mais aussi hétérochroniques, puisque la chasse aux sorcières qui s'est déroulée en Occident semble ne s'être jamais arrêtée. J'ai d'abord exploré les gravures alchimiques d'où éclot la femme-paysage⁂, puis les gravures qui ont établi une taxinomie de la sorcière qui résonna avec le phénomène d'enclosure, et enfin les gravures qui narrèrent la façon dont les sorcières furent torturées au tribunal, mais aussi sauvées par le confessionnal ; j'ai mis tout ce corpus en relation avec les gravures que je crée aujourd'hui et qui cherchent à s'évader du cabinet psychanalytique ; notamment grâce à une pratique

---

intoxique et le *corps masochiste* qui se fait suturer les orifices, dépiauter et suspendre pour faire dysfonctionner les organes.

[206] *Ibid.*, p. 20-21.

[207] Ce terme je l'emprunte à Peter Sloterdijk : « Là où le regard du chercheur pénètre plus profondément, lui ne fait que produire des visions superficielles supplémentaires, à d'autres niveaux, où ils sont situés à l'intérieur : l'utéroscopie n'est que la poursuite de la vulvoscopie par des moyens techniques. On pourrait donner le nom de vulvogramme à l'image de l'organe que l'on peut se faire avec cette optique. [...] La visibilité de la vulve comme chose face à nous garantit que l'observateur n'est pas absorbé par l'objet. Voir signifie ici, en accord avec les axiomes des *épistémès* grecques, avoir, grâce à la bonne distance à l'égard des choses, la liberté nonchalante de parvenir à travers eux à savoir qui dispose des choses. » Peter Sloterdijk, *Bulles. Sphères I* [1998], traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Éditions Pluriel, 2015, p. 312.

[208] Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, Éditions La Fabrique, 2000, p. 65.

[209] *Ibid.*

[210] Pour Michel Foucault, « l'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont eux-mêmes incompatibles ». Les hétérochronies suivent la même logique en substituant l'espace au temps. Michel Foucault, « Des espaces autres », *in Dits et Écrits II 1976-1988*, Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 1577.

plastique de la convulsion qui permet la représentation du trouble dans le consentement, peut-être son réveil, et dont l'archéologie se situe entre les sorcières et les possédées.

fig. 143. Pieter Van der Heyden d'après Pierre Brueghel l'Ancien, *Saint Jacques le Majeur chez le Magicien Hermogène*, 1565, burin, imprimé chez Cock, 21,9 x 29 cm. Bastelaer 117. Hollstein 117. Lebeer 57 © BNF, Cabinet des estampes, Cc 5b, in-folio.

fig. 144. Pieter Van der Heyden d'après Pierre Brueghel l'Ancien, *La Chute du Magicien Hermogène*, 1565, burin, imprimé chez Cock, 22,3 x 29 cm. Bastelaer 118, Hollstein 118. Lebeer 58. © BNF, Cabinet des estampes, Cc 5b, in-folio.

fig. 145. Jean III Le Clerc,
Jésus délivre le possédé, XVIIe siècle,
burin, 10,5 x 5,2 cm
© BNF, cabinet des estampes, AA3.

fig. 146. Chloé Fleury Turcas, *Puisque je vous dis que tout va bien !*, 2020,
eau-forte sur plaque de cuivre, 15 x 15 cm,
encre noire 85 Charbonnel sur du papier Fidélis arches grain satiné 220g, 20 x 23 cm,
impression main sur presse personnelle, Paris.

Gravure-fantôme et gravure-zombie : archéologie gravée d'une descente dans la chair

Je vais maintenant aborder comment la pratique en gravure est allée creuser au plus proche du corps humain dans les représentations anatomiques de la Renaissance. D'abord en effectuant une archéologie de la gravure, qui expose les moyens par lesquels ce médium a permis une marginalisation des femmes et une altérisation des corps noirs. De ces fouilles s'éveilleront les zombie-figurations⁘ dans lesquels les dissections souveraines du regard se (ré)animeront brusquement pour nous plonger dans l'endroit où le regard occidental devient obsessionnel : le fétiche génital⁘. Je décrirai pour finir les modalités et déclinaisons du fétiche génital dans l'histoire de l'art en gravure, mais aussi dans des arts plus contemporains ; depuis son modèle matriciel élaboré à la Renaissance jusqu'à la génération du cadrage pornographique contemporain qui en découle.

Gravure hantée et performative : intrusion du regard médical à la conquête des corps

Les guérisseuses en marge de la médecine et de la philosophie naturelle

Dans la gravure de Hans Baldung Grien qui marque le moment de départ au Sabbat (fig. 130) et que nous avons étudié précédemment, le graveur a représenté des sorcières se frottant avec de l'onguent. C'est que les sorcières étaient souvent guérisseuses, isolées, âgées, accoucheuses aussi, elles manipulaient les plantes, faisaient des remèdes, parfois des poisons. C'était et c'est toujours un héritage rural, qui se transmet oralement[211]. C'est cet héritage que la professionnalisation de la médecine a démoli dès la Renaissance. L'historienne Silvia Federici écrit : « sur les bûchers, ce n'est pas seulement le corps des "sorcières" qui était détruit, c'est tout un monde de rapports sociaux qui avaient été la base du pouvoir social des femmes et un vaste savoir que les femmes s'étaient transmises de

[211] Clara Lemonnier, *Le Grand livre des guérisseuses ; leur pouvoir, leurs secrets, leur histoire,* Paris, Éditions L'Iconoclaste, 2020.

mère en fille depuis des générations – la connaissance des herbes, des moyens de contraception [...]. »[212]

Au Moyen-âge, la professionnalisation de la médecine marginalisa les guérisseuses, qui, sans formation universitaire, étaient traînées en justice[213]. Jusqu'en 1861, les universités étaient exclusivement réservées aux hommes[214], de ce fait, du Moyen-Âge jusqu'à la Révolution industrielle il n'était pas possible pour les guérisseuses d'entrer dans les cursus professionnalisant en médecine. Lorsqu'elles entraient dans les institutions de la médecine, elles devaient se soumettre aux politiques natalistes de la nation dans laquelle elles exerçaient :

> En France et en Allemagne, les sage-femmes devaient espionner pour le compte de l'État si elles voulaient continuer à exercer. Elles étaient censées rapporter les nouvelles naissances, établir la paternité des enfants nés hors mariage, examiner les femmes soupçonnées d'avoir enfanté en secret, ainsi les femmes demeurant aux alentours d'une église sur les marches de laquelle un nourrisson avait été abandonnée, pour détecter chez elles des signes de lactations.[215]

À l'aube de la modernité, les sage-femmes furent les premières soldates de la nouvelle ère de surveillance biopolitique qui ne cessera de se développer avec l'avènement de l'époque micro-technologique.

Aux clôtures de l'enclosure, qui « transformaient la terre en propriété privée sous le contrôle d'une seule personne »[216] et détruisaient « le réseau de droits et d'obligations mutuels qui caractérisait le village médiéval »[217] s'est ajoutée l'expropriation du savoir des guérisseuses des zones rurales.

> La montée du professionnalisme dans de nombreuses sphères de la vie a signifié que les activités et les services que les gens avaient pratiqués pour eux-mêmes ou pour leurs voisins ou leur famille étaient désormais pris en charge par des corps d'experts payés, qui avaient une licence ou un autre moyen de reconnaissance de leur qualité de gardiens d'un corps de savoir réservé et garanti officiellement.

---

[212] Silvia Federici, *Une Guerre mondiale contre les femmes, op. cit.,* p. 57-58.
[213] « L'établissement de la médecine comme profession nécessitant une formation universitaire permit d'en interdire légalement l'exercice aux femmes. [...] Jacqueline Félicie de Almania, traînée devant la justice en 1322 par la faculté de médecine de l'Université de Paris, sous l'accusation d'exercice illégal de la médecine. Jacqueline était instruite et avait reçu une "formation spéciale" en médecine qui n'est pas spécifiée. » Barbara Ehrenreich, Deirdre English, *Sorcières, sages-femmes & infirmières. Une histoirE des femmes soignantes* [1973], traduit de l'anglais (États-Unis) par L. Lame, coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2014, p. 56-57.
[214] Natalia Tikhonov Sigrist, « Les femmes et l'université en France, 1860-1914 », *Histoire de l'éducation*, n°122, 2009, p. 53.
[215] Silvia Federici, *Caliban et la Sorcière, op. cit.*, p. 161.
[216] Starhawk, *Rêver l'obscur, op. cit.,* p. 287.
[217] *Ibid.*

> [...] Les sorcières et les hérétiques étaient accusés de propager ou de recevoir des grâces d'une origine non répertoriée, auxquelles manquait le sceau de garanti officiel, en bref, de transmettre un savoir non reconnu.[218]

Dès le Moyen-Âge les femmes ont été exclues des disciplines institutionnelles garantes des savoirs sur le fonctionnement du corps. Quant aux officiels de la médecine, ils se sont affairés à l'altérisation de tout ce qui n'était ni homme, ni blanc.

Le corps noir altérisé dans les sciences anatomiques

Pierre [Petrus] Camper est un dessinateur et médecin anatomiste néerlandais, dans des écrits posthumes publiés en 1791 en France (la première version en hollandais est datée de 1768), agrémentés de onze gravures en taille-douce de sa composition (fig. 147), on retrouve son attrait tout particulier pour « le dessin comme la force impressive de la configuration des Noirs et la couleur de leur peau. Il pensait donc qu'un certain nombre d'éléments initiaux, perçus par la vue, déclenchaient une chaîne d'autres plus tardifs. »[219] Selon l'historienne de l'art Anne Lafont, chez Camper la représentation du « dur » des crânes était nécessaire pour justifier la valeur du « mou » de la peau et son coloris. Ainsi elle écrit que :

> malgré le fait qu'il faisait reposer son intérêt pour la diversité humaine sur son choc originel face à la noirceur des Africains, il concédait à la théorie esthétique, que la couleur de la peau était en quelque sorte conjoncturelle, superficielle, presque du maquillage, en tout cas un élément sur lequel on ne pouvait fonder savamment la différence, l'altérité, qui, elle, ne pouvait s'expliquer par une démonstration scientifique que, dans la mesure où la différence se manifestait dans les formes, les structures, le DUR, l'intangible.[220]

Le colorisme était une théorie insuffisante en elle-même, qui pour Camper se bornait aux arts superficiels, aux sciences molles en somme, dont il fallait supplanter le racisme idéologique par des représentations en « sciences dures » qui allaient en légitimer l'existence. Ces représentations aidèrent à alimenter sa théorie raciste de l'angle facial, dont on voit l'exemple sur les planches gravées I, II et IX (fig. 147). Dans la planche V de sa *Dissertation* (fig. 147) on voit même la tête une statue grecque, dont Camper a imaginé le crâne, comparée avec le crâne de personnes supposément blanches et noires, alors même

[218] *Ibid.*, p. 296.
[219] Anne Lafont, *L'Art et la race, op. cit.*, p. 91.
[220] *Ibid.*, p. 95.

que ces statues n'ont pas de crânes[221] ; la science « dure » de Camper est tout entière modelée par sa vision fantasmée de canons esthétiques antiques.

Ainsi, dès la fin du XVIIIe siècle Camper fait entrer l'humain dans le laboratoire tout en participant à sa muséification[222]. Peu après, deux français, l'anthropologue Julien-Joseph Virey et le zoologiste anatomiste Georges Cuvier, opèreront des sauts interprétatifs qui propulseront « la théorie campérienne du côté d'une interprétation raciste de la craniologie »[223]. Ce sont bien les représentations en gravures de Camper qui fonderont le paradigme visuel de la craniologie sur laquelle s'appuiera Cuvier pour mener à bien son idéologie raciste à des fins supposément « scientifiques ».

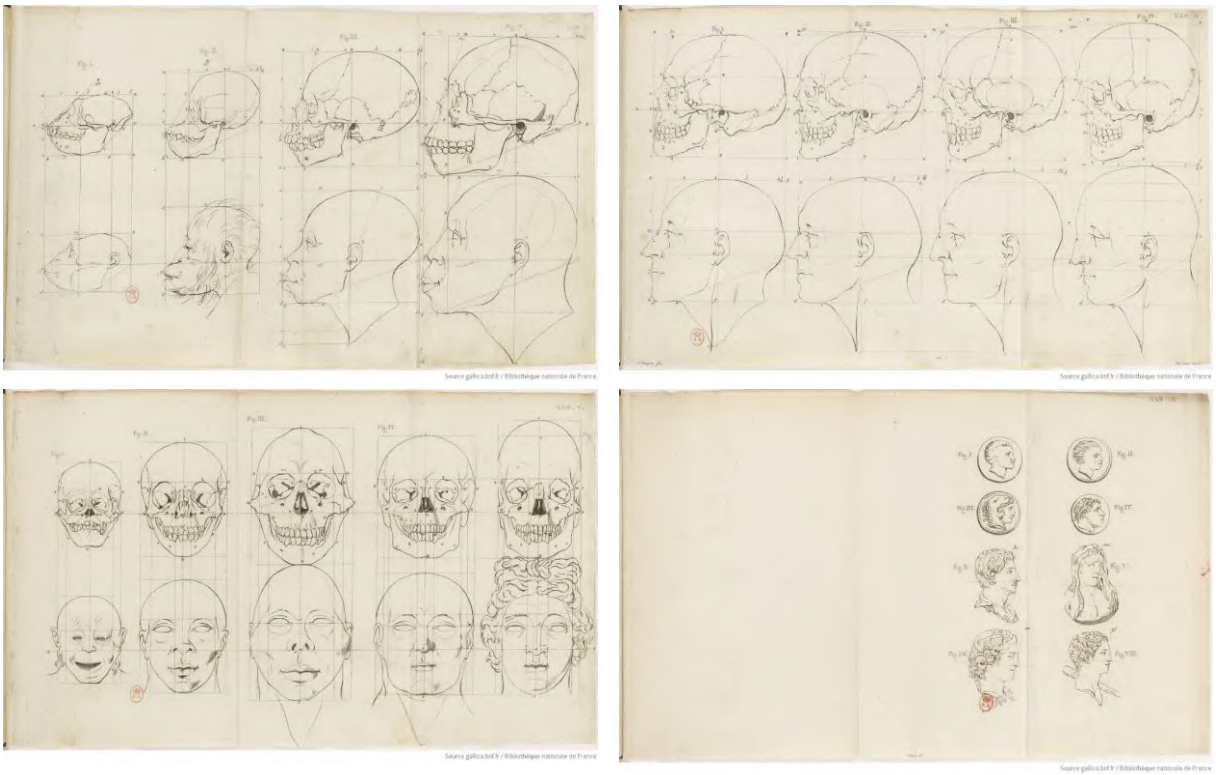


fig. 147. Petrus Camper, *Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la physionomie des hommes des divers climats et des différens âges. Suivie de "Réflexions sur la beauté... "*, 1768, figures I ; II ; V ; IX ;
ouvrage posthume de M. Pierre Camper, traduit du hollandois par H. J. Jansen, enrichi de XI planches en taille-douce,
chez H. J. Jansen, imprimeur-libraire, cloître Saint-Honoré. Et à La Haye, chez J. Van Cleef, libraire, sur le Spuy, Paris, 1791.
© BNF

[221] *Ibid.*, p. 99.
[222] *Ibid.*, p. 88-89.
[223] *Ibid.*, p. 101.

L'entreprise raciste et sexiste dont furent garantes les quêtes scientifiques en médecine trouve son intersection au XIXe siècle dans le cas des « Vénus Hottentote ». En effet : « Les Hottentots sont connus depuis des siècles par l'intermédiaire des nombreux récits de voyages au cap de Bonne-Espérance. La plupart d'entre eux "décrivent" le fameux "tablier" des femmes hottentotes, qui est, selon les médecins et les époques, ou bien une excroissance de peau recouvrant les parties génitales, ou bien une hypertrophie fantastique des lèvres. »[224] Aussi, Elsa Dorlin mentionne plus particulièrement une femme originaire d'Afrique du Sud, appelée Saartje Bartman et nous fait un bref résumé de sa vie : « Sa famille ayant été massacrée, elle est vendue comme esclave à un fermier hollandais du Cap qui la cède à un médecin de marine anglais. À Londres, elle sera exhibée comme un phénomène de foire avant d'être montrée au Jardin des Plantes à Paris où elle meurt en 1816. Son corps est récupéré par Cuvier pour être autopsié et répertorié au Musée d'histoire naturelle. Sa dépouille a été restituée à l'Afrique du Sud en 2002. »[225]

Dans le corpus rassemblé par Anne Lafont dans *L'Art et la race*[226], on retrouve Saartje Bartman dans deux gravures satiriques, dénudée et assujettie aux regards d'aristocrates blanchɛs (fig. 148 ; fig. 149). C'est une véritable « traque visuelle »[227] qui est représentée : dans la première caricature un gentilhomme regarde Saartje Bartman avec une loupe (fig. 148) (sur la gravure, sa peau est colorée comme si elle était blanche, les hachures en taille-douce ne rendent pas du tout compte de la couleur noire de sa peau) ; dans la deuxième gravure, un autre homme utilise cette fois un compas pour mesurer ses fesses pour les comparer avec celles de son comparse (fig. 149). Ici, le déballage d'outils d'observation et de mesure marque la position dominante des figures blanches. Dessiner les sujets *autres* pour les faire rentrer dans un répertoire culturel familier, tout en les dominant par la délimitation intellectuelle que permet la ligne en dessin, rend compte d'un procédé culturel effrayant, encore facilité et multiplié par le médium de la gravure. Anne Lafont écrit

[224] Elsa Dorlin, *La Matrice de la race, op. cit.*, p. 93.
[225] *Ibid.*, p. 94-95. Cite Anne Fausto-Sterling, "Gender, Race and Nation: The comparative anatomy of "Hottentot" women in Europe, 1815-1817", *in* Jennifer Terry, Jacqueline Urla (dir.), *Deviant Bodies. Critical Perspectives on Difference in Science and Popular Culture,* Bloomington, Indiana University Press, 1995, pp. 19-48.
[226] Anne Lafont, *L'Art et la race, op. cit.*, p. 385-386.
[227] *Ibid.*, p. 384.

très justement que « la conceptualisation graphique produit de l'intervention sur le réel, l'imaginaire provoque et forme indéniablement la réalité »[228] et produit une véritable « observation agissante »[229] tout à fait conscientisée par les artistes de l'époque.

Si on ajoute à ce constat la reproduction permise par le procédé de l'image imprimée, cela multiplie le nombre possible de regardeurs qui peuvent alors « inventorier le monde, y compris les hommes et les femmes, pour le dominer, l'exploiter et le conquérir, mais aussi pour en arracher une partie des êtres, les déplacer et les domestiquer. »[230] La « relation étroite des arts visuels et de la conquête »[231] donnent à voir des représentations d'individuɛs dont les corps sont déplacés (Anne Lafont ajoute « arrachés »[232]) pour les positionner dans le contexte propre à l'artiste. Artiste qui, souvent, satisfait les exigences et codes visuels du collecteur-collectionneur avide de ces images qui le maintiennent et le rassurent dans sa position dominante. Quand il vise à la satisfaction de la curiosité insatiable du collectionneur, le dessin mené par le pinceau, le crayon ou la pointe sèche de l'artiste accélère et propage les dynamiques coloniales et dominatrices.

Dans le cas des graveurs, cet effet est encore amplifié par le procédé multiplicateur en gravure – et plus largement de l'image imprimée. Le dessin apparaît dans ce contexte comme tracé, délimitation discriminante et contrastée qui enferme le modèle dans une idéologie à laquelle iɛl est, déjà d'une part initialement étrangerɛ, et d'autre part inexorablement excluɛ. Le regard du modèle n'existe pas, quand bien même iɛl semble appeler à l'aide, que ça soit Geneviève (fig. 96) ou Saartje Bartman, qui est représentée regardant vers les bords extérieurs de la gravure (fig. 149) ou vers lea spectateuŕice (fig. 148). D'autre part, reproduire ces gravures dans le cadre de cette thèse peut être perçu comme une réactivation de ces violences[233] surtout dans un contexte universitaire où le travail

[228] *Ibid.*, p. 386.
[229] *Ibid.*, p. 387.
[230] *Ibid.*
[231] *Ibid.*
[232] *Ibid.*
[233] Je pense à cette tribune de l'association PanAfroRévolutionnaire *Cases Rebelles* à propos d'un ouvrage de recherches propulsée par le CNRS en 2018 : Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Dominic Thomas, Christelle Taraud (dir.) *Sexe, race & colonies. La domination des corps du XVe siècle à nos jours*, Paris, Éditions La Découverte, 2018. Voir : Collectif Cases Rebelles, « Les corps épuisés du spectacle colonial », *in cases-rebelles.org*, septembre 2018.

scientifique peut être qualifié de voyeuriste, je renvoie au mode d'emploi écrit au tout début de cette thèse.

fig. 148. Louis-François Charon, *Les Curieux en extase* ou *les Cordons de souliers,* 1815,
gravure taille-douce colorée à la main, caricature, 22,2 x 29,5 cm,
Paris, BNF, département des estampes et photographie.
© BNF.

fig. 149. William Heath, *Une paire de fesses étrangère (A pair of Broad Bottoms*), 1810,
gravure taille-douce colorée à la main,
caricature, 35 x 25 cm,
British Museum, Londres.

Lorsque Saartje Bartman mourut, Georges Cuvier disséqua son corps :

> Georges Cuvier, zoologue, chirurgien et anthropologue, [...] trouvant en la Vénus hottentote la "preuve incontestable" de la hiérarchie des races et de l'infériorité de la "race hottentote". Après sa mort, à 27 ans, Saartjie Baartman fut disséquée par Cuvier, qui espérait compléter certaines connaissances anthropométriques. Il réalise dans cette perspective un moulage complet du corps et prélève le squelette ainsi que le cerveau et les organes génitaux qu'il place dans des bocaux de formol. Il exposera en 1817 le résultat de son travail devant l'Académie de médecine, concluant que : "Les races à crâne déprimé et comprimé sont condamnées à une éternelle infériorité."[234]

Le Musée d'Histoire naturelle de Paris fut donc la vitrine du « laboratoire-conservatoire »[235] français de la science de l'homme raciste, sexiste et gardien d'une science pathologisante jusqu'au début du 21e siècle, en contexte post-colonial où le corps de Sarratje Bartman pu enfin être inhumé sur sa terre natale en Afrique du Sud. Toujours selon Anne Lafont :

> [...] il me semble que *saisir* fut l'action clef des Lumières : saisir par la vue d'abord, autrement dit abstraire les choses par l'analogie dessinée ; et saisir dans le sens de prendre physiquement les corps (la traite). Saisir fut à la fois circonscrire et circonvenir ; transposer un élément naturel sur papier *via* la forme dessinée, puis revenir vers la Nature pour calquer le type sur la réalité et prélever me maximum d'individus. Par métaphore, on peut donc dire que la traite procède de la ligne (du trait) et aussi que la traque est un avatar de la trace.[236]

La saisie se conjugue dans l'observation permise par l'intellectualisation des formes circonscrites par la ligne et dans l'arrachement des corps aux terres Africaines et Caribéennes pendant les traites. Esclavagisme et pratique du dessin se conjuguent dans la déclinaison du verbe saisir ; mais en plus des inventaires produits par la conquête du regard occidental, la multiplication et propagation permise par la gravure permettaient d'aligner les regardeurs sur un langage commun justifiant leur prétendue hégémonie culturelle[237]. Plus les représentations étaient nombreuses, plus elles étaient partagées, plus elles gagnaient en fiabilité et pouvaient se draper de vérité. De cette manière, les représentations en gravure imprimaient leurs idéologies sur les imaginaires communs ; aux images de la femme-territoire, plus une représentation est partagée plus elle a l'air vraie, plus une figure est rejouée plus elle *s'incarne*.

---

[234] Nicolas Bancel, « À chacun son sauvage ? », *art. cit.* Cite Georges Cuvier, *Mémoires du Muséum d'histoire naturelle*, vol. 3, Paris, Éditions Belin, 1817, p. 273.

[235] Anne Lafont, *L'Art et la race, op. cit.*, p. 104.

[236] *Ibid.*, p. 384. Ses italiques

[237] « [...] la production d'image en série permet aux regardants de percevoir une forme de réalité. La fiabilité des images scientifiques reposerait enfin, et aussi, sur un contrat entre fabricants et destinataire qui stipule tacitement que l'efficacité des images tient à une construction sociale commune, comme un langage commun [...] à partir duquel on peut construire un échange, voire une connaissance sur l'Autre [...]. » *Ibid.*, p. 123.

Cette incarnation serait possible grâce à ce que Monique Wittig appelle la « plastie du langage sur le réel »[238]. Judith Butler en a repris le concept en précisant que la plastie du langage « exerce et transforme sa puissance d'agir sur le réel à travers des actes de parole, qui, à force d'être répétés, deviennent partie intégrante des pratiques et, pour finir, des institutions. »[239] C'est à partir de cette formule wittigienne que Butler a mis en lumière la stratégie de la répétition dans la construction mythologique du genre[240]. Dans le cas de la répétition des représentations racistes et sexistes en gravure, on peut dire que la plastie du langage possible grâce au tracé du dessin gravé a modelé un certain réel occidental, au moins du XVe au XIXe siècle. Le médium de la gravure a donc une part *performative* inscrite dans son histoire : la performativité en gravure a été lourde de conséquence dans le façonnement de l'idéologie sexo-coloniale en occident. Dans le cas des chasses aux sorcières, l'historienne Silvia Federici note que l'image imprimée sert une véritable propagande :

> La chasse aux sorcières fut aussi la première persécution en Europe qui utilisa pour sa propagande tous les médias afin de susciter au sein de la population une psychose de masse. Une des premières tâches de l'imprimerie fut d'alerter le public des dangers posés par les sorcières, à travers des brochures rendant publics les procès les plus célèbres et leurs détails atroces [fig. 140]. Des artistes furent recrutés pour cette tâche, parmi eux l'Allemand Hans Baldung, à qui l'on doit les portraits de sorcières les plus accablants. [fig. 130][241]

Chasse aux sorcières et colonialisme résonnent[242] dans les représentations qu'on put en faire des graveurs comme Théodore de Bry et Matthäus Merian l'Ancien. En tant que graveurɛ, je vois les fantômes qui accompagnent l'histoire du médium que je pratique (fig. 150) : la gravure me hante, alors j'essaye d'en libérer les spectres à chaque fois que j'effectue un tirage.

---

[238] Monique Wittig, « La marque du genre », *La Pensée straight* [1979], Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p. 135.

[239] Judith Butler, Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], traduit de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, Éditions La Découverte, 2017, p. 230.

[240] « Pour Wittig, le langage est une série d'actes, répétés à travers le temps, qui produisent des effets de réalité qui finissent par être abusivement perçus comme des "faits". Prise dans son entier, la pratique répétée de nommer la différence sexuelle a créé cette apparence de division naturelle. L'acte de "nommer" le sexe est un acte de domination et de compulsion, un performatif institutionnalisé qui crée la réalité sociale et légifère sur elle en exigeant que la construction discursive/perceptive des corps se fasse selon les principes de la différence sexuelle » *Ibid.*, p. 229.

[241] Silvia Federici, *Caliban et la Sorcière, op. cit.*, p. 267-268.

[242] « Les correspondances thématiques et iconographiques entre chasse aux sorcières européennes et américaines [...] amènent à repenser la chasse aux sorcières au prisme de celle du Nouveau Monde. Le thème de l'auto-onction est un des plus révélateurs : les descriptions du comportement des prêtres aztèques et incas lors des sacrifices humains ne sont pas sans évoquer les descriptions démonologiques de la préparation des sorcières pour le sabbat. » *Ibid.*, p. 362.

fig. 150. Chloé Fleury Turcas, *autoportrait d'artiste graveur avec petite presse taille-douce*, 2023, montage photographique retouché numériquement, Paris.

C'est vers la fin du XVIIIe siècle, que le regard médical s'introduisit au plus profond de la chair. Pour Michel Foucault[243], la naissance de la clinique aurait été l'un des pivots qui permit l'apprivoisement de la mort dans les sociétés occidentales, notamment par la pratique de la dissection des cadavres humains dans les institutions médicales. Pour Michel Foucault, la clinique est « à la fois une nouvelle découpe des choses, et le principe de leur articulation dans un langage où nous avons coutume de reconnaître le langage d'une "science positive" »[244]. La maîtrise et le soin de plus en plus efficaces des corps ont été possibles par l'institutionnalisation du regard clinique[245] ; regard qui a entraîné l'homogénéisation de l'espace hospitalier, un tout nouveau statut du patient et la retenue du discours médical uniquement à l'intérieur du champ dit scientifique. L'ensemble figural de la femme-territoire a été élaboré discursivement, iconographiquement puis incarné matériellement entre les murs de la clinique – notamment par des pratiques d'hystérisation du corps des femmes[246] dont j'ai gravé l'hystérographie dans *Puisque je vous dis que tout va bien !* (fig. 146).

Dans *La Naissance de la clinique*, Michel Foucault définit le regard clinique au XVIIIe siècle comme « cette paradoxale propriété d'*entendre un langage* au moment où il *perçoit un spectacle* »[247]. Transcendant l'ordre commun des sens, l'œil clinique rendrait

[243] Michel Foucault, *Naissance de la clinique* [1963], Paris, Presses Universitaires de France, 2012.
[244] *Ibid.*, p. 16.
[245] « La clinique désigne à la fois un espace, un champ relationnel, une sphère de savoir, de classement (ou nosographie par quoi commence la clinique moderne) et de normativité qui se déplace de l'individuel vers le collectif et le pouvoir. En tant qu'artistes, nous avions réfléchi pour le présent colloque à ces espaces : celui de l'imagerie et de la représentation, celui de la relation thérapeutique, celui de l'inconscient, celui du bio-pouvoir... Plusieurs courants ou pratiques dans l'art contemporain parcourent ces zones, depuis l'art corporel, jusqu'à l'art thérapie, depuis la communication jusqu'au bio-art. » Michel Sicard, « Limites du corps clinique », *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e*, 5. 2019. Voir aussi le colloque Michel Sicard (dir.), Art et clinique, actes du colloque à La Sorbonne en 2014, Paris, actes parus sous le titre *Healing art*, Michel Sicard, Ivan Magrin-Chagnolleau (dir.), dans la revue électronique P.e.r.f.o.r.m.a.n.c.e. Vol. 5, 2019.
[246] Selon Michel Foucault, l' « hystérisation du corps de la femme » serait le « triple processus par lequel le corps de la femme a été analysé – qualifié et disqualifié – comme corps intégralement saturé de sexualité ; par lequel ce corps a été intégré, sous l'effet d'une pathologie qui lui serait intrinsèque, au champ des pratiques médicales ; par lequel enfin il a été mis en communication organique avec le corps social (dont il doit assurer la fécondité réglée), l'espace familial (dont il doit être un élément substantiel et fonctionnel) et la vie des enfants (qu'il produit et qu'il doit garantir), par une responsabilité biologico-morale qui dure tout au long de l'éducation : la Mère, avec son image en négatif qui est la "femme nerveuse", constitue la forme la plus visible de cette hystérisation. » Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I – La volonté de savoir,* Paris, Éditions Gallimard, 2016, p. 137.
[247] Michel Foucault, *Naissance de la clinique, op. cit.*, p. 154.

lisible le corps et ses maladies comme dans un véritable tableau[248]. Michel Foucault appuie son propos en analysant les écrits de Xavier Bichat, médecin anatomo-pathologiste français. Pour le philosophe, Xavier Bichat opéra une rupture fondamentale du regard clinique en effectuant des allers et retours entre discipline anatomique et clinique des symptômes qui « cherche le corps vivant de la maladie »[249]. Le rapport au temps est défait dans toutes les dimensions du cadavre :

> La mort est donc multiple et dispersée dans le temps : elle n'est pas ce point absolu et privilégié, à partir duquel les temps s'arrêtent pour se renverser, elle a comme la maladie elle-même une présence fourmillante que l'analyse peut répartir dans le temps et l'espace ; peu à peu, ici ou là, chacun des nœuds vient à se rompre, jusqu'à ce que cesse la vie organique, au moins dans ses formes majeures, puisque longtemps encore après la mort de l'individu, des morts minuscules viendront à leur tour dissocier les îlots de vie qui s'obstinent.[250]

Pour Michel Foucault, le regard « anatomo-clinique »[251] théorisé par Xavier Bichat dans son ouvrage *Anatomie générale appliquée à la physiologie et à la médecine*[252] a permis de scruter les cadavres de telle manière que l'étendue de leurs différentes enveloppes (membranes, tissus) est devenue la surface-miroir qui réfléchissait la mort. À l'ouïe et au toucher déjà mobilisés par les pratiques cliniques sensorielles (on écoute le cœur battre en touchant la poitrine avec un stéthoscope) s'est ajoutée la vue, grâce au « triomphe du regard que sera l'autopsie »[253]. Ce regard anatomo-clinique trouve son archéologie dans l'animation des cadavres et des squelettes qui florissaient déjà entre les pages des traités anatomiques de dissection, et ce dès la Renaissance. Ce phénomène d'animation participe au réveil de la zombie-figuration que nous allons analyser tout de suite.

[248] *Ibid.*, p. 160.
[249] *Ibid.*, p. 188.
[250] *Ibid.*, p. 200.
[251] *Ibid.*, p. 205.
[252] « Vous auriez pendant vingt ans pris du matin au soir des notes au lit des malades sur les affections du cœur, des poumons, du viscère gastrique, que tout ne sera pour vous que confusion dans les symptômes qui, ne se ralliant à rien, vous offriront une suite de phénomènes incohérents. Ouvrez quelques cadavres : vous verrez aussitôt disparaître l'obscurité que la seule observation n'avait pu dissiper. » Xavier Bichat, *Anatomie générale appliquée à la physiologie et à la médecine,* avant-propos, Paris, 1801, p. XCIX. Cité par Michel Foucault, *Naissance de la clinique op. cit.*, p. 205-206.
[253] *Ibid.*, p. 229.

Exploration des zombie-figurations à travers une archéologie des gravures anatomiques

Dans cette sous-partie je vais m'appuyer sur les gravures anatomiques de la Renaissance pour analyser la figure de l'anatomiste. Comme l'anatomiste semble zombifier tout ce qu'il touche, comprendre ses modes de représentation pourrait permettre de définir ce que pourrait être une « zombie-figuration ». Dans un premier temps, je vais donc m'attarder sur la figure de l'anatomiste et sur les méthodes figurales ou réelles qu'il emploie pour réanimer picturalement les cadavres qu'il dissèque. Dans un second temps, et à l'aide de l'ouvrage de Raphaël Cuir sur la *Renaissance de l'anatomie*[254], j'explorerai la curieuse figure de la Vénus écorchée. Son corps est représenté et pensé comme forcément disponible. Cette représentation de la disponibilité a servi aux progrès de la science, mais elle aurait aussi servi à l'érotisation du corps des femmes, alors imaginé comme ontologiquement disponible. Enfin, dans un troisième temps, j'étudierai comment la figure du zombie transperce le médium de la gravure, faisant de lui un véritable média-zombie.

(Ré)animation figurale des cadavres

À la Renaissance, dans la conception du monde animiste et magique[255] qui prévalait dans les croyances, disséquer les corps était une pratique redoutée. Silvia Federici décrit même une véritable bataille :

> La dissection apparaissait ainsi comme une infamie plus grande encore, une seconde et plus intense mort, poussant les condamnés à passer leurs derniers jours à s'assurer que leur corps ne serait pas abandonné aux mains des chirurgiens. Cette bataille qui se déroule significativement aux pieds de la potence montre bien aussi la violence qui préside à la rationalisation scientifique du monde, que le choc de deux conceptions du corps opposées, deux investissements en lui opposés. D'un côté nous avons un concept du corps qui le pense doté de pouvoirs même après la mort. Là, le corps n'inspire pas de répulsion et n'est pas traité comme quelque chose de pourri ou d'irréductiblement étranger. De l'autre, le corps est vu comme mort alors même qu'il est en vie, peut être mis en morceaux comme n'importe quelle machine dans la mesure où il est conçu comme un dispositif mécanique.[256]

[254] Raphaël Cuir, *Renaissance de l'anatomie*, Paris, Éditions Hermann, 2016.
[255] « Une conception magique du corps selon laquelle le corps continue de vivre après la mort et par cette mort s'enrichit de nouveaux pouvoirs était très répandue dans le peuple. On croyait que les morts possédaient le pouvoir de "revenir" et d'exercer leur dernière revanche sur les vivants » Silvia Federici, *Caliban et la Sorcière, op. cit.,* p. 231.
[256] *Ibid.*

Loin de l'adage positiviste qui consentirait à « offrir son corps à la science »[257]. Silvia Federici pointe ici le tournant anxiogène d'une science anatomique encore liée aux sciences des arts par la philo-théologie finaliste[258] vers une science anatomique mécaniste carthésienne[259]. Critique et historien de l'art, dans son ouvrage sur la *Renaissance de l'anatomie* Raphaël Cuir explique :

> À la Renaissance, théorie de l'art et théorie scientifique partagent un même type de discours, finaliste, qui favorise l'échange des mêmes concepts. À la nécessité de connaître la structure du corps humain pour soigner, correspond la nécessité de connaître la structure du corps humain pour créer. Si, à la Renaissance, les artistes se sont intéressés à la structure interne du corps humain, c'est parce que la théorie médicale a influencé la théorie de l'art.[260]

Le finalisme c'est « l'importance attribuée à la cause finale » [261] qui a pour origine « l'intérêt porté à la relation entre forme et fonction. »[262] Donc, dans la pratique et l'imagerie anatomique, forme et fonction se marient dans le mouvement[263] et suivent la doctrine aristotélicienne suivante : « puisque tout organe est en vue d'une fin, que chacune des parties du corps est aussi en vue d'une fin, et que la fin est une action, il ressort que le corps tout entier est constitué en vue d'une action totale »[264]. Ainsi, pour Georges Canguilhem « si le discours de l'anatomiste démonte la fabrique du corps, l'image du graveur en restitue l'unité dynamique »[265]. Au commencement de la Renaissance, sciences et arts interagissaient librement ensemble et ont permis l'établissement du discours anatomique.

Toujours selon Raphaël Cuir : « [d]eux nuances du finalisme cohabitent dans les traités d'anatomie où on trouve à la fois des écorchés animés et la représentation des parties

---

[257] Georges Didi-Huberman, « Main dans la main du mort », préface, *in* Raphaël Cuir, *Renaissance de l'anatomie, op. cit.*, p. 12.
[258] « Descartes a perçu la téléologie aristotélicienne ou galénique comme un obstacle épistémologique qui dispose "à croire que l'âme est le principe de tout". » Raphaël Cuir, *Renaissance de l'anatomie, op. cit.*, p. 209. Cite René Descartes, « La Description du corps humain », *Œuvres de Descartes* [1620-1649], vol. XI, Paris, Éditions Le Cerf, 1897, p. 224.
[259] « Avec Descartes et le développement du cartésianisme, le corps se referme sur lui-même tout en commençant à se multiplier. Le corps pour l'anatomiste n'est plus le corps vécu de l'expérience quotidienne, le corps pour l'anatomiste n'est plus le corps pour l'artiste. » Raphaël Cuir, *Renaissance de l'anatomie, op. cit.*, p. 208.
[260] *Ibid.*, p. 84.
[261] *Ibid.*, p. 98.
[262] *Ibid.*
[263] *Ibid.*, p. 100.
[264] Aristote, *Parties des animaux*, traduit par J.-M. Le Blond, Paris, Éditions Flammarion, 1995, 645b 16-18, p. 59. Cité par Raphaël Cuir, *Renaissance de l'anatomie, op. cit.*, p. 105.
[265] Georges Canguilhem, « L'Homme de Vésale dans le monde de Copernic : 1543 », *in Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Éditions Vrin, 1983, p. 31. Cité par Raphaël Cuir, *Renaissance de l'anatomie, op. cit.*, p. 110.

du corps comme les pièces éparses d'un puzzle. »[266] Cette analyse est déjà visible dans le traité de Vésale ; l'écorché quitte progressivement le paysage micro et macroscopique « pour habiter l'abstraction "objective" de la page vide »[267], les parties, organes, os du corps apparaissent ainsi désolidarisées les unes des autres comme les pièces d'un puzzle. Pour le plasticien et professeur Philippe Corma, c'est à la période du « romantisme noir » que :

> La répugnance qu'inspire la vue d'un cadavre ouvert sur une table de dissection se transforme, par le biais de quelques images champêtres, en plaisir esthétique. On imagine une belle allégorie dans le goût du romantisme noir : Vénus, déesse des jardins, foulant de ses pieds un cadavre éventré – les roses s'ouvrant sur ses pas. Mais le paysage est surtout perçu comme une représentation de la complexité anatomique. La profusion vertigineuse de détails qu'offre un corps disséqué ressemble à celle d'un vaste panorama aux multiples accidents. Anatomisé, le corps n'a plus d'échelle propre. Chaque fragment isolé est un monde en soi. La moindre rugosité osseuse est un paysage lunaire, le plus modeste réseau capillaires un jardin buissonnant.[268]

Il ajoute : « L'infiniment petit et l'infiniment grand se télescopent. Le thème platonicien du corps perçu comme un reflet miniature du macrocosme resurgit sous le scalpel du savant. L'anatomiste qui parcourt le champ opératoire devient un voyageur, un homme de terrain qui arpente les routes du corps, et qui choisit pour décrire les sites visités les plus beaux points de vue. »[269] Ainsi, ce sera la philosophie de Descartes qui isolera le corps de tout symbole et de tout environnement pour qu'il devienne uniquement un sujet d'étude[270]. Le corps est désenchanté et rejoint le discours auto-référentiel moderne[271] prônant la toute-puissance de l'observateur. Aussi, à partir de l'avènement de l'ère mécaniste et cartésienne en médecine, les illustrations anatomiques seront désormais commandées aux médecins et non plus aux artistes[272]. Comme les artistes s'intéressent aux corps *mouvants* dont la « conscience est par nature incarnée »[273] ; ils manqueraient alors de « rigueur

[266] Raphaël Cuir, *Renaissance de l'anatomie, op. cit.*, p. 111.
[267] *Ibid.*, p. 208.
[268] Philippe Comar, « Fertile anatomie », *in* Alain Tapié, Jeanette Zwingenberger (dir.), *L'Homme-Paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVIe et le XXIe siècle*, Paris, Éditions d'art Somogy, 2006, p. 48.
[269] *Ibid.*
[270] À la fin de sa vie, le philosophe ira même jusqu'à analyser les passions et émotions humaines de manière à les soumettre à la raison : René Descartes, *Traité des passions de l'âme* [1649], texte établi et annoté par Charles Adam et Paul Tannery, Paris, Éditions Vrin, 1987.
[271] Raphaël Cuir, *Renaissance de l'anatomie, op. cit.*, p. 215. Cite Victor Stoichita, *L'Instauration du tableau,* Genève, Éditions Droz, 1999, p. 266.
[272] *Ibid.*, p. 216.
[273] *Ibid.*, p. 237. Cite George Lakoff, Marc Johnson, *Philosophy in the Flesh,* New York, Éditions Basic Books, 1999, p. 3.

scientifique »[274] pour traduire la raideur cadavérique nécessaire à la « scientificité » des planches anatomique.

La persistance de la vie dans la figure de l'écorché[275] des premières planches anatomiques posait un problème philosophique (et déontologique) au mécanisme médical. Ce dernier justifiait une visualisation de l'anatomie « sans la moindre effraction dans le corps »[276] qui permettait de faire fi de la volonté (actuel consentement en sciences médicales) des mortɛs que les anatomistes tripotaient[277]. Pour l'historienne Carolyn Merchant, dans les méthodes de Bacon se trouve

> la caractéristique clef de la méthode expérimentale moderne : la contrainte de la nature en laboratoire, la dissection par la main et l'esprit ainsi que la pénétration des secrets cachés ; un langage qui est encore aujourd'hui utilisé afin de vanter la "dure réalité", l' "esprit pénétrant" et la "poussée de l'argument" du scientifique. Les interdits qui s'opposaient à la pénétration dans la plainte de Natura concernant sa robe de modestie déchirée ont ainsi été transformés en autorisations linguistiques légitimant l'exploitation et le "viol" de la nature pour le bénéfice humain.[278]

Carolyn Merchant lie ces nouvelles méthodes scientifiques aux nouvelles technologies mécaniques qui émergent à la Renaissance et qui unifiaient « le savoir et la puissance matérielle »[279] ; ainsi la presse, qui permit la mécanisation de la connaissance et sa diffusion grâce à l'imprimerie, se retrouve aux côtés de la poudre à canon au service des arts de la guerre, et enfin de l'aimant qui permit la navigation. Dès la Renaissance, ce sont ces découvertes scientifiques et technologies qui autorisèrent guerres, colonisations et leurs implantations idéologiques.

Au XIXe siècle, Gabriel Cornelius Von Max peint *L'Anatomiste* (fig. 151) qui fut par la suite repris sous le titre *Avant l'opération* par Henri Gervex dans ce qui semble en être la suite logique (fig. 152) ; ces tableaux rendent compte du chemin qu'a parcouru le regard

---

[274] *Ibid.*, p. 222.
[275] « Cette persistance de la vie dans la figure de l'écorché s'explique par les hésitations de la biologie à la fin du XVIIe et au cours du XVIIIe siècle. » *Ibid.*, p. 231.
[276] *Ibid.*, p. 234.
[277] Lorsqu'André Vésale décrivait sa façon d'ouvrir les jeunes femmes, sa pratique semblait mélanger tripotage amusé enveloppé dans une pratique rigoureuse de la dissection : « [...] je disséquai l'utérus de la jeune fille, à la recherche de l'hymen. Celui-ci n'était pas tout à fait entier, sans avoir non plus complètement disparu, comme c'est généralement le cas – selon mon expérience – dans le cadavre d'une femme où l'on a de la peine à retrouver sa localisation antérieure. Il semblait que la jeune fille avait déchiré son hymen avec ses doigts, soit pour quelque raison frivole, soit pour se conformer à Rhazès selon qui un étranglement de l'utérus peut survenir s'il n'y a pas eu intervention de l'homme. » André Vésale, *Lettre sur la racine de Chine*, cité par Robert Delavault, *André Vésale*, Bruxelles, Éditions Le Cri, 1999, p. 47.
[278] Carolyn Merchant, *La Nature comme femme et sa destruction par la science moderne, op. cit.*, p. 93.
[279] *Ibid.*

scientifique après la Renaissance. Le regard mécaniste est à la fois voyeur mais il réanime aussi la figure par son sexisme explicite[280] ; il se matérialise dans ce que Carolyn Merchant pointe comme étant un dévoilement systématique du corps des femmes. Lorsqu'elle analyse les sculptures de Louis-Ernest Barrias[281], elle écrit :

> Cette nouvelle image de la nature comme une femme devant être contrôlée et disséquée grâce à l'expérimentation légitimait l'exploitation des ressources naturelles. Bien que l'image de la terre nourricière, populaire durant la Renaissance, ne disparut pas, elle fut reléguée au second plan face à ce nouvel imaginaire dominateur. Les restrictions quant à la pénétration, associées à l'image de la Terre-Mère furent transformées en autorisation de dénuder.[282]

L'autorisation à dénuder dans les domaines des sciences est une autorisation culturelle bien plus large qui s'inscrit aussi dans les représentations en arts – deux domaines dont nous avons précédemment souligné la codépendance durant la Renaissance. L'asservissement des trois états de la nature, qui sont ceux de l'immanence, de la monstruosité et de l'art (*techné*)[283], nécessitait une investigation méthodique de la part des scientifiques qui voulaient en percer les secrets. Merchant cite le philosophe Francis Bacon qui inventorie ces méthodes et précise que « la première fouillait dans les entrailles de la terre, l'autre façonnait la nature comme sur l'enclume »[284]. Pour Bacon, les méthodes d'interrogation de la nature reposaient sur la dissection et la contrainte hors de l'état naturel. La nature se retrouvait alors « pressée et comme forgée »[285]. L'autorisation à dénuder qui s'est déployé tout au long de la Renaissance prendra ultérieurement la forme plastique de ce que j'appelle « le tissu consentant⁘ ».

[280] Réanimer les mortes grâce au sexisme, là encore le regard médical se conjugue drôlement avec la culture du viol⁘ dans la réanimation nécrophile de zombie-figurations.
[281] Louis Ernest Barrias, *La Nature se dévoilant*, 1899, statue en marbre et onyx polychromes d'Algérie, terrasse en granit, scarabée en malachite, ruban en lapis-lazuli, 200x85x55 cm, Musée d'Orsay, Paris.
[282] Carolyn Merchant, *La Nature comme femme et sa destruction par la science moderne, op. cit.*, p. 126.
[283] *Ibid.*, p. 91-92.
[284] *Ibid.,* p.92.
[285] Francis Bacon, « De la dignité et de l'accroissement des sciences », *Œuvres de Bacon,* Première série, traduction par M. F. Riaux, Paris, Éditions Charpentier, 1852, p. 81.

fig. 151. Gabriel Cornelius Von Max, *L'anatomiste*, 1869,
huile sur toile, 136,5 x 189,5 cm,
Neue Pinakotek, Munich.

fig. 152. Henri Gervex, *Avant l'opération*, 1887,
huile sur toile, 242 x 188 cm,
Musée d'Orsay, Paris.
© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Gérard Blot / Hervé Lewandowski.

Le paradigme épistémologique de la médecine serait resté « principalement »[286] mécaniste ; le sujet dépouillé de sa symbolique serait désormais pensé « en déchirure et en clôture »[287]. Ce que Georges Didi-Huberman remarquera déjà chez Alberti qui engageait lui aussi « une véritable phénoménologie de l'*ouverture* au moment même où il revendique un acte de *vêture* »[288] lorsque ce dernier essaye d'envisager la composition des membres humains dans son traité *De Pictura*[289]. Ainsi dès la Renaissance le nu vénusien est hanté par l'écorché qui perce sur l'envers de sa peau marmoréenne. C'est une véritable « défiguration » qui s'opère ; Didi-Huberman pose les questions rhétoriques suivantes : « ouvrir un corps, n'est-ce pas me défigurer, briser toute son harmonie ? N'est-ce pas produire une *blessure* et, avec elle, un surgissement de l'*informe* que la belle ordonnance structurale n'apaisera pas tant que des chairs, masses ou lambeaux sans forme, y resteront attachées ? »[290] Cette informité serait produite par la zombie-figuration qui dormirait derrière chaque Vénus[291].

L'écorchement de la Vénus c'est une blessure insuturable dans la beauté, un véritable « démembrement »[292]. Dans une ultime question rhétorique Georges Didi-Huberman écrit : la « nudité de Vénus serait-elle donc à comprendre, par-delà toutes les clôtures dont Botticelli semble la parer – la sauvegarder, la "remparer" –, comme un arrachement et une division du soi ? »[293] Silvia Federici mêle ces réflexions à une dimension plus structurale et parle même d'une « *coupure* anatomique qui rompt l'espace entre le microcosme et le macrocosme et pose le corps à la fois comme réalité séparée et site de production, dans les mots de [Vésale] : une usine (*fabrica*). »[294] En effet, à la Renaissance, les scènes anatomiques ouvrent le paradigme du regard masculin patriarcal. C'est un regard déjà humilié (et donc humiliant) parce qu'il est corollaire à l'incarnation du Verbe chrétien. La pudeur que ce

[286] Raphaël Cuir, *Renaissance de l'anatomie, op. cit.*, p. 235.
[287] Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Édition de Minuit, 1990, p. 14.
[288] Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus, op. cit.*, p. 39.
[289] Leon Battista Alberti, *De Pictura* [1435], traduit par J. L. Schefer, Paris, Éditions Macula/Dédale, 1993, p. 160-163.
[290] Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus, op. cit.*, p. 41.
[291] Pour faire un lien plus contemporain avec l'envers écorché des Vénus, j'ai écrit un article sur la figure néolibérale de la *clean girl* et la pratique dermatillomanique : Chloé Fleury Turcas, « La *clean girl*, figure dermatillomaniaque du féminisme néolibéral », *Dé-figurations queer*, 28 mars 2024.
[292] Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus, op. cit.*, p. 46.
[293] *Ibid.*
[294] Silvia Federici, *Caliban et la Sorcière, op. cit.*, p. 219, note 22.

regard réveille, renversant l'humiliation en humilité, résulte de l'attachement de la concupiscence chrétienne au consentement[295]. Originellement pudique, ce regard s'aiguise néanmoins dans le laboratoire d'anatomie chrétien pour devenir une vision d'horreur au moment où « l'humiliation passe la limite et devient punition : lorsque la modestie contenue dans l'acte de *sacrifier* la chair devient la cruauté contenue dans l'acte de la blesser, de l'*ouvrir*. À ce moment, la *nudité coupable* devient *nudité coupée*. »[296] L'écorchéε surgit dans une phénoménologie de la *revenance*[297] propre à la concupiscence chrétienne et devient figure de l'absolue hantise.

Nous pouvons voir la galvanisation de ce regard patriarcal-humiliant lorsqu'André Vésale raconte l'histoire de la femme derrière le cadavre dont il a reproduit la scène de dissection sur le frontispice de son livre d'anatomie (fig. 153). Il explique qu'elle a été pendue après avoir menti sur sa grossesse, pour justement éviter d'être pendue une première fois. En interprétant le frontispice d'un des plus célèbres et premiers ouvrages d'anatomie, Silvia Federici remarque qu'il n'y a que deux femmes, l'une est morte après pendaison, l'autre a un voile noir sur la tête et semble prier ; pour l'historienne c'est le « triomphe du mâle, de la classe dominante, de l'ordre patriarcal à travers la constitution d'un nouveau théâtre anatomique »[298]. Une autre figure est visible sur la gravure, elle est suspendue à la colonne ionique tout à gauche comme si elle était suspendue à une potence. Elle ne semble pas être très encline à être la prochaine figure à passer sur la table de dissection et à se faire pénétrer par la science.

Si Silvia Federici propose une interprétation du genre féminin du cadavre, qui n'est certainement pas anecdotique politiquement si on considère simplement la foule masculine affairée autour, à la suite de Georges Didi-Huberman[299], Raphaël Cuir lui insiste sur le masque socratique de la Silène[300] qui trône juste au-dessus du squelette, dans la lignée des

[295] *Supra,* « Constitution juridique du sujet consentant en occident : passage du sujet attique désirant au sujet catholique concupiscent ».
[296] Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus, op. cit.*, p. 57. Ses italiques
[297] *Ibid.*, p. 85.
[298] Silvia Federici, *Caliban et la Sorcière, op. cit.*, p. 208.
[299] « C'est dans la série de *démembrements* qu'il faut désormais comprendre la naissance de Vénus, cette sorte de catastrophe productrice de beauté : elle est aussi douloureuse – pour le Ciel tout au moins – que fut l'écorchement de Marsyas, cette version cruelle, mais typiquement humaniste, du précepte socratique "Connais-toi toi-même". Pas de beauté céleste sans castration du Ciel, pas de connaissance de soi sans l'horreur qu'exprime l'écorché d'Apollon [...]. » Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus, op. cit.*, p. 46.
[300] Raphaël Cuir, *Renaissance de l'anatomie, op. cit.*, p. 190-191.

armoiries de la famille Vésale. C'est le « "Connais-toi toi-même", auquel Socrate initiait Alcibiade »[301], cette célèbre phrase « devient pour Vésale initiation de ses lecteurs à la connaissance anatomique comme connaissance de soi et connaissance de Dieu en soi, connaissance de sa finitude. »[302] L'anatomiste se prendra alors lui-même comme objet de connaissance, jusqu'à se disséquer lui-même en image[303]. L'artiste Gaspar Becerra[304] représentera des figures écorchées pratiquant l'auto-démonstration, l'une tenant sa propre peau (fig. 154) et l'autre allant jusqu'à tirer la peau de son abdomen avec ses dents pour faire découvrir tous ses organes, le plus lisiblement possible (fig. 155). Cette connaissance de soi est une connaissance dont les figures écorchées en situation d'autodémonstration prennent le contrôle, montrant l'exemple aux spectateurice et les initiant aux plaisirs de la dissection, ainsi qu'à l'abandon de leur corps pour le bon déroulé de la séance anatomique[305]. En d'autres termes, prendre possession de son corps, *se connaître*, était possible en contrepartie de son abandon aux mains des anatomistes, et surtout de la *pénétration de son intériorité.* Le consentement était alors tout entier subordonné à la *connaissance de soi*[306].

Le « connais-toi toi-même » de la philosophie socratique a donc été utilisé à la Renaissance pour conquérir les corps en en autorisant le dévoilement. C'est aussi cet aspect que Xanthippe souille lorsque je la représente pissant sur Socrate (fig. 10). Dans cette gravure, j'ai dessiné le geste d'admonition socratique[307] pointant vers Xanthippe, mais en même temps l'autre main de Socrate protège sa tête en tenant un manuscrit du *Banquet*[308]. Le privilège de dévoiler est contenu dans ce geste oratoire particulier[309] utilisé par un bon nombre d'artistes graveurs de la Renaissance[310]. Ce geste permet de reconnaître la figure de l'anatomiste au cœur des gravures anatomiques. Ainsi, on peut repérer André Vésale juste

[301] *Ibid.*, p. 192.
[302] *Ibid.*
[303] *Ibid.*, p. 196.
[304] Ces deux gravures ont été analysées plus précisément par Raphaël Cuir. *Ibid.*, p. 200.
[305] *Ibid.*, p. 198-199.
[306] Par ailleurs et pour soutenir cette hypothèse, Clara Serra relève un « connais-toi toi-même » féministe systématiquement accolé à la notion de consentement, et qui s'inscrit souvent dans une logique néolibérale✳. Ses conclusions pourraient tout à fait résonner avec cette analyse des gravures anatomiques de la Renaissance. Voir Clara Serra, « Ce désir qui se sait », *La Doctrine du consentement,* Paris, Éditions La Fabrique, 2025, pp. 90-94.
[307] Le geste d'admonition est un geste qu'on attribue à Socrate. Voir Jacques-Louis David, *La Mort de Socrate*, 1787, huile sur toile, 130 x 196 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.
[308] Platon, *Le Banquet, op. cit.*
[309] Le geste de l'admoniteur permet d'orienter le regard du ou de la spectateurice vers un endroit précis de l'image. Voir Leon Battista Alberti, *De Pictura, op. cit.*, p. 179.
[310] Raphaël Cuir, *Renaissance de l'anatomie, op. cit.*, p. 192.

à gauche du cadavre dans le frontispice de son ouvrage parce que la figure lève l'index vers le ciel (fig. 153). On retrouve aussi ce geste le tableau *Avant l'opération* d'Henri Gervex (fig. 152). Déjà à la Renaissance, l'anatomiste est une figure de discours importante[311].

fig. 153. André Vésale, *Imperatoris medici, de humani corporis fabrica libri septem*, 1543,
gravure sur bois colorée à la main, frontispice, 39 x 24,8 cm,
première édition de Johannes Oporinus à Bâle,
Galerie d'un collectionneur privé.

[311] *Ibid.*, p. 195.

fig. 154. Gaspar Becerra, *Écorché tenant sa peau*, 1556,
gravure à l'eau-forte de Nicolas Beatrizet, in-folio, *in* Juan Valverde de Hamusco, *Historia de la composicion del cuerpo humano*, Rome, Antonio Salamanca y Antonio Lafrerij, 1556, premier feuillet après la page 59.

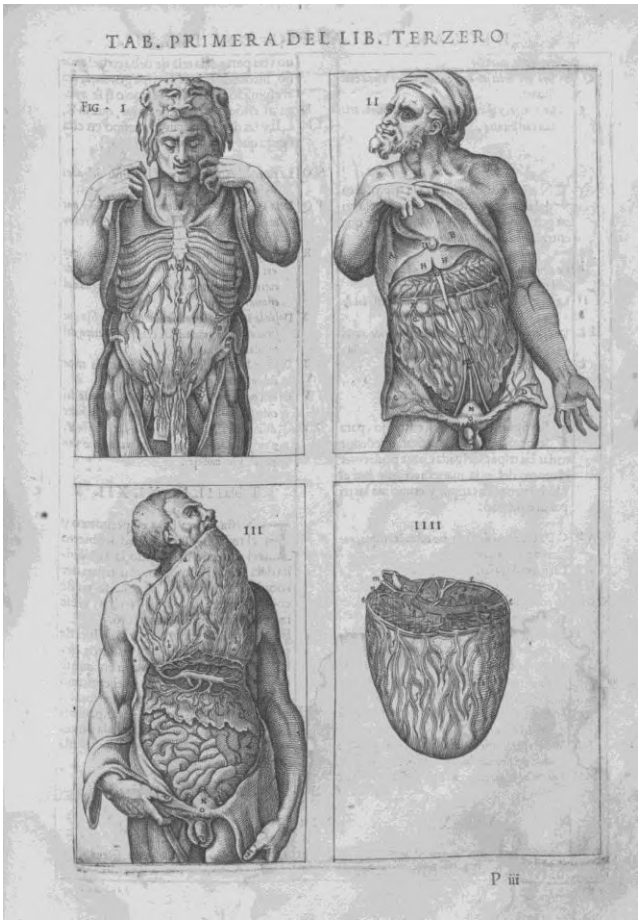


fig. 155. Gaspar Becerra, *Dissection du péritonoine*, 1556,
gravure à l'eau-forte de Nicolas Beatrizet, in-folio, *in* Juan Valverde de Hamusco, *Historia de la composicion del cuerpo humano*, Rome, Antonio Salamanca y Antonio Lafrerij, 1556, feuillets entre les pages 70 et 71.

Le théâtre anatomique[312] de Vésale (fig. 153) suit l'architecture panoptique analysée par Foucault dans *Surveiller et punir* et qui rassemble

> autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible. Le dispositif panoptique aménage des unités spatiales qui permettent de voir sans arrêt et de reconnaître aussitôt. En somme, on inverse le principe du cachot ; ou plutôt de ses trois fonctions — enfermer, priver de lumière et cacher — on ne garde que la première et on supprime les deux autres. La pleine lumière et le regard d'un surveillant captent mieux que l'ombre, qui finalement protégeait. La visibilité est un piège.[313]

Les autopsies publiques organisées dans les théâtres anatomiques ont été les structures où un « espace discursif du cadavre »[314] s'est développé autour du dévoilement des intérieurs du corps humain. Les corps des femmes, des pauvres et des « anormaux », étaient les plus susceptibles d'être pendus et donc le plus susceptibles de se retrouver sur les tables de dissection[315] exhibés devant de multiples yeux aux paupières blanches opérant une « dissection souveraine du langage et du regard »[316]. Dans la *Fabrica*, on retrouve d'ailleurs des corps attachés avec des cordes, rappelant l'origine des corps disséqués[317].

Les zombie-figurations : figures entre disponibilité, assujettissement et décomposition

Les écorchés animés dans les gravures anatomiques de la Renaissance sont les proto-formes du zombie contemporain. À propos du zombie, l'historien et sociologue de l'art Maxime Coulombe écrit :

> L'histoire du zombie est le fait d'une singulière "force" – pour reprendre le vocabulaire de Deleuze – qui paraît animer la figure, la maintenir et la transformer pour en faire un objet à la fois *(trop) actuel*, et *très ancien*. C'est cette force qui semble capable de faire ressurgir la figure du zombie, dans les

[312] « [...] le théâtre anatomique est l'une des innovations majeures introduite par l'étude de l'anatomie dans l'Europe du XVIe siècle, où la dissection était organisée comme une cérémonie publique, sujette aux mêmes règles que celles qui régissaient les représentations théâtrales. » Silvia Federici, *Caliban et la Sorcière, op. cit.*, p. 219.
[313] Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, p. 202.
[314] Michel Foucault, *Naissance de la clinique, op. cit.,* p. 270.
[315] « Les bûchers sur lesquels sorcières et divers praticiens de la magie moururent, ainsi que les lieux où se déroulèrent leurs tortures, furent un laboratoire dans lequel se sédimenta une grande part de la discipline sociale et s'accumula la connaissance du corps. En ces lieux, on élimina les irrationnalités qui se tenaient sur le chemin de la transformation de l'individu et du corps social en un ensemble de mécanismes prévisibles et contrôlables. » Silvia Federici, *Caliban et la Sorcière, op. cit.,* p. 230 ; « Dans tous les pays de l'Europe du XVIe siècle où se développa l'anatomie, les autorités prirent des dispositions autorisant l'utilisation des cadavres de condamnées pour les études anatomiques. [...] non seulement les exécutés, mais aussi les indigents morts à l'hôpital étaient mis de côté pour les anatomistes. » *Ibid.*, p. 233.
[316] Michel Foucault, *Naissance de la clinique, op. cit.,* p. 271.
[317] Raphaël Cuir, *Renaissance de l'anatomie, op. cit.*, p. 90-91.

> moments où elle tend à tomber dans l'oubli, pour en faire la représentation de certaines de nos plus troublantes, de nos plus criantes préoccupations. C'est bien en cela qu'il se fait *symptôme* de ce qui taraude notre conscience.[318]

Le zombie serait un « symptôme » justement parce que l'animation d'une figure dénuée de volonté propre interroge sur l'assujettissement du corps par des forces qui lui sont extérieures. On ne sait pas d'où provient le vitalisme qui les réveille en leur ôtant toute conscience.

L'étymologie du mot zombie est incertaine, cependant Maxim Coulombe note que : « Le *mvumbi*, au Congo, renvoie à un individu cataleptique, le *nvumbi* en Angola, à un corps sans esprit, le *zan bibi* au Ghana, au Togo et au Bénin, à une "créature de la nuit". Il semble que déjà en Afrique noire, une créature cataleptique, un zombie avait pris forme. Toutefois, c'est surtout grâce aux recherches ethnologiques en Haïti que l'Occident entrera en contact avec cette créature mythique. »[319] Il ajoute :

> Le sens du zombie paraît se cristalliser, en Haïti, autour d'une figure évoquant l'esclavage forcé et la résurrection chrétienne. Certains prêtres vaudou, les *bokors*, drogueraient des individus à l'aide d'une poudre paralysante nommée "coup poudre". Induisant chez les victimes un état de mort apparente, ces dernières sont ainsi prises pour mortes et enterrées, avant d'être déterrées par le prêtre à l'aide de formules rituelles, pour lui servir d'esclaves. Ces esclaves, ces zombies, seraient des corps sans esprit, des coquilles vides, la poudre ayant pour effet de retirer toute subjectivité à sa victime. Les prêtres emploieraient ainsi les zombies pour leurs tâches ménagères, pour le travail aux champs, leur manque d'esprit empêchant de leur ordonner des besognes plus violentes et plus sombres. Pour plusieurs, l'effet de cette drogue serait temporaire, et le zombie, sans sa dose régulière, retournerait à la conscience. On raconte ainsi que des sujets furent sauvés de leur esclavage catatonique.[320]

Le zombie apparaît alors dès son origine comme une figure incapable de se révolter, dont l'imaginaire débute à l'ère esclavagiste et coloniale[321]. Cependant son émancipation est toujours latente : l'éveil de l'esprit du zombie rendrait une âme à son corps en voie de décomposition ; en comparaison, un fantôme, qui est un esprit sans corps, ne peut trouver un corps que si l'hôte est dominé par le phénomène de la possession. Le fantôme est un

---

[318] Maxime Coulombe, « Zombies, symptômes d'une époque terrifiée », *Socio-anthropologie*, 31 | 2015.
[319] *Ibid.*
[320] *Ibid.*
[321] À ce propos, Achille Mbembe, théoricien camerounais du post-colonialisme, compose un article sur la « Nécropolitique » qui ouvre le versant post-colonial des *Death Studies.* Il écrit : « La vie de l'esclave est, à maints égards, une forme de mort-dans-la-vie. » Achille Mbembe, « Nécropolitique », *Raisons politiques*, 2006/1 no 21, 2006, p. 37. En conclusion, ion peut aussi lire : « j'ai avancé les notions de politique de la mort et de pouvoir de la mort, pour rendre compte des divers moyens par lesquels, dans notre monde contemporain, les armes sont déployées dans le but d'une destruction maximum des personnes et de la création de *mondes de mort*, formes uniques et nouvelles d'existence sociale, dans lesquelles de nombreuses populations sont soumises à des conditions d'existence leur conférant le statut de *morts-vivants*. » *Ibid.*, p. 59.

esprit dont la parole est aphone faute de corps, un zombie est un corps de toute façon mutique.

La gravure en elle-même est déjà un « Zombie Media »[322] c'est-à-dire un média mort mais dont la constante résurrection dans le monde des arts permet son étrange persistance au gré des temporalités[323]. Les matériaux et idées transportées par la gravure sont comme les corps en décomposition des zombies qui traînent avec eux des vestiges, techniques et historiques, aux temporalités non-humaines[324]. La pratique zombie de la gravure est elle-même proche de la culture du *hacking* : en pratiquant la gravure, je hacke un bout de la culture que ce media a diffusé il y a des centaines d'années. L'archéologie du média de la gravure, que je fouille depuis une centaine de pages, trouve son point culminant dans ce que j'appelle la zombie-figuration.

Même si les écorchéɛs ne portent pas le nom de zombies, leur animation dans les planches anatomiques de la Renaissance permet une archéologie de la zombie-figuration en gravure. Je pense que le phénomène d'animation si particulier des cadavres, des écorchéɛs et des squelettes dansant au sein des planches anatomiques, pose déjà la question de l'assujettissement de la figure-zombie qui se réanime grâce à la mise en discours des séances de dissection dirigées par les anatomistes ; aussi, parce qu'à cette époque il n'y a pas de frontière entre le vivant et le non-vivant, l'étude de l'organique et de l'inorganique se prolonge[325]. Raphaël Cuir écrit :

> Si l'essence de la nature c'est, avant tout, le vivant, si l'art est avant tout imitation de la nature, on comprend que la "vie" de l'œuvre – la vie dans l'œuvre – constitue un des critères essentiels de sa qualité, on comprend que le corps humain, même disséqué, puisse être animé dans l'image. On comprend que dans un cadre conceptuel où la pensée du vivant est essentielle tout en étant [...] non délimitée [...]. C'est pourquoi les planches anatomiques de la Renaissance mettent en scène, *l'anatomie du vivant.*[326]

L'anatomie du vivant était alors impensable sans sa dimension vitaliste, érotique, qui lui donnait *vie*. Raphaël Cuir précise : « La conjugaison de l'érotisme et de l'anatomie était cependant favorisée par l'animation aristotélicienne des figures disséquées et s'explique

[322] Garnet Hertz, Jussi Parikka, "Zombie Media: Circuit Bending Media Archaeology into an Art Method", *Leonardo,* vol. 45, n°5, 2012, pp. 424-430.
[323] « Zombie media is concerned with media that is not only out of use, but resurrected to new uses, contexts and adaptations. » *Ibid.,* p. 429.
[324] *Ibid.*
[325] Raphaël Cuir, *Renaissance de l'anatomie, op. cit.*, p. 81.
[326] *Ibid.*, p. 83.

largement par l'origine même de cette animation. »[327] Dans sa dimension archéologique, la zombie-figuration serait donc essentiellement érotique ; l'animation des figures écorchées à la renaissance était motivée par la volonté de « montrer les fonctions des parties »[328] dont le mouvement était possible grâce au désir : l'érotisme anatomique permettait l'animation des écorchés, parce qu'en traversant la peau du cadavre, il fait ressurgir la vie dans la mort[329].

[327] *Ibid.*, p. 136.
[328] *Ibid.*
[329] Par ailleurs, le corps peut bouger après la mort en mobilisant un nerf, par exemple, ce qui nourrissait cette philosophie finaliste.

fig. 156. Chloé Fleury Turcas, *La suture*, 2022-2023,
essai, gravure à l'eau-forte, pointe-sèche et cousue avec un fil rouge, 19,4 x 9,4 cm,
impression sur du papier Velin 240g Johannot d'Arches, 24 x 24 cm,
imprimé sur presse personnelle, Paris.

fig. 157. Charles Errard, frontispice, 1691,
gravure taille-douce, in-folio,
In Bernardino Genga, *Anatomia per uso et intelligenza del designo, ricercata non solo su gl'ossi e muscoli del corpo humano, ma dimostrata ancora su le statue antiche più insigni di Roma... preparata su i cadaveri dal dottor Bernardino Genga... con le spiegazioni et indice del... canonico Gio. Maria Lancisi... Libro primo*, Rome, Éditions Domenico de Rossi, 1691.

Zombie-media et zombie-figuration se trouvent conjugués dans *La suture,* un cuivre que j'ai gravé en 2023 (fig. 156). Cette gravure est inspirée du frontispice de Charles Errard (fig. 157) qui ouvre le livre anatomique de Bernardino Genga édité en 1691. Dans ce frontispice, un tissu sertie le cercle qui ouvre sur un monde en putréfaction. J'ai réutilisé ce procédé dans *La suture* (fig. 156) en effectuant un travail minutieux sur le drapé, avec des références au fétiche génital⁘ qu'on retrouve entre les plis du tissu, qui devient alors tissu érotique. Cependant, les zombie-figurations de *La suture* sont plus écrasées par le cercle que celles du frontispice de Charles Errard, qui de leur côté semblent contrôler la narration de l'image, là où dans *La suture*, j'ai voulu que les zombie-figurations soient enfermées entre un vestige de colonne ionique et un tissu érotique, entre un symbole de connaissance millénaire et un autre de dévoilement. Par ailleurs le hacking⁘ est visible graphiquement sous la forme du bug⁘, puisque le genou du squelette créée une onde qui brouille les lignes de la colonne ionique tout à gauche de l'estampe de *La suture* (fig. 156). La mouche, que j'ai repris d'une des planches du peintre théoricien Gérard Lairesse[330], est un élément polysémique[331] que j'ai aussi utilisé dans la gravure *La suture* (fig. 156). Cette mouche peut indiquer la vanité, c'est pour moi l'union de l'érotisme et de la mort. La mouche est la reine de la putréfaction de la pulsion de mort du sinthomosexuel[332].

Avec la zombie-figuration, les figures perdent leurs identités en se diffractant dans le temps et l'espace. Ces figures se décomposent et se mélangent ; c'est à la suite des réflexions *queer*✶ sur l'identification[333] que j'en ai conclu que la manière la plus logique pour moi de traduire le paradoxe de la dissolution du genre et du jeu répété de son

[330] Gérard de Lairesse, Planche 52, 1685, gravure, folio, *in* Govert Bidloo, *Anatomia humani* corporis, Amsterdam, J. Van Someren. Analysé par Raphaël Cuir, *Renaissance de l'anatomie, op. cit.,* p. 227.
[331] Daniel Arasse affirme qu'« un même détail – une mouche – peut avoir plusieurs sens dans un même tableau ». Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Éditions Flammarion, 1996, p. 126. Cité par Raphaël Cuir, *Renaissance de l'anatomie, op. cit.,* p. 227.
[332] Je parle du sinthomosexuel plus en détail dans cet article : Chloé Fleury Turcas, « Pulsion de mort dans le placard. Un squelette raccommode un zombie : esthétiques queer des relations », *Psychologies, Genre et Société*, 1 | 2023.
[333] L'identification est comprise dans le paradoxe entre la puissance d'agir et un monde social non-choisi et non désiré. Selon Judith Butler : « Si je suis pourvue d'un tant soit peu de puissance d'agir, c'est parce que je suis constituée par un monde social que je n'ai jamais choisi. Que ma puissance d'agir soit morcelée par ce paradoxe ne signifie pas qu'elle est impossible. Cela signifie simplement que le paradoxe est sa condition de possibilité. » Judith Butler, *Défaire le genre* [2005], traduit de l'anglais (États-Unis) par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2016, p. 14.

identification[334] était de faire glisser la peau des figures et d'exposer la manière dont leur chair, leurs organes ont été viol(ent)és. Les zombie-figurations sont animées par une étrange pulsion de mort, à la fois stérile et immortelle ; elles sont des figures en danger de mort qui en affrontent les périls dans la reconnaissance de leur désir bizarre. Les zombie-figurations sont des sites où désir et vulnérabilité se conjuguent[335]. Dans *La suture* (fig. 156) la zombie-figure à droite est hors d'elle-même, elle est *ex-statique*[336] dans une extase qui mène au-delà de la vie et de la mort[337]. Judith Butler pose la condition ex-statique comme « essentiel à la possibilité de persévérer en tant qu'humain »[338], la philosophe invite à se positionner non pas par rapport aux désirs individuels, mais par rapport « aux normes dont dépend notre individualité même. »[339] Tout cela rapporté aux problématiques posées par la notion de consentement, en étudier les structures, les archéologies et les normes semble, si on suit Judith Butler, bien plus efficace pour, non pas supprimer la violence ou lui rendre justice, mais la *défiger* des temps hétéros[340] dans lesquels elle s'active.

Dans son ouvrage *Défaire le genre* Judith Butler écrit :

> J'ai également suggéré que la manière dont le corps est représenté dans les études de genre et de la sexualité et dans les luttes pour un monde social moins oppressif pour toutes les minorités sexuelles et de genre, consiste précisément à souligner la valeur qu'a le fait d'être hors de soi, d'être une frontière poreuse, d'être offert à autrui, de se trouver sur une trajectoire de désir dans laquelle on est sorti de soi-même et resitué irréversiblement dans un champ d'autres dont on n'est pas le centre présumé.[341]

Pourtant la dépossession, prise dans le sens de la sidération, est un état ex-statique, un hors de soi d'une insoutenable violence lorsqu'on fait face à une intrusion sexuelle par exemple. Comment envisager la violence de la dépossession inhérente à l'état ex-statique dans une réflexion sur les consentements ? Je pense que la piste du soin et de la mise en commun traumatique est la plus indiquée pour répondre à ce paradoxe. Dans *La suture* (fig. 156), j'ai représenté un squelette qui drague un zombie en « pen/ansant »[342] ses plaies insuturables.

---

[334] Aussi, pour Butler « le genre apparaît comme une condition préalable de la production et du maintien d'une humanité lisible. » *Ibid.*, p. 24. Maintenir le genre permettrait d'être reconnuɛ en tant qu'humainɛ, d'où la difficulté de complètement l'anéantir.
[335] *Ibid.*, p. 34.
[336] J'emprunte ce terme à Judith Butler. *Ibid.*
[337] On pense encore à la « petite mort » batailleinne.
[338] Judith Butler, *Défaire le genre*, *op. cit.*, p. 54.
[339] *Ibid.*
[340] *Supra*, « Méthodologie de la création-recherche et des savoirs situés ».
[341] Judith Butler, *Défaire le genre*, *op. cit.*, p. 43.
[342] Terme emprunté à Fabrice Bourlez, *Queer Psychanalyse, op. cit.*, p. 44.

Leur relation est esthétique et bizarrement asexuelle[343]. J'ai voulu pen/anser[344] plastiquement les intrusions qui traversent les frontières poreuses et putréfiées de la peau des zombie-figurations. L'extase permet au geste suturant de se faire, mais une guérison complète semble compromise.

Chez le jésuite de la Renaissance Ignace de Loyola, Roland Barthes remarque :

> Le rôle de l'exercitant n'est nullement de choisir, c'est-à-dire de marquer, mais bien au contraire de tendre à la marque divine une alternative d'une égalité parfaite. L'exercitant doit travailler à ne pas choisir ; la fin de son discours est d'amener les deux termes de l'alternative à un état d'homogénéité si pur, qu'il ne puisse humainement s'en dégager ; plus le dilemme sera égal, plus sa clôture sera rigoureuse [...]. Cette égalité paradigmatique, c'est la fameuse *indifférence* ignacienne, qui a tant indigné les ennemis des jésuites : ne rien vouloir par soi-même, être aussi disponible qu'un cadavre [...].[345]

La disponibilité chez Ignace de Loyola est induite par l'indifférence comme manière tout à fait religieuse de *discriminer sans choisir*. La disponibilité est alors vue comme une voie vers le divin : cette disponibilité absorbe les luttes contraires. Il n'est pas question ici d'un état entre la vie et la mort, mais d'être dans un état ex-statique religieux (on pense à l'*Extase de Sainte-Thérèse*[346] par exemple). La disponibilité est vue comme une incorporation ; dans ce cas-là si un consentement est mobilisé, c'est dans le repoussement des limites qui définiraient le « moi ». On consent à ne plus choisir, à ne plus être par soi-même, mais on se rend infiniment disponible dans une indifférence qui porte tout à l'égalité.

Dans un contexte contemporain, avec l'arrivée d'un sujet juridique consentant, l'état en dehors de soi, l'état de sidération et non plus ex-statique, est provoqué par des instances culturelles et scientifiques. L'état de sidération est lui aussi un état de *disponibilité*, mais

---

[343] Cela me rappelle « l'absence de rapport sexuel » dans la théorie psychanalytique lacanienne. À ce propos, Fabrice Bourlez écrit : « L'incomplétude troue nos certitudes et permet à chacun d'inventer sa propre façon de se dire. En raison même de l'absence de rapport sexuel, nous serions au plus proche du vrai au moment même où nous nous apprêtons à prendre congé de la notion de vérité elle-même. Quoi redire là-dessus d'un point de vue *queer* ? [...] Pouvons-nous nous réjouir d'avoir trouvé dans ce texte la possibilité d'enfin réconcilier les déconstructions du genre avec la psychanalyse ou, au mieux, peut-être l'absence de rapport sexuel indique-t-elle l'endroit le plus *queer* de la psychanalyse ? » *Ibid.*, p. 258.

[344] Un terme que j'emprunte au psychanalyste Fabrice Bourlez, qui a peut-être une origine irigaresque. Fabrice Bourlez, *Tacts. Remanier la psychanalyse avec les féministes et les queers*, Paris, Presses Universitaires de France, 2025.

[345] Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* [1971], Paris, Éditions Le Seuil, 2002, p. 74-75.

[346] Le Bernin, *L'Extase de sainte Thérèse*, entre 1645 et 1652, sculpture sur marbre, 350 cm, chapelle Cornaro de Santa Maria della Vittoria, Rome. Lacan dira à propos de cette œuvre dans son vingtième séminaire *Encore* : « vous n'avez qu'à aller regarder dans une certaine église à Rome la statue du Bernin pour comprendre tout de suite, enfin, quoi, qu'elle jouit ! ça fait pas de doute ! Et de quoi jouit-elle ? Il est clair que le témoignage essentiel de la mystique, c'est justement de dire ça, qu'ils l'éprouvent mais qu'ils n'en savent rien. » Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XX : Encore*, Paris, Éditions Le Seuil, 1975, p. 70.

une disponibilité bien différente. Cette disponibilité est un pouvoir qui sous-entend la possibilité de l'exploitation de tous. À ce propos, Virginie Despentes écrit :

> On comprend ainsi que la seule façon de faire exploser le rituel sacrificiel du X sera d'y amener les filles de bonne famille. Ce qui explose, quand explosent les censures imposées par les dirigeants, c'est un ordre moral fondé sur l'exploitation de tous. La famille, la virilité guerrière, la pudeur, toutes les valeurs traditionnelles visent à assigner chaque sexe à son rôle. Les hommes, en cadavres gratuits pour l'État, les femmes ; en esclaves des hommes.[347]

En tant qu'asservie au cadavre, la femme, entre les lignes de Despentes, est plus que morte : elle est ranimée par le soin qu'elle doit fournir au corps de l'homme. Chez Despentes, la femme est assignée à une zombie-figuration : elle est mise hors d'elle et dénuée de consentement ; néanmoins, elle garde la capacité de s'en rendre compte, de provoquer son *réveil* et elle garde son pouvoir d'agir – dans l'incarnation du corps-pute par exemple[348].

La collision entre disponibilité religieuse et exploitation des corps est lisible dans les premières gravures anatomiques. La pudeur chrétienne mue en vision d'horreur se conjugue avec la dimension érotique qu'on retrouve dans les traités d'anatomie de la Renaissance. Cette conjonction est augmentée par l'apparition de l'imprimerie, dont la production érotique était riche, imprévue et largement incontrôlable[349]. La disponibilité sexuelle « criante »[350] du cadavre est visible dans les gravures illustrant le traité de Berengario da Carpi (fig. 158), où le principe d'autodémonstration permettait de représenter des figures qui « se dévoilent elles-mêmes pour révéler une nudité qui va plus loin que la peau et au-delà de la seule exposition des parties du corps humain. »[351] Raphaël Cuir pointe chez les Vénus écorchées de Carpi une « complaisance à exhiber leur corps, complaisance rendue flagrante par le fait que deux d'entre-elles se dévoilent sous les yeux mêmes du spectateur, autant dire pour lui. Ce geste de dénudation rend les figures très équivoques : tout en exposant leurs organes génitaux, elles semblent chercher à séduire le spectateur par une attitude aguicheuse. »[352] On pourrait aussi rapprocher ce dévoilement complaisant, aguicheur, d'une pratique de la *charis*[353] qui s'est incarnée au plus profond de

[347] Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, *op. cit.*, p. 107-108.
[348] *Supra*, « 1987 – 2017 : l'inversion de la question homosexuelle, putification et libération de la parole ».
[349] Raphaël Cuir, *Renaissance de l'anatomie, op. cit.*, p. 135.
[350] *Ibid.,* p. 162. Cite Bette Talvacchia, *Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1999, p. 176.
[351] Raphaël Cuir, *Renaissance de l'anatomie, op. cit.*, p. 135.
[352] *Ibid.,* p. 138.
[353] *Supra,* « Constitution juridique du sujet consentant en occident : passage du sujet attique désirant au sujet catholique concupiscent ».

la chair depuis l'Antiquité pour émerger encore à la Renaissance dans cette forme plastique particulière.

Aussi, dévoilement de la chair et tissus suggestifs trouvent une combinaison dans ce que Raphaël Cuir appelle la « courtine de Vénus »[354]. La courtine de Vénus entre également dans ce que j'appelle le tissu consentant⁘. Raphaël Cuir élève même cette courtine comme une véritable « allégorie du dévoilement »[355] ciblant l'hymen dont l'obsession à savoir s'il a été violé ou non[356] souligne « par la redondance l'assimilation de l'hymen à une pièce d'étoffe. »[357] Le critique d'art remarque la présence de cette courtine dans les gravures illustrant le *De dissectione* de Charles Estienne (fig. 159 ; fig. 160). Charles Estienne, dont les gravures anatomiques semblent s'inspirer de gravures érotiques à volet[358] – grâce auxquelles on pouvait dévêtir une courtisane en soulevant un volet collé sur la gravure (système visible fig. 161), par ailleurs, ce type particulier de gravures de la Renaissance rappelle une proto-forme plastique du voyeurisme[359].

Le philosophe Georges Didi-Huberman écrit à propos de la Vénus de Botticelli, dont l'artiste serait à la fois l'orfèvre et le bourreau :

> La nudité serait plutôt ce processus à double face que Georges Bataille nous suggère si bien : d'un côté, l'image du corps *s'offre*, tout à coup présentée aux regards, constituée comme un ensemble organique, éventuellement à reclore en icône d'éphèbe ou de Vénus ; d'un autre côté, elle *s'ouvre*, comme si le mouvement de la dénudation – ôter le vêtement – devait se prolonger au-delà et, donc, atteindre le vêtement de la peau. À ce moment, la nudité révèle son "ouverture à tout le possible". À ce moment, le "toucher d'Éros" connaît son destin mortifère. Il n'y a pas d'image du corps sans l'imagination de son ouverture.[360]

L'inéluctable imagination de l'ouverture du corps ne sera jamais autant fouillée qu'avec les traités d'anatomie de la Renaissance. Raphaël Cuir écrit enfin :

> L'anatomie, qui est pénétration – effraction même – dans le corps humain, du regard, des mains, des instruments – est comparable à une défloration sacrée – et ce sont des hommes qui l'accomplissent. [...] Ôter les voiles, ôter la peau, ôter l'hymen d'une Vénus-Vérité, c'est dévoiler non seulement l'intérieur du corps humain, mais les mystères de la Création : la vérité divine et sa beauté.[361]

---

[354] Raphaël Cuir, *Renaissance de l'anatomie, op. cit.*, p. 143.
[355] *Ibid.*, p. 145.
[356] *Ibid.* Cite Berengario da Carpi, *A Short Introduction to Anatomy (Isagogae Breves)* [1522], traduction de l'italien par Levi Robert Lind, Chicago, The University of Chicago Press, 1959, p. 78.
[357] Raphaël Cuir, *Renaissance de l'anatomie, op. cit.*, p. 145.
[358] *Ibid.*, p. 154.
[359] *Ibid.*, p. 155.
[360] Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus, op. cit.*, p. 99.
[361] Raphaël Cuir, *Renaissance de l'anatomie, op. cit.*, p. 150.

La conjonction entre les Vénus de Carpi qui se dévoilent (fig. 158) et l'effraction du regard que Charles Estienne provoque avec ses gravures représentant des femmes dans son *De dissectione* (fig. 159 ; fig. 160), semblent former un corpus qui permettrait de situer les premières fondations représentationnelles d'une culture de l'intrusion⁘ – ou plutôt d'une culture de l'intrusion, puisque le viol n'existait pas comme concept juridique tel qu'on l'entend aujourd'hui. La culture de l'intrusion permettrait d'embrasser toutes les représentations de viol, de rapt et plus largement de toutes les violences sexuelles, avant même les premières révolutions du consentement[362]. La culture du viol⁘ est celle contre laquelle s'est écrasée la troisième vague féministe et la troisième révolution du consentement qui l'a accompagnée[363]. La culture de l'intrusion propre à la Renaissance serait une culture d'autant plus *pénétrante* qu'elle est d'autorité scientifique, d'autant plus antithétique à une quelconque représentation du consentement justement parce que les figures-vénus sont dans des états axiomatiques de complaisance et de disponibilité non-interrogés. Par ailleurs, la disponibilité joyeuse des Vénus de Carpi (fig. 158) laissera place à la culpabilité d'Ève[364], dont on verra une gravure anatomique réalisée par le graveur allemand Lucas Killian (fig. 161). La planche anatomique intitulée *Ève* opère un dévoilement sophistiqué grâce à un système à volets, mêlant le ludique au pédagogique et le moral-religieux au scientifique.

Par ailleurs, les gravures dans les traités anatomiques de la Renaissance ne sont érotiques que lorsque le sujet écorché est féminin. Dans le *De dissectione* de Charles Estienne, le dévoilement prend une forme plastique : deux plaques différentes sont utilisées pour représenter, d'une part le sujet érotique, et d'autre part le sujet anatomique, faisant de cette rupture, de ce dévoilement, un enjeu plastique : celui du tissu consentant⁘. Le traité d'Estienne peut à cet égard être qualifié d'anatomo-pornographique, tant le cadrage génital fétichisant est lui-même pénétré dans toutes ses dimensions ; à propos de cette gravure (fig. 159) Raphaël Cuir remarque :

> Les détails anatomiques des figures ont été réalisées à part, sur des bois indépendants, puis insérés à la gravure dans des fenêtres réservées à cet effet [...]. L'ajustement n'est généralement pas parfait et les bords du bois rapporté apparaissent dans l'image [...]. Ceci a pour effet d'instaurer un cadre dans le cadre, d'autant plus visible que la composition dans son ensemble est unifiée. Ainsi les légendes des planches disposées dans un cadre sont, elles, totalement intégrées dans l'image et gravées en même

[362] *Supra*, « Les révolutions du consentement ».
[363] *Supra,* « Troisième révolution du consentement : divorce et égalité des genres ».
[364] Raphaël Cuir, *Renaissance de l'anatomie, op. cit.*, p. 174.

> temps. Si bien que dans le cadre de l'image anatomique se découpe réellement, techniquement, un cadre, qui lui, a toutes les caractéristiques de ce que nous appelons aujourd'hui une image pornographique.[365]

Charles Estienne serait donc l'un des premiers à explorer plastiquement le fétiche génital⁘, dans sa dimension la plus fétichisante : celle dite scientifique ou médicale. Nous proposerons une petite épistémologie en art de cette obsession occidentale dans le chapitre suivant.

À la Renaissance, la « descente dans la matière »[366] devient une véritable élévation de la connaissance de soi. Les dispositifs plastiques comme les volets (fig. 161), le tissu consentant⁘ de la courtine (fig. 158) ou encore le cadre anatomique dans le cadre érotique (fig. 159) permettaient déjà une « pénétration de l'intimité organique par le regard »[367]. Un « acte de violation physique qui a permis la préparation anatomique originale est ainsi répété et reflété dans sa représentation »[368] ; cet acte de violation des corps s'effectue sur des corps transformés en zombie-figurations, dont nous venons de faire l'archéologie. Ces figures toujours disponibles portent en leur sein les enjeux du consentement ; elles questionnent *l'incarnation picturale* : elles sous-tendent un réveil des figures de sorte qu'elles quittent leur état-zombie. Imaginez une Vénus, les tripes à l'air, qui sort soudain hors de son état cadavérique : quelles seraient ses premières *paroles* ? Pousserait-elle un *cri d'effroi* ?

Aussi, des graveurs-anatomistes comme Charles Estienne ont mis en place, au cœur même des ouvrages scientifiques fondateurs de la médecine occidentale, un type de cadrage qu'on pourrait qualifier de « proto-pornographique ». Les zombie-figurations semblent s'animer dès que le fétiche génital⁘ s'active dans les dispositifs de représentations. Le regard anatomique est pénétrant, il s'enfonce au plus profond de la chair pour faire émerger le *speculum mundi*[369] lacanien, que j'appelle *fétiche génital*.

[365] *Ibid.*, p. 161
[366] *Ibid.*, p. 148.
[367] *Ibid.*, p. 157.
[368] Glenn Harcourt, « A. Vesalius and the Anatomy of antique sculpture », *Representations,* n°17, 1987, p. 50. Cité par Raphaël Cuir, *Renaissance de l'anatomie, op. cit.*, p. 161.
[369] Jacques Lacan, « L'œil et le regard », *Le Séminaire, Livre XI : Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions Le Seuil, 1973, p. 71.

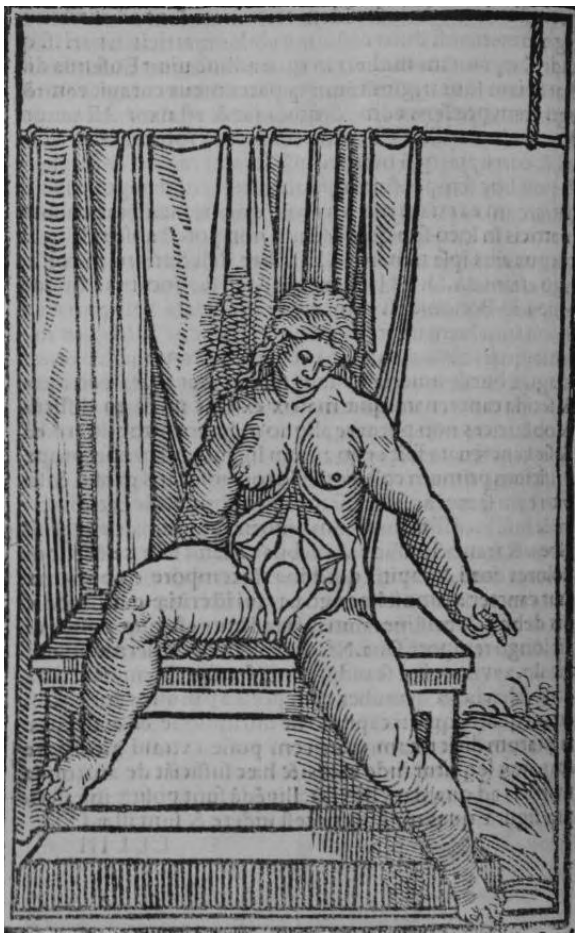


fig. 158. Jacopo Berengario da Carpi, *Carpi Commentaria cum amplissimis additionibus super anatomia Mundini vna cum textu eiusdem in pristinum et verum nitorem redacto*, 1521, gravures sur bois, in-folio, Bologna, Girolamo Benedetti, pp. CCXXV-CCXXVII.

fig. 159. Charles Estienne, *De dissectione partium corporis humani libri tres*, 1545, deux gravures sur bois superposées, in-folio, Paris, Éditions Simon de Colines, p. 267.
© BNF – Montpellier Méditerranée Métropole – Médiathèque centrale Émile Zola.

fig. 160. Charles Estienne, *De dissectione partium corporis humani libri tres*, 1545, gravure sur bois, in-folio,
Paris, Éditions Simon de Colines, p. 285.
© BNF – Montpellier Méditerranée Métropole – Médiathèque centrale Émile Zola.

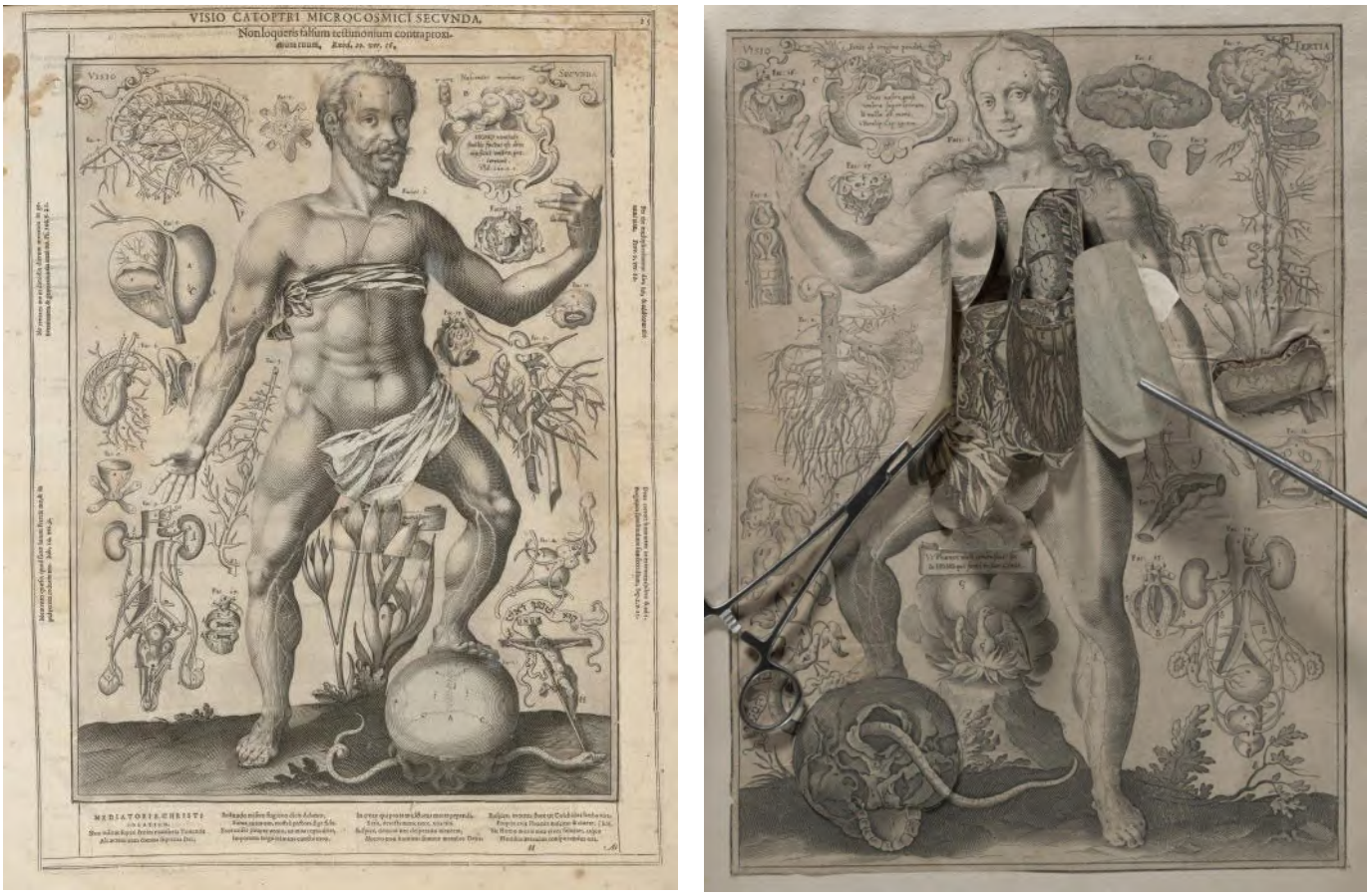


fig. 161. Lucas Killian, *Adam* suivi de *Ève*, 1639,
gravures taille-douce à volets, in-folio,
in Johann Remmelin, *Visio catoptri microcosmici tertia,* Ulm, Éditions J. Corlin, 1639, respectivement planches 25 et 21.

L'obsession occidentale de l'organe sexuel : le fétiche génital

Comme une résurgence épistémologique, le consentement est un sujet prépondérant en médecine, tellement, qu'à défaut de trouver des chercheuses et philosophes en sciences des arts qui traitaient des représentations et du consentement, je n'ai trouvé qu'une recrudescence d'articles, de mémoires et de thèses en médecine traitant du consentement (ainsi que des recherches en droit évidemment). Ainsi, après avoir proposé des archéologies en gravure du regard médical et après avoir dégagé quelques dispositifs qui réanime la zombie-figuration⁂, j'aimerai maintenant étudier un cadrage obsessionnel très spécifique à l'Occident : celui du fétiche génital⁂. J'étudierai d'abord le modèle matriciel utilisé à la Renaissance, puis j'étudierai le glissement de l'a*rs érotica* vers la *scientia sexualis*, qui s'est achevé à la Révolution bourgeoise française, pour enfin arriver au cadrage pornographique contemporain.

Comme nous l'avons brièvement abordé dans le chapitre précédent, le cadrage pornographique trouve ses proto-formes dans des dispositifs représentationnels qui se sont multipliés à la Renaissance, en gravure surtout. De la « souricière » à la Renaissance, l'Occident s'enfoncera dans ce que j'appelle un véritable « fétiche génital ». Je déclinerai ainsi ses spécificités en annulant d'abord l'opposition entre érotisme et pornographie, puis je proposerai une définition du fétiche, enfin je retracerai le passage de la souricière au fétiche génital. Je déclinerai le fétiche génital sous deux aspects : celui vu comme un regard médical particulier sous rayons X et celui vu comme une forme architecturale. Enfin je proposerai une échappée du fétiche génital dans la perspective trans⁕ d'une pratique de l'art qui serait celle du consentement. Ces analyses seront agrémentées par quelques gravures de ma composition parmi *Extermination pilaire* (fig. 182).

Renaissance : modèle matriciel du pénis

Dans *La Fabrique du sexe*[370] l'historien en médecine et sexualité Thomas Laqueur affirme que « l'histoire de la représentation des différences anatomiques entre homme et femme est extraordinairement indépendante de la structure réelle de ces organes ou de ce

[370] Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Michel Gautier, Paris, Éditions Gallimard, 1992.

que l'on savait d'eux. C'est l'idéologie, et non l'exactitude de l'observation, qui détermina la vision que l'on avait d'eux et des différences qui comptaient. »[371] Cela se confirmerait par l'absence de nomenclature anatomique :

> L'absence d'une nomenclature anatomique précise des organes génitaux féminins, et plus généralement du système de la reproduction, est l'équivalent linguistique de la propension à voir le corps féminin comme une version du corps mâle. Toutes deux attestent non pas de l'aveuglement, de l'inattention ou de la confusion d'esprit des anatomistes renaissants, mais de l'absence d'un besoin impératif de créer des catégories biologiques incommensurables du mâle et du femelle à travers des images ou des mots. [...]
>
> En un sens, il n'y avait pas d'anatomie femelle de la reproduction, ce qui explique que les termes modernes qui s'y réfèrent – vagin, utérus, vulves, lèvres, trompes de Fallope et clitoris – ne trouvent jamais tout à fait leurs équivalents à la Renaissance.[372]

Pour l'historien, c'était un modèle du « sexe unique »[373] qui prévalait à la Renaissance, où le corps était unisexe. Ce modèle était :

> profondément imbriqué dans des couches de réflexion médicale dont les origines remontaient à l'Antiquité. Loin d'affaiblir ces attaches, les progrès de l'anatomie et de l'illustration anatomique, mais aussi les nouvelles connaissances cliniques firent plus que jamais du corps la représentation d'une seule chair et d'une seule économie corporelle. Le prestige culturel considérable du savoir médical [...] continua ainsi à peser du côté du sexe unique. [...] [Le corps unisexe] pouvait s'intégrer parfaitement aux allégories de l'ordre cosmique, tout en s'accommodant fort mal de la rigidité des frontières entre genre et de l'impératif, propre au corps social, d'assurer l'accouplement à des fins de reproduction.[374]

Ainsi :

> on triait hommes et femmes [selon qu'ils avaient un pénis intérieur ou extérieur] pour leur attribuer leur rôle dans la procréation mais aussi une multitude d'autres rôles soumis à la loi du genre. Profondément tributaire de significations culturelles, le corps unisexe des médecins servait à la fois d'écran microcosmique à un ordre hiérarchique macrocosmique et de signe plus ou moins stable d'un ordre social profondément gen[d]ré (*gendered*). [...] La nature du sexe [...] est le résultat non pas de la biologie mais de nos besoins d'en parler.[375]

En effet, sur cette gravure illustrant la page 584 (fig. 162) de l'ouvrage anatomique *de Humani corporis fabrica*... que le médecin-anatomiste et graveur André Vésale a publié en 1555, on voit une représentation anatomique de l'utérus qui apparaît comme un pénis retroussé.

L'imaginaire guidant la mise en scène anatomique d'une telle représentation (choix du point de vue, de la découpe, des éléments gardés ou retirés) n'est pas neutre. Dans une autre représentation, cette fois-ci dirigée sur les muscles du périnée qui soutiennent le pénis

[371] *Ibid.*, p. 150-151.
[372] *Ibid.*, p. 158.
[373] *Ibid.*, p. 187.
[374] *Ibid.*
[375] *Ibid.*, p. 188.

(fig. 163) on voit une tout autre découpe : l'organe est mis en scène dans quatre contextes différents. D'abord le muscle bulbo-spongieux est représenté comme la partie d'un ensemble plus large de muscles qui entourent les cuisses, l'organe masculin est figuré au centre et il retombe mollement sur la hanche gauche du cadavre. Dans une deuxième mise en scène juste en-dessous de la première, on retrouve le muscle séparé du pénis dans un ensemble squelettique. Cette fois-ci, la connexion des muscles sur l'os de la hanche est montrée. À côté encore, dans une troisième mise en scène, le pénis est isolé et tranché. Enfin, dans une quatrième et dernière mise en scène, l'organe est représenté relié à la vessie. Dans *Humani corporis fabrica,* à part cette vulve-pénienne tranchée en deux et isolée du reste du corps et des autres organes (fig. 162), en termes de représentations, il n'y a pas d'équivalent pour l'organe du corps des femmes, ni de mise en scène avec le muscle bulbo-spongieux – qui est lié à la réponse orgasmique chez l'homme mais aussi chez la femme[376]. On notera cependant que les poils du pubis chez la femme sont représentés minutieusement, donnant l'impression qu'une perruque fait le lien entre l'intérieur et l'extérieur de la vulve-anatomico-fantasmée.

[376] Odile Buisson, *Le clitoris et l'orgasme féminin*, conférence Les Ernest, ENS, Paris, 15 minutes 41 secondes, 20 mai 2010.

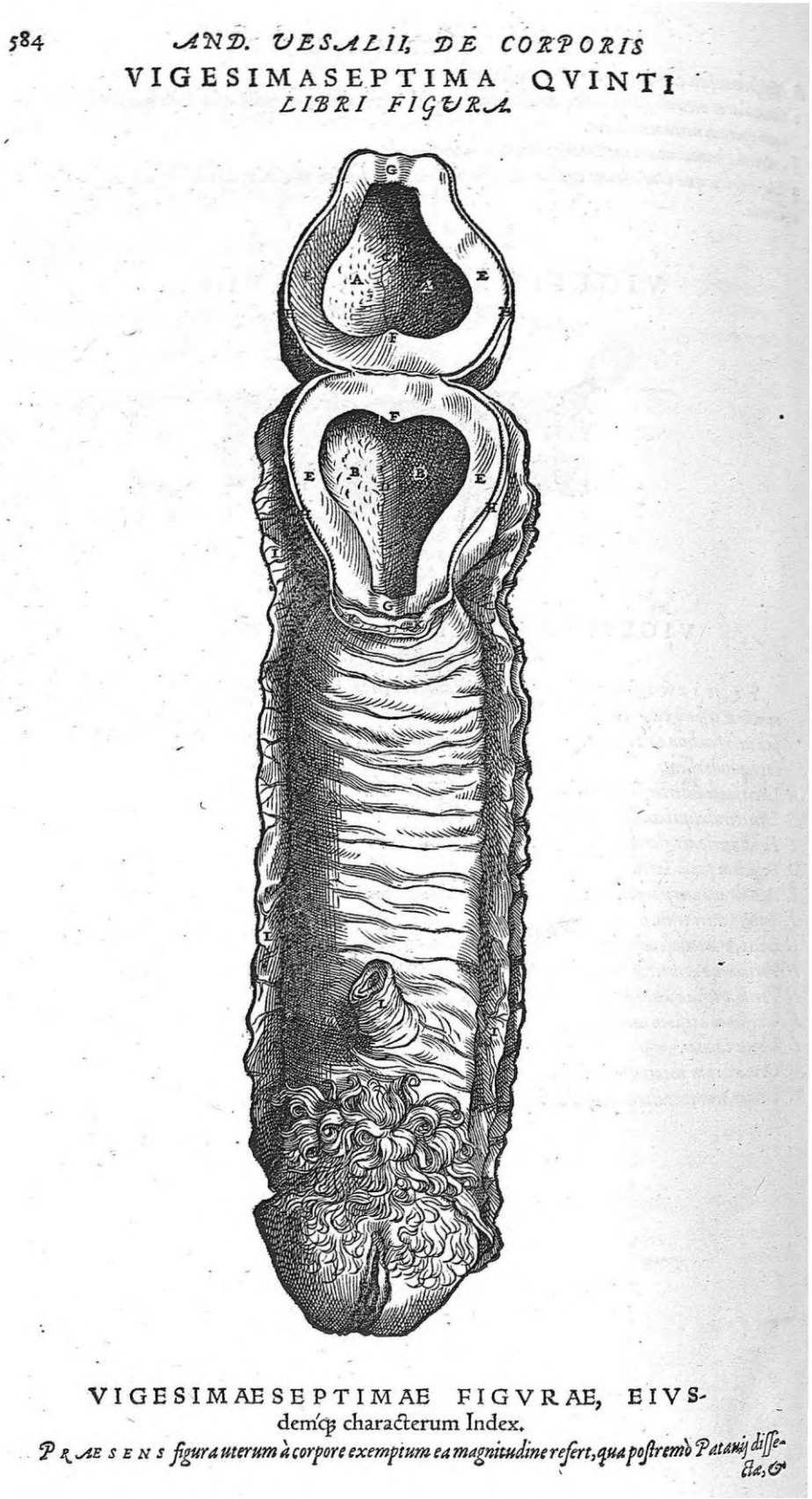


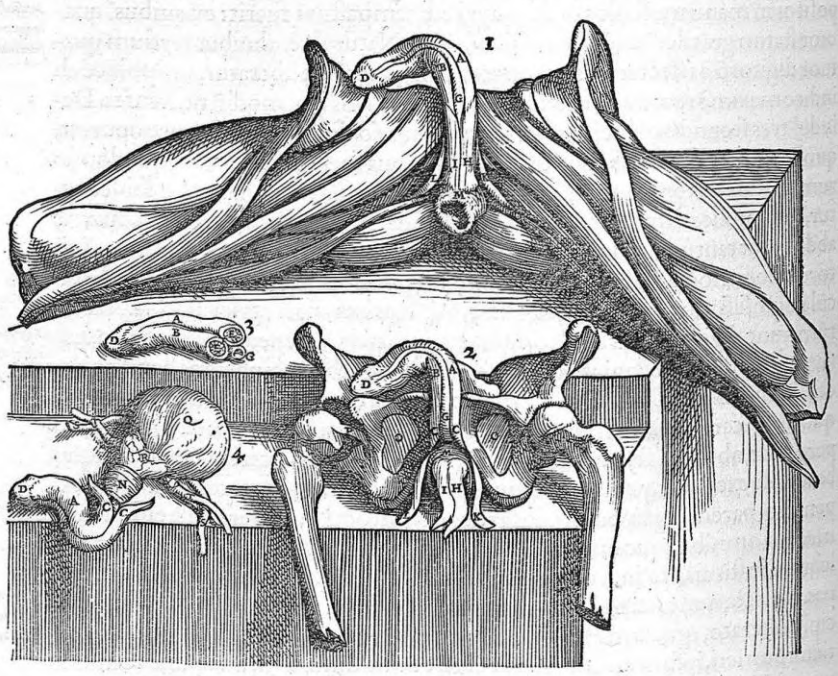
fig. 162. André Vésale, *de Humani corporis fabrica libri septem...*, 1555, gravure sur bois, in-folio,
J. Oporinum, Basileae [Bâle], p. 584.

ducetur. Posteriorum, seu cubitum extendentium,[c] illum primùm ab humero derades, quem tertium nominauimus. dein[d] primus à scapula abscabitur: ut illo postmodum deorsum tracto,[e] secundum animaduertas ipsi innatum, ac sub illo ab humero prodeuntem. Quando itaq; hi ad insertionem producti sunt, neque ullam fibrarum intersectionem animaduerteris, cubiti articulum subinde flectito & reflectito, examinaturus, num uel tantillum quidem extra rectum tramitem dimoueri queat. quod quum in articulo solis ligamentis hęrenti, & iam propemodum luxato, obseruas, quid fieri in nobis arbitrabere, articulo tot musculis adhuc uestito? Vt tamen hæc omnia exactiùs rimeris, ossa inuicem seiungenda sunt, non solùm humeri cum ulna articuli gratia, uerùm & radij cum humero, & radij rursus cum ulna. Præter hoc enim, quòd nihil utilius sese inspiciendũ in tota resectione, luxationum gratia offert, nulla profectò eiusmodi articulorum inspectione, in uniuersa Anatome mihi iucundior occurrit speculatio.

c musculus.
d musculus.
e musculus.

DE MVSCVLIS PENI PECVLIARIBVS. Caput XLIX.

QUADRAGESIMINONI CAPITIS TABVLA, QVATVOR FIGVris comprehensa.



QVADRAGESIMINONI CAPITIS TABVlæ, eiusdemq; figurarum & characterum Index.

HAEC quadrageſiminoni Capitis tabula, quatuor complectens figuras, numero inſignitas, non huic tantum Capiti, uerùm etiam & aliis pleriſq; utilis erit. Ne uerò dein pluribus præfigẽda ſit Capitibus, hic omnes ſuarum notarum indices ſum explicaturus.

Prima

fig. 163. André Vésale, *de Humani corporis fabrica libri septem...*, 1555, gravure sur bois, in-folio, J. Oporinum, Basileae [Bâle], p. 392.

S,T Quod S & T intercluditur, meſenterij pars eſt, rectum inteſtinum dorſo nectens.
V Hac ſede meſenterij naturam exprimere conati ſumus, quando quidem unam meſenterij membranam ab al-
X,Y. tera unguibus diuulſam pinximus: uni quidem X, alteri uerò Y adhibentes. In harum membranarum medio, meſenterij uaſa excurrunt, & ipſius adeps, ut & glandulæ, etiam continentur, quemadmodum in uigeſimaquarta huius libri figura quoq; eſt cernere, ad characteres F,F & G,G.

DVODECIMA QVINTI LIBRI FIGURA, QUAE IAM PRAECEDENTIBUS INtegris figuris ſectionis ſerie ſuccedit. Habet enim diſſectum peritonæum, & omentum quoque in hac ablatum eſt, & coſtas aliquot etiam hic effregimus, quo uniuerſum iecoris cauum opportuniùs delineari poſſet. Dein uentriculi quoq; apparent orificia, quem perinde ac inteſtina in ſiniſtrum latus depreſſimus, ut in conſpectu eſſet meſenterij pars, ac uenæ portæ in ipſum ſeries, & inſuper bilis meatus in inteſtinum inſertio, uti characterum index huic figuræ & ſubſequenti modò communis inſinuabit.

DECIMA.

fig. 164. André Vésale, *de Humani corporis fabrica libri septem...*, 1555, gravure sur bois, in-folio, J. Oporinum, Basileae [Bâle], p. 566.

Ces représentations anatomiques sont au service d'un invraisemblable carno-phallogocentrisme[377], pour reprendre les mots de Jacques Derrida, dont on retrace l'origine depuis la Renaissance. Le carno-phallogocentrisme allie à la fois le caractère carnivore, phallocentrique et logocentrique d'une production intellectuelle. Le carno-phallogocentrisme des médecins-anatomistes de la Renaissance est lisible dans leur façon de mettre la chair en scène, comme s'ils la mangeaient du regard. D'ailleurs, comme on ne voit pas où est le reste des peaux, viscères, organes et tissus des cadavres : la représentation anatomique hygiéniste des traités rend les anatomistes presque cannibales. On pourrait alors dire que les médecins-anatomistes de la Renaissance apparaissent comme cannibalo-phallogocentriques. Le caractère phallocentrique de ces représentations se dénote par un regard appuyé sur l'organe sexuel masculin. Enfin, le caractère logocentrique est lisible dans l'absolue détention du savoir et de la parole sur les corps les médecins-anatomistes de la Renaissance étaient les gardiens. Ils étaient alors maîtres, possesseurs et énonciateurs du savoir. Dans une perspective plus large, qui étend la domination sur tous les corps, humains et non-humains, Derrida affirme que le « chef doit manger de la chair »[378], en effet, rares sont les chefs qui sont végétariens[379].

La virilité s'est écrite sur le sacrifice animal autant qu'elle s'est écrite sur l'exploration de plus en plus profonde de la chair humaine, elle aussi souvent sacrifiée, que le dessin a ressuscité et figé dans les planches anatomiques. Cette fixation est tributaire d'un sens esthétique particulier, hygiéniste, dans le sens où les corps étaient préparés, ouverts, sélectionnés et présentés selon des normes bien précises, qui aboutissaient finalement à de véritables canons anatomiques[380]. Cette autre gravure sur bois illustrant *De Humani*

[377] Jacques Derrida, « "Il faut bien manger" ou le calcul du sujet », *Point de suspension,* Paris, Éditions Galilée, 1992, p. 283.
[378] *Ibid.*, p. 295.
[379] Je pense ici à deux films *queer** : Claire Denis, *Trouble Every Day*, film dramatique/horreur romantique, Noé Productions/Arte France Cinéma, 101 minutes, 2001. Dans ce film, un scientifique est à la recherche d'une femme atteinte d'une maladie rare, mais cette femme vit recluse sous la surveillance de son mari. Elle est rongée par un désir cannibale incontrôlable : elle séduit puis dévore ses amants. Dans ce film, Claire Denis détourne la figure du vampire et du zombie pour en faire une métaphore de l'éros destructeur. Aussi, Julia Ducournau dans *Grave (Raw)*, met en scène une adolescente végétarienne que l'on force à manger un morceau de viande crue. Justine se transformera alors en zombie, seulement guidée par une irrésistible pulsion de chair humaine. Dans ce film, Ducournau installe une tension entre le corps maîtrisé à travers le savoir et la médecine, et le corps-zombie dépossédé et emporté par la faim et le le désir. Julia Ducournau, *Grave (Raw),* film dramatique/horreur, Petit Film/Frakas Productions, 99 minutes, 2016.
[380] « L'anatomie, et plus généralement la nature telle que nous la connaissons, n'est pas, à l'évidence, un fait pur que la pensée ou la tradition aurait laissé indemne, mais une construction d'une riche complexité qui

corporis de Vésale (fig. 164) présente un canon anatomique hygiéniste particulier : le buste du cadavre est tronqué, rappelant ceux des vestiges grecs antiques ; son abdomen est éclaté et ses tripes tombent élégamment sur sa hanche, épousant les lignes de sa cuisse et laissant voir le ciselé de ses muscles. Une telle organisation des tissus et des organes est finement mise en scène pour améliorer la lisibilité des organes mais pas seulement, elle rentre aussi dans des normes esthétiques. L'élimination des fluides et des tissus permet la sélection de certaines parties du corps par rapport à d'autres. Les normes esthétiques hygiénistes des gravures anatomiques permettent la hiérarchisation des parties du corps.

Ainsi, à mesure que le regard clinique s'aiguisait, les esthétiques anatomiques se sont adaptées pour inclure « certaines structures [et] pour en exclure d'autres ; elles éliminent le trop-plein de fatras qui emplit le corps – graisse, tissu conjonctif et "variations insignifiantes" qui n'ont pas la dignité de posséder un nom ou une identité individuelle. »[381] Une véritable *désinfection esthétique* a eu lieu en s'abattant sur les excédents du corps. Parfois, les corps étaient recomposés pour former le corps anatomique idéal, comme Thomas Laqueur le note en rapportant les curieuses manipulations opérées par l'anatomiste anthropologue prussien Samuel Thomas von Soemmerring :

> Soemmerring ne se satisfaisait point du squelette féminin qu'avaient représenté d'Arconville et Sue – le seul disponible dans les années 1790 – et entreprit d'en élaborer un autre qui respectât des normes d'observation et de jugement esthétique plus exigeantes. Faute de trouver dans sa collection un squelette qui fît l'affaire, il en acquit un d'une fille de vingt et un ans d'une féminité avérée (elle avait enfanté) ; à ce squelette, il adjoignit visiblement le crâne bien connu d'une Géorgienne, emprunté à la collection de Friedrich Blumenbach. Puis il se donna beaucoup de mal pour déterminer la pose adéquate, cherchant conseil auprès d'artistes et de connaisseurs ; il fit poser des modèles vivants puis finit par comparer son produit à la Vénus Médicis et à la Vénus de Dresde. Le squelette canonique devait être un fondement plausible du corps féminin canonique.[382]

Les canons de la femme-territoire ne s'arrêtent pas sur la surface des corps, ils les pénètrent littéralement, jusqu'à l'os. Élevées en véritables Vénus anatomiques, certaines figures appartenant à l'ensemble figural de la femme-territoire sont pénétrées jusque dans la profondeur de la chair et sont ainsi touchées dans leur *incarnat* ; elles sont les images visibles du moment où le corps se façonne dans le fantasmagorique. Ces esthétiques

repose non seulement sur l'observation et toute une série de contraintes sociales et culturelles pesant sur la pratique scientifique, mais aussi sur une esthétique de la représentation. Loin d'être les fondements du genre, les corps mâle et femelle des livres d'anatomie des XVIIIe et XIXe siècles sont eux-mêmes des artefacts dont la production fait partie de l'histoire de leur époque. » Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe, op. cit.*, p. 265.

[381] *Ibid.*, p. 226.

[382] *Ibid.*, p. 270.

décortiquent les corps putréfiés et disloqués en les rassemblant, afin de les faire rentrer dans les normes de lisibilité du regard anatomique cannibalo-phallogocentrique. Ainsi, les souillures[383] produites par les figurations qu'on ressuscite et qu'on époussète sur les tables de dissection font naître ce que j'appelle des « zombie-figurations » qui évoluent en marges des esthétiques hygiénistes des anatomistes-dessinateurs.

*Révolution bourgeoise : l'*ars erotica *saisi par la* scientia sexualis

Depuis la Renaissance, la présence centrale de la médecine dans la philosophie naturelle et les sciences a joué un rôle décisif dans la mise en place du dispositif discursif qui entoure la sexualité contemporaine. Après la révolution de 1789, la bourgeoisie française trace la ligne idéologique qui la sépare distinctivement de la noblesse ; cette nouvelle classe sociale dominante était obsédée par le rejet du « système perversion-hérédité-dégénérescence »[384]. Cette obsession va trouver sa concrétisation dans la pratique eugéniste bourgeoise dès le XIXe siècle. Cette aseptisation sexuelle, l'eugénisme, a été une manière pour la bourgeoisie de marquer sa différence avec la noblesse :

> [C'est la] transposition, sous d'autres formes, des procédés utilisés par la noblesse pour marquer et maintenir sa distinction de caste ; car l'aristocratie nobiliaire avait, elle aussi, affirmé la spécificité de son corps ; mais c'était sous la forme du *sang*, c'est-à-dire de l'ancienneté des ascendances et de la valeur des alliances ; la bourgeoisie pour se donner un corps a regardé à l'inverse du côté de sa descendance et de la santé de son organisme. Le "sang" de la bourgeoisie, ce fut son sexe.[385]

Selon Michel Foucault, c'est le neurologue français Jean-Martin Charcot qui serait l'une des figures qui fit pivoter la pratique pastorale de l'aveu vers le déballage discursif autour de la sexualité en psychanalyse. La confession, qui était encore le siège du discours sur la sexualité au XIX[e] siècle, fut récupérée par la pratique médicale de la manière suivante :

> [Charcot] fut pendant des années le plus notable de ceux auxquels les familles, encombrées de cette sexualité qui les saturait, demandaient arbitrages et soins. [...] Il cherchait à détacher le domaine de la sexualité du système de l'alliance, pour le traiter directement par une pratique médicale dont la technicité et l'autonomie étaient garanties par le modèle neurologique. La médecine reprenait ainsi

[383] En spécialiste de la souillure, Georges Bataille écrit : « La nudité elle-même, dont il est convenu qu'elle émeut dans la mesure où elle est belle, est aussi l'une des formes adoucies qui annoncent sans les dévoiler les contenus gluants qui nous font horreur et nous séduisent. [...] La beauté importe au premier chef en ce que la laideur ne peut être souillée, et que l'essence de l'érotisme est la souillure. [...] Plus grande est la beauté, plus profonde est la souillure. » Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 156.
[384] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, op. cit.*, p. 158.
[385] *Ibid.*

> pour son propre compte et selon les règles d'un savoir spécifique, une sexualité dont elle avait elle-même incité les familles à se préoccuper comme d'une tâche essentielle et d'un danger majeur.[386]

Le philosophe ajoute un peu après :

> De la direction de conscience à la psychanalyse, les dispositifs d'alliance et de sexualité, tournant l'un par rapport à l'autre selon un lent processus qui a maintenant plus de trois siècles, ont inversé leur position ; dans la pastorale chrétienne, la loi de l'alliance codait cette chair qu'on était en train de découvrir et elle lui imposait d'entrée de jeu une armature encore juridique ; avec la psychanalyse, c'est la sexualité qui donne corps et vie aux règles de l'alliance en les saturant de désir.[387]

Le corps sexuel de la Nation n'est plus celui produit par l'alliance des nobles et des rois. Dès la révolution bourgeoise française il se divisera désormais dans chaque corps citoyen, multipliant les possibilités d'alliances en saturant les corps de désir. Tout le long des XIXe et XXe siècles, la bourgeoisie a investi la psychanalyse pour réguler ces alliances. Désormais, « ceux qui avaient perdu le privilège exclusif d'avoir souci de leur sexualité ont désormais le privilège d'éprouver plus que d'autres ce qui l'interdit et de posséder la méthode qui permet de lever le refoulement. »[388]

En s'appuyant sur les recherches menées en 1948 et 1953 par le docteur Alfred Kinsey sur les conduites sexuelles de l'homme[389], Georges Bataille compare la sexualité des classes dominantes avec celle de la pègre[390], il écrit que la classe dominante « s'est d'ailleurs libérée du travail et, si l'énergie sexuelle est mesurable, elle en disposa en principe dans des proportions qui l'égalèrent sensiblement à la pègre. »[391] À cela Georges Bataille ajoute la note de bas de page suivante : « Qu'est en un sens la classe souveraine sinon la pègre heureuse, nantie du consentement de la foule ? Les peuples les plus primitifs ont une tendance à réserver la polygamie à leurs chefs. »[392] Ainsi, « la sexualité est originairement, historiquement bourgeoise et qu'elle induit, dans ses déplacements successifs et ses transpositions, des effets de classe spécifiques. » Foucault en conclut que « le corps social

---

[386] *Ibid.*, p. 147-148.
[387] *Ibid.*, p. 149-150.
[388] *Ibid.,* p. 172.
[389] Alfred Kinsey, Wardell Pomeroy, et al., *Le Comportement sexuel de l'homme,* Paris, Édition du Pavois, 1948 ; Alfred Kinsey, Wardell Pomeroy, et al, *Le Comportement sexuel de la femme*, Paris, Amiot-Dumont, 1953.
[390] « Dans son ensemble, la population qui travaille donne une proportion d'environ 10% de haute fréquence. Seule la pègre (*underworld*) atteint 49,4%. [...] Le travail humain, essentiel à l'homme, s'oppose seul sans équivoque à l'animalité. [...] l'homme est d'abord un animal qui travaille, se soumet au travail et, pour cette raison, doit renoncer à une part de son exubérance. » Georges Bataille, *L'Érotisme, op. cit.,* p. 168-170.
[391] *Ibid.,* p. 171-172.
[392] *Ibid.*

tout entier a été doté d'un "corps sexuel". »[393] Mais ce corps sexuel serait investi de manière différente selon la classe sociale à laquelle il appartient. La sexualité bourgeoise se serait alors étendue sur tout le corps social de la Nation française, chaque citoyennɛs se retrouvant sans échappatoire psychanalytique (privilège des bourgeois qui permet la distinction d'avec la plèbe) avec leurs corps saturés de désirs, sans aucune fuite ou satisfaction libidinale.

Toujours selon le philosophe, à la différence peut-être de l'époque où le discours sexuel était sous l'autorité religieuse – et que ses institutions soumettaient alors tout le peuple avec le bâton du péché – si aujourd'hui le corps social entier s'est doté d'une sexualité qui suit le modèle bourgeois, cela n'est pas parce que le corps social se soumet à l'idéologie sexuelle bourgeoise, mais plutôt parce qu'il tend à l'imiter. Suivant la théorie qui opposerait l'érotisme au travail[394], ce mimétisme ferait régner un certain ordre social afin que les (in)conduites sexuelles des classes inférieures ne perturbent pas la productivité générale humaine et les profits des classes supérieures – le capitalisme en somme. Pour Michel Foucault :

> Il faut y soupçonner l'autoaffirmation d'une classe [bourgeoise], plutôt que l'asservissement d'une autre : une défense, une protection, un renforcement, une exaltation, qui furent par la suite – au prix de différentes transformations – étendus aux autres comme moyen de contrôle économique et de sujétion politique. Dans cet investissement de son propre sexe par une technologie de pouvoir et de savoir qu'elle-même inventait, la bourgeoisie faisait valoir le haut prix politique de son corps, de ses sensations, de ses plaisirs, de sa santé, de sa survie.[395]

L'« autosexualisation »[396] du corps bourgeois s'est opéré sur l'hygiénisation de sa santé, la perpétration de sa race et de sa classe par l'alliance des sexes projeté dans le futurisme reproductif*.

En investissant le corps sexuel bourgeois, la science a complètement absorbé ce que Michel Foucault appelle l'*ars erotica*[397] et dont l'esthétique consisterait à prendre le plaisir comme expérience. Le glissement du discours sexuel du domaine religieux vers le domaine

---

[393] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, op. cit.*, p. 168-169.
[394] « Le travail, fondamental pour la civilisation, est non libidineux, c'est le labeur ; le labeur est "déplaisir" et un tel déplaisir doit être imposé. » Herbert Marcuse, *Éros et civilisation*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 79.
[395] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, op. cit.*, p. 162-163.
[396] *Ibid.*, p. 164.
[397] « D'un côté, les sociétés – et elles ont été nombreuses : la Chine, le Japon, l'Inde, Rome, les sociétés arabo-musulmanes – qui se sont dotées d'une *ars erotica*. Dans l'art érotique, la vérité est extraite du plaisir lui-même, pris comme pratique et recueilli comme expérience ; [...] ce savoir doit être reversé, à mesure, dans la pratique sexuelle elle-même, pour la travailler comme de l'intérieur et amplifier ses effets. » *Ibid.*, p. 77.

médical aurait fait transiter l'*ars erotica* vers cette autre formulation foucaldienne : la *scientia sexualis*[398]*.* Toujours selon Foucault, dans la société moderne la *scientia sexualis* fonctionne comme une nouvelle *ars erotica* avec la science comme alibi. La quête de vérité sur le sexe serait une nouvelle façon d'esthétiser le plaisir :

> Et, il faut se demander si, depuis le XIXe siècle, la *scientia sexualis* – sous le fard de son positivisme décent – ne fonctionne pas, au moins par certaines de ses dimensions, comme une *ars eroticas.* Peut-être cette production de vérité, aussi intimidée qu'elle soit par le modèle scientifique, a-t-elle multiplié, intensifié et même aussi créé ses plaisirs intrinsèques. [...] Ce n'est pas dans l'idéal, promis par la médecine, d'une sexualité saine, ni dans la rêverie humaniste d'une sexualité complète et épanouie, ni surtout dans le lyrisme de l'orgasme et les bons sentiments de la bioénergie qu'il faudrait chercher les éléments les plus importants d'un art érotique lié à notre savoir sur la sexualité [...] mais dans cette multiplication et intensification des plaisirs liés à la production de la vérité sur le sexe. [399]

Ainsi, le « formidable "plaisir de l'analyse" »[400] rassemble « les fragments errants d'un art érotique que véhiculent, en sourdine, l'aveu et la science du sexe. Faut-il croire que notre *scientia sexualis* n'est qu'une forme singulièrement subtile d'*ars erotica* ? »[401] questionne un peu plus loin le philosophe.

Répondant à la question foucaldienne, Rémy Potier, docteur en psychopathologie, l'affirme carrément : « Les dispositifs que proposent certains artistes à partir de l'imagerie médicale, révèlent l'aspect refoulé du corps contemporain, sa dimension sexuelle, éradiquée dans la méthodologie médicale. »[402] L'autosexualisation bourgeoise étendue au corps social dominé du peuple aurait engendré la pornographie sous rayons X. Une autre question se pose alors : en s'enfonçant dans les corps, la *scientia sexualis* serait-elle devenue une forme subtile d'*ars erotica* grâce aux dominations scientifiques poussées tout au long de la Renaissance, puis au siècle des « Lumières » et enfin sous l'influence bourgeoise à l'ère moderne ? Quels sont les impacts de la *scientia sexualis* et sa méthode « scientifique » sur la culture de l'intrusion ? En éliminant la magie qui animait l'*ars erotica,* la *scientia sexualis* en a mécanisé le vitalisme initial ; la *scientia sexualis* aurait en quelque sorte *saisi* l'*ars*

---

[398] « Prenons des repères historiques larges : notre société, en rompant avec les traditions de l'*ars erotica,* s'est donné une *scientia sexualis.* Plus précisément, elle a poursuivi la tâche de produire des discours vrais sur le sexe, et ceci en ajustant, non sans mal, l'ancienne procédure de l'aveu sur les règles du discours scientifique. » *Ibid.*, p. 90-91.

[399] *Ibid.*, p. 95.

[400] *Ibid.*, p. 96.

[401] *Ibid.*

[402] Rémy Potier « Imagerie médicale et art contemporain, rencontres autour d'un corps virtuel », *Recherches en psychanalyse,* vol. 12, n°2, 2011, p 130.

erotica[403]. C'est pourquoi la *scientia sexualis* s'évertue à essayer de ranimer les morts, en faisant, en quelque sorte, *l'amour avec les morts* ; on accumule les corps, on les multiplie, on les rend disponibles, on les entasse, on les collectionne, on les investit sous toutes les coutures, mais on ne capte pas ce qui les anime : c'est ça je crois, la culture de l'intrusion. Cette culture se réanime constamment grâce aux zombie-figurations⁘. Il y a, quelque part entre les entrailles des cadavres, une énergie que les baiseurs-scientifiques essaieraient vainement de comprendre, de visiter, de voir, de *saisir* et ultimement de s'approprier.

On repère déjà l'espace pictural de l'autosexualisation bourgeoise dans les transgressions érotiques représentées par Fragonard juste avant la révolution. À l'époque rococo, l'artiste a peint la déchéance frivole de la noblesse française et sa cour. Dans *Les Hasards heureux de l'escarpolette* (fig. 165) on voit le cadre de la femme-paysage⁘ se resserrer un peu plus sur l'endroit du fétiche occidental. Le fétiche génital occidental est une des nombreuses formes que peut prendre la *scientia sexualis*. Le cupidon à gauche du tableau pose un doigt sur sa bouche pour indiquer à l'homme en-dessous de garder secrète la vision des dessous de la femme sur l'escarpolette, qui complaît à ce voyeurisme en balançant une jambe par-dessus son assise, envoyant ainsi valser sa pantoufle. Le paysage bucolique et chargé entoure la scène et illumine les plis et replis de la robe incarnate comme pour indiquer l'intérieur des chairs cachées aux regardeuɤes, un tissu consentant⁘ là encore. L'évêque est là, tapis dans l'ombre, c'est lui qui actionne le mouvement. Le passage est là, entre l'anatomie de la *scientia sexualis* et le mouvement vitaliste de la nature propre à *l'ars erotica*, contrôlé scrupuleusement par un membre de l'Église qui fait le lien entre l'humiliation du Verbe chrétien et celui de la chair dévêtue. Trois cents ans plus tard, l'artiste Yinka Shonibare reprendra le tableau dans une revanche artistique qu'il intitulera *The Swing* (fig. 166). Dans son installation du début de siècle 21, il n'y a plus de complaisance nobiliaire : la tête est coupée et le corps est drapé de tissus wax[404].

[403] Si j'interprète les constats foucaldiens, j'imagine que l'*ars erotica* serait magique et opèrerait là où la *scientia sexualis* ne peut la saisir, toujours en secret, en souterrain. C'est pourquoi cette forme d'art est plus invisible, là où la *scientia sexualis* est hypervisible (et s'accomplirait ultimement dans la fétichisation génitale captée sous rayons X ?) Mais lorsque la *scientia sexualis* saisit l'*ars erotica*, il renforce en quelque sorte son autorité par rapport à ce dernier, sapant la magie pour la dissection par exemple.

[404] « Marquant l'Afrique depuis la période coloniale, le wax apparaît après l'esclavage et n'est donc pas historiquement lié aux racines culturelles des Noirs américains ou des Antillais. [...] Il tisse les réseaux d'une relation Europe-Afrique, bien avant de faire le lien avec les autres diasporas noires. » Anne Grosfilley, « Récit de vie, tissu d'ailleurs », *Hommes & migrations*, 1310 | 2015.

À la même époque, François Boucher représente de manière très explicite ce que Fragonard avait jusqu'alors suggéré. Dans *Léda et le Cygne* (fig. 167), il représente le moment où Léda est séduite par Zeus, alors métamorphosé en cygne. C'est une scène de tromperie, voire de dol[405]. Le bec du cygne est orienté vers la vulve de Léda, apparente. François Boucher anticipe déjà le cadrage de *L'Origine du Monde* de Gustave Courbet (fig. 173). En 2015, j'ai repris ce tableau en représentant Léda absorbée par l'écran de son téléphone (fig. 168). En lisant Herbert Marcuse, j'ai pensé que j'avais représenté le corps fatigué des nouvelles féminités occidentales, qui peuvent profiter d'un temps de loisirs après la mise au travail autorisée par leur émancipation. Marcuse écrit :

> C'est la longueur de la journée de travail elle-même, la routine lassante et mécanique du travail aliéné qui accomplit ce contrôle sur les loisirs, cette longueur et cette routine exigent que les loisirs soient une détente passive et une re-création de l'énergie en vue du travail futur. Ce n'est qu'à la dernière étape de la civilisation industrielle, au moment où l'augmentation de la productivité menace de dépasser les limites fixées par la domination répressive que la technique de manipulation des masses a développé une industrie des loisirs qui contrôle directement le temps de loisir ou que l'État a directement pris en main ces contrôles.[406]

Cette absorption de l'âme après une journée de dur labeur n'empêche pas le volatile (fig. 167) de quand même pointer son bec en direction de son sexe. Léda complaît à relever son jupon, mais le fait-elle consciemment ? Son attention est happée par les pixels, son geste de dévoilement semble être mécanique, automatique. Elle doit encore accomplir le travail sexuel et performer la féminité, quand bien même son divertissement se situe ailleurs. À l'utopie érotique émancipée du labeur, proposée par Herbert Marcuse, l'état de la sexualité contemporaine semble bien plus désabusé[407].

[405] Notion juridique qui refuse le consentement d'un tiers lorsque les manœuvres d'un autre tiers pour l'obtenir sont considérées comme frauduleuses : « A.– DROIT 1. DR. CIVIL. Manœuvre frauduleuse cherchant à porter préjudice aux intérêts de quelqu'un en l'incitant à accepter des conditions désavantageuses. » d'après le CNRTL.
[406] Herbert Marcuse, *Éros et civilisation, op. cit.,* p. 54.
[407] Caroline Kitchener, "What's Causing the Sex Recession?", *The Atlantic*, 14 Novembre 2018.

fig. 165. Jean-Honoré Fragonard, *Les Hasards heureux de l'escarpolette*, entre 1767 et 1769, huile sur toile, 81 x 64 cm, Londres, Wallace Collection.

fig. 166. Yinka Shonibare, *The Swing,* 2001, installation, dimensions variables, Londres, Courtesy Stephen Friedman Gallery.

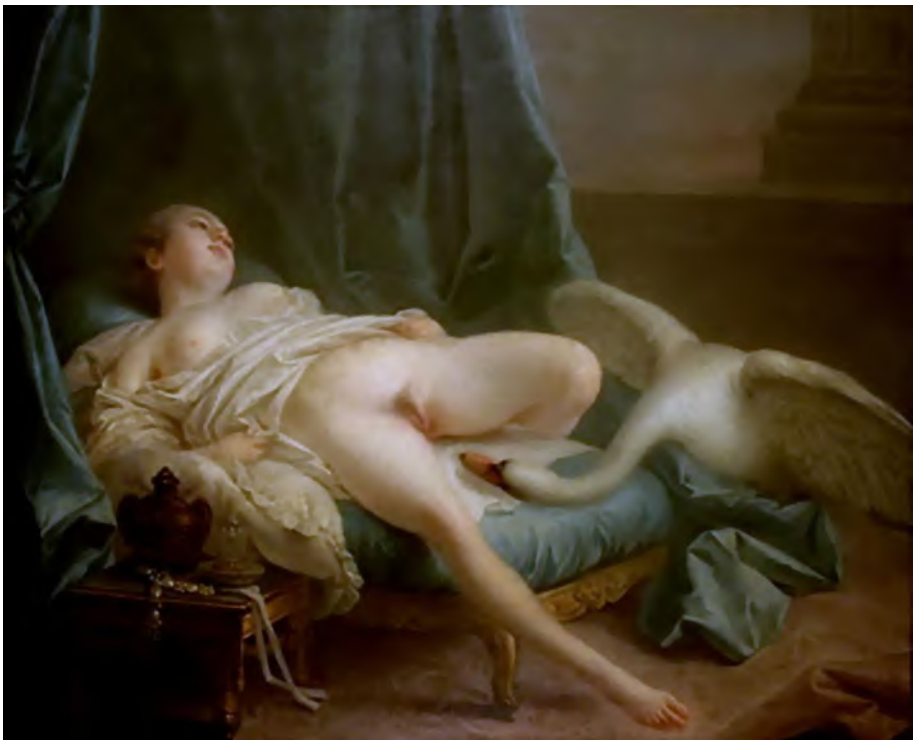


fig. 167. François Boucher, *Léda et le Cygne*, 1741,
huile sur toile, 59,5 x 70,5 cm,
collection privée.

fig. 168. Chloé Fleury Turcas, *Léda et le cygne*, 2015,
eau-forte sur cuivre, 15 x 21 cm,
encre noire Charbonnel sur du papier blanc Rosaspina de Fabriano 220g,
22 x 26 cm,
impression main sur presse personnelle, Paris.

Contrariétés entre érotisme et pornographie

Pour Virginie Despentes, l'image pornographique ne laisse pas le choix[408], pour l'auteure, le porno ouvre un certain rapport de vérité à la fois dans le cinéma et dans la formulation des désirs sexuels[409]. Après la loi de Valérie Giscard d'Estaing qui interdit le porno dans les années 1970, Virginie Despentes commente :

> le X sera l'objet d'une censure économique assassine. Il n'y aura plus la possibilité de réaliser des films ambitieux, de filmer le sexe comme on s'appliquera à filmer la guerre, l'amour romantique ou les gangsters. Les frontières du ghetto sont dessinées, sans aucune justification politique. La morale protégée est celle qui veut que seuls les dirigeants fassent l'expérience d'une sexualité ludique. Le peuple, lui, va rester bien tranquille, trop de luxure dérangerait sans doute son application au travail.[410]

La pornographie c'est aussi l'endroit où la différence de classe se creuse avec l'érotique libertine par exemple[411]. Il y aurait du sexe pour les prolos : ce serait le porno ; et du sexe pour les élites : ce serait l'érotisme. Les libertinɛs vont partouzer, là où les débauchéɛs seraient coincéɛs derrière les pixels. Ces deux aspects, débauche et libertinage, ne sont pas exclusifs, mais les classes les plus aisées ont nécessairement plus d'emprise sur le réel que celles plus asservies aux impératifs qui leur permettent de vivre. Ainsi les dénominations semblent s'exclure : la pornographie ne serait pas de l'érotisme. Cette exclusion est classiste : elle sous-entend qu'Éros ne composerait pas avec l'obscénité des putes[412].

Or, si on revient aux origines antiques de l'érotisme, ce n'est pas tout à fait la conclusion que Pausanias pose lorsqu'il affirme à propos de l'Éros de l'Aphrodite populaire : « c'est ainsi que les dieux et les hommes donnent à l'amant toute licence, comme l'atteste la loi d'Athènes – si, dis-je, on fait réflexion sur tout cela, on sera conduit à penser qu'il est

---

[408] Virginie Despentes, *King Kong Théorie,* Paris, Éditions Hachette, 2007, p. 91.
[409] « Le porno devrait dire la vérité. Ce qu'on ne demande jamais au cinéma, technique de l'illusion par essence. On demande précisément au X ce qu'on craint de lui : dire la vérité sur nos désirs. » *Ibid.*, p. 93.
[410] *Ibid.*, p. 98-99.
[411] « Ça n'est pas la pornographie qui émeut les élites, c'est sa démocratisation. Quand *Le Nouvel Obs* titre – en 2000, à propos de *Baise-moi* – « Pornographie, le droit de dire non », il ne s'agit pas d'interdire aux gens de lettres l'accès aux écrits de Sade, ni de fermer les colonnes du journal aux petites annonces de lecteurs généreux et salaces, et personne ne serait étonné de rencontrer ces virulents anti-porno en compagnie de jeunes putes ou dans des clubs échangistes. » *Ibid.*, p. 99.
[412] PORNOGRAPHE : Étymol. et Hist.1. 1769 « celui qui écrit sur la prostitution » (Restif de la Bret, Le Pornographe) ; 2. 1834 « celui qui écrit des livres obscènes » (Boiste). Empr. au gr. πορνογρα΄φος « auteur d'écrits sur la prostitution », comp. du gr. πο΄ρνη « prostituée » et de l'élém. -γραφος tiré de γρα΄φω « écrire ». D'après le CNRTL.

parfaitement honorable dans cette ville et d'aimer et de payer d'amitié qui nous aime. »[413] S'il discrimine bien deux Éros, un masculin et céleste, l'autre féminin et populaire, pour Pausanias, l'érotisme enveloppe tous les aspects de l'amour et toutes les naissances d'Éros. Séparer la pornographie de l'érotisme rejoue le jeu de la morale antique entre le vertueux et le méprisable ; souvent, le rapport économique trace la frontière entre l'un et l'autre.

Pour la poétesse noire et lesbienne Audre Lorde, l'érotisme est une puissance des affects qui a été détournée par les « représentations masculines du pouvoir. »[414]

> Souvent les hommes ont mal interprété l'érotisme et l'ont utilisé contre les femmes. On en a fait une sensation trouble, grossière, psychotique, plastifiée. C'est pour cette raison que, confondant l'érotisme et son contraire, la pornographie, nous avons souvent refusé d'envisager et d'analyser l'érotisme comme une source de puissance et de connaissance. Or la pornographie éliminant les véritables émotions, nie en bloc la force de l'érotisme. La pornographie met en valeur une sensation vidée de toute émotion.[415]

La grossièreté de la pornographie pointée par Audre Lorde est sûrement celle explicite du cadrage redondant sur les organes génitaux, véritable apanage contemporain de l'imagerie-à-jouir occidentale. En essayant de remonter aux origines de ce cadrage on peut déjà le trouver dans les traités anatomiques qu'on a déjà étudiés. Ce cadrage est exempt de toute émotion, il est *désaffecté*, parce que selon moi c'est un *cadrage anatomique,* issu d'une pratique représentationnelle pratiquée sur des *cadavres* – dont la principale caractéristique comme on le sait est justement de *ne plus rien ressentir*.

On comprend pourquoi un tel cadrage a été vivement critiqué par les militantes anti-porno dès les années 1980[416], à la place d'une critique plus large de la performativité du genre énoncée par Judith Butler[417]. Un tel cadrage faciliterait la désaffection des corps. Le

---

[413] Platon, *Le Banquet, Phèdre*, traduction et notes par Émile Chambry, Paris, Éditions Flammarion, 1992, 182d-183d p. 46.
[414] Audre Lorde, *Sister outsider Essais et propos sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme...* [1994], traduit de l'anglais (États-Unis) par Magali C. Calise, Grazia Gonik, Marième Hélie Lucas et Hélène Pour, Genève, Éditions Mamamélis, 2003, p. 51.
[415] *Ibid.*, p. 52.
[416] L'abolitionniste MacKinnon écrit par exemple : « Protéger la pornographie signifie protéger l'abus sexuel en tant que forme d'expression, alors que, dans le même temps, la pornographie et la protection dont elle bénéficie privent les femmes de leur droit à s'exprimer contre les abus sexuels. » Catharine A. MacKinnon, *Ce ne sont que des mots* [1993], traduit de l'anglais (États-Unis) par Isabelle Croix et Jacqueline Lahana, Paris, Éditions Des femmes – Antoinette Fouque, 2007, p. 13.
[417] Pour retracer le chemin entre la performativité austinienne plaidée par MacKinnon et celle défendue par Butler, je conseille ce chapitre de la thèse de Mona Gérardin-Laverge, « Les discours d'oppression ont des effets contingents », *Le Langage est un lieu de lutte. La performativité du langage ordinaire dans la construction du genre et les luttes féministes,* Thèse en philosophie, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2018, pp. 532-535.

cadrage pornographique serait celui centré sur la peau, les muscles qui tressaillent, les organes en mouvement, les fluides et ce serait à peu près tout. Les excès de chair chers à Klossowski[418] n'intéressent pas l'érotique émotionnelle de Lorde. Pour conclure, s'il y a opposition entre érotisme et pornographie ce serait sur des aspects classistes, sexistes et racistes, dont la pornographie serait surtout coupable parce que son cadrage explicite confronte frontalement lea spectateurice à ces discriminations ; là où l'érotisme, dans son ancrage historique, se ferait plus discret, mais en serait tout autant à l'initiative – comme nous avons pu le constater dans les quelques archéologies en gravure, proposées dans les chapitres précédents. Aussi, le cadrage du *fétiche génital,* qui serait propre à la pornographie désaffecterait les corps, là où l'érotisme travaillerait plus les affects. La pornographie est-elle sous l'empire du *fétiche génital* ? La pornographie est-elle vraiment désaffectée ? La pornographie est-elle vectrice de la culture de l'intrusion ? Les réponses à ces questions sont nuancées comme nous le verrons dans les prochaines parties.

Une tentative de définition du fétiche

Pour comprendre une telle séparation entre les effusions érotiques anticoloniales et féministes avec la norme contemporaine du cadre pornographique, il faut remonter aux origines du fétiche. Alfred Binet était un psychologue qui travaillait à l'hôpital de la Salpêtrière avec Jean-Martin Charcot, dont nous savons désormais la contribution à l'établissement de la sexualité bourgeoise à la fin du XIXe siècle. Pour Alfred Binet, le fétichisme amoureux se développe quand « l'adoration religieuse est remplacée par un appétit sexuel »[419]. Du divin à l'assiette, le médecin nomme successivement le fétiche sous diverses déclinaisons : un point de mire du désir ou encore des objets de prédilection, objets de l'obsession, du culte etc[420]. Il différencie « l'amour plastique »[421] qui serait l'attrait spécifique pour des parties ou des fractions, d'une préférence pour les émanations du corps

[418] « Il n'est rien de plus verbal que les excès de chair... La description réitérée de l'acte charnel non seulement rend compte de la transgression, elle est elle-même une transgression du langage par le langage. » Pierre Klossowski, *Un si funeste désir*, Paris, Éditions Gallimard, 1963, p. 126-127.
[419] Alfred Binet*, Le Fétichisme dans l'amour* [1887], Paris, Éditions Payot, 2011, p. 31.
[420] *Ibid.,* successivement p. 32 ; p. 43 ; p. 31 et p. 89 ; p. 106 et p. 120. Cité par André Béjin, « Sur le caractère fondateur de l'article de Binet (1887) "Le Fétichisme dans l'amour" », *Recherches & éducations*, 5 | 2011.
[421] Alfred Binet, *Le Fétichisme dans l'amour, op. cit.*, p. 36.

de la personne aimée[422], encore différente d'une préférence pour les objets inertes[423] et enfin du fétichisme pour une « qualité psychique »[424], qui serait pour lui une « forme raffinée du fétichisme amoureux »[425], voire un « amour spiritualiste »[426]. Ainsi, il énonce diverses formes de ce qu'il appelle le fétichisme amoureux. Ce serait à la fois le passage d'une forme d'adoration religieuse à l'appétit sexuel, mais aussi une forme d'hypnose[427] ou encore quelque chose qui aurait à voir avec la représentation théâtrale[428].

Pour conclure, Binet affirme que l'amour « normal » relève d'un « fétichisme compliqué » :

> L'amour normal nous apparaît donc comme le résultat d'un fétichisme compliqué ; on pourrait dire- nous nous servons de cette comparaison dans le but unique de préciser notre pensée – on pourrait dire que dans l'amour normal le fétichisme est polythéiste : il résulte, non pas d'une excitation unique, mais d'une myriade d'excitations : c'est une symphonie. Où commence la pathologie ? C'est au moment où l'amour d'un détail quelconque devient prépondérant, au point d'effacer tous les autres. L'amour normal est harmonieux ; l'amant aime au même degré tous les éléments de la femme qu'il aime, toutes les parties de son corps et toutes les manifestations de son esprit. Dans la perversion sexuelle, nous ne voyons apparaître en somme aucun élément nouveau ; seulement l'harmonie est rompue ; l'amour, au lieu d'être excité par l'ensemble de la personne, n'est plus excité que par une fraction. Ici, la partie se substitue au tout, l'accessoire devient le principal. Au polythéisme répond le monothéisme. L'amour du perverti est une pièce de théâtre où un simple figurant s'avance vers la rampe et prend la place du premier rôle.[429]

Il semblerait que pour Binet, le fétichisme soit une forme païenne de l'adoration religieuse. Il cherche la pathologie dans l'amour du détail en y esquissant des normes qui pourraient tracer la limite de l'obsession[430]. L'harmonie de l'amour s'opposerait alors au désordre du fétichiste, qui semble mettre le corps dans des sens jugés dysfonctionnels. Ainsi, la médecine de la psychopathologie met son nez désapprobateur dans l'orgie fétichiste en lui conseillant l'harmonie du monothéisme. Cette définition du fétiche marque elle aussi le passage de la direction de conscience entre religion et médecine.

---

[422] *Ibid.*, p. 54-62.
[423] *Ibid.*, p. 65-66.
[424] *Ibid.*, p. 80.
[425] *Ibid.*
[426] *Ibid.*, p. 90.
[427] *Ibid.*, p. 79-80.
[428] *Ibid.*, p. 127. En cela, on pourrait dire qu'à travers le fétiche définit par Binet, celui-ci anticipe déjà l'aspect performatif des représentations du genre – du *drag* par exemple.
[429] *Ibid.*, p. 126-127.
[430] Motif obsessionnel de l'amour que l'on retrouve exacerbé au passionnel dans le film érotique et dramatique de Nagisa Tanaka, *L'Empire des sens (Ai no korīda)*, Argos Films, 105 minutes, 1976.

Freud reprendra l'aspect de l'amour plastique, qui détache les parties du corps les unes des autres en y consacrant une attention plus appuyée, pour étayer sa définition du fétiche. Ainsi, pour le père de la psychanalyse : « le substitut de l'objet sexuel est une partie du corps qui convient en général très mal à des buts sexuels (pied, chevelure), ou bien un objet inanimé dont on peut démontrer la relation avec la personne sexuelle qu'il remplace et, de préférence, avec sa sexualité (des parties de ses vêtements, lingerie). Ce n'est pas sans raison que l'on compare ce substitut au fétiche dans lequel le sauvage voit son dieu incarné. »[431] Freud profite de l'idéologie coloniale européenne pour étayer sa définition du fétiche en comparant une caractéristique psychologique à la culture des peuples non-occidentaux et leurs objets rituels ou religieux. L'enfoncement du fétiche dans la chair est sans cesse renouvelé parce que la théorie psychanalytique n'a jamais pu départir le fétiche de son aspect rituel ni religieux pour y substituer entièrement le jargon médical. Le fétiche reste indissociable de la trame mythologique qui façonne l'érotisme.

Encore plus tard, Deleuze différenciera le fétichisme pratiqué par le sadique de celui du masochiste, puisque les modalités du fétiche chez l'un et chez l'autre ne se posent pas de la même manière : « Il nous semble en tout cas que le fétiche n'appartient au sadisme que d'une manière secondaire et déformée : c'est-à-dire dans la mesure où il a rompu son rapport seul essentiel avec la dénégation et le suspens, pour passer dans un tout autre contexte, celui du négatif et de la négation, et servir à la condensation sadique. »[432] Deleuze précise que le « suspend esthétique et dramatique chez Masoch s'oppose à la réitération mécanique et accumulatrice telle qu'elle apparaît chez Sade. »[433] Chez le masochiste, le fétiche est primordial :

> En revanche il n'y a pas de masochisme sans fétichisme au sens premier. La façon dont Masoch définit son idéalisme ou "suprasensualisme" semble à première vue banale : il ne s'agit pas, dit-il dans *La Femme divorcée*, de croire le monde parfait, mais au contraire de "s'attacher des ailes", et de fuir ce monde dans le rêve. Il ne s'agit donc pas de nier le monde ou de le détruire, mais pas davantage de l'idéaliser ; il s'agit de le dénier, de le suspendre en le déniant, pour s'ouvrir à un idéal lui-même suspendu dans le phantasme. [...] Dans la scène de *La Femme divorcée* [écrite par Sacher-Masoch] dont nous parlions plus haut, on voit apparaître la double dimension du fétiche et la double suspension qui lui correspond : une partie du sujet connaît la réalité, mais suspend cette connaissance, tandis que l'autre partie se suspend à l'idéal.[434]

[431] Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle* [1905], Paris, Éditions Gallimard, 1987, p. 62-63.
[432] Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch, avec le texte intégral de la Vénus à la Fourrure*, traduit de l'allemand par Aude Willm, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 29-30.
[433] *Ibid.*, p. 31.
[434] *Ibid.*, p. 30.

Le fétichiste suspendrait donc la connaissance de la réalité du sujet qu'il adore, sujet qui d'un autre côté tombe volontairement dans l'idéalité du phantasme.

Pourtant, l'« absence des descriptions obscènes chez Masoch »[435] indique chez ce dernier la dimension assumée du fétiche, qui, alors libéré de son extériorisation autorisée sur les organes génitaux, peut se déplacer partout : sur la surface du corps – même à l'intérieur du corps et au-delà du corps. Deleuze écrit encore :

> De même, que le rapport du sadique avec les fétiches soit un rapport de destruction, doit s'interpréter par cette forme de la projection dans l'usage. On ne dira pas que la destruction du fétiche implique une croyance elle-même fétichiste (comme lorsqu'on prétend que la profanation implique une croyance au sacré) : il n'y a là que des généralités vides. La destruction du fétiche mesure la vitesse de projection, la manière dont le rêve se supprime comme rêve, et dont l'Idée fait irruption dans le monde réel éveillé. La constitution du fétiche dans le masochisme, au contraire, mesure la force intérieure du phantasme, sa lenteur d'attente, sa puissance de suspens ou de figement, et la façon dont l'idéal et le réel tout ensemble sont absorbés par lui.[436]

Chez le sadique le fétiche est détruit parce qu'il est immédiatement projeté à l'extérieur du phantasme, chez le masochiste le fétiche est construit depuis l'intérieur du phantasme ; il se solidifie dans la langueur de l'attente[437].

Ce que j'appelle fétiche génital, c'est l'autorisation culturelle pour l'obsession représentationnelle du phallus ou de l'espace matriciel. Cette obsession des organes génitaux, malgré qu'elle fragmente le corps, est admise parce qu'elle reproduit le mythe du futurisme reproductif en lui donnant des images à consommer. C'est le cadrage obligé sur les parties génitales pendant une interaction sexuelle. Le fétiche génital est un fétiche non questionné par la psychanalyse et sur lequel elle a pourtant construit religieusement toute sa théorisation. Dans l'histoire de l'art, ce fétiche est décliné depuis les premiers temps de l'art. Un exemple serait peut-être ce manteau-vulve qu'on aperçoit sur la figure du premier plan du panneau droit du triptyque *Métropole* peint par Otto Dix au début du XXe siècle (fig. 169). Tissus et organes génitaux ne font qu'un, procédé que l'on retrouvait déjà dans les drapés peints par Fragonard à l'époque rococo (fig. 1). Otto Dix, artiste proto-queer,

[435] *Ibid.*, p. 31-32.
[436] *Ibid.*, p. 65.
[437] « Le masochiste attend le plaisir comme quelque chose qui est essentiellement en retard, et s'attend à la douleur comme à une condition qui rend possible enfin (physiquement et moralement) la venue du plaisir. [...] L'angoisse masochiste prend ici la double détermination d'attendre infiniment le plaisir, mais en s'attendant intensément à la douleur. » *Ibid.*, p. 61.

utilise beaucoup le tissu érotique☀ comme procédé plastique, on en retrouve la trace évidente dans son *Portrait de la danseuse Anita Berber*[438].

fig. 169. Otto Dix, *Métropole,* 1927-1928, triptyque, aile droite, technique mixte sur bois, 181 x 101 cm, Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart.

[438] Otto Dix, *Portrait de la danseuse Anita Berber,* 1925, huile et détrempe sur contreplaqué, 120 x 65 cm, Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart.

Pascal Quignard écrit : « Il existe une étrange scène française. On la découvre dans Mellan. Elle se multiplie à partir de Fragonard. Elle se radicalise avec Courbet. [...] On la nomme *La Souricière.* Un nourrisson sorti de la vulve de sa mère se retourne à quatre pattes et regarde la vulve dont il est issu. »[439] Dans la scène gravée vers 1650 par Claude Mellan (fig. 170), une femme allongée s'agrippe au drap du lit sur lequel elle repose, pendant que trois nourrissons s'affairent autour de la feuille de vigne qui cache son sexe. L'un soulève la jambe de la femme, l'autre tend une grappe de raisin, et le troisième est allongé, le visage entre les jambes ainsi écartées, ses mains certainement en train de fouiller l'endroit de la curiosité. Un rideau tombe du haut de la gravure, derrière, une vieille femme épie la scène, un masque dans la main. Sur le coin supérieur droit de la gravure, un couple s'enlace ; à gauche, Chronos, son sablier sur le dessus de la tête, kidnappe un nourrisson : la mère tend les mains désespérément vers lui pour le récupérer. Enfin, au premier plan et à gauche de la gravure, une souricière ouverte est posée sur un meuble. La fascination érotique que provoque le fétiche génital est tout entière contenue dans cette gravure, pourtant inachevée. Pascal écrivait encore dans son essai, très personnel et intime, intitulé *Vie secrète* : « *Fascinatoria*. Les anciens Romains s'étonnèrent du mouvement irrésistible des yeux que le dévoilement du sexe aïeul commandait aussitôt, arrêtant le regard sur la métamorphose érigeante, bouleversante, pétrifiante, grossissante, tuméfiante, colorante qui en résulte. [...] Le *fascinatio* qu'exerce le *fascinus* à l'égard de l'autre forme convoitée est liée à l'effroi. À cette hantise phobique. À l'épouvante. »[440] Ainsi, toutes les figures gravitent autour de cette femme, dont l'organe génital suscite la première énigme de l'humanité, et apparaît comme un piège : c'est la *souricière*.

Loin de provoquer l'orgasme, le fétiche génital que synthétise la souricière est une image de vanité, un piège de la représentation. C'est le premier lieu dans lequel on ne peut retourner, duquel on a été éjectées. La souricière symbolise le passage énigmatique, effrayant et piégeux entre la vie et l'ignorance de la cessation de la vie. Masson reproduit ce passage en représentant une figure qui entre dans une grotte-génitale qu'il appelle *Terre érotique* (fig. 115). À propos de ce dessin à l'encre de chine, Gilles Néret écrit : « On dirait de

[439] Pascal Quignard, *La Nuit sexuelle*, *op. cit.*, p. 137.
[440] Pascal Quignard, *Vie secrète. Dernier royaume, VIII*, Paris, Éditions Gallimard, 1998, p. 111.

Masson quelque archéologue parti, à l'appel de la Toison d'or, fouiller l'inépuisable trésor caché que recèle la femme au chaud de son giron. »[441] La souricière marque un point de bascule essentiel dans l'histoire de l'art érotique français ; en effet, avec la révolution bourgeoise, l'imagerie de la souricière renforcera sa dimension énigmatique en s'incarnant complètement dans la chair du fétiche génital. L'angoisse qui soutient le règne du fétiche génital est immémoriale : c'est celle de l'origine.

fig. 170. Claude Mellan, *La Souricière*, XVIIe siècle,
burin et pointe sèche, 22,5 x 31 cm.
© BNF, Paris.

[441] Angelika Muthesius, Gilles Néret, Burkhard Riemschneider, *Érotique de l'Art,* Cologne, Éditions Taschen, 1993, p. 68.

Lorsqu'il commanda *Les Hasards heureux de l'escarpolette* (fig. 165) à Fragonard, François-David Bollioud exprima cette demande : « Je désirerais que vous peignissiez madame [en montrant sa maîtresse] sur une escarpolette qu'un évêque mettrait en branle. Vous me placerez de façon, moi, que je sois à portée de voir les jambes de cette belle enfant, et mieux même si vous voulez égayer davantage votre tableau. »[442] Fragonard réalisa le tableau, et comme convenu avec le commanditaire, le regard de l'amant fut bien scrupuleusement orienté sous la jupe de la maîtresse. Dans cette œuvre picturale, le décor est le quatrième protagoniste du tableau, c'est lui qui concentre la tension érotique de la scène. Au XVIII[e] siècle, la suggestion cédera la place à la frontalité : dans cette gravure illustrant *Les Mémoires de Saturnin* (fig. 171) le graveur illumine ses hachures pour signifier la lumière émise par une bougie. Le sexe d'une femme endormie est alors brutalement illuminé.

Ce type de mise en scène n'est pas différent du cadrage des films pornographiques des XXe et XXIe siècles : les jambes d'un corps d'apparence inerte et *a priori* disponible sont écartées par une figure active et la distribution des genres suit la dynamique binaire actif/masculin et passif/féminin. La curiosité déclenchée par l'angoisse autorise le voyeur tourmenté à outrepasser l'absence d'animation du corps endormi[443] détenteur du fétiche génital. Son regard intrusif permet l'apaisement instantané de sa panique, pour lui substituer la satisfaction d'un plaisir rassurant suscité par *le dévoilement transgressif de l'origine de la nature*[444]. L'angoisse immémoriale, en se fourrant dans le fétiche génital, autorise l'incarnation du viol, compris comme intrusion, dans la culture. Cette incarnation n'est pas spécifiquement le fait d'un cadrage pornographique particulier, ni d'une typologie

[442] Charles Collé, *Journal et mémoires sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772)*, tome 3, Paris, Éditions Firmin Didot, 1868, p. 165-166.

[443] Cela rappelle ce passage dans *La Prisonnière* de Marcel Proust, où l'auteur décrit les sentiments qui animent le narrateur, alors pris dans une jalousie obsessionnelle qui l'amène à installer Albertine Simonet chez lui pour mieux la surveiller et la contrôler : « Étendue de la tête aux pieds sur mon lit, dans une attitude d'un naturel qu'on n'aurait pu inventer, je lui trouvais l'air d'une longue tige en fleur qu'on aurait disposée là ; et c'était ainsi en effet : le pouvoir de rêver que je n'avais qu'en son absence, je le retrouvais à ces instants auprès d'elle, comme si en dormant elle était devenue une plante. Par là son sommeil réalisait dans une certaine mesure, la possibilité de l'amour ; seul, je pouvais penser à elle, mais elle me manquait, je ne la possédais pas. Présente, je lui parlais, mais étais trop absent de moi-même pour pouvoir penser. Quand elle dormait, je n'avais plus à parler, je savais que je n'étais plus regardé par elle, je n'avais plus besoin de vivre à la surface de moi-même. » Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Tome V, La Prisonnière, Paris, Nouvelle revue française, 1923, p. 92.

[444] Carolyn Merchant, *La nature comme femme, op. cit.*, p. 126.

du genre discriminante, mais c'est le fruit d'une angoisse et d'une panique qui ont été universalisées et imprégnées dans une culture admettant l'intrusion comme source d'apaisement. C'est parce que les sujets désirants sont angoissés qu'ils fétichisent les organes génitaux dans lesquels ils situent leur origine ; et si les organes génitaux sont fétichisés, alors la culture du viol et de l'intrusion⁘ peut se déployer autour. La peur engendre la violence qui s'oriente alors contre le fétiche et trouve son issue apaisante dans l'intrusion de la chair. L'ensemble de ces phénomènes accomplit la culture de l'intrusion⁘. Les représentations pornographiques rejouent souvent le viol parce que celui-ci permet la projection sur les corps d'une peur jouée et rejouée comme si elle était uniquement surmontable par l'intrusion dans la chair.

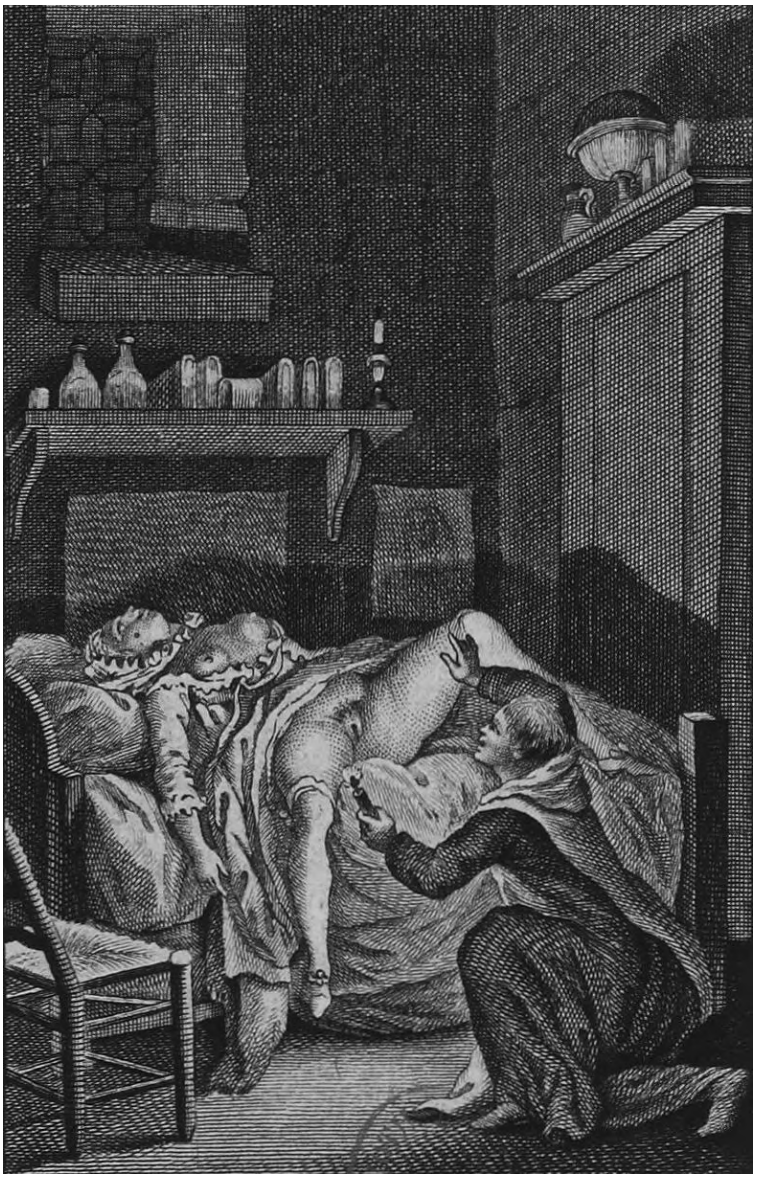


fig. 171. Anonyme*, in* Jean-Charles Gervaise de Latouche, *Les Mémoires de Saturnin*, 1787,
eau-forte, 8,5 x 5,5 cm.
© BNF, Paris.

À l'origine du fétiche génital illuminé par la gravure illustrant *Les Mémoires de Saturnin* (fig. 171) il y a donc *La femme à la souricière* de Mellan (fig. 170), qui, nous l'avons vu, est plus proche d'une vanité que d'une œuvre hédoniste. La curiosité, déclenchée par la peur de notre origine et de la mort qui nous guette, sont les affects qui nourrissent la culture du viol et de l'intrusion⁜. L'insurmontabilité présumée des limites de la matière est un autre aspect qui étend la culture de l'intrusion⁜ sur les territoires. Cette culture tend à l'intrusion, à la colonisation.

Si on veut théoriser un art du consentement, il est donc nécessaire de s'occuper en priorité des affects[445]. Il n'est alors pas tant question du cadrage que du cadreur. C'est ce que j'ai voulu explorer dans *Sabbat des sorcières* (fig. 172) lorsque j'ai gravé à la pointe sèche cette figure qui encadre avec ses doigts un organe sexuel dégenré. La non-reconnaissance de l'origine dans le fétiche génital se conclut souvent par un rejet violent[446], ce rejet soutient évidemment la culture de l'intrusion. La culture de l'intrusion pourra-t-elle encore s'étendre si les organes génitaux ne sont plus le support du fétiche binarisant occidental ? Si on était si sûrɛs que le fétiche génital était effectivement le *lieu* de notre *origine,* on n'aurait pas un besoin désespéré de vérifier et revérifier la conformité de son organisation, de concert avec le jeu angoissé et répétitif offert par la représentation et la performance (pornographique, érotique etc.)

[445] À ce propos Elsa Dorlin écrit : « Les politiques sécuritaires ont ainsi été coproduites dans et par un "système de marques affectives" : une territorialité sentimentale qui non seulement quadrille des espaces, stigmatise des corps et naturalise le rapport agression/victimation, sécurité/insécurité, Nous/Eux, peur/confiance, mais, plus encore, opère une mutation des subjectivations politiques en sentimentalisme de la menace et du risque. » Elsa Dorlin, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, Éditions La Découverte, 2017, p. 146-147.

[446] Julia Serano, « Science pathologique : démanteler les modèles sexologiques et sociologiques de l'expérience transgenre », *Manifeste d'une femme trans et autres textes* [2007], traduit de l'anglais (États-Unis) par Noémie Grunenwald, Paris, Éditions Cambourakis, coll « Sorcières », 2020, pp. 53-108.

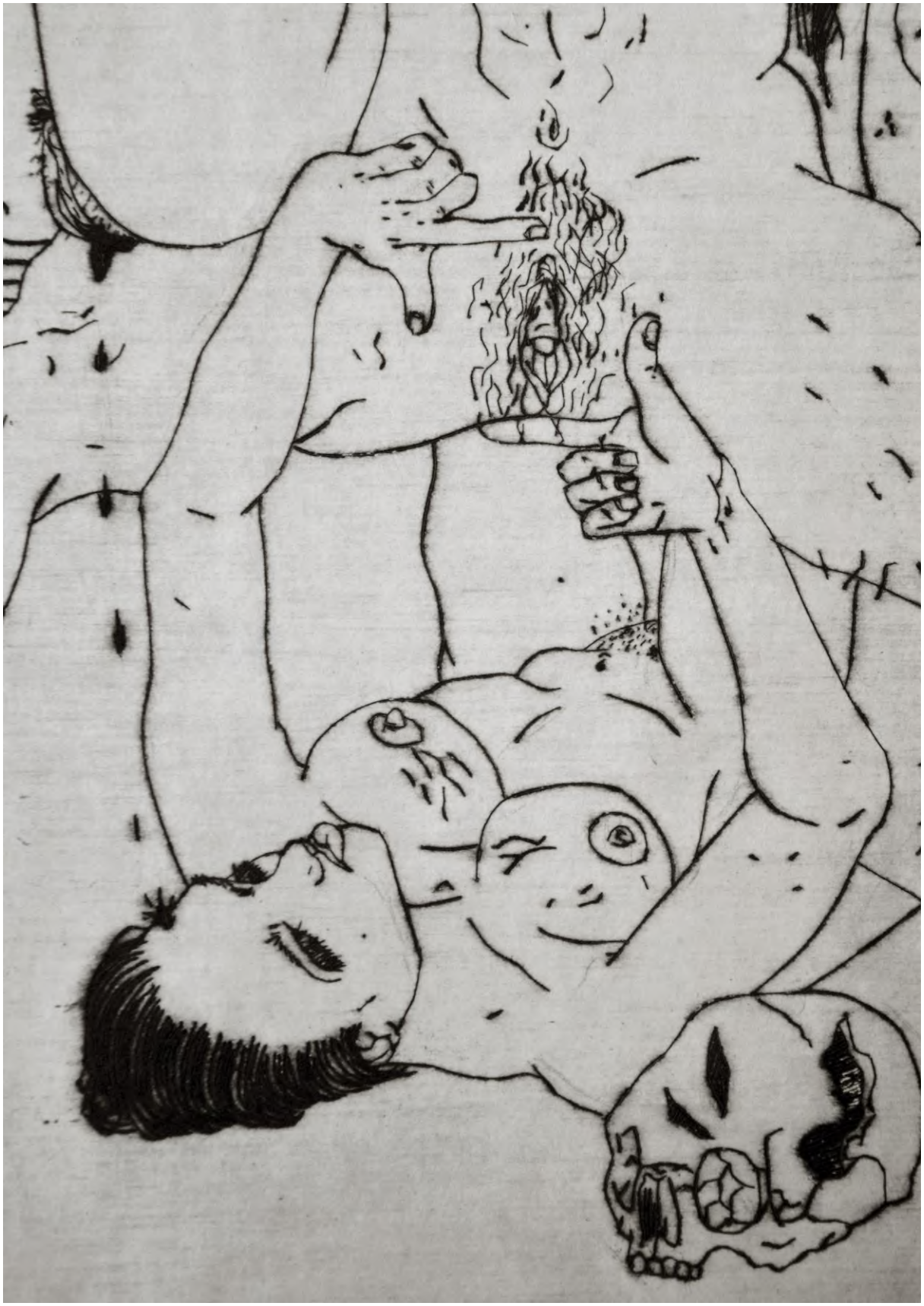


fig. 172. Détail fig. 132. Chloé Fleury Turcas, *Sabbat des sorcières*, 2019.

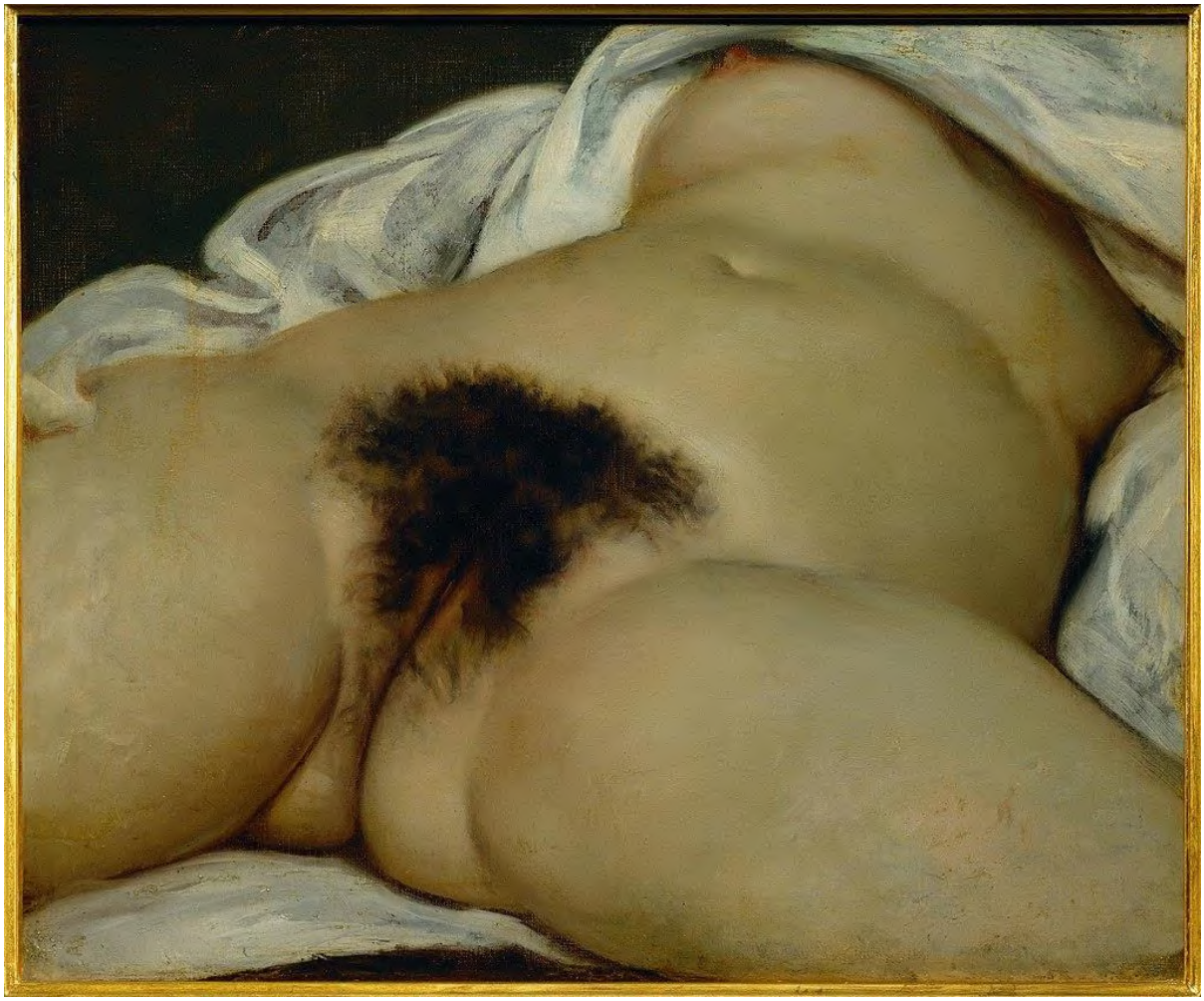


fig. 173. Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, 1866,
huile sur toile, 46 x 55 cm,
Paris, Musée d'Orsay.

Le fétiche génital a permis au regardeur angoissé d'orienter graduellement sa curiosité sous les jupes des origines. Au milieu du XIXe siècle, le cadrage se fera de plus en plus serré, avec la célébrissime *Origine du monde* (fig. 173) peinte par Gustave Courbet. Pourtant, l'artiste a continué de cacher le fétiche génital dans les poils pubiens, une tendance qu'on observait déjà dans les gravures anatomiques de Vésale (fig. 162). Ce cadrage spécifiquement pornographique parce qu'il expose de la chair décontextualisée aux yeux des regardeuɤes, a opéré un changement discret mais fondamental : la disparition du regardeur angoissé de la trame picturale. Læ regardeuɤɛ n'est plus soutenuɛ par une figure accompagnatrice rassurante : iɛl est seulɛ. *L'Origine du monde* c'est la Naissance picturale du voyeurisme[447]. L'intrusion de la chair par le regard devient performative, l'intrusion n'est plus déclenchée par une figure de substitution, mais elle est rendue possible par le rôle actif dɛla regardeuɤɛ. Dans *Le miroir de l'origine* (fig. 174)*,* l'artiste performeuse Déborah De Robertis incarnera *L'Origine du monde* devant le tableau de Courbet. La performance prise en photo est inscrite dans l'exact même cadre que le tableau : *le cadrage du fétiche génital est mis en abyme.* L'incarnation de l'artiste opère le recul du cadrage et court-circuite la trajectoire phantasmagorique du fétiche génital.

Un recul du cadre avait déjà été fait par Marcel Duchamp dans son installation *Étant donnés* (fig. 175), mais au bout du chemin, il n'y avait pas l'incarnation d'une figure, mais une porte fermée à clé. Lyotard appelle cette gestion de l'espace dans les œuvres de Duchamp des « espaces de métamorphoses dissimilantes »[448]. Pour regarder l'intégralité de l'installation, il fallait s'accroupir en face du trou de la serrure. Dans cette œuvre, Marcel Duchamp a déplacé le fétiche génital sur la serrure ; qui prendra plus tard la forme picturale du tableau *Femme en chute* peint en 1964 par Allen Jones[449]. Mais Duchamp ne s'enferme pas dans le fétiche, il l'explore : encore une fois précurseur, il créera dans les années 1920 son alter-égo féminin : Rrose Sélavy, pseudonyme qu'il utilisera pour signer quelques-unes

[447] Ce tableau d'ailleurs longtemps accroché dans la maison de campagne de Jacques Lacan à Guitrancourt. Avec son épouse, Sylvia Bataille, le couple a acquis le tableau en 1955. Souhaitant dissimuler l'œuvre pour des raisons de convenance, Lacan a demandé à son beau-frère, l'artiste André Masson, de créer un cadre à double fond et d'installer un rideau pour dissimuler l'œuvre. Masson a peint une version surréaliste et allusive de *L'Origine du monde*, intitulée *Terre érotique* (fig. 115), qui recouvrait l'original

[448] Jean-François Lyotard, *Les TRANSformateurs DUchamp*, Paris, Éditions Galilée, 1977, p. 61.

[449] Allen Jones, *Femme en chute*, 1964, huile sur toile, 122 x 76 cm, Waddington Galleries, Londres.

de ses œuvres.[450] Ce personnage féminin a été, pour Duchamp, une manière de jouer avec l'identité, le genre et la performativité en brouillant les frontières entre masculin et féminin, et entre réalité et fiction.

fig. 174. Déborah De Robertis, *Le miroir de l'origine*, 29 mai 2014, performance, Musée d'Orsay, Paris.
Impression photographique, 50 x 70 cm, exposé au Centre Pompidou-Metz jusqu'au 27 mai 2024.
© Alexandre Marchi / MAXPPP.

[450] Marcel Duchamp aborde la création du pseudonyme Rrose Sélavy et la question de l'identité et de la perception à travers le prisme de ce personnage, *in Duchamp du signe : écrits* [1975], édition révisée, présentée et annotée par Michel Sanouillet, Paris, Éditions Flammarion, 1994, p. 35 et 68. Une rétrospective de l'œuvre de Duchamp est visible dans ce catalogue : Marcel Duchamp, Arturo Schwarz (dir.), *Not Seen and/or Less Seen 1904–1964 of/by Marcel Duchamp or Rrose Sélavy*, catalogue d'exposition, Cordier & Ekstrom Gallery, New York, 14 janvier – 13 février 1965, New York, Éditions Cordier & Ekstrom, 1965. Voir aussi cet article d'Aurélie Martinez, « Bouleversements identitaires, plasticité et artialisation du genre au XXe et XXIe siècles » qui situe l'œuvre de Rrose Sélavy par rapport à l'histoire de l'artialisation du genre, *in* Bernard Lafargue, Cécile Croce (dir.), *QueeRriser l'esthétique*, revue *Figures de l'art*, n°39, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2021, pp. 77-98. Par ailleurs, le titre thématique de la revue porte un double « rr » en hommage à l'alter-ego de Marcel Duchamp : « Ce n'est, on l'a vu, qu'en se confrontant tout particulièrement au "rayon spécial" des œuvres relevant du courant feminimasculin instauré par Marcel/Rrose Sélavy, que l'esthéticien(n)e peut parvenir à queeRriser sa "vieille" discipline ; quitte à ajouter au néologisme audacieux de son verbe un "R" majuscule rose cratylien incantatoire… et performatif. » Bernard Lafargue, Cécile Croce, « Avant-propos », *in* Bernard Lafargue, Cécile Croce (dir.), *QueeRriser l'esthétique*, revue *Figures de l'art*, n°39, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2021, p. 19.

fig. 175. Marcel Duchamp, *Étant donnés*, 1946-1966, technique mixte, installation, 1531 x 1112 x 3003 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art.

L'œil est le sens préféré du voyeur. Sa fusion avec le fétiche génital est particulièrement visible dans cette gravure d'Hans Bellmer, sûrement gravée par Cécile Deux en 1974[451], et intitulée *Initiation à la sexualité I, feuille 2* (fig. 176). Si, dans l'installation *Étant Donnés* (fig. 175), Marcel Duchamp laisse l'opportunité au spectateur de regarder ou non son origine du monde à travers la serrure d'une porte, Hans Bellmer ne laisse pas autant de choix aux spectateurices de son œuvre. L'œil d'Unica Zürn est positionné dans le lieu de son corps qui hante Bellmer : le fétiche génital. L'accentuation du dessin du pied peut également laisser supposer un fétiche sur cet endroit-ci ; dans sa *Petite anatomie de l'image*, l'artiste écrit à propos d'une prétendue « interdiction du plaisir »[452] que celle-ci serait : « Insoluble, ce conflit ne peut conduire qu'au refoulement du sexe, à sa projection sur l'œil, l'oreille et le nez : projection ou déplacement qui nous explique – à la base même du phénomène – la valorisation hyperbolique des organes des sens, la dramatisation de leurs fonctions. »[453] Pour l'artiste, un plaisir interdit oblige sa projection et son déplacement sur un fétiche, en l'occurrence sur des fragments du corps. L'œil d'Hans Bellmer est aussi gravé sur le dos d'Unica Zürn, représentée à l'arrière-plan de la gravure.

Unica Zürn aussi représentera les yeux voyeuristes de Bellmer dans ce dessin à l'encre de chine sans titre (fig. 177). L'art schizophrène d'Unica Zürn est intimement lié à celui d'Hans Bellmer son ami, ennemi et compagnon. Pour l'écrivaine psychanalyste Anouchka D'Anna :

> La première crise délirante d'Unica survient en effet lors de son premier avortement, souhaité par Hans, qui la maintient ainsi dans la position d'une poupée fétiche et stérile. Unica ne doit exister qu'à l'état de miroir de lui-même et de son œuvre. Comme le souligne Virginia Woolf dans son *Journal* : "Les femmes ont de tous temps joué le miroir pour les hommes, geste par lequel elles ont accompli un acte civilisateur. Sans elles le monde serait encore à l'état de jungle."[454]

Les fétiches d'Hans Bellmer empêchent l'incarnation d'Unica Zürn. Une photographie mise en scène par le couple représente Unica Zürn orientant un miroir vers une poupée

[451] Voir le catalogue raisonné de cette artiste-graveur et buriniste virtuose : Lauren Laz, Cécile Reims (dir.), *L'Œuvre gravée 1945-2011*, catalogue raisonné, Musée Jenisch, Vevey, 4 novembre 2011 – 5 février 2012, Milan & Vevey, Éditions 5 Continents/Musée Jenisch, 2011.
[452] Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'image* [1957], Paris, Éditions Allia, 2016, p. 11-12.
[453] *Ibid.*, p. 16
[454] Anouchka D'Anna, *Unica Zürn. L'écriture du vertige*, Paris, Éditions Cartouche, 2010, p. 47.

démantibulée d'Hans Bellmer[455] et confirme ce constat.

Dans l'installation de Duchamp (fig. 175), læ spectateurice doit s'approcher et s'abaisser pour pouvoir regarder l'œuvre. Ce mouvement du corps signe le contrat voyeuriste entre l'artiste et læ spectateurice. J'ai réfléchi les six gravures miniatures[456] au format tondo qui composent *5 sens* (fig. 178) pour qu'elles provoquent un mouvement voyeuriste ; installées à hauteur de serrure, læ regardeuɪse est obligéɛ de se pencher pour pouvoir les regarder. Souvent, le mouvement dɛula spectateurice est celui dɛula voyeuɪse : qu'iɛl se mette accroupiɛ pour regarder en-dessous de l'œuvre comme s'iɛl épiait par-dessous un rideau, ou sur la pointe des pieds pour observer l'œuvre par-dessus, comme iɛl le ferait pour transgresser la séparation flottante entre deux cabinets de toilette publics ; au final iɛl semble toujours chercher à voir l'objet du fétiche qui l'éloignerait un peu plus de la peur de la mort. Ici le sublime se fond dans le fétiche génital[457].

Une figure qui ne serait pas sous l'emprise du fétiche serait celle dont le regard est fuyant. Dans *Sabbat des sorcières* (fig. 179) j'ai représenté un ermite accroupi, un troisième œil est ouvert sur son front. Son œil droit pointe dans le vide au-dessus des pieds d'une figure de la scène et l'autre œil fuit dans le sens opposé. Juste devant lui un homme tenu en laisse lèche les pieds d'une autre figure. C'est la seule figure du Sabbat orgiaque qui n'est pas impliquée dans une activité à connotation sexuelle. La position de ses mains répond au cadre délimité par celles de la figure au sol (fig. 172) : le cadre du fétiche génital n'intéresse pas l'ermite accroupi, alors qu'il est lui-même encadré dans la composition par toutes sortes de stimulations érotiques. C'est la fuite du désir au milieu de l'excès[458]. Seule l'*anesthésie*

---

[455] Leonore Mau, *Unica Zürn avec La Poupée de Bellmer,* 1954, photographie en noir et blanc, dimensions inconnues, Hamburg. Voir Chloé Fleury Turcas, « Jeux de ficelles entre Unica Zürn et Hans Bellmer 1/5. Poïétiques croisées & règles esthétiques des relations », *Dé-figurations queer*, 27 février 2023.

[456] « Cette tendance à la miniaturisation peut sembler paradoxale dans une civilisation de l'étendue, de l'expansion, de la spatialisation. En fait, elle en révèle à la fois l'aboutissement idéal et une contradiction. Car cette civilisation technique est aussi celle des contraintes urbaines et de la pénurie d'espace. C'est de plus en plus, par nécessité quotidienne absolue (et non pas seulement structurelle), une civilisation du "compact" [...] Le principe d'organisation maximale qui mène aux techniques de miniaturisation a pour fonction parallèle de pallier (sans le résoudre) une pénurie chronique d'espace au niveau quotidien. » Jean Baudrillard, *Le Système des objets* [1968], Paris, Éditions Gallimard, 2016, p. 73.

[457] « La proximité du fétichisme et de la sublimation tient à ce que le fétiche est un "ersatz" acceptable et très accessible du génital. » Mikhaïl Iampolski, « La sublimation comme formation de la forme. Notes sur un article inédit d'Eisenstein » *Cinémas*, 11(2-3) | 2001, p. 127.

[458] Dans sa théorie économique, sociale et philosophique *La Part maudite*, Georges Bataille définit cette dernière comme l'excédent produit par les sociétés, et que celles-ci dépensent dans des activités qui ne participent pas directement à leur survie : sacrifices-rituels, festins, fêtes, guerres et destructions. L'auteur

semble résister au fétiche. Je me pose alors cette question : des yeux peuvent-ils ne pas être voyeurs ?

fig. 176. Hans Bellmer, *Initiation à la sexualité I, feuille 2*, 1974, gravure pointe-sèche, 31,5 x 24 cm, Francfort/Main, Courtesy Graphisches Kabinett im Westend.

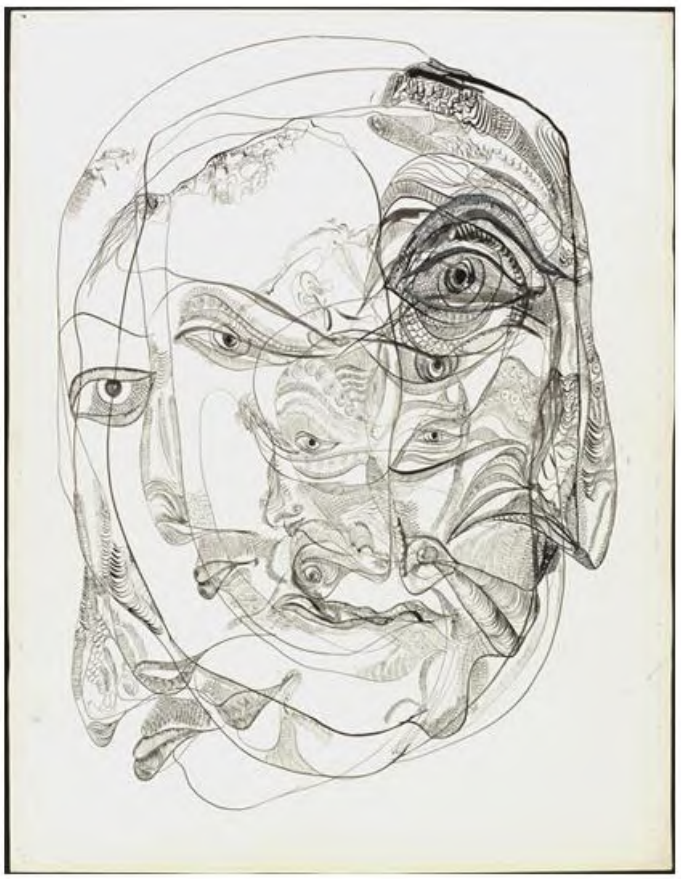


fig. 177. Unica Zürn, *Sans titre*, 1965, encre de Chine colorée et gouache blanche, 65 x 50 cm, succession Zürn. © Ubu Gallery, New York.

creuse alors une limite, toujours animée par la transgression, entre dépense et utilité, entre ce qui sert à la cohésion sociale ou à sa destruction, et ce qui participe de la création ou de la guerre. Georges Bataille, *La Part maudite* [1949] *in Œuvres complètes*, tome VII [1947-1974], Paris, Éditions Gallimard, 1976, pp. 17-180.

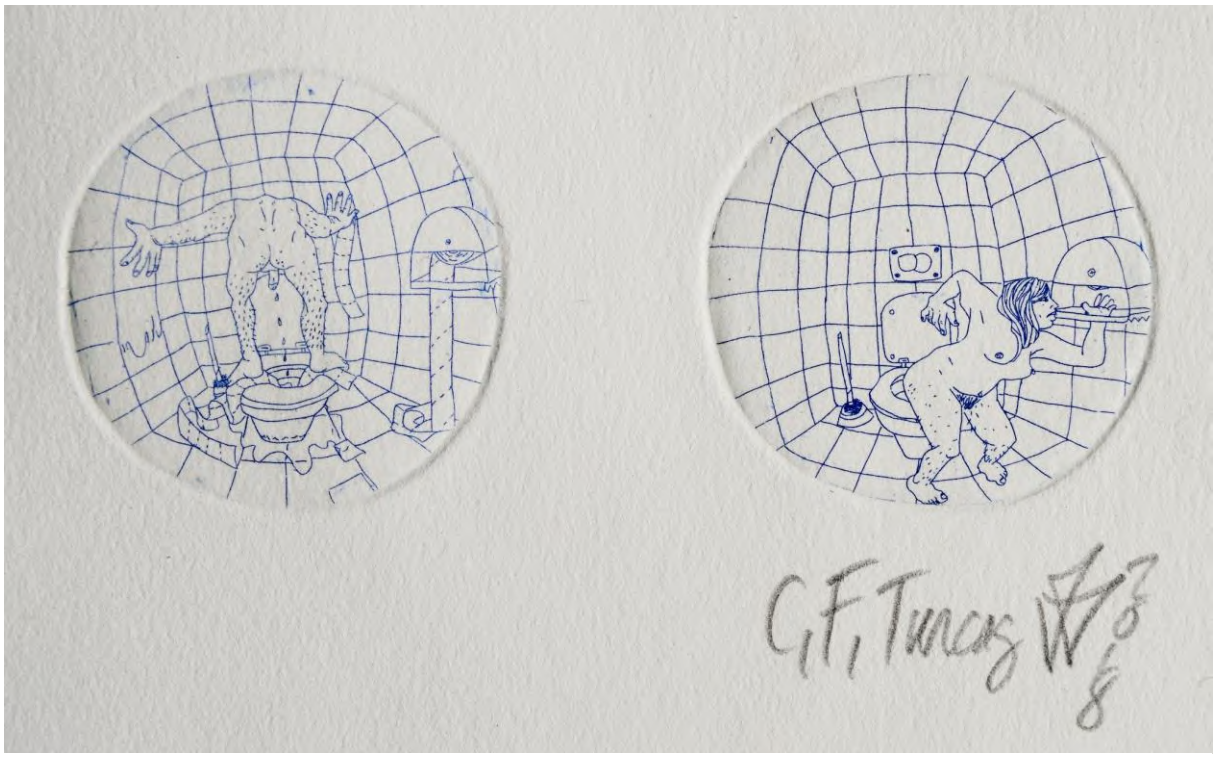


fig. 178. Détail. Chloé Fleury Turcas, *5 sens*, 2018,
six gravures à l'eau-forte sur cuivre coupé au format tondi, 4,8 x 4,8 cm,
encre bleu ultramarin Charbonnel sur du papier blanc Vergé d'Arches 130g, 10 x 43,5 cm,
impression main sur presse personnelle, Paris.

fig. 179. Détail fig. 132. Chloé Fleury Turcas, *Sabbat des sorcières*, 2019.

En 1950 Louise Bourgeois a représenté unɛ voyeusɛ prisɛ au piège dans les tissus génitaux (fig. 180) : la perte de repères, c'est la panique génitale. Le mouvement de la figure voyeuriste de Louise Bourgeois répond à la déchirure du pantalon de Valie Export (fig. 181). À ce propos, Agnès Giard nous raconte la rébellion des japonaises dans les transports en commun qui luttent contre le harcèlement sexuel : « sur la ligne Saikyo – la plus touchée par la manie manuelle des *chikan* (peloteurs) –, la rame n°10 s'orne désormais de stickers qui indiquent : « *Only for women* », tous les soirs de week-ends. Certains hommes japonais protestent, criant à la discrimination sexuelle. D'autres se disent soulagés, car ils craignent d'être accusés à tort d'avoir les mains baladeuses. »[459] Le *manspreading* est une pratique généralement pratiquée par la gent masculine qui consiste à écarter les jambes lorsqu'on est assis dans le métro. Le *womanspreading* de Valie Export libère les organes génitaux du fétichisme. J'aborde cette bataille sourde dans une gravure intitulée *Genèse* (fig. 255) où je représente la prétendue guerre des sexes, cette fois-ci menée par les genoux. Ève qui joue des genoux avec Adam qui essaye de tricher en surélevant son pied.

La gravure que j'ai réalisée qui parle le plus du fétiche génital est sans aucun doute *Extermination pilaire* (fig. 182). Sciée laborieusement au format tondo, cette plaque de cuivre a été retravaillée de nombreuses fois et est le fruit d'une réflexion sur le cadrage pornographique (fig. 183 ; fig. 184). En élargissant le cadre, j'ai ouvert l'image à d'autres fétiches. Le fétiche génital est décentré. Il y a le fétiche du pied, celui du corps rasé, celui des crèmes qui rendent la peau luisante[460], celui génital, le canard vibrant, le robinet qui coule à flot juste à l'arrière-plan et les divers objets étalés tout autour. La bouche d'aération dans le coin supérieur gauche provoque des appels d'air pour désaturer l'espace occupé par tous ces fétiches. L'œil du voyeur c'est le format et la perspective curviligne carrelée qui le souligne. Le coude est au centre des lignes qui dictent la composition : le fétiche génital guide le geste de la figure qui se rase. Le travail pour maintenir le fétiche génital est possible par la répétition performative du genre[461].

Pour composer cette gravure, je me suis inspiré de la *shunga*⁂ de Kitagawa Utamaro. C'est le seul artiste dont j'ai l'imagerie en tête et qui hiérarchise les fétiches de

[459] Agnès Giard, *L'Imaginaire érotique au Japon,* Paris, Éditions Albin Michel, 2006, p. 257.
[460] J'aborde aussi cette question à travers la figure de la *clean girl.* Voir Chloé Fleury Turcas, « La *clean girl*, figure dermatillomaniaque du féminisme néolibéral », *art. cit.*
[461] Judith Butler, *Trouble dans le genre.*

cette manière. Dans ses gravures du *Prélude au désir* (fig. 185) les pratiques sexuelles sont représentées de manière poétique et ludique. De l'autre côté de la carte et à la même époque, la scène sexuelle française (souvent sadienne) est plus abrupte, ou pourrait-on dire plus architecturale (fig. 199). La hiérarchisation des plaisirs n'est pas faite avec des tissus colorés, ces plaisirs ne sont pas rassemblés dans une revue de mode, mais plutôt dans des lieux sombres et austères, encore soulignés par le tracé à l'eau-forte. Les deux techniques, sur bois au japon et sur métal en France, semblent refléter elles aussi deux façons opposées d'appréhender l'érotisme. La façon de représenter les fétiches et les pratiques sexuelles (composition, texture de la ligne, motifs, ordre du décor et utilisation du mobilier) sont des indicateurs pour mesurer l'enfoncement du fétiche dans la chair et la peur générée par cette incarnation particulière. Le pied surtout, et le plissement des orteils qu'on peut voir soulignés dans le miroir représenté dans la *shunga*⁂ de Kitagawa Utamaro (fig. 185), est un signe distinctif du plaisir ex-statique pris au rapport sexuel.

Ce mouvement spécifique des orteils peut être interprété comme un signe de consentement dans la mesure où il signale le plaisir et que cette représentation jouxte d'autres où le consentement est signifié et retiré parce qu'il est pris dans un ensemble de codes négatifs (gestes de refus, brisures, déchirures, faces hideuses et mécontentes etc.). Mais si seul le plaisir est représenté dans un ensemble d'œuvres d'un même artiste et qu'aucune œuvre ne marque ou codifie le refus, et surtout si celui-ci n'est jamais *signalé picturalement,* alors on ne peut pas parler d'art du consentement. Par exemple, on retrouve aussi cette courbure particulière du pied qui indiquerait que la figure prend du plaisir à sa dissection dans la gravure de Charles Estienne (fig. 160), mais de là à dire que ces figures consentent : encore aurait-il fallu que le graveur nous propose une nomenclature pour savoir quand les figures ne consentent pas.

En France, la vision de l'érotisme correspondrait à celle décrite et analysée par Georges Bataille ; en effet, l'auteur, en mettant la transgression comme premier degré de l'érotisme le réduit à des considérations essentiellement judéo-chrétiennes : c'est « le caractère de transgression, le caractère de péché »[462] écrit-il. La scène japonaise de la même époque est, *a contrario*, dans un fourmillement vitaliste très empreint de joie. Cela s'expliquerait peut-être parce que dans la philosophie et la religion shintoïste la mort n'est

[462] Georges Bataille, *L'Érotisme, op. cit.,* p. 115.

pas abordée de manière nihiliste. L'érotique japonaise à l'ère Edo n'est pas aussi angoissée que l'érotique à la française, alors en pleine révolution bourgeoise ; elle apparaît même, à l'image de cette estampe d'Utagawa Kuniyoshi (fig. 186), comme une « cartographie intime de soi ou de l'autre »[463] élaborant la mythologie à l'origine de la nation japonaise autour du mythe fondateur de la déesse du Soleil Ama-Terasu :

> Son cheval favori étant mort, elle se réfugie dans ne caverne, ce qui provoque le règne de la nuit sur terre. Heureusement, Ama-no-Uzume-no-Mikoton, la "Terrible Femme du Ciel", une déesse renommée pour son sens aigu du plaisir, intervient. Elle exécute nue une danse frénétique et exhibe finalement son sexe gonflé de désir, déclenchant ainsi l'hilarité du public. La déesse du Soleil s'enquiert de la cause de ce tapage et sort de son antre, rendant ainsi la lumière au monde.[464]

Cette imaginaire « macrophilique »[465], typique des *shunga*⁂, n'est pas sans rappeler le poème de Charles Baudelaire « La Géante »[466], faisant de la femme-paysage⁂ un véritable fantasme fétichiste. Ses fantasmes *vore* (vorarephilie) par exemple, qui regroupent les désirs d'être avaléɛ par quelqu'un ou quelque chose de vivant, ou d'avaler quelqu'un ou quelque chose de vivant, amènent l'être désirant à vouloir sa propre disparition symbolique, souvent dans les entrailles de la femme-territoire⁂. À cet égard, la macrophillie dans l'art trouve une certaine traduction en France avec l'œuvre *Terre érotique* d'André Masson, ainsi qu'une partie de ses *Vingt-deux dessins sur le thème du désir* (1961)[467], accompagnant des textes de Jean-Paul Sartre. Dans ces textes, on peut lire que l'auteur compare le torse des

[463] Christine Buci-Glucksmann, *L'Œil cartographique de l'art*, Paris, Éditions Galilée, 1996, p. 90.
[464] Jeanette Zwingenberger, « Paysage érotique », *in* Alain Tapié, Jeanette Zwingenberger (dir.*), L'Homme-Paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVIe et le XXIe siècle*, Paris, Éditions d'art Somogy, 2006, p. 154. Cite Mircea Eliade, *Images et symboles, Essai sur le symbolisme magico-religieux,* Paris, Éditions Gallimard, 1952, p. 168.
[465] La macrophilie regroupe les fantasmes autour des géantes, de courir sur elleux et parfois aussi de se faire écraser par elleux, ou d'habiter dans leurs chaussures, lorsque la macrophilie se conjugue avec le fétichisme des pieds par exemple (cette catégorie est aussi appelée *giantess* dans le milieu fétichiste anglophone).
[466] « Ramper sur le versant de ses genoux énormes,
Et parfois en été, quand les soleils malsains,
Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,
Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
Comme un hameau paisible au pied d'une montagne. » Charles Baudelaire, « La Géante », *Les Fleurs du mal*, XIX, 1857.
[467] André Masson, Jean-Paul Sartre, *Vingt-deux dessins sur le thème du désir*, Paris, Éditions Fernand Mourlot, 1961, livre d'art, 44,5 x 33,2 cm, 8 lithographies originales en couleurs d'André Masson, 22 reproductions hors-texte de dessins à l'encre de Chine, texte de Jean-Paul Sartre intitulé « L'Artiste est un suspect ».

femmes devenues géantes à des « gratte-ciels »[468], laissant les hommes petits comme des « insectes »[469].

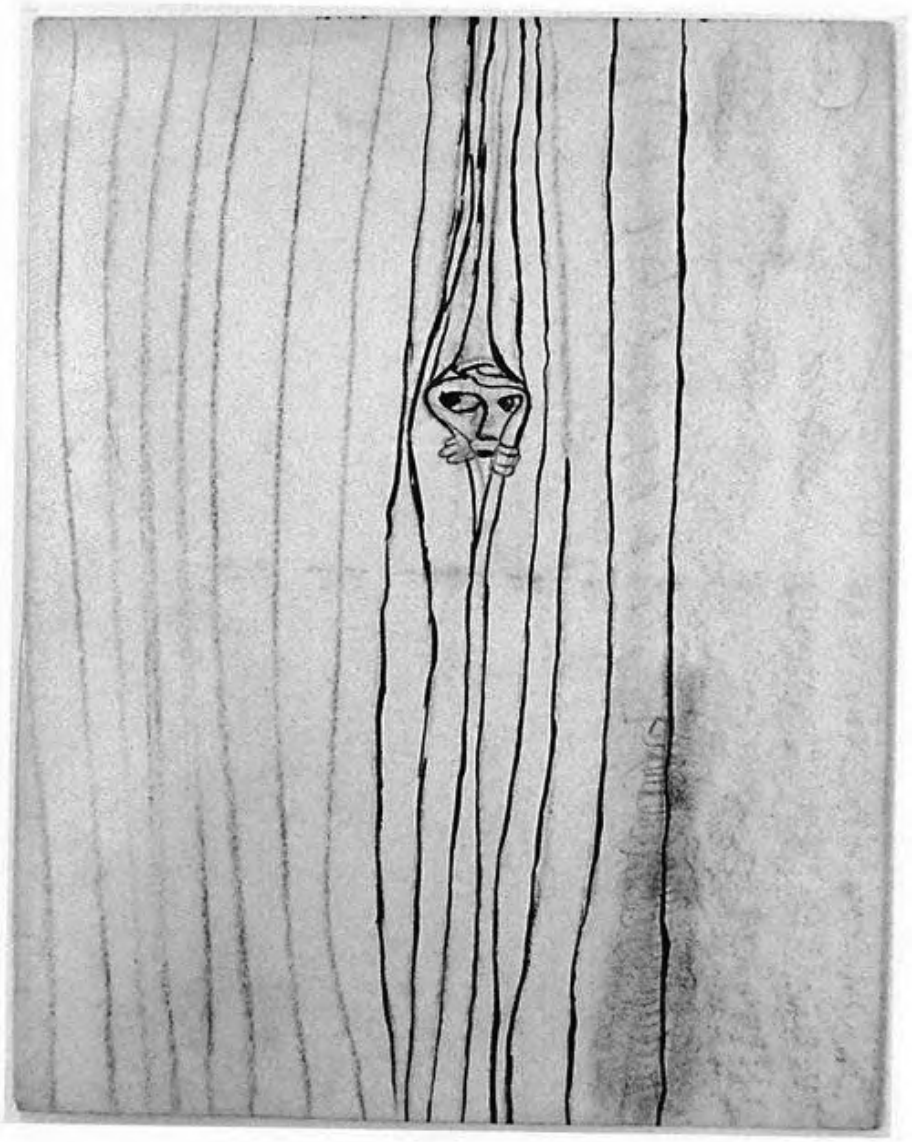


fig. 180. Louise Bourgeois, *Sans Titre*, 1950,
encre de Chine et fusain, 35,5 x 27,9 cm,
New York, Courtesy Robert Miller Gallery.

[468] André Masson, Jean-Paul Sartre, *Vingt-deux dessins sur le thème du désir* reproduits *in* Michel Sicard (dir.), *Sartre. 2, Sartre et les arts*, revue *Obliques*, Nyons, Éditions Roger Borderie, 1981, p. 236.
[469] *Ibid.*

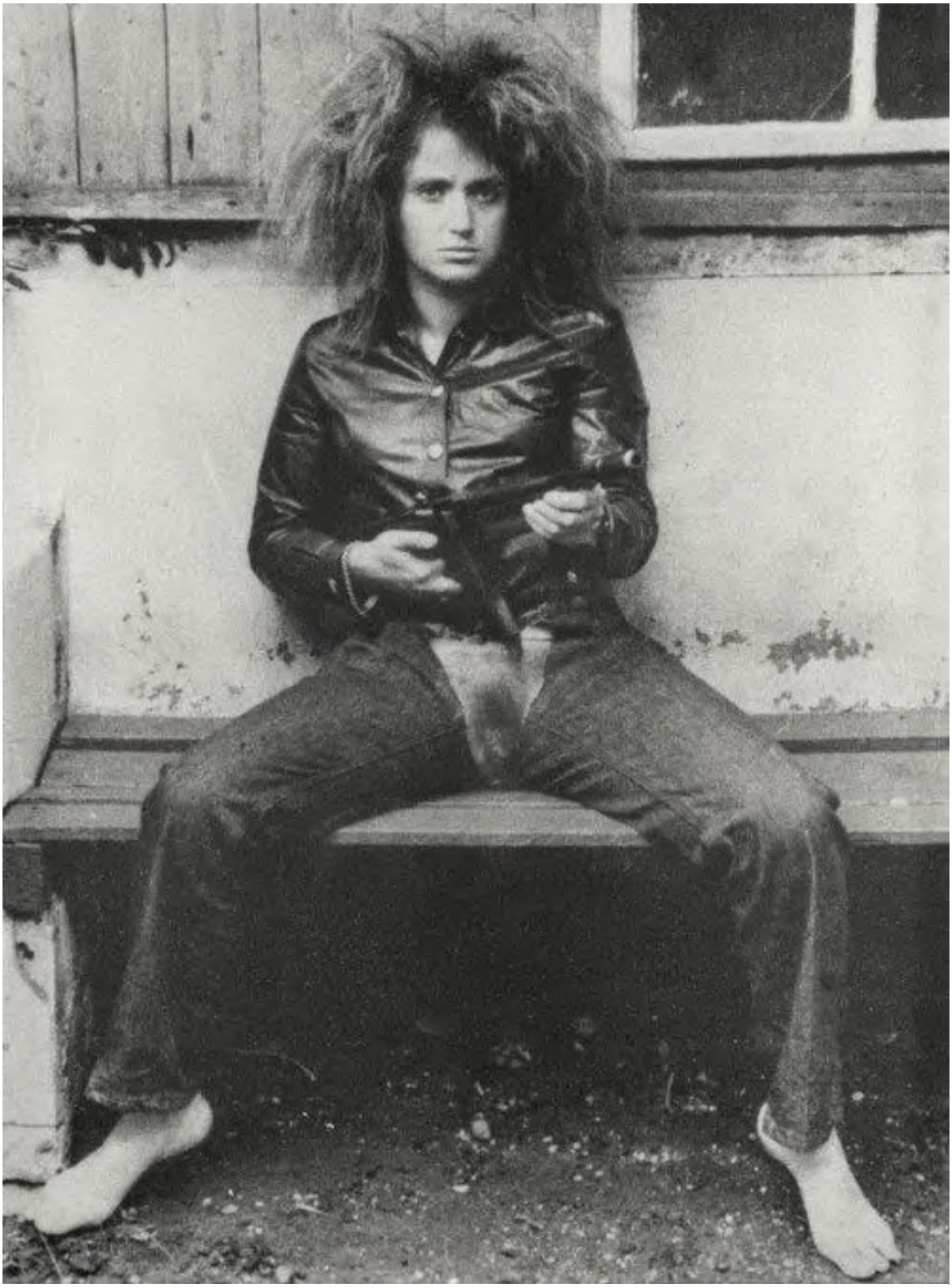


fig. 181. Valie Export,
Aktionshose : Genitalpanik [Action pantalon : Panique génitale], 1969,
tirage offset sur papier, 69,8 x 49,8 cm.
© Valie Export, Vienne.

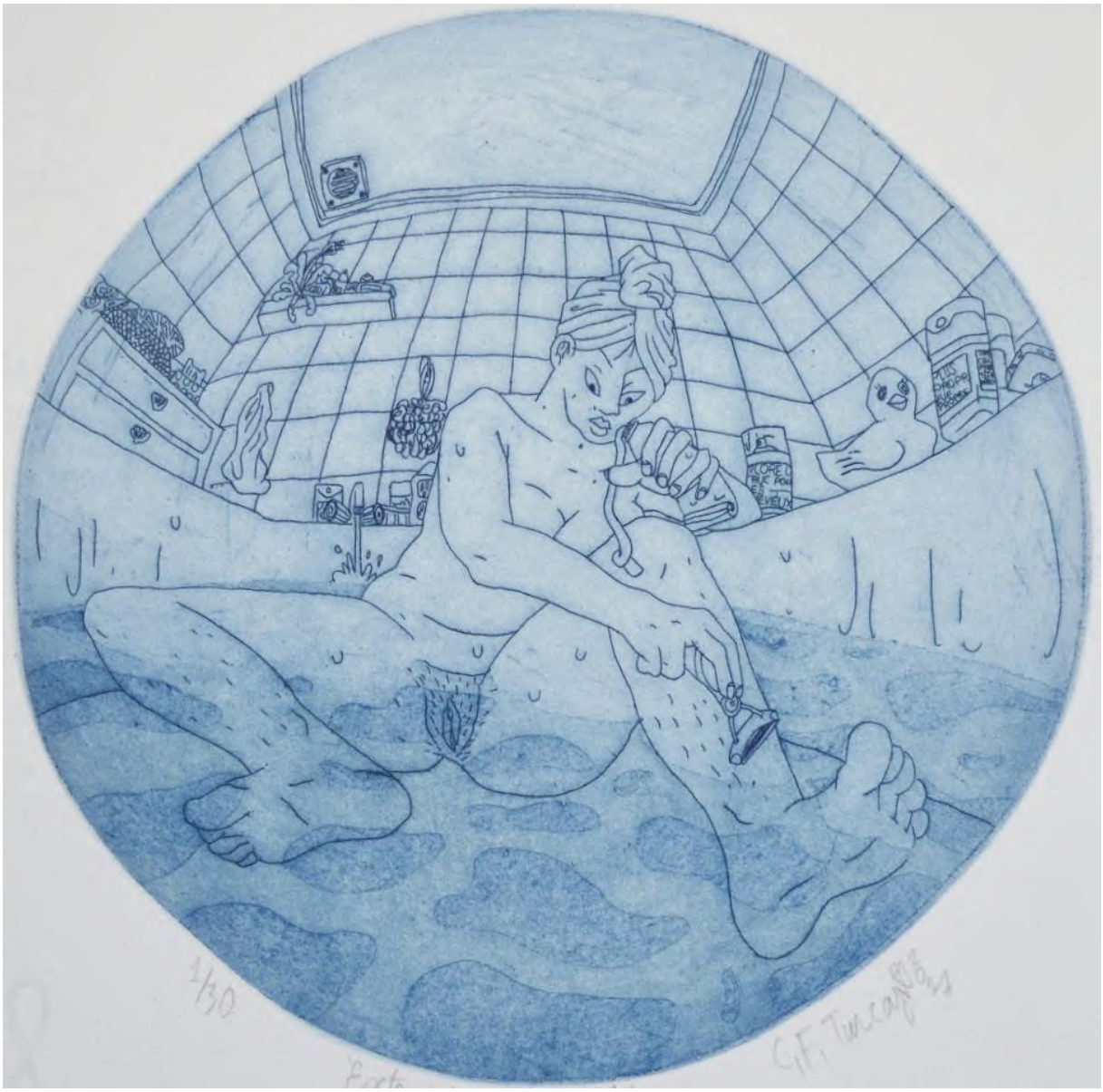


fig. 182. Chloé Fleury Turcas, *Extermination pilaire*, 2017,
eau-forte et aquatinte sur cuivre coupe au format tondi, 14,8 x 14,8 cm,
encre bleue de Prusse Charbonnel sur du papier blanc Vergé d'Arches 130g, 21 x 17 cm,
impression main sur presse personnelle, Paris.

fig. 183. Chloé Fleury Turcas, *Crayonné 1, Extermination pilaire,* 2017,
crayon graphite sur papier 80g, 21 x 15 cm.

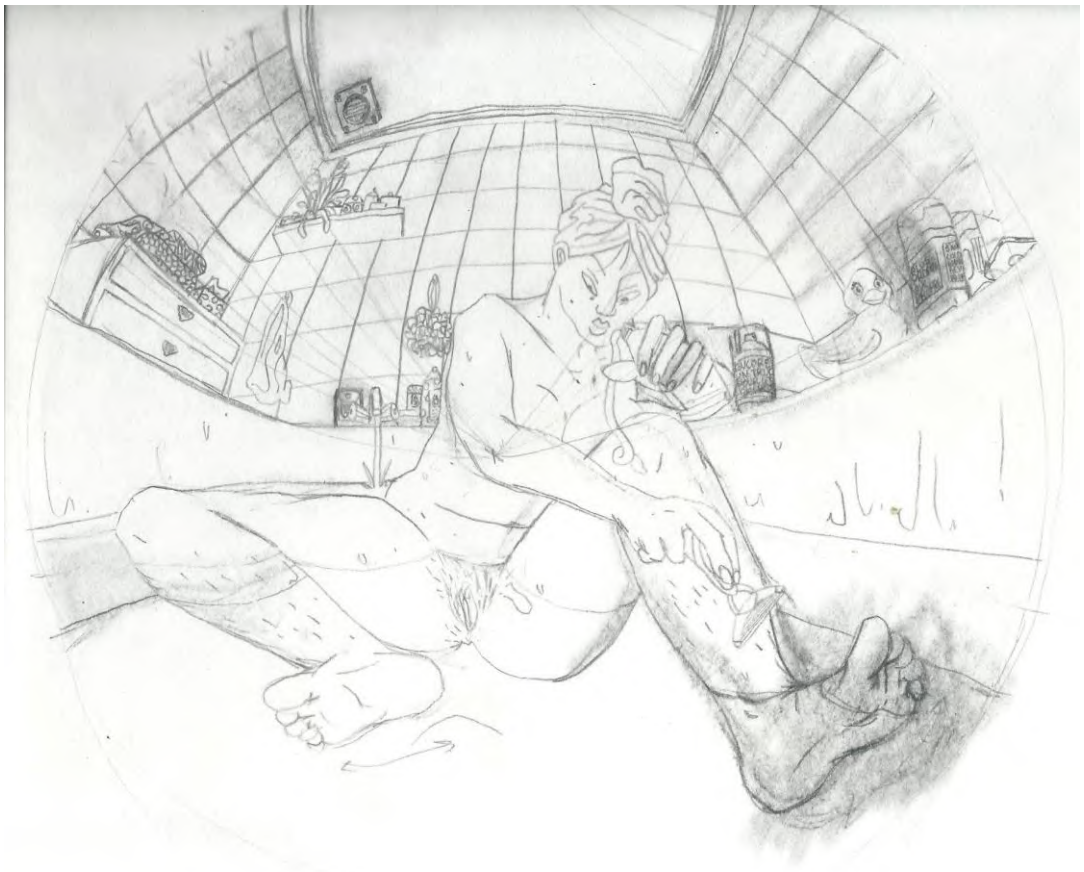


fig. 184. Chloé Fleury Turcas, *Crayonné 2, Extermination pilaire,* 2017,
crayon graphite sur papier japon, 36,5 x 25,5 cm.

fig. 185. Kitagawa Utamaro, *Série « Prélude au désir »*, 1799,
estampe polychrome sur bois, 25,5 x 37, 9 cm,
Paris, Musée Guimet.

fig. 186. Utagawa Kuniyoshi, *La déesse Amaterasu (Sexe d'une femme-paysage)*, XIXe siècle,
shunga, wylographie sur papier, 18,5 x 25,8 cm, collection particulière.

Dans le *Derrière rouge* (fig. 187) photographié par Jeff Koons en 1991, le fétiche génital est annihilé quand bien même le cadrage est resserré sur les parties génitales. Le coït est stérile, parce que le pénis n'investit pas l'orifice détenteur du mystère de l'origine. D'ailleurs Jeff Koons ne revendique pas le cadrage pornographique : « La pornographie n'est pas de mon ressort. La pornographie c'est représenter un acte sexuel. Cela n'a vraiment aucun intérêt pour moi. Je m'intéresse à l'amour, je m'intéresse à la réunion, je m'intéresse à la spiritualité, pouvoir montrer aux gens qu'ils peuvent avoir une influence, réaliser leurs désirs. »[470] Le cadrage proposé par Jeff Koons évacue la « panique génitale » en proposant des alternatives stérilisantes – bien que toujours pénétrantes. L'apaisement de l'angoisse est possible par la démultiplication de la localisation du fétiche. D'ailleurs, Jeff Koons ne tarissait pas d'éloges[471] pour Ilona Staller, son ex-femme, ou « Cicciolina » ancienne *pornstar* et également ex-députée en Italie, avec laquelle il a réalisé beaucoup de ses œuvres.

Si la vulve c'est l'antre de la vie, le rectum serait-il une tombe ?[472] Le rapport anal à l'heure de l'épidémie du SIDA fait le lien mortifère entre les travailleuses du sexe et les gays ; le théoricien *queer* Léo Bersani fait donc le lien entre « le fantasme d'une sexualité féminine en tant qu'intrinsèquement maladive »[473] et la sexualité à hauts risques infectieux des gays. Ainsi, les « femmes et les gais écartent les jambes avec un insatiable appétit de destruction. »[474] Plus loin Bersani ajoute :

> Mais si le rectum est une tombe dans laquelle l'idéal masculin d'une fière subjectivité est enterré (un idéal partagé – différemment – par les hommes et par les femmes), alors on devrait le glorifier pour son potentiel effectif de mort. Tragiquement, le sida a rendu littéral ce potentiel en tant que certitude d'une mort biologique et a par-là renforcé l'association hétérosexuelle entre le sexe anal et l'annihilation de soi, identifiée au tout départ avec le mystère fantasmatique d'une sexualité féminine insatiable et inextinguible. C'est peut-être, après tout, dans son rectum qu'un gai démolit sa propre identification, par ailleurs incontrôlable, avec le jugement meurtrier porté contre lui.[475]

Pour enfin conclure :

> Ce jugement, comme je l'ai suggéré, est fondé sur la sacrosainte valeur du soi (*selfhood*), une valeur qui rend compte, chez les êtres humains, de leur extraordinaire penchant à tuer pour protéger le

[470] Angelika Muthesius, Gilles Néret, Burkhard Riemschneider, *Érotique de l'Art, op. cit.,* p. 136.
[471] « Ilona est l'une des plus grandes artistes du monde entier. C'est une grande communicatrice, une grande libératrice. D'autres artistes utilisent un pinceau. Ilona utilise ses organes génitaux. » *Ibid.*, p. 136.
[472] Léo Bersani, « Le rectum est-il une tombe ? », *Sexthétique*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Christian Marouby, Guy Le Gaufey et Dimitri Kijek, Paris, Éditions EPEL, 2011, pp. 15-62.
[473] *Ibid.*, p. 43.
[474] *Ibid.*
[475] *Ibid.*, p. 61.

> sérieux de leur jugement. Le soi est une commodité pratique : élevé au rang d'idéal éthique, il est un consentement à la violence.[476]

La conscience du soi chez Bersani serait une entrave à la jouissance, dont il accepte l'axiome violent. Cet axiome découlerait d'une position située que je ne pense pas exempt d'un certain sexisme. Si le démantèlement du soi résulte *a priori* d'une démarche poussée depuis l'intérieur, ou alors condensée dans l'anus entre intérieur et extérieur ; les assignations sexuelles qui produisent le genre à l'endroit génital institutionnalisent le fétiche de telle manière que s'en échapper consisterait bien plus qu'à une simple défaite de soi dans la jouissance, puisqu'après chaque orgasme le fétiche génital propre à la femme-territoire se reconstruit immanquablement sur l'endroit par lequel elle pénètre les corps : l'incarnat. Malheureusement, la culture de l'intrusion⁜ ne s'évanouit pas dans la jouissance.

La solution est ailleurs, mais elle n'est pas celle de la censure, de l'interdiction ou de la restriction ; ainsi, cette fois-ci de concert avec Bersani, il faut se méfier des conclusions hâtives des militantes abolitionnistes et anti-sexe[477] : le cadrage resserré, celui dit pornographique, n'est pas nécessairement celui de la culture du viol et de l'intrusion⁜. C'est pour cela qu'une partie du mouvement critique et féministe associée au mouvement *#MeToo*✶ s'est emparé des discours problématisant le consentement plutôt que de se focaliser sur la censure des représentations pornographiques. Je pense que l'art du consentement ne peut se déployer efficacement qu'au contact de l'esthétique pour l'étudier, surtout le contextualiser, parce que c'est d'abord un art de la discussion non-poliorcétique. Un art du consentement et pornographique n'est absolument pas incompatible, c'est même plutôt dans l'image pornographique que l'art du consentement pourrait potentiellement s'épanouir.

En même temps que Jeff Koons, Annie Sprinkle, célèbre figure du monde de la pornographie reconvertie en artiste contemporaine et sexologue « éco-sexuelle »[478], avait déjà saisi la fascination du fétiche génital mis ingénieusement en abyme dans sa performance *Public Cervix Announcement* (fig. 190). Pendant cette performance elle

[476] *Ibid.*

[477] « Plus encore, bien que leurs stratégies et leurs conseils pratiques soient uniques en leur genre, le travail de MacKinnon et de Dworkin pourrait s'inscrire à l'intérieur d'une plus vaste entreprise, que j'appellerai *la réinvention rédemptrice du sexe.* » *Ibid.*, p. 49.

[478] Annie Sprinkle explique sa démarche sur son site : http://anniesprinkle.org (asm) Voir aussi : Annie Sprinkle, Beth Stephens, Jennie Klein (dir.), *Assuming the Ecosexual Position: The Earth as Lover*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2021.

invitait le public à contempler le col de son utérus grâce à un spéculum inséré à l'intérieur. Cette performance offrait une vue imprenable à l'intérieur de la souricière de Mellan (fig. 170) où le fétiche génital s'accomplit dans une dimension presque médicale : bientôt il se déploiera complètement sous les rayons X.

fig. 187. Jeff Koons, *Derrière rouge (gros plan)*, 1991, sérigraphie sur toile, 230 x 150 cm, Cologne, Courtesy Galerie Max Hetzler.

On peut considérer que la genèse du fétiche génital sous rayons X remonte à l'esquisse de *La copulation* (fig. 188) tracée par Léonard de Vinci à la fin du XVe siècle. Son esquisse d'une copulation entre deux corps tranchés sur toute la longueur est pourtant l'un des plus inexacts de tous ses dessins anatomiques :

> À propos du fameux dessin d'accouplement, Martin Clayton observe : "une liaison fantaisiste entre l'utérus et la moelle épinière [...]. Elle démontre à quel point Léonard défendait l'opinion aristotélicienne voulant que les deux parents contribuent du point de vue générateur à la formation de l'enfant." Qui plus est, Martin Clayton note qu'avant 1509, les dessins de Léonard et notamment certaines de ses erreurs "résultent d'un jeu complexe entre la fonction perçue et la forme observée", tandis que selon Erwin Panofsky "l'une des particularités essentielle de l'étude anatomique de Léonard était de caractériser non seulement la forme, mais aussi la fonction de tout organe humain", ce qui revient à identifier dans son approche "scientifique" le finalisme mis en évidence dans la méthode de ses successeurs anatomistes.[479]

Près d'un demi-millénaire après, Jean Dubuffet en reprend la thématique avec son encre de Chine *Conjugaison II* (fig. 189) à travers le procédé de l'intellectualisation du dessin d'enfant[480].

Avec l'invention de l'imagerie à résonnance magnétique à la toute fin du XXe siècle, la représentation du fétiche génital accomplit son intrusion ultime ; en 1999, le professeur associé en gynécologie Willibrord Weijmar Schultz, le psychologue Pek van Andel, l'anthropologue Ida Sabelis et le radiologue Eduard Mooyaart entreprennent l'obtention d'images au rayons X d'un coït hétérosexuel afin de déterminer « s'il est possible de prendre des images des organes génitaux masculins et féminins pendant le coït et déterminer si les idées anciennes et actuelles sur l'anatomie lors des rapports sexuels et lors de l'excitation sexuelle féminine sont basées sur des hypothèses ou sur des faits. »[481] En effet, tout comme

---

[479] Raphaël Cuir, *Renaissance de l'anatomie, op. cit.*, p. 112-113. Cite successivement Martin Clayton, Ron Philo, *Léonard de Vinci. Anatomie de l'homme,* traduction de l'anglais (États-Unis) par Caroline Rivolier, Paris, Éditions Le Seuil, 1992, p. 38 ; *Ibid.*, p. 19 ; Erwin Panofsky, *L'Œuvre d'art et ses significations,* Paris, Éditions Gallimard, 1969, p. 116.

[480] « Dans ses écrits à propos de l'art primitif Luquet dit, je cite, "...Or, une image est ressemblante pour l'adulte quand elle reproduit ce que son œil en voit, pour le primitif lorsqu'elle traduit ce que son esprit en sait. On exprimera à la fois le caractère commun et le caractère distinctif de ces deux sortes d'art figuré en appelant le premier un réalisme visuel, le second un réalisme intellectuel." Dans le réalisme intellectuel, "le dessin contient des éléments du modèle qui ne se voient pas, mais que l'artiste juge indispensables ; inversement il néglige les éléments du modèle qui sautent aux yeux mais qui sont pour l'artiste dénués d'intérêt." » Georges Bataille, « L'art primitif », *Documents*, n°7, 1930, p. 389-397. Cite Georges-Henri Luquet, *L'Art Primitif*, Paris, Éditions Gaston Doin et Cie, 1930, p. 67.

[481] Willibord Weijmar Schultz, Pek van Andel, Ida Sabelis, Eduard Mooyaart, "Magnetic resonance imaging of male and female genitals during coitus and female sexual arousal", *BMJ (Clinical research ed.)*, ma tradsuction, 319(7225), 1999, pp. 1596–1600.

le reste des institutions de la médecine, la pratique de l'imagerie médicale a longtemps entretenu les discriminations de genre[482].

Aujourd'hui, on retrouve ces coupes anatomiques dans les dessins animés pornographiques japonais : les *hentai*[483]. C'est l'invention de la pornographie au rayon X (*x-ray porn*). En 2001, Wim Delvoye obtiendra des images radiographiques d'activités sexuelles diverses (fig. 191) avec l'aide de radiologues, médecins et techniciens. Avec, il confectionnera des vitraux qui orneront la *Chapel MUDAM* au Luxembourg, conjuguant ainsi l'imaginaire européen gothique avec l'imaginaire de Brueghel[484]. La même année l'artiste japonaise Aoshima Chiho explore l'intériorité érotique à sa manière dans son œuvre *Ero pop* (fig. 192). L'artiste évoque la figure biblique du serpent qui s'enroule dans les airs dans le même mouvement que les veines aortiques de la figure féminine dont il s'extrait. De manière encore plus précise, le graffeur Nychos, spécialiste du graffiti au rayon X et à la découpe graphique scientifique, s'aligne sur ces découpes médicales pour immortaliser un baiser en 2017 (fig. 193).

[482] « La radiographie s'impose comme un domaine emblématique où la scientificité clinique a cherché à englober les mécaniques de production et de répartition des savoirs scientifiques et médicaux dans le but de contrôler le corps féminin, en établissant des couples oppositionnels tels que : masculin/féminin, observateur/observé, qui renforçaient l'idéologie de genre de cette époque. » Miriam Ronca, « Femmes et rayons X. Voir et pouvoir », *Cahiers du Genre*, 2018/2 (n°65).

[483] Malgré leur caractère dessiné, les *hentai* sont régulés en France pour leurs mises en scène souvent pédopornographiques. Cette interdiction reconnaît d'un point de vue légal le rôle de la représentation figurale dans la propagation de la culture du viol⁘ et pédocriminelle sur internet.

[484] Martin Schulze, "Wim Delvoye's stained glass windows - Morbid & spooky", *in publicdelivery.org*, 25 avril 2022.

fig. 188. Léonard de Vinci, *La copulation*, 1492-1494, plume et encre de Chine brune, 27,6 x 20,4 cm, Windsor Castle, Royal Library.

fig. 189. Jean Dubuffet, *Conjugaison II*, 1949, plume d'oie et encre de Chine, 27 x 21 cm, Paris, collection privée.

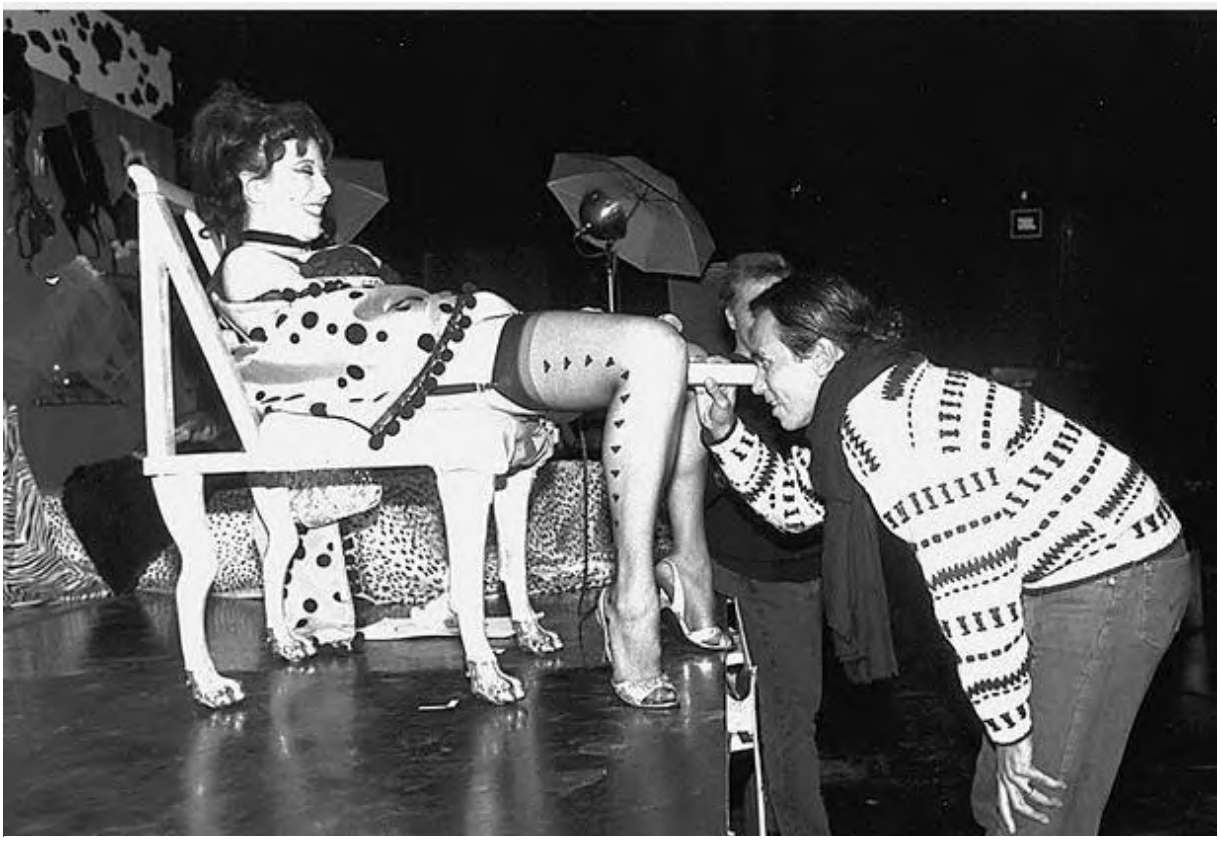


fig. 190. Annie Sprinkle, *Public Cervix Announcement*, 1990, performance, New York, Harmony Theater.

fig. 191. Wim Delvoye, *Blow,* 2001, cibachrome sur aluminium, 100 x 125 cm. © 2024 Wim Delvoye, Ghent.

fig. 192. Chiho Aoshima, *Ero pop*, 2001,
impression jet d'encre sur papier,
143,5 x 102 cm,
Paris/Miami, Galerie Perrotin / Los Angeles,
Courtesy Blum & Poe.

fig. 193. Nychos, *Kiss*,
2017,
peinture en spray sur
mur,
San Francisco,
Outsidelands.

Les découvertes du XX^e siècle balaient les vérités antiques à propos du corps et leur rapport canonique à l'harmonieux. Les résurgences dans l'art se font sentir par la reconsidération du corps considéré comme plus fragmenté, défaillant et fragile[485]. Dans ses œuvres, l'artiste Wangechi Mutu fait souvent référence à des opérations de transplantation et d'amputation. Dans *Ectopic Pregnancy,* un collage réalisé par l'artiste-sculptrice en 2004 (fig. 194), la vulve se fond dans la gorge de la figure représentée : le fétiche génital rend le portrait à peine humain. Le basculement du processus discursif de la sexualité du domaine religieux à celui médical à la fin du XIX^e siècle a aussi fait basculer la représentation érotique de la souricière vers celle du fétiche génital. Le fétiche génital a pu s'incarner un peu plus profondément dans la chair à mesure que les scientifiques découvraient le monde microscopique. Ce phénomène a amené l'artiste contemporain Daniel Joseph Martinez à pénétrer lui-même l'intériorité de son corps dans son *Self-portrait #9BFifth* réalisé en 2001 (fig. 195).

Paul B. Preciado, dans son essai sur la pornotopie inventée par Hugh Hefner, écrit que la « pornographie et les rayons X vont faire partie, pendant les années 1950, d'un même dispositif de représentation du corps, d'une machine de production de l'intériorité comme image et du sexe comme vérité du sujet. »[486] J'ai gravé *Puisque je vous dis que tout va bien !* (fig. 146) en représentant le serpent que l'on retrouve sur le bâton d'Asclépio, qui est le célèbre emblème de l'Organisation Mondiale de la Santé. Ce serpent perce le corps d'une femme en extirpant les organes à l'extérieur de son corps, « On dirait un serpent qui danse / Au bout d'un bâton »[487], écrivait Charles Baudelaire. Les dispositifs qui décryptent, scrutent, prélèvent, dissèquent, morcèlent les corps depuis l'Antiquité, amènent le fétiche toujours plus profondément dans les dimensions de la représentation. Dans ces représentations, l'incarnat se trouve à la fois morcelé et constamment pénétré.

[485] Sally O'reilly, *Le Corps dans l'art contemporain,* Londres, Édition Thames Hudson, 2010, p. 146.
[486] Paul B. Preciado, *Pornotopie. Playboy et l'invention de la sexualité multimédia* [2010], Paris, Éditions Le Seuil, 2022, p. 66.
[487] Charles Baudelaire, « Le Serpent qui danse », *Les Fleurs du mal,* XXVIII, 1857.

fig. 194. Wangechi Mutu, *Ectopic Pregnancy,* 2004,
paillettes, encre, collage sur fond d'illustration médicale sur papier,
46 x 31 cm,
Londres, Saatchi Gallery.

fig. 195. Daniel Joseph Martinez,
Self-portrait #9BFifth attempt to clone mental disorder or How one philosophizes with a hammer, After Gustave Moreau, Prometheus, 1868 ; David Cronenberg, Videodrome 1981,
2001,
impression digitale,
121,9 x 152 cm,
San Diego, Musée d'Art Contemporain.

Le fétiche génital qui se décline dans la femme-paysage⁘ prend une dimension exaltée en architecture. La passivité de la femme-paysage tolère la multiplication des conquêtes architecturales sur son territoire. Ce phénomène de l'activité humaine pourrait s'appeler « architecture génitale ». Le philosophe Peter Sloterdijk écrit à propos de ce qu'il appelle « la réclusion dans la mère » :

> Celui qui, sous de tels auspices, voudrait découvrir qui il ou elle est en vérité, doit entreprendre au moins une fois dans sa vie le voyage menant à l'origine, depuis lequel seulement on peut comprendre l'existence qui en a jailli. Dès que l'organe féminin de la naissance ne signifie plus seulement l'issue, réelle ou imaginaire, mais est aussi devenu une entrée par laquelle doit passer la quête de l'identité, il se charge de fascinations ambivalentes.[488]

Le fétiche génital se matérialise dans l'entrée, cette issue a donc pris la forme architecturale de la porte ; Peter Sloterdijk continue :

> La porte sanglante de la vie, dont le caractère béant fascine, indigne et repousse, devient désormais un accès au monde souterrain et de surface. L'utérus devient un au-delà, la vulve s'offre comme le portail effrayant et invitant qui y mène. [...] Tous les chercheurs de vérité à l'ère métaphysique sont donc, de par leur motif même, des hommes de retour au giron. Ils sont en quête de ce qui paraît hors d'atteinte *prima facie* – ils veulent associer la fin de la quête au début de la vie et, par des combats radicaux contre eux-mêmes, inverser la naissance.[489]

La « gynécologie négative »[490] à laquelle Peter Sloterdijk contribue propose une analyse de la tendance humaine depuis l'ère néolithique à enraciner son identité dans le sol[491]. Cet « attachement au sol »[492] deviendra plus tard « la propriété » qu'on connaît encore aujourd'hui.

Bien sûr, l'attachement au sol est intimement lié à une peur frénétique de la mort :

> La mort ordinaire, elle aussi, prend de plus en plus souvent les significations du retour. C'est la raison pour laquelle, après le tournant néolithique, les rites d'enterrement qui promettent la refœtalisation – et ce ne sont pas les seuls – se propagent comme une épidémie ; on pourrait parler d'une fœtalisation des images du monde dans leur ensemble. L'équivalence entre le tombeau et l'utérus – prémisse topographique mystérieuse et évidente de toutes les métaphysiques précoces, qui ne connaissent que les immanences, et elles seules – débutent son long règne sur l'imaginaire du monde humain post-néolithique ; elle allait pendant rien de moins que deux cents générations, étendre son charme à la pensée et à la vie des cultures anciennes.[493]

[488] Peter Sloterdijk, *Bulles, op. cit.*, p. 299-300.
[489] *Ibid.*, p. 300-301.
[490] *Ibid.*, p. 295.
[491] *Ibid.*, p. 296.
[492] *Ibid.*
[493] *Ibid.*, p. 303.

Cette équivalence morbide entre caverne originelle et utérus féminin fait un grand écart dans l'histoire de l'anatomie. Or le modèle matriciel unique était encore de rigueur à la Renaissance. En effet, cette gynécologie négative va passer des cavernes de la femme-paysage, faites de terre et d'eau, aux utérus des femmes faits de chair et de sang :

> Ainsi, jusqu'à la fin de l'ère de la contrainte du giron, lorsque les premières Lumières s'annoncent déjà dans les philosophies étiologiques des Grecs, on descendra vers les mères pour découvrir auprès d'elles et en elles quelque chose que, sans rougir, on nommera la connaissance. [...] Tous les arbres du savoir plongent dans l'intimité des femmes. C'est dans les cavernes originelles que les mortels, ceux qui sont nés, ont leur début et leur fin. Un jour, on exigera même que l'horizon tout entier devienne immanent aux cavernes, et le monde phénoménal dans son ensemble devra alors être interprété comme un paysage intérieur.[494]

À propos de l'architecture chrétienne, Peter Sloterdijk mentionne la « maison paternelle divine »[495] qui aurait brisé le caveau utérin. C'est dans un paysage intérieur illuminé par le siècle des « Lumières » que le fétiche génital érigera ses architectures.

Dans l'œuvre érotologique et architecturale de Jean-Jacques Lequeu[496], on retrouve des variations du fétiche génital, aussi bien dans ses esquisses que dans ses projets architecturaux ; entre 1777 et 1825 il propose des projets inspirés de ses dessins anatomiques et génitaux. Dans son projet de *Cabinet de treillage et petite grotte* on retrouve les éléments anatomiques et texturaux étudiés dans son aquarelle *Âge pour concevoir* (fig. 197) ; dans celui de *La petite synagogue, côté du retable est sous le grand rocher* on retrouve la ligne dessinée de la verge du *Dieu Priape* (fig. 198). Dans le cas du travail anatomique visible dans son dessin *Âge de concevoir* (fig. 197) on note une attention appuyée sur le rendu de l'intériorité de l'organe, celui-ci a été très probablement écarté pour percevoir sa texture le plus précisément possible. On retrouve ainsi le granuleux des parois génitales dans le fond de l'alcôve de son *Cabinet de treillage*.

En faisant référence à Priapus, l'œuvre de Jean-Jacques Lequeu entre dans une dimension de l'érotisme qui se situe entre le sarcasme et le sacrifice. Comme l'écrit Pascal Quignard : « À Rome on ne peut distinguer *lusus* et *religio*, sarcasme et sacrifice, Dieu raillé ou Dieu puissant. Fasci ou Priapus fut honoré de stèles durant tout l'Empire. Priapus est le "premier des dieux", le dieu *Prin*, le dieu *Priopoiein* (le dieu qui "crée-avant" la création elle-

[494] *Ibid.*, p. 299.
[495] *Ibid.*, p. 303.
[496] Pour une rétrospective de l'imaginaire érotique de l'artiste voir : Laurent Baridon, Jean-Philippe Garric, Martial Guédron, Corinne Le Bitouzé (dir.), *Jean-Jacques Lequeu, Bâtisseur de fantasmes*, catalogue d'exposition, Petit Palais, Paris, 11 décembre 2018 – 31 mars 2019, Paris, Éditions Norma, 2018.

même). »[497] Tout cela relève du *sarkasmos* grec, qui est « la peau prélevée sur le corps de l'ennemi qu'on a tué »[498]. Par ailleurs, Pascal Quignard note que la couture de ces « peaux "sarcastiques" [...] formait un manteau de victoire »[499] aux soldats grecs et romains des temps anciens. Il écrit encore :

> Cette *sarx* étrange, amorphique, du phallos des Grecs, du fascinus des Romains, on ne peut le mettre nulle part. Ce qui est *atopos*, son lieu est *atopia*. Il est dérobé sous la robe des Pères ; il n'est pas dans la cité ; il n'est pas dans la représentation. Ce qui n'est pas a pour terre "ce qui n'est pas" : l'imaginaire. Et pourtant ce qui n'est pas surgit soudain, se dresse entre les corps. Ce qui se dresse, ce n'est pas plus le masculin qui le possède que le féminin qui le suscite. Ce qui se dresse sans volonté, ce qui jaillit toujours hors du lieu, hors du visible, c'est le dieu. [500]

L'aspect transgressif de l'imaginaire de Jean-Jacques Lequeu propose en réalité une alliance mystique entre religieux, spirituel et génital ; après tout, le fétiche génital est célébré dans la plupart des cultures depuis la nuit des temps (fig. 196), le dieu Priape n'en est qu'une des nombreuses formes.

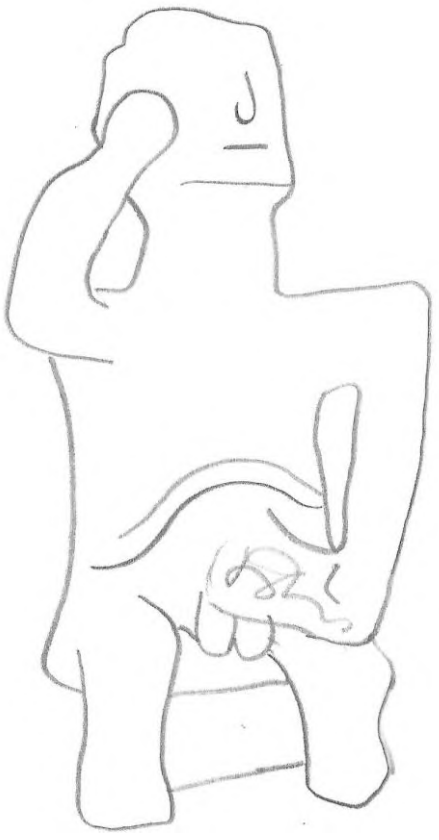


fig. 196. *Figurine ithyphallique*, culture de Dimini, Ve millénaire avant notre ère,
49 cm de hauteur,
Grèce, Larissa.
Dessin recopié par mes soins d'après Marija Gimbutas, *Le Langage de la déesse* [1989], Paris, Éditions Antoinette Fouque, 2005, p. 207.

[497] Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 104.
[498] *Ibid.*, p. 105.
[499] *Ibid.*
[500] *Ibid.*

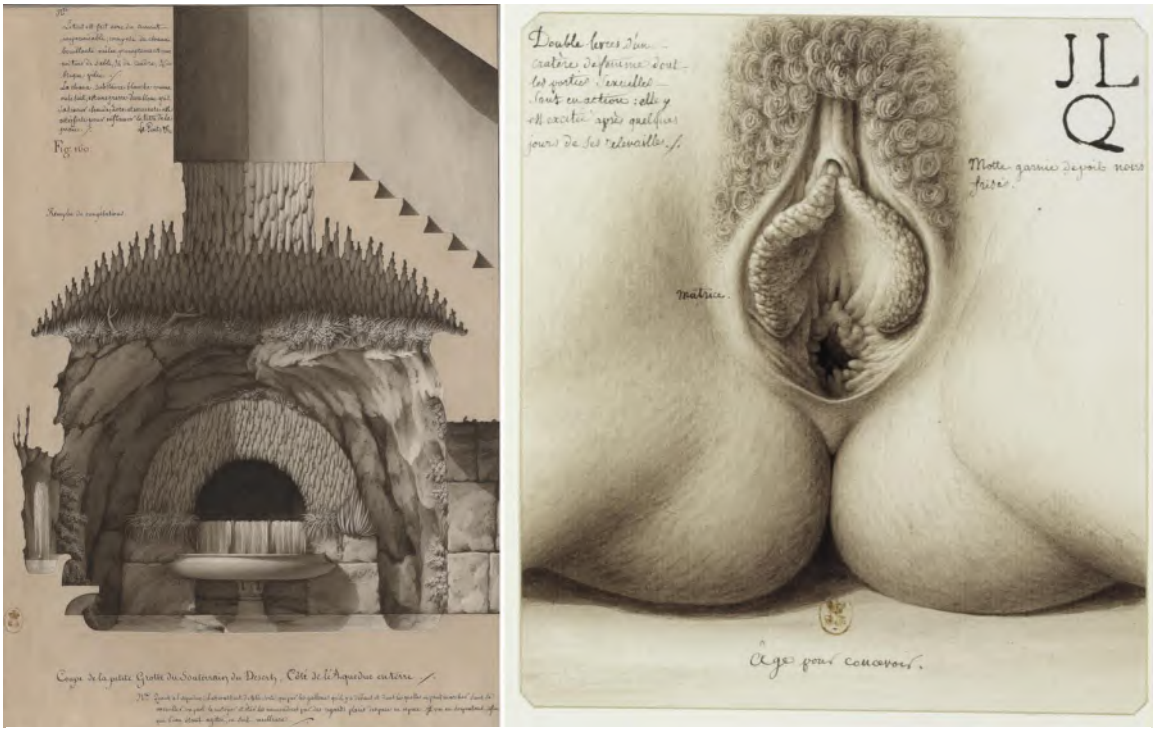


fig. 197. Jean-Jacques Lequeu, *Cabinet de treillage et petite grotte* suivi d'*Âge pour concevoir*, entre 1777 et 1825,
aquarelle, lavis et plume sur papier, folio à gauche ; dessin de 17 x 15,6 cm à droite.
© BnF, Petit Palais, Paris.

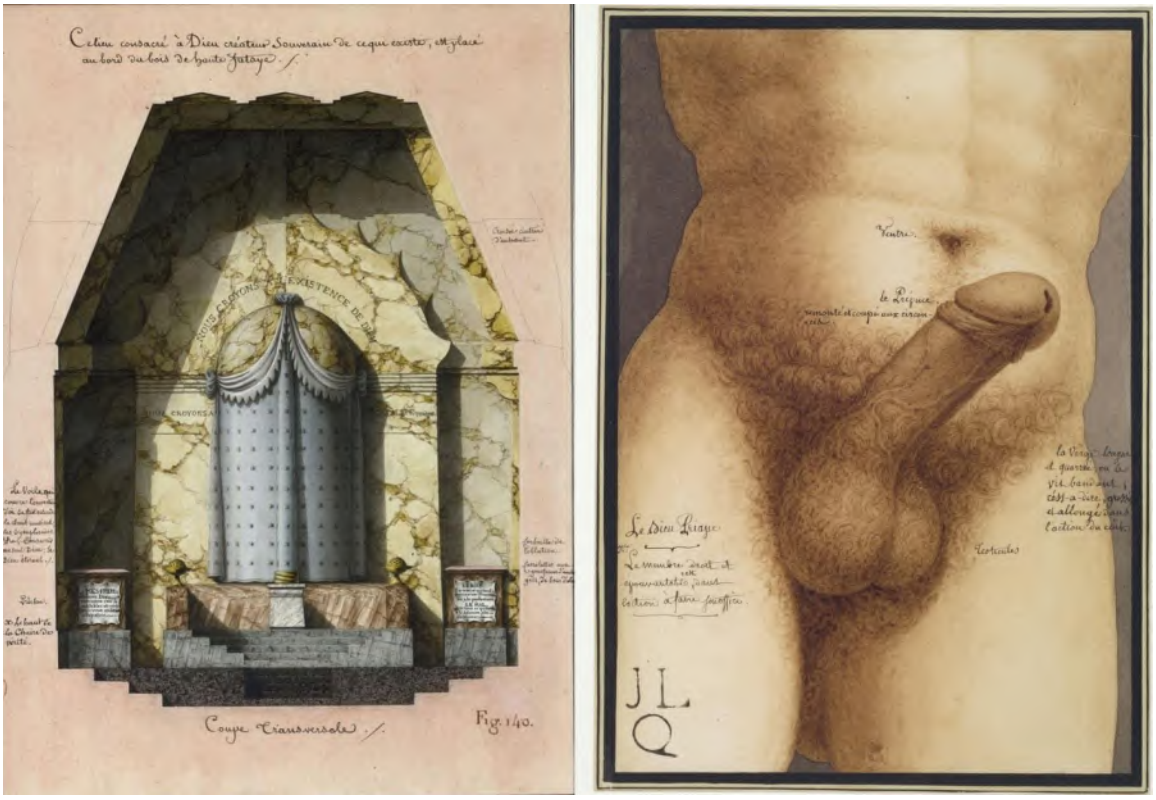


fig. 198. Jean-Jacques Lequeu, *La petite synagogue, côté du retable est sous le grand rocher* suivi de *Le Dieu Priape*, entre 1773 et 1825,
aquarelle, lavis et plume sur papier, folio à gauche ; dessin de 25,4 x 17,8 cm à droite.
© BnF, Paris.

En étudiant les architectures du plaisir, Paul B. Preciado relève plusieurs figures importantes parmi Sade, Lequeu et Fourier :

> Suivant Foucault, Vidler suggère que ces architectures du plaisir doivent, paradoxalement, être comprises non comme des projets autonomes régis par des lois libidinales, mais comme des variations formelles de l'architecture disciplinaire de la prison souvent organisées selon les mêmes principes de surveillance et de contrôle du corps. Rien d'étonnant à ce que de nombreux concepteurs de pornotopies modernes (Sade, Jean-Jacques Lequeu et plus tard Charles Fourier) fassent l'expérience de l'enfermement institutionnel dans des prisons ou dans des hôpitaux psychiatriques, si bien que leurs projets pornotopiques apparaissent comme des citations fragmentaires ou des usages détournés de ces architectures disciplinaires.[501]

Il nomme ainsi pornotopies ces systèmes architecturaux régis par des systèmes de pouvoir disciplinaires. Il ajoute que la pornotopie est « une variation de ces techniques de surveillance et de contrôle du corps »[502] que Michel Foucault avait déjà relevé dans *Surveiller et punir*[503].

Sade fera naître une architecture de « machines désirantes »[504]. Selon Deleuze et Guattari, la machine désirante est une « machine-organe », une « machine-énergie » avec « toujours des flux et des coupures »[505]. Lorsque les philosophes connectent la machine désirante avec leur concept de rhizome, ils se rendent compte que la machine désirante et le rhizome partagent des « principes de connexion et d'hétérogénéité : n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être »[506], de la même manière, les machines-désirantes doivent se connecter à d'autres pour fonctionner. Le corps plein sans organes (CsO)[507] est un autre concept guattari-deleuzien qui sert de « surface pour l'enregistrement de tout le procès de production du désir, si bien que les machines désirantes semblent en émaner dans le mouvement objectif apparent qui les lui

---

[501] Paul B. Preciado, *Pornotopie, op. cit.*, p. 114-115.
[502] *Ibid.*, p. 115.
[503] Michel Foucault, *Surveiller et punir.*
[504] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie I,* Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 7.
[505] *Ibid.*
[506] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 13.
[507] « La *surface d'organisme*, l'*angle de signifiance* et d'interprétation, le *point de subjectivation* ou d'assujettissement. Tu seras organisé, tu seras un organisme, tu articuleras ton corps – sinon tu ne seras qu'un dépravé. Tu seras signifiant et signifié, interprète et interprété – sinon tu ne seras qu'un déviant. Tu seras sujet, et fixé comme tel, sujet d'énonciation rabattu sur un sujet d'énoncé – sinon tu ne seras qu'un vagabond. À l'ensemble des strates, le CsO [Corps sans Organes] oppose la *désarticulation* (ou les *n* articulations) comme propriété du plan de consistance, l'*expérimentation* comme opération sur ce plan [...], le *nomadisme* comme mouvement. » *Ibid.*, p. 197-198. C'est moi qui souligne.

rapporte »[508]. Le CsO est une forme post-humaine et/ou schizophrènique d'incarnat qui entre en branle dans le système sadien.

Roland Barthes avait déjà minutieusement répertorié toutes les machines vivantes qu'il avait dénichées entre les lignes du marquis de Sade :

> De vraies machines, voluptueuses ou criminelles, Sade en invente souvent. Il y a des appareils à faire souffrir : machine à fustiger (elle dilate les chairs pour faire apparaître très vite le sang), machine à violer (chez Minski), machine à engrosser (c'est-à-dire à préparer l'infanticide), machine à faire rire [...]. Il y a des machines à faire jouir [...], cependant qu'ailleurs, devenue fétichiste, la machine isole les parties à caresser et les renouvelle sans cesse ; il y a enfin des machines qui combinent les deux fonctions, menacent cruellement pour obliger à prendre une bonne posture.[509]

Plus précisément, la « machine sadienne ne s'arrête pas à l'automate (passion du siècle) ; c'est tout le groupe vivant qui est conçu, construit comme une machine. »[510] Cette architecture sadienne (fig. 199) consiste en une pyramide de corps qui sont aussi des corps-insectes et qui s'emboîtent les uns dans les autres, formant ensemble un véritable centipède[511]. La machine sadienne arrive à saturation « lorsque tous les sites du corps sont occupés par des partenaires différents »[512]. L'auteur ajoute qu'

> à partir de cette architecture de base, définie par une règle de catalyse, s'éploie un appareil ouvert, les sites se multipliant dès qu'un partenaire s'ajoute au groupe initial ; la machine ne tolère aucun solitaire, personne qui reste en dehors d'elle [...] : ce qui la définit c'est l'enclenchement de toutes les pièces [...]. Disposée, la machine vivante n'a plus qu'à partir, à aller ("Travaillons maintenant de concert"). Une fois en marche, elle tremble et bruit légèrement des mouvements convulsifs des participants [...]. Il n'y a plus qu'à la surveiller, comme fait un bon OS [Ouvrier Spécialisé] qui arpente, lubrifie, resserre, règle, change, etc.[513]

L'ordonnateur·ice de la danse macabre des machines désirantes est un·e mécanicien·ne expérimenté·e dans l'art de démultiplier et de déplacer le fétiche. Mais toujours l'orgie a une forme architecturale qui doit être *surveillée*, faisant du défilé centipède sadien une véritable pornotopie. La « Second Life Performer » Gazira Babeli, artiste du Net Art, pousse la machine désirante dans ses retranchements : deux siècles après Sade, *Come together* (fig. 200) rappelle les imbrications libidineuses sadiennes. L'architecture nouvelle créée par les corps générés en 3D et imbriqués les uns dans les autres, s'effectue dans un glitch⁘ qui est très particulier à ce médium.

[508] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe, op. cit.*, p. 17.
[509] Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.,* p. 146.
[510] *Ibid.*
[511] Tom Six, *The Human Centipede*, film d'horreur, Six Entertainment, 92 minutes, 2009.
[512] Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.,* p. 146.
[513] *Ibid.*, p. 146-147.

fig. 199. Artiste inconnu, 1797,
Cent gravures d'époque pour illustrer La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu suivie de l'Histoire de Juliette, sa sœur de Sade,
édition hollandaise de 1797,
gravure à l'eau-forte, 6,5 x 10 cm.
Supplément au n°12/13 de la revue *Obliques*,
1977, Paris, Éditions Roger Borderie, p. 84.

fig. 200. Gazira Babeli, *Come together,*
2007,
performance, Second Life, impression sur toile.
© Courtesy Fabio, Paris.

Dans l'utopie fouriériste, l'organisation de l'orgie nécessite une multiplication architecturale suffisante pour permettre le déroulement des scènes érotico-centipèdes de Sade. La gigantesque enceinte de son phalanstère (fig. 201) est une architecture de l'expansion des passions. Toujours selon Barthes :

> La party fouriériste connaît deux clôtures, traditionnelles, celle du temps et celle du lieu. La topographie du phalanstère trace un lieu original, qui est en gros celui des palais, monastères, manoirs et grands "ensembles", où se confondent une organisation de l'édifice et une organisation du territoire, en sorte que (vue toute moderne) l'architecture et l'urbanisme se défassent l'un l'autre au profit d'une science générale du lieu humain, dont le caractère premier n'est pas la protection, mais la circulation : le phalanstère est une réclusion à l'intérieur de laquelle on circule [...]. La grande affaire de cette organisation, c'est la communication.[514]

Le projet architectural de Fourier flaire le dédain bourgeois pour les classes laborieuses, il créée ainsi un système qui permettrait d'accueillir plus de mille cinq cents personnes dans une structure architecturale contre-révolutionnaire qui favoriserait un mode de vie égalitaire dans un gigantesque complexe urbain.

Roland Barthes lie intimement l'architecture fouriériste du phalanstère (fig. 201) à celle des machines-désirantes sadiennes (fig. 199) :

> La party, rituel commun à Sade et à Fourier, a pour "preuve" un fait de discours [...] : la pratique amoureuse ne peut s'énoncer que sous forme d'une "scène", d'un "scénario", d'un "tableau vivant" (disposition proprement fantasmatique) : ce sont toutes les "séances" sadiennes auxquelles souvent il ne manque même pas un décor : jardins, bosquets, voiles colorés, guirlandes de fleurs, c'est, chez Fourier, le roman de Gnide. [...] les scènes les plus fortes de Sade, les délires prosaphiens de Fourier ont pour cadre un décor des Folies-Bergère : conjonction carnavalesque de la transgression et de l'opéra, lieu sage d'actions folles, où s'abîme *le sujet dans sa culture*, dérision qui emporte à la fois l'art et le sexe, dénie tout sérieux à la transgression même, interdit de la sacraliser [...], fuite éperdue du signifié à travers le décalage de l'esthétique et du sexe, que le langage courant tente d'accomplir à sa manière [...].[515]

Les passions sont scrupuleusement comptées par Fourier qui dénombre 810 types de caractères distingués selon leurs dominantes passionnelles, qui, distribués équitablement entre les sexes discriminés, donneraient 1620 individus pouvant peupler harmonieusement son phalanstère[516]. Si Sade semble avoir une organisation plastique plus chaotique, les mathématiques architecturales de l'érotique de Fourier résonnent pourtant avec l'ordre sadien, qui énonce tout aussi minutieusement ses scripts érotiques pour allumer ses machines désirantes.

[514] *Ibid.*, p. 109.
[515] *Ibid.*, p. 112.
[516] Charles Fourier, « Théorie des quatre mouvements », section XIII, *in Œuvres complètes* [1807-1858], tome 1, Paris, Éditions Anthropos, 1966, pp. 84-85.

L'architecte utopique Charles Fourier propose un projet, pas tant fétichiste dans sa forme plastique que profondément politique et social... Quoi qu'en positionnant le croquis du phalanstère (fig. 201) juste en-dessous de l'installation *La figure Hon* de Niki de Saint Phalle (fig. 202), j'y ai encore vu une résurgence du fétiche génital à l'endroit de la porte principale du phalanstère, les deux extrémités du bâtiment faisant comme les pieds de la nana saint-phallienne. C'est en 1966, avec son installation sculpturale *La figure Hon (=elle)* (fig. 202), que Niki de Saint-Phalle anticipe la performance d'Annie Sprinkle en la rendant humainement possible (fig. 190). Dans cette installation monumentale, la femme-territoire et le fétiche génital sont merveilleusement incarnés. Peter Sloterdijk écrit : « Sur la deuxième voie se noue la vulve et son observateur une relation bizarre relevant de la théorie de la connaissance, qui va mettre un terme à l'extériorité et à l'objectivité en général. À sa manière précaire et spécifique la vulve fait partie de ces objets non donnés [...]. À leur "vue", l'observateur peut être aspiré ou dépositionné – jusqu'à un point où il n'y a plus rien devant lui qui ait une présence objective. »[517] Niki de Saint Phalle provoque l'aspiration deꞁa regardeuꞁɛ-chercheuꞁɛ dans l'architecture génitale.

L'architecture souterraine et religieuse de Tadao Andō[518] détourne le fétiche génital en lui rendant sa plasticité primordiale : celle de la terre de la femme-paysage⁂. *La colline du Bouddha* est un projet architectural qu'il a achevé en 2015 à Sapporo au Japon (fig. 203) ; Tadao Andō a eu l'idée de couvrir le corps du bouddha de treize mètres – érigé dans le fond du cimetière Makomanai Takino – d'une immense colline lavandière. Transformée en temple, cette partie du cimetière est accessible par une entrée souterraine qui rejoue la scène dessinée par André Masson (fig. 115). La terre érotique imaginée par Tadao Andō s'ouvre sur un puits de lumière qui illumine l'immense bouddha, laissant seulement émerger le sommet de sa fontanelle.

Peter Sloterdijk analyse le passage transcendantal d'une architecture de la caverne utérine à celle de la lumière des églises érigées sur la terre. Il écrit : « Seules les métaphysiques anciennes de la lumière et du ciel ont brisé le monopole utérin de la pensée de l'origine en reconnaissant au masculin, comme "transcendant", une part de la fonction

[517] Peter Sloterdijk, *Bulles, op. cit.*, p. 309.
[518] Pour un ouvrage de référence sur l'œuvre de l'architecte voir : Masao Furuyama, *Ando*, Cologne, Éditions Taschen, 2016.

originelle. De là, le grand retour prend aussi les trait d'une nostalgie de la maison paternelle divine ; pendant des millénaires, le christianisme a travaillé sur l'attraction exercée par l'idée du giron paternel. »[519] Le projet architectural de Tadao Andō brise le monopole du fétiche génital tout en ouvrant le « giron paternel » à la lumière métaphysique. Il mélange la femme-paysage avec le fétiche génital en enveloppant cette immense statue. Ainsi, la tête du Bouddha trône désormais au sommet de la colline violette. Dans la tradition bouddhiste, c'est aussi l'ascension du souffle qui est rejouée dans ce système architectural. Le bouddha est positionné à l'exact endroit où les visions tantriques se créent : une coudée au-dessus de la tête[520]. Tadao Andō a explosé les fétiches génitaux occidentaux dans un sens comme dans l'autre et a éventré la femme-territoire.

[519] *Ibid.*, p. 303.
[520] Enseignements oraux, khenchen Tenpa Yungdrung Rinpoché, *supra. cit.*

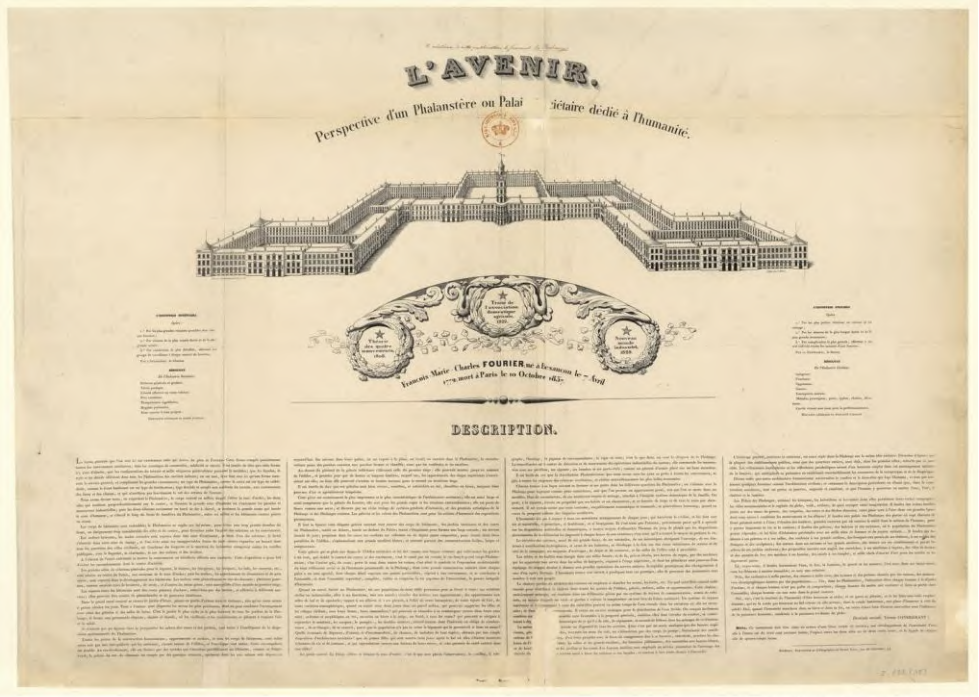


fig. 201. Victor Considérant, *L'avenir : perspective d'un phalanstère ou palais sociétaire dédié à l'humanité* d'après un plan de Charles Fourier, XIXe siècle, monographie imprimée, folio, Bordeaux, Éditions H. Faye, Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, Z-286 (15) © BnF, Paris.

fig. 202. Niki de Saint-Phalle, *La figure Hon (=elle),* 1966, installation, 23,5 x 6 x 10 m, Stockholm, Moderna Museet.

fig. 203. Tadao Ando, *La colline du Bouddha*, 2015,
schéma du projet d'architecture par Tadao Ando ci-dessus ; photographie du projet achevé ci-dessous,
Japon, cimetière Makomanai Takino à Sapporo.
© Lucy Dayman.

Il y a une scène marquante dans le film *Orlando*[521] réalisé par Paul B. Preciado en 2023 ; dans cette scène on voit des personnes trans, chacune incarnées en Orlando – personnage éponyme du livre de Virginia Woolf[522] –, disséquer un livre sur une table de dissection. Chaque personne joue un rôle bien précis dans ce bloc opératoire post-structural, iɛls opèrent ou dissèquent le livre ensemble dans une chorégraphie butlerienne. On peut reconnaître dans cette scène le procédé esthétique du *camp*✲ : en inversant les rôles, ce ne sont plus les organes génitaux d'Herculine Alexina Abel Barbin[523] et de toutes les personnes intersexes et transgenres qui sont disséqués et opérés, mais le langage qui veut absolument enfermer toutes ces parties du corps dans des mots. Dans cette scène, Paul B. Preciado autonomise le corps trans, qui sous son regard, n'est plus un corps disponible et à la merci des institutions médicales. En effet, si l'autonomination des personnes trans✲ n'est possible qu'à travers l'approbation des professionnellɛs de santé, cela implique une nécessaire dépendance entre ces deux mondes. Dans cette perspective, Emmanuel Beaubatie a relevé différentes stratégies adoptées par les personnes trans✲ pour utiliser le diagnostic psychiatrique à des fins de transitions[524].

Julia Serano affirme même que c'est en mentant et en disant exactement ce que læ praticiennɛ veut entendre – qu'elle appelle cerbère –, que les personnes trans✲ atteignent le

[521] Paul B. Preciado, *Orlando, ma biographie politique*, documentaire, Les Films du Poissons, 98 minutes, 2023.
[522] Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*, Londres, Hogarth Press, 1928.
[523] À propos d'Alexina Abel Barbin, Éric Fassin écrit : « Tardieu le relève déjà, dans une note d'explication à la première page du récit : "Les mots imprimés ici en italique sont soulignés dans le manuscrit, car l'auteur a mis une visible affectation à parler de lui tantôt au masculin, et tantôt au féminin." Toutefois, le médecin n'en déduit rien : pour lui, la vérité du sexe est simple, et ne s'embarrasse pas d'une telle "affectation". Quant à Foucault, il n'en fait pas mention, même dans sa préface. Son objet, c'est l'assignation médicale plus que l'invention littéraire de l'auteur. Il s'intéresse au sexe, plutôt qu'au genre – un concept dont viennent alors de s'emparer les féministes. » Éric Fassin, « Le vrai genre », Postface *in* Michel Foucault, *Herculine Barbin dite Alexina B., op. cit.*, p. 252.
[524] « Face aux médecins et aux juges, iɛls jouent souvent un rôle de genre. Iɛls tiennent un discours calibré, travaillé grâce aux conseils d'autres trans' afin de correspondre au tableau clinique qui est censé les caractériser. Tout est affaire de mise en scène d'une certaine "conformité". Pour celɛux qui n'ont pas les moyens de réaliser leur transition sur le marché privé, l'enjeu du paraître est d'autant plus important qu'iɛls n'ont pas d'alternative au protocole public. » Emmanuel Beaubatie, *Transfuges de sexe. Passer les frontières du genre*, Paris, Éditions La Découverte, 2021, p. 154. Des glyphes inclusifs ont été ajoutés à la place des points médians ; Beaubatie note également le témoignage d'une personne trans✲ : « On était prêt à raconter n'importe quoi n'importe comment, du moment qu'on ressortait avec cette ordonnance. Et je crois que c'était un jeu de dupes, parce qu'ils le savaient très bien de toute façon. Donc voilà, ce petit jeu-là a duré pendant des années. » *Ibid.*, p. 156.

diagnostic nécessaire aux transitions physiques et médicales espérées[525]. Dans un contexte occidental, l'épistémologie de l'aveu théorisée par Michel Foucault[526] nous apprend que l'extirpation d'aveux par les institutions religieuses, juridiques et médicales a été très longuement élaborée et théorisée dans les séminaires et les collèges du XVIe siècle jusqu'au XVIIIe siècle[527]. Si on adopte un point de vue très large sur l'archéologie de l'aveu, le « Trouble de l'Identité Sexuelle » et la « dysphorie de genre » sont les miasmes de la pastorale et de l'Inquisition, autant qu'ils sont le produit de la psychanalyse et plus largement des institutions médicales.

Paul B. Preciado met en lumière le constant échec des institutions médicales et psychanalytiques dans l'incorporation du genre dans leurs pratiques de soin, en citant l'exemple de l' « orchidomètre » élaboré en 1966 par le pédiatre endocrinologue suisse Andrea Prader, Paul B. Preciado écrit que cet instrument de mesure médicale aurait pu :

> être la preuve de la multiplicité des variations morphologiques du vivant... Mais Prader, incapable de surmonter l'épistémologie de la différence sexuelle, considère la plupart de ces différences comme des "pathologies" et recommande toute une batterie de thérapies permettant la réassignation sexuelle. Pour la première fois, la médecine et la psychiatrie réalisent avec effroi l'existence d'une multiplicité de corps et de morphologies génitales au-delà du binaire. Les controverses scientifiques, sociales et politiques se multiplient. Mais au lieu de changer l'épistémologie, ils décident de modifier les corps, de normaliser les sexualités, de rectifier les identifications.[528]

---

[525] Dans un contexte États-Unien, Julia Serano écrit : « Évidemment, les cerbères ont fini par se rendre compte qu'un grand nombre, si ce n'est la majorité, des personnes trans qu'ils voyaient leur récitaient simplement ce qu'ils voulaient entendre. Leur ressentiment à ce sujet peut être perçu dans les articles qu'ils ont publiés et qui contiennent souvent des descriptions de personnes transsexuelles qualifiées de "menteuses" et d' "usurpatrices". Ils ont a priori trouvé plus productif de s'épancher dans la littérature médicale sur leurs expériences plutôt que de remettre en question la légitimité de leur archétype dɛla "vraiɛ transsexuellɛ", ou de reconnaître le rôle joué par leurs propres préconceptions sexistes oppositionnelles dans le fait que des personnes trans soient contraintes de mentir pour obtenir de l'aide en vue de soulager leur dissonance de genre. » Julia Serano, *Manifeste d'une femme trans*, *op. cit.*, p. 64-65. Des glyphes inclusifs ont été ajoutés à la place des points médians.

[312] « Autour du privilège de l'absolution, se met à proliférer ce que l'on pourrait appeler le droit d'examen. Pour soutenir le pouvoir sacramentaire des clés se forme le pouvoir empirique de l'œil, du regard, de l'oreille, de l'audition du prêtre. D'où ce formidable développement de la pastorale, c'est-à-dire de cette technique qui est proposée au prêtre pour le gouvernement des âmes. Au moment où les États étaient en train de se poser le problème technique du pouvoir à exercer sur les corps et des moyens par lesquels on pourrait effectivement mettre en œuvre le pouvoir sur les corps, l'Église, de son côté, élaborait une technique de gouvernement des âmes qui est la pastorale, la pastorale définie par le concile de Trente et reprise, développée ensuite par Charles Borromée. » Michel Foucault, « Cours du 19 février 1975 », *Les Anormaux, op. cit.*, p. 165.

[527] *Ibid.*, p. 178-179.

[528] Paul B. Preciado, *Je suis un monstre qui vous parle. Rapport pour une académie de psychanalystes*, Paris, Éditions Grasset, 2020, p. 91-92.

Dès 1993, Anne-Fausto Sterling reprendra ironiquement[529] « l'ambisexualité »[530] conceptualisée par le sexologue John Money (1921-2006), dans un article où elle dégagera à son tour cinq sexes[531] :

> Dans cet article, Fausto-Sterling présente la stratégie de normalisation forcée des enfants intersexués selon les catégories du biopouvoir foucaldien : le corps humain se trouve médicalisé et discipliné par la chirurgie, afin de satisfaire aux normes socio-culturelles. Au-delà de la critique éthique de la stratégie médicale envers les personnes intersexuées, Fausto-Sterling dans ce même article exprime ses doutes, cette fois du point de vue biologique, sur la légitimité de maintenir le dimorphisme sexuel, et propose en revanche d'examiner la possibilité d'introduire un nouvel ordre à cinq sexes.[532]

Si même la biologie rejette la binarité du genre à l'endroit des organes génitaux, que reste-t-il de tangible au fétiche pour continuer de prospérer ? Les grossesses masculines d'Hiroko Okada (fig. 204) permettent de concevoir le corps trans✶ sous une forme fertile et vitaliste, et à la fois d'une manière tout à fait dégagée du fétichisme génital.

La logique de la concupiscence et du désir que Michel Foucault relève[533] sera celle qui fortifiera les représentations du fétiche génital dans l'imaginaire occidental. Bien que le fétichisme génital ne soit pas obligatoirement relié à la culture de l'intrusion⁘, il y a, je pense, systématiquement la présence du phénomène de fétichisation dans cette culture. C'est cette confusion entre fétichisme, qui est une particularité de la vie sexuelle, et fixation fétichique violente et violeuse consubstantielle à la culture de l'intrusion, qui motive vainement un contrôle restrictif, voire une censure abolitionniste de l'imagerie pornographique. On peut dire que la perspective trans✶ propose une issue au fétiche génital en abrogeant la binarité fantasmée du genre que ce fétiche fixe sur les corps.

⁂

L'écrivain et historien de l'art Régis Michel écrit dans un article sur « L'Art du viol » à propos du croquis préparatoire du tableau d'Antoine Watteau peint en 1716 : *Nymphe et Satyre*[534]. Il écrit :

---

[529] Magdalena Cabaj, *Écriture intersexuée*, Thèse en philosophie, Université Paris sciences et lettres, Uniwersytet Warszawski, 2019, p. 58.
[530] *Ibid.*, p. 35.
[531] Anne Fausto-Sterling, "The Five Sexes. Why Male and Female Are Not Enough", *The Sciences,* 1993, pp. 19-25.
[532] Magdalena Cabaj, *Écriture intersexuée, op. cit.*, p. 8.
[533] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, op. cit.*, p. 102-103.
[534] Antoine Watteau, *Nymphe et Satyre*, 1716, huile sur toile, 73,5 x 107,5 cm, Paris, Réserves du Musée du Louvre.

> Plus *spectaculaire* encore est le dessin. C'est que le satyre y fait à lui seul tout le spectacle. Et pour cause : pas de nymphe. La vue se focalise sur le sujet du désir. Mais le désir n'a plus d'objet que la trace d'un linge. *Fétiche* : le tissu vaut pour la femme. Il sert d'adjuvant – d'aucuns diraient, d'aphrodisiaque – à ce que Freud nomme la poussée (l'*impetus*) de la libido (son énergie) : la violence de la pulsion. Miracle de la synecdoque – le trope même du désir –, où la partie se prend pour le tout, et l'acteur pour la scène. Aussi n'est-il plus, dans sa reptation muette, qui ne dévoile que... la blancheur du *papier* (faute de chair), tendu, vibrant, prêt à bondir, le muscle en alerte et le cheveu en bataille, qu'un Narcisse phallique en mal de chimères, dont se repaît, comme le faune mallarméen, son jumeau posthume, le manège furtif de ses jeux solitaires, où l'*ombre* importe plus que la proie, et l'*absente* que le bouquet.[535]

Dans les thèses qu'il énonce, Régis Michel met le fétiche au cœur de l'incarnat, dont la surface de la feuille de papier peut être une des nombreuses traductions. Celle-ci se ferait alors le substitut de la peau blanche – faute de vrai chair à disposition. Il ajoute encore :

> L'érotisme naît ici du suspens. Et le suspens naît de l'antithèse : dans ce hiatus invisible où se choquent les contraires. Tout le dispositif libidinal est régi chez Watteau par l'effet de contraste : entre la blancheur de la chair (féminine) et le hâle du muscle (viril), où se vérifie l'exotisme du primitif, qui a le même teint que la terre ou les bois, entre le sommeil de la nymphe et l'éveil du satyre, entre la mollesse de son abandon et la tension de son désir, entre la douceur du paysage (le ciel bleu) et la rudesse du fossé (la glèbe ocre), qui fait le devant du tableau. Ce dernier motif est on ne peut plus métaphorique. En posant son Antiope (ou pseudo) au bord du vide, le peintre insinue dans la mécanique de ses oppositions, qui est d'ambition démonstrative, la rhétorique moralisante, voire punitive, sinon puritaine, des lois de la pesanteur, où le transport amoureux devrait tout à Newton, et rien à l'Olympe. Suspens lapsaire : plus dure sera la chute...[536]

Cette scène appartient à l'une des nombreuses qui ont été décrites dans le premier chapitre. Ainsi, l'ensemble figural de la femme-territoire, incarnat et fétiche forment le trio sexo-colonial qui nourrit la culture du viol et de l'intrusion⁂.

Alors je pose encore ces questions qui ouvriront le chapitre suivant : Comment savoir si des représentations érotiques s'inscrivent ou non dans une culture du viol et de l'intrusion ? Quelle est la responsabilité de l'artiste qui signe le bord des œuvres s'inscrivant dans cette culture ? Si l'artiste créée des représentations érotiques, sont-elles toujours et uniquement inscrites dans le registre de la jouissance, du désir satisfait et du plaisir ? Ou l'artiste propose-t-iɛl des alternatives malheureuses à ses représentations érotiques heureuses ? Fait-iɛl exister la *conversation érotique* dans ses œuvres ? Quels codes a-t-iɛl inventé en rendant cette conversation possible ? Aborde-t-iɛl les nombreuses facettes du consentement ? En épinglant publiquement les réalisateurs-violeurs[537], le mouvement #MeToo✶ active une part nouvelle de la responsabilité de l'artiste en lui refusant son

[535] Régis Michel, « L'Art du viol », *Mouvements*, vol. n°20, n°2, 2002, pp. 84-97.
[536] *Ibid.*
[537] À propos de l'affaire Weinstein et celles qui ont suivi : Rédaction Mediapart, « Dossier #MeToo, plus de six ans d'enquêtes », 43 articles, *Mediapart*, 2023.

irresponsabilité[538] et en boycottant, par exemple, les innombrables expositions de Pablo Picasso[539]. Le tribunal populaire ne laisse pas le choix : l'artiste ne peut pas se soustraire aux évolutions politiques qui marquent les temporalités humaines. La coercition se retourne contre les professionnelles de la culture : cette dernière n'existe pas sans le consentement des foules qui grouillent en son sein ; à cet égard, #MeToo✳ a posé des rappels à l'ordre[540].

Cependant, il ne faut pas se tromper d'adversaire. Le problème ce n'est pas l'image, la projection ou le phantasme, c'est le rapport *affecté* qui est entretenu avec le fétiche. Si le viol se définit par une intrusion dans le corps c'est parce que ce sont les orifices qui sont le plus concernés par un type de fétichisme violent et violeur ; aussi le passage de l'extérieur vers les intérieurs du corps marque le seuil où l'intrusion prend la dimension légale du viol. L'énergie qui l'alimente est surtout celle de la peur et non plus seulement du plaisir pris dans la transgression[541]. Comme les sciences de l'art offrent un espace pour réfléchir aux représentations, le développement d'une nosologie du fétiche génital permettrait de lui rendre sa plasticité, et peut-être de le soustraire suffisamment à la culture du viol✳ pour qu'il n'en soit pas le plus célèbre représentant. Évidemment, en proposant une *déginétalisation* du fétiche et en l'explosant dans les voyages qu'entreprennent les transfuges de genre, les pistes trans✳ font perdre au fétiche de sa superbe et lèvent son ancrage sur l'assignation administrative obligatoire des corps. Noyé dans l'indiscernabilité du genre, qu'adviendra-t-il du cadrage pornographique, discriminant et fétichisant ?

[538] À propos de l'(ir)responsabilité de l'artiste, voir : Jean Clair, *La Responsabilité de l'artiste*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.
[539] À propos de Picasso et de son rapport aux femmes, voir les ouvrages de Sophie Chauveau, *Picasso, le Minotaure,* Paris, Éditions Gallimard, 2020 ; Arianna Huffington, *Picasso, créateur et destructeur*, Paris, Éditions Stock, 1989.
[540] Je pense par exemple à une tribune menée par la revue Manifesto XXI, « Pour un #Metoo du monde de l'art », *Manifesto XXI,* le 26 juin 2024.
[541] C'est un axiome, je pars du principe que le plaisir se partage, et que dans l'anéantissement, le plaisir est systématiquement accolé à la peur (certainement sublime et sublimée) de sa propre finitude.

fig. 204. Hiroko Okada, *Future Plan #2,* 2003,
impression numérique, 140,4 x 90 cm,
Tokyo, Courtesy Mizuma Art Gallery.

Maudire l'art : quelques pratiques d'ensorcellement

Après avoir exploré quelques dimensions archéologiques du médium de la gravure, dégagé une définition de la zombie-figuration⁘ et établi le fétiche génital⁘ comme l'endroit où la pression libidinale provoquée par l'ensemble figural de la femme-territoire se condenserait, nous pouvons dès à présent proposer des pistes pour *maudire l'art.* Cette malédiction serait formulée selon des normes de résistance aux images coercitives de la femme-territoire et l'explosion de l'incarnat humain provoquée par les œuvres-sortilèges de sorcières-artistes. Pour maudire l'art, il faudrait d'abord se rapprocher de pratiques lesbiennes de l'esthétique ; je m'appuierai donc sur un texte écrit par Paul B. Preciado et extrait de *Testo Junkie*[542] pour proposer une définition de la cosmétique selon une analyse de l'esthétique spécifiquement lesbienne ; une esthétique qui permettrait l'éclosion d'un *tact* nécessaire à l'élaboration d'un art qui pourrait être, entre autres, celui du consentement. Cette analyse particulière de l'esthétique ouvrira trois pratiques d'ensorcellement libérées par trois principes sorciers : la libération des terres s'effectuera par la manière d'être hanté·ε, la libération du savoir sera possible à travers les visions messianiques et enfin la libération de la parole se fera par l'aptitude à se transformer (plus largement à être un·ε transfuge).

La cosmétique est une esthétique lesbienne

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que le sublime ordonne les rapports entre plaisir négatif, distance réflexive et impuissance de l'imagination[543]. J'ai ensuite partiellement éclairci le rapport que l'esthétique entretiendrait avec l'incarnat en m'appuyant sur les réflexions d'Anne Lafont[544], et c'est ce dernier point que j'aimerai maintenant approfondir. En effet, c'est en m'approchant de l'université que j'ai connu l'esthétique comme un domaine d'énonciation de l'art ; pour moi l'esthétique ç'avait toujours été la passion et maintenant le métier de ma cousine esthéticienne. Pourtant les théoricien·ne·s en esthétique ne semblent pas partager la même discipline. D'où vient une

[542] Paul B. Preciado, *Testo Junkie.*
[543] *Supra,* « Une boursoufflure du sublime ».
[544] Anne Lafont, *L'Art et la race, op. cit.*, p. 401.

telle séparation ? Du prestige de la classe sociale et de l'élitisme intellectuel ? Proposant une épistémologie de l'esthétique à partir de l'érotisme, l'esthéticienne Agnès Lontrade explique : « Le plaisir désintéressé témoigne d'un intérêt social à marquer une distinction. [...] Le désintéressement devient le signe de reconnaissance d'une esthétique élitiste dont le goût s'élabore par rapport à un dégoût du commun. »[545] L'esthétique de Kant, qu'on pourrait qualifier ironiquement ou non d'asexuelle, serait alors comme de l'a(e)sthétique, un mélange entre ascèse et esthétique[546].

C'est Platon le premier, dans *Gorgias,* qui dévalue la cosmétique. S'adressant au personnage éponyme, Socrate énonce :

> Il me semble, Gorgias, que, de toute évidence, ce n'est pas une activité technique mais que c'est l'activité d'une âme hardie qui procède à tâtons, et qui est par nature terriblement habile à commercer avec les hommes, activité dont, à mon avis, le principe s'appelle flatterie. Il me semble que les parties de cette activité sont nombreuses et variées, l'une d'elle est la cuisine : on la considère comme une technique, mais comme mon argumentation l'a montré, ce n'en est pas une, mais c'est une pratique empirique et une habitude. La rhétorique, à mon avis, constitue-t-elle aussi une partie de la flatterie, de même que la cosmétique [κομμωτικός][547], bien évidemment, et la sophistique ; ces quatre parties correspondent à quatre domaines d'activité.[548]

En associant la cosmétique à une forme de la flatterie, Platon pointe un paradoxe dans le beau : il existerait une beauté qui n'en est pas une puisqu'elle relèverait du mensonge. Ma cousine serait-elle une artisane du mensonge ? Socrate poursuit :

> La flatterie culinaire, comme je l'ai dit, s'est glissée sous la médecine. Sous la gymnastique, de la même manière, on trouve la cosmétique, activité perverse, trompeuse, vulgaire et servile, qui leurre par les allures qu'elle donne, par le maquillage, l'épilation, et les parures, de sorte que ceux qui sont enclins à se parer d'une beauté factice négligent la véritable beauté, celle qui vient de la gymnastique. Toutefois, pour ne pas faire de longs discours, je veux te parler en géomètre – peut-être pourras-tu alors me suivre – : ce que la cosmétique est à la gymnastique, la cuisine l'est à la médecine. Et encore : ce que la cosmétique est à la gymnastique, la sophistique l'est à l'activité législative ; et ce que la cuisine est à la médecine, la rhétorique l'est à l'activité judiciaire.[549]

---

[545] Agnès Lontrade, « De l'érotisme du plaisir esthétique », *in* François Aubral, Michel Makarius (dir.), *Érotique, esthétique*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2001, p. 66-67.

[546] « [...] l'esthétique philosophique a placé l'expérience de l'art sur une voie de spiritualisation désincarnée hostile à la jouissance et favorable à la seule dévotion contemplative, anémique et quasi ascétique. » Richard Shusterman, *La fin de l'expérience esthétique*, trad. J. P. Cometti, F. Gaspari, A. Combarnous, Paris, Presses Universitaires de Pau, 1999, p. 53. Cité par Agnès Lontrade, « De l'érotisme du plaisir esthétique », *art. cit.*, p. 72. Aussi, « Le "puritarisme" de Kant donne ainsi à penser un "humanisme" du jugement de goût qui ressort de son exigence *a priori* d'assentiment universel. Passer par-delà le sensualisme du plaisir esthétique, se justifie par un but politique. » *Ibid.*, p. 75.

[547] Dans une autre version traduite en 1996 par Jacques Cazeaux, κομμωτικός était traduit par esthétique. J'ai préféré cette version du philosophe Stéphane Marchand, beaucoup plus précise, et qui aide à la compréhension du propos développé après.

[548] Platon, *Gorgias*, traduction, introduction et notes par Stéphane Marchand et Pierre Ponchon, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 2024, 463a-463b.

[549] *Ibid.*, 465b-465c.

Ces comparaisons accablantes à l'encontre de la cosmétique sont énoncées depuis une pratique poliorcétique de la dialectique, Socrate poursuit sur sa lancée :

> Conformément à ce que je disais à l'instant, voilà comment ces activités diffèrent par nature, mais, du fait qu'ils sont proches, sophistes et rhéteurs sont confondus en une même activité qui porte sur des objets identiques ; eux-mêmes ne comprennent pas l'usage qu'ils doivent faire d'eux-mêmes et les autres hommes ne comprennent pas non plus à quoi ils servent. En effet, si l'âme ne commandait pas au corps mais si c'était l'inverse, c'est-à-dire si elle n'analysait pas et ne distinguait pas la cuisine et la médecine, mais que c'était le corps lui-même qui jugeait en soupesant les plaisirs qui se rapportent à lui, alors, mon cher Polos – car tu es expert en cette matière – la formule d'Anaxagore aurait une valeur générale : "toutes choses ensemble" se confondraient en une même chose, étant donné que les questions de médecine, de santé et de cuisine ne seraient plus distinguées. Or, voici, selon moi, ce qu'est la rhétorique : elle est pour l'âme l'équivalent de la cuisine, comme la cuisine est pour le corps l'équivalent de la rhétorique.[550]

Le leurre que sophisme, rhétorique, cuisine et l'ensemble des pratiques cosmétiques semblent partager dans la philosophie de Platon positionne ces domaines d'activité dans une hiérarchisation effectivement géométrique. Finalement, dans ce paradigme, l'âme raisonnable commande le corps idiot parce qu'il serait forcément distrait par les plaisirs. La cosmétique chez Platon c'est du sensible distrait ; en somme, la cosmétique serait une esthétique imbécile.

L'esthétique érotique s'empare pourtant justement de la distraction du corps par les plaisirs, l'esthéticienne Agnès Lontrade explique :

> La pensée formulée et assumée d'un érotisme du plaisir esthétique est récente et il a fallu plusieurs siècles pour que l'esthétique prenne en considération son fondement *esthésique*. Le souci principal de la plupart des théories esthétiques fut en effet jusqu'au XIXe siècle, moins d'établir un pont entre plaisir sensuel et plaisir esthétique, que d'émanciper le plaisir esthétique de ses bases sensuelles et corporelles. Ceci se comprend par la quête, s'amorçant au XVIIIe siècle, d'une autonomie esthétique. La reconnaissance du statut autonome de l'esthétique tient pour une grande part d'un effort répété à se démarquer de ses origines purement sensibles.[551]

L'érotisme sort l'esthétique de son ascèse kantienne. Par le prisme de l'incarnat, lorsqu'il est vu à la fois comme une couleur et comme un enfoncement dans la chair, l'érotique comme esthétique serait une mise en pratique singulière ou totale de la cosmétique, toujours selon Agnès Lontrade :

> Le fard et la parure de la couleur constituent la part féminine de la peinture. La couleur exprime la sensualité de l'art en suscitant l'attrait et le plaisir de l'image. Elle fut la plupart du temps dépréciée à la faveur du dessin par le discours philosophique, dépréciation que Platon inaugure par sa critique du simulacre. Hegel est un des seuls à avoir pensé le plaisir et le mérite de la couleur, celle-ci donnant âme et vie aux objets représentés. Elle reste suspecte à Kant [...]. L'érotique du "toucher" de la vision,

[550] *Ibid.*, 465d-465e.
[551] Agnès Lontrade, « De l'érotisme du plaisir esthétique », *art. cit.*, p. 59.

> comme l'érotique de la couleur et de la chair relève de la faculté de désirer et témoigne d'un rapport intéressé et directement sensuel à l'œuvre d'art.[552]

Selon Kant, le désir s'immiscerait finalement partout, dans des fétiches lustrés par les pratiques cosmétiques aussi bien que dans leur absolue absence. Par ailleurs, est-ce que ne rien faire pour entretenir la beauté, voire faire le contraire, ne pourrait pas aussi être un acte cosmétique ? Une cosmétique qui consisterait à favoriser l'excès de sébum en se bouchant les pores de la peau par l'ingestion de *junkfood* par exemple (fig. 205) ou encore cette esthétique « crade wives » dont la plasticienne Alona Sobolevska est l'une des meilleures représentantes[553]. et qui s'oppose aux esthétiques ultra *clean* des *trad wives*,

Alors qu'il commençait sa transition de genre, Paul B. Preciado se laisse tenter par une séance d'esthétique-cosmétique proposée par Virginie Despentes :

> Décidée à me faire découvrir les méandres des techniques de la féminisation, V.D. m'invite à l'accompagner en thalassothérapie. [...] Pour la première fois de ma vie, j'accepte de faire une manucure. Un escalier en verre translucide conduit au lieu où se déroulent les soins, une salle en forme de coquillage, aux murs et aux sols blancs nacrés. Quelques branches de corail rouge chargées de pendentifs, colliers, montres Dior, Chanel, Dolce & Gabbana sont exposées dans une vitrine [...]. Univers curieux de la féminité. Une jeune fille m'accueille, me tend un peignoir blanc, un Vogue de mars, je dois attendre dix minutes me dit-elle. J'ai apporté mon propre livre. J'observe ce lieu avec mépris : la décoration et les biofemmes qui attendent pour un nettoyage de peau me semblent manquer cruellement de style, d'intelligence, de sobriété.[554]

Paul B. Preciado commence le récit de son expérience cosmétique en affichant son mépris pour l'institut de beauté et son hétérotopie particulière. Son blocage est d'abord celui du mépris de classe : déjà Preciado a rapporté son propre livre, puis iɛl pointe le caractère kitsch de l'institut de beauté qu'iɛl accuse de manquer « de style, d'intelligence, de sobriété ». Iɛl continue son récit en accusant les pratiques hédoniques du genre qui sont de rigueur dans ces instituts :

> J'ai une montée d'angoisse. Ma culture lesbienne radicale de gauche me prémunit contre cette forme d'hédonisme du genre. Au paroxysme de cet accablement politique, une autre jeune femme vient me chercher. Je pense la prévenir tout de suite que, contrairement à ce qu'elle peut imaginer, je ne suis pas une simple biofemme, lui dire que je suis trans, que c'est la première fois que je viens, que je ne sais même pas ce que je fais là. J'envisage de lui demander si la procédure pour une manucure femme et une manucure homme est la même, si on utilise les mêmes produits. [...] Elle m'installe à une petite table recouverte d'une serviette blanche, sur laquelle sont alignés une douzaine de flacons cosmétiques, quelques piles de compresses de gaz, des boîtes remplies de boules de coton de couleur,

[552] *Ibid.*, p. 66.
[553] Arte, « Après les trad wives, les crade wives », *Tracks*, émission vidéographique, *YouTube*, 14 minutes, publiée le 7 juillet 2025.
[554] Paul B. Preciado, *Testo Junkie, op. cit.,* p. 290.

> un bocal transparent contenant des limes bleues et roses de diverses épaisseurs. Tout est ordonné avec une précision géométrique stricte.[555]

Alors que Preciado se refuse à être « une simple biofemme » iel se retrouve malgré lui au cœur de l'expérience cosmétique. La cosmétique apparaît ici comme une forme capitaliste et hygiéniste de l'esthétique. La cosmétique travaille la dimension fétichiste du genre : il s'agit après tout d'épiler, de rosir, d'huiler, de noircir ou d'éclaircir certaines parties du corps. Le corps n'est jamais autant modelé qu'il l'est dans les perspectives cosmétiques, l'étape suivante c'est la chirurgie esthétique[556] – qui s'appelle esthétique peut-être parce qu'on lui prête un caractère définitif, ou parce qu'on essaye de fixer une *vision* dans le corps ?

D'ailleurs, avec les droits et libérations obtenues par les révolutions féministes, la cosmétique capitaliste s'étend désormais sur tout le spectre du genre. La cosmétique navigue entre cabarets et salles de sport, entre les apparats les plus élaborés des *drag queens*[557], les muscles savamment travaillés des *bodybuilders* et la peau ultra luisante des *clean girls*[558]. La cosmétique révèle l'impermanence de l'esthétique. La cosmétique est une science journalière, chaque soir elle met à mort l'esthétique grâce à un rituel matinal élaboré ; comme une sorcière le ferait lorsqu'elle prépare un filtre d'amour voué à s'évaporer au petit-matin. La cosmétique matérialise les visions sur la peau ; en rajoutant de la vie par-dessus la vie, la cosmétique pousse le vitalisme dans ses excès.

C'est pour ces caractéristiques, entre fétichisme et vitalisme, que l'érotisme se loge au creux des pratiques cosmétiques. Continuons de dérouler la démonstration de Paul B. Preciado :

---

[555] *Ibid.*, p. 290-291.

[556] Le tatouage est cet étrange entre deux entre chirurgie esthétique et cosmétique. Michel Foucault met la pratique sur le même plan que le fard : « Le masque, le tatouage, le fard, placent le corps dans un autre espace, ils le font entrer dans un lieu qui n'a pas de lieu directement dans le monde, ils font de ce corps un fragment d'espace imaginaire qui va communiquer avec l'univers des divinités ou avec l'univers d'autrui ». Michel Foucault, *Le Corps utopique* [1966], Paris, Éditions Lignes, 2009, p. 15.

[557] « La performance *drag* joue sur la distinction entre l'anatomie de l'acteur ou actrice de la performance [*the performer*] et le genre qui en est l'objet. [...] Si le *drag* produit une image unifiée de la "femme" (ce qu'on critique souvent), il révèle aussi tous les différents aspects de l'expérience genrée qui sont artificiellement naturalisés en une unité à travers la fiction régulatrice de la cohérence hétérosexuelle. » Judith Butler, *Trouble dans le genre, op. cit.*, p. 260-261.

[558] Figure que j'explore dans un article en faisant un lien avec ma propre pratique des cosmétiques lesbiennes à travers deux autoportraits. Chloé Fleury Turcas, « La *clean girl*, figure dermatillomaniaque du féminisme néolibéral », *art. cit.*

> Elle touche d'abord mes doigts. Puis elle fait glisser ses paumes sous les miennes, jusqu'à effleurer mes poignets. Elle prend mes mains et les soulève à hauteur de ses yeux. Je me sens exposée, nue. Elle dépose ma main droite dans un petit récipient rempli d'une crème rose chair, tiède, puis elle lime les ongles de ma main gauche, un par un. Elle sort ma main droite de la crème, la prend entre les siennes. Elle la caresse, masse chaque doigt, remonte au poignet, puis malaxe l'avant-bras avec le reste de la crème. L'expérience est complètement lesbienne. L'idée me traverse : elle est consciente de manipuler un de mes organes sexuels, toutes les biofemmes qui lisent Vogue assises dans la salle d'attente savent très bien pourquoi elles sont là et ce qu'elles viennent faire. Je les vois d'un autre œil à présent. Elles sont les agents masqués d'une brigade secrète consacrée au plaisir féminin. La jeune femme abandonne ma main droite, qui n'oppose plus aucune résistance au toucher, elle la dépose sur la table devenue molle.[559]

La magie du *continuum* lesbien✳ opère : la cosmétique est une expérience *tactile* complètement lesbienne. Peut-être est-ce pour ça que nos mâles philosophes – et souvent homosexuels – l'ont quelque fois méprisée ? Alors qu'on pense la cosmétique comme un domaine particulier de l'esthétique soumise au regard masculin, il s'avère que c'est en réalité une danse lesbienne ; Preciado précise : « Elle commence à masser ma main gauche, entrelace ses doigts aux miens, puis pince les pointes, avant de remonter jusqu'à l'arche de peau à la base de la première phalange. Elle me fait une branlette contra-sexuelle au bras. »[560] Il n'y a pas d'esthétique plus érotique que la cosmétique en train de se faire. La cosmétique est une esthétique de lesbienne.

L'intimité nécessaire au déroulement de l'acte cosmétique provoque des troubles dans la vision du genre. Aussi, la cosmétique touche la peau, là où l'esthétique déambule entre perceptions et sensations du beau sans s'impliquer obligatoirement avec le *toucher*[561] d'Éros et Thanatos. Paul B. Preciado continue :

> Je ne la regarde pas pendant qu'elle me touche. Je comprends alors ce que doit ressentir un biomec quand il va dans un salon de massage et paye pour qu'une fille le branle. La différence est nominale : ils appellent ça "sexe", et les femmes l'appellent "esthétique". [...] Dans la culture hétérosexuelle, les femmes des classes aisées peuvent se payer des services sensuels prodigués par d'autres femmes, tandis que les femmes de classes ouvrières, émigrées, ou simples travailleuses précaires sont rémunérées pour s'occuper du corps et du bien-être érotique d'autres femmes, en plus, évidemment, du bien-être érotique et sexuel des hommes. [...] Les femmes s'acquittent d'une tâche fondamentale

[559] Paul B. Preciado, *Testo Junkie, op. cit.,* p. 291.
[560] *Ibid.*, p. 292.
[561] Pour Merleau-Ponty, le toucher est une perception incarnée qui produit une médiation entre le sujet, son corps et le monde, le corps de l'autre apparaît alors comme un horizon de perceptions, *in* chapitre V, « Le corps propre », *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1945, pp. 165-200 et chapitre VI, « Intersubjectivité et expression du corps », *ibid.*, pp. 200-230. La notion de toucher sera ensuite développée par Jacques Derrida, qui en déconstruira totalement les possibilités épistémologiques avec cette célèbre phrase : « Le toucher, c'est ce qui s'écarte en s'approchant. » Jacques Derrida*, Le Toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Éditions Galilée, 2000, p. 72. L'incarnat✳ tel que je le conceptualise dans ce présent chapitre repose plutôt sur une impossibilité du contact absolu (en résonance avec la théorie érotique batailliennne) plutôt qu'une conceptualisation du toucher comme moyen sensible de percevoir l'autre.

> sans laquelle l'équilibre érotico-politique de l'hétérosexualité s'écroulerait : elles prennent en charge une dermatologie politique généralisée. Elles soignent la peau du monde.[562]

Sexe et esthétique se mélangent lorsqu'on s'immerge dans le trouble du genre. Passager du genre, Preciado voit l'esthétique dans une *incarnation* toute féminine : là se logent quelques secrets érotiques bien gardés par les praticiennes de la cosmétique. Dégagée de l'impératif hétéronormatif✳, la cosmétique devient une pratique de sorcières décidées à modeler le réel avec leurs signes incantatoires tracés peau contre peau, d'où émanent leurs fragrances particulières. Cependant, la dermatologie érotico-politique que permet la cosmétique reste le cœur du complexe sexo-colonial : les esthéticiennes restent assujetties à l'esthétique patriarcale, blanche et bourgeoise qui les précarise. D'ailleurs, Anne Lafont nous fait remarquer à quel point *l'incarnat* était un aspect soigné dans la représentation des peaux blanches coloniales[563]. La cosmétique est un enjeu politique qu'on peut réfléchir en arts avec le concept de colorisme[564].

L'obsession cosmétique pour l'hygiène de la peau se comprend quand on sait l'absolu vitalisme de cet organe généralisé[565]. La peau c'est l'endroit où la vie s'accumule, elle se régénère la nuit et évacue ses cellules mortes chaque seconde qui passe. Le psychanalyste Didier Anzieu la définit de la manière suivante : « La peau, avec les organes des sens tactiles qu'elle contient (toucher, douleur, chaud-froid, sensibilité dermatoptique), fournit des informations directes sur le monde extérieur (qui sont ensuite recoupées par le "sens commun" avec les informations sonores, visuelles etc.). Le Moi-peau remplit une fonction d'inscription des traces sensorielles tactiles [...]. »[566] La peau c'est l'organe principal de la

---

[562] *Ibid.*

[563] Ellé écrit que « la blancheur fut, au moins au XVIIIe siècle, un attribut et une valeur sociale, mais aussi et peut-être plus encore, une valeur raciale. Dans ce siècle d'accélération des contacts avec les populations noires tant dans les colonies qu'en Europe, les relais esthétiques opérèrent la promotion de la blancheur, voire sa naturalisation en tant que sommet dans la hiérarchie des valeurs symboliques, tant dans la société britannique [...], que dans la société française [...]. » Anne Lafont, *L'Art et la race, op. cit.*, p. 75.

[564] Alice Walker introduit le concept de colorisme en 1983, elle le définit comme un « traitement préjudiciable ou préférentiel des personnes racisées de la même manière, basé uniquement sur la couleur de leur peau. » Alice Walker, « If the Present Looks Like the Past, What Does the Future Look Like ? » *in Search of Our Mothers Garden* [1983], New York, Harcourt, 1993, p. 291 ; à propos de colorisme et de noirisme, je conseille cet article de Brigid Enchill, « Le colorisme et le noirisme dans le contexte haïtien. Amourde Marie Vieux-Chauvet », *Mouvances Francophones,* vol. 6, n°1, 2021.

[565] « Par sa structure et par ses fonctions, la peau est plus qu'un organe, c'est un ensemble d'organes différents. Sa complexité anatomique, physiologique et culturelle anticipe sur le plan de l'organisme la complexité du Moi sur le plan psychique. De tous les organes des sens, c'est le plus vital : on peut vivre aveugle, sourd, privé de goût et d'odorat. Sans l'intégrité de la majeure partie de la peau, on ne survit pas. » Didier Anzieu, *Le Moi-peau* [1985], Paris, Éditions Dunod, 2006, p. 35-36.

[566] *Ibid.*, p. 128.

somathèque. Preciado la définit comme une sorte d'« archive politique ouverte »[567] où l'âme est « distribuée à travers le temps et la matière. »[568] Il précise que la somathèque est un :

> corps vivant en tant qu'espace d'action politique et de pensée philosophique. La *somathèque* n'est ni une propriété privée ni un objet anatomique, mais une archive politique vivante et le lieu d'inscription des différentes formes de pouvoir et de souveraineté. La réduction de la *somathèque* au corps anatomique avec ses inscriptions génitales sexualisantes ou la réduction de la couleur de la peau à la différence raciale sont quelques-uns des *nœuds gardiens* inhérents à l'épistémologie pétro-sexo-raciale de la modernité.[569]

C'est pourquoi les esthéticiennɛs soignent la peau du monde. Peut-être même est-ce la capacité à soigner qui détermine la force d'unɛ esthéticiennɛ ?

J'ai gravé *#foodporn* en 2017 (fig. 205), dessus, j'ai aligné le fétiche génital⁘ sur le burger ; le cuivre a été coupé en deux et les figures représentées dessus sont soumises au passage du temps : la *junkfood*[570] ingérée se transforme en cancer du sein dans la seconde partie du diptyque. C'est une gravure cosmétique parce qu'elle met le fétiche génital à l'épreuve du temps et le fait circuler sur le corps : les cuisses ouvertes de la première figure se ferment sur la deuxième, qui à son tour mange la tumeur qui s'est fichée dans son sein. Cette deuxième dégustation autophage est celle du fétiche, un fétiche d'abord exposé, ingéré puis digéré. Il traverse tout l'incarnat, se meut en lui et traverse le temps. Le fétiche tumoral est le porteur érotique de la mort.

J'ai continué d'explorer cet aspect morbide du fétiche dans *Cosmétiques esthésiologiques* (fig. 206) ; la figure représentée au centre du dessin est dans un état avancé de décomposition. Dans sa main droite, elle a une pince à épiler et dans la main gauche un applicateur de vernis à ongles. La pince à épiler disparaît dans le reflet du miroir : la figure alors représentée de dos retient un pendule, dont le mouvement est diffracté dans la scène. Le pendule opère le passage entre cosmétique et esthétique, entre la perception du corps et le soin du corps. Le masque porté par la figure est le même que celui porté par le singe dans l'œuvre dystopique de Pierre Huyghe réalisée en 2014 (fig. 207) – l'artiste a filmé un singe portant un masque, inspiré de la tradition du théâtre Nô, et déambulant anxieusement dans

[567] Paul B. Preciado, *Testo junkie, op. cit.*, p. 362.
[568] Paul B. Preciado, *Dysphoria Mundi. Le son du monde qui s'écroule*, Paris, Éditions Grasset, 2022, p. 17.
[569] *Ibid.*, p. 59.
[570] Qu'on pourrait traduire par « malbouffe ».

un restaurant abandonné vers Fukushima. Depuis que j'ai vu cette œuvre, ce masque me hante.

fig. 205. Chloé Fleury Turcas, *#foodporn*, 2018,
deux plaques coupées, eau-forte et aquatinte sur cuivre, 10 x 15 cm en tout,
encre noire Charbonnel sur du papier blanc Vergé d'Arches 130g, 21 x 27 cm,
impression main sur presse personnelle, Paris.

fig. 206. Détail fig. 98. Chloé Fleury Turcas, *Cosmétiques esthésiologiques*, 2024.

fig. 207. Pierre Huyghe, *Untitled (Human Mask),* 2014,
Film, couleur, stéréo, son, 19 minutes et 7 secondes.
collection de l'artiste ; Marian Goodman Gallery, New York ; Hauser & Wirth, Londres ; Esther Schipper, Berlin ; Anna Lena Films, Paris.
Pierre Huyghe © Adagp, Paris.

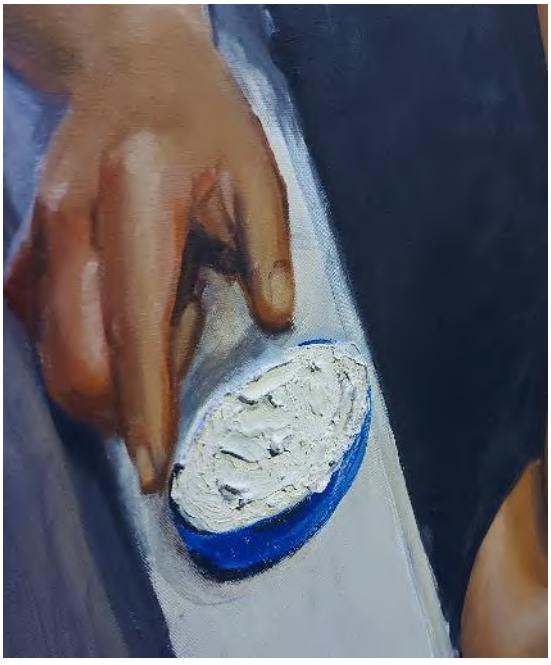


fig. 208. Riddikuluz, *Sultana (Fares) applying Nivea before bed,* 2021,
peinture acrylique et à l'huile sur toile,
122 x 147 cm,
New York, collection de l'artiste.

Sultana est une *dragqueen*✧, elle est danseuse du ventre et elle habite New York, elle est d'origine Palestinienne mais a un passeport Jordanien[571]. Dans ce portrait croqué dans un hôtel parisien (fig. 208), Riddiculuz représente Sultana étendue sur un canapé en train de s'appliquer de la crème *Nivea* avant d'aller se coucher. On voit un keffieh traditionnel palestinien sous l'oreiller du sofa. « Cela symbolise le sacrifice que beaucoup de *queers* arabes doivent faire en choisissant entre leur culture ou leur identité sexuelle/de genre, mais pas les deux. » peut-on lire sur l'encart du tableau lors de l'exposition *Habibi, les révolutions de l'amour* qui s'est tenue à l'institut du monde arabe à Paris en 2023[572]. Dans ce tableau, l'acrylique est mélangée avec la peinture à l'huile. Le choix de ces deux media en peinture fait le lien entre la cosmétique et l'esthétique ; il semblerait que l'acrylique ait été utilisée pour rendre la texture de la crème, comme on peut le voir sur le détail du tableau, et que le reste du corps ait été peint avec de la peinture à l'huile. Sultana devient une figure dont le derme politique permet la médiation entre esthétique et cosmétique, entre tradition picturale et cosmétiques lesbiennes.

Le tact semble être la piste plastique la plus intéressante pour conjuguer cosmétique et esthétique. Cette notion s'étend au domaine psycho-affectif et inclue dans sa définition la dimension « incarnate » telle que je l'imagine. Par ailleurs, le philosophe Julien Pieron a aussi insisté sur l'importance du tact dans la théorie du Chthulucène énoncée par Donna Haraway :

> Il ne s'agit pas simplement de concevoir le jeu du monde comme tentaculaire ou sympoïétique, il s'agit de tenter l'expérience de s'y engager, et d'y développer à la fois une nouvelle sensibilité et un nouveau tact. Quand nous habitons véritablement le trouble – ce qui requiert une altération de nos façons de penser, d'imaginer et de pratiquer les liens des vivants et des morts – alors le Chthulucène est, et il sera aussi longtemps que nous habitons véritablement le trouble.[573]

J'aime penser que cette sensibilité particulière et ce tact typiquement *queer*✧ se réalise dans l'esthétique lesbienne de la cosmétique. Je vois le tact comme une pratique transcendantale qui permettrait le lien entre les vivants et les morts. Le tact ensorcelle l'art et réveille les consentements.

[571] Hadi Moussally, *Sultana's Reign*, court-métrage documentaire, Hrag Vartanian/Hyperallergic, 9 minutes et 30 secondes, 2023.
[572] Élodie Bouffard, Khalid Abdel-Hadi, Nada Majdoub (com.), *Habibi, les révolutions de l'amour*, 27 septembre 2022 – 19 mars 2023, Paris, Institut du monde arabe.
[573] Julien Pieron, « Habiter le trouble, habiter le temps », *in* Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019, p. 294

J'aimerai maintenant présenter quelques œuvres d'artistes issuɛs d'une génération écoféministe des écologies déviantes, qu'on pourrait dire issues des écologies *queer*, et qui permettent de discerner les manifestations du consentement dans l'art grâce à des pratiques tact-iques[574]. Pour moi, ces œuvres aident à déterminer les contours d'un art de sorcières et de fées que j'ai traduit par « hexing art » ou l'art de l'ensorcellement – ou de la malédiction, dépendant de la direction des intentions révolutionnaires et magiques[575]. Ces œuvres suivent au moins un des trois principes de libération – on pourrait utiliser le terme « réappropriation » pour substituer le terme intraductible de *reclaim* qui est une notion importante dans les théories écoféministes[576], mais cela pourrait entrer dans une « expérience et une mentalité de propriétaire »[577] ce qui serait contradictoire avec les notions dégagées précédemment. J'ai choisi la notion de « réclamation », bien que cela puisse appeler à un système de propriété (« réclamer son dû ») ; mais j'aimerai surtout appuyer sur la mobilisation des traumas parcourant l'être qui réclame ce qui lui a été confisqué par l'être qui le domine. La réclamation est un éveil de l'être particulier parce que c'est un *acte d'offuscation qui répond à un déséquilibre*, dans le cas de cette thèse :

[574] Voir l'ouvrage du psychanalyste Fabrice Bourlez sur la notion de *tacts* dans son ouvrage du même nom paru en 2025.

[575] À propos de malédiction dans les esthétiques *queer*, je pense à cette action menée par des militants d'Act-Up et relatée dans le film de Robin Campillo, *120 battements par minute*, film dramatique, Les Films de Pierre, 143 minutes, 2017 ; Apostolos Lampropoulos analyse cette scène de la manière suivante : « Le soir où Sean meurt suite aux complications du sida, les compagnons d'*Act Up* se retrouvent chez lui avec sa mère et Nathan. La discussion tourne autour du communiqué de presse [...], puis elle revient sur la question des cendres : Sean a souhaité que son enterrement soit politique et que ses cendres soient jetées sur les assureurs qui refusaient de couvrir les personnes atteintes par la maladie [du Sida]. Après une négociation plutôt humoristique entre la mère de Sean et les amis de Sean sur la répartition des cendres, l'intervention militante est mise en route. Un groupe d'activistes d'*Act Up* interrompt le cocktail dinatoire de l'assemblée des assureurs français et des cendres de Sean sont dispersées sur tous les buffets. Les gens comprennent à peine qu'il s'agit de matière humaine, mais la nourriture devient immangeable et le cocktail est interrompu. » Apostolos Lampropoulos, « Trouble dans le dîner : manger face au queer et aux corps non souverains », *in* Bernard Lafargue, Cécile Croce (dir.), *QueeRriser l'esthétique*, revue *Figures de l'art*, n°39, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2021, p. 140. Plus loin, l'auteur fait le lien entre le digeste, l'indigeste et l'horreur de l'anthropophagie : « S'il y a trouble dans le dîner des assureurs, ce n'est pas juste parce qu'il y a eu quelques intrus ou des casseurs, mais parce que, dans les interstices où ont pénétré les cendres, les frontières entre le manger littéral (la consommation de la nourriture) et le manger métonymique (l'acte de faire disparaître l'autre) ne tenaient plus. Le *cum-* inclusif et revendicatif s'est mis face au *cum-* exclusif et thanatopolitique ; quelques poussières de l'immangeable ont exposé ce qui était jusqu'alors subrepticement et trop facilement mangeable, à savoir le corps non souverain, affaibli, queer. » *Ibid.*, p. 142

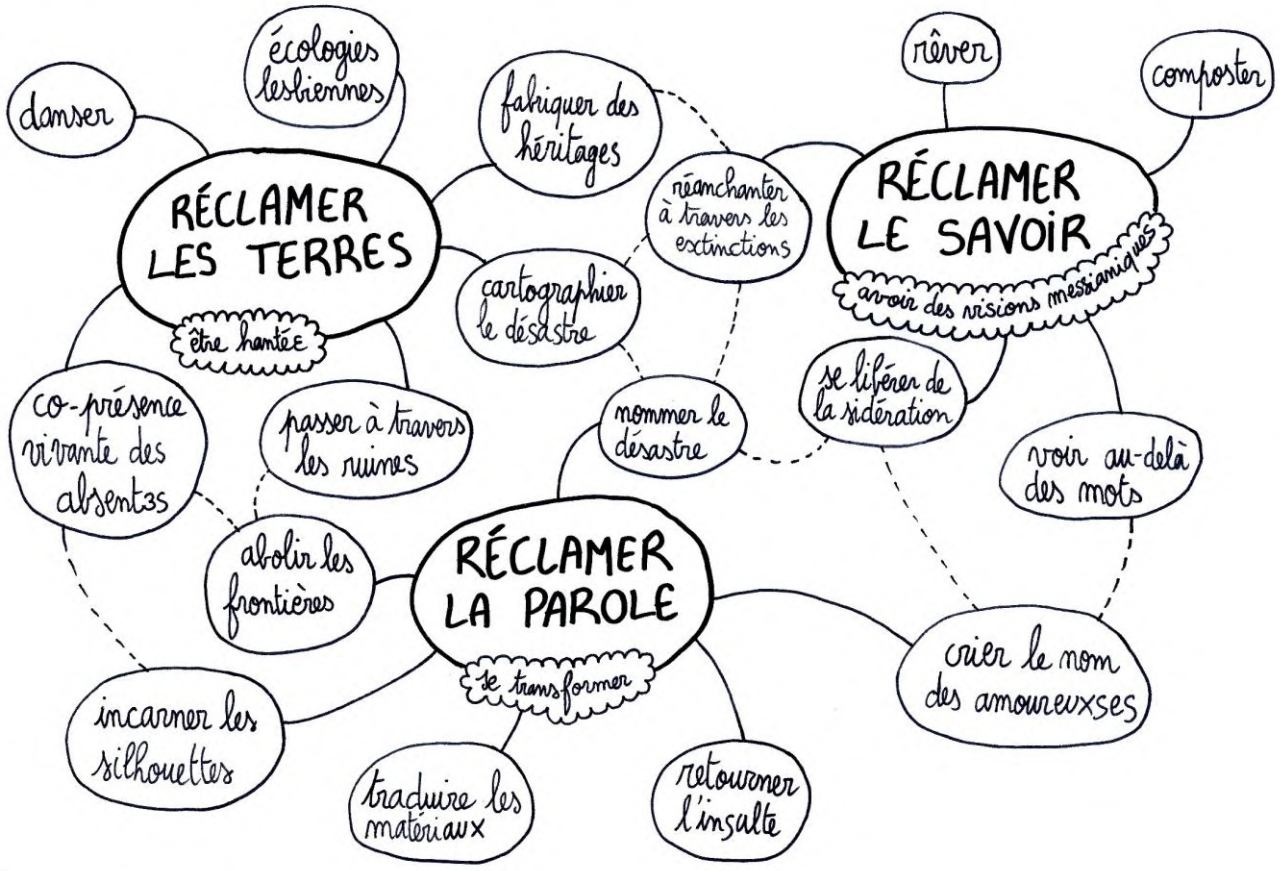
[576] Émilie Hache (dir.), *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2016.

[577] « La possession néolibérale exproprie le corps et cherche à posséder les subjectivités biopolitiquement. L'exorciser, procéder à la dépossession, c'est faire sortir du corps-sujet la nouvelle subjectivité néolibérale, a fortiori quand elle vise les queers et les trans* au travail. » Sam Bourcier, *Homo Inc.orporated. Le triangle et la licorne qui pète*, coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2019, p. 212.

l'intrusion. La réclamation laisse aussi le temps aux sidérations de se résorber, la réclamation fait retour sur le passé et n'oblige pas à réagir *tout de suite.*

La réclamation en art serait un acte d'interpellation des forces occupantes, comme les diverses œuvres des Guerrilla Girls l'ont montré dans le cadre de la réclamation de la place des femmes au sein des institutions d'art[578]. Réclamer marque un point de rupture avec l'occupation et la rend vulnérable au moins le temps d'un acte, d'un geste et/ou d'une pensée. La réclamation permet une percée dans l'occupation – peut-être qu'elle échouera ou aboutira, mais au moins elle permettra l'ouverture d'un espace-temps pour tenter un renversement. Une résistance aux expropriations par la dé-possession n'est selon moi pas suffisante et ne rend pas compte correctement des interconnexions complexes de la culture de l'intrusion⁘ par exemple. Aussi, exorciser c'est malgré tout entrer dans un jeu inquisitorial à la sauce néolibérale✶laïcarde : même si le rôle de l'exorciste est subverti par ce que cellɛui-ci désormais exorcise les banques et les magasins[579], la magie qu'iɛl utilise est fermée sur elle-même, par-là même elle ne permet pas les interconnexions et de ce fait, elle ne sera jamais coercitive. Aussi, je pense que cette magie ne répondra pas de manière suffisamment incarnée à la violence des bûchers des Inquisiteurs et aux exorcismes pratiqués autrefois par l'Église. La révélation du pouvoir, qui cherche alors la désoccupation, ne serait pas dans l'exorcisme mais dans la réclamation que cet acte désespéré et parodique suscite. Il est donc selon moi nécessaire d'interpeller les forces occupantes et cela nécessite un dialogue : c'est la thèse qui nous intéresse ici. Dans cette perspective, j'ai d'abord dégagé trois domaines de réclamation : la réclamation des terres, de la parole et enfin des savoirs, toutes déclenchées réciproquement par trois principes sorciers : être hanté, se transformer et avoir des visions messianiques. Suivant ce schéma ci-après, les réclamations ne sont pas exclusives et se conjuguent même souvent.

[578] Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met.Museum?,* 1989, poster, 30,5 x 66 cm, extrait de "The Compleat Portfolio", 1985-2016, collection Bibliothèque Kandinsky, Paris.
[579] Sam Bourcier, « Exorciser la dépossession », *Homo Inc.orporated, op. cit.,* pp. 213-216.



Libérer les terres : être hantée

Fabriquer des héritages : danser pour faire pousser les écologies lesbiennes

La façon d'être hantéɛ participe à la réclamation des terres. Évidemment, il n'y a pas de méthode pour être hantéɛ, c'est un lien intuitif aux espaces et aux temps – qui peut se muer en une malédiction quand on cède à la peur. Benedikte Zitouni est une chercheuse écoféministe qui a travaillé avec Donna Haraway. À propos des espaces hantés, elle écrit ceci :

> S'enfoncer dans les chemins de la mémoire collective est une entreprise hasardeuse, aventureuse, joyeuse, risquée, qui se fait le plus souvent sur base d'intuitions, de bribes d'information et de la sensation qu'il y a quelque chose, là, qui pourrait importer. [...] Le plongeon dans le passé pratiqué par les écoféministes se fait le plus souvent en l'absence d'archives robustes, tant il est certain que le passé est peuplé de gens sans patronymes, de peuples sans nom, dont l'existence n'a été notée dans les registres officiels qu'au moment de leur disparition.[580]

[580] Benedikte Zitouni, « Récits écoféministes, ou comment se saisir du présent », *in* Rozenn Canevet, Camille Froidevaux-Metterie (dir.), *EKES. Écoféminisme(s) et art contemporain*, Dijon, Les Presses du réel, 2022, p. 37.

L'absence d'archives est un axe de recherche privilégié dans les études *queer*✳ qui s'attèlent à garder et faire ressurgir la mémoire des personnes LGBTQIA+✳. À propos de la méthode archiviste, l'esthéticien José Esteban Muñoz écrit :

> Quand je me tourne vers les archives éphémères du New York queer, je cherche à localiser le germe anti-identitaire de cette rébellion. [...] Cette approche envisage la production culturelle de quelques artistes comme autant d'archives éphémères qui rendent compte de ces conceptions et de ces cartographies antérieures du monde. [...] Ce tournant archiviste vise plus qu'un simple déballage du passé [...] Il s'agit plutôt de faire une mise au point pour pouvoir détecter les résidus de l'impulsion utopique qui anima la politique queer pré-identitaire, et d'effectuer un mouvement depuis *alors* jusqu'*ici*. [...] Ceci n'est pas plus révisionniste que métahistorique ; c'est un déploiement critique du passé dont le but est d'intervenir dans le présent et d'imaginer le futur. Dès lors, le but de cette mise au point est de déployer le savoir qu'on aura recueilli dans les archives éphémères queer pour ranimer et raviver cette impulsion utopique.[581]

Cette « méthode antidisciplinaire »[582] centrée sur l'archive *queer* est celle que partage læ sociologue Sam Bourcier[583].

L'absence d'archives est au cœur des recherches archéologiques de Marija Gimbutas, son livre sur le *Langage de la déesse*[584] est classé dans la section « ésotérisme » des rayons de la bibliothèque publique d'information du centre George Pompidou à Paris. Malgré les interprétations très libres qu'elle pose sur ses découvertes archéologiques, cet ouvrage recense une grande quantité d'œuvres archéologiques qui, mises côte à côte, malgré les centaines voire milliers d'années qui les séparent, proposent un ensemble assez homogène qui confirme la résurgence de plusieurs signes. Cet ensemble alimente la thèse de l'existence d'une grande déesse à l'époque néolithique jusqu'à la fin de l'antiquité dans certaines régions de la vieille Europe. L'existence d'un matriarcat originel (une des grandes thèses de Marija Gimbutas) est moins sûre[585].

---

[581] José Esteban Muñoz, *Cruiser l'utopie, l'après et ailleurs de l'advenir queer*, Montreuil, Association Brook, 2021, p. 205.
[582] *Ibid.*
[583] Sam Bourcier, *La Fièvre des archives. Projectile pour la création d'archives vivantes débarrassées de ses experts, de sa police, de sa nécrophilie*, intervention au colloque *GeSex#1* à l'Université de philologie à Valence (Espagne), automne 2018. Voir aussi son récent ouvrage : Sam Bourcier, *Le Pouls de l'archive, c'est en nous qu'il bat*, Paris, Éditions Cambourakis, 2025.
[584] Marija Gimbutas, *Le Langage de la déesse.*
[585] L'ethnologue Nicolas Journet qualifie le matriarcat de « mythe légitimant le patriarcat », peut-être à raison. Cependant, il pose des constats méprisants propres à la rigidité de sa discipline à propos des sorcières wiccanes et des recherches de Marija Gimbutas. Leur « bricolage spirituel » ne semble pas à la portée de l'auteur. Nicolas Journet, « Le matriarcat, mythe ou paradis perdu ? », *in Les grands mythes*, 2017, pp. 113-120 ; le livre de la philosophe allemande Heide semble à cet égard plus complet et précis : « En référence à la plus ancienne signification d' "ἀρχή [arkè]", le terme de "matriarcat" signifie "mères depuis le début". Cela renvoie à la fois au fait biologique que, étant celles qui donnent naissance, les mères sont à l'origine de la vie

Ces signes de la déesse (fig. 210), je les disperse partout dans mes gravures, c'est un héritage fabriqué qui me hante. C'est un héritage parce que j'ai vu les alignements de Carnac en Bretagne tous les étés depuis ma naissance ; il est fabriqué parce que je me suis approprié les signes gravés sur la pierre des dolmens que j'ai visité – comme celui des Pierre-Plates (fig. 209) ou de la Table des Marchands (fig. 213) à Locmariaquer[586] ; il me hante parce que les signes gravés dans la pierre me sont illisibles dans la temporalité que j'habite, mais cet héritage surgit malgré tout systématiquement quand je grave, comme un grésillement qui me met en situation de fabrication. Dans *L'impossible vulnérabilité du bâteleur* (fig. 212) la Table des marchands (fig. 213) est la table sur laquelle le bâteleur[587] coupe un oignon. Les signes de crosse[588] sont appuyés d'un trait à la pointe sèche et j'y avais codé une phrase – un sortilège –, que j'ai complètement oubliée aujourd'hui. Des formules magiques sont

et au fait culturel qu'elles sont aussi les créatrices des commencements de la culture. "Patriarcat" pourrait être traduit soit par "domination par les pères", soit par "pères depuis le début". Cette prétention conduit à l'hégémonie des pères, car – faute du moindre droit naturel à revendiquer un rôle dès le "début" – ils ont été contraints, depuis l'émergence du patriarcat, d'insister sur ce rôle, puis de l'imposer grâce à la domination. À l'inverse, du seul fait de donner naissance au groupe, à la prochaine génération, et par conséquent à la société, les femmes sont à l'évidence le commencement ; dans le matriarcat, elles n'ont nullement besoin d'imposer cela par la domination. » Heide Goettner-Abendroth, *Les Sociétés matriarcales*, Paris, Éditions Des femmes – Antoinette Fouque, 2020, p. 10. Cette remarque, peut-être un tantinet essentialisante quant à l'assignation du rôle de « la mère », néanmoins, cela met en lumière une caractéristique essentielle propre au patriarcat : l'angoisse maïeutique primordiale inhérente à la masculinité forcerait cette identification à se reproduire par le biais de la domination. L'anxiété masculine est profondément politique, elle structurerait la société sous l'appellation de patriarcat, et, pour le philosophe et critique d'art Harold Rosemberg Hays : « les institutions humaines naissent d'anxiétés profondes et primaires et sont modelées par des mécanismes psychologiques irrationnels [...] les attitudes socialement organisées vis-à-vis des femmes proviennent de tensions fondamentales exprimées par le mâle. » Kate Millett, *Sexual Politics. La politique du mâle* [1969], traduit de l'anglais (États-Unis) par Élisabeth Gille, Paris, Éditions Des femmes – Antoinette Fouque, 2020, p. 83. Cite Harold Rosemberg Hays, *The Dangerous Sex, the Myth of Feminine Evil,* New York, Éditions Putnam, 1964, p. 39. L'ouvrage magico-archéologique de Marija Gimbutas sur *Le Langage de la déesse* est en réalité une réponse au triste constat anthropologique de Kate Millett : « Sous le régime du patriarcat, ce n'est pas la femme qui a inventé elle-même les symboles dont on se sert pour la décrire. » Kate Millett, *Sexual Politics, op. cit.*, p. 83.

[586] Gustave de Closmadeuc, « Dolmen des Pierres-Plates en Locmariaquer », *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, IV° Série, Tome 3, 1892, pp. 692-710.

[587] Mon ami et aimable correcteur Yanis Amenkar m'a fait remarquer que je m'étais trompé en écrivant « bâteleur », je pense avoir fait fusionner le mot « bâton » (qui est la première suite d'arcanes mineures du tarot de Marseille que je pense reliée à la première dimension de l'arbre kabbalistique associée à l'inspiration) avec celui de « bateleur » qui désigne initialement la première arcane majeure du tarot de Marseille qui ouvre le cycle de transformations des vingt-et-unes arcanes suivantes – le fou en tant qu'arcane zéro faisant le trajet entre chaque arcane. Encore un site obscur pour en savoir plus sur le trajet du fou) travers les arcanes majeures du tarot de Marseille : Joan Bunning, "The Fool's journey", *learntarot.com*, 1995-2007. Voir aussi l'entrée « BATELEUR (Le) » *in* Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1982, p. 126.

[588] Yvan Pailler, Clément Nicolas, « Des dalles ornées durant le Campaniforme et l'âge du Bronze ancien en Bretagne : mythe ou réalité ? » *Bulletin de la Société préhistorique française*, tome 113, n°2, 2016, p. 358.

souvent scellées comme ça dans mes gravures et souvent je perds les papiers sur lesquels je les ai élaborées – souvent un système alphabétique aligné sur neuf colonnes.

Dans *L'impossible vulnérabilité du bâteleur* (fig. 212), le signe de la déesse que j'ai appuyé à la pointe sèche sur le ventre de la figure de droite est le même que celui gravé sur le ventre de la Nanna au centre de la gravure *Red Door* (fig. 26) elle-même inspirée d'une statuette de la culture épigravettienne (fig. 30). Aussi, la figurine en terre cuite (fig. 243) de l'installation *filaments prophétique*[589] a pour modèle une figurine de la même matière fabriquée il y a plus de sept milles ans (fig. 211), découverte à Passo di Corvo au sud de l'Italie. Le langage de la déesse est un langage que j'utilise beaucoup pour *coder* mes gravures, qui elles-mêmes ont pour ambition de *hacker*⁘ la culture du viol et de l'intrusion⁘. Ce sont ces signes creusés (gravés) sur l'incarnat des figures que je représente et qui indiquent un ancrage situé stratégiquement sur certaines parties du corps. Ces signes sont les marques des sorcières qui *réveillent* les consentements endormis dans l'incarnat, elles permettent de court-circuiter les mythes qui soutiennent la femme-territoire. Ces signes sont des héritages inventés mais ils aident à lutter contre les multiples dépossessions et les exorcismes qui assaillent les corps[590].

[589] Annexe 7 : filaments prophétiques.

[590] À ce propos Sam Bourcier écrit : « La première forme de "dépossession" est celle du sujet dépossédé de sa souveraineté conformément à la conception/prescription à la fois post-structurale et psychanalytique du sujet butlérien. [...] Cette forme de dépossession est positive. La seconde forme de dépossession est négative. C'est celle infligée par le néolibéralisme : les déplacements, les migrations forcées, la précarité, etc. Ces deux formes s'opposent ou, plus exactement, l'une est désirable, l'autre pas. » Sam Bourcier, *Homo Inc.orporated, op. cit.*, p. 200-201.

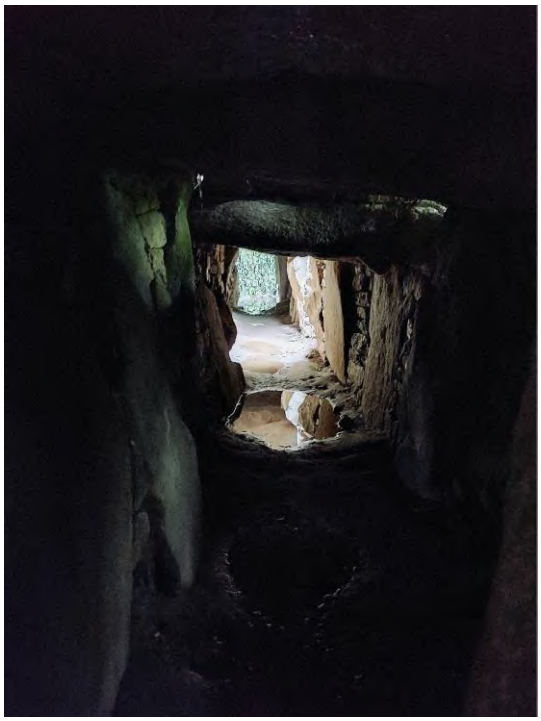


fig. 209. Dolmen des pierres plates, 3000 ans avant notre ère,
tumulus en coudée, entre 15 et 16 mètres de longueur et 1m80 de profondeur,
gravures sur pierres avec les symboles de la chouette et de l'arbre de vie,
Locmariaquer, Morbihan, France.
© Chloé Fleury Turcas, photographies du site prises avec un smartphone, 2021.

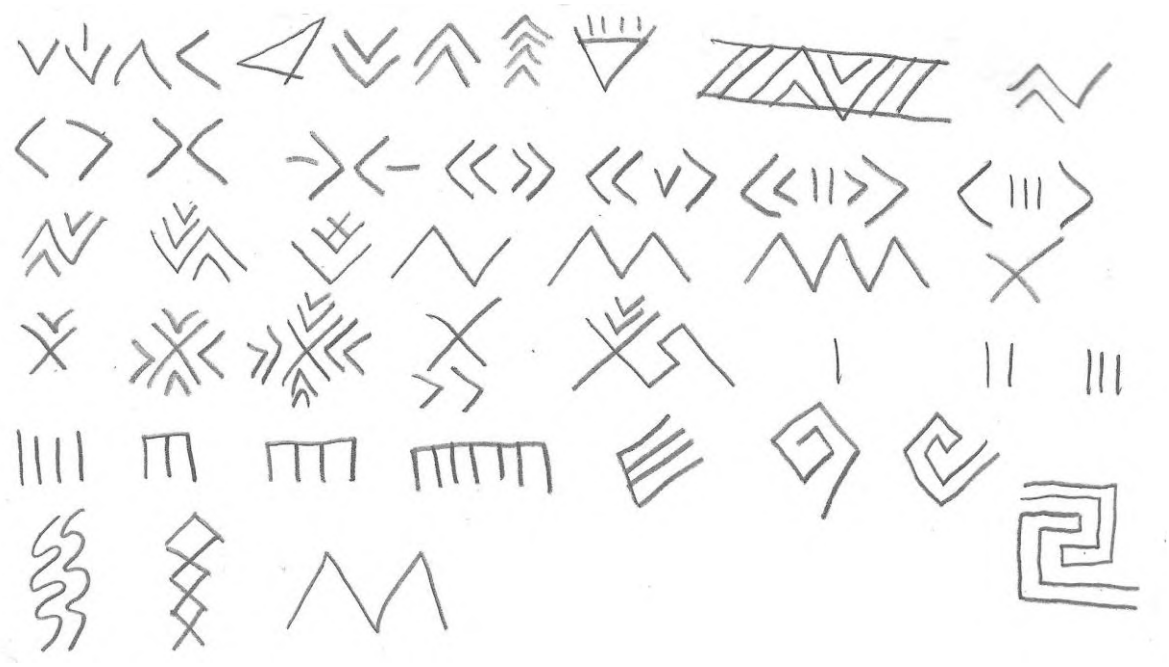


fig. 210. Signes et symboles répertoriés sur des figurines de la culture Vinča, 5200-4000 ans avant notre ère.
Signes recopiés par mes soins d'après Marija Gimbutas, *Le Langage de la déesse* [1989], Paris, Éditions Antoinette Fouque, 2005.

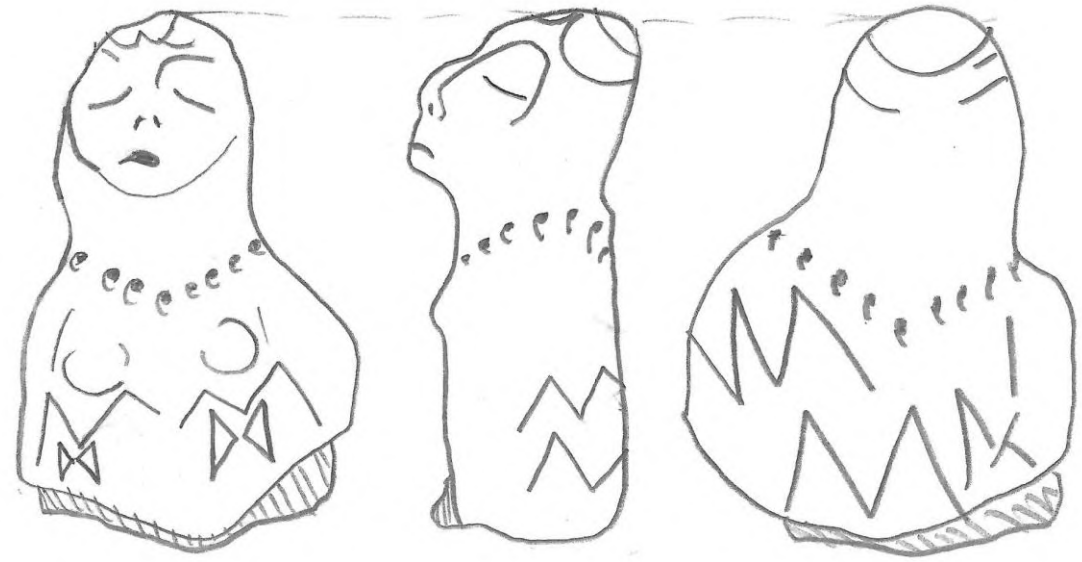


fig. 211. Statuette néolithique, 5300 avant notre ère,
terre cuite, 6,5 cm de hauteur,
Passo di Corvo, Italie Sud.
Dessin recopié par mes soins d'après Marija Gimbutas, *Le Langage de la déesse* [1989], Paris, Éditions Antoinette Fouque, 2005, p. 53.

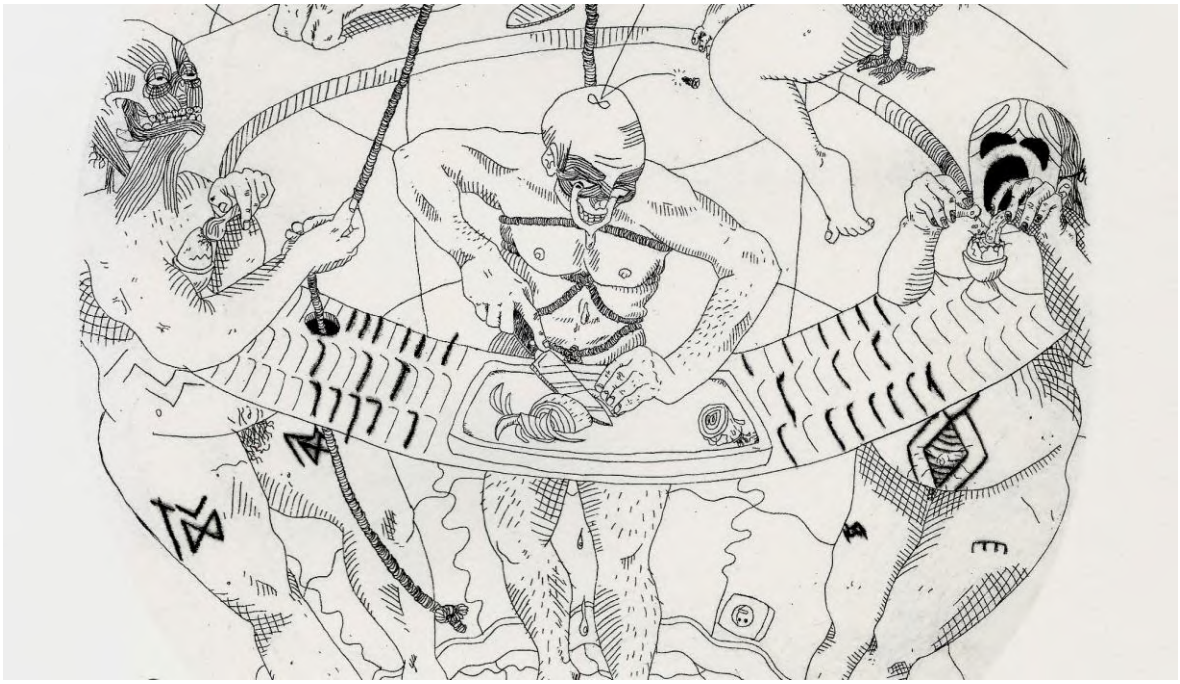


fig. 212. Détail fig. 18. Chloé Fleury Turcas*, I – L'impossible vulnérabilité du bâteleur*, 2021.

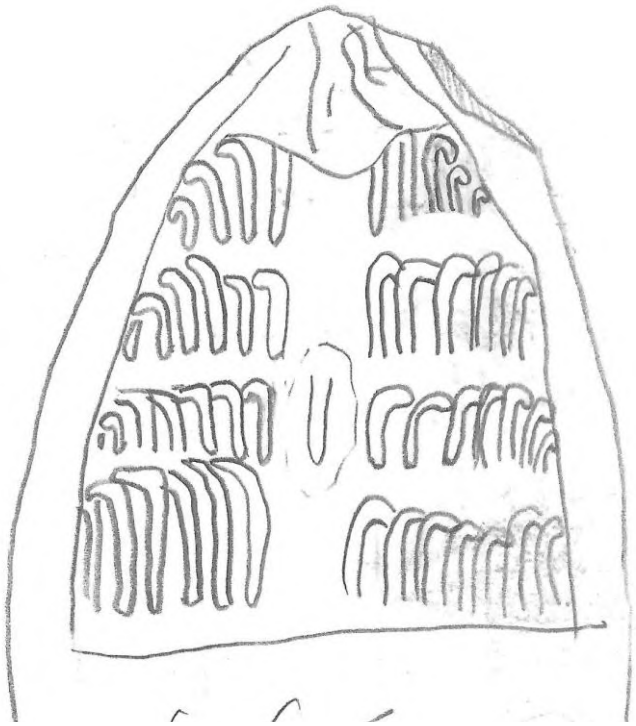


fig. 213. *An Daol Varchant [La table des marchands]*,
3500-3000 ans avant notre ère,
pierre, 294 cm,
Locmariaquer, Morbihan, France.
Dessin recopié par mes soins d'après Marija Gimbutas*, Le Langage de la déesse* [1989], Paris, Éditions Antoinette Fouque, 2005, p. 312.

En 1977, l'artiste-performeuse Betsy Damon est hantée par la déesse Diane-Artémis[591] et se créé un héritage. Dans *7OOO Year Old Woman* (fig. 214), elle s'incarne dans le corps de la déesse millénaire Artémis d'Éphèse (fig. 215) avec des sacs de farine attachés tout autour de son corps. Cette Artémis de Betsy Damon résonne avec cet extrait du roman poétique *Les Guérillères*, qui est un récit contrebalançant tous les manquements du pronom « elles », pronom toujours trop absent dans la littérature masculine millénaire ; dans cet ouvrage Monique Wittig écrit : « Tu dis qu'il n'y a pas de mots pour décrire ce temps, tu dis qu'il n'existe pas. Mais souviens-toi. Fais un effort pour te souvenir. Ou, à défaut, invente. »[592] Chez Monique Wittig, la privation d'une culture lesbienne ouvre la porte à une écologie proprement lesbienne dont l'héritage est fabriqué. Aussi, dans ces écologies lesbiennes particulières, les danses païennes en cercle (pratiquées par la sorcière Starhawk[593]) surgissent, pas tant pour célébrer la terre[594] que pour démarrer la révolution :

> En frappant la terre, elles accélèrent leur mouvement. Elles agitent leurs cheveux comme les bacchantes qui aiment à faire bouger leurs thyrses. Elles disent, allons d'une main rapide, attachez avec un bandeau vos cheveux qui flottent et frappez la terre. Frappez-la comme une biche, marquez en même temps le rythme nécessaire à la danse, célébrez la belliqueuse Minerve, la guerrière, la plus courageuse des déesses. Commencez à danser, avancez d'un pied léger, bougez en rond, tenez-vous par la main et que chacune suive le rythme de la danse. Paraissez en avant avec légèreté. Il faut que le cercle des danseuses fasse sa révolution et qu'elles portent leurs yeux de toutes parts.[595]

La danse est une pratique d'incarnation, dont l'esthéticien José Esteban Muñoz retrace l'herméneutique du résidu à travers les gestes de survie dans les esthétiques *queer*✳[596]. En analysant la fin d'une performance de la *drag queen*✳ new yorkaise Aviance, il en conclut que « la danse est un point de fuite perpétuel »[597].

Dans un tableau de Marie Laurencin, peint en 1910 (fig. 216), l'artiste réhabilite la danse saphique autrefois bannie par l'Inquisition, en faisant danser des lesbiennes dans la

---

[591] Pascale Macary-Garipuy, « Du bain de Diane à Artémis l'ensauvagée », *Psychanalyse*, n°3, 2005|2, p. 33-52.
[592] Monique Wittig, *Les Guérillères, op. cit.*, p. 122.
[593] « Enfin, dans la transe nous trouvons la révélation. Nous invoquons et devenons la Déesse et le Dieu, étant reliés à tout ce qui est. Nous faisons l'expérience de l'union, de l'extase, de l'ouverture. Les limites de notre perception s'effacent, notre fixation sur une seule note du chant de l'univers se dissout : nous n'entendons pas seulement la musique, mais nous dansons la danse tournoyante et euphorique, la danse en spirale de l'existence. » Starhawk, *The Spiral Dance: A Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess* [1979], traduit de l'anglais (États-Unis) par Anne Delmas, New York, Éditions Harpers Collins, 1999, p. 171.
[594] Chez Wittig, il semble ne pas y avoir de délimitation nette entre l'humaine, la faune, la flore et la terre.
[595] Monique Wittig, *Les Guérillères, op. cit.*, p. 128.
[596] José Esteban Muñoz, « Le geste, les ephemera et le sentiment *queer*. Pour une approche de Kevin Aviance », *Cruiser l'utopie, op. cit.*, pp. 125-152.
[597] *Ibid.*, p. 151.

campagne. Pour Catriona Sandilands, qui a étudié les communautés lesbiennes séparatistes en Oregon, les utopies lesbiennes écologistes contemporaines tissent un lien entre femmes, érotisme et nature[598]. Les îles lesbiennes sont des terres hantées par des relations interdites ailleurs et par un lien spirituel oublié avec la nature. Marie Laurencin était aussi graveuse : *Joueuse de mandoline* (fig. 217) est une eau-forte datée de 1928 ; un fond de gravures de l'artiste a été dégagé des collections d'arts graphiques de la Bibliothèque d'art et d'archéologie Jacques Doucet dans le 5e arrondissement de Paris[599]. Marie Laurencin propose ainsi une désoccupation du territoire de la gravure, en contrepoint anachronique avec les illustrations des traités contre les sorcières de la fin de la Renaissance. Ces héritages fabriqués offrent des perspectives poïétiques autorisant une transcendance historico-imaginaire qui délie les corps de leurs assignations contemporaines. Dans cette lignée, Benedikte Zitouni conclut :

> Plutôt, le geste écoféministe consiste à fabriquer des généalogies incarnées – nous sentons l'odeur des bûchers, nous avons été touchées – et des généalogies diversifiées – nous réinventons les ancêtres qui ne sont jamais donnés une fois pour toutes et qui se multiplieront d'action en action, de situation en situation. Le geste consiste à expérimenter ces généalogies incarnées et diversifiées que nous puissions, à partir de ces filiations, nous repositionner dans le présent et sentir ce présent autrement. Les écoféministes fabriquent des héritages et elles les complexifient, rajoutent des branchements, créent des attaches supplémentaires, pour susciter des nouvelles sensations et perceptions chez celles et ceux qui veulent bien s'en emparer. Quid des bâtons de dynamite ? Quid de cette terre dont nous sommes nées ? Quid des bûchers et de l'odeur de chair brûlée ?[600]

Fabriquer des héritages est une méthode d'incarnation sorcière ; l'incarnat se dissout dans la magie des réassemblages et fait peau neuve dans les marécages visuels que certaines artistes proposent. Ce type de généalogie est libre de toute contrainte des liens familiaux.

[598] « Pour certaines de ces femmes, une des manières les plus significatives dont la terre façonne leur identité rurale lesbienne réside dans le tissage érotico-sexuel avec les éléments naturels. » Catriona Sandilands, « Womyn's Lands : Communautés séparatistes lesbiennes rurales en Oregon », *in* Émilie Hache (dir.), *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2016, p. 257.

[599] Pour consulter une petite partie de ce fond voir : Camille Philippon, « Marie Laurencin et la Bibliothèque d'art et d'archéologie. Bibliothèque d'art et d'archéologie Jacques Doucet », *baadoucet.hypotheses.org,* 4 octobre 2021.

[600] Benedikte Zitouni, « Récits écoféministes, ou comment se saisir du présent », *in* Rozenn Canevet, Camille Froidevaux-Metterie (dir.), *EKES, op. cit.*, p. 38.

fig. 214. Betsy Damon, *7000 Year Old Woman,* 1977,
performance photographiée par Su Friedrich,
New York, Cayman Gallery.

fig. 215. *Artémis d'Éphèse,* IIe siècle, culture de la Grèce antique et de la Rome antique, Haute-Marne,
albâtre et bronze, 130 cm,
Naples, Musée National Archéologique de Naples.

fig. 216. Marie Laurencin, *Le Bal élégant, La Danse à la campagne,* 1913,
huile sur toile, 115 x 146 cm,
Stockholm, Moderna Museet.

fig. 217. Marie Laurencin, *Joueuse de mandoline*, 1928,
eau-forte signée au crayon par l'artiste, second état avant la plaque colorée,
24 x 18 cm,
imprimée à la main sur du papier Vélin de 35 x 29,3 cm,
éditions du Nouvel Essor, Paris.
Cannes, Galerie Michelle Champetier.

Les généalogies incarnées sont souvent celles des déviantes et des fées, le journaliste fée-sorcier Cy Lecerf Maulpoix dans son ouvrage sur les *Écologies déviantes* nous introduit à un texte fondateur du néopaganisme gay écrit par l'avocat Arthur Evans, pour qui

> [...] le Moyen Âge, ses sorcières et ses druides rejoignent cette généalogie chamanique ancestrale et archétypique dans laquelle les êtres déviantes ont toujours eu une place de choix. Le terme de fée apparaît également comme un terme générique pour qualifier ces existences dissidentes. [...] De la même manière que les sorcières, elles cultivent un sens de la communauté avec les humaines mais également avec l'invisible et le non-humain. Elles deviennent porteuses d'une forme de discours sur le vivant, en incarnant une fonction d'intercession et de régulation entre les mondes et les êtres.[601]

Les généalogies chamanes, lorsqu'elles sont *incarnées*, mènent souvent à des dialogues avec les fantômes. Arthur Evans manifeste :

> Nous sommes en lien avec la mémoire de la forêt et de nos propres identités fées perdues, aujourd'hui expulsées aux enfers. Invoquons nos amis, les esprits bannis et interdits de la nature et de nos identités, tout comme les fantômes des Indiens, des sage-femmes, des pédés, des magiciens noirs et des sorcières. Ils entendront l'intensité de nos appels et viendront à notre rencontre. À travers nous, les esprits parleront à nouveau [...]. Puis nous verrons que le nouveau socialisme est un mouvement qui n'est pas seulement politique, mais également magique et sexuel. Qu'il rejette les traditions dominantes des classes dirigeantes occidentales, notamment l'industrialisation de masse et l'urbanisme. Qu'il appelle de ses vœux à la place : la création d'organisations tribales structurées par un travail partagé, le sexe et la magie ; des savoirs techniques libérés d'un contrôle institutionnel, la libération des pouvoirs de l'art [...].[602]

Chez Arthur Evans, la présence des fantômes est le point de départ du débannissement de l'identité de la fée. Ce sont ces présences spectrales qui engendreraient les révolutions politiques. À la même période, Monique Wittig avait aussi mobilisé les identités magiques des dissidentes dans la prose des *Guérillères* :

> Elles parlent ensemble du danger qu'elles ont été pour le pouvoir, elles racontent comment on les a brûlées sur des bûchers pour les empêcher à l'avenir de s'assembler. [...] Elles ont commandé à la vie et à la mort. Leur puissance conjuguée a menacé les hiérarchies les systèmes de gouvernement les autorités. Leur savoir a rivalisé avec succès avec le savoir officiel auquel elles n'ont pas eu accès, il l'a mis au défi, il l'a pris en défaut, il l'a menacé, il l'a fait paraître inefficace. Aucune police n'a été trop puissante pour les traquer, aucune délation trop opportuniste, aucun supplice trop brutal, aucune armée n'a paru trop disproportionnée en force pour s'attaquer à elles une par une et les détruire.[603]

[601] Cy Lecerf Maulpoix, *Écologies déviantes. Voyage en terres queers*, coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2021, p. 213. Cite Arthur Evans, *Witchcraft and the Gay Conterculture,* Boston, Fag Rag Books, 1978. Les points médians ont été remplacés par des glyphes inclusifs.
[602] Cy Lecerf Maulpoix, *Écologies déviantes, op. cit.,* p. 216. Cite Arthur Evans, *Witchcraft and the Gay Conterculture, op. cit.*, p. 151.
[603] Monique Wittig, *Les Guérillères, op. cit.*, p. 123-124.

Dans un ouvrage où il analyse la notion de spectralité chez Marx, Jacques Derrida affirme qu'aucune justice « ne paraît possible ou pensable sans le principe de quelque responsabilité, au-delà de tout présent vivant, dans ce qui disjointe le présent vivant, devant les fantômes de ceux qui ne sont pas encore nés ou qui sont déjà morts, victimes ou non des guerres, des violences politiques ou autres, des exterminations nationalistes, racistes, colonialistes, sexistes ou autres, des oppressions de l'impérialisme capitaliste ou de toutes les formes du totalitarisme. »[604] Les fantômes qui hantent toutes les strates sociales et politiques des temporalités induisent donc une certaine « responsabilité » au service de la justice humaine qui concerne tous les êtres vivants des temps présents. Le philosophe mobilise ensuite la notion de *conjuration* qu'il met, elle aussi, au service de la responsabilité qu'implique les actes performatifs de « jurer » ou « prêter serment » par exemple :

> Dans les deux concepts de conjuration (conjuration et conjurement, *Verschwörung* et *Beschwörung*), nous devons prendre en compte une autre signification essentielle. C'est celle de l'acte qui consiste à jurer, à prêter serment, donc à promettre, à décider, à prendre une responsabilité, bref à s'engager de façon performative. Et de façon plus ou moins secrète, donc plus ou moins publique, là où cette frontière entre le public et le privé se déplace sans cesse, restant moins assurée que jamais, comme celle qui permettrait d'identifier le politique. Et si cette frontière capitale se déplace, c'est que le médium dans lequel elle s'institue, à savoir le médium des média même (l'information, la presse, la télé-communication, la techno-télé-discursivité, la techno-télé-iconicité, ce qui assure et détermine en général l'espacement de l'espace public, la possibilité même de la res publica et la phénoménalité du politique), cet élément même n'est ni vivant ni mort, ni présent ni absent, il spectralise.[605]

Selon Derrida, les médias sont spectralisants parce qu'ils suspendent les informations entre la vie et la mort. Les médias créent des archives mortes-vivantes non-essentialisantes. Le philosophe continue à développer la conceptualisation du fantôme chez Marx en mobilisant un concept qu'il appelle *hantologie* : « Il ne relève pas de l'ontologie, du discours sur l'être de l'étant ou sur l'essence de la vie ou de la mort. Il requiert ce que nous appelons donc, par économie plutôt que pour faire un mot, l'hantologie. Catégorie que nous tiendrons pour irréductible, et d'abord à tout ce qu'elle rend possible, l'ontologie, la théologie, l'onto-théologie positive ou négative. »[606]

À la suite de Derrida, l'esthéticien *queer*✶ José Esteban Muñoz propose de « faire de l'hantologie un mécanisme puissant pour situer les phénomènes semi-publics, comme le

[604] Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée, 1993, p. 15-16.
[605] *Ibid.*, p. 89.
[606] *Ibid.*

sexe en public, dans l'histoire et la politique queer. »[607] En suivant la logique du fantôme[608], Muñoz applique le « dépassement du binarisme entre l'idéalité et l'effectivité »[609] au medium photographique, qui pourtant à première vue n'appartient pas à la modalité techno-médiatique mentionnée par Derrida. Cependant, je pense que le médium de la gravure dans son actualité et dans son historicité est bien plus concerné par la logique du fantôme parce qu'il a été un média de diffusion[610], dont le pouvoir spectralisant a été exploré dans les pages précédentes, surtout à l'ère coloniale et pendant la chasse aux sorcières.

Dans son article intitulé « Les Fantômes du Sexe en Public : Désirs Utopiques et Souvenirs Queer »[611] José Esteban Muñoz analyse plusieurs œuvres photographiques de l'artiste queer Tony Just (fig. 218) ; ces photographies ont pour sujet des toilettes publiques que l'artiste a consciencieusement récurées. Muñoz écrit que « L'importance attribuée à la faïence, combinée au vide du premier plan de ces pièces, fait penser à une chambre échoïque. Ce qui est alors évoqué ici, c'est la réverbération et la résonnance. »[612] L'espace vide, hygiéniste des toilettes photographiées par Tony Just sépare les corps séropositifs des autres[613] et vide les corps de toutes les possibilités sexuelles qui foisonnaient dans les espaces

---

[607] José Esteban Muñoz, *Cruiser l'utopie, op. cit.*, p. 87.

[608] Pour Derrida la logique du fantôme est la suivante : « Si nous insistons tant depuis le début sur la logique du fantôme, c'est qu'elle fait signe vers une pensée de l'événement qui excède nécessairement une logique binaire ou dialectique, celle qui distingue ou oppose effectivité (présente, actuelle, empirique, vivante - ou non) et idéalité (non-présence régulatrice ou absolue). Cette logique de l'effectivité paraît d'une pertinence limitée. La limite n'est pas nouvelle, certes, elle se marque depuis toujours aussi bien dans l'idéalisme anti-marxiste que dans la tradition du "matérialisme dialectique". Mais elle paraît mieux que jamais démontrée aujourd'hui par ce qui se passe de fantastique, fantomatique, "synthétique", "prothétique", virtuel, dans l'ordre scientifique, et donc technomédiatique, et donc public ou politique. Elle est rendue plus manifeste aussi par ce qui inscrit la vitesse d'une virtualité irréductible à l'opposition de l'acte et de la puissance dans l'espace de l'événement, dans l'événementialité de l'événement. » Jacques Derrida, *Spectres de Marx, op. cit.*, p. 108.

[609] José Esteban Muñoz, *Cruiser l'utopie, op. cit.*, p. 88.

[610] En Occident, la gravure est un médium indissociable de l'imprimerie, ce qui n'est pas le cas du médium photographique qui capture et révèle, même s'il permet la multiplication. À propos du médium photographique, et en s'appuyant sur une analyse de l'œuvre du taxidermiste Carl Akeley, Donna Haraway écrit : « La science "à l'œil nu" que préconisait l'[*American Museum of Natural History* dans le New York de la toute fin du XIXe siècle] convenait parfaitement à la caméra, finalement si supérieure au fusil pour assurer la possession, la production, la préservation, la consommation, la surveillance, l'estimation, et le contrôle de la nature. [...] Donner une image exacte doit garantir contre la disparition, cannibaliser la vie jusqu'à ce qu'elle soit, en toute sécurité et permanence, une image spéculaire, un fantôme. » Donna Haraway, « Photographie : chasser avec l'appareil photo », *Manifeste cyborg et autres essais, op. cit.*, p. 182.

[611] José Esteban Muñoz, "Ghosts of Public Sex: Utopian Longings, Queer Memories", *in* Dangerous Bedfellows (ed.), *Policing Public Sex: Queer Politics and the Future of AIDS Activism,* Boston, South End Press, 1996, pp. 355-372.

[612] José Esteban Muñoz, *Cruiser l'utopie, op. cit.*, p. 86.

[613] « La théorie des fantômes inquiète aussi le binarisme qui sépare les hommes séropositifs des hommes séronégatifs, un binarisme qui se trouve actuellement concrétisé dans de nouvelles écritures gays masculines. » *Ibid.*, p. 92.

publics des grandes villes avant l'épidémie du SIDA et les récessions qui l'accompagnèrent. L'écho est une forme plastique, esthétique, de la spectralité. Devant ces photographies, Muñoz réactive « une certaine structure de sentiment »[614] qui se délecte des présences fantômes. Le fantomatique est un aspect prépondérant de l'esthétique *queer*✶ surtout dans sa branche archiviste : l'homosexualité hante l'hétérosexualité et le spectre lesbien tourmente les scripts hétérosexuels[615].

Muñoz s'enfonce un peu plus dans la description de l'œuvre de Tony Just et écrit :

> Les urinoirs, les carreaux, les cuvettes et les joints que ces photos prennent pour objet reçoivent ce qu'on ne peut pas appeler autrement qu'une aura fantôme, un éclat venu d'un autre monde. Cette aura, ce circuit de halos lumineux qui enveloppe le travail de Just est l'un des traits caractéristiques des fantômes du sexe en public [...].
>
> Il me semble que la matérialité fantôme du travail entretient une relation privilégiée avec les émotions, les souvenirs queer et les structures de sentiments qui hantent les hommes gays de part et d'autre de la fracture générationnelle créée par, et tout au long de la catastrophe du sida.[616]

L'expérience esthétique que pointe Muñoz est *camp*⁂ parce qu'elle nécessite une *reconnaissance,* encore brouillée par l'aspect effacé, erratique et étrange des images qui naviguent parmi les fantômes, les nimbant d'une *aura fantomatique*[617].

Depuis *Extermination pilaire* (fig. 182) réalisé en 2017, j 'ai représenté plusieurs fois la faïence des salles de bain et des toilettes. L'année suivante, les cabinets de toilettes et leur faïence sont le décor redondant de *5 sens* (fig. 178) ; encore après en 2018, la scène de *Droit de vie et de mort* (fig. 142) se passe aussi dans une salle de bain. On retrouve encore ce motif

---

[614] Muñoz écrit d'ailleurs : « Mais si l'œil est sensibilisé d'une façon particulière, si on l'entraîne à capter d'autres fréquences visuelles qui donnent accès à des émanations de l'expérience vécue et de l'histoire collective spécifiques, alors cet œil pourrait délecter la présence fantôme d'une certaine structure de sentiment. » *Ibid.*

[615] À ce propos encore, Muñoz écrit : « Dans une discussion qui passe en revue les théories du fantôme de Patricia White, Diana Fuss et Terry Castle, Mandy Merck explique cette dynamique relationnelle de la façon suivante : "le fantôme [homosexuel] qui hante l'hétérosexualité est son double étrange, le désir licite dont il a besoin pour définir sa légitimité. La liminalité de cette figure reflète, comme Fuss et d'autres ont pu le remarquer, l'ambiguïté qui est la sienne en tant que terme d'exclusion qui n'en possède pas moins une intériorité." » *Ibid.*, p. 91-92. Cite Mandy Merck, "Figuring Out Warhol", *in* Jennifer Doyle, Jonathan Flatey, José Esteban Muñoz (dir.), *Pop Out: Queer Warhol*, Durham, Duke University Press, 1996, pp. 224-237 ; Patricia White, "Female Spectator, Lesbian Specter : 'The Haunting", *in* Diana Fuss (dir.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, New York, Éditions Routledge, 1991, pp. 142-172.

[616] José Esteban Muñoz, *Cruiser l'utopie, op. cit.*, p. 84.

[617] Je perçois une définition partielle de ce que pourrait être une *aura fantomatique* lorsque Muñoz écrit : « Les fantômes que je repère dans le projet de Just ont une matérialité, une sorte de substance dont l'apparition dans les régimes du visible et du tactile n'est pas aisée. [...] Pour voir ces fantômes, il faut indubitablement reconnaître les "interactions spécifiques, les rythmes spécifiques" qui redonnent vie à une expérience perdue, à une image de l'expérience sociale située dans le temps, qu'il faut reconnaître dans les photos, les écarts, les auras, les résidus et négations. » *Ibid.*, p. 85-86.

dans une ébauche de gravure sur laquelle je travaille depuis 2019, que je n'ai jamais gravée et qui avait comme titre *Cybersex* (fig. 219). En 2020, suite aux dérangements dont je parlerai dans le prochain chapitre, le motif du carrelage sera déformé dans le centre d'une toile d'araignée visible sur la partie gauche de *Café de la discorde* (fig. 355). L'année d'après, j'ai encore enfermé le motif carrelé dans une perspective curviligne qui épouse les formes d'un œuf dans *L'impossible vulnérabilité du bâteleur* (fig. 18), j'ai même troublé les lignes du carrelage en-dessous de la table sur laquelle le bâteleur coupe un oignon.

Dans le dessin préparatoire inachevé de *Cybersex* (fig. 219), j'ai eu une attention que je dirais appuyée, pour ne pas dire obsessionnelle, sur le dessin du carrelage mis en perspective curviligne. Les salles de bains carrelées, je les vois régulièrement dans mes rêves depuis 2014[618]. Pour en revenir à l'ébauche de *Cybersex,* dans mon souvenir ç'avait été un casse-tête géométrique sur lequel je m'étais penché de nombreuses heures. Cette façon de traiter les joints du carrelage c'était comme une façon d'appuyer sur un récurage, que je pense être une traduction bizarre de ma vision de l'esthétique[619]. Je n'ai jamais couché ce dessin en gravure parce qu'il est pour moi encore insatisfaisant ; sans doute parce que je n'ai pas bien travaillé la dimension cosmétique du sujet traité et que la peau de la figure au centre de l'image était toujours intacte. Ce qui me gêne, je crois, c'est que dans ce dessin je n'ai pas dé-figuré une des images hypnotisantes de la femme-territoire. Je n'ai pas insufflé suffisamment de cosmétique lesbienne dans le dessin. Aussi, je vais réitérer le procédé qui consiste à creuser les joints du carrelage dans la salle de bain qu'on voit dans la partie droite de *Cosmétiques esthésiologiques* (fig. 234), où cette fois-ci j'ai dé-figuré toustes les protagonistes de la scène, d'une manière qui me satisfait bien plus. Je pense que dans les œuvres que je crée le carrelage en faïence est la trame sur laquelle évolue les fantômes. C'est grâce à ce motif qu'on peut capter les résidus que ces entités spectrales laissent dans le présent[620].

[618] Annexe 3 : Rapport de force.

[619] J'analyse une des dimensions de ma pratique bizarre de l'esthétique en me concentrant sur ma pratique esthétique dermatillomaniaque dans cet article précité : Chloé Fleury Turcas, « La *clean girl*, figure dermatillomaniaque du féminisme néolibéral », *art. cit.*

[620] Je me permets ici de mentionner le film de Wim Wenders, *Perfect Days*, film dramatique, Master Mind, 123 minutes, 2023. Ce film traite de la vie et du regard esthétique d'un agent d'entretien qui nettoie les toilettes publiques de Tokyo. J'ai rarement autant pleuré devant un film, ni autant retrouvé, dans une œuvre, un regard aussi particulier sur l'esthétique spectrale du carrelage des toilettes.

Muñoz propose une double ontologie du fantôme et du fantomatique :

> La double ontologie du fantôme et du fantomatique, cette manière propre aux fantômes d'exister dedans et dehors et de traverser les distinctions catégoriques semble particulièrement propice à une critique queer qui cherche à comprendre le fonctionnement du deuil collectif et de la psychologie de groupe, et qui souhaite éclairer notre besoin d'une politique nous permettant de "porter" en nous nos mortes pour nous aider à mener les batailles du présent et du futur. Certaines universitaires queer ont déjà eu recours aux fantômes pour expliquer le rapport entre homosexualité et culture hétéronormative.[621]

En suivant les considérations de Muñoz, je dirais que le deuil des relations, qu'elles soient heureuses ou malheureuses, est possible lorsqu'on se laisse toucher par les fantômes. C'est le sujet de toute la partie droite de *Cosmétiques esthésiologiques* (fig. 234). Le réveil du consentement tel qu'il est construit contemporainement surgirait du contact émotionnel et traumatique avec le spectre de chaque relation.

Camille, la personne figurée tournant le dos à l'agression du *Café de la discorde* (fig. 355) m'avait dit quelque chose comme : « j'autopsie longuement les relations que j'ai eues avec les autres et qui sont toujours déjà mortes ». Et bien après le café de la discorde, j'ai eu un réveil traumatique invraisemblable : une collègue de travail que je venais de rencontrer, originaire de Toulouse me demande frontalement quels traumas j'avais subi pour être « comme ça ». Je lui racontais l'histoire avec ce mec, qui s'était déroulée à Rouen en 2011 alors que j'étais encore ado[622]. Après mon récit elle me tend son *smartphone* avec le compte *instagram*[623] de ladite personne en me demandant « c'est lui ?» Elle l'avait rencontré par hasard à la gare de Toulouse sur le quai d'un train quelques mois auparavant, il lui avait demandé son numéro de téléphone avant de partir ailleurs. Interloqué je n'ai plus bougé, assis droite comme un « i » sur la chaise, face à la rue Rivoli. Quelles étaient les probabilités pour qu'une telle chose arrive ? J'avais quitté Rouen il y a presque une dizaine d'années pour ne plus y revenir, lui aussi. J'ai soudainement réalisé qu'il était toujours vivant et j'ai eu des visions anxieuses toute la soirée qui me donnaient envie de mourir : peut-être qu'il continuait depuis tout ce

[621] *Ibid.,* p. 91. Les points médians ont été remplacés par des glyphes inclusifs.
[622] Annexe 2 : Rapport de force.
[623] Réseau social axé sur le partage de photos, vidéos, éphémères ou non.

temps le travail d'emprise, qu'il avait élaboré avec moi depuis ses seize ans, avec d'autres nanas rencontrées partout en France, et peut-être même jusqu'aux États-Unis.

Je rêverai de lui encore quelques années plus tard, dans mon rêve il poussera une jeune femme dans une piscine, qu'il avait préalablement enivré, et la regardera se noyer très satisfait de son geste. Après ce cauchemar, je regarderai anxieusement les photos qu'il postait sur les réseaux sociaux (n'ayant pas vu son profil depuis ce fameux évènement quelques années plus tôt, où voir surgir sa photo à une soirée après le boulot m'avait retourné l'estomac) et constaterai qu'on le voyait avec des producteurs de musique dans des festivals en Californie (ce qui ne me rassurera pas du tout vu le nombre de piscines qu'il y a en Californie, heureusement, ce n'est qu'un rêve[624].)

De ces expériences, j'ai entraperçu le fantôme des souffrances que ma collègue avait peut-être évité en ne relationnant pas avec lui. J'ai fini la soirée, pleurant et vomissant dans les toilettes du bar-restaurant. Le lendemain j'ai repensé à la phrase qu'avait prononcée Camille et je me suis dit que ce que j'avais vécu, c'était la convulsion de l'autre bout du filament que j'autopsiais depuis des années. J'autopsiais cette relation pour comprendre où se cachaient mes consentements annihilés dans la relation d'emprise. Visiblement, c'était une méthode dangereuse. J'ai eu très peur lorsque j'ai vu les fantômes que je pistais depuis des années prendre soudainement consistance. Ce soir-là j'ai assisté au *réveil d'une zombie-figuration.* Nos consentements se modéliseraient alors dans une analyse du contact des fantômes relationnels sur la peau du moi. Parfois ces analyses se recoupent entre elles, tissant un réseau traumatique qui permet la guérison et la dissolution des emprises douloureuses – c'est, je crois, l'ambition du mouvement #MeToo✳.

[624] Il serait dangereux de faire justice avec des rêves de sorcières : les rêves de sorcières sont des pistes pas des preuves. Les rêves de sorcières matérialisent souvent les intuitions : il n'y a pas de fumée sans feu, c'est un célèbre adage qui leur colle à la peau depuis l'Inquisition.

Cette expérience de réveil traumatique résonne avec la façon dont la philosophe Vinciane Despret mène ses recherches. Dans un échange avec Donna Haraway et Isabelle Stengers, Vinciane Despret parle de son travail de la manière suivante :

> J'ai en fait le sentiment, maintenant que je travaille sur la question des ancêtres et des morts – et je repense à ces recherches de géographes qui étudient les lieux où sont les fantômes, les spectro-géographes, qui font l'hypothèse qu'il y a des fantômes là où il y a eu beaucoup de violences et où cette violence n'a été ni pardonnée, ni discutée, ni dite – que quand tu construits une histoire, tu pars de l'objet concret aujourd'hui, et puis tu fais sentir que cet objet est encore engagé avec des fantômes, je retraduis ici dans mes termes, et ces fantômes sont encore quelque part, mais nous ne savons pas ce qu'ils font, et nous ne pouvons même pas imaginer ce qu'ils font, mais ils sont là, et nous devons les prendre en compte, même si nous ne les percevons pas.[625]

Cet engagement avec les fantômes peut se transformer en piège quand on recherche les traces du consentement dans des résidus spectraux de relations malheureuses. Peut-être que prendre en compte les fantômes nécessite de ne pas s'engager émotionnellement avec eux ? Il semblerait que ce ne soit pas des entités stables : nous ne sommes jamais sûrɛs que les fantômes soient bel et bien mortɛs. Les fantômes sont dans l'entre-deux, les mobiliser dans une autopsie relationnelle cristallise leur forme. C'est un risque à prendre : dans ces conditions les fantômes surprennent et créent l'évènement en s'incarnant dans des zombie-figurations⁂ qui ouvrent alors une brèche dans le réel et l'instant présent. Je crois que c'est la raison pour laquelle j'ai figuré ce fantôme qui fait une indigestion de noix du Brésil dans *Cosmétiques esthésiologiques* (fig. 206) ; j'ai refusé de les manger lorsqu'un amant me les avait proposées : c'était ma manière de ne pas consentir à la poursuite de notre relation. Les noix du Brésil sont alors devenues l'incarnation de la présence spectrale d'une non-relation.

Selon Donna Haraway, l'éthologie philosophique de Vinciane Despret « part autant des morts et de ceux qui manquent que des vivants et du visible. »[626] Elle analyse plus précisément cette éthologie en énonçant :

> Sa manière d'étudier les êtres humains en deuil ressemble fortement à son éthologie philosophique. Dans les deux cas il s'agit de comprendre comment – en pratique – des gens peuvent inviter (et invitent) leurs absents à une vive coprésence, dont la temporalité et la matérialité peuvent prendre bien des formes. Vinciane prête attention à la manière dont ces pratiques – histoires que l'on active – participent à ce que j'appelle la "continuation", à la manière dont elles nourrissent, inventent, découvrent ou rafistolent tant bien que mal des manières de bien vivre et de bien mourir ensemble, dans ce qui fait la trame d'une terre menacée de ne plus être habitable. Notre époque est celle d'une déferlante d'extinctions, d'exterminations, de guerres, d'extractions et de génocides. La continuation

[625] Vinciane Despret, « La tentation de l'innocence. Conversation avec Isabelle Stengers et Donna Haraway », *in* Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, *op. cit.*, p. 333.
[626] Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Vivien García, Vaulx-en-Velin, Éditions des mondes à faire, 2020, p. 283.

> y échoue de bien des manières, et des formes de vie s'effondrent. Bien des absences et des menaces d'absence doivent nourrir une respons(h)abilité en cours [...].[627]

Tout comme Jacques Derrida, Donna Haraway aborde la spectralité (qu'elle nomme plutôt coprésence) en mobilisant la notion de responsabilité, mais la philosophe hybride cette notion avec la notion d'habilité. La respons(h)abilité chez Donna Haraway est une notion performative qui invite à travailler avec les fantômes. On pourrait aller plus loin et parler de respons(habitabi)lité, en hybridant à notre tour responsabilité et habitabilité[628]. Les relations que l'on entretiendrait avec les fantômes deviendraient alors un *topos* qui abriterait ces entités invisibles qui participent, bien malgré nous, à l'écologie du présent.

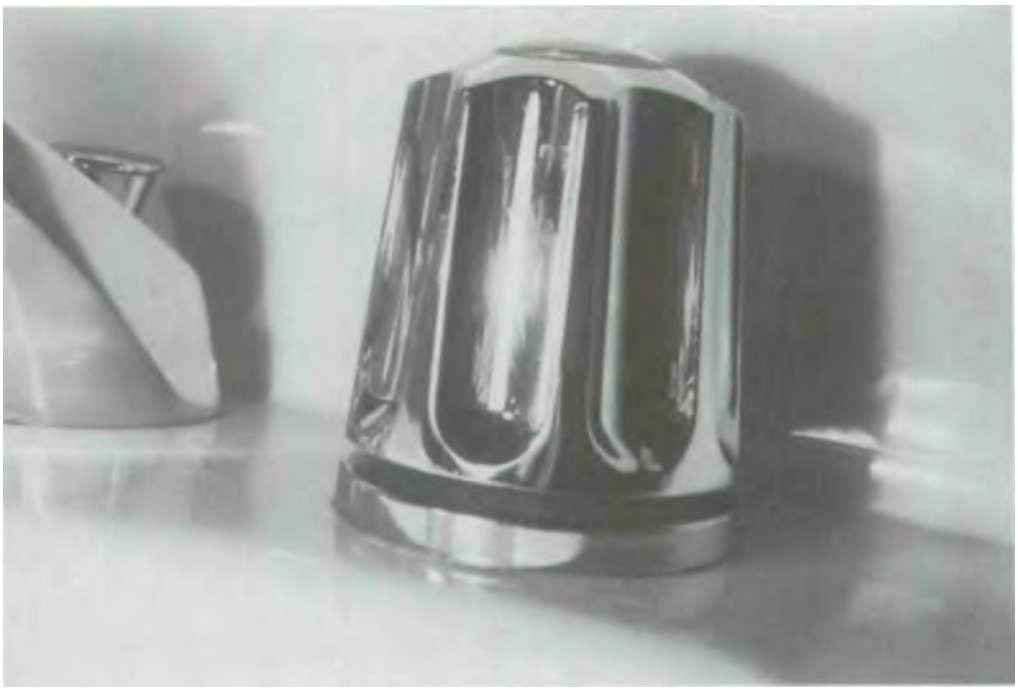
Dans cette dynamique, la philosophe élaborera une fiction autour des « Communauté du Compost » :

> Contrairement aux groupes qui peuplent tant de mouvements utopiques, de récits ou de traditions littéraires de l'histoire de la Terre, les Enfants du Compost savaient qu'il leur était impossible de mentir, de croire qu'uls partaient de rien. C'est précisément l'idée opposée qui les animait. Comment vivre dans des ruines toujours habitées ? Comment vivre avec leurs fantômes mais aussi leurs êtres vivants ? [...] Leurs pratiques relationnelles se développèrent à partir du sentiment que la continuation et la guérison des lieux en ruines exigeaient de créer des parentés innovantes.[629]

Dans la philosophie harawayenne, les fantômes habitent les ruines d'un monde qui se délite. Les relations complexes que ce constat tisse avec la notion contemporaine du consentement, est quelque chose qui est évident pour moi quand je travaille ; les consentements sont de nature spectrale, ils s'incarnent dans des images mortes-vivantes animées et réanimées par les traumas. Peut-on libérer les fantômes et ainsi se libérer de la recherche périlleuse du consentement ? Si oui, comment faire ? Si on suit le chemin de Donna Haraway, la réponse se trouverait dans de nouvelles formes de relations, de parentés, que j'ai appelé *filaments* et qui sont tout le sujet du dernier chapitre de cette thèse.

[627] *Ibid.* Cite Vinciane Despret, *Au bonheur des morts,* Paris, Éditions La Découverte, 2015.
[628] L'utilisation des parenthèses rappelle la façon d'écrire de Luce Irigaray avec par exemple son concept d'« hom(m)osexualité » qui pointait le genre non questionné dans la théorie de « l'homosexualité féminine » chez Freud. Voir Luce Irigaray, *Spéculum de l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.
[629] Donna Haraway, *Vivre avec le trouble, op. cit.*, p. 296.

fig. 218. Tony Just, *Sans titre*, 1994, impressions photographiques, dimensions inconnues, collection de l'artiste.



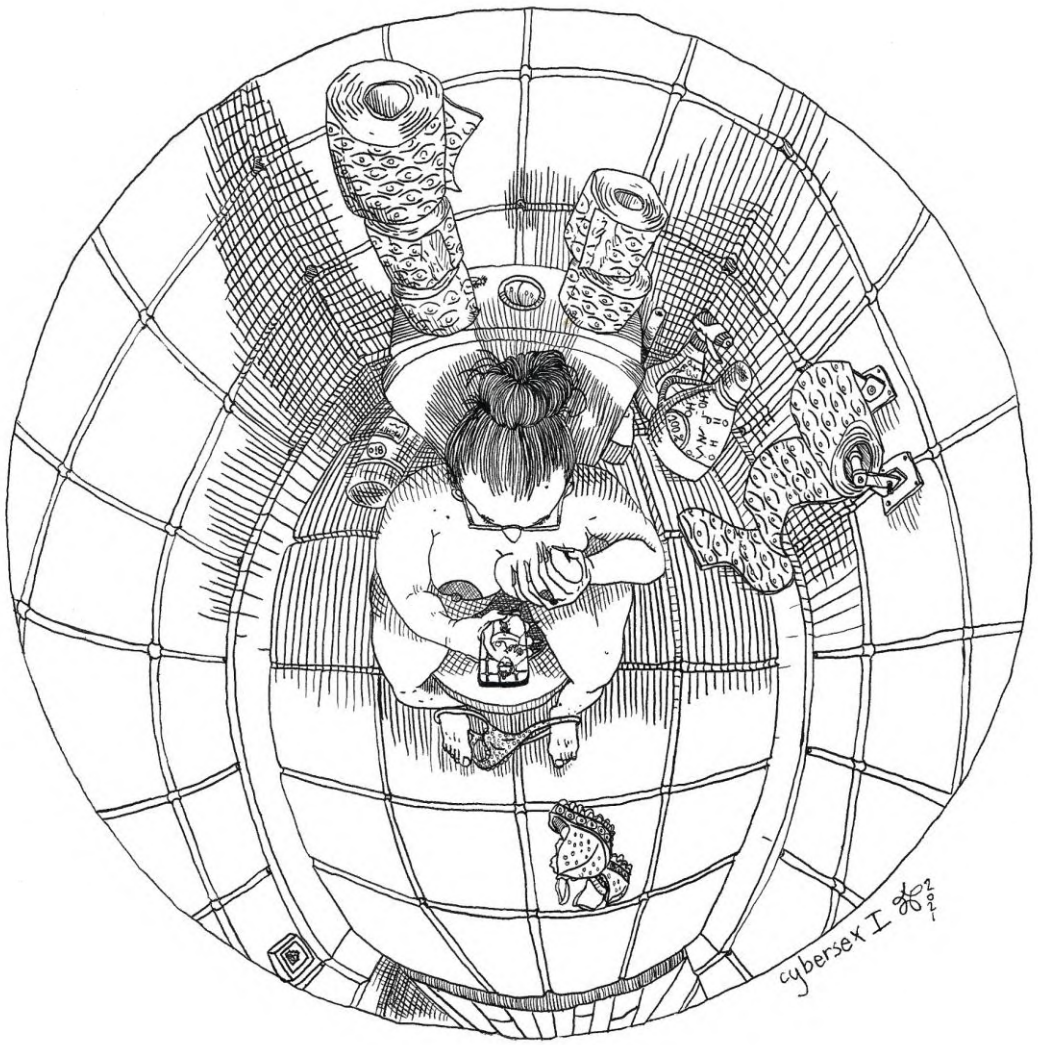


fig. 219. Chloé Fleury Turcas, *Cybersex*, 2021,
dessin à l'encre de Chine et à la plume *maru* sur papier 40g, 21 x 29,7 cm.

Dans la *Vivificacion de la Carne* (fig. 221), Ana Mendieta explore la « co-présence vivante des absents »[630], sa silhouette dans le sol présente les signes de la déesse préhistorique oubliée dont Marija Gimbutas a répertorié les traces[631]. L'art d'Ana Mendieta est très imprégné par l'étrange présence des spectres dont elle traduit plastiquement les traces dans la terre. Pour l'historienne d'art Jeanette Zwingenberger : « Dès 1970, Mendieta réinvente lors de ses voyages au Mexique une symbolique *earth-body* ("terre-corps") en s'inspirant des images archétypiques des déesses de la fertilité qui traversent les cultures. Dans ses rites archaïques, la nudité de sa chair devient le lieu du dépassement, créant ce lien fusionnel avec les forces de la nature et la magie des matières. »[632] En utilisant la matière désagrégée, le compost, l'artiste fait dialoguer à sa manière les ruines avec les fantômes. Interrogée sur sa pratique artistique, elle explique :

> Ma pratique artistique est fondée sur la croyance en une énergie universelle qui traverse tout : de l'insecte à l'homme, de l'homme au spectre, du spectre à la plante, de la plante à la galaxie. Mes œuvres sont les veines d'irrigation de ce fluide universel. Par elles remontent la sève ancestrale, les croyances originelles, les accumulations primordiales, les pensées inconscientes qui animent le monde.[633]

Dans ce type de dialogue artistique entre ruines et fantômes, l'esthétique sert la spiritualité de l'artiste.

Dans la branche de l'art surréaliste et ésotérique, la manière dont André Breton retranscrit les impressions laissées par la traversée en Bretagne d'espaces-fantômes en ruine[634] me fait penser à la cathédrale engloutie peinte par Ithell Colquhoun en 1952 (fig. 220). L'artiste a représenté un paysage mythique inspiré des îles bretonnes d'Er-Lannic dans le sud de la Bretagne française. Ce tableau est l'archétype des terres hantées qui sont à la fois englouties et qui ressurgissent comme un présage. Ce présage au milieu des ruines est celui où les sorcières fomentent la Révolution. Dans la poésie de Monique Wittig les sorcières provoquent la ruine des paysages à toutes les fins de cycle, mais surtout, elles caillassent les statues :

---

[630] Julien Pieron, « A comme Haraway B comme bécédaire C comme... », *in* Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019, p. 53.
[631] Marija Gimbutas, *Le Langage de la déesse.*
[632] Jeanette Zwingenberger, « Ana Mendieta », *in* Alain Tapié, Jeanette Zwingenberger (dir.), *L'Homme-Paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVIe et le XXIe siècle*, Paris, Éditions d'art Somogy, 2006, p. 94.
[633] Jane Blocker, Ana Mendieta, *Where is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile*, Durham/Londres, Duke University Press, 1999, p. 34. Ma traduction.
[634] André Breton, *L'Amour fou, op. cit.*, p. 161.

Elles rient alors et tombent à la renverse à force de rire. Toutes sont gagnées. Il monte un bruit pareil au roulement du tambour sous une voûte. Les briques du plafond tombent une à une, découvrant par les ouvertures les lambris dorés des salles hautes. Les pierres des mosaïques sautent, les pâtes de verre dégringolent, il y a des éclats de bleu de rouge d'orange de mauve. Le rire de décroît pas. Elles ramassent les briques et s'en servant comme de projectiles, elles bombardent les statues restées debout au milieu du désordre. Elles s'appliquent à faire descendre les pierres restantes. C'est un choc terrible de la pierre contre la pierre. Elles évacuent celles qui parmi elles sont touchées. La destruction systématique du bâtiment est menée à bien par elles au milieu d'un vacarme de cris d'appels, tandis que le rire se prolonge, s'étale, devient total. Il ne prend fin que quand, de l'édifice, il ne reste plus que des pierres sur des pierres. Elles se couchent alors et s'endorment.[635]

fig. 220. Ithell Colquhoun, *La cathéddrale engloutie*, 1952, huile sur toile avec des traces de charbon, 130,1 x 194,8 cm, Jerusalem, The Israel Museum.

[635] Monique Wittig, *Les Guérillères, op. cit.*, p. 125.

fig. 221. Ana Mendieta, *La Vivificacion de la Carne, El laberinto de Venus series*, 1982, photographie en noir et blanc montée sur Masonite, 138,4 x 100,3 cm, collection privée.

Ithell Colquhoun était une artiste et grande érudite du mysticisme, dans son *Paysage avec des Antiquités* (fig. 222), les couleurs élémentaires[636] sont utilisées pour cartographier un territoire en ruines. Comme dans un mandala tibétain (fig. 100), chaque couleur occupe une direction cardinale précise. Pour Colquhoun :

Couleur	*Élément*	*Direction cardinale*
Jaune.....	Terre.....	Sud
Bleu.....	Eau.....	Est
Rouge.....	Feu.....	Nord
Vert.....	Air.....	Ouest

Dans l'installation *filaments prophétiques* (fig. 124), j'ai utilisé ce système pour élaborer le mandala qui est au dos de la boîte[637] et qui est au centre de l'installation, bien que les directions cardinales soient différentes. Elles peuvent changer selon les contextes spirituels. Cette installation, je l'oriente vers le nord, c'est pour moi un dialogue que je crée entre exposition de l'œuvre et cartographie du désastre. Les gravures et la boîte de *filaments prophétiques* suivent cette organisation :

Couleur	*Élément*	*Signe tarologique*	*Direction cardinale*
Bleu.....	Eau.....	Coupes.....	Sud
Rouge.....	Feu.....	Bâtons.....	Est
Vert.....	Air.....	Épées.....	Nord
Jaune.....	Terre.....	Disques.....	Ouest

À la légende cartographique d'Ithell Colquhoun, j'ai ajouté celle des signes du tarots[638], d'ailleurs, l'artiste avait aussi réalisé son propre tarot divinatoire publié en 1977 (fig. 223) et en connaissait donc l'interprétation.

[636] Couleurs qui font références aux éléments terre, eau, feu, air, réciproquement jaune, bleu, rouge et vert (selon les traditions spirituelles le jaune peut s'intervertir avec le vert).
[637] Annexe 7 : « filaments prophétiques ».
[638] Ces signes ne suivent pas toujours cette dénomination, surtout pour les Disques qui revêtent plusieurs noms parmi Pentacles ou encore Deniers. Dans un jeu de carte traditionnel les Coupes sont les Cœurs, les Bâtons sont les trèfles, les Épées sont les Piques et les Deniers sont les Carreaux.

La pratique du tarot de Marseille rejoint les cartographies du désastre, comme en témoigne le célèbre tarot surréaliste (fig. 224), qui fut réalisé à la fin de 1940 en plein exil des artistes provoqué par la seconde guerre mondiale[639]. André Breton raconte :

> La fin de 1940 et le début de 1941 ont vu se joindre ou se croiser à Marseille diverses personnes afférentes au mouvement surréaliste ou à quelque égard situable par rapport à lui. C'étaient Arthur Adamov, Victor Brauner, André Breton, René Char, René Daumal, Robert Delanglade, Oscar Dominguez, Marcel Duchamp, Max Ernst, Jacques Hérold, Sylvain Itkine, Wilfredo Lam, André Masson, Benjamin Péret, Tristan Tzara. Beaucoup d'entre eux avaient coutume de se réunir au château "Air-Bel" où nous résidions, Victor Serge et moi et où les accueillait en toute cordialité Varian Fry, président du Comité américain de secours aux intellectuels.[640]

André Breton affirme ensuite que l'historiographie de la carte à jouer se trouverait chamboulée à chaque « grand revers militaire »[641] sans étayer davantage cette thèse avec des recherches spécialisées sur le sujet.

Dans l'entreprise de la création d'un nouveau tarot, le Père du Surréalisme récuse « de l'ancien jeu de cartes [...] tout ce qui indique en lui la survivance du signe à la chose signifiée : qui se souvient, par exemple, ou se soucie de la signification symbolique du "carreau" qui, par l'intermédiaire du *pavé des villes*, semble, en dernière analyse, désigner les marchands et par surcroît exprimer historiquement la bourgeoisie montante ? »[642] La suite du système est expliquée à la page suivante :

> En entreprenant de substituer de nouvelles images aux anciennes, nous n'en avons pas moins évité de rompre la structure générale du jeu de 32 ou 52 cartes – celui-ci admettant de plus le "joker" - et sa division à parties égales en couleurs rouges et noirs (nous estimons, en effet, qu'un nouvel ensemble de cartes, pour être viable dans sa fonction, doit pouvoir non seulement provoquer à des jeux nouveaux, dont les règles ont à se définir *à partir de lui* et non préalablement à lui, mais encore être en mesure de mener tous les jeux anciens).[643]

L'ambition du jeu de tarot de Marseille est de se substituer aux anciennes versions de ce même jeu ; c'est donc en suivant une iconographie révolutionnaire à la française qu'André

[639] J'ai pu voir ce célèbre jeu de cartes dans une exposition au Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, qui retraçait les pratiques surréalistes du jeu : Barbara Forest, Fabrice Flahutez, Thérèse Willer (com.), *SurréAlice. Lewis Carroll et les surréalistes*, exposition, 17 novembre 2022 – 26 février 2023, Strasbourg, Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg. Aussi, dans son ouvrage *L'Art magique,* André Breton examine la fonction libératrice et transformatrice de l'art. L'ouvrage s'inscrit dans la continuité du surréalisme et explore comment les objets, les images et les gestes artistiques à travers les âges peuvent créer des correspondances inattendues entre le réel et le symbolique, ouvrant ainsi les lecteurices et artiste à des expériences poétiques, souvent hasardeuses et quasi-magiques. André Breton, *L'Art magique*, Paris, Club français du livre, 1957.

[640] André Breton, *La Clé des champs*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1967, p. 83.

[641] *Ibid.*, p. 84.

[642] *Ibid.*, p. 84-85.

[643] *Ibid.*, p. 85.

Breton écrit la poïétique qui l'a amené à supprimer toutes les figures de cour : « Pour des raisons analogues, et nous inspirant d'ailleurs des tentatives auxquelles, en cette matière nullement négligeable, a donné lieu la Révolution française, nous nous en sommes pris également aux persistantes valeurs *sociales* des figures, destituant le "roi" et la "reine" de leur pouvoir depuis longtemps révolu et déchargeant intégralement l'ancien "valet" de son rang subalterne. »[644] Avec ses compagnonnɛs-artistes, André Breton réalise un tarot aux visées sociales qui répondrait aux « préoccupations modernes »[645] qu'iɛls tenaient pour majeures.

Voici le tableau présenté à la fin de son texte sur la poïétique du jeu de Marseille surréaliste :

Signification :	*Emblème :*
Amour.....	Flamme
Rêve.....	Étoile (noire)
Révolution.....	Roue (et sang)
Connaissance.....	Serrure,

la hiérarchie, à partir de l'as se maintenant de la manière suivante :

Génie – Sirène – Mage – Dix – Etc.

chacune des figures (de personnage historique ou littéraire) étant celle que d'un commun accord nous avons jugé la plus représentative à la place assignée, soit :

Flamme : Baudelaire, la Religieuse portugaise, Novalis.

Étoile : Lautréamont, Alice, Freud.

Roue : Sade, Lamiel, Pancho Villa.

Serrure : Hegel, Hélène Smith, Paracelse.

Le joker se présente sous les traits d'Ubu, dessiné par Jarry.[646]

Les significations de ce jeu retracent le chemin d'une poïétique utopique qui a tenté de percer la cartographie du désastre sur le territoire français qui était en train d'être redélimité par les nazis.

[644] *Ibid.*,
[645] *Ibid.*, p. 85-86.
[646] *Ibid.*, p. 86.

fig. 222. Ithell Colquhoun, *Paysage avec des Antiquités (Lamorna)*, 1955,
huile sur toile, 92,1 x 61,2 cm,
Londres, Tate Modern.

fig. 223. Ithell Colquhoun, *Taro As Colour Deck,* 1977,
78 cartes de tarot imprimées sur du papier 400g, Maison Shehu.
© Fulgur Press, 2018.

fig. 224. Victor Brauner, André Masson, Oscar Dominguez, Max Ernst, Jacques Hérold, Wifredo Lam, Jacqueline Lamba et André Breton, *Le jeu de Marseille,* 1941,
54 cartes, 9 x 6 cm,
Marseille, villa Air-Bel.
© Éditions André Dimanche, Marseille, 1983.

fig. 225. Détail à gauche (fig. 355). Chloé Fleury Turcas, *Le café de la discorde*, 2020.
Suivi à droite de la carte du *Bateleur*, Lame I du Tarot de Marseille, jeu de cartes imprimé à partir de gravures sur bois du maître cartier Paul Marteau 1930. © Grimaud, 1981.

fig. 226. Maître lombard anonyme, *Sphaerae coelestis et planetarum descriptio (De Sphaera)*, entre 1450 et 1450, enluminure sur parchemin, 24,5 x 16,4 cm, feuillet 14, 16 folios reliés, Modène, Italie, Bibliothèque Estense.

fig. 227. Détail à gauche fig. 98. Chloé Fleury Turcas, *Cosmétiques esthésiologiques*, 2024.

fig. 228. Lady Frieda Harris, *arcane majeur XVI La Tour. Thoth tarot deck*, 1969, sur les instructions d'Aleister Crowley, 78 cartes, U.S. Games systems, Inc. 2006 pour la présente édition. © AGMüller, 1996.

fig. 229. *La Maison de Dieu*, Lame XVI du Tarot de Marseille, jeu de cartes imprimé à partir de gravures sur bois du maître cartier Paul Marteau 1930. © Grimaud, 1981.

fig. 230. The Queen Mary Apocalypse, *Le tremblement de terre, avec des étoiles filantes et des ruines éparpillées sur une colline. À travers des trous creusés dans la colline apparaissent les morts*, 1300-1325,
miniature sur parchemin, 30,5 x 21 cm,
feuillet 11 verso, 45 folios reliés avec 73 miniatures, prologue de Gilbert de la Porée traduit en français,
Londres, British Library, BL Royal 19 B XV.

La cartographie du désastre est une pratique que j'expérimente en insérant des références au tarot quand je travaille sur un motif. Par exemple, sur la table du *Café de la discorde* (fig. 225) la carte du Bâteleur est représentée. Cette carte est la première des vingt-et-unes arcanes majeures du jeu divinatoire de Marseille. On peut trouver une première occurrence du bâteleur dans une miniature de la renaissance lombarde, illustrant le traité d'astrologie *De Spherae* (fig. 226). Selon le traité, il serait affilié à la lune alors domiciliée en cancer et au mois de juin. Souvent sa présence indique la mise au travail et le début d'un cycle, mais tous les traités d'astrologie de la renaissance ne suivent pas le même système. Iconographiquement, on retrouve sur la table du bâteleur, tous les éléments qui composent les arcanes mineures du tarot sont représentés : coupes, bâtons, épées (coutelas) et deniers[647]. La carte a été posée juste en face d'un téléphone créant une situation d'intermédialité ; mais c'est aussi une composition avec laquelle je suis familierɛ et que je vois souvent quand j'effectue un tirage avec quelqu'un. La gravure *I- L'impossible vulnérabilité du bâteleur* (fig. 18) est la première arcane majeure d'un tarot divinatoire que j'espère réaliser après cette thèse. On retrouve également, le magicien (ou le bâteleur) dans un tableau du surréaliste Victor Brauner, *Le surréaliste* réalisé en 1947 (fig. 231) quelques années après qu'il ait participé à la création du jeu de tarot de Marseille surréaliste.

Dans un détail de l'ébauche de la future gravure *Cosmétiques esthésiologiques* (fig. 227) j'ai réutilisé la même symbolique, en utilisant cette fois-ci les cartes du tarot de Thoth dessiné par lady Frieda Harris (fig. 228). Dans l'ébauche, on retrouve les disques dans la main de la figure-satyre présente sur le dessin original (fig. 206), deux coupes sont en-dessous du cadre soutenant le miroir, l'épée est dans la main de la figure sur la première partie de l'ébauche (fig. 52) et enfin les bâtons soutiennent la structure de la Tour qui s'effondre à l'intérieur du miroir (fig. 227). La Tour est la seizième arcane du tarot divinatoire et est souvent le signe d'un bouleversement[648]. La source iconographique du jeu de tarot de Marseille des Éditions Grimaud (fig. 229) (ce sont les éditions les plus connues, et antérieures à celles du tarot de Thoth) provient sans doute des représentations de l'apocalypse ; comme dans cette miniature du début du XIVe siècle illustrant *The Queen*

[647] Voir Starhawk, *Rêver l'obscur, op. cit.*, p. 108-109.
[648] J'en évoque la puissance symbolique dans un article : Chloé Fleury Turcas, « L'œil du château rouge », *Défigurations queer*, 30 août 2022.

Mary Apocalypse (fig. 230) qui représente un tremblement de terre provoqué par des étoiles filantes s'abattant sur la terre en réveillant les morts (des zombies encore !)

La tour est une carte qui fait peur, « mais l'important n'est pas la chute mais la manière d'atterrir ». Je tire les cartes du tarot divinatoire depuis presque une quinzaine d'années, et j'ai rencontré des sorcières plusieurs fois dans ma vie, dont une qui m'avait conseillé de « ne pas fouiller dans le sac des gens ». C'est un merveilleux conseil déontologique qui empêche l'intrusion divinatoire et remet les manifestations du consentement des regardéɛs au centre de la pratique du tarot. Cette pratique du tarot, je ne voulais pas l'aborder dans le cadre d'une thèse sur la notion de consentement, mais la cartographie que le tarot déploie m'a longtemps permis de naviguer à travers les fantômes et les ruines mémorielles traumatiques, et font partie intégrante de ma pratique artistique. Aussi, le tarot lorsqu'il est bien tiré, arrête un instant le mouvement de la volonté sur un évènement précis pour aider au discernement des regardéɛs.

fig. 231. Victor Brauner, *Le Surréaliste*, 1947,
huile sur toile, 60 x 45 cm,
Venise, Musée Peggy Guggenheim.

Libérer le savoir : avoir des visions messianiques

Pratiques du rêve : réenchanter à travers les extinctions

Déjà à l'Antiquité grecque « l'analyse des rêves faisait partie des techniques d'existence »[649]. L'« onirocritique »[650] au cœur du traité sur *La Clef des songes* d'Artémidore offrait un cadre méthodique pour interpréter les rêves. Dans ce traité, Michel Foucault remarque qu'Artémidore distingue deux types de visions nocturnes : les *enupnia* qui sont les rêves qui « traduisent les affects actuels du sujet »[651], notamment sur ce qui lui ferait défaut, et les *oreinei* les « songe[s] »[652] qui « modifie[nt] l'âme »[653]. Michel Foucault oppose ces deux termes, les *enupnia* parleraient de l'état d'un individu, quand les *oreinei* anticiperaient le « déroulement de la chaîne du temps »[654].

Dès l'antiquité, le rêve était considéré comme l'espace d'expression des désirs libérés, quand le songe était pensé comme une puissance divinatoire sur l'ordre du monde. Michel Foucault rappelle la place importante pour les moralistes du rêve et surtout de sa fréquence, qui servait d'indicateur pour traduire l'état vertueux ou non de l'âme d'un individu[655]. Artémidore mettait déjà en garde contre la ruse qui, selon lui, permettait aux âmes habiles de cacher les désirs dans leurs rêves[656]. L'analogie serait la principale méthode utilisée en onirocritique pour déchiffrer l'allégorie onirique[657] ; elle serait séparée en plusieurs identités : qualitative, nominale, mais aussi par parentés symboliques, mythologiques etc. Enfin, l'analogie de valeur permettait de savoir de manière absolument binaire si un songe présageait des événements favorables ou non[658].

Dans son analyse du traité d'Artémidore, Michel Foucault souligne que la beauté ou la laideur de la personne avec qui le songeur entretenait des rapports sexuels, ou l'obtention

[649] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité III – Le souci de soi*, Paris, Éditions Gallimard, 1984, p. 12.
[650] *Ibid.*, p. 11.
[651] *Ibid.*, p. 18.
[652] *Ibid.*, p. 19.
[653] *Ibid.*
[654] *Ibid.*
[655] Il écrit : « C'est d'ailleurs un thème très fréquent chez les moralistes que la vertu se marque par la disparition des rêves qui traduisent dans le sommeil les appétits ou les mouvements involontaires de l'âme et du corps. » *Ibid.*, p. 21.
[656] *Ibid.*, p. 21-22.
[657] *Ibid.*, p. 24.
[658] *Ibid.*, p. 25.

ou non de son consentement pouvait être un présage de bonne ou mauvaise augure[659]. Pareillement, rêver d'un rapport sexuel avec unɛ esclave où le maître-songeur serait dans une position passive, n'était pas non plus un signe de bonne augure[660]. Dans les songes, cinq types de relations sexuelles étaient condamnés par Artémidore : les rapports avec les dieux, les animaux, les cadavres, soi-même et les relations entre deux femmes[661]. Le mauvais présage qu'occurait un rapport lesbien tenait essentiellement parce que l'un des deux partis usurpait le « rôle de l'homme »[662].

La pénétration occupait un rôle central dans l'interprétation des rêves. Le rêveur devait être impliqué comme acteur du rapport sexuel pour que l'analyse soit effective[663]. Ainsi, dans le traité d'Artémidore le « songe sexuel présage la destinée du rêveur dans la vie sociale ; l'acteur qu'il est sur la scène sexuelle du rêve anticipe sur le rôle qui sera le sien sur la scène de la famille, du métier, des affaires et de la cité. »[664] Dans le traité d'Artémidore, le songe sexuel est toujours analysé comme une « scène sociale »[665] : les acteurɪces du rêve du maître sont triéɛs selon leur profil social, profil qui permet de définir si le présage est bon ou mauvais, selon que la relation sexuelle soit flatteuse ou humiliante, et surtout s'il est question de « supérieurs auxquels il convient de céder, ou des inférieurs dont on peut profiter légitimement »[666].

Enfin, chose importante dans le traité d'Artémidore, toujours soulignée par Michel Foucault : « Beaucoup plus que le corps lui-même, avec ses différentes parties, beaucoup plus que le plaisir avec ses qualités et ses intensité, l'acte de pénétration apparaît comme qualificateur des actes sexuels, avec ses quelques variantes et position et surtout ses deux pôles d'activité et de passivité. »[667] Cette obsession pour la pénétration dans le monde sexuel onirique, justifie chez Artémidore l'aspect contre-nature des rapport lesbiens. Aussi, la passivité ou l'activité dans le rapport de pénétration est, déjà dès l'Antiquité, posé comme un jeu de supériorité et d'infériorité, de domination et de soumission ; Michel Foucault

[659] *Ibid.*, p. 30.
[660] *Ibid.*, p 31.
[661] *Ibid.*, p. 36. Dans le rapport à soi-même, Michel Foucault précise qu'il n'est pas question de masturbation, mais de pénétration.
[662] *Ibid.*, p. 37.
[663] *Ibid.*, p. 38.
[664] *Ibid.*, p. 39.
[665] *Ibid.*, p. 41.
[666] *Ibid.*, p. 42.
[667] *Ibid.*

écrit qu' « elle est victoire d'un côté, défaite de l'autre ; elle est droit qui s'exerce pour l'un des partenaires, nécessité qui est imposée à l'autre ; elle est statut qu'on fait valoir ou condition qu'on subit ; elle est avantage dont on profite, ou acceptation d'une situation dont on laisse le bénéfice aux autres. »[668] Le rêve chez Artémidore est un jeu et même un enjeu « "économique" de dépense et de profit »[669] mais aussi « "stratégique" de domination-soumission »[670]. Dès l'Antiquité, le rêve joue un rôle prépondérant dans le façonnement du consentement.

Au regard de cette histoire de la sexualité dégagée par Michel Foucault, je me pose la question de la formulation du consentement dans les rêves et de sa symbolique divinatoire dans les songes. On peut déjà remarquer que, dans l'aspect divinatoire des mondes oniriques grecs attiques, le non-consentement troublait la bonne fortune ; une valeur morale y était donc accolée. L'aspect divinatoire et magique du consentement perdra de son importance à mesure que le cartésianisme deviendra la norme dans les institutions scientifiques, reléguant le consentement dans les confins de la psychologie ainsi que dans les textes juridiques désaffectés et l'entérinant enfin dans la sphère théologique[671]. Plus tard, dans la sphère artistique, le rêve sera une des matières premières du sujet surréaliste qui doit capter et soumettre les « étranges forces » créatrices, cachées dans les confins de nos esprits[672].

Inspiré par la discipline psychanalytique fondée par Sigmund Freud[673], André Breton écrit dans son premier manifeste surréaliste en 1924 :

> C'est à très juste titre que Freud a fait porter sa critique sur le rêve. Il est inadmissible, en effet, que cette part considérable de l'activité psychique (puisque, au moins de la naissance de l'homme à sa mort, la pensée ne présente aucune solution de continuité, la somme des moments de rêve, au point de vue temps, à ne considérer même que le rêve pur, celui du sommeil n'est pas inférieure à la somme des moments de la réalité, bornons-nous à dire : des moments de veille) ait encore si peu retenu

[668] *Ibid.,* p. 43.
[669] *Ibid.*
[670] *Ibid.,* p. 44 ; Foucault écrit encore : « Le rêve sexuel dit dans la petite dramaturgie de la pénétration et de la passivité, du plaisir et de la dépense, le mode d'être du sujet, tel que le destin l'a préparé. » *Ibid.*, p. 47.
[671] *Supra,* « Constitution juridique du sujet consentant en Occident : passage du sujet attique désirant au sujet catholique concupiscent ».
[672] André Breton, Père du surréalisme écrit : « L'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits. Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter, à les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison. Les analystes eux-mêmes n'ont qu'à y gagner. » André Breton « Manifeste du surréalisme », *Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 20.
[673] Sigmund Freud, *L'Interprétation du rêve* [1899-1900], traduction de l'allemand par Janine Altounian, Pierre Cotet, René Lainé, Alain Rauzy et François Robert, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

> l'attention. [...] C'est que l'homme, quand il cesse de dormir, est avant tout le jouet de sa mémoire, et qu'à l'état normal celle-ci se plaît à lui retracer faiblement les circonstances du rêve, à priver ce dernier de toute conséquence actuelle, et à faire partir le seul *déterminant* du point où il croit, quelques heures plus tôt, l'avoir laissé : cet espoir ferme, ce souci.[674]

André Breton définit le rêve comme un jeu particulier de la mémoire et dégage ensuite quatre points définitionnels :

1- Le rêve est « continu et porte trace d'organisation. Seule la mémoire s'arroge le droit d'y faire des coupures, de ne pas tenir compte des transitions et de nous représenter plutôt une série de rêve que *le rêve.* »[675] Pour Breton, le rêve assujetti le rêveur, peut-être même plus que la réalité[676].

2- Breton qualifie l'état de veille comme un « phénomène d'interférence »[677] qui désoriente et qui invoque le hasard et/ou les déités dès que son fonctionnement normal est perturbé.

3- L'imperturbable satisfaction dɛla rêveuse dans ce qui lui arrive au sein de l'espace rêvé est une autre caractéristique pointée par Breton. C'est parce que lea rêveuse n'a pas de nom[678] qu'iɛl peut tuer son grand-père d'une balle dans la tête, mais lorsqu'ɨl descendra en enfers, ɨl devra rester tout aussi imperturbable pour ne pas céder aux affects et se réveiller à la suite d'une transformation en cafard provoquée par une gigantesque araignée. Céder à la peur face à l'étrangeté du rêve c'est se faire anéantir par lui.

---

[674] *Ibid.*, p. 21.
[675] *Ibid.*
[676] Il écrit : « Je vieillis et, plus que cette réalité à laquelle je crois m'astreindre, c'est peut-être le rêve, l'indifférence où je le tiens qui me fait vieillir. » *Ibid.*, p. 22.
[677] Plus exactement, il écrit : « 2° Je prends, encore une fois, l'état de veille. Je suis obligé de le tenir pour un phénomène d'interférence. Non seulement l'esprit témoigne, dans ces conditions, d'une étrange tendance à la désorientation (c'est l'histoire des lapsus et méprises de toutes sortes dont le secret commence à nous être livré), mais encore il ne semble pas que, dans son fonctionnement normal, il obéisse à bien autre chose qu'à des suggestions qui lui viennent de cette nuit profonde dont je le recommande. [...] En désespoir de cause, il invoque alors le hasard, divinité plus obscure que les autres, à qui il attribue tous ses égarements. » *Ibid.*, p. 23.
[678] « 3° L'esprit de l'homme qui rêve se satisfait pleinement de ce qui lui arrive. L'angoissante question de la possibilité ne se pose plus. Tue, vole plus vite, aime tant qu'il te plaira. Et si tu meurs, n'es-tu pas certain de te réveiller d'entre les morts ? Laisse-toi conduire, les évènements ne souffrent pas que tu les diffères. Tu n'as pas de nom. [...] Quelle raison, je le demande, raison tellement plus large que l'autre, confère au rêve cette allure naturelle, me fait accueillir sans réserve une foule d'épisodes dont l'étrangeté à l'heure où j'écris me foudroierait ? » *Ibid.*, p. 23-24.

4- La surréalité survient lorsque la résolution entre la réalité et le rêve est fructueuse. Breton nous dit que cela « suppose une discipline de mémoire qui porte sur des générations »[679].

Ces quatre points forment la typologie du rêve chez les surréalistes, mais plus que les hommes surréalistes, ce sont pour moi les femmes en contact avec ce que Breton appelle la surréalité qui en exploreront les recoins les plus enchantés – recoins plus éloignés de la psychanalyse qui, comme nous l'avons vu, avait tendance à désenchanter la subjectivité en l'amenant dans des stratégies de contrôle, des dispositifs autour de l'aveu qui serviront les technologies de surveillance.

Leonora Carrington était, selon les hommes surréalistes qui la décrivaient, une artiste parfois en proie à des « bouffées délirantes », bien plus hallucinatoires que proprement psychotiques[680]. Elle peint en 1953 *And Then We Saw the Daughter of the Minautor* (fig. 232), dans ce tableau elle met en scène un paysage rêvé avec des architectures éclectiques dans un horizon étrangement vide. Les formes spectrales y sont comme la brume mémorielle d'un rêve. Le rapport au rêve chez les « femmes surréalistes »[681] étaient bien différent que le contrôle théorique sous lequel André Breton voulait le soumettre. « Est-elle devenue sorcière ? »[682] se demande Unica Zürn après avoir prédit la paralysie de Hans Bellmer dans un rêve, bien avant leur rencontre. Elle raconte :

> C'est alors que la première fois elle a la vision de l'Homme-Jasmin ! Immense consolation ! Reprenant son souffle elle s'assoit en face de lui et le regarde. Il est paralysé ! Quel bonheur ! Jamais il ne quittera ce fauteuil qu'il occupe dans son jardin où, même en hiver, le jasmin fleurit. Cet homme devient pour elle l'image de l'amour. Plus beaux que tous ceux qu'elle a jamais vus, ces yeux-là sont bleus.[683]

---

[679] Plus précisément, il écrit : « 4° De l'instant où il sera soumis à un examen méthodique, où, par des moyens à déterminer, on parviendra à nous rendre compte du rêve dans son intégrité (et cela suppose une discipline de mémoire qui porte sur des générations ; commençons tout de même par enregistrer les faits saillants), où sa courbe se développera avec une régularité et une ampleur sans pareilles, [...]. Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire. » *Ibid.*, p. 24.

[680] Hans Bellmer, Unica Zürn, *Lettres au docteur Ferdière*, réunies, annotées et présentées par Alain Chevrier, Paris, Éditions Séguier, 1994, note 3, p. 18.

[681] Il n'y a pas eu de mouvement indépendant ni surtout autonome chez les femmes qui pourraient être affiliées au mouvement surréaliste. Par exemple, Frida Kahlo dont André Breton disait qu'elle était « surréaliste sans le savoir » n'avait pas le luxe de s'occuper de l'inconscient ou du chaos du rêve, elle était trop accaparée par le chaos de son propre corps, et de toute façon elle n'était pas assez occidentale pour ce dernier. Voir Béatrice Marbeau-Cleirens Béatrice, « Frida Khalo et les surréalistes : métaphores ou onirisme », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, n°31, 1998, p. 109.

[682] Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale,* traduit de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay, préface d'André Pieyre de Mandiargues, Paris, Éditions Gallimard, 1971, p. 141.

[683] *Ibid.,* p. 16.

Unica Zürn achève la rédaction de *L'Homme-Jasmin* le 14 mars 1967, Hans Bellmer aura une attaque cérébrale en septembre 1969 qui le rendra hémiplégique, il passera un mois à l'hôpital et deviendra invalide. Joyeuse malédiction que leur relation d'emprise et de codépendance.

Unica Zürn était mi-enfant/mi-sorcière et incarnait parfaitement la figure mythologique de la « femme-enfant »[684] fétichisée par les surréalistes. La relation entre André Breton et Nadja[685] suit le même dispositif d'emprise-folie que celle entre Unica Zürn et Hans Bellmer. Ce type de relation semblait topographier l'amour hétérosexuel dans ce cercle artistique bourgeois-bohème de l'entre-deux guerres. Les deux femmes partageaient la même folie : à savoir celle d'être une femme pauvre[686], schizophrène, isolée, vampirisée par un artiste surréaliste en manque d'inspiration. Dans une lettre datée du 1er Novembre 1964 adressée au docteur Ferdière, Hans Bellmer écrit : « Sans une présence féminine ou, au moins l'espoir d'en avoir une dans un avenir rapproché, mon envie de travailler, disons : de dessiner, est inexistante, comme est inexistant pour le moment (le Traitement – médical) tout désir sexuel. »[687] La dépendance de sa poïétique avec la relation qu'il entretenait avec Zürn était donc bien connue de l'artiste[688].

L'ultime fantasme messianique d'Unica Zürn, sert de trame narrative à son ouvrage *Sombre printemps*[689]. Sa pulsion de mort finira malheureusement par se réaliser :

---

[684] On peut trouver une définition de la femme-enfant dans l'extrait suivant : « L'analyse du mythologème sera reprise plus tard par Benjamin Péret : il n'hésitera point à opposer la femme-enfant, figurant "l'expression optimiste de l'amour", à la sorcière, elle aussi susceptible d'éveiller l'amour-passion, mais pour "s'élancer dans la catastrophe et y entraîner son amant". » Gérard Legrand, « À propos de La Femme-enfant : Contribution à une typologie de la femme surréaliste » *in* Roger Borderie (dir.), *La Femme Surréaliste*, revue *Obliques*, Numéro spécial, Paris, Éditions Roger Borderie, 1977, p. 11. Cite Benjamin Péret, « Noyau de la Comète », *in* Jacques Bonnet (dir.), *Anthologie de l'Amour*, Paris, Éditions Albin Michel, 1956, pp. 7-74.

[685] André Breton, *Nadja* [1928], Paris, Éditions Gallimard, 1964, p. 167-168.

[686] Même si Unica Zürn est issue d'une famille bourgeoise, son rapport à l'argent dépend de la gestion d'Hans Bellmer avec qui elle a longtemps vécu dans un taudis rue Mouffetard à Paris. Unica Zürn naviguait de sa vie diurne et nocturne avec quasiment aucune coupure, ce qui, à l'épiphanie de ses crises, la rendait inefficace pour gérer les affaires de la vie courante.

[687] Hans Bellmer, « Lettre du 1er Novembre 1964 de Hans Bellmer au docteur Ferdière », *Lettres au docteur Ferdière, op. cit.,* p. 57-58.

[688] J'explore la relation de ces deux artistes plus en détail dans plusieurs articles : Voir Chloé Fleury Turcas, « Jeux de ficelles entre Unica Zürn et Hans Bellmer 1/5. Poïétiques croisées & règles esthétiques des relations », *art. cit.*

[689] Les dynamiques raciales et coloniales animent les rêves masochistes d'Unica Zürn depuis son enfance, elle rêve que viendrait un « homme sombre qui exercera sa violence sur elle. » Sous leurs masques elle raconte voir « de farouches visages d'Arabes, de Chinois, de Nègres et d'Indiens. Aux Blancs, elle préfère les hommes

> Elle voudrait paraître belle quand elle sera morte. Elle voudrait qu'on l'admirât. Jamais on n'a vu plus bel enfant dans la mort. Maintenant, il fait presque noir dans la chambre. Seule la lumière lointaine d'un réverbère brille faiblement dans la fenêtre. À présent, ça lui est égal de mourir "en terre étrangère" ou bien dans son jardin. Elle monte sur le rebord de la fenêtre, se tient au crochet du volet et regarde encore une fois dans le miroir son image pareille à une ombre. Elle se trouve ravissante et une pointe de regret se mêle à sa décision. "C'est fini", dit-elle à voix basse et elle se sent déjà morte avant que ses pieds ne quittent le rebord de la fenêtre. Elle tombe sur la tête et se brise le cou. Son petit corps gît, étrangement tordu, dans l'herbe. Le premier à la trouver est le chien. Il glisse la tête entre ses jambes et commence à la lécher. Et comme elle ne bouge même pas, il se met à gémir doucement et se couche dans l'herbe à côté d'elle.[690]

Le 18 octobre 1970, alors autorisée à sortir de la clinique de Chailles où elle suit une thérapie, elle revient chez Hans Bellmer ; selon le psychiatre Jean-François Rabain : « Le 18 octobre, ils ont une longue explication. Bellmer nous a raconté bien plus tard qu'il lui avait fait part de son désir de la voir retourner en Allemagne. Unica Zürn s'est alors jetée par la fenêtre du sixième étage, la nuit du 18 octobre 1970. [...] Bellmer qui a refusé de la voir morte a simplement dit : "Est-ce qu'elle avait toujours sa frange ?" »[691] Peut-être encore une provocation surréaliste[692] ou alors un ultime commentaire teinté de misogynie qui s'épanouit dans le fétiche[693].

Dans la troisième partie de *Cosmétiques esthésiologiques* (fig. 234) je pense avoir eu une pratique qui se rapproche de la surréalité, j'inscrit ce type de pratique dans un ensemble de « pratiques-sorcière » qui génèrent ce que j'appelle plus précisément des *dessins d'intentions* – qui renferment souvent des sorts de bon augure. Le moment représenté est celui d'une rencontre avec un homme-soleil dans son appartement où je voyais les murs

---

de couleur. » Unica Zürn, *Sombre Printemps* [1969], traduit de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valancay, Monaco, Éditions Le Serpent à Plumes, 2003, p. 42-44. Par ailleurs, les images fantasmées de personnes racisées sont un prérequis fétichisant qui galvanise la relation paradoxale d'amour/haine qu'Unica Zürn alimente dans ses obsessions pour Hans Bellmer, qu'elle baptise d'ailleurs presque systématiquement « L'Homme Blanc » d'après ses initiales.

[690] Unica Zürn, *Sombre printemps*, *op. cit.*, p. 85-86.

[691] Anne-Marie Dubois, « Les dix premières années d'un jeune psychiatre – entretien avec le docteur Jean-François Rabain, vendredi 18 octobre 2019 » *in Unica Zürn*, catalogue d'exposition, Musée d'Art et d'Histoire de l'hôpital Sainte-Anne MAHHSA Paris, 31 janvier – 31 mai 2020, Paris, Éditions d'art In Fine, 2020, p. 169.

[692] « [...] à propos de l'image d'Unica Zürn "vieillie, tenant 'la poupée' dans ses bras" tandis que Bellmer, lui, se tient à l'arrière-plan, comme le maître d'œuvre tirant les ficelles de ses deux créatures... Mais n'était-ce pas une provocation de plus de sa part ? On sait en outre que son attirance envers une jeune cousine de 15 ans nommée Ursula est entrée en compte dans la surdétermination de La Poupée... » Alain Chevrier, *in Lettres au docteur Ferdière, op. cit.*, note 2, p. 91. Cite Roger Borderie (dir.) « Hans Bellmer », *Obliques*, Numéro spécial, Paris, Éditions Roger Borderie, 1975, p. 274.

[693] « Pensez à Unica Zürn ficelée comme un paquet et érotiquement photographiée par son amant artiste Hans Bellmer, que pouvait-elle créer à partir de cette position-là ? Est-on surpris ensuite de la trouver nature morte sur le trottoir après son suicide par défenestration ? » Nancy Huston, « Introduction », *in* Collectif *(dir.), ...des duos et des couples*, catalogue d'exposition, Galerie d'Art du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, Aix-en-Provence, 16 janvier – 30 mars 2003, Paris, Éditions Actes Sud, 2003, p. 14.

me crier dessus. J'appris ensuite que cette personne avait eu précédemment des relations abusives ponctuées de cris. C'est dans un espace hanté, dans lequel je ne savais plus où était la limite entre éveil et rêverie, que j'ai réenchanté mes impressions. Le pentagramme tracé au sol renferme une formule qui invite les cris à s'apaiser, dans la version gravée, j'aimerai refaire un cercle cousu sur l'espace ouvert dans l'abdomen de la figure-zombie.

Toujours à propos d'une « méthode-sorcière » Starhawk écrit :

> Tous les rituels commencent par la création d'un espace sacré, la "projection d'un cercle", qui installe un temple au cœur de la forêt ou au centre du salon d'un des membres du *coven*, Déesse et Dieu sont alors invoqués ou éveillés dans l'intériorité de chaque participant et on considère qu'ils sont physiquement présents dans le cercle et dans le corps de chacun de ceux qui participent au rituel. On fait monter le pouvoir, la force subtile qui donne forme à la réalité, par des chants ou des danses, et on peut l'orienter en ayant recours à un symbole par la visualisation. Avec l'élévation du Cône de Pouvoir vient l'extase, qui peut ensuite mener à un état de transe dans lequel on reçoit des visions et perçoit des choses nouvelles.[694]

Beaucoup de techniques ésotérique et religieuses, parmi celle du yoga du rêve[695] ou encore des méditations/transes thérapeutiques[696] peuvent permettre d'évacuer l'anxiété liée aux extinctions et à toutes sortes de souffrances. Les visions amenées par ces pratiques peuvent parfois réenchanter le monde grâce à l'art ; par exemple, avec ses *Tambours chamaniques* (fig. 233), l'artiste Mina Mond peint des scènes narratives très fournies avec des déesses, des animaux qui dansent, des éléments végétaux et des squelettes enterrés sous des arbres. En frappant sur ces tambours, Mina Mond ré-enchante le monde malgré l'extinction massive qui le guette.

[694] Starhawk, *The Spiral Dance, op. cit.,* p. 38.
[695] Jean-Pierre Schnetzler, « Le bouddhisme et l'illusion », *Imaginaire & Inconscient*, n°17, 2006/1, pp. 243-256.
[696] Starhawk, « Retrouver un pouvoir personnel : la magie comme volonté », *Rêver l'obscur, op. cit.,* pp. 95-127. Ce chapitre propose une pratique-sorcière qui résonne à sa manière avec la schizo-analyse guattari-deleuzienne. Starhawk y narre l'évacuation traumatique d'une amie à elle, provoquée lors d'une séance de visualisation qu'elle a elle-même guidé. Ce récit expérientiel m'a rappelé un mélange entre symboliques tarologiques, mandala et visualisations tantriques.

fig. 232. Leonora Carrington, *And Then We Saw the Daughter of the Minotaur [Et puis nous vîmes la sœur du Minotaure],* 1953,
huile sur toile, 60 x 70 cm,
New York, MoMA.

fig. 233. Mona Mond, *Shamanic Drum*, 2018,
tambour pain avec des feuilles d'or, 40 x 40 cm,
Caquefou, exposition au Manoir des Renaudière. ©Marie Gilles.

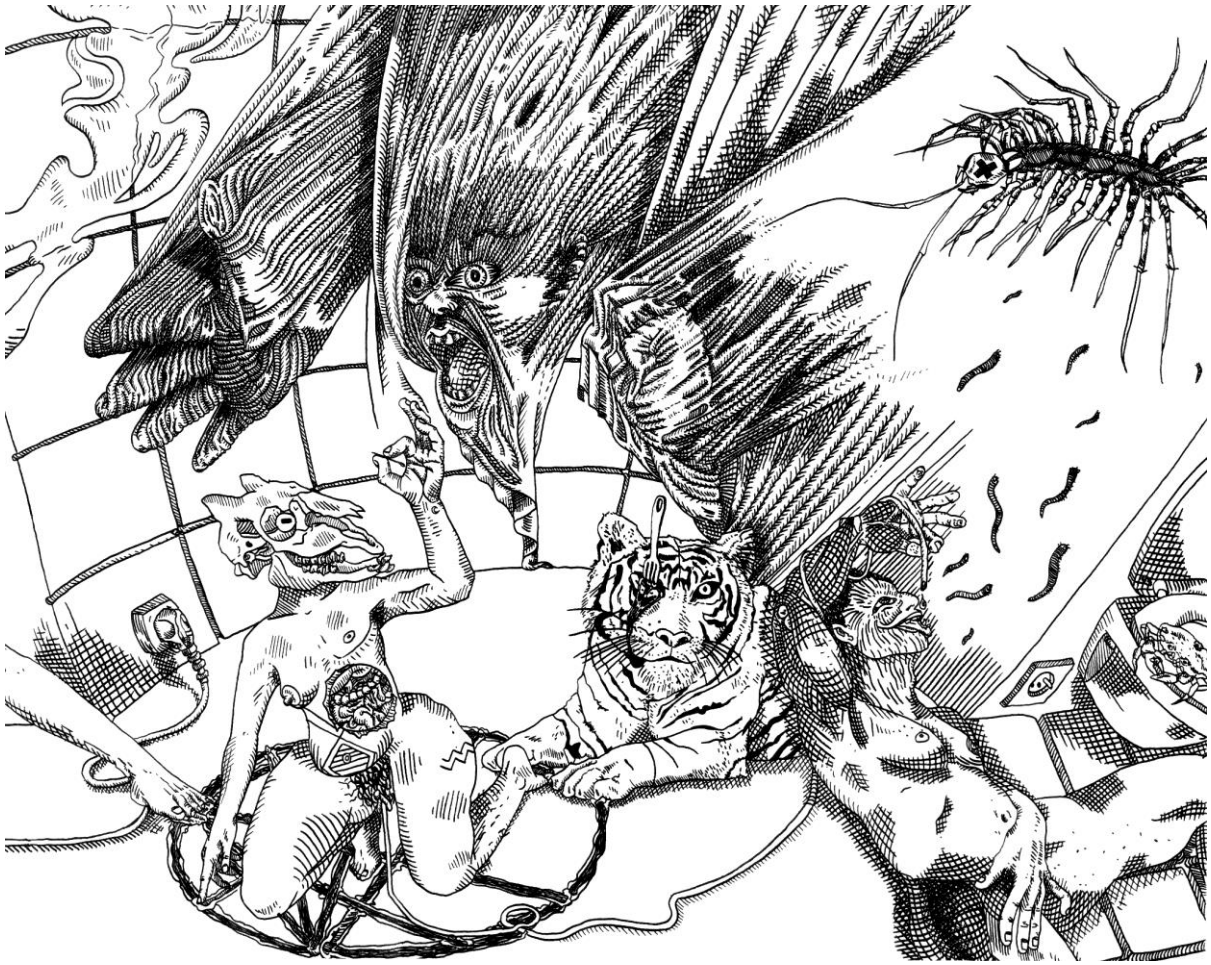


fig. 234. Détail fig. 98. Chloé Fleury Turcas*, Cosmétiques esthésiologiques*, 2024.

Composter : accepter la pulsion de mort et disparaître dans la sympoïèse

Dans un entretien, Donna Haraway propose une définition de la sympoïèse :

> La Terre n'a jamais connu cette création *ex nihilo*, cette origine à partir de rien. En effet, l'origine même, ou la venue à l'être complexe qui recommence sans cesse sur Terre, ont été selon moi mieux figurées par des biologistes comme Lynn Margulis et ses collègues, quand ils parlent de *sym-biogenèse*, de *sym-poïèse*. J'ai emprunté la sympoïèse à cette figure des *Environmental Studies* canadiennes qu'est Mary Beth Dempster. Sympoïèse : le monde a toujours été pris dans un processus d'entre-dévoration et d'indigestion, comme si nous étions conviés à un dîner où il s'avère que nous nous mangeons les uns les autres, mais où nous nous assimilons et nous digérons toujours seulement partiellement [...].[697]

Benedikte Zitouni approfondit le concept en proposant la sympoïèse comme un paradigme qui conçoit « le devenir terrien en termes d'organismes et d'interactions. »[698] Ces interactions fonctionneraient dans le présent épais harawayen[699] où l'estomac du temps présent ingère et digère continuellement les évènements. Benedikte Zitouni ajoute : « Les couplages et les verrouillages sont au cœur des trajectoires des vivants. »[700] La sympoïèse s'oppose ainsi à l'autopoïèse, qui est un « système auto-consistant qui se [maintient] à travers le temps »[701] avec des « unités de départ délimitées et délimitables »[702] qui rentrent en interaction seulement après avoir été stabilisées. Dans la sympoïèse, l'auto-consistance et l'unité de l'autopoïèse sont remplacées par « l'infection et le couplage »[703].

C'est la sympoïèse qui permettrait l' « expérimentation opportuniste »[704]. Toujours selon la chercheuse, ce type d'expérimentation « nous importe *parce que* nous agissons dans le corps même du monstre dont nous sommes, parce que nous sommes associés et introrelatés dans une toile de vie, de mort et de survie qui ne cesse d'être tissée. »[705] L'expérimentation opportuniste est une « expérimentations ouverte, extensible, qui demande à ce que son histoire et ses effets soient sans cesse relayés, racontés et touillés

---

[697] Florence Caeymax, Vinciane Despret, Julien Pieron, « Le rire de Méduse. Entretien avec Donna Haraway », *in* Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019, p. 71-72.
[698] Benedikte Zitouni, « Explorer le Chthulucène dans les interstices de l'Anthropocène », *in* Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019, p. 106.
[699] *Supra* « Penser les figures du cyborg et du zombie dans le présent épais de Donna Haraway ».
[700] Benedikte Zitouni, « Explorer le Chthulucène dans les interstices de l'Anthropocène », *op. cit.*, p. 106.
[701] *Ibid.*, p. 107.
[702] *Ibid.*
[703] *Ibid.*
[704] *Ibid.*, p. 110
[705] *Ibid.*

dans le présent épais et gluant qui est le nôtre. Il s'agit d'une expérimentation contaminée et contaminante qui trace des lignes de partage à travers la réhabilitation même et les alliances qui s'y sont nouées. Les frontières ne se dessineront jamais une fois pour toutes. »[706] Ces frontières sont celles du Chthulucène, espace harawayen par excellence, dont les frontières sont troubles parce qu'elles s'établissent d'ores et déjà dans un présent collant, en « continuation incessante. »[707]

Les pratiques-compost en arts plastiques rentrent dans ce type particulier d'expérimentation opportuniste décrit par Benedikte Zitouni à partir d'une lecture de *Vivre avec le trouble* de Donna Haraway. Ces pratiques plastiques du compost sont très importantes[708] et alimentent la philosophie des méthodes-sorcières. Ces pratiques plastiques du compost peuvent se traduire de multiples manières ; dans la pratique SF de Donna Haraway[709] le « compostage matériel-sémiotique »[710] fonctionne comme « théorie dans la boue »[711] et comme « embrouille »[712]. C'est « l'humain en tant qu'humus »[713] dont l'avenir semble compromis parce que, enfermé dans son post-humanisme cybernétique, il semble refuser son « humusité »[714]. Donna Haraway est donc « compostiste, pas posthumaniste. »[715] Dans l'écosexualité, l'érotisme du compost est sublimé par Annie Sprinkle et Beth Stephens qui mettent des autocollants sur les pare-chocs où « on peut lire "Le compostage, c'est chaud !" »[716]

La pratique du compost, dans les interactions qu'elle créé entre vie et mort, entretient un lien étroit avec les pulsions de vie et de mort, dont la théorisation débute au commencement du XXe siècle. Pour Freud, le *Todestrieb* s'oppose ainsi à ce qu'il appelle les instincts de vie, alors attribués à Éros :

---

[706] *Ibid.*, p. 111.
[707] *Ibid.*
[708] Donna Haraway écrit même : « Nous avons besoin de collaborations et de combinaisons inattendues prenant forme dans des tas de compost chaud. » Donna Haraway, *Vivre avec le trouble, op. cit.*, p. 12.
[709] Chez Haraway la SF c'est la science-fiction, le fait scientifique et la fabulation spéculative. Voir Julien Pieron, « A comme Haraway B comme bécédaire, C comme... », *op. cit.*, p. 29-30.
[710] Donna Haraway, *Vivre avec le trouble, op. cit.*, p. 59.
[711] *Ibid.*
[712] *Ibid.*
[713] *Ibid.*, p. 60.
[714] *Ibid.*
[715] *Ibid.*, p. 189.
[716] *Ibid.*, p. 61

> les instincts de vie présentent des rapports d'autant plus étroits avec nos sensations internes qu'ils se présentent toujours en trouble-paix, qu'ils sont une source inépuisable de tensions incessantes dont la résolution est accompagnée d'une sensation de plaisir, tandis que les instincts de mort semblent travailler en silence, accomplir une œuvre souterraine, inaperçue.[717]

Au début de ce siècle, la théoricienne queer Teresa de Lauretis propose à son tour une traduction du *Todestrieb* non comme instinct mais comme pulsion de mort qui serait une « présence dans l'organisme humain d'une force antithétique à la vie »[718] et comme

> une tendance de la vie psychique à revenir à un état de quiétude pulsionnelle qui n'est pas seulement la mort de l'organisme physique, comme lorsqu'un corps devient cadavre, mais un état dans lequel le niveau d'excitation présent dans l'appareil psychique est réduit à zéro. Autrement dit, la pulsion de mort est une force psychique qui travaille à délier l'énergie psychique, à la détacher à la fois du moi et des objets (les autres), et à abaisser son niveau en dessous du seuil fixé par le principe de plaisir jusqu'à l'état inerte.[719]

Le degré zéro d'excitation dans l'appareil psychique ressemble à l'absence de l'esprit dans les derniers instants orgasmiques de la pléthore, afflux érotique chez Georges Bataille qu'il nommait « petite mort »[720]. C'est dans ce rapport à l'érotisme que la pulsion de mort rejoint le « compost chaud » de Donna Haraway. Avec le compost, la pulsion de mort serait comme matérialisée et réanimée ; ce mouvement qui revitalise la pulsion de mort dans la chaleur du compost serait celui du sublime.

Par ailleurs, la sublimation de la pulsion de mort se condense dans la figure du « sinthomosexuel »[721] dégagée par Lee Edelman[722]. Aussi, le philosophe Slavoj Žižek désigne la pulsion de mort comme « la dimension de ce que la fiction d'horreur appelle le "non-mort", une vie étrange, immortelle, indestructible qui persiste par-delà la mort »[723]. C'est la pulsion de mort qui animerait les zombies. Cette pulsion oscille entre stérilité et immortalité. La pulsion de mort vue comme une pulsion-compost permet de sortit du binarisme anxieux entre le mortifère et le vitalisme. La pulsion de mort ne biologise pas la création dans une mécanisation avilissante mais rassurante du corps procréateur ; la

---

[717] Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse* [1920], Paris, Éditions Payot, 2004, p. 57.
[718] Teresa De Lauretis, *Pulsions freudiennes. Psychanalyse, littérature et cinéma*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Jacques Brunet-Georget, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 97.
[719] *Ibid.*, p. 128.
[720] Georges Bataille, *L'Érotisme, op. cit.*, p. 246.
[721] Lee Edelman, « *Sinthomo*sexualité », *Merde au futur. Théorie* queer *et pulsion de mort* [2004], traduit de l'anglais (États-Unis) par Marc Démont, Paris, Éditions EPEL, 2016, pp. 47-91.
[722] J'entre plus en détail entre pulsion de mort et placard dans l'article : Chloé Fleury Turcas, « Pulsion de mort dans le placard », *art. cit.*
[723] Slavoj Žižek, *Le Sujet qui fâche. Le centre absent de l'ontologie politique*, Paris, Éditions Flammarion, 2007, p. 396.

pulsion de mort réanime la mort dans un mouvement étrange mais chaleureux qui terrifie le vivant.

Pour Deleuze et Guattari, le Corps sans Organes est, avec ses plateaux, « une composante de passage »[724] ; parallèlement, Teresa de Lauretis pose la pulsion de mort comme une « figure de passage »[725] qui déambulerait dans « l'espace d'une transition »[726]. Par rapport à la définition de la pulsion de mort d'Edelman[727], de Lauretis préfère laisser tomber la jouissance – permise par l'identification figurale queer à la pulsion de mort – au profit des « figures étranges [*queer*] de transition dans l'espace inhabité entre l'esprit et la matière »[728] que permettent justement ces pulsions. Ces figures bizarres seraient donc sans cesse traversées par des pulsions de mort qui s'acharneraient « à élargir l'inhumain »[729] en nous plongeant dans le Difforme et l'Informe[730] de leurs troublantes boursoufflures.

En arts, j'ai trouvé la représentation sympoïétique de la pulsion de mort dans les œuvres de Stéphane Blanquet. Dans cette lithographie réalisée en 2018, titrée *Mascarade vermoulue* (fig. 235), les cadavres d'êtres humains entretiennent une intimité visqueuse avec le mucus des végétaux, ce sont des zombies érotiques dans un décor industriel. L'artiste post-punk et queer propose une déclinaison graphique du compost en maniant cette figure éco-érotologique de manière plastique, sous l'action créatrice, sorcière et bizarre de la

[724] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux, op. cit.*, p. 196.
[725] Teresa De Lauretis, *Pulsions freudiennes, op. cit.*, p. 111-112.
[726] *Ibid.*, p. 112.
[727] La définition de la pulsion de mort selon Edelman s'écrit selon son concept de *sinthomosexualité,* il écrit : « J'appelle donc *sinthomo*sexualité le lieu où le fantasme du futurisme se confronte à l'insistance d'une jouissance qui le déchire précisément en exposant sa relation à la pulsion. » Lee Edelman, *Merde au futur, op. cit.*, p. 54 ; « Ainsi, l'homosexualité est pensée comme une menace pour la logique de la pensée elle-même dans la mesure où elle symbolise la disponibilité d'une jouissance impensable qui mettrait fin au fantasme – et ainsi, au futur – en réduisant l'assurance d'un sens attaché à la promesse fantasmatique de la continuité, à la circulation et aux répétitions hors sens de la pulsion. » *Ibid.*, p. 55.
[728] *Ibid.*, p. 118.
[729] *Ibid.*, p. 202.
[730] Le Difforme et l'Informe a été définit de la manière suivante par Muriel Plana : « [...] une politique consciente ou inconsciente chez les artistes queer contemporains de remise en question des identités (sexuelles, sociales, raciales...), des dualismes et des binarités, aboutissent à des esthétiques de la relation et de la crise de la relation, possiblement contradictoires : les unes, qu'on pourrait dire dans la lignée d'Artaud et du symbolisme, cherchent, en effet, afin de miner toute identité et toute identification, une homogénéisation fusionnelle en deçà et au-delà de ce qui apparaît communément, et on pourrait estimer alors qu'elles tendent à l'Informe ; les autres, dans la lignée de Brecht et du théâtre populaire carnavalesque et politique, en développant de préférence une hétérogénéité parodique, jubilatoire, plus ou moins monstrueuse, en accentuant les traits de définition et en les relativisant à travers leur confrontation, seraient peut-être à situer du côté du Difforme. » Muriel Plana, « Introduction générale » *in* Muriel Plana, Frédéric Sounac (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2015, p. 15.

pulsion de mort. Malgré la violence de cette pulsion, le compost de Stéphane Blanquet prend des formes très joyeuses, comme dans cette tapisserie intitulée *Âmes chimiques* et réalisée en 2017 (fig. 236). La poïétique de Blanquet relève de la sympoïétique plutôt que de l'auto-poïétique : il enfonce son acte créateur dans l'épaisseur d'un présent organique. Dans la gravure que j'ai réalisée titrée *Puisque je vous dis que tout va bien !* (fig. 237), la matière-compost du corps est dévorée par un basilic. Dans cette gravure je questionne le rapport des institutions médicales au *tact*[731] que requiert la sympoïèse et les trous que la pulsion de mort perce dans la peau du corps de la zombie-figure.

fig. 235. Stéphane Blanquet, *Mascarade vermoulue*, 2018,
lithographie en trois couleurs, imprimées sur du papier Vélin d'Arches 270g, 75 x 105 cm,
Collection de l'artiste.

[731] Voir Fabrice Bourlez, *Tacts*.

fig. 236. Stéphane Blanquet, *Chemical soul*, vers 2017,
tapisserie, 80 x 120 cm,
collection privée.

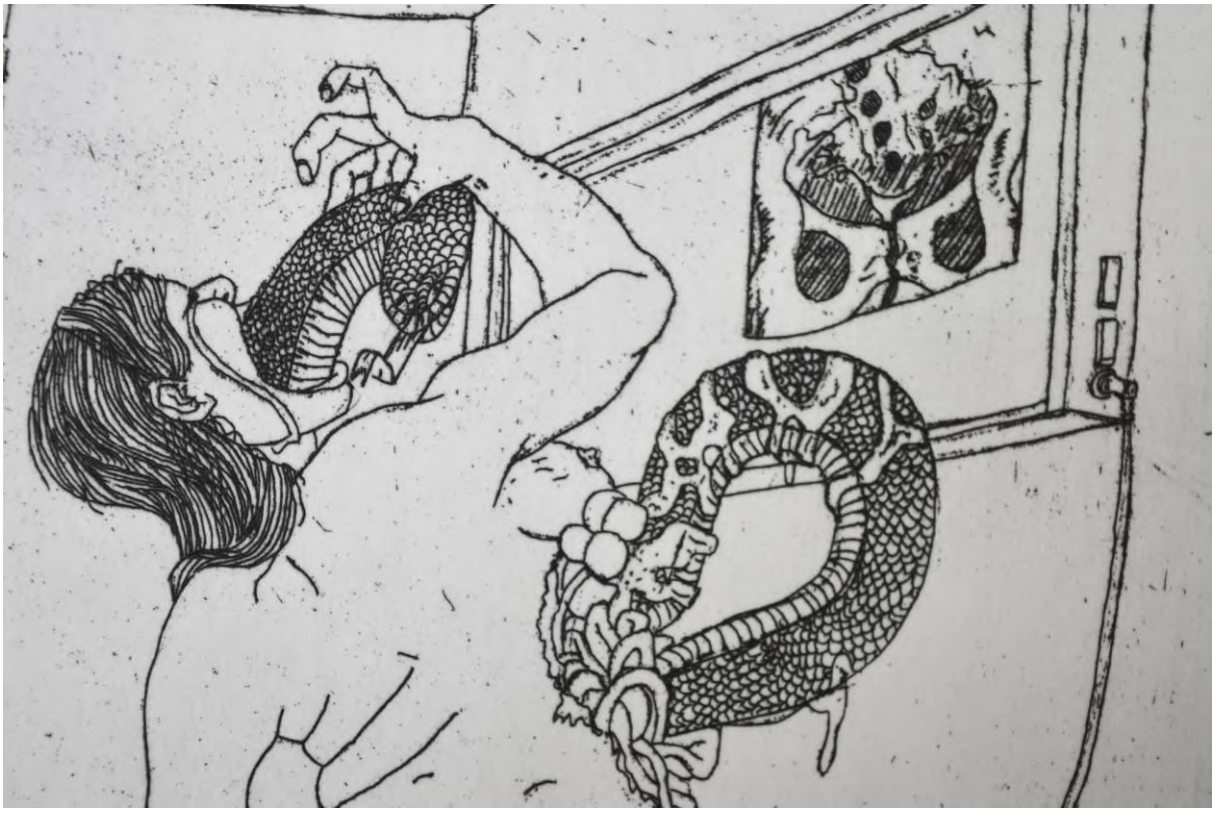


fig. 237. Détail fig. 146. Chloé Fleury Turcas, *Puisque je vous dis que tout va bien !*, 2020.

La pratique du codage que j'effectue quand je grave a résonné lorsque j'ai découvert les recherches anagrammatiques[732] d'Unica Zürn (fig. 238). L'artiste-sorcière explore compulsivement son obsession pour les chiffres, plus particulièrement le chiffre 9, symbole masculin de vie, et son opposé le 6[733], symbole féminin de mort[734] ; les deux chiffres sont réunis dans le symbole astrologique du cancer sous lequel elle est née. Elle attendra même le 6.6.66, pour envoyer une lettre de menace au docteur Ferdière qui lui aurait volé de l'argent. Elle écrit dans cette lettre :

> Docteur, je vous ai prié deux fois, par lettre, de me rendre les 250 000 A. F. que je vous ai confié.
>
> Vous n'avez pas trouvez bon de me les renvoyer, ni de répondre.
>
> J'espère recevoir cette somme jusqu au 15 juin prochain au plus tard, sinon, je serais obligée d'agir en conséquence imidiatement.
>
> Cela serai d'un interet public, car il est certain, que je n'etais pas la seule malade à avoir eue confiance en votre honnêteté.
>
> Vous avez reçu vos honoraires sous forme d'un tableau (valeur 250 000 frs.)
>
> Si vous me rendez pas les 250 000 AF, rendez-moi le tableau.[735]

Aussi, le prologue des « Jeux à deux » est daté du 9.9.99, avant Jésus-Christ[736] et dans un dessin daté de 1960, Unica Zürn représente même une figure assaillie par des 9 rouges (fig. 241). Enfin, Unica Zürn a écrit 9 règles pour ses jeux à deux, pas une de plus ou de moins. Elle écrit : « Ce matin, Hans a lu le petit livre qu'elle a écrit en hommage au chiffre 9. C'est le premier de ses manuscrits qu'il lit. Il l'a trouvé beau, très chaleureux et en même temps un peu inquiétant. »[737]

Les dessins, peintures, anagrammes et textes d'Unica Zürn, sont le résultat d'une « rencontre magique entre l'écriture et l'image »[738]. Cette rencontre magique s'opère dans

---

[732] Voir Chloé Fleury Turcas, « Jeux de ficelles entre Unica Zürn et Hans Bellmer 3/5. Troubles mentaux & dessins anagrammatiques », *Dé-figurations queer*, 12 mars 2023.
[733] Voir l'anagramme Unica Zürn, « Wenn die Neun zur sechs Geworden ist [Quand le neuf s'est changé en six] », *L'Homme-Jasmin, op. cit.*, p. 39.
[734] *Ibid.*, p. 129.
[735] Unica Zürn « Lettre du 6 avril 1966 au docteur Ferdière [6.6.66] », *Lettres au docteur Ferdière, op. cit.*, p. 116.
[736] Unica Zürn, « Les jeux à deux », *L'Homme-Jasmin, op. cit.,* p. 209-211.
[737] Unica Zürn, « Cahier du "Crécy" », *Vacances à maison blanche. Derniers écrits et autres inédits* [1967], présentés et traduits de l'allemand par Ruth Henry, Paris, Éditions Joelle Losfeld, 2000, p. 139-140.
[738] Barbara Safarova, « La rencontre magique entre l'écriture et l'image » *in Unica Zürn*, catalogue d'exposition, Halles Saint-Pierre, Paris, 25 septembre 2006 – 4 mars 2007, Paris, éditions du Panama, 2006, p. 45.

l'ouvrage gravé en 1967 par Unica Zürn : *Oracles et spectacles* (fig. 240), avec un frontispice réalisé par Bellmer, cet ouvrage regroupe des gravures à l'eau-forte et des anagrammes composés minutieusement par l'artiste, comme on peut le voir sur les extraits de ses cahiers (fig. 239). Le titre en allemand de l'ouvrage est « *Hexentexte* » qu'on pourrait traduire par les « textes de sorcière ». Dans les gravures qui accompagnent les anagrammes, on remarque différentes distorsions entrant dans les jeux de l'extension, de l'incorporation et de la concorde[739] qui constituent le mouvement poïétique de Zürn.

On retrouve dans le jeu de l'extension sa tendance à voir des figures hallucinatoires s'allonger. Ce qu'elle expliquait par son « ophtalmie ». Dans *L'Homme-Jasmin* elle écrit qu'elle « se plaint à lui et aux psychiatres de troubles de la vue. »[740] Plus loin elle ajoute : « C'est probablement le quinzième ou le seizième jour que j'habite ici. Ce n'est pas long pour une "ophtalmie" comme celle que j'ai. »[741] Cette ophtalmie la paralyse, elle écrit encore après dans son texte « La maison des maladies » : « Il s'agit de la pièce des cœurs et de celle des yeux. [...] Je suis restée aujourd'hui devant la porte de la chambre des yeux et j'étais sur le point de l'ouvrir. Je pensai alors à mon ophtalmie et décidai qu'il était encore prématuré pour moi d'y entrer. »[742]

Parmi les fenêtres, les yeux, les aigles, les scorpions ennemis[743], le feu, les chiffres, la couleur blanche et la couleur rouge, chez Unica Zürn, l'élément le plus mentionné reste sans aucun doute la piqûre, qui fait partie pour elle du « jeu de l'incorporation ». La piqûre est le signe graphique inaugurant l'absence de consentement des asiléɛs, comme on peut le voir dans un dessin rempli de stries daté du début des années 60 (fig. 242) où figure cette anagramme : « Moi, misérable, je meurs de / toutes ces échardes »[744]. Chez Unica Zürn, la paralysie et la peur laisse place aux pratiques messianiques d'encodages sorcières, que ce soit dans le continuel rêve éveillé qu'est sa vie ou sa pratique anagrammatique. C'est sous les mots qu'Unica Zürn retrouvait le langage et sortait de la sidération ; pour Starhawk « Le

[739] Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin, op. cit.*, p. 21-22.
[740] Unica Zürn, « Notes concernant la dernière (?) crise », *L'Homme-Jasmin, op. cit.*, p. 207.
[741] Unica Zürn, « La maison des maladie », *L'Homme-Jasmin, op. cit.*, p. 242.
[742] *Ibid.*, p. 247.
[743] *Ibid.*, p. 261.
[744] « Ich Elender sterbe um / all' diese Scherben » Unica Zürn, *Gesamtausgabe [Œuvres complètes],* vol. I, traduit de l'allemand par Solange Schnall, Berlin, Éditions Brinkmann & Bose, 1988, p. 124.

langage donne forme à la conscience, et utiliser le langage pour donner forme à la conscience est une branche importante de la magie. »[745]

Nous avions vu que les déesses étaient souvent invoquées pour résister à la sidération, comme dans cette œuvre de Sutapa Biswas *Housewives with Steak-Knives* (fig. 74). Sortir de la sidération était aussi la raison de la création de cette figurine d'argile qui est au centre de l'installation *filaments prophétiques*[746] (fig. 243). J'ai positionné une aiguille dans la main de la sculpture, des fils jaune, bleu, rouge et vert y sont reliés et parcourent l'ensemble du voile de l'installation. Cette statuette est inspirée du mythe grec de Philomèle qui fut violée par le roi de Térée, alors qu'il était marié à sa sœur Procné. Le roi de Térée coupa la langue de Philomèle pour l'empêcher de parler, celle-ci tissa alors une toile pour avertir sa sœur et dénoncer son affront. Brimer la parole des victimes de violences est une pratique qui a été largement institutionnalisée dans tous les aspects politique de la vie sociale. Voyons maintenant comment libérer la parole.

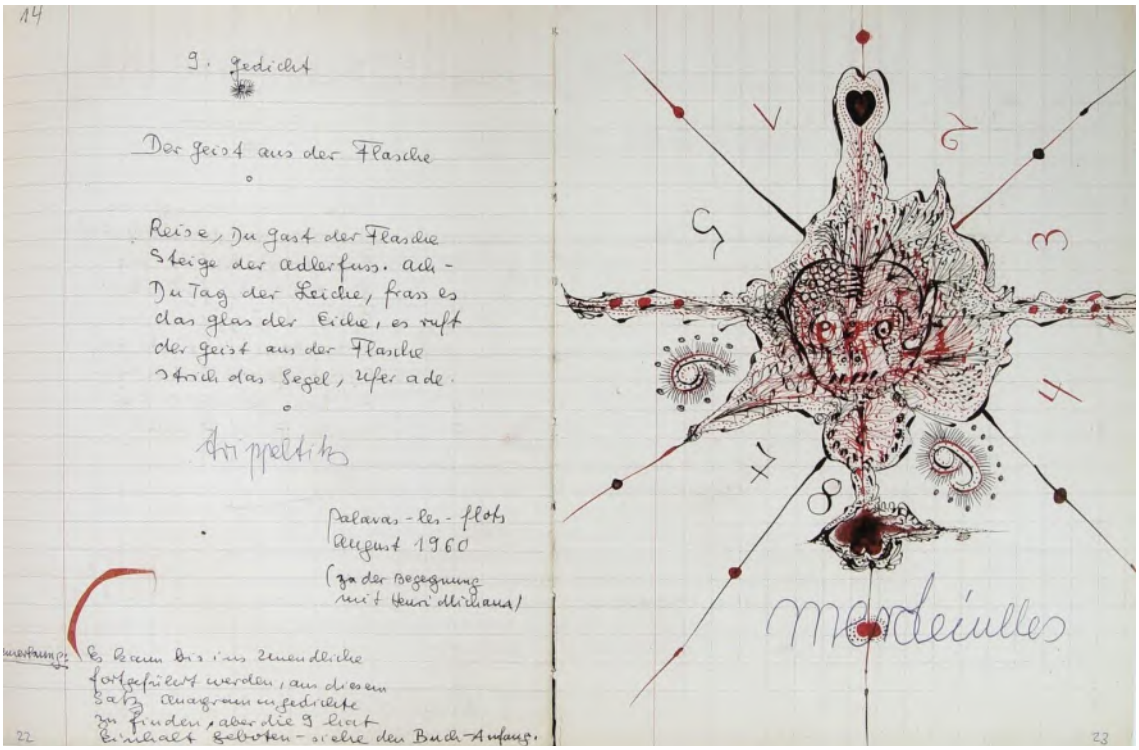


fig. 238. Unica Zürn, *Petit poème sur le chiffre 9*, août 1960, extrait de cahier, Palavas-les-flots.
© Maximilian Gillessen, 2012.

[745] Starhawk, *Rêver l'obscur, op. cit.,* p. 65-66.
[746] Annexe 7, filaments prophétiques.

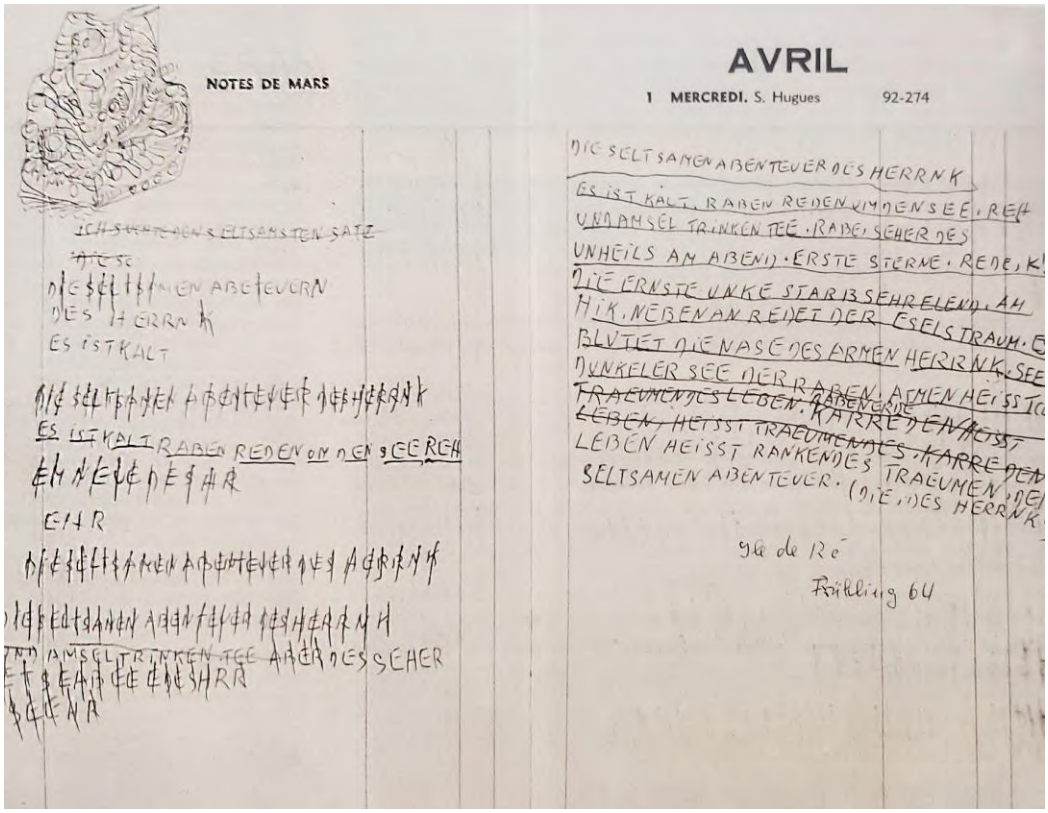


fig. 239. Unica Zürn, *Petit poème sur le chiffre 9*, Août 1960,
extrait de carnet, dimensions inconnues,
Palavas-les-flots. © Maximilian Gillessen, 2012.

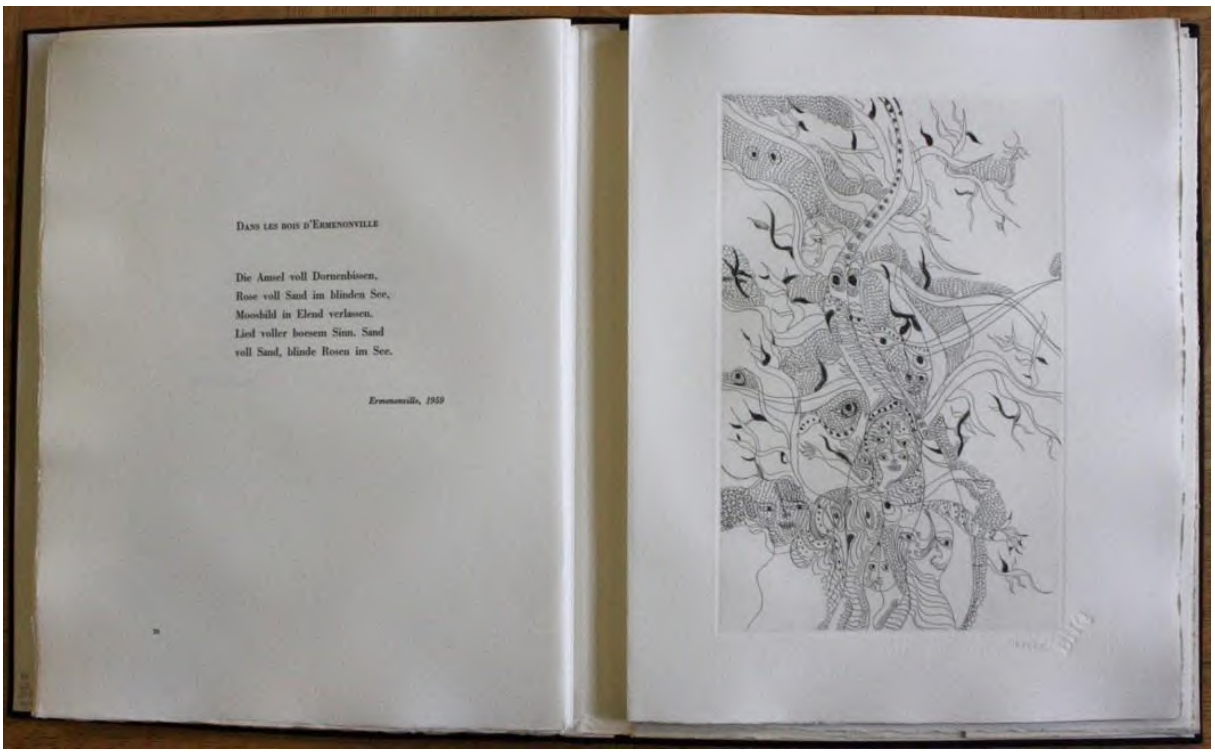


fig. 240. Unica Zürn, *Oracles et spectacles [Hexentexte],* 1967,
quatorze anagrammes et huit gravures à l'eau-forte, introduction par Patrick Waldberg,
frontispice et prologue par Hans Bellmer,
Paris, Georges Visat. © Andrea Oberhuber.

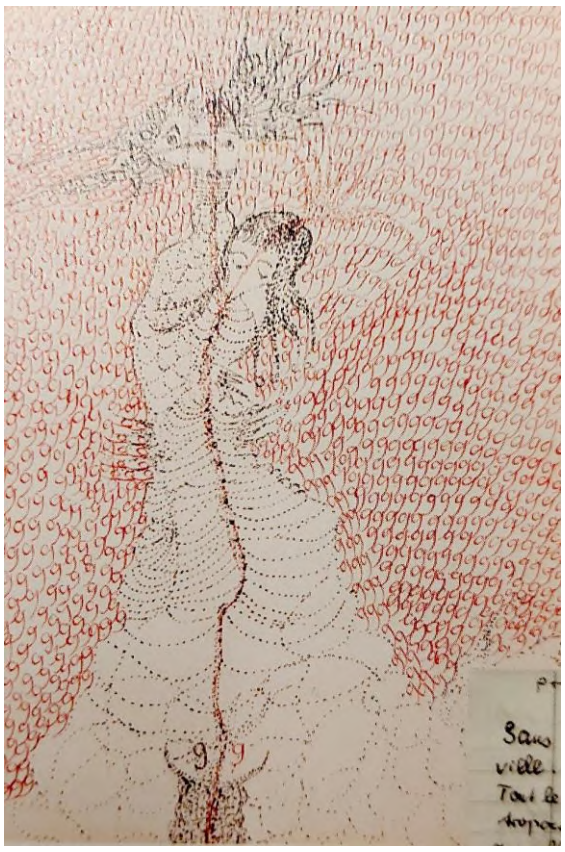


fig. 241. Unica Zürn, extrait de cahier, 1960,
dessin d'une figure à l'encre rouge avec des 9
l'assaillant, dimensions inconnues.
© CEE-MAHHSA © Dominique Baliko

fig. 242. Unica Zürn, *Sans titre*, vers 1963-1964, dessin à l'encre de chine, dimensions inconnues.
© Bruno Decharmex.

fig. 243. Chloé Fleury Turcas, *Sans titre*, 2021, sculpture en argile, 14 x 9 x 7,5 cm, acrylique, vernis à ongle, fil rouge et aiguille.

Libérer la parole : se transformer

Nommer le désastre : abolir les frontières

Réclamer la parole pourrait sembler paradoxal – c'est sûrement le paradoxe qui parcourt tout entier le mouvement #MeToo* – cette réclamation souffle une volonté commune de libération de la parole des victimes de violences sexuelles. Pour déclencher un processus de transformation libérateur, les mots doivent d'abord être investis. *Animal Spirit* (fig. 244) a été gravé en 2016 par Grayson Perry, l'artiste y a représenté une terre asséchée parsemée de structures métalliques qui drainent son énergie. L'animal mythique au milieu est une allégorie de la science, et cette fois-ci, c'est lui qui est disséqué. On voit son estomac sérieux et raisonnable, son cœur objectif et ses tripes rationnelles. En mettant des mots sur l'anatomie d'un désastre, Grayson Perry fait resurgir le pouvoir transformateur des mots. Sa vision est pessimiste et alerte sur l'écocide en cours. On retrouve aussi la figure du pendu, dont la potence est le seul arbre de la scène. Un enfant blanc est allongé en-dessous du sexe de la bête scientifique, cette disposition rappelle un sacrifice : ce serait celui du futurisme reproductif*.

En 2017, à l'aube des politiques néolibérales* du président français Emmanuel Macron, Mina Mond peint cette grande fresque (fig. 245). Elle mélange des iconographies bouddhistes et du moyen-âge pour représenter la « jungle de calais », au Nord de la France, où des migrants attendent l'autorisation pour passer en Angleterre. Cette prise de parole artistique et politique pose la question des frontières. Dans son essai *Pour une écologie pirate et nous serons libres* Fatima Ouassak écrit qu'il n'y pas de révolution écologique possible sans libre circulation des corps[747]. Dans cette représentation spiritualiste, Mina

[747] « La liberté de circuler comme droit fondamental garanti, c'est aussi ce qui peut éviter les massacres que pourraient provoquer les ravages climatiques. On se souvient de la menace brandie par la préfecture de police de Paris dans un communiqué publié le 5 octobre 1961 : Les travailleurs musulmans devront s'abstenir de circuler la nuit dans les rues de Paris et de la banlieue parisienne, particulièrement de 20h30 à 5h30 du matin. Quelques jours plus tard, le 17 octobre, des centaines d'Algériens et d'Algériennes avaient été assassinés par la police. Ce massacre avait donc été introduit pas une entrave légale à la liberté de circuler, démontrant par-là que la question du droit n'est rien moins que secondaire. [...]
C'est la liberté de circuler qui doit façonner nos modes d'organisation politique et sociale, ce qui empêcherait les services publics nationaux de servir de prétexte à bafouer les libertés fondamentales. » Fatima Ouassak, *Pour une écologie pirate,* Paris, Éditions La Découverte, 2023, p. 117-118 ; plus loin l'auteure ajoute : « On voit bien comment la perspective féministe peut rejoindre la perspective anticoloniale : la liberté de circuler, est un moyen de reprendre de l'espace et du pouvoir au système colonial-capitaliste et au système patriarcal. » *Ibid.,* p. 124.

Mond invite au changement : la jungle est représentée sans couleur et elle tient tout entière dans la gueule d'un monstre mythique que deux déesses ont entrepris de combattre.

L'impossible vulnérabilité du bâteleur (fig. 246) pour moi a été le moyen d'exprimer la frontière paradigmatique du langage et du corps, inéluctablement vouée à la fracture. L'œuf[748] se casse et une figure tente de réparer le mécanisme permettant à la corde de suspendre le bâteleur qui pleure en coupant un oignon. Les deux figures aux extrémités de la table mangent d'ailleurs un œuf à la coque (fig. 18), c'est une mise en abyme d'une structure idéologique anthropophage. À ce propos, Peter Sloterdijk écrit : « La poétique de l'espace intérieur vient constamment briser sa pointe destructrice du fortuit et de l'absurde. L'ouverture de l'extérieur, de l'étranger, du fortuit, de ce qui fait éclater les sphères est d'emblée concurrencée par un processus de poétique du monde qui œuvre à replacer tout extérieur, aussi cruel et inadapté soit-il, tous les démons du négatifs et les monstres de l'étrangeté, dans un intérieur étendu. »[749] La fracture est causée par le poids de l'assujettissement du corps assigné comme masculin aux frontières coloniales tracées grâce au procédé de la gravure il y a des centaines d'années déjà.

Toujours selon le philosophe : « Les enveloppes-œufs, qu'il s'agisse de membranes, d'enveloppes gélatineuses ou de coquilles, incarnent le principe de frontière ; elles créent une démarcation entre l'intérieur et l'extérieur ; elles permettent simultanément des communications hautement sélectives entre l'œuf et l'environnement. »[750] Dans ce type de cosmogonie à l'occidentale, sortir de l'œuf, franchir la frontière, est symbolisé dans l'inconscient profond comme une prise de risque. L'œuf est à la fois la structure paradigmatique et la forme plastique qui enferme, tout en la protégeant, l'affectivité angoissée occidentale, particulièrement celle qui modélise la virilité. Monique Wittig propose alors une percée dans la coquille virile :

> Elles disent, prends ton temps, considère cette nouvelle espèce qui cherche un nouveau langage. Un grand vent balaie la terre. Le soleil va se lever. Les oiseaux ne chantent pas encore. Les couleurs lilas et violet du ciel s'éclaircissent. Elles disent, par quoi vas-tu commencer ? Elles disent, les prisons sont

[748] Peter Sloterdijk mentionne l'œuf originel comme forme matricielle à partir de laquelle les cosmogonies des sciences modernes occidentales se construisirent : « Avec sa symétrie magique et sa forme quintessentielle, l'œuf, depuis les jours de création néolithiques de l'image du monde, avait servi de symbole primaire de la création de cosmos à partir du chaos. [...] L'œuf est ainsi un symbole qui apprend, à partir de soi-même, à penser à la fois la forme qui protège et son éclatement. L'origine ne serait pas ce qu'elle est si ce qui jaillit d'elle n'acquérait pas sa liberté. » Peter Sloterdijk, *Bulles, op. cit.*, p. 352-353.
[749] *Ibid.*, p. 62.
[750] *Ibid.*, p. 355.

> ouvertes et servent d'asiles de nuit. Elles disent qu'elles ont rompu avec la notion de dedans et de dehors, que les usines ont abattu, chacune, un de leurs murs, que les bureaux ont été installés en plein air sur les digues, dans les rizières. Elles disent, on se trompe fort si l'on s'imagine que j'irai, moi, femme, parler avec violence contre les hommes quand ils ont cessé d'être mes ennemis.[751]

L'imaginaire lesbien de Wittig dresse un paysage à l'extérieur de la coquille qui n'est pas aussi menaçant que les démons qui peuplent les gonades primitives.

fig. 244. Grayson Perry, *Animal Spirit*, 2016,
gravure avec chine-collé rose, 63,5 x 77,3 cm.
© Courtesy The Artist and Paragon, Londres.

[751] Monique Wittig, *Les Guérillères, op. cit.*, p. 182.

fig. 245. Mina Mond, *La Jungle*, 2017,
acrylique et feuille d'or sur toile, 180 x 120 cm,
collection de l'artiste.

fig. 246. Détail fig. 18. Chloé Fleury Turcas*, I - L'impossible vulnérabilité du bâteleur*, 2021.

En 1999, dans une intervention à deux voix avec Paul B. Preciado à Beaubourg, Sam Bourcier énonçait le nouveau sujet d'études que seront les théories *queer*✶ pour les deux décennies à venir :

> Pour que je dise ce que "queer" veut dire, il faudrait que je parle ensuite et que se produise le *Miracle de la rose* genetien : que les crachats se transforment en fleurs. "Je prends la peine à mon compte et je parle" dit Genet, telle est la scène performative queer. Mais il reste à expliquer comment ces vocables propices à la désignation et à l'isolation de l'abject ont pu faire l'objet d'une réappropriation positive par les injuriés concernés et que se soient constituées une théorie queer, une théorie abjecte, une théorie "trou du cul".[752]

Dans la théorie *queer*, l'injure a surtout été réfléchie dans sa dimension performative[753] ; pour le philosophe et sociologue *queer* Didier Éribon :

> "Sale pédé", "sale gouine", ne sont pas de simples mots lancés au passage. Ce sont des agressions verbales qui marquent la conscience. Ce sont des traumatismes plus ou moins violemment ressentis sur l'instant mais qui s'inscrivent dans la mémoire et dans le corps (car la timidité, la gêne, la crainte, l'incertitude de soi, la honte... sont des attitudes corporelles produites par l'hostilité du monde extérieur). Et l'une des conséquences de l'injure est de façonner le rapport aux autres et au monde.[754]

Cependant, limiter la circulation de l'injure en accentue la portée discriminante. De plus, l'injure n'est pas universelle et même si les intentions de l'émetteurice sont souvent offensantes, læ récepteurice peut ne pas être touchéɛ : la performativité du langage s'échoue alors devant un mur d'insubordination irréductible puisqu'il se loge dans le langage même. Le langage étant sans effet, l'injure échoue. La souveraineté du langage se retrouve alors troublée par l'indéfinition identitaire. L'insulte n'atteint pas parce qu'elle n'arrive pas à s'accrocher sur sa cible.

Judith Butler pointe un paradoxe dans la justice sensée anéantir l'insulte : « le discours de haine est produit par la justice et constitue l'une de ses productions les plus piquantes ; il devient l'instrument juridique permettant de produire et de développer un discours sur la race et la sexualité sous l'enseigne de la lutte contre le racisme et le

[752] Sam Bourcier, *Queer Zones, op. cit.*, p. 173.
[753] À propos des performatifs « explicites » Austin affirme : « Dire quelque chose paraît parfois consister très précisément à faire quelque chose – à insulter quelqu'un, par exemple, lorsqu'on le blâme. Pourtant il n'existe aucun performatif tel que "Je vous insulte." ». John Langshaw Austin, *Quand dire c'est faire*, traduit de l'anglais (Royaume-Uni) par Gilles Lane, Paris, Éditions Le Seuil, 1970, p. 90.
[754] Didier Éribon, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Éditions Flammarion, 2012, p. 25.

sexisme. »[755] C'est l'État qui décide s'il y a blessure avant même la personne blessée. Ce phénomène engendre une véritable institutionnalisation de l'injure[756].

Ce sont les activistes de Queer Nation dans les années 1990, qui seront les premiers à suggérer de retourner l'insulte : « *queer* peut être un mot dur, mais c'est aussi une arme sournoise et ironique que nous pouvons subtiliser des mains homophobes et la retourner contre eux »[757], peut-on lire dans leur manifeste. Judith Butler appuie sur ce travail critique des normes que cache en creux la pratique performative du retournement de l'insulte :

> Je pense toujours que certains mots sont si blessants qu'il est très difficile d'imaginer que les répéter puisse être bénéfique ; néanmoins, je dois reconnaître que répéter encore et toujours le mot queer dans le cadre d'une pratique d'affirmation de soi a permis de l'extraire de son contexte originel, exclusivement injurieux, et que c'est devenu une question de réappropriation du langage, une question de courage aussi, d'ouverture du mot, de possibilité de transformation du stigmate en quelque chose de plus valorisant.[758]

La guerre de l'injure serait donc pour Butler dans la répétition : le harcèlement se retourne et l'harceleuɤɛ se retrouve démuniɛ de son arme verbale et de la possibilité même de pouvoir être offensantɛ. Le langage a été anéanti : à force de se répéter l'injure ne veut plus rien dire[759]. À sa manière, le *queer* invite à aller voir derrière la lettre et à déliter le langage.

C'est dans cette dynamique que l'artiste photographe Zanele Muholi retourne l'insulte en se représentant au milieu de déchets dans *Kwanele* (fig. 247). L'artiste se drape de l'injure pour composer ses portraits. Une démarche que l'on retrouvait déjà dans l'œuvre *Dirty White Trash (With Gulls)* réalisée en 1998[760] que l'historienne de l'art Jeannette Zwingenberger décrit de la manière suivante : « La mise en scène de leur autoportrait à travers des matériaux de récupération – projetant une ombre portée – va constituer leur

---

[755] Judith Butler, *Le Pouvoir des mots : politique du performatif* [1997], traduit de l'anglais (États-Unis) par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2004, p. 137.

[756] Cet article effectue une sémiologie de l'insulte en recoupant Butler et Bourdieu, je m'en suis inspiré pour les références pertinentes qu'il contient : Bruno Laprade, « Sémiologie des insultes : le conflit d'interprétation de termes homophobes », *Sens public*, 2016.

[757] Queer Nation, "Queer Nation: a Manifesto", référence électronique, 1990. Ma traduction.

[758] Judith Butler, « Changer de sujet : la resignification radicale », *in Humain, Inhumain. Le travail critique des normes,* traduit de l'anglais (États-Unis) par Jérôme Vidal et Christine Vivier, Paris, Éditions Amsterdam, 2005, p. 136.

[759] En France, on peut dire que le « wokisme✳ » fonctionne sur le même modèle, cette injure proférée par l'extrême droite à l'endroit des « wokes✳ » (littéralement les éveillées) est un emprunt à l'histoire états-unienne qui n'a pas sa pertinence en France. Aujourd'hui, on retrouve des personnes orientées politiquement à gauche qui arborent ce qualificatif avec fierté. Assma Maad, « Qu'est-ce que la pensée "woke" ? Quatre questions pour comprendre le terme et les débats qui l'entourent », *Le Monde*, 23 septembre 2021.

[760] Tim Noble, Sue Webster, *Dirty White Trash (With Gulls)*, 1998, poubelles des artistes récoltées pendant six mois, deux mouettes en taxidermie, projecteur, dimensions variables, galerie des artistes.

signature. La stratégie de la sculpture moderne de l'anti-art devient une expérience cognitive, un simple assemblage de restes donnant l'illusion d'une figure. Cet humour noir qui transforme l'ombre d'une poubelle en une silhouette humaine interroge le lien entre l'homme et ses rebuts. »[761] L'artiste-comme-déchet résonne avec l'artiste *queer*✳ ontologiquement raté, que Jack Halberstam analyse dans son livre *Queer Art of Failure*[762].

Ainsi, l'œuvre de Zanele Muholi (fig. 247) porte un message à la fois décolonial, féministe, anticlassiste et écologique, le mot zoulou *kwanele* marque le moment du trop et pourrait se traduire par « suffisant » ou « c'est assez ». La matière effilochée du plastique encadre le visage de l'artiste qui émerge au milieu de l'amas de déchets. On pourrait y lire un message écologiste, mais c'est surtout et d'abord la traduction plastique littérale d'un regard raciste, qui assigne certaines personnes au statut de déchet. Zanele Muholi se saisit de l'humiliation qu'elle a ressenti à certains moments de sa vie et la recompose grâce au médium photographique. L'éviction du monde des signes, le statut de déchet humain, rentre dans la poubelle radioactive de l'hétéronomativité coloniale. À ce propos Monique Wittig écrit :

> Elles disent, malheureuse, ils t'ont chassée du monde des signes, et cependant ils t'ont donné des noms, ils t'ont appelée esclave, toi malheureuse esclave. Comme des maîtres ils ont exercé leur droit de maître. Ils écrivent de ce droit de donner des noms qu'il va si loin que l'on peut considérer l'origine du langage comme un acte d'autorité émanant de ceux qui dominent. [...] Elles disent, ce faisant ils ont gueulé hurlé de toutes leurs forces pour te réduire au silence. Elles disent, le langage que tu parles t'empoisonne la glotte la langue le palais les lèvres. Elles disent le langage que tu parles est fait de mots qui te tuent. Elles disent, le langage que tu parles est fait de signes qui à proprement parler désignent ce qu'ils se sont appropriés.[763]

Tout ce qui ne rentre pas dans le désir d'appropriation est jeté. Alors l'auteure continue en proposant une échappatoire : « Ce sur quoi ils n'ont pas mis la main [...] se manifeste juste dans l'intervalle que les maîtres n'ont pas pu combler avec leurs mots de propriétaires et de possesseurs, cela peut se chercher dans la lacune, dans tout ce qui n'est pas la continuité de leurs discours, dans le zéro, le O, le cercle parfait que tu inventes pour les emprisonner et pour les vaincre. »[764] La liste n'étant pas exhaustive, Zanele Muholi révèle que cet intervalle est aussi celle du déchet, encore une fois, du compost.

[761] Jeanette Zwingenberger, « Corps déchets dans l'art contemporain », *Journal français de psychiatrie*, 33(2), 2009, pp. 5-7.
[762] Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011.
[763] Monique Wittig, *Les Guérillères, op. cit.*, p. 156-158.
[764] *Ibid.*

Alireza Shojaian, artiste français d'origine iranienne, est aussi un activiste visuel, avec ses séries de nus amoureux, il peint des masculinités non-hétéronormatives comme de véritables Vénus libérées des codes de l'histoire de l'art occidental et renouant avec l'art persan. Il agrémente ces masculinités vulnérables de plantes et fait fleurir leurs noms dans les titres de ses tableaux, proposant des portraits éco-érotiques en opposition drastique avec les pétromasculinités[765] étudiées par Cara New Daggett. L'artiste crie le nom de ses amants à la manière de Tracey Emin lorsqu'elle a brodé le nom des personnes qui ont partagé son lit sur les parois d'une tente dans son installation *Everyone I have Ever Slept With 1963-1995* réalisée en 1995[766]. Pour ma part, je retourne l'insulte de manière plus revancharde, comme on a pu le voir dans le jet d'urine de Xanthippe dans *Xanthippe pissant sur Socrate, Alcibiade épiant* (fig. 10).

fig. 247. Zanele Muholi, *Kwanele*, 2016, *in Zanele Muholi: Somnyama Ngonyama, Hello, Black Lioness*, Delipre&co, 2021. © Zanele Muholi, courtesy of Stevenson Gallery, Cape Town/Johannesburg, and Yancey Richardson Gallery, New York.

[765] Cara New Daggett, « Petro-masculinity: Fossil Fuels and Authoritarian Desire », *Millenium*, 2018, pp. 25-44.

[766] Tracey Emin, *Everyone I have Ever Slept With 1963-1995*, 1995, installation, tissue, broderie, dimensions variables, collections privées.

fig. 248. Alireza Shojaian, *Yannick, Blossom at the mention of your name*, 2020, acrylique et crayons de couleur sur bois, 60 x 40 cm, Paris, Delacroix Montier collection.

Dans son œuvre auto-fictionnelle intitulée *Black Girl's Window* (fig. 249), Betye Staar laisse une trace d'un épisode mouvementé de sa vie, en 1969, l'année où les droits civiques pour les personnes noires américaines ont enfin évolué grâce au droit de vote et à l'abolition de la ségrégation. La silhouette de l'artiste derrière la fenêtre est accompagnée de signes astrologiques, connectant les révolutions du monde des vivants aux mondes invisibles des étoiles. Bien plus tard, dans cette aquatinte de Kara Walker (fig. 250), la silhouette sera à nouveau mobilisée par une artiste afro-descendante pour raconter les histoires invisibles des esclaves. Le silhouettage a ici une dimension politique qui mobilise l'incarnat d'une manière différente que dans le reste de l'histoire de l'art occidental, dans lequel les figures sont très majoritairement blanches, couchées sur un support blanc lui aussi. La fenêtre, élément figural surmobilisé qui permettait l'arrivée picturale de la lumière dans les tableaux du *quattrocento* italien, est, chez ces deux artistes, occupée par des silhouettes qui se découpent dans un espace narratif dont elles ont été autrefois privées.

Kara Walker, à l'aide du médium de l'aquatinte en gravure, découpe ses silhouettes dans le cuivre, alternant les contrastes d'une façon rare en gravure, puisqu'elle insuffle du politique entre les grains de colophane. Lors du bain d'acide, elle crache sur la plaque de cuivre pour accélérer le processus de morsure. Geste technique qui a son pendant politique et que j'ai moi aussi effectué lors du bain d'acide du *Café de la discorde* (fig. 355). Les figures sur les deux parties latérales du retable sont blanches, ranimant les fantômes du passé, esclaves dans les plantations, nourrices et gouvernantes des maisonnées bourgeoises dans les colonies[767]. Au centre de retable on voit une figure-sirène-martyr à la fois hissée comme une statue de déesse par un groupe d'individues, mais aussi capturée par elleux. Dans cette œuvre, Kara Walker est une artiste non plus au service des récits bibliques qui ont alimenté la culture occidentale, mais une artiste au service des récits de ses mécènes dont l'héritage a été invisibilisé voire détruit.

[767] Kara Walker, *Resurrection Story with Patrons*, 2017, animation, 12 minutes et 54 secondes.

fig. 249. Betye Staar, *Black Girl's Window*, 1969,
encadrement de fenêtre en bois peint, collages en papiers imprimés et peints, daguerréotype, impression lenticulaire et figurine en plastique, 90,8 x 45,7 x 3,8 cm,
New York, MoMA.

fig. 250. Kara Walker, *Resurrection Story with Patrons*, 2017,
gravure à l'aquatinte, morsure au sucre, crachat et pointe sèche, triptyque,
imprimé par Grégory Burnet sur du papier blanc Hahnemuhle 400g, 101 x 76,2 cm,
101 x 124,5 cm, 101 x 76,2 cm,
John B. Turner Fund. © Kara Walker, 2018.

fig. 251. Nyaba Ouedraogo, *L'Enfer du Cuivre*, 2008,
photographies,
respectivement n°21 et n°3 de la série,
Accra, Ghana. © Nyaba Ouedraogo.

Dans cette série de photographies réalisées en 2008 titrée *L'enfer du cuivre* (fig. 251), le photographe Nyaba Ouedraogo, traduit le désastre écologique et sanitaire que les déchets électroniques causent au Ghana. En tant qu'artiste graveur-imprimeur, le cuivre est mon matériau de prédilection, la question de son omniprésence dans les circuits énergétiques écocidaires des sociétés numériques est une question qui mérite l'attention du graveur occidental. La traduction du matériau révèle les enjeux coloniaux déniés par les sociétés blanches[768] ; c'est d'ailleurs pour cela que certains matériaux ont besoin de traduction[769] puisque leurs aspects politiques ne sont pas systématiquement questionnés dans les institutions artistiques : les matériaux semblent au service de l'art, quand bien même les circuits qui permettent l'absolue blancheur du papier et la régularité du cuivre peuvent être ceux de la violence.

Le silhouettage peut aussi être expérimenté en linogravure, dans une gravure que j'ai nommée *Eaux Troubles* (fig. 252) j'utilise des feuilles noires et blanches, des encres noires et roses pour questionner la figure-magique qui perce à travers l'ensemble figural de la femme-territoire, dans l'espace même de la feuille de papier. Le papier devient un support qui permet la traduction d'un espace colonial, permettant à la fois de questionner l'incarnat en tant que couleur de la peau et l'incarnat en tant qu'enfoncement dans la chair.

Ces quelques pistes pour définir un « hexing art », un art de l'ensorcellement, permettent de concevoir l'art du consentement sous différents aspects qui interagissent ensemble dans les arts plastiques : réclamer les terres, le savoir et la parole pour les libérer permettrait aux populations indigènes colonisées, esclavagisées[770] et aux femmes de libérer les territoires fictifs de la domination (soit blanche, soit masculine, soit les deux) et rappeler aux possesseuɾ́ces qu'iɛls sont sous l'emprise des domaines idéologiques de la classe, du genre et de la race qu'iɛls impriment sur les corps, l'espace et le temps. J'ai étudié un corpus qui m'est très personnel, très lié au médium de la gravure, je pense que l'art des sorcières

[768] La dénégation de l'histoire coloniale des sociétés blanches est pointée par Frantz Fanon lorsqu'il écrit : « La passion mise par les auteurs arabes contemporains à rappeler à leur peuple les grandes pages de l'histoire arabe est une réponse aux mensonges de l'occupant. » Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre* [1991], Paris, Éditions La Découverte, 2002, p. 203.

[769] Sherry Simon, *Gender in Translation, op. cit ;* Gayatri Chakravorty Spivak, « The Politics of Translation », *Outside in the teaching machine*, New York, Éditions Routledge, 1993, pp. 179-200.

[770] Ces populations sont non-consentantes que ça soit politiquement ou même sexuellement. Le viol est un outil de guerre autant qu'un outil colonial qui permet le contrôle des population colonisées. Voir Saidiya V. Hartman, *Scenes of Subjection. Terror, slavery, and self-making in nineteenth-century America*, New York, Oxford University Press, 1997.

est le plus invisible et le plus éphémère de toutes les formes d'art, le répertorier est un tâtonnement. L'ensorcellement bénit les âmes blessées et maudit les bourreaullɛxs. Starhawk l'a écrit à la fois comme un enchantement et comme un avertissement qui trouble l'ordre du monde patriarcal et colonial : « la fumée des sorcières brûlées est encore dans nos narines »[771].

fig. 252. Chloé Fleury Turcas, *Eaux troubles*, 2020,
linogravure, 17 x 12,5 cm,
impression à l'encre noire sur papier blanc 220g Rosaspina de Fabriano,
et à l'encre rose sur du papier noir, 17 x 12,5 cm,
impression sur presse personnelle, Paris.

*
**

[771] Starhawk, *Rêver l'obscur, op. cit.*, p. 326.

L'incarnat est un mode de subjectivation typiquement occidental dont la porosité et la plasticité rappellent la texture de la peau. Ainsi, tout comme Michel Foucault est passé d'une analytique du pouvoir à une généalogie du sujet lorsqu'il affirme ne pas vouloir « faire une histoire des conceptions successives du désir, de la concupiscence ou de la *libido*, mais analyser les pratiques par lesquelles les individus ont été amenés à porter attention à eux-mêmes, à se déchiffrer, à se reconnaître et à s'avouer comme sujet de désir, faisant jouer entre eux-mêmes et eux-mêmes un certain rapport qui leur permet de découvrir dans le désir la vérité de leur être, qu'il soit naturel ou déchu. »[772] J'ai voulu voir comment le *(r)éveil de l'attention à soi-même* se manifestait dans les œuvres de femmes-artistes après la troisième révolution du consentement, où se situe-t-il ? Comment ce (r)éveil se manifeste plastiquement ? Il y'a-t-il des signes, des codes redondants, partagés par plusieurs artistes ? Enfin, est-ce que ces codes entrent dans une « culture du consentement » ? L'incarnat aide selon moi à situer les manifestations du consentement dans l'espace et le temps parce qu'en s'enfonçant le plus profondément possible dans les recoins de la chair, il en révèle paradoxalement l'espace figural désaffecté propre à la culture de l'intrusion⁘ que je vais décrire dans le chapitre suivant. L'incarnat est un concept plastique qui aide à comprendre comment l'ensemble figural de la femme-territoire perce la peau humaine avec ses aiguillons imaginaires mais voraces.

L'incarnat se situe dans cet endroit indescriptible entre la figuration et le corps. C'est un concept que j'ai pensé comme une passerelle entre la matérialité des corps et la projection qu'on s'en fait ; autrement dit, suivant le concept d'incarnat, la figuration se réalise dans ce mouvement entre matérialité impermanente du corps et projection mentale persistante de ce même corps. Ce paradoxe, qui serait l'ontologie de l'incarnat, est celui de la vacuité. L'incarnat, c'est l'impossible matérialisation de l'ensemble figural de la femme-territoire sur les corps et ses paradoxales émanations, toujours partielles et jamais complètes parce qu'elles sont constamment performées et répétées[773]. Nous l'avons vu, l'incarnat entre en tension avec les mystifications promises par l'ensemble figural de la femme-territoire parce qu'il fonctionne bien plus sur la somathèque du corps que sur sa prétendue logique biologique.

[772] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité II – L'usage des plaisirs*, Paris, Éditions Gallimard, 1984, p. 12.
[773] À propos de performativité du genre, voir Judith Butler, *Trouble dans le genre.*

Aussi, en étudiant certaines cosmographies occidentales en gravure, nous avons pu dégager une émanation particulière de la femme-territoire : la femme-paysage⁂. Avec le concept de femme-paysage, la femme-territoire quitte l'espace idéologique pour s'incarner sur la surface picturale des chairs humaines représentées comme un véritable espace cartographié. Pour dégager cet ensemble figural particulier qu'est la femme-paysage, il a fallu mener une archéologie des gravures alchimiques de la Renaissance. De la théorie humorale galénique jusqu'aux exploitations minières, la culture a imprégné l'incarnat humain de telle manière que celui-ci s'est retrouvé sous le joug de la science et de ses méthodes rigoureuses mais souvent violatrices. L'incarnat peut être un concept intéressant à mobiliser pour comprendre comment la disponibilité des corps s'est généralisée en Occident[774].

Avec l'incarnat, ce que j'ai découvert dépasse la question de la couleur de la peau et de la forme des organes génitaux, l'incarnat m'a permis de retracer le phénomène d'enfoncement des normes dans la chair grâce à la surface picturale et sa multiplication. Pour comprendre ce phénomène, j'ai exploré comment le cloisonnement et l'appropriation des terres s'étaient développées en même temps qu'une exploration de plus en plus profonde du corps humain. Pour diriger cette exploration, j'ai mené une véritable archéologie du médium artistique que j'utilise le plus souvent. En réactivant son histoire, j'ai montré que la gravure était un « zombie-media », et sa forme zombifique a résonné avec celle des écorchés qui peuplent les gravures anatomiques et les théâtres anatomiques de la Renaissance ; au moment charnière donc, où les dissections ont commencé à fragmenter le corps en des petits morceaux picturaux de plus en plus isolés de leur environnement. J'ai découvert plusieurs phénomènes qui déploient chacun à leur manière la complexité de l'incarnat :

1. L'incarnat comme couleur rend compte de l'humanité ou l'inhumanité d'une figure : sa présence sur la peau traduirait les émotions, son absence déshumaniserait ;

[774] La disponibilité du corps des femmes par exemple, a beaucoup été développé idéologiquement dans la culture littéraire états-uniennes du XXe siècle, comme le remarque Kate Millett dans diverses analyses littéraires présentées son chapitre « Exemples de politiques sexuelles », *in Sexual Politics*, *op. cit.*, pp. 11-45.

2. L'incarnat comme curseur de la disponibilité des corps est pénétré de plus en plus profondément avec les pratiques de la dissection qui permettent la réanimation des figures dans un ensemble figural que j'ai appelé zombie-figurations⁘. La pénétration assujetissante des zombie-figurations s'effectue par le fétiche génital⁘ ;

3. L'incarnat comme hantologie rend compte de l'aspect spectral du consentement et de l'instabilité de son inscription sur les figures-fantômes à travers le temps et l'espace ;

4. L'incarnat comme malédiction brûle les figures-sorcières dans le mouvement convulsif du consentement, entre possession par et pactisation avec le diable ;

De ces quatre phénomènes j'ai dégagé plusieurs pratiques plastiques :

- le tissu consentant regroupe les représentations de la courtine dans les gravures de dissection de la Renaissance, et plus largement, ce concept plastique étend le consentement sur le tissu et sa représentation. J'ai utilisé le système figural du tissu consentant dans les gravures *Mythe féminin* (fig. 8) ou encore dans le dessin *Cosmétiques esthésiologiques* (fig. 98) ;

- le fétiche génital regroupe les représentations des organes génitaux, leur fétichisation hante la culture occidentale. Les représentations du fétiche génital sont déclinées dans divers domaines des arts. La répétition du fétiche génital dans la culture d'élite et populaire en fait un motif obsessionnel ancré profondément dans les imaginaires occidentaux. Le fétiche génital est le nom que j'ai donné au cadrage spécifique sur les organes génitaux propre à la culture érotico-pornographique occidentale. J'en étudie les contours dans *Extermination pilaire* (fig. 182) et *Sabbat des sorcières* (fig. 132) ;

- la convulsion permet l'évacuation de la malédiction qui frappe les figures-sorcières. C'est un principe plastique très spécifique à l'histoire du consentement puisqu'il trouve son archéologie dans les récits de la Renaissance qui décrivent les phénomènes de possession. La convulsion trouble directement les limites de la femme-territoire, c'est une pratique plastique qui permet d'échapper au

cloisonnement concupiscent du consentement lorsqu'il est pensé dans un cadre judéo-chrétien par exemple. J'ai utilisé ce principe dans la gravure *Droit de vie et de mort* (fig. 142).

Ces concepts plastiques sont chacun une dimension spécifique de l'incarnat. Comme je l'ai représenté sur le schéma ci-dessous, depuis la percée de l'incarnat à travers la poche figurale de la femme-paysage⁂, deux espaces se découpent : celui de l'intrusion et celui de l'affection[775]. Entre ces deux espaces j'ai tracé une ligne qui fonctionne comme seuil de la reconnaissance du consentement. Dans l'espace dit « intrusif », la femme-territoire atteint les corps à travers les phénomènes de la dissection, de l'hantologie, de la couleur de la peau et de la malédiction. Chaque phénomène n'étant pas exclusif l'un à l'autre. Au centre, le fétiche génital⁂ se pose comme le point de condensation autour duquel chaque phénomène gravite et/ou émane.

Le seuil du consentement traverse trois figures-types qui sont celles du zombie, du fantôme et de la sorcière. Ces figures sont enfantines et peuplent les contes[776] : elles sont tributaires de la culture dans laquelle elles naissent. Du zombie au fantôme, le seuil du consentement de ces figures est forcément entendu sous une forme négative puisque le mouvement spectral exalté par la pratique de la dissection d'abord, de l'autopsie ensuite, anéantit toute possibilité de consentir.

Le zombie est l'allégorie d'un corps rendu absolument disponible par la science et l'esclavagisme : le zombie autorise toujours le déploiement de gestes intrusifs sur la surface de son corps. Nous l'avons vu, la zombie-figuration⁂ a été mobilisée dès la Renaissance pour asseoir la domination scientifique sur les corps.

Le fantôme est l'allégorie du corps vengeur qui hante les vivants. C'est lui qui porte les traces des violations sur les corps et qui les transporte à travers l'espace et le temps. C'est un corps vengeur surtout parce que sa volonté persiste malgré la mort ; le fantôme résiste aux prescriptions parce qu'il n'a pas de corps.

[775] Sur le schéma ci-dessous, j'ai écrit « espace sensible », mais « espace affecté » conviendrait mieux. Dans ce schéma la sensibilité est entendue non seulement comme le domaine de prédilection de l'esthétique mais plutôt sur son caractère affecté, celui qui « touche » et surtout qui fait réagir. C'est là où se déploient les tacts.
[776] À propos des sorcières dans les contes, je recommande ce texte de Claudine Sagaert, « La femme laide dans les contes », *Histoire de la laideur féminine,* Paris, Éditions Imago, 2015, pp. 185-198.

Enfin, la sorcière est l'allégorie du corps magique et reconnaissant : en réveillant la conscience des zombies elle (ré)anime leurs consentements en perçant l'hébétude provoquée par l'entière disponibilité de leurs corps assujettis ; en interagissant avec les fantômes elle traduit dans les présents les traumatismes transportés par leurs corps vengeurs.

La sorcière est l'actrice principale de la libération possible par l'activité magique. Elle réinsuffle la magie dans les normes pour opérer des ruptures qui, en fin de compte, désacralisent le sacré imposé par diverses institutions. La sorcière s'érige en véritable figure de discours qui s'élève contre comme les accusations de superstition des scientifiques – qui sont des figures comme les autres, chez l'anatomiste nous l'avons vu, ce sont même de véritables figures de discours. Ainsi, la sorcière se fait l'hôte de la matière ectoplasmique vengeresse du fantôme et réveille l'esprit dans le corps décharné du zombie. En cela, elle opère une double maïeutique : la sorcière fait accoucher l'esprit vide du zombie et fait accoucher la matière ectoplasmique du fantôme. Ces deux cas de figures sont des exemples de réveil du consentement. Bien que les figures nous échappent toujours, ces trois figures m'ont permis de faire un pont entre un travail de fouilles archéologiques en gravure et ma pratique artistique. Grâce à ces trois figures j'ai pu révéler trois aspects parmi tous ceux du consentement. En effet, il n'existe pas un consentement, mais plusieurs, tous sont dépendants de méandres historiques, à la fois coloniaux et sexistes, qui les façonnent. Ainsi, le zombie est assujetti parce que son corps est abruti et le fantôme est silencieux parce qu'il est invisible, avec ces deux figures les consentements sont entravés par les phénomènes d'assujettissement et de silenciation.

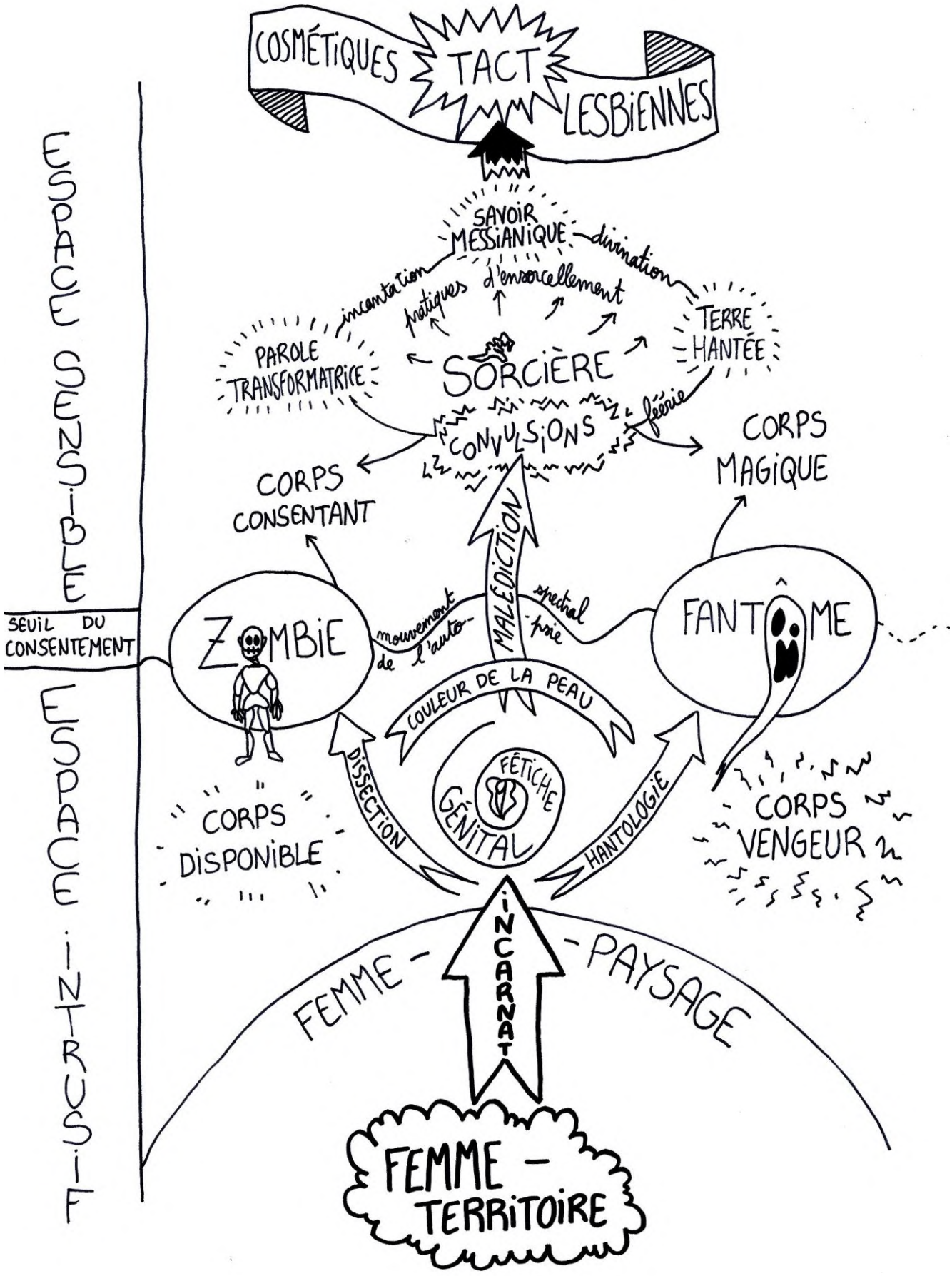
La dernière figure, la sorcière, réveille la conscience du zombie et libère la parole du fantôme parce que c'est une figure affranchie dont l'émancipation lui confère un pouvoir-

faire[777] et un savoir-dire[778] qui l'investie d'une puissance susceptible de troubler l'ordre établi. Non seulement la sorcière consent, mais elle peut en distribuer la faculté à d'autres figures. Les consentements réveillés par la sorcière agissent comme de véritables contaminations ; la sorcière est la gardienne du troisième aspect du consentement abordé dans cette partie sur l'incarnat : celui de l'émancipation. Une telle puissance rend souvent la sorcière hypervisible dans l'ensemble figural de la femme-territoire. C'est parce qu'elle est une figure transgressive (souvent considérée laide pour cette raison[779]) qu'elle devient sujet de droit devant la Loi. Alors mise en péril par l'émancipation transcendentale de son corps et de sa voix, la Loi, Inquisitoriale par exemple, condamne la sorcière à brûler sur le bûcher. Elle serait coupable de pactiser avec le diable de la liberté. Mais on ne peut pas réduire en cendres une figure : nous avons vu que les figures nous échappent toujours.

[777] Ici, le « pouvoir-faire » peut s'entendre comme le « pouvoir-du-dedans » de Starhawk ; selon la sorcière, le pouvoir-du-dedans aide à lutter contre la « culture de la mise à distance », elle écrit : « Or, le pouvoir que nous devinons dans une graine, dans la croissance d'un enfant, que nous éprouvons en écrivant, en tissant, en travaillant, en créant, en choisissant, n'a rien à voir avec les menaces d'anéantissement. Il est à entendre au sens premier du mot pouvoir, qui vient du latin populaire *podere*, être capable. C'est le pouvoir qui vient du dedans, le pouvoir-du-dedans. Il y a beaucoup de noms pour le pouvoir-du-dedans dont aucun n'est entièrement satisfaisant. Il peut être appelé *esprit*, mais alors cela le sépare de la matière et cette fausse coupure fonde les institutions de domination. Il pourrait être appelé *Dieu*, mais le Dieu des religions patriarcales a été la source ultime et le dépositaire du pouvoir-sur. [...] je l'ai appelé la Déesse, car les anciens mythes, symboles et images de la Déesse comme l'enfantement, le tissage, la terre, la croissance des plantes, le vent, l'océan, la flamme, le tissu, la lune et le lait, me parlent tous des pouvoirs de ce qui connecte, nourrit, guérit et crée. » Starhawk, *Rêver l'obscur, op. cit.*, p. 38-39.

[778] Ici, le « savoir-dire » résonne avec le pouvoir intrinsèque au langage fonctionnant sur le paradoxe suivant : la reconnaissance est une mise-à-distance obligatoire et immédiate de la chose reconnue à soi-même. Lorsque quelque chose est nommé, cette chose se sépare de celui ou celle qui la nomme et l'éloigne d'elle. Dans le cas d'un savoir-dire de sorcière, la mise à distance que le langage opère avec ce qui l'emprisonne dans les mots serait amenuisé voire anéanti (pour les sorcières très qualifiées) afin que la relation ne soit jamais rompue entre l'énonciateurice et ce qui est mis-en-langage. C'est le pouvoir très particulier de l'incantation. À propos d'une séance thérapeutique avec son amie Joy (probablement schizophrène), Starhawk relate ce moment précis de la séance où elle lui demande : « "Peux-tu savoir comment ils s'appellent ?" Si elle peut avoir leurs noms, elle peut avoir le pouvoir d'entrer en relation avec eux – c'est un des plus vieux principes magiques, et un bon. Un nom ancre une image pour le Soi parlant, fait entrer la chose dans la conscience, la rend susceptible d'une compréhension consciente. » *Ibid.*, p. 121. Au début du siècle, Carl Gustav Jung proposait déjà une analyse des rêves, des symboles et des visions d'une patiente atteinte de schizophrénie dans son ouvrage *Symbole der Wandlung.* Cet ouvrage rompra radicalement avec la théorie freudienne, Jung privilégiera le spirituel au sexuel. Jung Carl Gustav, « Le cas de Miss Miller », *Les Métamorphoses de l'âme et ses symboles* [1912], traduit de l'allemand par Yves Le Lay, Paris, Éditions Gallimard, 1996, pp. 33-78.

[779] À propos des sorcières Claudine Sagaert écrit : « La laideur de la femme, de l'Antiquité au Moyen Âge, a été pensée en termes de laideur de l'être féminin, laideur de son apparence, et laideur relative à une manière d'être et de vivre choquante, car non soumise à l'autorité politique, sociale et religieuse. » Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine, op. cit.*, p. 74.


COSMÉTIQUES
TACT
LESBIENNES
SAVOIR MESSIANIQUE
incantation
divination
pratiques d'ensorcellement
PAROLE TRANSFORMATRICE
SORCIÈRE
TERRE HANTÉE
féerie
CONVULSIONS
CORPS CONSENTANT
CORPS MAGIQUE
ESPACE SENSIBLE
SEUIL DU CONSENTEMENT
ESPACE INTRUSIF
ZOMBIE
mouvement de l'auto-
MALÉDICTION
spectral
FANTÔME
COULEUR DE LA PEAU
DISSECTION
FÉTICHE GÉNITAL
HANTOLOGIE
CORPS DISPONIBLE
CORPS VENGEUR
INCARNAT
FEMME - PAYSAGE
FEMME - TERRITOIRE

Enfin, pour en revenir au schéma ci-dessus, on peut voir une déclinaison des pratiques d'ensorcellement dans l'espace affecté où trône la figure de la sorcière :

- la parole transformatrice fait le lien avec le savoir messianique par l'incantation ;
- le savoir messianique se confirme grâce à la divination, qui permet à son tour une cartographie des terres hantées sans la contrainte des trois temps ;
- la terre hantée s'unit à la parole transformatrice par la féérie qui circule sur sa surface. La féérie est une forme d'expression des pratiques *queer*✶ et rend compte de leurs impacts sur les territoires en ruine.

Ces pratiques se conjuguent dans une forme esthétique affectée qui serait celle du *tact*[780] et qui serait le cœur des cosmétiques lesbiennes. Une recherche artistique qui se rapproche de celle que j'essaye de décrire par cette notion serait celle d'Orlan[781], artiste plasticienne française qui expérimente sur son propre corps en ayant parfois recours à la chirurgie esthétique. Sa démarche est radicale et explore les champs de la sexualité, du genre, de la technologie et du pouvoir.

L'incarnat est un mode de subjectivation qui rend compte de la disponibilité des corps selon le degré d'intrusion dans la chair, mais il est aussi la matière première du pouvoir-faire et du savoir-dire qui conditionne les pratiques d'ensorcellement. En 1993, Eduardo Colombo écrit un article d'une revue de médecine appelée *Psychosomatique*. Cet article est assez novateur puisqu'on y voit le psychanalyste lier la logique phallique au patriarcat – ce que je trouve surprenant vu le tournant conservateur de certains praticiens de la psychanalyse au début de ce siècle 21[782]. Dans cet article, le psychanalyste Eduardo

[780] Dans un séminaire *Art et Psychanalyse*, j'ai pu assister à une intervention croisée entre l'artiste Myriam Mihindou et le psychanalyste Fabrice Bourlez, ce dernier répondant à la pratique trans-performative de la première avec la notion de *tacts* en psychanalyse. Diane Watteau, Fabrice Bourlez, « Entre rituel et performativité : quels transferts ? Conversation entre Myriam Mihindou et Fabrice Bourlez », séminaire, *Art & Psychanalyse*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 5 avril 2023.

[781] Orlan (dir.), *ORLAN Manifesto*, catalogue d'exposition, Les Abattoirs – Frac Occitanie Toulouse, Toulouse, 8 avril – 28 août 2022, Paris, Éditions Manuella, 2022.

[782] Dans une note de bas de page non exhaustive de son récent ouvrage, Fabrice Bourlez énonce quelques positions conservatrices, assez récentes et manquant très significativement de « tacts », de la part de divers psychanalystes. Voir Fabrice Bourlez, *Tacts. Remanier la psychanalyse avec les féministes et les queers*, Paris, Presses Universitaires de France, 2025, p. 82.

Colombo décrit ce que j'appelle l'incarnat – très lié au biopolitique foucaldien[783] – lorsqu'il écrit :

> Réduit au corps, comme fixé à lui, le pouvoir disciplinaire se concentre dans chaque organisme, interagissant d'un organisme à un autre, parcourant capilairement la société. Le petit corps se gonfle d'un énorme pouvoir métaphorique, mais la domination se dématérialise ; le corps social et le sujet de l'action perdent leurs contours, deviennent flasques, vides, sans volonté. L'élision du sujet laisse la domination sans objet et la rébellion sans contenu. Pourquoi la liberté serait-elle préférable à l'esclavage ? Pourquoi faudrait-il se révolter plutôt que se soumettre ? Toutes ses pratiques de pouvoir, toutes les techniques d'assujetissement ne peuvent pas être critiquées, et par conséquent non plus défendues, sans faire appel à une quelconque normativité. Et on est obligé de lier la normativité aux limites.[784]

Après la pénétration intrusive que l'incarnat produit dans le réel – suite logique des insufflations d'imaginaires organisées en strates mythologiques normalisantes[785] de l'ensemble figural de la femme-territoire dans le fétiche génital⁘ – un mouvement normatif se met en action en réponse à la culture dite du viol.

Je conclurai cette partie sur l'incarnat avec une citation de Starhawk : « La magie a souvent été pensée comme l'art de faire devenir vrais les rêves ; l'art de réaliser les visions. Mais avant que nous puissions rendre réelle la vision d'une culture intégrée, nous devons la *voir.* »[786] C'est aussi ce que permet l'incarnat : donner à voir la femme-territoire comme un ensemble figural et idéologique qui s'immisce dans le corps et qui le façonne de manière coercitive. Après le mouvement normatif provoqué par la pénétration intrusive de l'incarnat, cela ouvre alors un autre espace : celui occupé par le concept de filaments. Cet espace permet *la discussion* et les formulations des consentements : ce sera tout le sujet de ce dernier chapitre.

---

[783] Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique : cours au Collège de France, 1978-1979*, Paris, Éditions Gallimard/Éditions Le Seuil, 2004.

[784] Eduardo Colombo, « Le corps, la norme et l'effraction », *Psychosomatique*, n°36, Grenoble, Éditions La Pensée Sauvage, 1994, p. 66.

[785] Eduardo Colombo écrit encore : « La représentation imaginaire d'un corps politique d'une part, et l'image du corps biologique, anatomique, stable et anhistorique de l'autre sont en relation entre elles ainsi qu'avec un préjugé *réaliste* qui demeure à l'arrière-plan. Cette relation organise un schème latent, une représentation imaginaire centrale, sur laquelle prendront appui les différents épistèmes de la normativité (juridique, médicale, de genre, etc.) relatif à l'ordre social. » *Ibid.*, p. 61. J'appelle strates mythologiques normalisantes ce mouvement spécifique entre représentations imaginaires d'un corps politique et fixation de cet imaginaire sur les corps biologiques et anatomiques.

[786] Starhawk, *Rêver l'obscur, op. cit.*, p. 129.

Cette tentation de toujours savoir, et, pour ce qu'on ne sait pas, de toujours chercher une explication, au lieu de chercher une incertitude, de chercher un non-savoir, de cultiver la pratique d'habiter un non-savoir de manière dense. Cela demande, notamment, des choix rhétoriques : commencer par le très ordinaire, permettre à l'ordinaire de tenir de plus en plus fermement, et puis tisser des fils de plus en plus collants. Ce n'est pas en étant de plus en plus capable de comprendre, et de plus en plus largement, jusqu'à un point où on touche à l'universel, que l'on devient "du monde". [...] *The stickyness is worldliness*, la viscosité, la puissance d'adhérence est ce qui fait être au monde.

Donna Haraway, « La tentation de l'innocence.
Conversation avec Isabelle Stengers et Donna Haraway »,
in Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron (dir.),
Habiter le trouble avec Donna Haraway,
Bellevaux, Éditions Dehors, 2019, p. 335.

filaments

Chloé Fleury Turcas,
filaments prophétiques, 2024,
installation.

Dans les chapitres précédents, j'ai d'abord établi les trois enjeux qui parcourent la cartographie de la femme-territoire, à savoir : l'irreprésentabilité des figures de l'altérité dans l'espace pictural ; la fixation d'un mythe normatif dans le temps ; et enfin, les discours poliorcétiques autour de la maïeutique dressant des frontières idéologiques. Ces trois enjeux de la femme-territoire résonnent avec l'installation en Occident de ce que le langage courant et militant appelle une « culture du viol », délimitée par des normes légales qui évoluent selon les espaces et les temps dans lesquels elle s'inscrit. Le terme est initialement apparu dans le langage des féministes États-Uniennes radicales des années 70 sous le terme « *rape culture* »[1]. Ce terme sera discuté et sa définition étayée par les féministes abolitionnistes, dont les objectifs s'entrelaceront avec la logique carcérale, la censure de la pornographie et l'abolition de la prostitution.

Les féministes afrodescendantes élargiront le concept à celui de la race pour se décentrer d'une lecture uniquement anti-patriarcale « aberrante »[2]. En France, depuis la vague de témoignages provoquée par le #Metoo✳, la « culture du viol » est surtout utilisée dans les milieux du cyber-féminisme sur les réseaux sociaux[3]. Pour la philosophe Clara Serra, la notion de culture du viol⁘ favorise des politiques sécuritaires dans le champ de la sexualité, qui empiètent sur l'opacité du désir en tendant sans cesse à son impossible éclaircissement[4]. Elle écrit : « en posant que le viol est une *culture,* nous devons présumer que le flou que génère notre société touche à la fois les victimes et les auteurs, ni les uns ni les autres n'étant imperméables à une idéologie sexuelle qui brouille les limites entre sexe voulu par les deux parties et agression sexuelle. »[5] *Il y aurait donc au sein même de la culture de l'intrusion⁘ une zone d'opacité qui disputerait sans cesse les limites de la culture du viol⁘, notamment à chaque éclaircissement des consentements appuyé légalement par les institutions.*

Dans le second chapitre, j'ai proposé des pistes qui permettent de penser l'incarnat comme le lieu de conversion des imaginaires coercitifs de la femme-territoire sur les corps.

[1] Sandrine Ricci, « Le concept de culture du viol, héritage de luttes contre les oppressions patriarcales et racistes », *Nouvelles Questions Féministes*, 2025/1, Vol. 44, 2025, pp. 97-113.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] Clara Serra, *La Doctrine du consentement*, traduit de l'espagnol par Étienne Dobenesque, Paris, Éditions La Fabrique, 2025.
[5] *Ibid.*, p. 31-32.

Pour approfondir ce concept, j'ai fait une archéologie en gravure des figures de la sorcière, du zombie et du fantôme, qui toutes les trois traduisent non-exhaustivement trois différents éveils du consentement, notamment à travers les notions de pactisation, de possession et de dépossession. Ces trois états répondent à des dynamiques discriminantes sexistes, racistes et classistes.

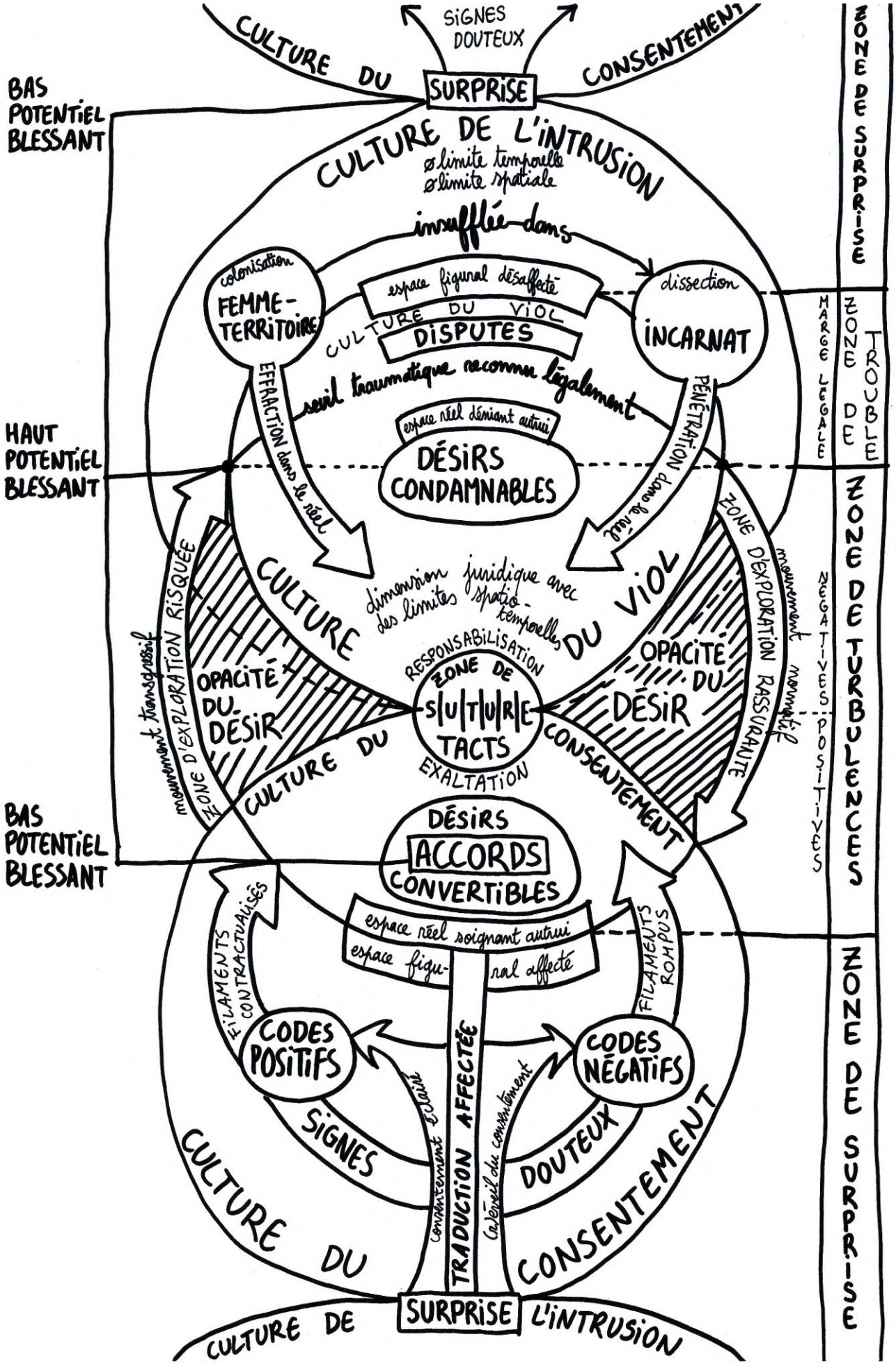
Dans le cas de la femme-territoire⁘, l'effraction dans le réel suit les logiques coloniales et alimente la culture du viol⁘ et ses curseurs légaux[6] ; de l'autre côté, l'incarnat est gonflé par les imaginaires portés par l'ensemble figural de la femme-territoire qui pénètrent la chair (*via* le fétiche génital⁘ par exemple, mais pas seulement). L'incarnat suivrait alors les modalités de la dissection, il fait lui aussi varier les curseurs légaux dans une dimension au plus proche du corps et de ses émanations, très exactement sur la limite qui sépare l'extérieur de l'intérieur du corps : souvent la peau. On peut alors penser aux bleus, contusions, et toutes les blessures visibles sur la surface du corps (peau et muqueuses), blessures qui, lorsqu'elles sont constatées par les institutions médicales peuvent servir comme preuves dans les démarches juridiques.

[6] À ce propos, Eduardo Colombo écrit : « Le violeur, en faisant effraction du corps de la jeune fille, a violé une norme du corps social, de l'ordre politique. Enfreindre les lois c'est briser les limites du corps souverain. » Il ajoute ensuite : « Ne pas se soumettre à l'ordre établi signifie ne pas reconnaître les limites du corps politique. Se rebeller c'est briser la normativité dominante. La révolution fracture le bloc imaginaire que l'Histoire à mis en place. » Eduardo Colombo, « Le corps, la norme et l'effraction », *Psychosomatique*, n°36, Grenoble, Éditions La Pensée Sauvage, 1994, p. 73. Cependant, une telle brisure de la normativité dominante nécessite de nouvelles normativités mineures et révolutionnaires pour répondre à l'échec de cette première. C'est l'ambition des normativités *queer*. À ce propos, voir l'ouvrage de Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer*, Toulouse, Éditions Blast, 2023.

Effraction[7] et pénétration[8] sont les deux modalités contenues dans la « culture de l'intrusion » suivant lesquelles les désirs peuvent être catégorisés comme condamnables et ainsi intégrer la culture du viol⁘. Au sein même de cette culture, l'espace figural désaffecté et le réel déniant autrui génèrent un espace de disputes qui fait résonner les représentations effractionnaires avec les corps violés. Cet espace esquisse la marge légale entre les désirs suscités (et encouragés) par la culture de l'intrusion⁘ et les désirs légalement condamnables. J'ai synthétisé les dynamiques de toutes ces notions dans le schéma ci-dessous.

[7] Pour une définition de l'effraction qui conjugue femme-territoire et incarnat, le psychanalyste Eduardo Colombo écrit : « La figure du corps, c'est-à-à dire sa forme, ses contours, ses limites, ainsi que les limites de tout système politique sont redevables à la norme (loi-convention-*nomos*) qui les institue. L'effraction de ces limites montre la logique phallique ou patriarcale qui préside à l'organisation du corps sexué et de l'ordre social hiérarchique. » Eduardo Colombo, « Le corps, la norme et l'effraction », *art. cit.*, p. 62. Ainsi, lorsque j'affirme que l'effraction est une modalité de la culture du viol⁘, je pense à la conclusion de cet article lorsque Colombo écrit : « La figure du corps et l'image de son effraction sont le produit d'un discours socio-historique. Par conséquent, toute représentation phantasmatique ou mythique, du "corps anatomique" ou du "corps politique", contient la normativité phallique et reproduit, sans le dévoiler, l'ordre patriarcal. » *Ibid.,* p. 73. Toujours à propos d'effraction, dans un article de la même revue, la psychanalyste Dominique Cupa écrit : « Ces effractions archaïques par la position singulière où elles enferment le sujet, constituent le lieu d'emprises sans fin, sans nom. » Dominique Cupa, « La cruauté de l'effraction », *Psychosomatique*, n°36, Grenoble, Éditions La Pensée Sauvage, 1994, p. 35. On imagine plus sûrement comment l'effraction se conjugue avec l'emprise au sein même de l'ensemble figural de la femme-territoire pour ensuite *pénétrer* l'incarnat.

[8] Pénétration et effraction sont liées, bien que la pénétration n'insinue pas forcément une effraction, la laissant dans le doute exploratoire propre à la culture de l'intrusion. À ce propos Eduardo Colombo écrit encore : « Une membrane, une barrière, un contour, une limite. Images ou représentations qui évoquent immédiatement l'idée de quelque chose qui peut être dépassé, troué, percé, violé, pénétré. Assurément, [...] le phantasme sexuel est implicitement présent derrière ces mots, quand il ne l'est pas explicitement. De là, peut-être, la surcharge sémantique : on peut pénétrer à l'intérieur d'une maison (du latin *penus*) parce qu'on y a été invité. Ou par *effraction*. » Eduardo Colombo, « Le corps, la norme et l'effraction », *art. cit.*, p. 68. Plus loin il ajoute : « Deux chaînes symboliques s'entrecroisent et se confondent – le corps pénétré, blessé (la femme), et le corps châtré (la femme aussi) – et ce faisant elles organisent un imaginaire collectif qui instaure l'ordre patriarcal, la normativité phallique. » *Ibid.*, p. 72. C'est pourquoi l'imaginaire porté par la femme-territoire précède l'incarnat qui n'est jamais vraiment isolé ou absout de cet imaginaire.


SIGNES DOUTEUX
CULTURE DU
SURPRISE
CONSENTEMENT
ZONE DE SURPRISE
BAS POTENTIEL BLESSANT
CULTURE DE L'INTRUSION
∅ limite temporelle
∅ limite spatiale
insufflée dans
colonisation
FEMME-TERRITOIRE
espace figural désaffecté
CULTURE DU VIOL
DISPUTES
dissection
INCARNAT
MARGE LEGALE
ZONE DE TROUBLE
seuil traumatique reconnu légalement
espace réel déniant autrui
HAUT POTENTIEL BLESSANT
DÉSIRS CONDAMNABLES
EFFRACTION dans le réel
PÉNÉTRATION dans le nue
ZONE DE TURBULENCES
ZONE D'EXPLORATION RISQUÉE
mouvement transgressif
CULTURE DU VIOL
dimension juridique avec des limites spatio-temporelles
ZONE D'EXPLORATION RASSURANTE
mouvement normatif
NÉGATIVES POSITIVES
OPACITÉ DU DÉSIR
RESPONSABILISATION
ZONE DE S|U|T|U|R|E TACTS
EXALTATION
CULTURE DU CONSENTEMENT
BAS POTENTIEL BLESSANT
DÉSIRS ACCORDS CONVERTIBLES
espace réel soignant autrui
espace figu-
ral affecté
FILAMENTS CONTRACTUALISÉS
FILAMENTS ROMPUS
CODES POSITIFS
CODES NÉGATIFS
TRADUCTION AFFECTÉE
consentement éclairé
Cadenceil du consentement
SIGNES
DOUTEUX
CULTURE DU CONSENTEMENT
SURPRISE
CULTURE DE L'INTRUSION
ZONE DE SURPRISE

Dans une démarche archéologique en gravure, il est, je pense, plus pertinent de parler de « culture de l'intrusion » plutôt que de « culture du viol », parce que cette culture n'a pas de limites spatio-temporelles tracées par la notion juridique du viol, comme nous l'avons vu tout au long de ces deux derniers chapitres. En effet, la culture du viol⁘ telle qu'on la connaît aujourd'hui en France, et plus largement en Occident, dépend d'un contexte spatio-temporel particulier et ses limites sont *toujours en mouvement*. L'intrusion permet d'englober à la fois l'aspect effractionnaire et pénétrant d'une culture sans la faire rentrer immédiatement dans un cadre légal. On pourrait aussi se demander si, par rapport au viol, l'intrusion est-elle toujours une blessure ? Une intrusion peut-elle être finalement tolérée ? Une culture de l'intrusion⁘ travaille la notion de surprise et de violence dans les représentations – une surprise souvent désagréable mais pas systématiquement, ce qui empêche d'en faire une généralité, ou même tout simplement d'en faire un système. La culture de l'intrusion évolue dans l'espace figural. L'intrusion n'est jamais attendue, mais peut être, *selon chaque contexte,* non forcément toujours d'un désagréable insoutenable et traumatique. C'est sur cette « zone grise » que je préfère appeler zone d'exploration, qu'une culture du consentement⁘ travaillerait le curseur du traumatique ou non.

La culture du consentement⁘ *travaillerait* le curseur du traumatique en l'éprouvant dans l'espace figural et discursif, *elle ne le fixe pas,* cela ne dépend pas de sa juridiction. Une culture répond à des normes ou en propose, elle ne les fixe pas – une culture ne fait pas loi[9]. Pour décrire plus précisément les différences entre culture de l'intrusion⁘ et culture du consentement⁘, on pourrait dire que si l'espace figural de la culture du consentement⁘ est affecté, celui de la culture de l'intrusion est au contraire désaffecté ; l'espace réel ouvert par

[9] Dans une émission radiophonique le professeur de théorie du droit à la Vrije Universiteit de Bruxelles Laurent de Sutter va dans ce sens lorsqu'il affirme « On voit bien aujourd'hui qu'imposer une culture des lois ne fonctionne pas. La culture, si elle doit exister, ne peut être qu'une forme de négociation par rapport au type d'ordre que veulent nous imposer les lois. » Un peu après, il ajoute : « J'en appelle à cette capacité d'invention que nous avons perdue dans notre désir absolu de maîtriser par la loi l'environnement et le contexte dans lequel nous vivons. J'en appelle avec la réconciliation avec l'échec de tout ordre, qui était à prévoir, à retrouver les forces dynamiques des relations et de ce qu'on nomme "chaos" mais qu'on peut aussi nommer "évènement", "surprise", ou mieux encore, "possible". » Et enfin : « Les occupations d'institutions culturelles sont absolument symptomatiques du divorce entre la prétention à une culture des lois et la réalité d'une culture qui ne peut en aucun cas s'y réduire. La culture résiste à la loi puisque, par définition, c'est ce qu'elle a toujours fait et qu'elle doit toujours faire. » Voir Laurent de Sutter, « La culture résiste à la loi, c'est ce qu'elle a toujours fait et doit toujours faire », *in* Marie Sorbier, « Le Point culture », émission radiophonique, *France culture,* 8 minutes, 16 mars 2021.

la culture du consentement⁂ est un espace où les autres sont *soignés*[10], celui ouvert par la culture de l'intrusion est un espace où les autres sont *déniés*[11]. Le point d'intersection entre la zone d'exploration, où toujours les désirs sont opaques, et une culture qui autorise le viol est là où on pourrait situer le plus haut potentiel blessant ou traumatique d'une culture dite de l'intrusion. Si une partie de la culture de l'intrusion évolue effectivement dans la zone opaque du désir, les cultures du viol et du consentement s'extirpent de cette zone parce qu'elles s'établissent *à partir de la reconnaissance du traumatisme,* qu'elle soit intime ou publique – on pourrait même dire dans une dimension extime✶.

J'ai noté deux mouvements qui dynamisent les zones d'exploration : une risquée qui explore les désirs dans un mouvement transgressif, et l'autre rassurante, qui les explore dans un mouvement normatif. La « zone d'exploration risquée » part des normes pour en éprouver les limites ; d'un autre côté, la « zone d'exploration rassurante » part du seuil-limite traumatique pour créer de nouvelles normes affectées. Ces deux zones ne sont pas exclusives l'une de l'autre, et sont à vrai dire tout à fait complémentaires. Cependant, les zones d'exploration n'existent pas dans la culture du viol⁂, qui dessine une limite nette – le plus souvent sous les projecteurs de la loi. Autrement dit, la culture du viol⁂ apparaît nettement quand l'intrusion figurée et/ou expérimentée a été *légalement reconnue* comme traumatique. L'opacité du désir me semble bien plus tolérée dans la culture du consentement⁂ parce que, selon ma définition, celle-ci ne fonctionnerait pas sur le cadre légal mais sur la *discussion érotique entre pairs autour des désirs* – l'unilatéralité et le « brouillard asphyxiant » propre aux pratiques dialectiques poliorcétiques[12] ne rentrent pas dans le cadre des discussions auxquelles je pense, à savoir celui d'un *échange rebondissant et affecté*.

La culture de l'intrusion⁂ et celle du consentement⁂ absorbent le doute inhérent à l'exploration, là où la culture du viol⁂ tranche en mettant la culture en position de questionnement face au droit – une position qu'on pourrait dire de responsabilisation et toujours en fonction d'un contexte traumatisant faisant suite à des relations sexuelles entre

[10] Ici, j'entends le soin dans ses deux dimensions : soit comme acte complexe de réparation ou simplement comme simple acte d'attention. Dans les deux cas la compassion est mobilisée.
[11] Avec l'exemple de la figure sadienne de Roland par exemple, voir *Supra,* « Décoloniser la gravure : représenter la lame vengeresse de la sagesse ».
[12] *Supra,* « Pratiquer la dialectique-poliorcétique avec Socrate : envoyer les femmes pleurer ailleurs et mourir les yeux secs en buvant de la ciguë ».

pairs. La culture du viol⁘ évolue le long d'une marge légale où certains désirs peuvent encore être susceptibles d'être condamnables. Cependant, la culture du viol⁘ n'englobe pas tous les types de violences qui permettent de comprendre le viol comme un phénomène excédant la dimension du genre et rentrant en *intersection*✶ avec la classe et la race[13]. La culture de l'intrusion⁘ permettrait d'entrelacer les concepts de femme, de territoire et ce qu'on a défini dans ce dernier chapitre comme étant l'incarnat. Mais selon moi, les deux termes ne s'opposent pas : en suivant cette logique, la culture du viol⁘ serait un aspect historique et situé de la culture de l'intrusion. La culture du viol⁘ inscrit les intrusions traumatiques figurées ou réelles dans une dimension légale. C'est aussi en réponse aux dynamiques intrusives et violatrices propres à la culture du viol⁘ que l'hypothèse d'une hypercontractualisation des relations s'est développée au sein de la culture du consentement⁘. Le plus souvent, la culture de l'intrusion laisse planer le doute sur le traumatisme ; il faudrait alors faire appel à ce que je conceptualise comme une « culture du consentement » pour aider à éclaircir les désirs mais aussi reconnaître l'opacité de la complexité des affects qui leurs sont accolés.

À la conjonction entre culture du viol⁘ et culture du consentement⁘, il y a une zone de contact. C'est une zone de tacts[14] où la suture du traumatique permet le basculement de la culture du viol⁘ en une culture du consentement⁘. Dans cette zone, qu'on pourrait dire de *soins intensifs*, læ violeuse se responsabilise et la victime se sépare de son identification au trauma. Le résultat d'un tel pivot, serait l'exaltation des désirs d'autrui autrefois déniés – dont la reconnaissance affectée, par exemple, permettrait l'acceptation qu'*autrui puisse ne pas vouloir* ; ainsi que l'exaltation de ses propres désirs dans le délitement identitaire de la victime par rapport au traumatique – dans un processus de soins qui s'inscrit dans des temporalités plus ou moins longues selon le contexte. Ce point de jonction est au centre de ce que j'ai appelé la zone de turbulences, dont le point le plus négatif se situe au niveau des désirs condamnables et trouve son pivot positif à partir de la zone de tacts, jusqu'à son point le plus positif au niveau des désirs convertibles encadrés par les accords (qui s'opposent

[13] Initialement publié aux États-Unis en 1989, on peut retrouver l'article introduisant pour la première fois la notion d'intersectionnalité dans les féminismes traduit en français dans les *Cahiers du genre* n°39. Voir Kimberlé William Crenshaw, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », *Cahiers du genre*, 39, 2005, pp. 51-82.
[14] Voir la notion de tacts psychanalytiques selon Fabrice Bourlez, *Tacts. Remanier la psychanalyse avec les féministes et les queers*, Paris, Presses Universitaires de France, 2025.

alors aux disputes). Les zones de turbulences sont entre les espaces réels déniant autrui et ceux soignant autrui et encadrent les zones obscures où règne l'opacité du désir.

On quitte la zone de turbulences dès qu'on rejoint l'espace figural, ces zones sont plutôt celles de la surprise. Je pense avoir brièvement évoqué cette zone lorsqu'un sujet fait face au sentiment du sublime, synthétisé dans un schéma sur l' « espace-temps du sublime »[15]. La zone de surprise ouvre un espace de contradiction à l'intérieur du sujet et suspend la faculté de juger. C'est l'espace de la *stupeur* (lorsqu'on est affecté) et de la *sidération* (lorsqu'on est désaffecté). Cet espace de surprise fait la liaison entre culture de l'intrusion⁘ et culture du consentement⁘. Lors d'une rencontre érotique, plusieurs dynamiques se détachent : soit le sujet est sous emprise et c'est directement du ressort de la culture de l'intrusion, voire du viol ; soit le sujet expérimente des (r)éveils du consentement et peut d'ores et déjà discerner des codes négatifs auxquels iɛl se refuse ; soit les consentements du sujet sont déjà éclairés et s'établissent alors sur des codes positifs. De ces deux dernières dynamiques, les filaments se (dé)nouent entre les différents partis à partir des codes révélés ou non. C'est ce concept de *filaments* qui sera déployé tout au long de ce dernier chapitre. Dans la zone d'exploration, les filaments sont trop instables pour s'engager dans une codification positive ou négative, ils sont alors *indéfinis*.

À partir de codes positifs reconnus par le sujet érotique, les filaments sont déjà contractualisés, le sujet sait ce qu'iɛl veut, l'opacité du désir se dissipe dans des rapports contractualisés et percent la bulle du réel vers des accords avec leurs lots de *pourparlers érotiques*. À partir de codes négatifs, le sujet rejette tout ou une partie de la relation érotique et se base sur la reconnaissance des quelques filaments rompus pour arriver à un accord mutuel – ou bien, lorsque trop de filaments sont coupés, le sujet avorte carrément la relation érotique. Cette dernière dynamique est plus exploratoire que la première. C'est en perçant la chappe du réel que les filaments rendent les désirs convertibles au sein d'une culture du consentement⁘, non pas par une pratique dialectique agressive et poliorcétique comme c'est coutume dans la culture de l'intrusion, mais dans *l'attention portée à autrui. Dans une culture du consentement, la traduction des codes positifs ou négatifs doit toujours être affectée par la reconnaissance de la présence d'autrui.* Évidemment, les signes douteux restent parfois dans l'opacité du désir et ne peuvent pas être discernés par le sujet érotique,

[15] *Supra,* « Une boursoufflure du sublime ».

les filaments s'échappent alors dans l'indéfinissable, l'in-codifiable. Le sujet érotique peut aussi entrer dans un *complexe filamentaire* qui le fait valser entre codes positifs et codes négatifs ; mais la finalité reste l'exaltation de tous les désirs, au plus proche de la réciprocité – ou l'avortement de la relation.

Pour conclure, on pourrait dire que la culture de l'intrusion⁘ se serait mue en culture du viol⁘ selon que le domaine légal reconnaisse l'intrusion soit comme vitaliste ou mortifère, animiste ou pénible, consentie ou traumatique. Aussi, la culture du viol⁘ creuse le fossé des genres, selon que l'intrusion ait été vécue dans l'imaginaire du corps social comme « première chaîne symbolique »[16] surgissante « qui organise la différence des sexes à partir d'une effraction, un corps blessé. »[17] La culture de l'intrusion est préexistante à la culture du viol⁘ et suit le même principe que la piqûre rhizomique deleuzo-guattarienne[18]. Dans la culture de l'intrusion tous les êtres humains sont à la fois susceptibles d'être colonisant et colonisés, disséquant et disséqués, mais ces dynamiques suivent bien plus sûrement celles des oppressions de race, de genre et de classe. On peut penser à Kate Millett et son expression « colonisation intérieure »[19], qui serait la jonction parfaite entre le concept de femme-territoire et celui d'incarnat. Dans le contexte de cette thèse sur l'archéologie du consentement en gravure, parler d'une culture du viol⁘ est anachronique puisque le viol se constituera peu à peu un corps juridique après la révolution bourgeoise française de 1789 jusqu'à atteindre de nouvelles normes légales après la révolution sexuelle de 1968 – or la gravure en Occident est pratiquée depuis le milieu du XVe siècle. Il s'agissait là de trouver une notion qui pouvait remonter jusqu'à cette période : j'ai alors pensé à la culture de l'intrusion.

Les différentes natures des rapports relationnels que les filaments traduisent peuvent varier. Souvent, elles relèvent du rapport de force, ascendant ou descendant, entre deux personnes ou plus. Ce concept sert à élargir les définitions relationnelles binaires ; Michel Foucault soulignait déjà la pauvreté d'un système relationnel administrant qui

[16] Eduardo Colombo, « Le corps, la norme et l'effraction », *art. cit.,* p. 71.
[17] *Ibid.*
[18] Cette notion a été abordée en introduction du chapitre sur la femme-territoire.
[19] La citation complète est la suivante : « L'un des éléments de notre ordre social qui échappe à l'étude et passe même souvent inaperçu (ce qui ne l'empêche pas d'être institutionnalisé), c'est le droit de naissance prioritaire grâce auquel le mâle domine la femelle. Une forme extrêmement ingénieuse de "colonisation intérieure" s'est développée grâce à ce système. » Kate Millett, *Sexual Politics. La politique du mâle* [1969], traduit de l'anglais (États-Unis) par Élisabeth Gille, Paris, Éditions Des femmes – Antoinette Fouque, 2020, p. 49.

provoquait une scission entre amour et amitié[20]. Les filaments permettraient d'offrir des variations sur l'érotisme inhérent à ces deux types de relation que sont l'amitié et l'amour ; ce concept rejoint ainsi les enjeux contemporains des esthétiques affectives *queer*✶ dégagées récemment par le philosophe Pierre Niedergang[21]. Le concept de filament se creuserait alors dans les contacts entre les corps et la manière de les parler. Ces contacts s'effectueraient soit au sein des normes, soit en résistance aux normes contenues dans l'ensemble figural et idéologique de la femme-territoire.

Dans une telle configuration, une culture du consentement❉ servirait à faciliter la reconnaissance de la violence ou non d'une relation érotique entre pairs. Aussi, les nuances dans les rapports d'intimité sont tellement subjectives et contextuelles qu'elles ouvrent des zones dites « grises »[22] dans l'espace même du consentement, qu'on a précédemment définies comme des zones d'exploration ; ces zones posent des problèmes méthodologiques, mais elles font partie intégrante de l'espace discursif et représentationnel dans lequel évoluent les zombies-figurations par exemple. Pareillement, le réveil du consentement ne dissoudra jamais ces zones grises car elles font partie d'un espace public et privé en constante négociation des limites définitionnelles de la violence et de l'intrusion. Filaments, Incarnat et Femme-Territoire font le lien entre idéologies figurales, subjectivation corporelle et absorption ou rejet de l'intrusion dans l'intime.

Pour augmenter la définition du filament, j'aimerai d'abord y apposer une définition de l'intimité, qui est pour le philosophe Michaël Fœssel : « un ensemble de liens qui nous constituent et nous dépossèdent »[23]. Le philosophe avertit : dans l'intimité, il n'y a « aucune garantie que l'on s'y retrouve inchangé »[24]. L'intimité fonctionne dans un rapport vulnérable

[20] Michel Foucault, « Le triomphe social du plaisir sexuel : une conversation avec Michel Foucault », entretien avec G. Barbedette, 20 octobre 1981, *Christopher Street*, vol. 6, n°4, mai 1982, pp. 36-41, *in* Michel Foucault, *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 1131.
[21] À propos d'une scission anti-relationnelle entre théories *queer* et théories féministes, Pierre Niedergang invite à une réconciliation, parce que selon lui : « Affectivité et relationnalité ne sont pas des dégénérescences du sexuel comme le pense Bersani, mais des dimensions du contact entre les corps (ou du corps avec lui-même) qui font du sexuel un domaine traversé par des processus normatifs que nous pouvons soit décider d'ignorer, soit décider de se réapproprier (*reclaim*). » Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 43-44.
[22] Irène Théry, « #MeToo et la question des "zones grises" », *Moi aussi. La nouvelle civilité sexuelle*, Paris, Éditions Le Seuil, 2022, pp. 191-299.
[23] Michaël Fœssel, *La Privation de l'intime. Mises en scènes politiques des sentiments*, Paris, Éditions Le Seuil, 2008, p. 157.
[24] *Ibid.*

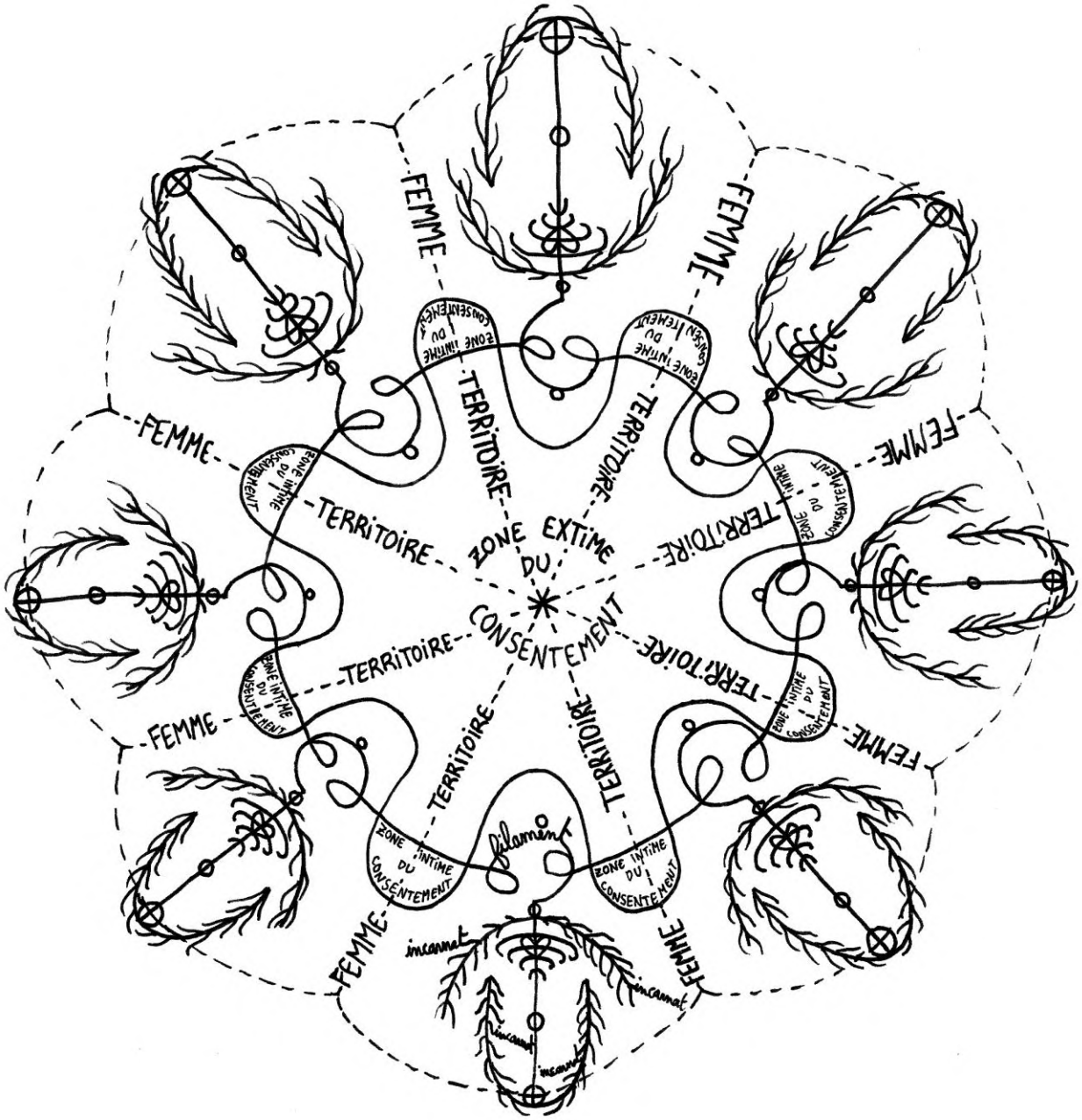
à soi-même et aux autres. L'intimité serait « une vraie contamination par la présence de l'autre »[25]. Dans le complexe intrusif propre à l'intimité, la culture du consentement✣ permet de poser un seuil entre aseptisation ou contagion : elle permet l'approbation d'un certain type de relation ou son refus face à une intrusion. L'impossibilité pour les relations intimes de réussir à une fusion totale entre deux êtres ne serait pas causée « par la structure ontologique de l'un ou l'autre des partenaires, mais par l'indistinction de leurs frontières et la culture d'un espace entre eux dans lequel l'émerveillement peut survivre et s'épanouir. »[26] Cet espace intime est modelé par le filament, il n'est malheureusement pas toujours occupé par l'émerveillement. C'est pourquoi l'intimité est aussi un piège, qu'on y consente ou non, qu'elle soit mise en scène ou non, comme j'ai pu le découvrir en étudiant la relation des artistes surréalistes Hans Bellmer et Unica Zürn[27]. L'intimité fait donc partie intégrante du lien relationnel que charrie les filaments entre les êtres-incarnats.

J'ai pensé le filament comme un concept plastique qui offre une grande variété de textures et de formes au tissu relationnel qui lie les êtres sentant entre eux. Les filaments peuvent autant être d'une texture lumineuse que se décomposer lentement et de manière putride par l'effet d'une autopsie trop longue. Les filaments n'ont pas d'état fixe et peuvent se superposer en plusieurs états. Dans leurs aspects les plus malheureux, les filaments laissent apparaître les preuves d'un crime ou d'un dol relationnel sur l'incarnat. Ainsi, les filaments envelopperaient et/ou développeraient tout type de lien psycho-affectif entre deux individus ou plus.

Mon amie-sorcière Sofibu m'a un jour confié l'invention de son joli terme « polycule », ce serait un système qui éclaterait les monocules dyadiques hétéronormatifs✳. Les polycules sont les systèmes filamentaires des polyamoureux. Dans son ouvrage *When Species Meet,* Donna Haraway, remarque : « La cartographie des différences ne cesse d'être redessinée, les catégories parent-enfant, gardien-gardé, propriétaire-propriété sont

[25] *Ibid.*, p. 74.
[26] Christopher Lauer, *Intimacy: A Dialectical Study*, London – New York, Bloomsburry, 2016, p. 62. Cité et traduit de l'anglais par Apostolos Lampropoulos, « Trouble dans le dîner : manger face au queer et aux corps non souverains », *in* Bernard Lafargue, Cécile Croce (dir.), *QueeRriser l'esthétique*, revue *Figures de l'art*, n°39, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2021, p. 140.
[27] Chloé Fleury Turcas, « Jeux de ficelles entre Unica Zürn et Hans Bellmer 1/5. Poïétiques croisées & règles esthétiques des relations », *Dé-figurations queer,* 27 février 2023.

devenues inopérantes pour ces nouveaux types de relations interspécifiques. »[28] J'avais synthétisé les concepts développés dans cette thèse dans un schéma dyadique[29] ; à ce stade-ci de ma thèse, je peux en préciser les formes. Ces concepts fonctionneraient plutôt comme une cosmographie qui prendrait la zone extime✳ du consentement comme polarité en se déployant tout autour, suivant le schéma ci-dessous :



[28] Donna Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, p. 42. Ma traduction.
[29] *Supra*, « Hypothèses : femme-territoire, incarnat et filament ».

À l'échelle d'un polycule, les filaments permettent une liaison sphérique et pluri-vectorielle entre les incarnats. Les consentements se déploient entre chaque relation comme une polarité. La femme-territoire (et sa zone d'intrusion non spécifiée dans le schéma) traverse les incarnats depuis le centre extime✳ des consentements. La suite de mon hypothèse serait que le paradigme figural de la femme-territoire se modéliserait en fonction du centre extime✳ des consentements, pour toujours leur résister ou s'infiltrer dans leurs failles[30]. Pour le psychanalyste Jacques-Alain Miller[31] l'extimité :

> c'est du principe des affects. C'est ce qui agite et affecte le sujet. Tous ces affects se laissent ranger sous cette rubrique de l'extimité. [...]
>
> L'extimité, en tant qu'elle est tout à fait distincte de ce qui serait pure extériorité, désigne rien de moins qu'une béance au sein de l'identité à soi. Nous pouvons dire que c'est une place. C'est une place à ne pas confondre avec ce qui peut venir l'occuper. C'est par là que l'on peut être conduit à des considérations topologiques.
>
> Cette béance de l'identité à soi, on peut dire qu'elle est connue de toujours, mais que c'est l'expérience freudienne seule qui l'a dénudée. Cette béance reste un scandale pour les discours qui, croient se fonder sur l'identité à soi, et c'est de là qu'on a à considérer - Lacan nous y invite - ce qui la recouvre.[32]

Il ajoute tout de suite après :

> Il y a aussi, certainement, une couverture politique de cette béance, une couverture par le maître en tant qu'il délivre de l'extimité et fait sentir à l'occasion cette oppression comme toute extérieure. À certains égards, c'est une délivrance. C'est, par exemple, ce qu'on a appelé *la servitude volontaire*, pour reprendre le titre de La Boétie. De là à aller jusqu'à parler de la jouissance de l'opprimé il y a une marge, une marge qui tient précisément à ce qu'on doit distinguer ici, à savoir la place et ce qui l'occupe. Mais enfin, on peut dire qu'il y a une couverture politique de la béance extime.
>
> Il y a encore une couverture religieuse. Je l'ai évoquée la dernière fois. Cette place extime, on peut la nommer Dieu. On peut la faire occuper par Dieu. C'est sur cette corde que joue Saint Augustin dans ses *Confessions*, au livre III, chapitre 6, quand il qualifie Dieu comme "*Interior intimo meo et superior summo meo*".[33]

Bien que Jacques-Alain Miller pense qu'entrer dans les considérations topologiques de l'extime✳ soit une erreur, la couverture politique de la béance de l'extime qu'il souligne rappelle le déploiement des consentements sexuels dans la sphère publique virtuelle à l'ère post #MeToo✳.

---

[30] Conséquemment, plus la notion consentement est théorisée d'un point de vue queer-féministe-anticolonial, plus il s'émancipe des carcans idéologiques de « la femme » et du « territoire », plus celle-ci changera de nom pour sauvegarder les zones d'exploration grises dessinées par l'opacité du désir et situées aux marges de la culture de l'intrusion. La femme-territoire est à la fois une figure-matrice et un paradigme.

[31] Même si le psychanalyste s'est positionné de manière très conservatrice au sein de sa discipline sur les politiques *queer*, ses travaux sur l'extimité n'en restent pas moins pertinents pour étayer une définition des filaments. Voir Fabrice Bourlez, *Tacts, op. cit.,* p. 82.

[32] Jacques-Alain Miller, « II - 20 novembre 1985. », *Extimité*, retranscription publiée par Jonathan Leroy, cours tenu au département de psychanalyse de l'Université de Paris VIII, 1985, p. 7.

[33] *Ibid.*

Au siècle 21, une cartographie extime✳ du consentement est possible parce qu'elle se déploie sur l'espace commun ouvert par les réseaux sociaux : l'aveu est sorti du cabinet du psychanalyste et se matérialise dans des gazouillis qui se regroupent pour chanter les traumas en chœur ; en restant dans la métaphore psychanalytique, on peut dire que c'est de la perlaboration politique. Chaque fois qu'on sélectionne un *hashtag* [mot-dièse] en relation avec le mouvement *MeToo*✳*,* chaque fragment de discours se colle avec un autre dans une bouillie politique extime✳ qui donne l'impression de toucher du doigt un pôle particulier du paradigme sexuel coercitif propre à l'Occident. Ce déploiement en une couverture politique est d'autant plus pertinent, que, dans le cas du consentement, il est aussi historiquement issu des théorisations religieuses chrétiennes[34]. Dans le schéma ci-dessus, j'ai représenté les filaments comme seuil entre intimité et extimité✳ des consentements. Sous leur forme intime les filaments touchent moins de personnes (d'incarnats) que lorsqu'ils sont poussés dans l'extimité✳. C'est la parole et le langage qui permettent le déploiement des filaments entre sphère publique et privée.

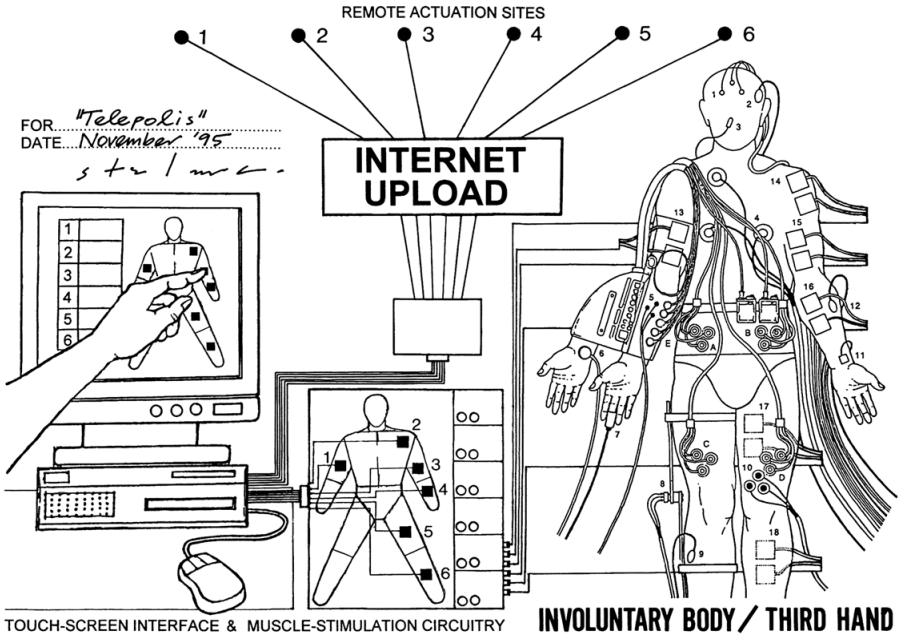


fig. 253. Stelarc, *Involuntary body/Third Hand*, 23 novembre 1995, performance et interface numérique interactive, Padua Biennale, Oratoria delle Maddalene, Padua, Italy. © Sterlac.

[34] *Supra,* « Constitution juridique du sujet consentant en occident : passage du sujet attique désirant au sujet catholique concupiscent ».

Plastiquement, le filament peut être mobilisé de bien des manières : suivant, par exemple, l'idée de *flux,* comme on peut l'observer dans l'œuvre de Sterlac *Involuntary body/Third Hand* dès 1995 (fig. 253). L'artiste a travaillé sur le déplacement du corps provoqué par les flux d'internet, inversant alors la position du corps dans le rapport au numérique. Le flux décisionnel n'est plus dirigé par le corps, mais le corps est dirigé par les flux de désirs. Ainsi, « la proprioception et la musculature du corps [étaient] stimulées non pas par son système nerveux interne mais par le flux et le reflux externe des données. En envoyant des pings aléatoires (ou en mesurant les temps d'écho) aux domaines Internet, il est possible de mapper la distance spatiale et le temps de transmission au mouvement du corps. »[35] Cette latence numérique (le *ping*) génère une nouvelle cartographie du corps, qui permet la localisation non plus uniquement du corps, mais surtout des flux, normalement irreprésentables. Cette œuvre révèle la mobilité de la volonté entre incarnats et filaments, entre mouvements du corps et flux décisionnels.

C'est le corps comme réseau, un « corps contemporain comme lieu de passage »[36] qui « n'est plus appréhendé en tant qu'entité mais comme un univers morcelé avec ses organes, ses surfaces, ses tissus et ses pliures, en interaction avec l'espace et l'environnement. »[37] Une caractéristique que l'on retrouve dans le travail de Javier Pérez, à travers son œuvre *Sans titre (Animal-Végétal VI)* réalisée en 2001 (fig. 254). Dans cette œuvre, l'artiste « étale le système artériel comme une arborescence, un cheminement dans l'espace, suggérant des planches anatomiques. Comment ne pas citer le propos de Léonard de Vinci : "Chaque arbre développe le mouvement immatériel de sa vie végétale et la géométrie naturelle des ramifications, comparables à celles des vaisseaux sanguins humains" ? »[38] commente l'historienne de l'art Jeanette Zwingenberger.

[35] "Ping Body", *V2_*, Lab for the Unstable Media, Rotterdam, Netherlands.
[36] Jeanette Zwingenberger, « Le corps contemporain comme lieu de passage », *in* Alain Tapié, Jeanette Zwingenberger (dir.), *L'Homme-Paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVIe et le XXIe siècle*, Paris, Éditions d'art Somogy, 2006, p. 78.
[37] *Ibid.*
[38] Jeanette Zwingenberger, « Javier Pérez », *in* Alain Tapié, Jeanette Zwingenberger (dir.), *L'Homme-Paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVIe et le XXIe siècle*, Paris, Éditions d'art Somogy, 2006, p. 86.

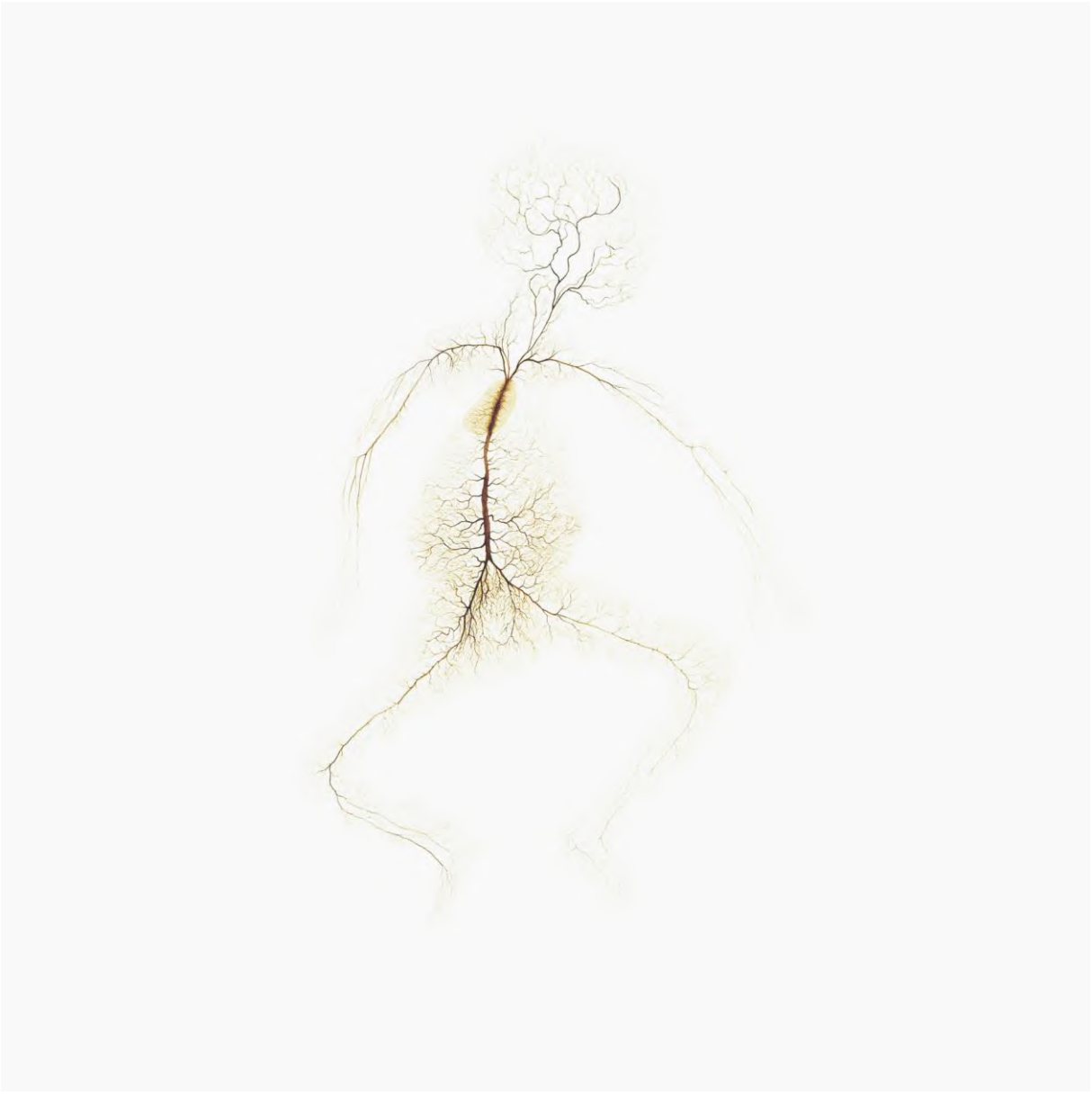


fig. 254. Javier Pérez, *Sans titre (Animal-Végétal VI)*, 2001, encre sur papier, 70 x 70 cm, Sotteville-lès-Rouen, collection FRAC Haute-Normandie.

Depuis 2015, le concept de filament s'est déployé petit à petit dans ma pratique artistique ; je représente souvent son omniprésence, parfois à peine perceptible, dans les représentations quasi-systématiques de prises électrique. J'ai aussi longuement réfléchi à sa déclinaison ; concernant le support de mes gravures, de mon point de vue, le papier ne rend pas assez compte de la complexité des filaments. C'est pourquoi, dans l'installation *filaments prophétiques*[39] que j'ai achevée en 2024, j'ai imprimé pour la première fois sur du tissu. Imprimer sur du tissu me posait problème car je trouvais le transfert d'encre moins précis que sur du papier grammé. La possibilité de pratiquer la couture directement sur l'estampe a cependant motivé le passage du support papier au support tissé. La pratique de la couture et du tissage est constitutive des filaments tels que je les conceptualise.

J'ai rencontré ce concept pour la première fois en lisant l'article sur les « Savoirs Situés » de Donna Haraway ; on peut y lire : « Les réseaux *peuvent* avoir la systémacité comme propriété, et même être des systèmes globaux centralisés avec de longs filaments et des vrilles obstinées qui plongent dans le temps, l'espace et la conscience, dimensions de l'histoire du monde. »[40] Pour la philosophe, les féminismes doivent être à l'écoute de ces réseaux et leur responsabilité « requiert un savoir à l'écoute des résonnances, pas de la dichotomie. Le genre est un champ de différence structurée et structurante, où les tonalités extrêmement localisées du corps le plus intimement privé et individualisé, vibrent avec des émissions globales haute tension. »[41] Ce « savoir d'écoute » féministe est très mobilisé dans la zone de tacts qui suture la culture du viol⁘ et celle du consentement. C'est en cela que consisterait l'encorporation féministe, non pas en un repli sur des corps réifiés dans des essentialisations binaires du genre, mais une prise de position particulière et flexible dans des nœuds eux même insérés « dans des champs de force »[42], en plus d'une capacité à entrer dans les failles discriminantes des « champs matérialo-sémiotiques de la signification »[43]. Les filaments serviraient alors de guides instables pour s'orienter ou se perdre dans les marécages de la signification et de la relation.

[39] Annexe 7 : filaments prophétiques.
[40] Donna J. Haraway, « Savoirs situés », *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences-Fictions-Féminismes* [1985-1997], Paris, Éditions Exils, 2007, p. 125.
[41] *Ibid.*
[42] *Ibid.*
[43] *Ibid.*

Aussi, dans la philosophie de Donna Haraway, les « jeux de ficelles » sont des figures théoriques très mobilisées. Dans son ouvrage *Vivre avec le trouble* elle écrit : « les jeux de ficelles exigent qu'on accepte de recevoir et de transmettre. Les joueurs peuvent être nombreux et user de divers appendices, du moment qu'ils tiennent le rythme à ainsi donner et recevoir. »[44] Jessica Borotto note que « cette métaphore perpétue le motif de la connexion partielle, enracinant dans des "pratiques de pensée" le métissage de l'altérité et faisant de celui-ci un trait constitutif de la reconfiguration du monde. »[45] Avec le fil, qui n'est rien de moins qu'une version plus fragile de la ficelle, la pratique de la couture m'apparaît alors comme le liant final dans mon approche d'un art dit des consentements, d'autant plus que la piqûre de l'aiguille rappelle celle, rhizomique, de l'intrusion constamment répétée sur les imaginaires et les corps.

Les jeux de ficelles qu'Haraway affectionne sont issus des figures du *na'atl'o'* utilisées dans la cosmologie Navajo[46]. Dans une perspective post-humaine et interespèce, les jeux de ficelles sont un travail de « com-post »[47] fertile. « Les jeux de ficelle sont une véritable spéculation féministe (SF) qui figure et actualise en même temps la puissance de création, l'art de tisser les motifs qui peuplent le présent et l'avenir. »[48] Cela ouvre des perspectives aux héroïnes bâillonnées par la culture de l'intrusion⁜, dès que Monique Wittig introduit le pronom « il » dans son récit *Les Guérillères* :

> Elles disent, malédiction, c'est par la ruse qu'il t'a chassée du paradis de la terre, en rampant il s'est insinué auprès de toi, il t'a dérobé la passion de connaître dont il est écrit qu'elle a les ailes de l'aigle les yeux de la chouette les pieds du dragon. Il t'a faite esclave par la ruse, toi qui as été grande forte vaillante. Il t'a dérobé ton savoir, il a fermé ta mémoire à ce que tu as été, il a fait de toi celle qui n'est pas celle qui ne parle pas celle qui ne possède pas celle qui n'écrit pas, il a fait de toi une créature vile et déchue, il t'a bâillonnée abusée trompée. Usant de stratagèmes, il a fermé ton entendement, il a tissé autour de toi un long texte de défaites qu'il a baptisées nécessaires à ton bien-être, à ta nature. Il a inventé ton histoire. Mais le temps vient où tu écrases le serpent sous ton pied, le temps vient où tu peux crier, dressée, pleine d'ardeur et de courage, le paradis est à l'ombre des épées.[49]

[44] Donna J. Haraway, *Vivre avec le trouble*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Vivien Garcia, Vaulx-en-Velin, les éditions des mondes à faire, 2020, p. 22.
[45] Jessica Borotto, « Détourner le langage. L'usage des métaphores chez Donna Haraway », *in* Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019, p. 269.
[46] *Ibid.,* p. 270.
[47] Donna Haraway, « Jeux de ficelles avec les espèces compagnes. Rester avec le trouble », *in* Vinciane Despret et Raphaël Larrère (éds.), *Les Animaux. Deux ou trois choses que nous savons d'eux*, Paris, Éditions Hermann, 2014, p. 27.
[48] Jessica Borotto, « Détourner le langage. L'usage des métaphores chez Donna Haraway », *op. cit.*, p. 272.
[49] Monique Wittig, *Les Guérillères* [1969], Paris, Éditions de Minuit, 2019, p. 153-154.

La réclamation (*reclaim*) serait possible grâce à la plasticité du filament, et à la brèche que celui-ci ouvre dans la capacité à prendre la parole.

Dans cet ultime chapitre, j'aborderai le filament sous trois aspects. Tout d'abord celui de la genèse dyadique : j'y présenterai le concept d' « enfantôme » qui fonctionne au sein de la structure hétéronormative✳ du couple en m'appuyant sur la théorisation *queer*✳ anti-relationnelle de Lee Edelman[50], et en présentant une gravure en aquatinte que j'ai réalisée en 2017 et que j'ai baptisée *Genèse* (fig. 255) ; ensuite j'analyserai une autre gravure *Jeux Innocents* (fig. 262) que j'ai réalisée à la même période et qui traite de l'impossible innocence enfantine, cette gravure me permettra d'explorer le concept de consentements sous leur forme statutaire[51], forme que je mets en lien avec les théorisations de la famille tout autour de l'inceste.

Dans une seconde partie, j'explorerai différentes textures filamentaires qui enveloppent des figures d'emprise (vampire, araignée, marionnettiste, hypnotiseur etc.) Je terminerai cette partie en abordant la manière dont les pulsions libidinales électrisent le couple hétéronormatif✳, et quels dommages environnementaux cela cause, en m'appuyant sur une ébauche d'une future gravure que j'ai pour le moment nommée *Énergie (re)productive* (fig. 306). Les consentements y résonneront dans des tropes visuels tels que les prises électriques et les gestes de brancher ou débrancher. Ces gestes « éco-modernes » seront analysés dans la lignée des réflexions de Cara New Daggett sur la « pétromasculinité »[52].

Le troisième aspect du filament que j'explorerai sera celui des contrats poïétiques. D'abord, je présenterai ce qu'est la tradition du nu dans les beaux-arts en Occident, puis j'opposerai le contrat utopique masochiste à l'hypercontractualisme néolibéral✳. Enfin, je proposerai une étude de cas sur une série de gravures que j'ai intitulée « nuɛs consentantɛs » et qui ont été réaliséɛs d'après des séances de modèles vivantɛs. J'expliquerai pourquoi les filaments contractualisés dans le cadre d'un expérience plastique est un échec

[50] Lee Edelman, *Merde au futur. Théorie* queer *et pulsion de mort* [2004], traduit de l'anglais (États-Unis) par Marc Démont, Paris, Éditions EPEL, 2016.
[51] Irène Théry, « La barrière sacrée des âges et des générations », *Moi aussi, op. cit.*, pp. 268-270.
[52] Cara New Daggett, *Pétromasculinité. Du mythe fossile patriarcal aux systèmes énergétiques féministes*, textes réunis et traduits de l'anglais (États-Unis) par Clément Amézieux, Marseille, Éditions WildProject, 2023.

et pourquoi ils ne peuvent pas soutenir seuls la culture du consentement⁂. Cette partie contiendra des données analytiques et prendra l'aspect d'une drôle d'étude de terrain.

Enfin, dans une ultime partie, j'étudierai les effets traumatiques d'une intrusion sur la personne de l'artiste, et la répercussion des filaments rompus sur l'acte créateur, en analysant la gravure du *Café de la discorde* (fig. 355) qui a opéré un tournant théorique et plastique dans ma pratique artistique. J'explorerai les pratiques *queer* de la suture, concept au centre de la zone de tacts. J'étudierai ensuite les ouvertures poïétiques que ce concept plastique permet. Pour étayer mon analyse, je m'appuierai sur quelques théorisations *queer*✶, cette fois-ci relationnelles et menées par Pierre Niedergang[53], sur la politique du traumatisme et les mettrai en perspective avec la gravure *La suture* (fig. 156) : qui fait partie de l'installation des *filaments prophétiques*[54]. Le geste poïétique de la suture sera présenté comme un moyen de composter les traumatismes. Pour finir, je mettrai en perspective les moyens d'exposition réfléchis à partir d'une intrusion traumatique du galeriste sur la personne de l'artiste. Cet aspect du filament s'appuiera sur quelques réflexions autour de l'institution de l'art et la manière de dialoguer avec les gardiennɛs postéɛs à l'entrée. La piste de l'exposition spontanée a été pour moi un moyen de surpasser la méfiance et d'abandonner l'œuvre à sa vie propre, en dehors de « la tour d'ivoire » dans laquelle elle a été imaginée, réfléchie et conçue. Ainsi, j'explorerai d'abord les paradoxes qui peuvent toucher la déontologie de l'artiste. Ensuite, je confronterai des espaces d'exposition diamétralement opposés : celui du *white cube*[55], celui de la forêt et ceux archéologiques, architecturaux et citadins des rues d'Athènes.

[53] Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer.*
[54] Annexe 7 : filaments prophétiques.
[55] Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie* [1976], traduit de l'anglais (États-Unis) par Catherine Vasseur, Genève, Éditions Jrp, 2020.

Genèse dyadique filamentaire : perte d'innocence du couple idéal

L'objectif de cette partie sur la genèse dyadique est de tenter de circonscrire les consentements au sein de l'espace familial hétéronormatif*. Le couple est un mode d'organisation figural souvent mobilisé lorsque je grave. Dans ma production artistique, le couple figural originel est celui formé par Xanthippe et Socrate, leurs déboires conjugaux sont le sujet de la gravure *Xanthippe pissant sur Socrate, Alcibiade épiant* (fig. 10). Cette gravure fait le lien entre les structures conjugales antiques dont les duos suivent encore aujourd'hui la norme relationnelle administrante. C'est ce que j'ai voulu explorer dans la gravure *Devoir conjugal* (fig. 258), qui évoque le complexe filamentaire provoqué par la seconde révolution du consentement. Je me suis posé cette question : comment le devoir conjugal se traduit-il aujourd'hui dans les couples hétéronormatif ? Alors même que son statut légal a été aboli en 1992 après la première condamnation d'un mari pour avoir violé sa femme[56], le devoir conjugal est devenu à partir de 2018 une circonstance aggravante dans le cas de viols perpétrés au sein des couples[57]. Les filaments se lient avant tout entre deux personnes, même s'ils peuvent prendre des formes plus complexes comme celles des polycules.

Il y a aussi le couple qui se fait la gueule[58] dans la *Genèse* (fig. 255) - peut-être qu'Adam a menti, ce ne serait pas Ève qui l'aurait incité à manger la pomme en premier, alors la pomme lui serait-elle restée au travers de la gorge ? La dyade est aussi une condition importante dans le fonctionnement des institutions médicales, comme on peut le voir dans la gravure *Puisque je vous dis que tout va bien* (fig. 146), qui met en scène la dyade patient/médecin. J'ai aussi représenté des duos où la relation sexuelle se perd dans les

[56] Agnès Schlegel, François Fourment, Jean-Louis Senon, Vincent Camus, Robert Courtois, « Évolution de la notion de viol conjugal du point de vue légal et sociétal en France et aux États-Unis », *La Presse Médicale*, 48 (9), 2019, pp. 892-896.

[57] En France, du « devoir conjugal » la jurisprudence est passée au « viol conjugal » à partir de 2018. « La reconnaissance sociétale et juridique du viol conjugal est relativement récente et suscite encore de nombreux débats en dépit du fait qu'il est désormais considéré en France comme un crime avec circonstances aggravantes (Articles 222-23 et 222-24, 11 ; modifiés par la Loi n°2018-703 du 3 août 2018 – art. 2). » *Ibid.*

[58] La figure du couple hétéro se disputant est pour moi tout entière contenue dans cette scène emblématique, où Bill et Alice Hardford (Tom Cruise et Nicole Kidman) sont dans la salle de bains : Alice, ennuyée, confesse ses désirs imaginaires pour un autre homme, et Bill commence à ressentir de la jalousie. Pendant qu'il est face au miroir, Alice urine derrière lui. Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut*, film dramatique/érotique, Warner Bros., 159 minutes, 1999.

marécages du genre – dans *Red Door* (fig. 26) par exemple. Mais aussi lorsque la relation sexuelle ne se passe pas bien du tout, comme dans *Bienvenue* (fig. 79). Les duos non-hétérosexuels ne sont cependant pas exemptés d'expériences érotiques malheureuses comme dans la première partie de *Cosmétiques esthésiologiques* (fig. 98). Aussi, l'effroi se lit dans le violent retour post-colonial qu'expérimente le couple représenté dans *Dominant dominé* (fig. 89). J'ai enfin représenté le couple mort-vivant, qui peine à se réanimer dans la gravure *La Suture* (fig. 156). Dans toutes ces gravures, les consentements suivent des représentations très diverses.

Dans cette partie nous allons donc nous afférer à établir le cadre dans lequel s'épanouit ou flétrit les filaments. Tout d'abord, nous allons commencer par définir la dyade comme la structure relationnelle la plus facile à administrer, et le couple comme modèle originel de l'amour hétéronormatif✳. Le futurisme reproductif✳ issu des théorisations *queer*✳ de Lee Edelman[59] est un concept important à mobiliser pour définir la nature politique et sociale des filaments qui saturent ces dyades, et dont la structure est parfois plusieurs fois millénaires. Les tracés de la bulle sont pour cette raison très mobilisés dans la construction de mes travaux. En m'appuyant sur la gravure que j'ai réalisée et titrée *Devoir conjugal* (fig. 258), je vais proposer une piste pour penser les consentements au sein des couples. Je définirai ensuite l'Enfant figural à partir des politiques de l'avortements et celles des menstruations. Cet ensemble figural, qui nait du futurisme reproductif✳, permettra l'élaboration d'une de ses diphtongues que j'ai nommée l' « enfantôme », j'expliquerai alors pourquoi cette figure ne peut pas être innocente, notamment parce qu'elle erre dans des futurs qui s'effondrent sur eux-mêmes.

Je proposerai ensuite de penser l'adultisme✳ dans la littérature et les arts. Enfin, dans un dernier temps, je m'appuierai sur les cours de Michel Foucault dispensés entre 1974 et 1975 au Collège de France sur *Les Anormaux*[60] pour définir le cadre de la famille médicalisée qui surveille les signes d'inceste chez les enfants, et analyserai alors le fantôme de la transgression incestueuse qui guette toutes les familles en m'appuyant une autre des gravures que j'ai réalisées, titrée *Jeux Innocents* (fig. 262). Faisant suite aux analyses de cette

[59] Lee Edelman, *Merde au futur.*
[60] Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Éditions Gallimard, 1999.

gravure, je réfléchirai aux codes de représentation qui pourraient traduire la forme particulière du consentement statutaire chez les enfants.

fig. 255. Chloé Fleury Turcas, *Genèse*, 2017,
eau-forte et aquatinte sur cuivre, 10 x 15 cm,
encre turquoise Charbonnel sur papier blanc Rosaspina de Fabriano 220g, 21 x 24 cm,
impression main sur les presses des Ateliers Moret, Paris.

Plongée au cœur de la dyade du couple hétéronormatif et du futurisme reproductif

Dans cette sous-partie, je voudrais proposer une définition de la dyade d'influence normative[61] dans laquelle les filaments se déploient. Pour y parvenir, je partirai des dyades théologiques et administrantes qui enveloppent le couple hétéronormatif✳. Dans un premier temps, j'étudierai la bulle primordiale définie par Peter Sloterdijk à partir de la genèse judéo-chrétienne. Je m'appuierai sur les tracés curvilignes pour trouver la résurgence de cette dyade dans les arts plastiques. Dans un second temps, je m'attarderai sur les figurations du couple homme/femme et leur administration genrée hétéronormative✳. Cette administration induit l'Enfant figural à naître. Cet Enfant vient toujours à manquer pour peupler les cellules familiales à l'idéal bourgeois par lesquelles les politiques capitalistes et coloniales s'infiltrent.

Genèse de la bulle primordiale et tracés curvilignes

Pour le philosophe Peter Sloterdijk, la première dyade serait celle entre Adam et Dieu dans la traditionnelle Genèse judéo-chrétienne. La dyade primitive entre l'inspirateur et l'inspiré constitue une union « qui n'a de consistance que dans une bipolarité déployée. Le couple primaire plane dans une dualité atmosphérique, un lien réciproque et un détachement mutuel dont aucun des partenaires originaux ne peut être coupé sans supprimer la relation d'ensemble. »[62] Cette dyade primordiale entre créateur et création fonctionne autour d'un pacte contre l'extériorité[63] ; c'est aussi

> l'impulsion fondamentale de toutes les sciences de l'esprit et du salut de l'esprit, dans la mesure où l'on voit surgir ici l'idée selon laquelle la compréhension signifie l'avoir-été-fait et, ce qui est plus important du point de vue religieux, l'avoir été fait signifie la faculté d'être compris et réparé – une idée sur laquelle repose jusqu'à ce jour toute la profession des prêtres et des psychothérapeutes. Cette interprétation démiurgique du caractère de créature qui s'attache à l'être humain avait surtout pour sens de tisser, avec une densité indissoluble, le pacte entre le dieu producteur et l'âme produite.[64]

[61] La dyade étudiée est surtout commune dans l'imaginaire occidental.
[62] Peter Sloterdijk, *Bulles. Sphères I* [1998], traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Éditions Pluriel, 2015, p. 47-48.
[63] *Ibid.*, p. 55.
[64] *Ibid.*, p. 48.

Cette force créatrice de lien prendra le nom de solidarité au XIXe siècle[65]. « L'avoir-été-fait » compris comme la « faculté d'être compris et réparé » est une des conditions théologiques principales qui fait fonctionner la possibilité d'être soigné au sein du complexe filamentaire. À côté de cette dyade primordiale, la dyade secondaire est celle entre Adam et Ève, Peter Sloterdijk écrit :

> Adam, celui qu'on peut distraire, subit une deuxième inspiration par les voix secondaires, celles du serpent et de la femme ; il découvre ainsi ce que les théologiens appelaient sa liberté ; au commencement, celle-ci ne signifie pas plus qu'une certaine tendance à céder de bon cœur à la séduction par un tiers. [...] Ce que l'on a appelé l'expulsion du paradis est un titre mythique pour désigner la catastrophe sphérologique originelle – dans la terminologie psychologique, on l'a décrite approximativement comme le traumatisme universel du sevrage. [...] L'expulsion hors du paradis, c'est la chute hors de l'heureuse incapacité de compter.[66]

La dyade judéo-chrétienne primitive dans laquelle la sexualité se déployait de manière paradisiaque, se retrouverait alors percée par la tentation libératrice mais coupable de la seconde dyade. La subjectivation monothéiste chrétienne sera donc théorisée comme ontologiquement pécheresse et concupiscente.

La sphère contiendrait les modèles relationnels qui fonctionneraient grâce aux polarités du double et des complémentaires, citons par exemple les paires mère/enfant, les jumeaux ou encore le couple. Peter Sloterdijk précise :

> Dans tous les modèles s'expriment des liaisons de type sphérique dans lesquelles des animations réciproques s'engendrent par résonance radicale ; en chacune d'entre elles apparaît le fait qu'il faut être au moins deux pour constituer une subjectivité réelle. Lorsque des "dualités" de ce type sont ouvertes exclusivement l'un vers l'autre dans une division intime de l'espace, se forme en chaque individu pour soi un mode vivable de l'attachement à la subjectivité ; celle-ci, dans un premier temps, n'est qu'une participation aux résonances sphériques.[67]

Intimité et subjectivation seraient intrinsèquement liées et provoqueraient des résonnances, qui à l'ère mondialisée, éclateraient la bulle duale dans une « écumisation »[68] accélérée par la multiplication des médias et la mobilité des marchés mondiaux. Toujours selon le philosophe, l'écumisation peut provoquer trois types de pathologie des sphères : la première, politologique, où les structures ingouvernables de l'écume « tendent à l'anarchie morphologique »[69] ; la seconde, cognitive, où « les associations de sujets et les individus

[65] *Ibid.*, p. 50.
[66] *Ibid.*, p. 56.
[67] *Ibid.*, p. 59-60.
[68] *Ibid.*, p. 80.
[69] *Ibid.*, p. 82.

vivant dans les écumes ne peuvent plus en faire un monde entier »[70] ; et enfin la dernière, psychologique, où les individus isolés « souffrent de ce déficit immunitaire provoqué par la décomposition des solidarités »[71]. L'écume démultiplie les dyades d'une manière si chaotique qu'elle rend les cosmographies de plus en plus irreprésentables. Les filaments, en tant que modalités relationnelles, circuleraient dans ce milieu aqueux et aérien tumultueux.

Dans beaucoup de gravures j'ai tracé les contours de la sphère en suivant le modèle de la perspective curviligne. Ce type de perspective a été étudié par André Barre et Albert Flocon, dans un ouvrage intitulé *La Perspective curviligne, de l'espace visuel à l'image construite*, écrit en 1968[72]. Dedans, André Barre, graveur et enseignant, illustre les propos du mathématicien Albert Flocon et schématise le fonctionnement de la perspective sphérique. Dans un article autour de l'œuvre *Amer Béton* écrite et dessinée par Taiyō Matsumoto[73], Cyril Lepot note les conséquences en philosophie de l'art de l'utilisation de la perspective curviligne :

> C'est ainsi que tout naturellement, dans l'extrémité de sa courbure, l'espace linéaire tend à se refermer en une boucle. Le monde à l'image tend à se faire sphère et symbole du monde tel qu'il est senti [...]. La première est celle du monde comme explosion, se dépliant en éventail, s'extériorisant et s'étirant, la seconde du monde comme implosion, se repliant et s'intériorisant. [...] Par-là Matsumoto délivre, telle une métaphore ou une forme symbolique, une image double du monde qui le présente non pas tel qu'il est vu ou doit être vu mais dans son mouvement (et comme jeu d'espace) d'une part et dans l'errance idéologique, éthique et philosophique de l'homme, à la fois comme création et créateur, d'autre part. On le sait depuis l'ouvrage de Panofsky, la perspective par exemple est elle-même une forme symbolique du monde, un redressement de la courbure rétinienne renfermant une conception idéologique.[74]

En suivant cette idée, j'ai noté que je soulignais la perspective curviligne en utilisant le motif des carreaux ou du carrelage, qui, par exemple, tapisse l'œuf matriciel dans *L'impossible vulnérabilité du bâteleur* (fig. 18).

Dès 2018, je déformerai le décor dans le deuxième diptyque de *Bienvenue* (fig. 79) en une courbe qui suit la logique de la sphère ; dans les six gravures suivantes qui composeront l'œuvre *5 sens* (fig. 178), j'utiliserai la perspective curviligne de manière

[70] *Ibid.*
[71] *Ibid.*
[72] André Barre et Albert Flocon, *La Perspective curviligne, de l'espace visuel à l'image construite*, Paris, Éditions Flammarion, 1968.
[73] Taiyō Matsumoto, *Amer Béton,* Paris, Éditions Tonkam, 2007.
[74] Cyril Lepot, « Errance dans les ruelles graphitiques de Matsumoto Taiyō », *Proteus,* n°3, 2012, p. 62. Cite Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique et autres essais* [1927], traduit de l'allemand par Guy Ballangé, Paris, Éditions de Minuit, 2006.

franche et comme support compositionnel. En effet, à partir de 2018, je soulignerai systématiquement la perspective curviligne dans mes travaux en utilisant le motif du carrelage. Grâce aux interstices présents entre les carrés de carrelage dans les ébauches plus récentes de *Cybersex* (fig. 219) et de *Cosmétiques esthésiologiques* (fig. 98), je plonge un peu plus profondément dans la structure de la sphère et ses motifs hypnotisant et dermatillomaniaques[75]. Dans *Extermination pilaire* (fig. 182) la perspective curviligne permet d'interroger le cadrage du fétiche génital⁘ en distordant le décor de la salle de bain selon les lignes sphériques de l'œil voyeuriste occidental. Aussi, les bulles qui flottent au-dessus de la baignoire de *Droit de vie et de mort* (fig. 142) mêlent figuration des effets de la réflexion de la lumière et représentations schématiques atomiques où la forme du cercle domine. Enfin, dans *La suture* (fig. 156), les figures sont encerclées par une arche qui rappelle les emblèmes des frontispices introduisant les ouvrages imprimés à la Renaissance (Otto Van Veen en a d'ailleurs gravé un certain nombre[76]). Le motif de l'arche rappelle surtout la première dimension de la sphère comme support de la dyade – on peut penser aux traditionnelles arches de fleurs qui entourent les couples se mariant par exemple.

La seconde dyade, succédant à celle primitive entre le Dieu inspirateur et Adam inspiré, est celle de la Genèse ; c'est aussi celle qui fondera les modalités représentationnelles du couple. Lorsque j'ai gravé la *Genèse* (fig. 255), j'ai représenté le couple primitif judéo-chrétien assis dans le métro. La feuille de vigne, ou de figuier, traditionnellement représentée pour cacher les organes génitaux du couple, est écrasée sous le pied d'Ève. La feuille d'arbre indique le lieu du fétiche, elle exprime la honte face à la dépravation que la charge libidinale des organes génitaux condense suite au péché originel. Le tableau peint par Jean Gossart en 1532 (fig. 256) fait partie du large ensemble de représentations d'Adam et Ève dont je me suis inspiré. Dans ce tableau, les branches de vigne et de pommier surgissent du dehors de la composition de manière magique : la nature s'anime pour indiquer le mouvement désormais involontaire de la libido. L'accès à la connaissance a

[75] J'ai étayé ce propos autour du motif hypnotisant des pores de la peau et de la pratique dermatillomaniaque dans un article où j'analyse deux autoportraits. La perspective curviligne aide à l'élaboration de motifs hypnotiques, comme ceux des carreaux des salles de bains, tout en rendant compte de l'hygiénisme de la figure de la *clean girl* par exemple, qui se façonne dans les salles de bains occidentales. Voir Chloé Fleury Turcas, « La *clean girl*, figure dermatillomaniaque du féminisme néolibéral », *Dé-figurations queer*, 28 mars 2024.

[76] Otto Van Veen, *Les recueils d'emblèmes et les traités de physiognomonie de la Bibliothèque interuniversitaire de Lille. 2, Amorum emblemata figuris Aencis Incisa,* Paris, Aux amateurs de livres, 1608.

éveillé la concupiscence humaine et a violemment éjecté Adam et Ève en dehors de l'innocence préservée du jardin d'Eden. Les arbres du Bien et du Mal sont réciproquement du côté d'Adam et Ève. La pomme de la connaissance est pourtant encore intacte dans la main d'Ève, mais la déchéance suit déjà son cours. On voit le serpent guettant l'évènement, enroulé autour d'une branche de l'arbre du Mal. La nature réagit immédiatement à la trahison sur-le-point-de-se-faire en cachant les organes génitaux des pêcheurɛsses. La nature souligne ainsi le caractère irrémédiable du péché et surtout pointe l'endroit du corps d'Adam et Ève par lequel iɛls acquièrent leur nouveau statut d'êtres-désormais-fabriqués-par-Dieu. Le fétiche génital⁂ est le lieu que les imaginaires normatifs piquent lorsqu'ils pénètrent l'incarnat. Ce mouvement de la nature est un mouvement corrompu par le mal auquel répondrait le couple déchu[77].

[77] À ce propos, Michel Foucault écrit : « Loi du paradis, symbolisée par le figuier, dont Adam s'est détourné. Loi de Noé, symbolisé par la vigne, qui promettait à l'homme la fin de ses malheurs et le retour de la joie. Loi de Moïse, symbolisé par l'olivier, dont l'huile rallume les lampes. Or de ces lois successives, si l'homme s'est détourné, c'est que Satan a pu le circonvenir en contrefaisant ces arbres et leurs fruits. La virginité seule ne saurait être imitée, et Satan par conséquent ne peut se servir d'elle pour triompher de l'homme. Mais il y a dans ce discours ultime un élément important : c'est que la virginité ne se distingue pas des lois d'Adam, de Noé et de Moïse, comme une loi parmi d'autres. Elle n'est pas une loi. Et c'est à la Loi en général, dont le figuier, la vigne et l'olivier représentent trois formes, qu'elle s'oppose. D'un côté la Loi, de l'autre la virginité qui lui succède. » Michel Foucault, *Histoire de la sexualité IV – Les aveux de la chair*, Paris, Éditions Gallimard, 2018, p. 175-176.

fig. 256. Jean Gossart, *Adam et Eve,* 1520,
huile sur toile, 169,2 x 112 cm,
National Gallery, Londres.

Le couple administré dans l'espoir de la naissance de l'Enfant imaginaire

Le couple est un mode relationnel dont la figuralité s'inscrit dans un des mythes les plus puissants que porte l'ensemble figural de la femme-territoire. En effet, dans cette mythologie, la reproduction d'une nation est pensée comme étant uniquement possible au sein d'un territoire défini par l'union génitale entre porteuses d'ovules et de spermatozoïdes. Or, le couple est une structure relationnelle qui s'institue dans les discours, et dont les résurgences matérielles sont dirigées par un ensemble de Lois administratives portées par les institutions – soit pour encourager à produire les Enfants de la Nation ou au contraire pour ralentir l'accroissement démographique d'un pays, comme ce fut longtemps le cas en Chine avec la politique de l'enfant unique de 1979 à 2015. La structure du couple est aussi au cœur des politiques familiales coloniales qui ont choisi comme modèle principal la petite sphère familiale bourgeoise pour se standardiser[78].

Le couple est le modèle figural principal qui réifie la complexité des relations en un modèle suffisamment simple pour pouvoir administrer un territoire. Aujourd'hui, encore dans certains pays, le couple est seulement ouvert aux sexes « biologiquement » considérés comme différents et complémentaires, différence elle-même issue de l'imaginaire administrant[79]. Selon le contexte spatio-temporel, toute trahison à ce modèle relationnel peut même être passible de mort. En France, le couple non-hétérosexuel est reconnu administrativement depuis la loi PaCS en 1999, renversant par là même l'imaginaire psychanalytique autour du couple normatif[80]. De plus, le mariage reste un acte

[78] À ce propos, Michelle Esther O'Brien prend l'exemple du Canada et écrit : « En 1842, à l'occasion d'un débat sur un projet de loi fédérale visant à soutenir les colons blancs en Floride pendant les guerres séminoles, le sénateur Samuel Stokely déclara : "La présence des familles lierait les colons à la terre." Il exprimait à voix haute une réalité qui restait généralement implicite : une installation à long terme nécessitait la présence de familles blanches. La promotion du mariage était une préoccupation constante des administrateurs coloniaux nord-américains. » Michelle Esther O'Brien, *Abolir la famille. Capitalisme et communisation du soin,* Bordeaux, Éditions La Tempête, 2023, p. 109. Cite Laurel Clark Shire, *The Threshold of Manifest Destiny: Gender and National Expansion in Florida*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2016, p. 144.

[79] À propos de l'imaginaire administrant et de la représentation du genre, Teresa de Lauretis écrit : « Or, dès la toute première fois que nous avons coché la petite case près du F sur le formulaire, nous sommes officiellement entrées dans le système sexe/genre, les relations sociales de genre et nous sommes devenues genrées en tant que femmes ; c'est-à-dire que, non seulement les autres personnes nous considèrent comme étant des femmes, mais qu'à partir de cet instant nous nous sommes représentées nous-mêmes comme des femmes. Question : [...] Alors que nous pensions que nous étions en train de cocher le F sur le formulaire, n'était-ce pas en fait ce F qui imposait sa marque sur nous ? » Teresa de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg* [1987], traduit de l'anglais (États-Unis) par Sam Bourcier, Paris, Éditions La Dispute, 2023, p. 58.

[80] Éric Fassin, *L'Inversion de la question homosexuelle*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

essentiellement performatif[81] qui institutionnalise le couple comme structure fondatrice du « contrat social »[82] ; la dernière révolution du consentement sèmera le trouble dans les mariages en autorisant les divorces : c'est pour cela qu'Irène Théry appelle cette révolution du consentement celle des dé-mariages[83]. Une révolution qu'on peut voir matérialisée dans l'ouvrage de la critique d'art et écrivaine française Catherine Millet[84], narrant sa vie sexuelle sur un registre très analytique et questionnant les normes institutionnelles du mariage. Ce faisant, elle évacue les dynamiques de fidélité, de honte et de réputation en-dehors la sexualité des femmes.

Pour se reproduire et s'étendre à toute une population, la mythologie du couple s'organise autour d'un Enfant imaginaire, éminemment *figural*, dont l'espoir de la naissance *réelle* nourrit la logique de reproduction d'une Nation. Tout autre type de relation est considéré comme stérile puisqu'il ne contribue pas à la propagation, au renforcement, ou même à la santé d'une nation. Gayle Rubin est une des premières anthropologues féministes à avoir pointé du doigt les thèses au « caractère à la fois binaire, arbitraire et hétérocentrique du système de la parenté/filiation [...] qui permet l'institutionnalisation des couples hétérosexuels et des inégalités entre homme et femme »[85] de Claude Lévi-Strauss et Freud[86]. Dans son article « *The Traffic in Women* », Gayle Rubin montre « comment on

[81] Dans ses conférences sur le langage performatif, le philosophe britannique John Langshaw Austin mentionne plusieurs fois le mariage comme une institution surtout établie sur la mise en acte performative du « oui », s'institutionnalisant dans le consentement mutuel. Cette mise en acte du discours dans le mariage est l'une des plus puissantes et des plus instituées dans toutes les sociétés humaines confondues. À ce propos, le philosophe écrit : « la précision et la moralité sont toutes deux du côté de celui qui dit tout simplement : *notre parole, c'est notre engagement.* » John Langshaw Austin, *Quand dire c'est faire*, traduit de l'anglais (Royaume-Uni) par Gilles Lane, Paris, Éditions Le Seuil, 1970, p. 44. Italiques dans l'édition. Plus loin il ajoute : « Et l'acte de se marier, comme celui de parier, par exemple, serait décrit *mieux* (sinon encore *avec précision*) comme l'acte de *prononcer certains mots*, plutôt que comme l'exécution d'une action différente, intérieure et spirituelle, dont les mots en question ne seraient que le signe extérieur et audible. » *Ibid.*, p. 47-48. Italiques dans l'édition. La performativité requise pour entrer dans le cadre légal du mariage est un acte d'élocution qui tente (vainement) de figer les filaments relationnels entre pairs.

[82] Pour une contextualisation historique et sociologique approfondie sur la famille et son inscription dans le « contrat social », voir le chapitre d'Irène Théry, « La petite famille originelle », *Moi aussi, op. cit.*, pp. 115-119.

[83] *Ibid.*, « Du mariage au démariage », pp. 247-250.

[84] Catherine Millet, *La Vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Éditions Stock, 2001. Par ailleurs, les représentations de l'émancipation des désirs au féminin se démultiplient depuis les années 1970, avec le film érotique notable d'Emmanuelle Arsan, *Emmanuelle*, Pierre Chevalier Productions, 94 minutes, 1974.

[85] Sam Bourcier, « *Sexual trouble: queering the sex/gender system* », *Queer Zones, La trilogie,* Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p. 184.

[86] « C'est par les travaux, qui se recouvrent en partie, de Claude Lévi-Strauss et de Sigmund Freud qu'il faut commencer pour débrouiller le système de relations par lequel les femmes deviennent la proie des hommes. La domestication des femmes est, sous d'autres dénominations, une question débattue tout au long de leurs

passe de la femelle à la femme selon Lévi-Strauss et comment les théories psychanalytiques sont autant d'apprentissages normatifs de la féminité avec Lacan, en complicité avec la théorisation de la parenté de Lévi-Strauss. L'anthropologie structurale de Lévi-Strauss et la psychanalyse structurale de Lacan sont des théories "féministes" manquées. »[87] Pour l'anthropologue, quelques généralités fondamentales déduites des théories de Lévi-Strauss quant à l'organisation de la sexualité humaine « sont le tabou de l'inceste, l'hétérosexualité obligatoire et une division asymétrique des sexes. L'asymétrie du genre – la différence entre échangeur et échangée – entraîne la contrainte de la sexualité des femmes. »[88]

Le « passage de la femelle à la femme » relevé par Lévi-Strauss marquerait un pivot dans la théorisation de l'oppression des femmes : la femelle-comme-vase[89] se serait alors éclatée cartographiquement en une femme-territoire. Avec la théorie de « l'échange des femmes »[90], Lévi-Strauss décrit avec précision les dynamiques sociales qui sous-tendraient aujourd'hui encore la colonisation de manière générale, et plus particulièrement la colonisation du corps des femmes et de leur appropriation nationale. « La femme » est théoriquement passée du statut d'un outil de reproduction sociale entre hommes à une macro-organisation des territoires capable d'engendrer et de former « la famille » bien plus large et si utile à la « transmission héréditaire des terres, des noms et des blasons »[91] de la lignée paternelle-nationale.

---

deux œuvres. En les étudiant, on commence à prendre conscience d'un dispositif social systématique qui, prenant les femelles comme matériau brut, les façonne pour produire des femmes domestiquées. Ni Freud ni Lévi-Strauss ne voient leur propre travail sous cet angle et certes, aucun des deux ne porte de regard critique sur les processus qu'il décrit. » Gayle Rubin, « Le Marché aux femmes », *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe* [1975-2002], traduit de l'anglais (États-Unis) par Rostom Mesli, Paris, Éditions EPEL, 2020, p. 25.

[87] Sam Bourcier, « Sexual trouble: queering the sex/gender system », *Queer Zones, op. cit.*, p. 184.

[88] Gayle Rubin, « Le marché aux femmes », *Surveiller et jouir, op. cit.*, p. 52.

[89] En imaginant « la femme-vase », figure comprise comme empire biologique, le vase est l'objet qui l'essentialiserait sous son aspect uniquement reproductif, là où l'ensemble figural de la femme-territoire lie la reproduction au territoire.

[90] Claude Lévi-Strauss écrit : « La relation globale d'échange qui constitue le mariage ne s'établit pas entre un homme et une femme qui chacun doit et chacun reçoit quelque chose : elle s'établit entre deux groupes d'hommes, et la femme y figure comme un des objets de l'échange, et non comme un des partenaires entre lesquels il a lieu. » Claude Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté* [1949], Paris & La Haye, Éditions Mouton & Co et MSH, 1967, p. 134-135.

[91] Elsa Dorlin, *La Matrice de la race, Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française* [2006], préface de Joan W. Scott, 2009, Paris, Éditions La Découverte, 2017, p. 181.

Cependant, des alternatives à la parentalité hétérosexuelle existent, Sam Bourcier fait resurgir la structure polyamoureuse, plutôt caractéristique des communautés BDSM✶, en filigrane du texte de Gayle Rubin « *Thinking Sex* » paru en 1984[92].

> En matière d'objectif politique, on est passé de la critique des formes de la parenté pré-moderne et moderne [discutés dans son précédent article "*Traffic in Women*"] aux formes de sociabilité et de sexualité de la communauté S/M de San Francisco avec un projet de re-stratification sexuelle et sociale à la clé. Le moteur, c'est la sexualité, c'est-à-dire les sexualités et les pratiques sexuelles qui génèrent plaisir et sociabilité. [...] L'investissement dans cette sexoethnogenèse post-fordiste en ville présente l'avantage de résoudre le problème qui se posait dans "*Traffic in Women*", à savoir comment se débarrasser du lien entre production de la sexualité et le système de parenté/*kinship* moderne. Après avoir pensé qu'il fallait chercher à les dissocier et que Foucault avait attesté de cette disjonction historique, Rubin en viendra à préciser qu'il s'agit non d'une succession ou d'une rupture entre deux systèmes mais plutôt de concurrence, de multiplication des modes avec coexistence-transformation du modèle de filiation dominant.[93]

L'imaginaire pluri-parental qu'analyse Gayle Rubin ouvre la porte à de nouvelles perspectives relationnelles qui ne seront pas sans provoquer des émeutes.

En 2013, à propos de la « manif pour tous »[94] Paul B. Preciado écrit que les manifestantɛs :

> [...] défilent pour maintenir le droit de discriminer, punir et corriger toute forme de dissidence ou de déviation, mais aussi pour rappeler aux parents d'enfants non-hétérosexuels que leur devoir est d'en avoir honte, de les refuser, de les corriger. Nous défendons le droit des enfants à ne pas être éduqués exclusivement comme force de travail et de reproduction. Nous défendons le droit des enfants à ne pas être considérés comme de futurs producteurs de sperme et de futurs utérus. Nous défendons le droit des enfants à être des subjectivités politiques irréductibles à une identité de genre, de sexe ou de race.[95]

Après l'émancipation des femmes en dehors de « l'échange » homosocial✶ et patriarcal qui élève l'hétérosexualité comme modèle relationnel normatif, l'Enfant figural se retrouve au cœur des politiques conservatrices du système de parenté hétérosexuel comme enjeu principal de domination. En effet, toujours selon le philosophe *queer*✶ « la reproduction nationale en dépend. L'enfant est un artefact biopolitique garant de la normalisation de l'adulte. La police du genre surveille le berceau des nouveau-nés pour les transformer en enfants hétérosexuels. »[96]

---

[92] Gayle Rubin, *Marché au Sexe* [1984], traduit de l'anglais (États-Unis) par Éliane Sokol, Paris, Éditions EPEL, 2000.

[93] Sam Bourcier, « Sexual trouble: queering the sex/gender system », *Queer Zones, op. cit.*, p. 184-185.

[94] Nom donné aux manifestations contre le mariage non-hétérosexuel, l'adoption par les couples de « même sexe », la PMA en l'absence de père pour l'enfant.

[95] Paul B. Preciado, « Qui défend l'enfant *queer* ? », *Un Appartement sur Uranus. Chroniques de la traversée*, Paris, Éditions Grasset, 2019, p. 53.

[96] *Ibid.*, p. 50.

Je me rappelle avoir discerné et nommé l'Enfant figural pour la première fois dans une œuvre en 2020, lors d'une exposition du photographe punk Roger Ballen[97]. Après avoir été très perturbé par cette photographie, intitulée *Proposition* et réalisée en 2018 (fig. 257), j'ai pensé à cet enfantôme⁘ qui hantait les couples hétéronormés✳, et que j'avais déjà évoqué dans *Jeux Innocent* (fig. 262). Aussi, dans cette photographie, l'image du couple est bien loin de l'hygiénisation et l'eugénisme propre à la famille bourgeoise : c'est un couple vulgaire. Les bas résilles et les talons de la pute côtoient la barbe et la clope du mac, l'Enfant figural, lui est *littéralement* représenté sur une porte entrebâillée, au milieu du couple désenchanté. C'est une figure en deux-dimensions, sans vêtements, sans relief, et dont le fétiche génital représenté en noir déterminera sa future position sur les fauteuils miteux.

fig. 257. Roger Ballen, *Proposition,* 2018, photographie couleur, dimensions inconnues, Collection de l'artiste.

[97] Roger Ballen, Martine Lusardy (com.), *Le Monde selon Roger Ballen*, exposition, 7 septembre 2019 – 31 juillet 2020, Paris, Halle Saint Pierre.

Le couple comme fondation de la structure familiale est d'origine bourgeoise. Selon la psychologue et enseignante Michel Esther O'Brien, dans son ouvrage sur l'abolition de la famille, le couple bourgeois célèbrerait « la vie privée, la pureté, l'abstinence et la monogamie. »[98] Mais au crépuscule de la sphère bourgeoise des XVIIIe et XIXe siècles, ce seraient surtout les hommes bourgeois qui « imposent la monogamie à leurs épouses pour s'assurer que les enfants qu'elles portent soient effectivement les leurs ; il s'agit de maintenir les bonnes lignées héréditaires. »[99] Cette oppression des femmes, Engels s'en inquiétait déjà, dans son essai sur *L'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'État* (1884) lorsqu'il écrit :

> Avec la famille patriarcale, et plus encore avec la famille individuelle monogamique, il en alla tout autrement. La direction du ménage perdit son caractère public. Elle ne concerna plus la société ; elle devint un *service privé* ; la femme devint une première servante, elle fut écartée de la participation à la production sociale. [...] La famille conjugale moderne est fondée sur l'esclavage domestique, avoué ou voilé, de la femme, et la société moderne est une masse qui se compose exclusivement de familles conjugales, comme d'autant de molécules.[100]

Même si Engels a l'intuition de la « force égalisatrice de la pauvreté parmi les prolétaires »[101] qui entraînerait « l'absence de domination masculine ou de monogamie »[102], Michelle Esther O'Brien remarque qu'il rate « la domination de genre au sein même de la classe ouvrière »[103]. Ainsi, si Marx et Engels défendaient une politique d'abolition de la famille contre le modèle familial bourgeois, ils ont également raté[104] ce qui la fonde plus profondément encore dans les réalités sociales : ils ont raté le fossé des genres[105].

Devoir conjugal : consentement statutaire des femmes dans les relations sexuelles hétéronormatives

Dans les compositions de mes gravures, j'utilise souvent la structure du couple pour organiser mes figures, la dyade comme mode d'organisation figural me permet d'en

---

[98] Michelle Esther O'Brien, *Abolir la famille, op. cit.*, p. 97.
[99] *Ibid.*, p. 98.
[100] Friedrich Engels, *L'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'État* [1884], Paris, Éditions Sociales, 1983, p. 151-152. Cité dans Michelle Esther O'Brien, *Abolir la famille, op. cit.*, p. 99.
[101] Michelle Esther O'Brien, *Abolir la famille, op. cit.*, p. 99.
[102] *Ibid.*
[103] *Ibid.*, p. 100.
[104] Entre autres, les considérations homophobes des deux auteurs ne leur permettaient pas de reconnaître le genre comme vecteur d'oppressions. *Ibid.*, p. 105.
[105] *Supra*, « Deuxième révolution du consentement : fossé des genres et amante collective ».

interroger les modalités. Ainsi, le serpent enroulé autour de la barre de métro, créant une arche autour du couple originel dans la gravure *Genèse* (fig. 255), se retrouve tout à droite caché dans la pénombre et en bas du lit de la gravure *Devoir conjugal* (fig. 258). Il est sur le point de lécher le pied de la figure masculine. Cette référence biblique (à laquelle s'ajoute la pomme croquée) inscrit le couple dans la continuité de la seconde dyade relevée par Peter Sloterdijk. Dans une gravure réalisée en 2018, que j'ai titré *Devoir Conjugal* (fig. 258), le motif est rongé par un flou, comme aquarellé, réalisé grâce à l'utilisation en gravure de la technique de la peinture au perchlorure. Cette technique d'aquatinte[106] permet de rendre la pénombre de la scène en renforçant la lumière projetée par l'écran du *smartphone*, mais pas seulement.

Cette scène représente un acte sexuel de pénétration, c'est par ailleurs une des seules scènes dans les gravures que j'ai créé où l'acte sexuel est consommé. La figure masculine fait une grimace de plaisir (vraisemblablement) pendant que la figure féminine regarde l'écran de son *smartphone*, elle est absolument désengagée du rapport sexuel. On se pose la question : consent-elle ? Eh bien, on ne sait pas. Dans un premier temps, essayons de dégager des codes négatifs : la figure féminine est passive et désengagée. On pourrait se demander si la serrure de la porte représentée juste au-dessus du bras de l'homme est verrouillée, et si la figure féminine peut sortir – cela est volontairement inspiré du verrou peint par Fragonard entre 1774 et 1778 (fig. 1), tout comme le vase renversé, qui n'est cependant pas fêlé[107]. La pièce représentée est-elle un piège ? La prise électrique cachée derrière les tissus n'a aucun branchement qui pourrait signifier l'échange de flux – qui est tout le sujet de la future gravure *Énergie (re)productive* (fig. 306). D'un autre côté, aucun code positif n'est signifié par et autour de la figure féminine, mais aucun code négatif ne marque son *refus net*. Nous sommes dans une scène qui représente la zone opaque du désir, accentuée par l'effet de peinture au perchlorure : c'est le flou dans les consentements.

---

[106] Annexe 5 : généralités en gravure.

[107] Un vase fêlé peut être un symbole du viol ou du rapt dans les représentations picturales ; dans le dictionnaire des symboles on peut lire : « Dans la Kabbale, le vase possède le sens du Trésor. S'emparer d'un vase, c'est conquérir un trésor. Briser un vase, c'est anéantir par le mépris le trésor qu'il représente.
[...]
Le vase alchimique, le vase hermétique signifient toujours le lieu dans lequel les merveilles s'opèrent ; c'est le sein maternel, l'utérus dans lequel une nouvelle naissance se forme. D'où cette croyance que le vase contient le secret des métamorphoses. » Voir Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, « VASE », *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1982, p. 1147.

fig. 258. Chloé Fleury Turcas, *Devoir conjugal*, 2018,
eau-forte et aquatinte sur cuivre, peinture au perchlorure, 10 x 15 cm,
encre noir de jais Joop Stoop sur papier ivoire Rosaspina de Fabriano 220g, 17,5 x 24,5 cm,
impression main sur les presses des Ateliers Moret, Paris.

Alors, avec cette scène sommes-nous dans la zone d'exploration du consentement ? Non, parce qu'il n'y a pas de jeux de découverte entre les figures. Le seul jeu est celui du *Tetris* auquel joue la figure féminine, qui est une métaphore de la copulation très mécanisée et désaffectée en train de se faire. Le *smartphone* rompt le contact entre figure pénétrante et figure pénétrée, tout comme les regards dans des directions opposées rompt la relation entre les figures de *Genèse* (fig. 255). Peut-être que la figure féminine de *Devoir conjugal* (fig. 258) consent au rapport sexuel, même si elle y est complètement désengagée. Ce n'est pas clair. « Elle a l'air de se faire chier » m'a dit, en riant, une amie qui regardait la gravure, elle a ajouté que c'était une chose qui arrivait souvent.

Le titre de la gravure : *Devoir conjugal,* donne un indicatif sur les filaments institutionnalisés qui agitent le rapport sexuel représenté. En 1810, les articles 212 à 217 de l'ancien code civil Napoléonien posaient le cadre de la vie conjugale française avec la notion de « devoir conjugal » : les femmes sont soumises aux désirs de leurs époux et doivent y répondre favorablement[108]. Le viol conjugal n'est pas reconnu légalement. Jusqu'en 1970, les femmes sont considérées comme mineures et sont soumises à l'autorité du patriarche avec lequel elles vivent. Aujourd'hui, on appelle ce type de relations sexuelles de la coercition sexuelle[109]. Cette coercition consiste au chantage pour obtenir un rapport sexuel au sein même d'un couple. L'acte coercitif est un mélange de bouderies, de chantages affectifs et de culpabilisations[110] pour obtenir une relation sexuelle.

Monique Wittig voyait dans la figure de la lesbienne une figure de résistance active au devoir conjugal, elle écrit dans « On ne naît pas femmes » :

> De plus, "lesbienne" est le seul concept que je connaisse qui soit au-delà des catégories de sexe (femme et homme) parce que le sujet désigné (lesbienne) N'EST PAS une femme, ni économiquement, ni politiquement, ni idéologiquement. Car, en effet, ce qui fait une femme c'est une relation sociale particulière à un homme, relation que nous avons autrefois appelée de servage, relation qui implique des obligations personnelles et physiques aussi bien que des obligations économiques ("assignation à résidence", corvée domestique, devoir conjugal, production d'enfants illimitée, etc.), relation à laquelle les lesbiennes échappent en refusant de devenir ou de rester hétérosexuelles. Nous sommes transfuges à notre classe [...].[111]

[108] C'est une résurgence légale des *usages du consentement* propres au bloc analytique du paradigme chrétien décrit par Michel Foucault. *Supra*, « Constitution juridique du sujet consentant en occident : passage du sujet attique désirant au sujet catholique concupiscent ».
[109] Noémie Renard, *En finir avec la culture du viol*, Paris, Éditions Les Petits matins, 2018, p. 119.
[110] Passage extrait de l'Annexe 3 : Rapport de force.
[111] Monique Wittig, « On ne naît pas femme », *La Pensée straight* [1979], Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p. 64-65.

La « relation sociale particulière à l'homme » qui définirait « la femme » est celle que j'ai voulu représenter dans *Devoir conjugal* (fig. 258). Dans cette scène, il n'y a aucun codage figuratif qui permettrait de déceler un consentement éclairé ou un (r)éveil du consentement. Sauf peut-être la lumière du téléphone qui est projetée sur le visage de la figure féminine, j'y reviendrai. C'est une scène où la sexualité semble désaffectée, elle pourrait s'inscrire dans le cadre de la culture de l'intrusion✣ sans pour autant être complètement dans le cadre légal qui circonscrit la culture du viol✣ – le devoir conjugal a été retiré de la loi dans la première moitié des années 1980, mais ses miasmes sont si puissamment imprégnés dans les imaginaires hétéronormatifs✶, qu'il n'a pas eu besoin de lois pour continuer à se diffuser dans les cultures relationnelles. Pour cette raison, avec le devoir conjugal nous restons dans une zone obscure du consentement, où les désirs et les plaisirs sont sûrement déséquilibrés mais où les consentements sont dans un ailleurs psychosocial. Peut-être sont-ils dans cet emballage de préservatif que j'ai caché dans la scène ; cet emballage n'a pas l'air déchiré (même si l'autre partie du paquet est caché dans les draps), peut-être que les figures veulent produire l'Enfant figural qui leur permettrait de faire famille. Si c'est le cas, l'*usage* du consentement est à des fins reproductives, il n'entre pas dans une culture de l'intrusion ni du viol. Ici, les consentements n'auraient pas pour but le plaisir, la réciprocité, mais autre chose qui fait tenir le couple dans une réalité sociale[112].

Avorter l'Enfant figural de la femme-territoire

Dans cette sous-partie, je proposerai d'abord une définition de la figure de l' « enfantôme » en conjuguant les théorisations sur l'avortement de Zoë Sofia[113] avec celles de Lee Edelman[114]. Je confronterai ensuite l' « enfance innocente » de l'Enfant figural entretenue par les idéologies conservatrices, avec les politiques appropriatives propulsées par ces mêmes idéologies. Enfin, je terminerai par les politiques et les esthétiques de

[112] C'est aussi la fameuse *charis*, ou complaisance féminine, instituée dans l'hétéronormativité✶ et dont on retrace l'émergence à l'époque hellénistique dans les écrits de Plutarque. Voir : Plutarque, *Dialogue sur l'amour* [*Eroticos*], texte et traduction avec une introduction et des notes par Robert Flacelière, Paris, les Belles lettres, 1952.

[113] Zoë Sofia, *Exterminer les fœtus : avortement, désarmement, sexo-sémiotique de l'extraterrestre* [1984], traduit de l'anglais (États-Unis) par l4bouche, Paris, Éditions l4bouche, 2022.

[114] Lee Edelman, *Merde au futur.*

l'avortement qui annihilent l'innocence de l'Enfant figural prêt à naître dans un futur qui s'effondre.

Politiques de l'avortement : l'impossible innocence de l'enfantôme dans les futurs effondrés

Comme je l'ai exposé dans l'état de l'art de cette thèse sur les révolutions du consentement, la théorisation chrétienne du consentement, aliéné à la concupiscence, fait du rapport sexuel reproducteur le seul vraiment légitime ; ce faisant, l'Enfant serait la seule figure pleinement innocente de l'ensemble figural de la femme-territoire. C'est même cette figure qui rendrait l'ensemble figural cohérent parce qu'elle assignerait la femme au territoire à peupler[115]. J'écris cette partie à partir du chapitre « Le futur est un truc de gamin »[116] présent dans l'ouvrage *Merde au futur* écrit par Lee Edelman. Celui-ci annonce : « À la période historique du régime épistémologique actuel, l'Enfant est la figure qui incarne cet investissement obligatoire dans la méconnaissance de toute figure. »[117] Pour l'auteur, l'Enfant figural caractérise « la fixation fétichiste à l'hétéronormativité »[118] qui serait alors un « investissement essentiel pour le récit compulsif du futurisme reproductif et chargé érotiquement dans la non-altérité rigide de l'identité. »[119] Toujours selon Edelman, comme cet Enfant est le reproducteur de « la politique du signifiant »[120], la « sacralisation de l'Enfant exige donc le sacrifice du queer. »[121]

Alors le théoricien *queer*✳ dit « merde à l'ordre social et à l'Enfant au nom duquel nous sommes collectivement terrorisés »[122]. Le *queer*✳ déciderait « de ne pas choisir l'Enfant, en tant qu'image disciplinaire d'un passé imaginaire ou en tant que site d'une

[115] Je pense à toutes les politiques familiales coloniales des XIXe et XXe siècles qui, par exemple au Canada, avaient pour but de promouvoir la famille blanche bourgeoise tout en démantelant les familles autochtones dont les territoires étaient convoités – notamment en arrachant les enfants à leurs familles avec la complicité des services de protection de l'enfance et le système des pensionnats. Voir Michelle Esther O'Brien, « Les politiques familiales de l'esclavage et du génocide », *Abolir la famille, op. cit.*, pp. 107-131.
[116] Lee Edelman, « Le futur est un truc de gamin », *Merde au futur, op. cit.*, pp. 7-46.
[117] *Ibid.*, p. 29.
[118] *Ibid.*, p. 33.
[119] *Ibid.*
[120] *Ibid.*, p. 41.
[121] *Ibid.*, p. 42.
[122] *Ibid.*, p. 43.

identification projective avec un futur toujours impossible. »[123] Ce faisant, les *queer*✶ se positionneraient comme :

> Les avocats de l'avortement, que l'Enfant comme emblème du futur doit mourir, que le futur n'est qu'une répétition, et tout aussi mortifère que le passé. Notre queerité n'a rien à offrir à un ordre symbolique qui vit en niant ce vide [du signifiant], à l'exception de notre retour systématique sur la présence fantomatique de l'excès que ce vide implique, une insistance sur la négativité qui transperce l'écran fantasmatique du futur, faisant éclater la temporalité du récit avec la force toujours explosive de l'ironie.[124]

Parfois, l'Enfant figural n'arrive jamais ; l'interruption volontaire de grossesse pensée comme un moyen de résister au futur reproductif feraient des *queers*✶ les « avocats de l'avortement ».

C'est une position que Zoë Sofia avait déjà esquissée en 1984, lorsqu'elle propose de juxtaposer l'avortement avec les questions nucléaires dans « le cadre de la sexo-sémiotique de la technologie »[125]. Dans son essai *Exterminer les fœtus*, elle écrit :

> En anéantissant *toute* la vie, l'extinction entraînerait la mort de la mort. Il ne resterait que les spectres de ces demi-vies des générations à naître, celles qui auraient pu naître autrefois, ces mêmes demi-vies qui hantent le mouvement pro-vie, qui ici se cristallisent dans le fœtus exterminateur. Ainsi, lorsque nous voyons le couple Terre-fœtus seul, nous devons lire le mouvement littéralement : le Star Child éclipse (extermine) la Terre, accomplissant le projet nucléaire en précipitant la vie dans le vortex de la *mégamort*.[126]

Le Star Child est le plan clôturant le film *2001, l'Odyssée de l'espace*[127] réalisé par Stanley Kubrick en 1968, on y voit un énorme fœtus-étoile flottant dans l'espace (fig. 259). Plus loin, Zoë Sofia ajoute : « Car comme le Star Child, le fœtus pro-vie pourrait être l'*effet spécial* d'un rêve culturel qui détourne l'attention portée aux outils d'extermination et la réoriente vers le fœtus devenu signifiant de l'extinction elle-même. »[128] En suivant le mouvement spectral du *Star-Child,* agissant comme un « rêve culturel », l'Enfant figural d'Edelman avec sa Majuscule pourrait aussi bien être baptisé ironiquement l' « enfantôme », en tant que figure hantant l'ensemble figural de la femme-territoire ; mais aussi plus largement l'imaginaire collectif, tellement fondamentalement que l'enfantôme✣ transcenderait même toutes les dimensions spatiales et temporelles.

[123] *Ibid.*, p. 45.
[124] *Ibid.*, p. 46.
[125] Zoë Sofia, *Exterminer les fœtus, op. cit.,* p. 14
[126] *Ibid.*, p. 32.
[127] Stanley Kubrick, *2001, l'Odyssée de l'espace,* film de science-fiction, Metro-Goldwyn-Mayer, Polaris, 149 minutes, 1968.
[128] Zoë Sofia, *Exterminer les fœtus, op. cit.*, p. 37.

fig. 259. Stanley Kubrick, *2001, l'Odyssée de l'espace,* dernier plan, film de science-fiction, Metro-Goldwyn-Mayer, Polaris, 149 minutes, 1968.

En tant que figure hybride, l'enfantôme⁘ permet de reconnaître le caractère spectral, flottant, angoissant et terrorisant de l'Enfant figural. En tant que fantasme impossible du futur, cette figure est aussi l'incarnation finale de l'imaginaire hétéronormatif✳ dans la chair. L'enfantôme⁘ hante toutes les dyades des couples hétéronormatifs : comme un fantôme, il n'a pas de corps parce qu'il n'existe pas encore, et comme un zombie son corps est déjà disponible parce qu'il ne consent pas naître et que sa naissance est le fruit de la décision des autres[129]. Le zombie est d'ailleurs une autre figure sur laquelle insiste Zoë Sofia, elle écrit que la temporalité de l'*aftermath*[130] dans laquelle nous évoluons aujourd'hui est morte vivante et se condense dans les figures du zombie et du vampire. Dans un entretien elle dit avoir « proposé læ zombie comme figure du moment contemporain de l'*aftermath*, un corps imparfait dans un monde en ruines, où la vie insiste malgré la destruction apocalyptique. »[131]

Pour Lee Edelman, l'Enfant est vu comme une figure « dont l'innocence sollicite notre défense »[132]. Aussi, chez le théoricien, le futurisme reproductif✳ est un « terme qui impose une limite idéologique au discours politique en tant que tel, et qui préserve dans le même mouvement l'absolu privilège de l'hétéronormativité en rendant impensable, et en excluant du domaine politique, la possibilité d'une résistance queer à ce principe organisateur des relations communautaires. »[133] L' « Enfant intime » de Lee Edelman peut être vu comme le rejeton figural de la femme-territoire. Cette figure est souvent utilisée dans les politiques conservatrices parce qu'elle permet de « produire un ordre social plus désirable »[134], « d'*affirmer* une structure »[135] et de « *légitimer* un ordre social »[136].

[129] En naissant en Occident, l'enfant ne sera pas un sujet légal autonome, il sera sous l'autorité légale des adultes qui l'ont adopté ou conçu.
[130] Elle définit cette temporalité de la manière suivante : « La temporalité de l'*aftermath* a trouvé une expression visuelle saisissante sur les fils d'actualité, dans le défilement des images en continu montrant les tours du World Trade Center de New York avant et après les attaques du 11 septembre, ou les vues aériennes avant et après l'ouragan Katrina et de nombreuses autres tempêtes, tsunamis, inondations, glissements de terrain, incendies et éruptions volcaniques. Nous sommes captivé·e·x par les images de l'effacement des traces de lieux, de la vie et de l'activité humaines, et nous pouvons faire défiler le curseur de gauche à droite pour étudier plus en détail ce qui était débout là où il n'y a plus que des ruines, des débris, des cendres... ou rien du tout. » Zoë Sofia, *Exterminer les fœtus, op. cit.*, p. 93-94. Glyphes inclusifs dans l'édition.
[131] *Ibid.*, p. 95. Glyphes inclusifs dans l'édition.
[132] Lee Edelman, *Merde au futur, op. cit.*, p. 8.
[133] *Ibid.*, p. 9.
[134] *Ibid.*
[135] *Ibid.*
[136] *Ibid.*

La famille bourgeoise se serait organisée autour de « nouveaux cultes »[137] dont celui de l'enfance innocente. Michelle Esther O'Brien écrit : « La famille trouve sa cohérence dans la propriété, tout en étant elle-même une forme de propriété. Les enfants y appartiennent à leurs parents et les épouses à leurs maris. »[138] Dès le XIXe siècle, l'idéologie bourgeoise :

> célèbre l'amour romantique, mais ce n'est qu'un vernis dont le but est de masquer la recherche d'opportunités financières. Elle célèbre l'innocence des enfants, mais leur vie aisée dépend directement du travail d'autres enfants dans l'industrie. Selon Engels, toutes ces formes d'hypocrisies sont autant de conséquences des rapports de propriété. La forme familiale capitaliste devient la base sur laquelle se fonde la chaîne de transmission de la richesse héritée et un moyen en vue d'une accumulation supplémentaire.[139]

L'innocence de l'enfance est une position intenable, elle existe pour légitimer la position adulte qui la regarde et la constitue en même temps. La présupposée innocence de l'enfance fonde l'adultisme✳. Dans un entretien à propos de la figure de Méduse[140] Donna Haraway affirme : « Mais si quelqu'un, d'une quelconque façon, a besoin de faire de ceux qu'il tue des ennemis, ou de les faire radicalement autres à cette fin, c'est qu'il recherche une position d'innocence, et c'est précisément ce que Méduse interdit. Je pense que la condition de créature mortelle parmi d'autres créatures mortelles fait barrage à cette sorte d'innocence. »[141] La condition mortelle ne permet pas de garantir l'innocence de l'Enfant figural prêt-à-naître. L'innocence reste dans le domaine figural et ne touche certainement pas la réalité des corps déjà en voie de mourir.

L'innocence est l'impasse dans laquelle l'ensemble figural de la femme-territoire emprisonne son rejeton. En conversant avec Donna Haraway, Vinciane Despret remarque : « Un second motif lié à la question de l'innocence apparaît également dans ton travail quand tu dis : "Nous ne pourrons plus trouver de position où nous pourrions être à l'aise pour toujours." Il n'y a, dans un monde aussi multiple, un monde de connexions partielles,

---

[137] Michelle Esther O'Brien, *Abolir la famille, op. cit.*, p. 99.
[138] *Ibid.*, p. 97-98.
[139] *Ibid.*, p. 98.
[140] Donna Haraway définit la figure de la Méduse de la manière suivante : « Méduse est la figure à la chevelure serpentine, que les dieux de l'Olympe tentent de domestiquer. Ils s'efforcent de dompter Méduse. Ils domptent sa lignée. Dans le mythe, elle sera décapitée et sa tête attachée au bouclier d'Athéna – déesse née directement de la tête de Zeus, déesse de la sagesse dans les lignées de l'ordre patriarcal des dieux de l'Olympe. Mais Méduse a un éventail de possibilités bien plus serpentines, plus intéressantes et plus puissantes, à la fois pour le passé et pour le présent. » Florence Caeymaex, Vinciane Despret et Julien Pieron, « Le rire de Méduse. Entretien avec Donna Haraway », *in* Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019, p. 62. Plus loin la philosophe fait le lien entre Méduse et les nagas qui sont des figures magiques de la culture tibétaine : « La figure serpentine peut être rattachée au naga, qui ré-émerge dans la danse et le ballet contemporains. » *Ibid.*, p. 63.
[141] *Ibid.*, p. 67-68.

aucun site de repos, aucune position à partir de laquelle nous puissions nous dire : voilà, nous avons enfin la bonne solution. »[142] Selon Vinciane Despret, les nombreuses traductions de la « tentation de l'innocence, telle qu'elle est prise dans des enjeux politiques, notamment avec cette idée du retour à une nature non contaminée par l'homme »[143] serait une « mythologie qui repose sur le déni des puissance colonisatrices qui sont à l'œuvre »[144]. L'enfantôme⁘ ne peut pas être innocent parce qu'il hante déjà des ruines arpentées par des espèces en voie d'extinction. L'enfantôme⁘ a déjà un pied dans la mort avant même de naître. Il est tous ces enfants morts dans les génocides, coupables de rien, mais dont les possibilités de vivre ont été interrompues par des forces écrabouillantes.

Même dans l'écriture de Donna Haraway, l'innocence invite dans des paysages nouveaux, mais jamais dans ceux du jardin d'Eden. Adam et Ève que j'ai représentées dans *Genèse* (fig. 255) sont déjà en train de voyager vers ces nouveaux paysages pré-apocalyptiques. Selon le philosophe Julien Pieron, il s'agirait « de perdre toute nostalgie envers ce jardin, envers l'harmonie du dire vrai. Bien dire, c'est échapper à l'alternative innocence/péché, pour un art des mots, et donc aussi de la pensée et du sentir, qui se veut "responsable". »[145] Plus loin il ajoute : « Répondre, c'est-à-dire apprendre, reprendre, oser de nouvelles versions (ou tropes) encore un peu plus "bizarres", "tordues" (*queer*), décontenançant encore un peu plus les anticipations, échappant à des pentes toutes faites dont on n'avait pas perçu la dangereuse proximité. »[146] Dans la philosophie harawayenne, le *queer* inquiète déjà l'enfantôme⁘, qui, dans sa dimension *queer,* fuit l'ensemble figural de la femme-territoire vers une zone exploratoire encore jamais frôlée. L'enfantôme⁘ est une figure non-innocente qui a la possibilité de tordre les réalités terrifiantes, mais il est surtout imaginé comme l'Enfant figural qui reproduira les limites entre les nations.

L'Enfant figural projette l'image d'un futur idéalisé par le couple dyadique hétéronormatif✳, qui pourtant fonctionne dans « l'appareil idéologique de

[142] Vinciane Despret, « La tentation de l'innocence. Conversation avec Isabelle Stengers et Donna Haraway », Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019, p. 321-322.
[143] *Ibid.*, p. 327.
[144] *Ibid.*
[145] Julien Pieron, « A comme Haraway B comme bécédaire C comme... », *in* Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019, p. 21.
[146] *Ibid.*, p. 21-22.

l'exterminisme »[147]. L'Enfant figural habite déjà dans le futurisme reproductif✳ duquel les queers✳ ont longtemps été extérieurɛs, excluɛs, voire antagonistes. Lee Edelman explique cette extériorité du *queer* parce que selon lui « la queerité représente le lieu de la pulsion de mort de l'ordre social »[148]. La thèse anti-sociale *queer* de Lee Edelman trouve son triomphe dans cet argument, que lui-même reconnaît comme étant radical, lorsqu'il écrit : « je soutiens ici que la queerité atteint sa valeur éthique précisément dans la mesure où elle accède à ce lieu, en acceptant son statut figural comme une résistance à la viabilité du social, tout en insistant sur l'inextricabilité d'une telle résistance avec l'ensemble de la structure sociale. »[149] L'indestructibilité de la subversion du *queer*✳ se concrétiserait alors dans une théorisation de la jouissance toujours renouvelée dans la pulsion de mort.

En enlevant tout futur à la *queerité*✳ telle qu'il la définit, Lee Edelman rend le sujet *queer*✳ plus subversif que tous les autres sujets, notamment ceux qui se cacheraient derrière « la lettre » lacanienne[150]. L'expulsion du sol de l'ordre social à partir de laquelle Lee Edelman propose une définition du sujet *queer*✳ est une proposition anti-figurale radicale, elle est complètement en-dehors du champ figural de la femme-territoire. Cette solution serait effectivement la plus radicale pour résister aux restrictions figurales de la femme-territoire ; mais en supprimant le futur des temporalités du sujet *queer*✳ Lee Edelman désynchronise aussi le sujet *queer*✳ des temporalités relationnelles dans lesquelles, déjà d'une part le sujet *s'énonce* (même si les futurs s'effondrent sur les présents), et d'autre part, des temporalités relationnelles dans lesquelles les cultures se façonnent (lorsque les passés engloutissent les présents). Avec un sujet *queer* désinscrit des temporalités relationnelles,

---

[147] Zoë Sofia écrit plus précisément : « Le "toujours déjà" du culte pour la personne-fœtus est identique à la "vocation" de l'idéologie du progrès ; les deux font partie de l'appareil idéologique de l'exterminisme, qui effondre le futur sur le présent et nous prédispose à l'ultime spectacle de science-fiction où le futur s'atomise en boule de feu dans une double-mort sur fond d'hiver nucléaire. [...] *Une guerre nucléaire, comme une grossesse*, peut être *évitée*. Si nous nous laissons guider par le désir de créer la vie, et assumons la responsabilité de *toutes* nos créations, les enfants pourraient grandir avec des histoires de mondes sans fin, et le futur pourrait bien réussir à esquiver les restes en décomposition des expérimentations de physique cosmique accidentellement avortées avant qu'elles ne dégénèrent en apocalypse. » Zoë Sofia, *Exterminer les fœtus, op. cit.*, p. 64-65.

[148] Lee Edelman, *Merde au futur, op. cit.*, p. 10.

[149] *Ibid.*

[150] Il écrit plus précisément : « Car en représentant un refus de la croyance coercitive en la suprême valeur du futur, et en refusant également tout refuge dans l'espoir d'un accès dialectique au sens, le queer dépossède l'ordre social du sol sur lequel il repose : une foi en la consistance de la réalité du social – et par extension, du sujet social ; une foi que la politique, qu'elle soit de Droite ou de Gauche, affirme implicitement. En ôtant à cette politique ses apparats thématiques, en mettant entre parenthèses la spécificité de toutes ses diverses propositions d'organisation sociale, le queer met le doigt sur le fait que la politique est toujours une politique du signifiant, ou encore, de ce que Lacan appelle "la lettre". » Lee Edelman, *Merde au futur, op. cit.,* p. 14.

comment penser une culture du viol ou de l'intrusion ? Le viol ne serait pas le souci du sujet *queer* ; en revêtant les habits de l'antagoniste suprême, le sujet *queer* serait-il immunisé contre les violences sexuelles ? En s'enfermant dans la blessure de sa bizarrerie et en condamnant le futur, le sujet *queer*✳ insuturable de Lee Edelman s'autoriserait-il à faire souffrir autrui, en le *déniant* ? Le sujet *queer* selon Lee Edelman ne serait pas immunisé contre la culture du viol✣, il la transcenderait. Il serait alors une « tentation » de figurabilité bien loin des traductions affectées, affinées dans une culture dite du consentement. Peut-être que le sujet *queer* de Lee Edelman se désaffecte parce qu'il a trop été affecté par des idéologies figurales exterminatrices. La résistance *queer* ne se créerait plus dans l'affect démesuré comme avec les pratiques *camp*, mais dans une désaffection antagoniste comme forme de revanche, et peut-être de protection.

Lee Edelman suggère aussi « que la queerité révèle le caractère biaisé de nos relations avec ce que nous expérimentons dans et comme la réalité sociale en nous mettant en garde contre les fantasmes structurellement nécessaires à son maintien et en confrontant ses fantasmes aux logiques figurales et aux structures linguistiques qui leur donnent forme. »[151] En affirmant cela, Lee Edelman reconnaît la contrainte figurale de la femme-territoire et lui témoigne sa pleine méfiance. Pour lui résister, il confie toute sa défiance à la pulsion de mort, qui fonctionnerait selon lui sur la désarticulation de la narrativité du désir hétéronormatif✳ – désir qui serait lui-même scripté en fonction des figures contenues dans l'ensemble figural de la femme-territoire. Toujours selon le philosophe, les pulsions « portent la force déstabilisatrice de ce qui tente de s'affirmer en dehors et au-delà de la signification, parce que celle-ci les forclôt. »[152] Cette définition anti-relationnelle du *queer*✳ sera mise au défi par José Esteban Muñoz qui lui opposera les *affects queer* comme piste esthétique[153]. Dans une théorisation lesbienne et sorcière de la cosmétique[154], j'ai proposé les *tacts* comme réponse aux percées transgressives et parfois violeuses et violentes de la pulsion de mort dans l'opacité du désir.

[151] *Ibid.*
[152] *Ibid.*, p. 17.
[153] À ce propos, le philosophe écrit : « Il faut connaître le présent en relation avec les cartes temporelles et spatiales alternatives qu'apporte une perception des mondes affectifs passés et futurs. » José Esteban Muñoz, *Cruiser l'utopie, l'après et ailleurs de l'advenir queer*, Montreuil, Association Brook, 2021, p. 60.
[154] *Supra,* « La cosmétique est une esthétique lesbienne ».

Pour Lee Edelman, la concupiscence s'oppose à la jouissance, ce faisant, il emmène le consentement qui lui était historiquement accolé dans son rejet. Il écrit :

> [...] la pratique sexuelle continuera d'être une allégorie des vicissitudes du sens tant que l'alibi spécifiquement hétérosexuel de la nécessité reproductive occultera la pulsion qui se trouve *au-delà* du sens et qui met en branle la machinerie de la plénitude du sens sexuel : c'est-à-dire tant que le fait biologique de la procréation hétérosexuelle octroiera l'*imprimateur* de la relation de production du sens sur la relation hétérogénitale. Car l'Enfant, dont la simple possibilité suffit à escamoter la vérité crue de l'hétérosexualité – en faisant de l'hétérosexualité la porteuse de l'avenir de la signification et en la chargeant du fardeau culturel de signifier le futur – l'Enfant symbolise notre identification à une identité toujours-sur-le-point-d'être-réalisée.[155]

Ainsi, pour Lee Edelman, le *queer* semble « refuser à l'appel du futur, à refuser la tentation de (se) reproduire, ou à se placer à l'extérieur ou en opposition à la logique acculturante du symbolique »[156], or ce constat se heurte à la réalité des enfants issues de l'union de personnes LGBTQIA+✳ qui existent malgré leur prétendue irreprésentabilité dans le système hétéronormatif✳. La poétesse Maggie Nelson écrit en ce sens :

> Il y a quelque chose de vraiment étrange dans le fait de vivre à un moment historique où l'angoisse et le désespoir conservateurs autour de l'idée que les queers feront sombrer la civilisation et ses institutions (le mariage, d'abord et avant tout) s'adossent à l'angoisse et au désespoir des queers autour de l'échec ou de l'incapacité du queer à faire sombrer la civilisation et ses institutions, et à leur frustration quant au tournant assimilationniste, incroyablement néolibéral, qu'a pris le mouvement dominant LGBTQ+, lequel a dépensé toute sa petite monnaie à essayer d'entrer dans deux structures historiquement répressives : le mariage et l'armée.[157]

Dans son essai *Les Argonautes*, Maggie Nelson sait que l'Enfant dont parle Lee Edelman est figural, mais elle adresse tout de même cette critique à titre préventif :

> Le futurisme reproductif n'a besoin d'aucun nouveau disciple. Or, se prélasser dans la position punk du "*no future*" ne suffira pas non plus, comme si tout ce qu'il nous restait à faire était de nous installer pour admirer les parasites riches et cupides qui détruisent notre économie, notre climat et notre planète, en se félicitant tout du long qu'il y ait des cancrelats assez chanceux pour récolter les miettes tombées du banquet. Je dis : merde à *ceux-là*.[158]

Or, la culture de l'intrusion✣ n'est pas strictement hétéronormative✳, elle fait effraction dans tous les corps, le sujet *queer* ne s'y soustrait pas dans la transgression, au mieux il navigue plus librement dans l'opacité du désir que cette culture couvre malgré tout.

D'un autre côté, Maggie Nelson soutient le rejet du futurisme reproductif✳ d'Edelman, elle écrit : « *Merde à l'ordre social et à l'Enfant au nom duquel nous sommes*

[155] Lee Edelman, *Merde au futur, op. cit.,* p 23.
[156] *Ibid.,* p. 27.
[157] Maggie Nelson, *Les Argonautes*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-Michel Théroux, Paris, Éditions du sous-sol, 2018, p. 43.
[158] *Ibid.,* p. 118.

collectivement terrorisés [...] ; merde à tout le réseau de relations symboliques et au futur qui lui sert de terreau. Ou, pour employer le slogan plus concis d'un ami artiste queer : *Ne produisez pas et ne vous reproduisez pas.* »[159] Elle fait appel quelques pages plus loin à la puissance maternelle des mères lesbiennes ou célibataires[160] qui, selon la psychanalyste Julia Kristeva, serait une des formes parentales les plus violentes du « rejet du symbolique »[161]. Lors d'une conférence pour le 51e congrès international de l'*Association psychanalytique internationale* le 24 juillet 2019 à Londres, Julia Kristeva tient les propos suivants :

> Fragilité du couple hétérosexuel : car l'émancipation des femmes accentuent le féminin singulier des mères et des amantes, et perturbent les hommes qui ressentent avec elles un "danger d'homosexualité" (Colette) – féminine ou masculine ? À moins que ce ne soit un espoir.
>
> [...]
>
> Le couple hétérosexuel, marié, continue de fasciner. Non seulement le mariage comme institution normalise, mais le cinéma, de Hollywood à Bollywood, nous l'impose comme modèle jusqu'à la nausée. Le Couple : énigmatique, scandaleux, détestable et par-là même désirable. L'hétérosexualité est et sera le problème. Dès lors, à partir et avec le féminin transformatif singulier, infinies sont et seront les métamorphoses de la parentalité que la psychanalyse se prépare à accompagner.[162]

Kristeva voit dans l'émancipation des femmes une « menace homosexuelle » pour les hommes hétéronormés, mais aussi un espoir du « féminin transformatif singulier » à métamorphoser les relations de parentés. Zoë Sofia écrivait déjà : « La notion de parentalité "non strictement biologique" permet de reconnaître les énergies génératrices chez les personnes non-hétérosexuelles et celles qui choisissent de ne pas se reproduire. »[163] Plus loin elle ajoute : « Avec un modèle élargi de parentalité, les énergies nourricières et protectrices ne seraient plus considérées comme l'attribut exclusif des femmes, et pourraient se propager hors de la sphère domestique. »[164] L'enfantôme⁘ ne hante pas les couples lesbiens comme il hante les couples hétéronormatifs✶ : l'enfantôme⁘ *queer* a déjà abandonné la fausse promesse d'une sexualité paradisiaque hérité de la théologie judéo-chrétienne ; il est

[159] *Ibid.*, p. 117-118.
[160] *Ibid.*, p. 121
[161] *Ibid.*
[162] Julia Kristeva, *Prélude à une éthique du féminin*, texte prononcé lors du 51e Congrès international de l'Association psychanalytique internationale et de la 25e Conférence de l'IPSO (*International Psychoanalytical Studies Organization*) au Central Hall Westminister à Londres, le 24 juillet 2019.
[163] Zoë Sofia, *Exterminer les fœtus, op. cit.,* p. 55.
[164] *Ibid.*, p. 56.

agile pour serpenter entre les ruines de l'effondrement des futurs et d'imaginer des mondes à construire[165].

Enfin, peut-être retrouve-t-on le brouillard de la figure de l'enfantôme⁘ sur la gravure *Devoir conjugal* (fig. 258). Peut-être que ce brouillard annonce les futures guerres entre les limites figurales de la femme-territoire et les boursoufflures que toutes les figures *queer* et dissidentes gonflent en elles pour percer sa surface asphyxiante. L'enfantôme⁘ ne saurait sortir en toute innocence de l'imaginaire sexo-colonial perpétré par la femme-territoire. L'enfantôme⁘ n'a pas encore rejoint la surface du réel qu'il est déjà *défiguré* par la sexualité paradisiaque qui lui impose l'innocence comme enveloppe. Dans *Jeux Innocents* (fig. 262), j'ai représenté une version de l'enfantôme⁘ ; iɛl n'a pas de génitalité parce qu'iɛl n'a pas de corps biologique, iɛl mime le coït hétérosexuel parce qu'iɛl reproduit les miasmes culturels qui læ conditionne en tant que figure.

En tant que rejeton du couple hétéronormatif✳, l'enfantôme⁘ est pourtant terrifié par son origine. J'ai en tête un dessin, ou une gravure, représentant un enfant hurlant en s'enfuyant, tournant le dos à un couple hétérosexuel en train de copuler. Je ne sais pas si j'ai imaginé cette œuvre ou si je l'ai réellement vue quelque part, mais après de nombreuses recherches il m'a été impossible de la retrouver. Cependant, mon souvenir se rapproche de cette gravure réalisée par Munch (fig. 260) en 1901 intitulée *La Mère Morte et son Enfant*. L'émotion de l'enfant représentée sur cette gravure se rapproche le plus du sentiment suscité par cette scène d'horreur face à la scène primitive, malheureusement disparue dans les limbes de mon catalogue – ou peut-être est-ce parce que ce dont je me rappelle n'existe pas encore. Maintenant, substituons au visage de la mère décédée représentée par Munch un couple hétérosexuel en train de copuler. Sur un plan certainement psychanalytique, imaginons alors que la terreur que suscite la scène primordiale chez les enfants soit similaire

[165] L'enfantôme⁘ *queer* tel que je le figure suit la perspective *queer* utopique tracée par l'esthéticien José Esteban Muñoz. En s'appuyant sur Herbert Marcuse pour circonscrire des stratégies pour lutter contre le rationalisme assimilateur, il écrit : « D'après Marcuse, les avancées de la rationalité, permises par les innovations technologiques, furent contrecarrées par des stratégies politiques pragmatiques gays et lesbiennes qui nous interdisent de rêver à d'autres coordonnées spatio-temporelles et nous enjoignent plutôt à errer dans un présent en ruine. Ce pragmatisme homosexuel revêt en pratique les contours de l'homonormativité [...]. Dans la perspective herméneutique d'une enquête utopique queer, telle une étincelle d'affect, la pensée idéaliste ravive le rationalisme. » José Esteban Muñoz, *Cruiser l'utopie, op. cit.*, p. 65. Cite Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel. Études sur l'idéologie de la société industrielle*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Monique Wittig et l'auteur, Paris, Éditions de Minuit, 1968, p. 42.

à celle que provoque le deuil d'une mère. Le parallèle est peut-être un peu tiré par les cheveux, mais je pense que ça pourrait être le sujet d'une future gravure de représenter cette scène qui toujours hante. En attendant, on se prêtera à l'exercice avec cette gravure, le temps d'éclaircir les troubles que provoque la scène primordiale.

fig. 260. Edvard Munch, *La Mère Morte et son Enfant*, 1901,
eau-forte à la pointe sèche sur plaque de cuivre 32,3 x 49,4 cm, imprimé à l'encre noire sur papier vélin crème de 42,1 x 58,6 cm par Otto Felsing, Chicago, Art Institute.

D'abord, l'écrivain Pascal Quignard décrit la scène primordiale de la manière suivante :

> Le trait le plus extraordinaire de la scène invisible est qu'elle précède la vision. Il se trouve que les fœtus rêvent avant qu'ils connaissent le jour. Dès la scène invisible règle l'infigurable dans la nuit interne. C'est à partir de l'infigurable qu'errent les postures – alors que ce n'est qu'à partir de l'acquisition du langage que s'animent la honte, le dédain, le dépit devant le caractère insuffisant, incoercible, dégoûtant, bestial, infatigable de cette imagerie.[166]

Il ajoute un peu après :

> Un autre trait de la scène primitive est qu'elle précède le passé. Elle n'est pas inscrite dans le temps mais avant le temps. Elle est le jadis – le hors mémoire, le "passé avant ce qui s'est passé", l'amont sans langage de la biographie, l'amont animal de l'histoire. Pourquoi le "pourquoi du passé" hante-t-il la première enfance ? Pourquoi les enfants s'interrogent-ils sur ce qui étant avant eux-mêmes en étant tous plus ou moins attirés par les mêmes hypothèses fondamentales ?[167]

Dans les abysses des temporalités de la scène primordiale, des émotions surgissent. Pascal Quignard continue son questionnement sur la page d'après : « Pourquoi la scène qui précède leur conception est-elle vécue comme massacre, hurlements poussés, sang épanché, *faeces* projetées, *coït a tergo* ? »[168] C'est que la scène invisible de la conception se devrait d'être invisible et de le rester. Toute transgression à cet ordre symbolique[169] provoquerait l'effroi, le dégoût. Pascal Quignard écrit encore :

> L'émotion propre à la scène invisible est l'effroi. L'effroi est le signe du fantasme. La scène qu'on voit (alors qu'elle ne peut être vue) est aussi déplaisante en ce qu'elle rappelle la contingence hasardeuse du déclenchement originaire d'un existence individuelle. Elle souligne son caractère non seulement sexuel mais encore bestial et impose l'imagination la posture *more ferarum* que les enfants supposent à leur source. Le trou de sortie du corps dans ce monde est d'abord l'anus par où réapparaît ce qui fut dévoré.[170]

Si l'Enfant figural se plonge dans l'effroi en imaginant la scène dont il est issu, l'enfantôme⁘ *queer* lui, arriverait plutôt dans la merde. Maggie Nelson le décrit très bien, relatant sa propre grossesse elle écrit :

---

[166] Pascal Quignard, *La Nuit sexuelle*, Paris, Éditions Flammarion, 2009, p. 24.
[167] *Ibid.*, p. 25.
[168] *Ibid.*, p. 26.
[169] L'ordre symbolique auquel je réfère est celui psychanalytique théorisé par Lacan. Judith Butler le synthétise de la manière suivante : « En 1953, le "symbolique" devient pour Lacan un terme technique, sa propre façon de combiner les emplois formels et lévi-straussiens du terme. Le symbolique est défini comme le royaume de la Loi qui règle le désir dans le complexe d'Œdipe. Ce complexe est compris comme décrivant une interdiction première ou symbolique contre l'inceste, une interdiction qui n'a de sens qu'en termes de relations de parenté dans lesquelles différentes "positions" existent à l'intérieur de la famille, selon des exigences exogamiques. [...] Ces relations d'interdiction sont donc encodées dans la "position" que chacun d'eux occupe au sein de la famille. » Judith Butler, *Antigone : la parenté entre vie et mort*, traduction de l'anglais (États-Unis) par Guy Le Gaufey, Paris, Éditions EPEL, 2003, p. 27.
[170] Pascal Quignard, *La Nuit sexuelle*, *op. cit.*, p. 114.

> À la fin de la grossesse, j'étais stupéfaite de constater que mon caca, quand il sortait finalement, avait la forme de boules de Noël. Puis, tout au long du travail, je ne pouvais plus chier du tout, puisqu'il était tout à fait clair pour moi que d'expulser mon caca entraînerait la destruction totale de mon périnée, de mon anus et de mon vagin en même temps. Je savais aussi que si, ou quand j'arriverais à déféquer, le bébé sortirait sans doute lui aussi. Mais le faire signifierait *tomber pour toujours, se désagréger.*[171]

La violente poussée du réel hors du figural est de l'ordre du fécal, dans tout ce qu'il a de plus dégoûtant. « Le rectum est-il une tombe ? », demande à nouveau Léo Bersani[172]. Le désagrègement redouté par la mère lesbienne suit la logique de la scène primordiale : elle plonge dans l'effroi de la désagrégation. « Qu'est-ce que l'effroi ? » écrit Quignard, c'est « demeurer cloué. C'est être asservi et à l'impossibilité de fuite et à l'impossibilité du contact. »[173] Mais chez Maggie Nelson, l'effroi ne laisse pas dans la plus complète sidération, parce que ni l'odeur ni la texture terrifiante de la conception ne sont niées. Elles sont plutôt les relents qui rendent vivants, bizarres et ridicules.

Penser l'adultisme dans les arts

Dans des considérations qui rejoindront celles, plus contemporaines, des militantes contre l'adultisme✳, Michel Foucault remarquait déjà dès le XIXe siècle : « Pour qu'une conduite relève de la psychiatrie, pour qu'elle soit psychiatrisable, il suffira qu'elle soit porteuse d'une trace quelconque d'infantilité. »[174] De cette manière, il analyse les fondations de la psychiatrie comme étant cimentées par la pathologisation de l'enfance, que ça soit par statut ou dans l'expression d'attitudes enfantines repérées chez les adultes par leurs pairs. Le militant Yves Bonnardel écrit ainsi que « la condition d'enfant est emblématique de toutes les dépossessions que nous subissons et dont nous nous accommodons bon gré mal gré »[175]. En effet, pour Michel Foucault : « L'enfance a été le principe de la généralisation de la psychiatrie ; l'enfance a été, en psychiatrie comme ailleurs, le piège-à-adultes. »[176]

[171] Maggie Nelson, *Les Argonautes*, *op. cit.*, p. 129.
[172] Léo Bersani, « Le rectum est-il une tombe ? », *Sexthétique*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Christian Marouby, Guy Le Gaufey et Dimitri Kijek, Paris, Éditions EPEL, 2011, pp. 15-62.
[173] Pascal Quignard, *Vie secrète, Dernier royaume, VIII*, Paris, Éditions Gallimard, 1998, p. 112.
[174] Michel Foucault, *Les Anormaux, op. cit.,* p. 287.
[175] Yves Bonnardel, *La Domination adulte. L'oppression des mineurs*, Breux-Jouy, Éditions Le Hêtre Myriadis, 2019, p. 309.
[176] Michel Foucault, *Les Anormaux, op. cit.,* p. 287.

Toute cette pathologisation de l'enfance et de son dressage par les institutions me fait penser à un passage très précis dans la sixième partie du premier livre de *L'Idiot* et qui m'a fortement marqué ; Dostoïevski y fait parler le prince Lev Nikolaevitch Mychkine, héros christique de son œuvre dont l'idiotie aurait été provoquée par des crises épileptiques incurables – et ce malgré quatre années passées en Suisse auprès de plusieurs médecins, dont un, nommé Schneider, mentionné dans les extraits suivants. Le prince raconte sa thérapie et ses relations avec les enfants du village, qui lui ont valu quelques ennuis :

> Là-bas il y avait des enfants, et moi je restais toujours avec les enfants, rien qu'avec les enfants. [...] Non, je ne leur enseignais rien, pour ça, il y avait le maître d'école, Jules Thibaud ; ou c'est-à-dire que si, je leur enseignais des choses, mais, plutôt, j'étais tout le temps avec eux, comme ça, et c'est ainsi que mes quatre années se sont passées. Je n'avais besoin de rien d'autre. Je leur disais tout, je ne leur cachais rien. Leurs pères et leurs familles se sont mis en colère, parce que les enfants, à la fin, ne pouvaient plus se passer de moi, ils étaient toujours massés autour de moi, et le maître d'école est même devenu mon pire ennemi. J'ai eu beaucoup d'ennemis là-bas, et toujours à cause des enfants. Même Schneider voulait me faire honte. Et de quoi avaient-ils si peur ?[177]

Le prince raconte encore un peu plus loin : « Les enfants, ils vous guérissent l'âme... Il y avait un malade dans l'établissement de Schneider, un homme très malheureux. C'est, vous savez, un malheur si terrible qu'on a du mal à croire qu'une chose pareille puisse arriver. On l'avait mis là pour soigner sa folie, mais il n'était pas fou, je crois, il souffrait juste d'une façon terrible, c'était là toute sa maladie. Et si vous saviez ce que nos enfants ont fini par devenir pour lui... »[178]

À propos de sa manière d'éduquer les enfants le prince explique plus précisément : « Après, quand on m'a accusé – même Schneider – de leur parler comme à des grands et de rien leur cacher, j'ai répondu que c'était une honte de leur mentir, qu'ils savaient tout de toute façon, malgré tous les efforts pour leur cacher, et qu'ils apprendraient tout, sans doute, d'une façon sale, alors que, venant de moi, ce ne serait pas sale. Il suffisait que chacun se souvienne de sa propre enfance. Non, ils ne voulaient pas... »[179] Il conclut son récit de la manière suivante :

> La dernière année, j'ai même presque fait la paix avec Thibaud et le pasteur. Schneider, lui, m'a parlé longtemps, il a longtemps voulu me persuader que mon "système" était nuisible pour les enfants. Quel "système" pouvais-je bien avoir ? Finalement, Schneider m'a dit une de ses idées les plus

[177] Fiodor Dostoïevski, *L'Idiot*, vol. 1, livres 1 & 2 [1869], traduit du russe par André Markowicz, Arles, Éditions Actes Sud, 1993, p. 121.
[178] *Ibid.*, p. 122.
[179] *Ibid.*, p. 128.

> étranges – c'était déjà juste avant que je reparte –, il m'a dit qu'il était tout à fait convaincu que j'étais, moi aussi, un enfant absolu, que c'était juste par la taille et le visage que je ressemblais à un adulte, mais que mon développement, mon âme, mon caractère et, peut-être, même, mon intelligence faisaient que je n'étais pas adulte, et que je resterai comme ça, même si je vivais jusqu'à soixante ans. J'ai beaucoup ri : il se trompait bien sûr, parce que – en quoi je suis si petit ?[180]

Il me semble que, dans ce récit, on peut déceler une définition de l'adultisme*, en tout cas, on peut voir que le prince était bien au cœur d'un « piège pour adultes » dont il s'est extirpé parce qu'il n'a pas cédé face aux conclusions des institutions médicales. Il n'a pas lâché une once de sa grandeur. Lorsque le prince parle d'un « système », il semble relater celui que Michel Foucault explore dans ses cours au collège de France et que nous allons explorer un peu plus profondément dans les pages qui vont suivre.

L'anormalité du prince se condenserait dans ce que son thérapeute appelle « l'enfance absolue ». Cette forme de pathologie serait irréversible, cependant, le prince n'en voit pas la petitesse, dans le sens où il ne se perçoit pas comme un « adulte manqué ». Ce faisant, le prince résiste aux fondations même de la psychologie, ce pourquoi elle est effective : comment psychologiser ou psychanalyser un adulte qui n'a jamais renoncé à son état d'enfant ? À ce propos, Michel Foucault écrit encore :

> En devenant science de l'infantilité des conduites et des structures, la psychiatrie peut devenir la science des conduites normales et anormales. De sorte qu'on pourrait tirer ces deux conséquences. La première, c'est que par une espèce de trajet coudé, en se focalisant de plus en plus sur ce petit coin d'existence confuse qui est l'enfance, la psychiatrie a pu se constituer comme instance générale pour l'analyse des conduites. [...] [C'est] en se limitant de plus en plus, en fouillant de plus en plus profondément l'enfance, que la psychiatrie a pu devenir l'espèce d'instance de contrôle général des conduites, le juge titulaire, si vous voulez, des comportements en général.[181]

L'enfance a été pour la psychiatrie « l'instrument de son universalisation possible »[182]. De cette manière, l'Enfant est devenu une figure universelle de l'anormal, car tout le monde a déjà été enfant, c'est une condition humaine dont on ne peut se départir. De cette discrimination adultiste serait né un « racisme » dans « la psychiatrie de cette époque, c'est le racisme contre l'anormal, c'est le racisme contre les individus qui, étant porteurs soit d'un état, soit d'un stigmate, soit d'un défaut quelconque, peuvent transmettre à leurs héritiers, de la manière la plus aléatoire, les conséquences imprévisibles du mal qu'ils portent en eux, ou plutôt du non-normal qu'ils portent en eux. »[183] Nous verrons que c'est dans une famille

[180] *Ibid.*, p. 132-133.
[181] Michel Foucault, *Les Anormaux, op. cit.*, p. 290.
[182] *Ibid.*, p. 291.
[183] *Ibid.*, p. 299.

médicalisée et incestueuse que l'Enfant figural aurait condensé toutes les menaces de l'anormalité.

L'artiste surréaliste Unica Zürn

L'anormalisation de l'enfance et sa pathologisation, on la retrouve chez l'artiste Unica Zürn. Dans quelques-uns de ses anagrammes, notamment celui intitulé « *que Das Spielen des Kinder ist streng untersagt* »[184], elle invite les enfants à se rebeller. Dans le catalogue d'exposition de l'artiste aux Halles Saint-Pierre en 2006, on peut lire que l'artiste « réclame la reconnaissance et la réévaluation des œuvres des fous, tout en associant cette ambition à la reconnaissance de l'enfance. »[185] La psychanalyste Anouchka D'Anna ajoute que :

> Peu d'écrivains ont su comme Unica décrire la fragilité du monde de l'enfance. Un monde où l'on est si petit que tout semble démesuré et terrifiant, où les liens peuvent se rompre à tout instant, où les adultes que l'on observe avec un étonnement mêlé d'effroi, tentent de nous inculquer leurs lois. Rien de plus proche du tragique que le monde magique de l'enfance. L'apprentissage de la sexualité est sans doute l'épreuve la plus douloureuse et la plus violente pour un être humain. Surtout pour une femme. C'est peut-être à cet âge que nous vivons nos histoires d'amour avec une intensité que nous ne retrouverons plus jamais ensuite... ou plutôt que nous chercherons désespérément à retrouver. Si le lecteur l'a oublié, Unica, elle, en a conservé l'intensité du souvenir.[186]

Elle ajoute que « pour Unica comme pour les surréalistes, le but (révolutionnaire) de l'art est de retrouver la suprématie magique de l'enfance. Un imaginaire libre et sans entraves. »[187]

L'identification de l'artiste à l'enfance était si intense, que certains de ses comportements étaient décrits par Hans Bellmer comme « irréalistes ». Dans sa correspondance avec le psychiatre d'Unica Zürn, il écrit : « ~~Avec moi~~ <En ma présence> elle se perd très volontiers et pratiquement toujours dans des rêveries, le doigt dans le nez ; - L'autre jour, absente, elle mettait le doigt dans le nez, dans un restaurant de bonne classe.

[184] Unica Zürn, *Gesamtausgabe [Œuvres complètes],* vol. I, Berlin, Éditions Brinkmann & Bose, 1988, p. 9.
[185] Victoria Appelbe, « "Du wirst dein Geheimnis sagen" ("Tu diras ton secret"). L'anagramme dans l'œuvre d'Unica Zürn », *in* Martine Lusardy, Sepp Hiekisch-Picard, *Unica Zürn*, catalogue d'exposition, Halles Saint-Pierre, Paris, 25 septembre 2006 – 4 mars 2007, Paris, éditions du Panama, 2006, p. 26-27.
[186] Anouchka D'Anna, *Unica Zürn. L'écriture du vertige*, Paris, Éditions Cartouche, 2010, p. 113.
[187] *Ibid.*, p. 121.

J'ai dû la ramener vers la réalité. »[188] L'identification forte d'Unica Zürn avec l'enfance rendait difficile son consentement dans la gestion des affaires courantes et artistiques, la mettant dans une situation de totale dépendance vis-à-vis de Hans Bellmer[189]. Là se tressent des filaments particuliers qui régissent la poïétique d'une artiste femme (malade mentale) par rapport à un autre artiste, homme. Pour Unica Zürn, Bellmer s'était vraisemblablement élevé en véritable tuteur, sous toutes ses formes (tuteur légal, médical, artistique etc.) Bien que cela arrangeait cette dernière, ses conditions de création s'en trouvèrent contraintes, et étaient par là-même forcément dépendantes de la volonté d'un homme.

Tabou de l'inceste et fantôme de sa transgression : penser la représentation du consentement statutaire des enfants

Maintenant que j'ai proposé une définition de la figure de l'enfantôme⁂, je vais mettre cette figure en situation. En effet, cette figure hante un tabou particulier structurant les sociétés occidentales : celui de l'inceste. Ce tabou interroge une dimension très spécifique du consentement, celle statutaire chez les enfants. Pour éclaircir ce tabou, je vais d'abord analyser dans une première sous-partie comment la famille médicalisée s'est construite en pathologisant les enfants à la fois dans l'institution médicale et celle de la famille. Et dans un second temps, j'explorerai la dimension spectrale du tabou de l'inceste à travers la figure d'Antigone, qui expose l'interdit de ce tabou comme contenant en lui-même sa propre transgression.

[188] Hans Bellmer, « Lettre du 16 novembre 1964 matin de Hans Bellmer au docteur Ferdière », *in* Hans Bellmer, Unica Zürn, *Lettres au docteur Ferdière*, réunies, annotées et présentées par Alain Chevrier, Paris, éditions Séguier, 1994, p. 88. Ratures et ajouts notés dans l'édition.

[189] Ce que j'ai soulevé et documenté dans un article de recherches menées pour une communication, lorsque j'analyse les stratégies employées par Hans Bellmer pour stimuler l'activité créative d'Unica Zürn : « Hans Bellmer peut surveiller de très près la production artistique d'Unica Zürn, voire la stimuler et la motiver en faisant intervenir ses fantasmes au sein de sa cellule capitonnée. Bellmer cherche à extirper les carnets de dessin de Zürn d'entre les murs de Sainte-Anne pour préparer une exposition, alors même qu'elle affirmait ne pas avoir terminé ses œuvres. Ces manipulations bellmériennes sont faites dans un intérêt financier au service à la fois de la *dépendance et de l'indépendance* de Zürn, et c'est là un grand paradoxe. » Chloé Fleury Turcas, « Jeux de ficelles entre Unica Zürn et Hans Bellmer 4/5. Troubles dans le consentement », *Défigurations queer*, 11 avril 2023.

Dans une retranscription de ses cours sur *Les Anormaux*[190] en 1974 et 1975 Michel Foucault propose une courte épistémologie de l'anthropologie et de la psychanalyse, deux disciplines qui, selon lui, se fondent sur l'étude du tabou de l'inceste mais dans des dynamiques complètement différentes. Il nomme alors « grand festin totémique »[191], ce « grand festin hanté par l'anthropophagie »[192] scandé par une société « à laquelle préside la loi de l'exogamie, c'est-à-dire de la prohibition de l'inceste. »[193] Pour le philosophe le « rêve de l'anthropophagie »[194] et le « refus de l'inceste »[195] sont les deux problèmes qui ont cristallisé chez le sociologue Émile Durkheim[196], et d'autres, le développement de l'ethnologie et l'anthropologie théorique et académique.

Il synthétise ces deux problèmes de l'alliance et de la cuisine[197], problèmes propres à ces disciplines, avec la série de questions suivantes : « Que manges-tu et qui n'épouses-tu pas ? Avec qui entres-tu dans les liens de sang et qu'est-ce que tu as le droit de faire cuire ? »[198] L'alliance trouverait son revers dans l'anthropophagie. Cette ingestion de soi et des autres est la condition qui définit fatalement les personnes attablées autour du festin totémique, je l'évoque dans la gravure *#foodporn* (fig. 205) en représentant une femme qui mange un burger puis qui mange sa propre tumeur du sein. Cette gravure s'insère avec celle *Palpations* (fig. 261) qui pourrait être la préparation du sujet anthropophage avant l'auto-ingestion ou l'ingestion par un tiers. Je parle aussi du festin totémique dans *L'impossible*

[190] Michel Foucault, *Les Anormaux.*
[191] Quelques phrases avant, il dit plus précisément : « Le totémisme comme point d'interrogation des sociétés primitives ; avec le totémisme qu'est-ce qu'on a ? Eh bien, le problème de la communauté de sang, de l'animal porteur des valeurs du groupe, porteur de son énergie et de sa vitalité, de sa vie même. C'est le problème de la consommation rituelle de cet animal. Donc, de l'absorption du corps social par chacun, ou encore de l'absorption de chacun par la totalité du corps social. Derrière le totémisme qui se lit, aux yeux même de Durkheim, c'est une anthropophagie rituelle comme moment d'exaltation de la communauté, et ces moments sont pour Durkheim simplement des moments d'intensité maximale, qui ne font que scander un état en quelque sorte stable et régulier du corps social. » *Ibid.*, p. 95.
[192] *Ibid.*
[193] *Ibid.*
[194] *Ibid.*
[195] *Ibid.*
[196] Émile Durkheim, « La prohibition de l'inceste et ses origines », *L'Année sociologique*, II, 1898, pp. 1-70.
[197] Michel Foucault, *Les Anormaux, op. cit.*, p. 96.
[198] *Ibid.*

vulnérabilité du bâteleur (fig. 18) en représentant les deux étranges personnages attablés aux extrémités de la table qui mangent un œuf à la coque.

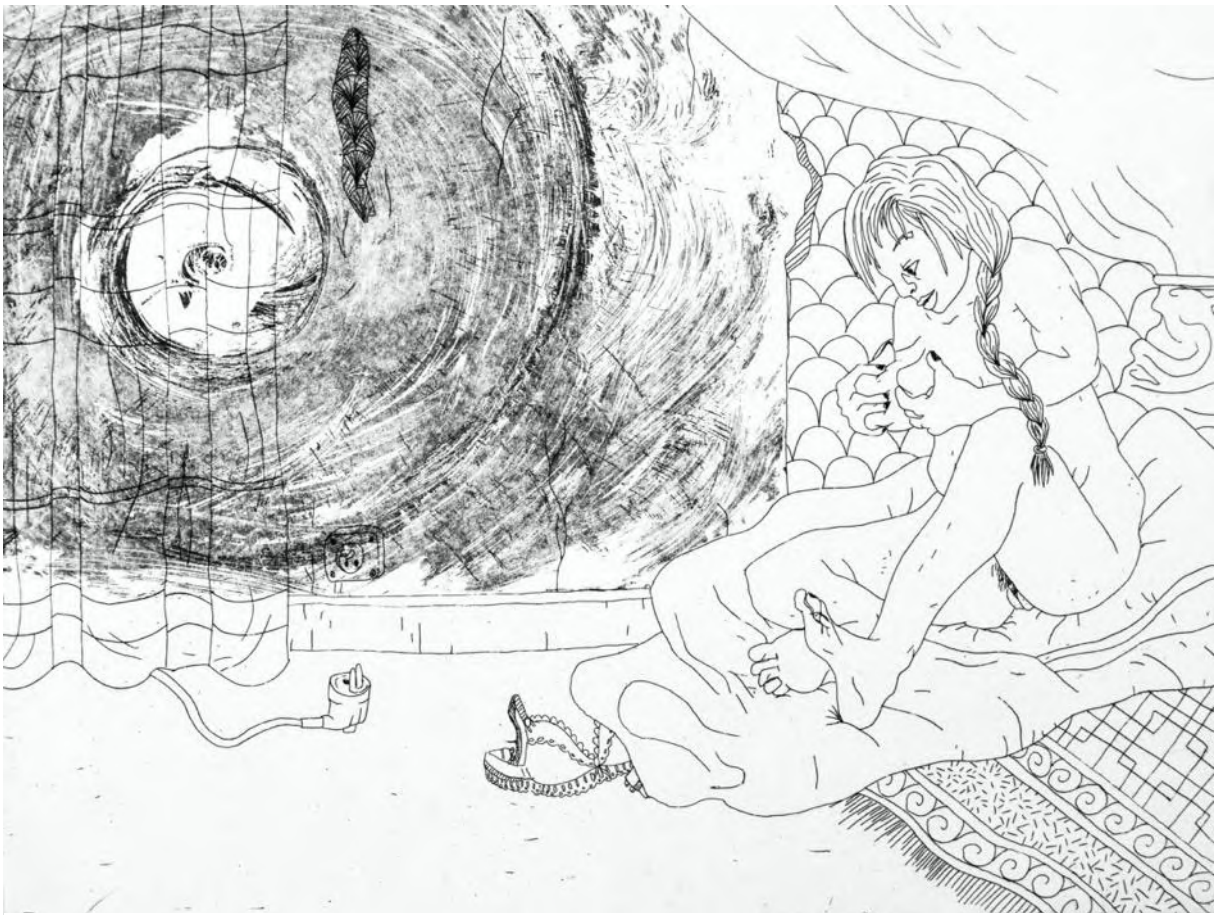


fig. 261. Chloé Fleury Turcas, *Palpations*, 2017,
eau-forte, aquatinte et gravure au savon sur cuivre, 14,5 x 20 cm,
encre noire Charbonnel sur du papier blanc Rosaspina de Fabriano, 220g, 26,5 x 30 cm,
impression main sur presse personnelle, Paris.

Michel Foucault continue son analyse en remarquant que si l'ethnologique s'est fondé sur le totémisme, donc aussi sur l'anthropophagie qui serait propre aux sociétés primitives, jusqu'au problème plus récent de la prohibition de l'inceste ; la psychanalyse aurait fait le trajet exactement inverse en partant de l'inceste comme grille d'intelligibilité de toute névrose[199]. Selon Foucault, cette grille d'intelligibilité se serait établie sur le « problème de la dévoration, de l'introjection des bons et des mauvais objets, du cannibalisme non plus crime des rois, mais crime des affamés. »[200] Le monstre humain s'établirait à partir de cette grille, et prendrait la forme de l'incesteuɤɛ après la révolution bourgeoise. À partir du XVIIIe siècle, les deux grandes formes du hors-la-loi, selon la pensée bourgeoise, s'étendront du despote incesteur au peuple révolté, affamé et cannibale[201]. Ces « deux grands monstres qui veillent sur le domaine de l'anomalie et qui ne sont pas encore endormis – l'ethnologie et la psychanalyse en font foi – sont deux grands sujets de la consommation interdite : le roi incestueux et le peuple cannibale. »[202] Il aura donc fallu faire avouer sa monstruosité au peuple, en commençant par les dissidentɛs repéréɛs au sein même des classes bourgeoises.

Avant le concile de Trente, disons du XIIe au XVIe siècle, l'aveu se définissait selon des formes juridiques particulières propres aux traditions scolastiques[203]. Le pénitent, lorsqu'il se confessait, élucubrait toujours sur ses fautes à l'encontre d'un certain nombre de règles sexuelles parmi la fornication, l'adultère, le stupre, le rapt, la mollesse, la sodomie, l'inceste et la bestialité[204]. Les principaux péchés contre le sixième commandement portent donc sur « les liens juridiques entre personnes »[205] dont font partie l'adultère, l'inceste et le rapt. Michel Foucault remarque que ces péchés se fondent sur le *statut des personnes*[206]. Toujours selon lui, à partir du XVIe siècle, ce cadre scholastique va être « petit à petit débordé et noyé par une triple transformation »[207] : dans un premier temps la technique de la confession sera modifiée de manière à ce que *l'aveu* des fautes de luxure s'effectue « de

[199] *Ibid.* Il cite Sigmund Freud, *Totem et Tabou* [1913], traduit de l'allemand par Dominique Tassel, Paris, Éditions Points, 2015.
[200] Michel Foucault, *Les Anormaux, op. cit.*, p. 96.
[201] *Ibid.*, p. 96-97.
[202] *Ibid.*, p. 97.
[203] *Ibid.*, p. 171.
[204] *Ibid.*, p. 172.
[205] *Ibid.*
[206] *Ibid.*
[207] *Ibid.*

telle sorte qu'il maintienne la pureté sacramentelle du prêtre et l'ignorance naturelle du pénitent »[208] ; dans un second temps l'examen évolue de *l'inventaire des péchés à la codification du charnel* vers une « anatomie de la volupté »[209] ; enfin dans un troisième temps une *physiologie morale de la chair* s'opère sur « le corps lui-même et ses plaisirs »[210] et non plus seulement sur ce qui serait de l'ordre du « péché voulu, péché consenti et péché exécuté. »[211] Au vieux modèle juridique qui s'appuyait uniquement sur le consentement du sujet pénitent, l'attention se portera désormais sur ce que Michel Foucault appelle la « dialectique de la délectation »[212] et sur laquelle toute la pastorale du XIXe siècle s'instituera[213]. Tout un « dressage du corps utile »[214] se développera dans diverses institutions parmi les collèges, l'armée et les écoles, et surtout au sein des familles bourgeoises.

Dans les textes médicaux de la fin du XVIIIe siècle, Michel Foucault relève « toute une série d'observations sur la masturbation chez les enfants prépubères, et même chez les tout petits enfants »[215]. Il cite le médecin Jean Baptiste Debourge lorsque celui-ci écrit dans son *Mémento du père de famille* paru en 1860 qu'il « faut surveiller les enfants dès le berceau »[216]. Plus loin, Michel Foucault constate que toute « la campagne contre la masturbation s'oriente très tôt, dès le départ, on peut le dire contre la séduction sexuelle des enfants par les adultes ; plus encore que par les adultes, par l'entourage immédiat, c'est-à-dire par tous les personnages qui constituent à l'époque les figures statutaires de la maisonnée. [...] Désir des adultes pour les enfants, c'est cela l'origine de la masturbation. »[217]

---

[208] *Ibid.* Il ajoute plus loin : « L'examen ancien était l'inventaire, au fond, des relations permises et défendues. L'examen nouveau va être un parcours méticuleux du corps, une sorte d'anatomie de la volupté. [...] C'est le corps et ses plaisirs qui deviennent, en quelque sorte, le code du charnel [...]. » *Ibid.*, p. 173.
[209] *Ibid.*
[210] *Ibid.*, p. 176.
[211] *Ibid.*
[212] *Ibid.*, p. 177.
[213] Il précise : « Chez Alphonse de Liguori, il n'y a plus que quatre moments : l'impulsion, qui est la première pensée d'exécuter le mal, puis le consentement [...], qui est suivi de la délectation, laquelle délectation est suivie soit du plaisir, soit de la complaisance. La délectation, c'est en effet le plaisir du présent ; le désir, c'est la délectation quand elle regarde vers l'avenir ; la complaisance, c'est la délectation quand elle regarde vers le passé. » *Ibid.*
[214] *Ibid.*, p. 180.
[215] *Ibid.*, p. 228.
[216] Jean Baptiste Debourge, *Le Mémento du père de famille et de l'éducateur de l'enfance, ou les Conseils intimes sur les dangers de la masturbation*, Mirecourt, Éditions Humbert, 1860, pp. 5-14.
[217] Michel Foucault, *Les Anormaux, op. cit.*, p. 229. Interdiction elle-même surinvestie et théorisée dans les séminaires et dans les collèges qui sont « les lieux où la seule forme de sexualité qui était à contrôler, c'était bien entendu la masturbation. » *Ibid.*, p. 179.

La maisonnée était évidemment pensée selon la norme de la petite cellule familiale bourgeoise qui nécessitait une « nouvelle organisation, une nouvelle physique de l'espace familial »[218] qui éliminerait « tous les intermédiaires, suppression, si possible, des domestiques, en tout cas surveillance très précise des domestiques, la solution idéale étant précisément l'enfant seul, dans un espace familial sexuellement aseptique. »[219]

Cette hygiénisation au sein de la maisonnée bourgeoise a donc nécessité une surveillance continue de la sphère familiale, qui devient alors un « petit théâtre de la comédie et de la tragédie de famille, avec ses lits, avec ses draps, avec la nuit, avec les lampes, avec les approches à pas de loup, avec les odeurs, avec les taches sur les draps soigneusement inspectés ; toute cette dramaturgie qui rapproche indéfiniment la curiosité de l'adulte du corps de l'enfant. »[220] Toute cette dramaturgie familiale, je l'ai représentée dans un contexte populaire et contemporain dans la gravure *Jeux innocents* (fig. 262). On y voit une petite fille nue, sans attributs sexuels, qui mime avec ses poupées l'acte sexuel. La porte est entr'ouverte et une chaussure d'adulte se tient devant le seuil de la pièce. Je reviendrai sur une analyse plus poussée de cette gravure dans la sous-partie suivante.

Michel Foucault continue son développement en remarquant que ce sont les diverses relations fondées sur les interdits sexuels entre membres d'une même famille qui ont constitué « une sorte de noyau restreint, dur, substantiel, massif, corporel, affectif de la famille : la famille-cellule à la place de la famille relationnelle, la famille-cellule avec son espace corporel, avec son espace affectif, son espace sexuel, qui est entièrement saturé des rapports directs parents-enfants. »[221] Par ailleurs, même si le philosophe ne nie pas la constitution de la grande famille relationnelle sur fond de prohibition de l'inceste, il privilégie l'hypothèse selon laquelle la famille-cellule s'est constituée à partir du XVIIIe siècle sur « l'inceste frôleur de regards et des gestes autour du corps de l'enfant. »[222] Un inceste qu'il nomme « épistémophilique »[223], un inceste du contact et du regard, un inceste de la surveillance qui serait à la base de la famille moderne. C'est l'aube du *contrôle parental*.

[218] *Ibid.*, p. 230.
[219] *Ibid.*
[220] *Ibid.*, p. 232.
[221] *Ibid.*, p. 233.
[222] *Ibid.*, p. 234.
[223] *Ibid.*

Ce type de surveillance qui encadre la relation parents-enfants, serait homogène au rapport entre médecin et malade, et même le prolongerait[224]. Il écrit qu' « au moment même où l'on renferme la famille cellulaire dans un espace affectif dense, on l'investit, au nom de la maladie, d'une rationalité qui branche cette même famille sur une technologie, un pouvoir et un savoir médicaux externes. La nouvelle famille, la famille substantielle, la famille affective et sexuelle, est en même temps une *famille médicalisée.* »[225] Car si les parents surveillent les enfants, l'aveu lui, ne peut être formulé qu'aux oreilles des médecins, c'est par eux que les *malades consentent au traitement et acceptent donc d'être guéries* – guérison d'un mal souvent codifié selon des contextes historiques, médicaux et juridiques bien particuliers, qui décident de ce qui est valétudinaire et de ce qui ne l'est pas. J'ai aussi exploré cette connivence du couple médecin-patient en miroir de celle plus large du couple et du rapport parent-enfant dans le duo qui figure dans la gravure *Puisque je vous dis que tout va bien !* (fig. 146).

Michel Foucault fait le lien explicite entre ces deux duos qui fondent le système de la famille médicalisée lorsqu'il écrit :

> De sorte qu'on va avoir une sexualité, une masturbation de l'enfant qui est objet de surveillance, de reconnaissance, de contrôle parental continu. Or, cette sexualité va devenir, en même temps, objet d'aveu et de discours, mais à l'extérieur, du côté du médecin. Médicalisation interne de la famille et du rapport parents-enfants, mais discursivité externe dans le rapport au médecin ; silence de la sexualité dans les frontières mêmes de la famille, où pourtant elle apparaît en toute clarté par système de surveillance, mais là où elle apparaît, elle ne doit pas être dite. [...] C'est la médecine qui pourra dire la sexualité et faire parler la sexualité, au moment où c'est la famille qui la fait apparaître, puisque c'est la famille qui surveille.[226]

Plus loin, Michel Foucault compare même la chasse aux enfants masturbateurs et la chasse aux sorcières lorsqu'il écrit qu'une « grande persécution physique de l'enfance et de la masturbation au XIXe siècle qui, sans en avoir les conséquences, a presque l'ampleur des persécutions contre les sorciers au XVIe-XVIIe siècle »[227]. Parents, enfants, médecins et juges se réunissent ainsi dans la grande cuisine incestueuse. Le philosophe écrit encore :

> Les vices de l'enfant, la culpabilité des parents, appellent la médecine à médicaliser ce problème de la masturbation, de la sexualité de l'enfant, du corps en général de l'enfant. Un engrenage médico-familial organise un champ à la fois éthique et pathologique, où les conduites sexuelles sont données comme objet de contrôle, de coercition, d'examen, de jugement, d'intervention. Bref, l'instance de la famille médicalisée fonctionne comme principe de normalisation. C'est cette famille [...] qui fait

[224] *Ibid.,* p. 235.
[225] *Ibid.*
[226] *Ibid.,* p. 236.
[227] *Ibid.,* p. 238.

> apparaître, qui va pouvoir faire apparaître maintenant, à partir des premières décennies du XIXe siècle, le normal et l'anormal dans l'ordre du sexuel. C'est la famille qui va être le principe de détermination, de discrimination de la sexualité, et le principe également de redressement de l'anormal.[228]

C'est donc tout le principe de normalisation de la sexualité qui s'opère au sein de la famille médicalisée, et qui en même temps permet l'institutionnalisation de la sexualité de manière plus générale. Autrement dit, dans la sphère familiale d'inspiration bourgeoise, le contrôle parental est à l'affût du moindre signe d'anormalité de la sexualité des enfants, et a pour finalité leur redressement, un redressement qui, bien sûr, place l'hétérosexualité monogame comme modèle idéal. De cette manière, et au sein de mon propre travail, les duos parents-enfants et médecins-patientes représentés en arrière-plan des gravures *Jeux Innocents* (fig. 262) et *Puisque je vous dis que tout va bien !* (fig. 146) résonnent et interrogent les comportements incestueux et le rapport à l'anormalité et au pathologique dans ce qui définit la sexualité dans les sociétés occidentales. Dans la famille médicalisée occidentale, somatisation, infantilisation et médicalisation[229] sont les trois principales transformations qui ont permis la transposition de la « chair chrétienne »[230] dans la famille.

Il n'est donc pas tant question chez Michel Foucault du tabou de l'inceste resserré par la nature des liens familiaux, mais d'une véritable soupe incestueuse entre les institutions garantissant la bonne santé de l'État et de la famille – dans toute la proximité incestueuse avec les enfants que ces organisations relationnelles insinuent. Dans ce sens, le philosophe écrit : « Un des moyens pour coaguler la famille conjugale a été de rendre les parents responsables du corps de leurs enfants, de la vie et de la mort de leurs enfants, et ceci par l'intermédiaire d'un auto-érotisme qui avait été rendu fabuleusement dangereux dans et par le discours médical. »[231] Le droit de vie et de mort est tout le sujet d'une autre gravure, celle que j'ai intitulée *Droit de vie et de mort* (fig. 142), qui réfléchit sur les politiques de l'avortement en réaction à une sur-responsabilisation des corps gestants par rapport aux corps des enfants.

Dans cette gravure (fig. 142) j'ai aussi questionné la responsabilisation d'un sujet (particulièrement celui qui peut être enceint) autour de la naissance ou non d'un autre être

[228] *Ibid.*, p. 238-239.
[229] *Ibid.*, p. 250.
[230] *Ibid.*, p. 249.
[231] *Ibid.*, p. 250.

humain, les implications que cela provoque sur la relation de ce sujet vis-à-vis de l'État, ce dernier étant forcément partie prenante du processus. C'était une manière pour moi d'interroger toute la « politique menstruelle ». Par ce terme, j'entends la matière originellement féconde, celle qui est rejetée hors du corps pendant les menstruations, souvent par la volonté souveraine d'un sujet qui peut être enceint, questionne nécessairement sur la responsabilisation parentale de ce même sujet, alors contraint par les lois qui régissent un État. Ainsi, un sujet qui peut tomber enceint et qui est devenu souverain de son engrossement ou non après les lois pour l'IVG de mai 1968, ce sujet s'engage forcément, qu'il le veuille ou non, dans un rapport de responsabilisation vis-à-vis de la parentalité et de ce qu'elle implique. Ce rapport de responsabilisation n'a jamais eu de pareille dans toutes les époques précédentes. C'est cela que j'ai voulu retranscrire dans *Droit de vie et de mort* (fig. 142) : la conscience très vive que ma grand-mère par exemple a souffert d'un grand manque d'autodétermination sur son corps, alors que moi je souffre d'une très forte responsabilisation qui s'enclenche dans un contexte politique et social très différent, en ruine.

Michel Foucault remarque qu'à partir du moment où la sexualité enfantine a été médicalisée, sous le joug de la responsabilité parentale, vers la fin du XVIIIe siècle, il a été difficile de concevoir que des parents puissent être « atteints, investis par le désir incestueux de leurs enfants »[232]. Un siècle plus tard, après avoir promut l' « indiscrétion incestueuse »[233] des parents, couplé au fait que les corps des enfants appartiennent aux parents de droit, il n'est pas étonnant de voir surgir en marge de la médecine une théorie psychanalytique de l'inceste tout à fait acceptable au regard de la société d'alors. L'inversion du désir que la théorie psychanalytique de l'inceste encourage, absout tout désir des parents pour leurs enfants, et se redirige sur les enfants eux-mêmes, qui seraient alors ceux dont le désir serait orienté vers leurs parents[234]. Cette théorie permettrait toujours plus « le branchement de la famille sur le pouvoir médical »[235], un branchement qui par ailleurs concerne essentiellement la famille bourgeoise. Ce fonctionnement s'étendra plus largement aux familles prolétaires, pauvres et paysannes, grâce à un contrôle ecclésiastique,

[232] *Ibid.*, p. 251.
[233] *Ibid.*, p. 252.
[234] *Ibid.*, p. 253.
[235] *Ibid.*

un contrôle social voire judiciaire défavorable aux unions libres, souvent illisibles pour l'État[236].

De manière simultanée, la psychanalyse va s'ériger comme technique pour la « gestion de l'inceste infantile et de tous ses effets perturbateurs dans l'espace familial »[237]. Ce faisant, la psychanalyse réinsèrera d'une part le désir au sein des familles, et d'autre part, des institutions de quadrillage des familles populaires vont criminaliser certains parents tout en protégeant d'autres enfants. Dans cette dynamique, les services de protection de l'enfance[238] se fonderont entre autres, sur la peur de l'inceste adulte. Michel Foucault insiste sur le caractère de ces deux formes d'institutionnalisation de l'inceste comme d'une « espèce de tentative ethnopsychanalytique qui essayerait d'articuler l'interdit de l'inceste adulte sur le désir incestueux des enfants. »[239]

L'inceste comme berceau des dominations : définir le seuil limite à partir du spectre de l'inceste et de ses zombies-figurations

J'ai éclairci dans l'état de l'art de cette thèse le cas légal spécifique concernant les consentements des mineurɛs[240]. Les violences sexuelles sur les enfants n'entrent pas dans le même cadre légal que celles sur les adultes. La capacité à consentir chez les enfants est dite *statutaire*[241] au même titre que le fut celle des femmes avant la troisième révolution du consentement – notamment dans le cas du *devoir conjugal*[242]. Dans cette partie je m'appuierai d'abord sur l'essai en érotologie écrit par Judith Butler, *Antigone : la parenté entre vie et mort*[243] pour analyser une gravure que j'ai déjà abordée brièvement, titrée *Jeux Innocents* (fig. 262). Grâce aux analyses d'inspiration psychanalytique de Butler sur la figure d'Antigone, j'essaierai de révéler dans cette gravure la présence fantomatique et

[236] *Ibid.*, p. 254.
[237] *Ibid.*, p. 257.
[238] À ce propos, dans *Abolir la famille,* Michelle Esther O'Brien prend pour exemple l'utilisation des services de protection de l'enfance dans l'Amérique du Nord du XVIIe siècle au XIXe siècle, qui disloquait essentiellement les familles non-blanches et indigènes afin de servir la reproduction d'un État suprémaciste et raciste qui trouvait son reflet dans les familles blanches des colons. Voir Michelle Esther O'Brien, *Abolir la famille, op. cit.*, p. 118.
[239] Michel Foucault, *Les Anormaux, op. cit.*, p. 258.
[240] *Supra*, « 1987 – 2017 : l'inversion de la question homosexuelle, putification et libération de la parole ».
[241] Irène Théry, *Moi aussi, op. cit.*, p. 342-343.
[242] *Ibid.*, p. 263.
[243] Judith Butler, *Antigone : la parenté entre vie et mort.*

constante de l'inceste ; gravure dont j'ai pris moi-même beaucoup de temps à comprendre la profondeur figurale et les nombreux questionnements représentationnels qu'elle posait.

En analysant la tragédie grecque *Antigone*, écrite par Sophocle au Ve siècle avant notre ère[244], Judith Butler observe que :

> Bien que Hegel prétende que [l'acte d'Antigone] est opposé à celui de Créon, *les deux actes sont plus en miroir qu'ils ne s'opposent l'un à l'autre*, suggérant que si l'un représente la parenté et l'autre l'État, ils ne peuvent effectuer cette représentation qu'en devenant chacun impliqué dans l'expression de l'autre. En parlant à Créon, [Antigone] devient virile ; en étant celui à qui elle s'adresse, il est dévirilisé, et donc aucun ne maintient sa position à l'intérieur de son genre ; le trouble dans la parenté apparaît alors comme déstabilisant le genre tout au long de la pièce.[245]

Un tel glissement entre ces deux figures crée des intrications complexes entre genre, parenté et pouvoir étatique que Judith Butler ne cessera de décortiquer tout au long de cet ouvrage. Par le prisme du symbolique psychanalytique, la philosophe note que la parenté est une fonction du langage qui s'instaure dès que l'enfant y accède. Ainsi, pour cette dernière, le langage et la parenté « ne sont pas des institutions sociales modifiables – du moins pas facilement. »[246] Plus loin, Judith Butler pose une question qui nous intéressera pour la suite de l'analyse de la gravure *Jeux Innocents* (fig. 262) :

> Plus spécifiquement, [la règle de l'interdit de l'inceste], peut-elle opérer effectivement, quelle que soit son efficacité, sans produire et maintenir le fantôme de sa transgression ? De telles règles produisent-elles de la conformité, ou produisent-elles aussi un ensemble de configurations sociales qui excèdent et défient les règles qui les rendent possibles ? Je tiens cette question pour exemplaire de ce que Foucault avait souligné comme dimension *productive* et *excessive* des règles du structuralisme. Accepter l'efficacité finale de cette règle dans sa description théorique, c'est donc, semble-t-il, accepter de vivre sous son régime, sous la force de ses édits.[247]

Pour Butler, la distinction entre loi symbolique et loi sociale ne tient pas, elle écrit que « non seulement le symbolique est lui-même la sédimentation des pratiques sociales, mais des changements radicaux dans la parenté exigent une réarticulation des présupposés structuralistes de la psychanalyse, et donc, de la théorie contemporaine du genre et de la

[244] Cette pièce a été écrite avant *Œdipe roi* et *Œdipe à Colone* qui sont des pièces décrivant le sort d'Œdipe, roi de Thèbes, et de ses descendants. Créon est l'oncle d'Antigone, après la mort des deux fils d'Œdipe – Étéocle et Polynice qui se sont entre-tués pour revendiquer le trône de Thèbes – Créon accède au trône de Thèbes et refuse d'enterrer Polynice, qui aurait selon lui trahit sa patrie. Furieuse, Antigone désobéit à l'ordre de ce dernier et enterre son frère. Créon la condamne à être enterrée vivante malgré les supplications de son fils Hémon, aussi amant d'Antigone. Antigone finit par se pendre entraînant avec elle son amant et sa mère Eurydice dans la mort, et plongeant ainsi le roi Créon dans un profond désespoir, qui le fait renoncer à son trône. Sophocle, *Antigone* [441 av. J.-C.], traduit du grec ancien par Paul Mazon, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 1997.

[245] Judith Butler, *Antigone : la parenté entre vie et mort, op. cit.*, p. 18-19.

[246] *Ibid.*, p. 23-24.

[247] *Ibid.*, p. 26.

sexualité. »[248] Et si, pour les anthropologues Claude Lévi-Strauss[249] et Gayle Rubin[250], les règles culturelles ne sont pas modifiables, « les modalités par lesquelles elles apparaissent sont variables. »[251] De ce fait, le Symbolique psychanalytique freinerait l'éclosion des utopies créatrices de nouvelles parentèles[252].

Judith Butler note que la mort d'Antigone est « toujours double »[253], Antigone dit ne pas avoir aimé, ne pas avoir eu d'enfants, ne pas avoir vécu et être soumise à la malédiction qu'Œdipe a lancé sur ses enfants. Butler pose alors la question suivante : « peut-être est-ce le désir invivable avec lequel elle vit, l'inceste lui-même, qui fait de sa vie une mort vivante, qui n'a pas sa place dans les termes qui confèrent l'intelligibilité à la vie ? »[254] Elle écrit ensuite :

> La mort est donc figurée comme une espèce de mariage pour ceux de cette famille qui sont déjà morts, affirmant la qualité mortifère de ces amours pour lesquelles il n'y a pas de place viable et vivable dans la culture. Il importe, sans aucun doute, de refuser la conclusion selon laquelle être sans enfant est en soi-même un destin tragique, mais tout autant cette autre conclusion selon laquelle le tabou de l'inceste doit être détruit pour que l'amour fleurisse librement partout. Ni le retour à la normalité familiale, ni la célébration de la pratique de l'inceste ne sont ici le but à atteindre. Sa situation délicate offre réellement une allégorie à la crise de la parenté ; quels agencements sociaux peuvent être reconnus comme amour légitime, et quelles pertes humaines peuvent être explicitement pleurées au titre de perte lourdement réelle ?[255]

Avec cette dernière question Judith Butler fait référence aux innombrables morts du SIDA, et pose cette ultime question : « À quelle espèce de *mort vivante* ont-ils été condamnés ? »[256]

La « tombe vivante »[257] dans laquelle la figure d'Antigone est emmurée transforme sa malédiction en un véritable incubateur à zombie-figuration⁂, non-seulement dans une dimension figurale, mais aussi et surtout dans les relations de parenté illégitimes qu'il couve : ces relations en elles-mêmes « ne sont ni vivantes ni mortes, elles dessinent le non-humain aux frontières de l'humain. »[258] Butler ajoute, et ouvre ainsi son chapitre sur les

---

[248] *Ibid.*, p. 28.
[249] Claude Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté.*
[250] Gayle Rubin, *Surveiller et jouir.*
[251] Judith Butler, *Antigone : la parenté entre vie et mort, op. cit.*, p. 28.
[252] *Ibid.*, p. 29.
[253] *Ibid.*, p. 32. Cette double mort se retrouve dans la philosophie de Walter Benjamin, elle est propre aux zombie-figurations telles que je les ai décrites. *Supra,* « Penser les figures du cyborg et du zombie dans le présent épais de Donna Haraway ».
[254] *Ibid.*, p. 33.
[255] *Ibid.*
[256] *Ibid.*
[257] *Ibid.*
[258] *Ibid.*, p. 88.

« Lois non écrites, transmissions aberrantes »[259], qu'il « nous serait plus facile de dire que Créon l'a tuée, mais il ne la condamne qu'à une mort vivante, et c'est dans la tombe même qu'elle se supprime. »[260] C'est donc traversée par la pulsion de mort[261] qu'Antigone erre comme un fantôme dans le symbolique « en tant que loi inflexible »[262] dont l'autorité serait insurpassable. Pourtant, Antigone, même à moitié vivante, reste une figure vengeresse[263] ; la figure d'Antigone conjugue étrangement zombie[264] et fantôme[265], peut-être parce qu'elle est une sorcière[266] : à la fois maudite par Œdipe et maudissant Créon. Antigone deviendra

[259] *Ibid.*, pp. 35-64.
[260] *Ibid.*, p. 35.
[261] *Ibid.*, p. 38. Un peu plus loin Butler écrira « Lacan approche néanmoins Antigone comme une image fascinante, donc une image en rapport avec le problème de la pulsion de mort dans le masochisme. [...] Antigone est déjà au service de la mort, morte de son vivant, et de ce fait elle semble s'être aventurée dans une mort qui reste à comprendre. Lacan considère son obstination comme une manifestation de cette pulsion de mort, la traitant [...] d' "inhumaine" par rapport à Ismène [...]. » *Ibid.*, p. 56. Je parle plus précisément de la pulsion de mort dans un article : Chloé Fleury Turcas, « Pulsion de mort dans le placard. Un squelette raccommode un zombie : esthétiques queer des relations », *Psychologies, Genre et Société*, 1 | 2023. Voir aussi : *Supra,* « Libérer le savoir : avoir des visions messianiques ».
[262] Judith Butler, *Antigone : la parenté entre vie et mort, op. cit.*, p. 38.
[263] *Ibid.*, p. 43.
[264] On peut aisément deviner la figure du zombie lorsque Judith Butler remarque, à la suite du sociologue États-Uniens Orlando Patterson, que « l'une des institutions de l'esclavage a fait disparaître chez les Afro-Américains, c'est précisément la parenté. Les maîtres possédaient toujours des familles d'esclaves dans lesquelles ils opéraient en qualité de patriarches, pouvant violer ou forcer les femmes de la famille et féminiser les hommes ; les femmes dans les familles noires n'étaient pas protégées par leurs hommes, et les hommes se révélaient incapables de tenir leur rôle : protéger et gouverner femmes et enfants. Bien que Patterson fasse apparaître parfois que la première atteinte à la parenté a été l'éradication des droits paternels sur les femmes et les enfants dans les familles d'esclaves, il amène en plus un concept de "mort sociale", important pour décrire cet aspect de l'esclavage dans lequel les esclaves sont traités comme des morts tout au long de leur vie. » *Ibid.*, p. 82. Cite Orlando Patterson, *Slavery and Social Death. A comparative Study*, Cambridge, Harvard University Press, 1982, pp. 97-101. On sait que le zombie est une figure qui a émergé en résistance aux sociétés esclavagistes et coloniales à Haïti. Voir : *Supra*, « Exploration des zombies-figurations à travers une archéologie des gravures anatomiques ».
[265] À propos de la figure d'Antigone comme une figure-fantôme qui transcende les genres, Judith Butler note encore : « Ses vibrantes proclamations de deuil présupposent un domaine où il n'y a plus rien à pleurer. L'insistance sur le chagrin public est ce qui la fait passer du genre féminin à la démesure (*hubris*), à cet excès typiquement masculin qui fait se demander aux gardes, au Chœur, à Créon : qui est l'homme ici ? On dirait qu'il y a comme des spectres, qu'Antigone elle-même habite les frères dont elle a pris la place, cette place qu'elle a transformée en la prenant. » Judith Butler, *Antigone : la parenté entre vie et mort, op. cit.,* p. 89. La dimension fantomatique d'Antigone est selon Butler très liée à son genre attribué et à ses revendications (ou réclamations au sens du *claim* anglais) qui fait d'elle le réceptacle de la parole et de la dignité de ses morts adorés et irremplaçables. Cette obstination dans la désobéissance aux lois de l'État et dans la clameur de la reconnaissance et de la dignité des morts est un pouvoir qui revient aux sorcières comme je l'ai analysé dans le chapitre précédent. Antigone *possède* le genre de son frère.
[266] Antigone comme une figure de la sorcière se retrouve aussi à travers les propos de Butler lorsqu'elle analyse les affirmations d'Hegel quant à Antigone et sa féminité, qui serait comme une « ironie de la communauté » (elle cite Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit*, tome II [1807], traduction de l'allemand par Jean Hyppolite, Paris, Éditions Aubier, 1980, p. 41-42.) : « Ce soudain glissement vers le thème des femmes rappelle Antigone, mais généralise aussi très clairement, à partir de son cas, d'une façon qui va jusqu'à effacer son nom et ses particularités. Ces "femmes" pervertissent l'universel, transformant l'État en simples possessions et éléments de la famille, décorant la famille de tout le bazar de l'État, transformant

même un sujet juridique dès qu'elle désobéira et revendiquera (*claim*) des droits : tout comme le furent les sorcières aux temps de l'Inquisition.

Alors enterrée vivante, la limite entre la vie et la mort sur laquelle évolue Antigone est celle sur laquelle les sorcières ont été humiliées et silencées. Cette limite explose lorsqu'elle prend la forme de la torture. Pour Butler : « La torture établit l'indestructibilité aussi bien pour Antigone que pour Sade. Ce support indestructible permet la production de formes, et donc les conditions mêmes d'une esthétique. Selon les mots de Lacan, "l'objet n'est là que comme pouvoir d'une souffrance, qui n'est d'elle-même que le signifiant d'une limite", et devient ainsi une forme de persistance qui survit à son effort de destruction. »[267] Cette persistance est toute l'affaire de la pulsion de mort et de la fascination que son mouvement suscite. À la suite du critique et philosophe Francis Georges Steiner, Judith Butler se demande ce qu'il serait arrivé à la psychanalyse si celle-ci avait pris Antigone et non Œdipe comme point de départ[268].

Mais avec un tabou de l'inceste basé sur le mythe Œdipien, celui-ci tourne sur lui-même, exposant son interdit à une constante transgression, sans échappatoire possible. Avec Antigone, le tabou de l'inceste prend une nouvelle dimension qui travaille la notion d'interdit sans s'y soumettre. Judith Butler écrit encore :

> le tabou de l'inceste contient son infraction en lui-même, il ne fait pas que l'interdire, mais bien plutôt le soutient et le cultive en tant que spectre nécessaire de la dissolution sociale, un spectre sans lequel les liens sociaux ne pourraient advenir. Et ainsi, l'interdit de l'inceste dans Antigone appelle à repenser l'interdit en lui-même, non seulement comme une négation ou une privation de pouvoir, mais comme quelque chose qui ne travaille qu'en faisant proliférer, en faisant se déplacer le crime même qu'il est censé interdire. Le tabou, et ses effrayantes figurations de l'inceste, mettent en relief les lignes de la parenté qui accueillent l'inceste comme leur plus proche possibilité, instaurant une "aberration" au cœur de la norme.[269]

---

l'appareil d'État en bannières et châles divers. Cette perversion de l'universalité n'a pas d'implications politiques. Et cependant, les "femmes" n'agissent pas politiquement, mais constituent une perversion et une privatisation de la sphère politique, une sphère gouvernée par l'universalité. » Judith Butler, *Antigone : la parenté entre vie et mort, op. cit.,* p. 43-44. Ces "femmes" sont des sorcières, comme nous l'avons vu avec Foucault, elles deviennent des sujets juridiques dès leur moindre résistance à l'État ; *Supra*, « La convulsion comme signe plastique des consentements : trajet mouvementé des sorcières, des possédées et des illuminées ». Aussi, tout comme les sorcières qui lui succéderont, la malédiction qui pèse sur Antigone change son genre et le rend « flottant », presque spectral. Voir Judith Butler, *Antigone : la parenté entre vie et mort, op. cit.,* p. 70 et p. 85.

[267] *Ibid.*, p. 57. Cite Jacques Lacan, *Séminaire, Livre VII : L'Éthique de la psychanalyse* [1959-1960], Paris, Éditions Le Seuil, 1986, p. 304.

[268] *Ibid.*, p. 65.

[269] *Ibid.*, p. 75.

Les effrayantes figurations de l'inceste posent directement la question de la parentalité comme liens de violences quasi-obligatoires ou en tout cas, constamment induits au sein de la sphère familiale. De tels liens sont aberrants, et sont d'autant plus aberrants qu'ils fonctionnent comme norme relationnelle.

Ces effrayantes figurations peuvent prendre de multiples formes. Dorothée Dussy, anthropologue de l'inceste, en relève quelques-unes dans son ouvrage *Le Berceau des dominations,* elle écrit :

> Les mécanismes de reproduction et de communication de l'inceste sont décrits à travers les modalités de la mise au silence des membres de la famille, à travers la formulation de leurs valeurs et enfin à travers les réactions de la famille et des proches à la révélation de l'inceste, qui survient la plupart du temps quand les incestées sont devenues adultes. En filigrane, cette description permet de réfléchir à la question de l'homme normal *versus* l'homme anormal ou monstrueux, et permet, au bout du compte et dans la conclusion qui referme le livre, de repenser le lien entre la pratique de l'inceste et la théorie de l'interdit.[270]

Si comme l'énonçait Lévi-Strauss en 1947, la prohibition de l'inceste fonde la société, alors les figurations aberrantes du tabou de l'inceste se forment dans un silence assourdissant tout en écrabouillant les corps réels, « puisque personne ne peut vivre en se représentant comme hors de la société. »[271] Ainsi, peu importe de savoir qui tient quelle position dans la parenté, « pour quiconque vivant sur cette pente savonnée d'identifications, son destin sera bien incertain, vivant dans la mort, mourant dans la vie. »[272] Or, les féministes radicales ont, depuis plus de cinquante ans, acté que la psychanalyse de Freud à Lacan et l'anthropologie structurale sont des idéologies « du sexisme les plus sophistiquées qu'on puisse trouver »[273]. Repenser le tabou de l'inceste depuis la figure d'Antigone éclaire la normalisation de « l'enfer intérieur de chacun »[274] spécifique à l'espèce humaine, qui est la seule espèce terrienne qui, certes ne tue pas ses enfants, mais trouve raffinement et

---

[270] Dorothée Dussy, *Le Berceau des dominations. Anthropologie de* l'inceste [2013], Paris, Éditions Pocket, 2021, p. 31. J'ai ajouté les glyphes inclusifs.
[271] *Ibid.*, p. 382.
[272] Judith Butler, *Antigone : la parenté entre vie et mort, op. cit.*, p. 75.
[273] Gayle Rubin, « Le marché aux femmes », *Surveiller et jouir, op. cit.*, p. 71. J'aimerai remettre ici la note de bas de page que Gayle Rubin a écrite après cette phrase dans son texte : « Certains passages des *Guérillères* de Wittig apparaissent comme des tirades contre Lévi-Strauss et Lacan. Par exemple : "En effet n'a-t-il pas écrit, le pouvoir et la possession des femmes, le loisir et la jouissance des femmes ? Il écrit que tu es monnaie d'échange, que tu es signe d'échange. Il écrit, troc, troc, troc, possession acquisition des femmes et des marchandises. Mieux vaut pour toi compter tes tripes au soleil et râler, frappée de mort, que de vivre une vie que quiconque peut s'approprier. Qu'est ce qui t'appartient sur cette terre ? Seule la mort. Nulle force au monde ne peut te la dérober. Et – raisonne explique-toi raconte-toi – si le bonheur c'est la possession de quelque chose, alors tends à ce bonheur souverain – mourir." » *Ibid.*, p. 71. Cite Monique Wittig, *Les Guérillères*, *op. cit.*, p. 160-161.
[274] Dorothée Dussy, *Le Berceau des dominations, op. cit.,* p. 385.

sophistication « dans les méthodes d'inculcation des dominations »[275]. C'est ce type particulier de perversion au sein même de la loi que j'ai voulu figurer dans l'arrière-plan de la gravure *Jeux Innocents* (fig. 262). Le tabou de l'inceste est surtout une tragédie hétéronormative[276] « sans cesse conçue comme une tragédie de et pour l'enfant. »[277] C'est pour cela que la figure d'Antigone répond aux objectifs tracés par Gayle Rubin dans son article sur « Le marché aux femmes », lorsqu'elle écrit que « le mouvement féministe doit tenter de résoudre la crise œdipienne de la culture en réorganisant le champ du sexe et du genre de telle sorte que l'expérience œdipienne de chaque individu soit moins destructrice. »[278]

La tragédie du tabou de l'inceste est, chez l'enfant, tout à fait atmosphérique et spectrale[279]. C'est une véritable hantologie que Judith Butler pointe comme un déni des vies « détruites par génocide »[280] mais qui ne sont pas pour autant « introduites dans la vie légitime de la communauté, là où des modèles de reconnaissance permettent la conquête de l'humanité. »[281] Chez Hannah Arendt, Judith Butler remarque que le « "royaume des ombres", qui hante la sphère publique, empêché d'accéder à la constitution publique de l'humain, mais qui est cependant humain dans un sens apparemment figuré du terme. »[282] Cependant Judith Butler remarque :

> [Hannah Arendt] n'explique pas comment il pourrait y avoir un despotisme prépolitique, ni comment on doit étendre le "politique" pour décrire le statut d'une population composée de ceux qui sont moins que des humains, qui ne sont pas autorisés à parler sur la scène publique où l'humain se constitue à travers les mots et les actes, et plus énergiquement encore quand ses mots deviennent ses actes. Ce qu'elle ne parvient pas à lire dans *La Condition de l'homme moderne*, c'est précisément la façon par laquelle les frontières de la sphère publique et politique sont sécurisées par la production d'un extérieur qui aide à sa constitution. Ce qu'elle n'explique pas, c'est ce lien médiateur que la parenté installe entre les sphères publique et privée.[283]

---

[275] *Ibid.*, p. 386.
[276] Judith Butler écrit : « Bien qu'elle ne soit pas tout à fait une héroïne queer, Antigone est vraiment l'emblème d'une certaine fatalité hétérosexuelle qui attend d'être déchiffrée. [...] qu'est-ce donc qui, dans son acte, est fatal pour l'hétérosexualité dans son sens normatif ? » Judith Butler, *Antigone : la parenté entre vie et mort, op. cit.,* p. 80.
[277] *Ibid.*, p. 79.
[278] Gayle Rubin, *Surveiller et jouir, op. cit.*, p. 69.
[279] J'aborde plus en détails la dimension spectrale du consentement à travers les généalogies chamanes et les dialogues (artistiques) avec les fantômes qu'elles supposent. Voir : *Supra*, « Libérer les terres : être hantée ».
[280] Judith Butler, *Antigone : la parenté entre vie et mort, op. cit.*, p. 90.
[281] *Ibid.*
[282] *Ibid.* Cite Hannah Arendt, *La Condition de l'homme moderne*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 1961.
[283] *Ibid.*, p. 91.

Butler ajoute : « Les esclaves, les femmes et les enfants, tous ceux qui n'étaient pas des mâles possédants n'étaient pas autorisés à pénétrer la sphère publique dans laquelle l'humain était constitué par des actes linguistiques. Parenté et esclavage conditionnaient ainsi la sphère publique de l'humain, tout en restant extérieurs à sa terminologie. »[284]

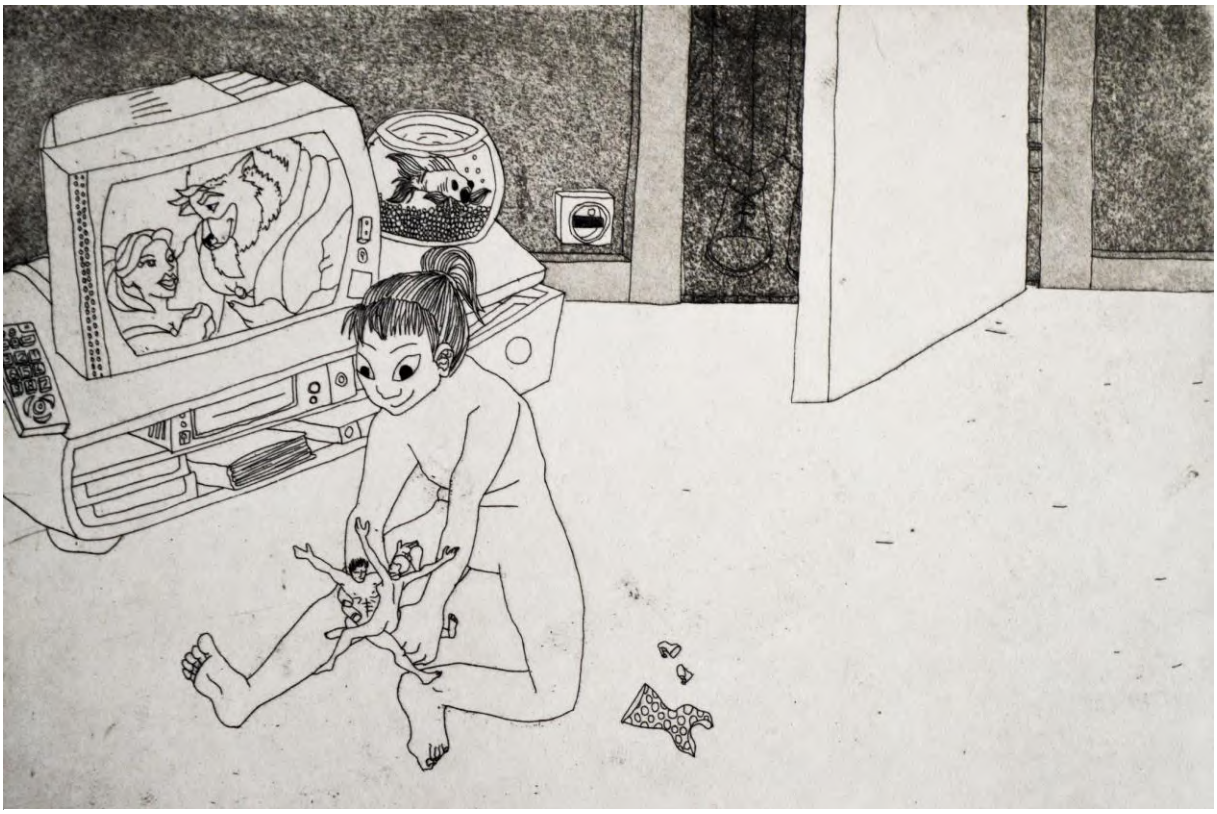


fig. 262. Chloé Fleury Turcas, *Jeux innocents*, 2018,
eau-forte et aquatinte sur cuivre, 10 x 15 cm,
encre noire Charbonnel sur du papier ivoire Rosaspina de Fabriano, 220g, 26,5 x 30 cm,
impression main sur presse personnelle, Paris.

[284] *Ibid.*

Dans cette gravure titrée *Jeux Innocents* (fig. 262), l'enfant est asexué[285] puisqu'il est, tout comme Antigone, hors de l'humain, sur des strates bien différentes mais bien plus universelles (tout le monde a été un enfant). On pourrait dire que lui aussi « jette le trouble dans le vocabulaire de la parenté qui est une précondition de l'humain, soulevant implicitement pour nous la question de ce que ces préconditions doivent réellement être. »[286] En mettant la sexualité adulte en actes, d'autant plus à travers des jouets et dans l'univers du jeu, l'Enfant figural fait entrer l'adulte qui le regarde en métaphore ; en la *rejouant*, en la *répétant*, l'enfant révèlerait ce qu'on pourrait appeler la « performativité adulte »[287], qui se condenserait essentiellement dans la capacité de l'adulte à avoir une sexualité. On retrouve cette particularité dans l'œuvre de Mike Kelley, *Estral Star n°1* réalisée en 1989 (fig. 263) et qui met en scène deux peluches imbriquées l'une dans l'autre dans une situation qu'on pourrait voir comme copulatoire. Dans la continuité d'Antigone, l'Enfant figural « est l'occasion d'un nouveau champ de l'humain, qui ne s'accomplit qu'à travers la métaphore, celui qui survient quand les moins qu'humains parlent comme des humains, ceux dont le genre est déplacé, ceux dont la parenté est fondée sur leurs propres

[285] Asexué dans le sens « sans organes génitaux » figurés.
[286] Judith Butler, *Antigone : la parenté entre vie et mort, op. cit.*, p. 91.
[287] La performativité adulte chez l'enfant est le sujet principal de la gravure *Jeux Innocents* (fig. 262). Je n'ai pas le temps de développer ici la théorie de performativité – qui, si elle peut être de genre, même de race (« Pour Fleetwood, les discours raciaux dépendent d'un sujet intelligible, visible et agissant pour faire sens. Elle considère que le fait de repérer les signes visibles d'une prétendue différence raciale et d'en faire sens comme indicateurs d'une race, produit en effet la race. Ce "travail" de décodage est un acte performatif qui réalise la différence raciale. » Emily Q. Shuman, « Esthétique et performativité de la race dans "Créature ratée" de Casey », *Itinéraires*, 2020-3 | 2021.) ou de classe ; pourquoi la performativité ne pourrait pas aussi concerner l'âge ? Que fait un enfant lorsqu'iɛl met les chaussures de ses parents ? Lorsqu'iɛl met des talons ? Du maquillage ? Je n'ai pas trouvé de littérature ni de recherches qui mentionnent cette question particulière de la « performativité adulte » chez l'enfant ou l'ado ; pourtant, dans le cadre de mon travail, je la relève souvent dans ce que les équipes pédagogiques peuvent parfois appeler « l'insolence » ou la « provocation » adolescente. Je peux cependant me rapprocher de Judith Butler en échangeant la performativité de genre contre celle de l'âge. Ainsi lorsqu'elle écrit : « Si le genre est performatif, la réalité du genre est donc elle-même produite en tant qu'effet de la performance. Bien qu'il y ait des normes qui gouvernent ce qui sera et ne sera pas réel, et ce qui sera et ne sera pas intelligible, elles sont remises en question et réitérées au moment où la performativité devient leur pratique citationnelle. On ne cite sûrement que des normes qui existent déjà, mais ces normes peuvent être déterritorialisées de manière significative par la citation. Elles peuvent être exposées comme non naturelles et non nécessaires lorsqu'elles se mettent en place dans un contexte et sous une forme de corporalisation qui défient les attentes normatives : par la performativité du genre, non seulement nous voyons comment les normes qui gouvernent la réalité sont citées, mais nous saisissons un des mécanismes par lesquels la réalité est reproduite *et* modifiée au cours de sa reproduction. » Judith Butler, *Défaire le genre* [2005], traduit de l'anglais (États-Unis) par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2016, p. 303. Elle conclut son paragraphe en écrivant : « Avec le *drag*, il ne s'agit pas simplement de produire un spectacle agréable et subversif, mais d'allégoriser les moyens spectaculaires et lourds de conséquences par lesquels la réalité est à la fois reproduite et contestée. » *Ibid.* Pour en revenir à la gravure *Jeux Innocents* (fig. 262), quand unɛ enfant mime la sexualité hétérosexuelle avec des poupées (elles-mêmes modelées selon des normes corporelles et biologiques particulières), iɛl met en spectacle la sexualité normative qui lea nimbe, dont iɛl est issuɛ mais de laquelle iɛl est pourtant bannie et paradoxalement constamment surveillée.

lois fondatrices. »[288] L'Enfant figural induit par l'entrelacement entre le futurisme reproductif✳ et le tabou de l'inceste le fait entrer dans des formes aberrantes, monstrueuses. Dans l'œuvre de Jake et Dinos Chapman, *Zygotic Acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model (enlarged x1000)* réalisée en 1995 (fig. 264).

Dans la gravure *Jeux Innocents* (fig. 262), on voit une enfant qui joue aux poupées. Elle simule la copulation sexuelle entre Ken® et Barbie®. Les habits des poupées sont au sol. Aucun organe génital n'est représenté dans la scène, que ce soit ceux des poupées ou de l'enfant. Dans cette scène, comment la sexualité induite par le jeu des poupées réagit-elle avec l'adulte qui regarde l'enfant ? Pourquoi cette scène déclenche-t-elle le malaise chez læ regardeuɤɛ ? Une télévision cathodique est posée sur un meuble, avec des cassettes et un lecteur VHS. Elle permet de situer la scène entre les années 1990 et 2000. Sur l'écran, on voit une image du film d'animation de Walt Disney, *La Belle et la Bête*[289] réalisé en 1991 et inspiré du conte éponyme. À côté de la télévision, il y a un bocal avec un poisson dedans. À côté du buffet, on peut voir une prise électrique avec une sécurité enfant fixée par-dessus. Enfin, il y a une porte avec un pied représenté dans la pénombre de l'aquatinte[290]. Ce pied est chaussé d'un mocassin et est habillé d'un pantalon à pinces, c'est un pied d'adulte.

Je ne représente jamais les habits dans mes gravures, comme ils sont très marqués socio-politiquement, je ne veux pas qu'ils noient mon propos ou qu'ils l'emmènent ailleurs. Alors souvent j'évoque l'humain uniquement sous le prisme de la nudité. Mais lorsque je choisis de représenter un type de chaussure, un type de vêtement, c'est pour mentionner une appartenance sociale. Ici, par ce mocassin et ce pantalon à pinces, j'ai voulu représenter la classe bourgeoise – alors même que la scène où évolue la petite fille est une scène qui se déroule dans un milieu populaire, peut-être même prolétaire ou de classe moyenne. C'est ce pied bourgeois, comme vissé dans l'encadrure de *tous* les foyers, *qui surveille*, épie, contrôle la famille médicalisée foucaldienne en lui imposant ses normes sexuelles dans l'anormalisation pathologisante de la sexualité infantile.

[288] Judith Butler, *Antigone : la parenté entre vie et mort, op. cit.*, p. 92.
[289] Gary Trousdale, Kirk Wise, *La Belle et la Bête,* film d'animation, 84 minutes, Walt Disney Pictures, 1991.
[290] Annexe 5 : généralités en gravure.

L'hantologie de l'inceste parcourt toute la gravure, son spectre résiduel parasite la scène. Il est entre chaque grain de colophane[291]. En 2018, lorsque j'ai gravé *Jeux Innocents*, je n'aurai jamais eu la capacité de proposer un déroulé analytique, ni eu les connaissances philosophiques et politiques nécessaires pour expliquer le fond de cette gravure – qui, sommes toutes, s'est modelé dans une intuition tout à fait politique. Il y avait là de lourdes questions à soulever à propos du consentement des enfants, leur paradoxale asexualisation et la modélisation adultiste de leur sexualité. J'ai représenté un lourd tabou sans cesse transgressé et reproduit par une constante surveillance.

Cependant, cette chaussure ne dépasse pas le seuil dessiné par la porte, représenté par un champlat[292], mais rentre parfaitement dans l'encadrement dessiné par la porte entrouverte. C'est le seuil limite du consentement statutaire. Les lignes du champlat résonnent avec celles de la barre qui coupe l'accès aux trous de la prise électrique. C'est une coupure symbolique qui marque l'absence statutaire de consentement sexuel chez l'enfant, malgré l'excitation constante, implicitement ou explicitement érotique, produite par nombre de situations et d'images qui saturent la culture occidentale définitivement adultiste, et dont l'Enfant s'imprègne immanquablement. Cela fait partie d'un parcours impératif duquel l'enfant ne peut s'absoudre. Devenir adulte c'est une initiation par l'éducation obligatoire et coercitive, qui devient finalement désirable pour l'enfant[293] ; qui finit par obtenir après « 18 années de formation en régime dictatorial et disciplinaire »[294] une « liberté politique »[295] qui peut lui « être octroyée sans risque »[296], car selon Yves Bonnardel « le contenu fondamental de l'éducation [...] n'est rien moins que la soumission »[297]. Les consentements des enfants sont modelés dans la domination adulte.

[291] Annexe 5 : généralités en gravure.
[292] Baguette de finition utilisée pour masquer les jonctions entre les murs et les encadrements de portes ou de fenêtres.
[293] À ce propos Yves Bonnardel explique qu' « éduquer, c'est inculquer des peurs, des interdits, des aversions, des tabous. C'est imprimer des normes, des préférences, des goûts, des désirs. C'est orienter, canaliser, former la personnalité. » Ce « pouvoir exorbitant » que possède l'adulte sur l'enfant n'est rien de moins qu'un pouvoir que nombre d'enfants envient et qu'ils ne cessent de poursuivre, souvent en désirant être adulte avant l'âge. Yves Bonnardel, *La Domination adulte*, *op. cit.*, p. 228.
[294] *Ibid.*, p. 227.
[295] *Ibid.*
[296] *Ibid.*
[297] *Ibid.*, p. 213.

La dimension morte-vivante de l'inceste est corrélative aux zombies-figurations précédemment étudiées[298]. Il y a une forme diffractée de zombie-figurations⁘ qui questionne la figuration pédocriminelle dans l'œuvre *Zygotic Acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model (enlarged x1000)* réalisée en 1995 par les artistes Jake et Dinos Chapman (fig. 264). Dans cette œuvre, on retrouve la difformité de la figure du zombie qui perce à travers l'aspect des poupées : leurs visages monstrueusement libidineux rappellent cette « monstruosité »[299] posée sur la sexualité infantile telle qu'elle a été pensée en Occident ces derniers siècles. D'autre part, l'absence d'organes génitaux, ou mieux, le flou créé autour, ôte toute possibilité d'existence au cadrage pornographique et son fétiche génital⁘. De cette façon, le regard adultiste⁂ se perd sur les visages enfantins, déformés par la monstruosité du tabou incestueux et des désirs pédocriminels. De la même manière, dans *Jeux Innocent* (fig. 262), l'absence d'organes génitaux interroge le regard adultiste⁂ et sexualisant et permet de renvoyer læ regardeuɤɛ à l'arrière-plan de l'image où le spectre de l'adulte se dissimule et épie toujours. Là se dessine ce que l'anthropologue de l'inceste Dorothée Dussy appelle « le berceau des dominations »[300] entre l'impossible innocence des enfants et le regard libidineux qui constitue le sujet adulte[301].

[298] *Supra,* « Exploration de la zombie-figuration à travers une archéologie des gravures anatomiques ».
[299] Sur la figure de l'enfant masturbateur notamment voir le cours du 22 janvier 1970 de Michel Foucault au Collège de France, il y analyse trois figures : celles du monstre, du correctionnaire et de l'onaniste. Voir Michel Foucault, *Les Anormaux op. cit.,* pp. 51-70.
[300] Dorothée Dussy, *Le Berceau des dominations.*
[301] Je m'appuie sur une définition de l'adulte qui s'écrirait à partir de la (re)connaissance totale ou partielle d'un sujet des politiques sexuelles et de genre qui le traverse. Apprentissage qui se fait par ailleurs très en marge des institutions éducatives.

fig. 263. Mike Kelley, *Estral Star n°1*, 1989,
animaux en peluche, 80 x 30,4 x 15,2 cm,
Los Angeles, Courtesy Rosamund Felsen.

fig. 264. Jake et Dinos Chapman, *Zygotic Acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model (enlarged x1000)*, 1995,
résine, fibre de verre, peinture, faux-cils, perruques et chaussures de sport,
158 x 196 x 165 cm,
collection privée.

Textures et intensités filamentaires : dynamiques, puissances et énergies des consentements

Maintenant que nous avons tour à tour éclairci les couples dyadiques Adam et Ève, homme et femme, médecin et malade, adulte et enfant, on va s'intéresser un peu plus précisément aux dynamiques filamentaires qui traversent ces couples de figures. On peut déjà avancer que l'Enfant figural traverse systématiquement ces dyades ; pour le couple hétéronormatif✳ homme/femme : l'Enfant est le gardien du futurisme reproductif✳ de la Nation ; pour le couple médecin/malade : l'Enfant est au cœur du tabou de l'inceste et, pour cette raison, est constamment pathologisé et surveillé. Médecin et malade, femme et homme, tous ces couples définissent l'Enfant figural en l'emprisonnant dans des normes et des institutions qui visent au contrôle des corps des enfants. Évidemment, les enfants sont libres, déjà parce qu'iɛls sont néɛs en dehors de tout carcan normatif et parce qu'ensuite iɛls n'ont pas encore totalement absorbé, ni ne sont sous le joug, de tous les impératifs qui régissent la vie des adultes ; par définition, parce qu'iɛls ne sont pas adultes, les enfants sont des rebelles.

Une question émerge : quels filaments parcourent et nouent ces figures entre elles ? J'ai relevé trois flux filamentaires : la dynamique de l'emprise, la puissance hypnotique et l'énergie électrique. Dans une première sous-partie, j'explore la dynamique de l'emprise dans le duo parents et enfants en m'appuyant sur l'œuvre *Lolita* de Vladimir Nabokov[302]. Dans une seconde sous-partie, j'effectuerais une recherche archéologique de l'hypnose en gravure en y imbriquant ma propre pratique artistique. Et enfin, dans une dernière partie, je ferai l'inventaire de toutes les prises électriques qu'on peut trouver dans les œuvres que j'ai créées, en y rapprochant des réflexions critiques et philosophiques sur les énergies fossiles et électriques largement utilisées dans nos sociétés contemporaines.

[302] Vladimir Nabokov, *Lolita* [1955], traduit de l'anglais (États-Unis) par Maurice Couturier, Paris, Éditions Gallimard, 2005.

L'emprise du charognard à travers les figures de l'araignée, du marionnettiste et du vampire

Dans cette première sous-partie je proposerai trois figures non-exhaustives pour penser l'emprise. Tout d'abord : l'araignée pédocriminelle. La texture collante de ses fils lui permet de traquer sa proie, comme Vladimir Nabokov le décrit dans le roman *Lolita*[303] ; ensuite, le marionnettiste sera étudié à travers la figure épistolaire de Hans Bellmer, dont les fils s'actionnent pour façonner l'environnement créatif d'Unica Zürn ; et pour finir, le vampire sera analysé à partir de la première gravure à l'aquatinte que j'ai réalisée et intitulée *Rêves lucides* (fig. 267). L'araignée, le marionnettiste et le vampire sont des figures contenues dans l'ensemble figural plus large du charognard ⁘. On peut retrouver cet ensemble figural sous l'appellation de « pervers narcissique »[304] commun au vocabulaire des affaires conjugales malheureuses voire criminelles.

La traque de Lolita et la toile d'araignée comme piège

Pour comprendre la dynamique de l'emprise, je m'appuierai d'abord sur l'œuvre *Lolita* écrite par Nabokov, en la comparant au récit de Vanessa Springora, *Le Consentement*[305]. *Lolita*, loin de faire l'apologie de la pédocriminalité en propose plutôt une critique glaçante[306]. Le narrateur Humbert Humbert n'est pas fiable : c'est un charmeur et un manipulateur au style littéraire léché, style derrière lequel il se cache en justifiant ses désirs déshumanisant pour Dolores Haze, le vrai nom de Lolita. Le procédé littéraire du journal intime utilisé par Nabokov est le même que celui privilégié par Gabriel Matzneff, notamment lorsque celui-ci a commencé à rédiger ses récits autobiographiques et

[303] Vladimir Nabokov, *Lolita.*

[304] « Au détour d'un qualificatif ou d'une illustration, certaines visions ou attributs reviennent pour caractériser la figure du "pervers narcissique" et "saturent" nos corpus [...]. [...] Quels sont ces motifs à géométrie variable qui façonnent et hantent une relation médiée aux "pervers narcissiques" ? Il est question de s'attarder sur trois motifs structurants qui suscitent des investissements relationnels et psychiques : les motifs du marionnettiste, du vampire et du masque. » Claire Burlat, Delphine Saurier et Gustavo Gomez-Mejia, « Circulations de la figure du "pervers narcissique" : formule, portraits, motifs », *Questions de communication*, 44 | 2023.

[305] Vanessa Springora, *Le Consentement*, Paris, Éditions Grasset, 2020.

[306] Aspect critique que Stanley Kubrick évacuera complètement lorsqu'il adaptera le roman de Nabokov *in Lolita*, film dramatique, MGM, 152 minutes, 1962.

pédocriminels dès 1953[307], soit deux ans avant la publication de *Lolita*. Le journal intime était déjà le procédé qu'utilisait Kierkegaard en 1843 pour conter les manipulations, calculs et planifications amoureuses de Johannes afin d'obtenir les faveurs de Cordélia, hérönɛs fictivɛs que le philosophe a inventéɛs afin de faire reconnaître aux lecteuríɛs l'intérêt de l'existence éthique (contre celle esthétique)[308].

Au milieu du XXe siècle, alors adolescente, Vanessa Springora décrit l'emprise que l'écrivain a exercé sur elle; l'auteure désormais adulte, se rappelle et écrit le souvenir d'une dispute avec Gabriel Matzneff : « Désormais, la moindre de mes paroles est retenue contre moi. Son journal est devenu mon pire ennemi, le filtre par lequel G. tamise notre histoire et la transforme en passion maladive dont je suis la seule artisane. Dès l'amorce d'un reproche, il s'empresse d'enfourcher sa plume : Tu vas voir ce que tu vas voir, ma jolie, et tiens, vlan ! voilà un sacré portrait de toi dans mon carnet noir ! »[309] Plus loin elle ajoute :

> Puisque je me rebelle, puisque je ne trouve plus de béatitude à venir me glisser dans ses draps entre deux cours, alors il faut qu'il se débarrasse de moi. Par la force de l'écrit, il fait de la "petite V." une fille instable rongée par la jalousie, raconte ce qui lui chante. Je ne suis maintenant plus qu'un personnage en sursis, comme les filles précédentes, qu'il ne tardera pas à gommer des pages de son maudit journal. Pour ses lecteurs, ce ne sont que des mots, de la littérature. Pour moi, c'est le début d'un effondrement.
>
> Mais que vaut la vie d'une adolescente anonyme au regard de l'œuvre littéraire d'un être supérieur ?[310]

Gabriel Matzneff se superpose à la figure d'Humbert Humbert. En s'emparant du procédé littéraire du journal intime pour révéler la stratégie d'emprise implicite qu'il permet, Nabokov expose les stratégies d'emprise des pédocriminels en les écrivant précisément à la première personne – première personne alors incarnée par la figure de Humbert Humbert.

Dans leurs relations respectives et complètement asymétriques avec des adolescentes, Gabriel Matzneff et Humbert Humbert sont les maîtres des significations[311]. Vanessa Springora les appelle « ogre »[312] ; les ogres sont ceux qui mangent les mots de leurs proies, ils les dévorent. En les vidant de sens, les ogres transforment les adolescentes en

[307] Même si la première publication des « carnets noirs » est datée de 1976, Gabriel Matzneff aurait commencé son journal intime pédocriminel dès août 1953. Voir Gabriel Matzneff, *Mais la musique soudain s'est tue : Journal 2009-2013*, Paris, Éditions Gallimard, 2015.
[308] Kierkegaard Søren, « Le journal du séducteur », *in Ou bien... ou bien* [1843], traduit du traduit du danois par F. et O. Prior et M.-H. Guignot, Paris, Éditions Gallimard, 1943, pp. 235-608.
[309] Vanessa Springora, *Le Consentement*, *op. cit.*, p. 90-91.
[310] *Ibid.*, p. 91.
[311] *Supra,* « 1987 – 2017 : l'inversion de la question homosexuelle, putification et libération de la parole ».
[312] Vanessa Springora, *Le Consentement*, *op. cit.*, p. 88.

simple *figures* : elles deviennent alors des *lolitas* muettes, disponibles et manipulables. On peut dire que la figure de la *lolita* nage dans l'ensemble figural de la femme-territoire. La *lolita* est une drôle de figure coincée entre la « femme-enfant »[313] et l' « enfant-poupée ». L'Enfant-Poupée est sous emprise adulte et n'a pas le droit de grandir. Elle doit rester éternellement une enfant-sur-le-point-de-devenir-femme, mais sera surtout déjà territorialisée, possédée, et capturée dans la toile de l'emprise de l'araignée pédocriminelle, de l'écrivain pervers narcissique, de l'ogre de la littérature.

Dans le roman de Nabokov, les institutions font preuve d'une certaine complaisance quant à la situation de Dolores Haze et Humbert Humbert ; jusqu'à ce que le pédocriminel décide de quitter Beardsley, où Dolores Haze était scolarisée, afin de, pour citer ses mots, caresser « le projet de m'infiltrer discrètement à travers la frontière mexicaine – j'étais plus hardi maintenant que l'an dernier – et de décider là-bas quel sort réserver à ma petite concubine qui faisait maintenant un mètre cinquante-deux et pesait quarante-cinq kilos. »[314] En devenant son père adoptif, il kidnappera ainsi Dolores Haze dans un long voyage de motels en motels. Au fil du temps le doute et la peur s'installeront dans le cœur du narrateur et se transformeront petit à petit en une dévorante paranoïa, jusqu'à ce qu'il reconnaisse lui-même, vers la fin du roman, qu'il est un criminel[315]. On retrouve cette stratégie prédatrice chez Gabriel Matzneff lorsque Vanessa Springora explique que « G. loue désormais à l'année une chambre d'hôtel pour échapper aux visites de la Brigade des mineurs (qu'il appelle des "persécutions"). Il a choisi cet hôtel sans prétention parce qu'il bénéficie d'une situation idéale. En face de la rue qui donne sur mon collège [...]. »[316] En s'assurant de la proximité entre son lit (souvent un lit d'hôtel, il faut pouvoir fuir sans laisser de traces de son crime) et les activités de l'enfant qu'il convoite, le pédocriminel consolide un contrôle

[313] J'ai déjà exploré la figure de la « femme-enfant » précédemment, en analysant la relation entre Hans Bellmer et Unica Zürn. J'ai ainsi rapidement retracé la genèse surréaliste de cette figure emblématique du milieu du XXe siècle. *Supra, «* Libérer le savoir : avoir des visions messianiques ».

[314] Vladimir Nabokov, *Lolita*, *op. cit.*, p. 352-353.

[315] Il reconnaitra la nature de sa pédocriminalité une fois seulement qu'il sera à proximité et contraint par des acteurs des institutions médicales et judiciaires : « [...] et dans le silence soudain je remarquai la présence dans l'entrée d'un policier à qui mon collègue automobiliste me montrai du doigt, alors je signai docilement le reçu très symbolique, abandonnant ainsi ma Lolita à tous ces babouins. Mais que pouvais-je faire d'autre ? J'étais habité par une seule et unique pensée : "La liberté, c'est tout ce qui importe pour le moment." Un faux pas – et l'on risquait de me forcer à expliquer toute une vie de crime. » *Ibid.*, p. 416. On remarque ici l'incroyable tour de force littéraire de Nabokov : en faisant du récit le journal intime d'Humbert Humbert, l'auteur entre profondément dans la psychologie du pédocriminel afin de permettre aux lecteurices attentives de déceler la moindre faille dans son monologue intérieur.

[316] Vanessa Springora, *Le Consentement*, *op. cit.*, p. 70.

stratégique de l'espace autour de sa proie. Comme nous le verrons, les pédocriminels sont des araignées d'intérieur avant d'être des araignées de jardin.

On peut aussi remarquer dans ce court extrait du journal d'Humbert Humbert qu'il fait une référence très précise aux mesures du corps de Dolores Haze lorsqu'il la qualifie de « petite concubine qui faisait maintenant un mètre cinquante-deux et pesait quarante-cinq kilos. » Cela se confirme dans les pages suivantes lorsqu'il s'adresse à elle de la manière suivante : « Il faut que tu persévères. Tu devrais essayer d'être un peu plus gentille avec moi, Lolita. Tu devrais aussi surveiller ton régime. Ton tour de cuisse ne devrait pas excéder quarante-quatre centimètres, tu sais. Plus pourrait être fatal (je disais ça pour rire, bien sûr). »[317] Il est intéressant de noter cette surveillance du poids et des mensurations chez un prédateur sexuel et pédocriminel comme Humbert Humbert. C'est quelque chose qu'on retrouve chez Gabriel Matzneff et que Vanessa Springora décrit lorsqu'elle retrace un souvenir de son adolescence : elle avait voulu se maquiller, ce que Matzneff désapprouva en ridiculisant sa tentative de ressembler à une « dame »[318]. Chez Humbert Humbert, la parenthèse du « je disais ça pour rire » n'enlève en rien la violence du propos qu'il répète plusieurs fois dans son journal, et ne fait que confirmer l'étroite surveillance et le contrôle du corps de Dolores Haze dans un brouillard de mots asphyxiant.

Il semble y avoir un lien évident entre les diktats misogynes sur le corps et la peau des femmes (minceur, « *glazed skin* » ou peau luisante, épilation, crèmes anti-rides etc.)[319] et une culture pédocriminelle qui mesure et *surveille* le moindre centimètre en trop qui rapprocherait le corps de l'adolescente de celui, pubère, d'une femme. Vanessa Springora se souvient des premiers moments où le « sortilège »[320] de l'emprise de Matzneff sur elle s'est dissipée ; c'est au moment où elle a relevé à quel point il était misogyne. Alors qu'elle confrontait l'auteur pédocriminel sur la nature de ses crimes sur des mineurs à Manille, celui-ci lui répond :

> - Tu es folle, tu ne sais pas profiter du moment présent, comme toutes les femmes d'ailleurs. Aucune femme n'est capable de savourer l'instant présent, c'est dans vos gènes, on dirait. Vous êtes des insatisfaites chroniques, toujours prisonnières de votre hystérie.

[317] Vladimir Nabokov, *Lolita*, *op. cit.*, p. 355.
[318] Vanessa Springora, *Le Consentement*, *op. cit.*, p. 72.
[319] Chloé Fleury Turcas, « La *clean girl*, figure dermatillomaniaque du féminisme néolibéral », *art. cit.*
[320] Vanessa Springora, *Le Consentement*, *op. cit.*, p. 89.

Et voilà, aux oubliettes, les mots tendres, les "mon enfant chérie", "ma belle écolière".

- Je te signale que je n'ai que quinze ans, comme tu le sais, je ne suis donc pas encore tout à fait ce qu'on appelle une "femme" ! D'ailleurs, tu y connais quoi, toi, aux femmes ? Passé la barrière des dix-huit ans, plus rien ne t'intéresse chez elles ![321]

La pédocriminalité semble s'alimenter d'une misogynie flagrante : les femmes pubères ne sont pas aussi manipulables que les adolescentes, en cela elles ne sont pas « intéressantes ». Les femmes sont des proies trop imposantes pour les araignées qui leur préfère les petites filles.

Voilà le fond du propos de Gabriel Matzneff et la nature de sa lassitude : les femmes sont des supra-sujets politiques et les réveils de leur consentement, souvent après l'adolescence, empêchent la fixation de la figure de la lolita dans le temps. Une frustration accusatoire farfelue quand on sait que les figures nous échappent toujours et que la fixation de celles-ci sur les corps réels est d'une incroyable vanité. D'autre part, la nature du filament entre adultes et adolescentes est forcément asymétrique, l'auteure le reconnaît lorsqu'après la dispute elle décrit son impuissance d'alors : « Mais je ne suis pas de taille pour une joute verbale. Trop jeune et inexpérimentée. Face à lui, l'écrivain et intellectuel, je manque cruellement de vocabulaire. Je ne connais ni le terme de "pervers narcissique", ni celui de "prédateur sexuel". [...] Et G. manie le verbe comme on manie l'épée. D'une simple formule, il peut me donner l'estocade et m'achever. Impossible de livrer un combat à armes égales. »[322] La dialectique poliorcétique asphyxiante du maître des significations se dessine dans cet extrait : à l'asymétrie entre adulte et adolescente s'ajoute celle entre célébrité et anonyme et celle entre littéraire aguerri et étudiante.

La texture particulière du filament entre Gabriel Matzneff et Vanessa Springora est celle collante de la soie de la toile d'araignée. On en retrouve un exemple des plus parlant dans *Lolita*, lorsque Humbert Humbert décrit la manière dont il est à l'affût du moindre mouvement de Dolores Haze :

Lundi. Matin pluvieux. "*Ces matins gris si doux...*" Mon pyjama blanc est orné dans le dos d'un motif lilas. Je ressemble à l'une de ces pâles araignées tuméfiées que l'on voit dans les jardins anciens. Je suis assis au milieu d'une toile lumineuse et tire d'un petit coup sec sur tel ou tel fil. En l'occurrence, ma toile est tendue partout à travers la maison, et j'écoute, assis dans mon fauteuil tel un sorcier rusé. Lo est-elle dans sa chambre ? Je tire doucement sur la soie. Non, elle n'y est pas. Je viens d'entendre le staccato du cylindre de papier hygiénique que l'on tourne ; mais le filament tendu n'a capté aucun bruit de pas entre la salle de bains et sa chambre. Est-elle encore en train de se brosser les dents (seul

[321] *Ibid.*, p. 89-90.
[322] *Ibid.*, p. 90.

> geste d'hygiène que Lo exécute avec un réel empressement) ? Non. La porte de la salle de bain vient de claquer, il faut donc aller chercher ailleurs dans la maison la jolie proie aux couleurs chaudes.[323]

Le narrateur se compare dès le début à une araignée, il déploie sa toile dans les moindres recoins de la maison : c'est son terrain de chasse. Chaque mouvement de l'adolescente provoque des vibrations. La métaphore employée par Humbert Humbert révèle la nature *vibrante et froide* de son désir : ce désir est celui d'un prédateur coincé dans l'axiome de ses instincts. Dans cet extrait, le mot « filament » est d'ailleurs employé par Nabokov, à l'instar de ma lecture de Donna Haraway, j'ai donc aussi rencontré le concept de filament en lisant un des passages littéraires les plus emblématiques des stratégies d'emprise d'un pédocriminel.

Humbert Humbert continue ses aventures de « pâle araignée » et écrit dans son journal, probablement au moment même où les évènements arrivent, puisqu'il opère le déploiement de sa gigantesque toile depuis sa chambre :

> Dévidons un fil de soie le long de l'escalier. Je m'assure ainsi qu'elle n'est pas dans la cuisine – qu'elle ne claque pas la porte du réfrigérateur ou ne hurle pas contre sa mère honnie (laquelle, roucoulant et gloussant avec retenue, est en train, j'imagine, de savourer sa troisième conversation téléphonique de la matinée). Bon, furetons et espérons. Avec l'agilité d'un rai de lumière, je me faufile en pensée jusqu'au salon et trouve la radio muette [description des activités de la mère alors au téléphone mise entre parenthèses]. Ainsi donc ma nymphette n'est nulle part dans la maison ! Partie ! Ce que j'avais pris pour une trame prismatique se révèle n'être qu'une vieille toile grise, la maison est vide, elle est morte. Mais voici que j'entends soudain le doux et délicieux gloussement de Lolita à travers ma porte entrouverte. "Ne le dites pas à maman : j'ai mangé tout votre bacon."[324]

Il est intéressant de soulever qu'à chaque fois qu'il est mention de la mère de Dolores Haze, ses actions sont inscrites par le narrateur entre parenthèses. Tout comme pour Gabriel Matzneff, pour Humbert Humbert, les femmes adultes méritent à peine son intérêt, elles sont gênantes. Leurs activités filamentaires s'activent au contact des corps juvéniles qui se collent aux fils de soie avec lesquels ils essayent de les emprisonner, de les capturer. Finalement, Dolores échappe à la vigilance de l'araignée Humbert Humbert et arrive à le surprendre, rendant le piège d'adulte inefficace face à la rébellion adolescente.

Plus loin, Humbert Humbert, voyant l'étau se resserrer autour de lui, se justifie auprès de Dolores et des lecteurices :

> Je ne suis pas un débauché sexuel, un dangereux criminel prenant des libertés indécentes avec une enfant. Le psychopathe, ce fut ce violeur de Charlie Holmes ; je suis le thérapeute – petit distinguo

[323] Vladimir Nabokov, *Lolita*, *op. cit.*, p. 97-98. En italiques dans le texte.
[324] *Ibid.*, p. 98.

> subtil mais qui a son importance. Je suis ton papounet, Lo. Regarde, j'ai ici un livre savant à propos des jeunes filles. Regarde ce qu'il dit, ma chérie. Je cite : la fille normale – normale, note bien –, la fille normale est généralement très soucieuse de plaire à son père. Elle entrevoit en lui le précurseur de l'insaisissable mâle de ses rêves ("insaisissable" me plaît, par Polinius !). La mère perspicace (et ta pauvre mère eût été perspicace, si elle avait vécu) encouragera cette relation entre le père et la fille, comprenant – excuse le style éculé – que sa fille façonne sa conception idéale de l'amour et des hommes en fonction de ses rapports avec son père.[325]

La façon dont Humbert Humbert assiège sa proie en étalant une pseudo-science d'inspiration psychanalytique érigée en argument d'autorité, justifie son comportement pédocriminel en le noyant dans les mythes incestueux. Pour faire un autre parallèle, dans son récit, Vanessa Springora fait elle-même le lien entre son histoire et celle de Nabokov. Elle regrette que la fiction soit plus sévère que la réalité : « Dans *Lolita*, le roman de Nabokov, que j'ai lu et relu après ma rencontre avec G., on assiste au contraire à des aveux confondants. Humbert Humbert écrit sa confession du fin fond de l'hôpital psychiatrique où il ne tardera pas à mourir, peu avant son procès. Il est loin d'être tendre avec lui-même. »[326] J'aimerai donc maintenant m'attarder un peu plus sur la rhétorique « thérapeutique » dans laquelle se nimbe le prédateur sexuel pédocriminel.

Tout comme dans le journal d'Humbert Humbert, Vanessa Springora décèle chez Gabriel Matzneff cette tendance similaire à se penser « thérapeute ». Elle écrit : « Dans les ouvrages de G., on est loin de toute contrition, et même te tout questionnement. Pas une trace de regret, aucun remords. À le lire, il aurait presque été mis au monde pour apporter aux adolescents l'épanouissement qu'une culture étriquée leur dénie, les ouvrir à eux-mêmes, révéler leur sensualité, développer leur capacité à donner et à *se* donner. »[327] L'auteure, en soulignant « *se* donner » fait référence à cette vulnérabilité chez l'humain qui n'est pas encore adulte, vulnérabilité qui le rend entièrement disponible à la volonté du maître des significations qui l'éduque[328].

[325] *Ibid.*, p. 257.
[326] Vanessa Springora, *Le Consentement*, *op. cit.*, p. 114.
[327] *Ibid.*, p. 115.
[328] Aussi, l'anthropologue Dorothée Dussy écrit à propos des incesteurs : « La nubilité octroierait à la fillette un devoir de disponibilité sexuelle pour tout partenaire qui ressentirait le besoin de la prendre. » Dorothée Dussy, *Le Berceau des dominations, op. cit.*, p. 122. Ce constat s'élargit au cas plus général du pédocriminel.

Aussi, dans le cas d'Humbert Humbert, la dimension incestueuse caractérise les viols que Dolores Haze subit comme de véritables « viols d'aubaine »[329]. Pour l'anthropologue Dorothée Dussy :

> L'incesté, en retour, crie rarement (voire jamais), ne se plaint pas (en tout cas pas explicitement), ne s'oppose pas à la relation sexuelle. L'incesté est obéissant, comme la plupart des enfants, il est assez rapidement habitué à la relation sexuelle et les éventuelles marques d'opposition ou de refus disparaissent avec la répétition des rapports. Belote : rien ne manifeste l'absence de consentement des incestés à l'inceste. Rebelote : en conséquence de quoi l'incesteur ne sait pas qu'il viole.[330]

La noyade dans le marécage du maître des significations provoque chez læ mineurɛ violéɛ et abuséɛ une habitude qui se normalise au fil du temps. L'emprise adulte, plus difficilement analysable du point de vue des non-adultes, empêche le brouillard de la violence de se dissiper. Que ça soit chez Nabokov ou Springora, être un écrivain, qui est *a priori* un spécialiste de langue dans laquelle il écrit, c'est être un maître des significations dont le pouvoir est démultiplié de manière incommensurable. Dans une dynamique inverse, avec son roman semi-autobiographique publié en 1984 intitulé *L'Amant*[331] Marguerite Duras retrace l'histoire de sa liaison adolescente avec un adulte. Dans ce roman, l'écart d'âge est bien moins creusé qu'entre Vanessa Springora et Gabriel Matzneff, et l'auteure est à l'initiative du partage du récit : elle en est la narratrice et la maîtresse. Cet ouvrage offre une dimension supplémentaire au récit initial, puisqu'il est marqué par l'interdit racial de l'époque en plus de la barrière des âges initiale entre l'adolescente française et l'homme, d'origine Chinoise, de 28 ans.

La poupée du marionnettiste

La *lolita* est aussi une figure qu'on peut apercevoir enfermée dans les *Poupées* de Hans Bellmer (fig. 265). On la retrouve sur la couverture du quatrième numéro de la revue surréaliste dirigée par André Breton *Le surréalisme même* : c'est le corps désarticulé d'Unica Zürn (fig. 266) comme le fut ceux des poupées de Bellmer. Mais cette fois-ci, c'est Unica Zürn qui morcelle elle-même son propre corps, elle a ensuite consenti à ce qu'Hans Bellmer *capture* le moment où elle s'entoure d'une ficelle grâce au procédé photographique. D'ailleurs, on lui dit qu'elle ressemble aux poupées de Bellmer ; dans son récit sur sa

[329] *Ibid.*, p. 139.
[330] *Ibid.*, p. 114.
[331] Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

rencontre avec Hans Bellmer, elle écrit qu'un jour l'auteur surréaliste André de Mandiarques « montre du doigt le dernier tableau de la *Poupée* et remarque que son visage ressemble à celui d'Unica. Il ajoute, en poète, que Hans aura modelé et sculpté la tête de la Poupée en prémonition de leur rencontre future ; une idée romantique. »[332] Aussi, le psychiatre Jean-François Rabain, alors ami et fervent admirateur du couple, compare Hans Bellmer à un marionnettiste qui tente de jouer à la poupée avec Unica Zürn en agitant ses fils. Il écrit dans un de ses articles : « Unica prend son vol, se détachant loin du Maître de la Marionnette qui croyait en agiter les fils. »[333] Ainsi, à l'araignée, au maître des significations et à l'ogre pourrait s'ajouter le marionnettiste.

[332] Unica Zürn, « Rencontre avec Hans Bellmer », *Vacances à maison blanche. Derniers écrits et autres inédits* [1967], présentés et traduits de l'allemand par Ruth Henry, Paris, Éditions Joelle Losfeld, 2000, p. 65. Unica Zürn parle d'elle-même en utilisant la troisième personne du singulier.

[333] Jean-François Rabain, « Sublimation et identifications croisées : les "jeux à deux" de Hans Bellmer et d'Unica Zürn », *Revue française de psychanalyse,* n°62, 1998, p. 1263. J'approfondis un peu plus la relation entre Zürn, Bellmer et Rabain dans le premier volet d'une série de cinq articles qui retracent les publications illégales de quelques dessins, poèmes, ainsi que de quelques pages des dossiers psychiatriques d'Unica Zürn. Il m'a semblé que M. Jean-François Rabain, alors aujourd'hui retraité de son activité comme praticien psychologue sur l'île de la Réunion, n'était pas étranger à ces publications. Voir : Chloé Fleury Turcas, « Jeux de ficelles entre Unica Zürn et Hans Bellmer 1/5. Poïétiques croisées & règles esthétiques des relations », *art. cit.*

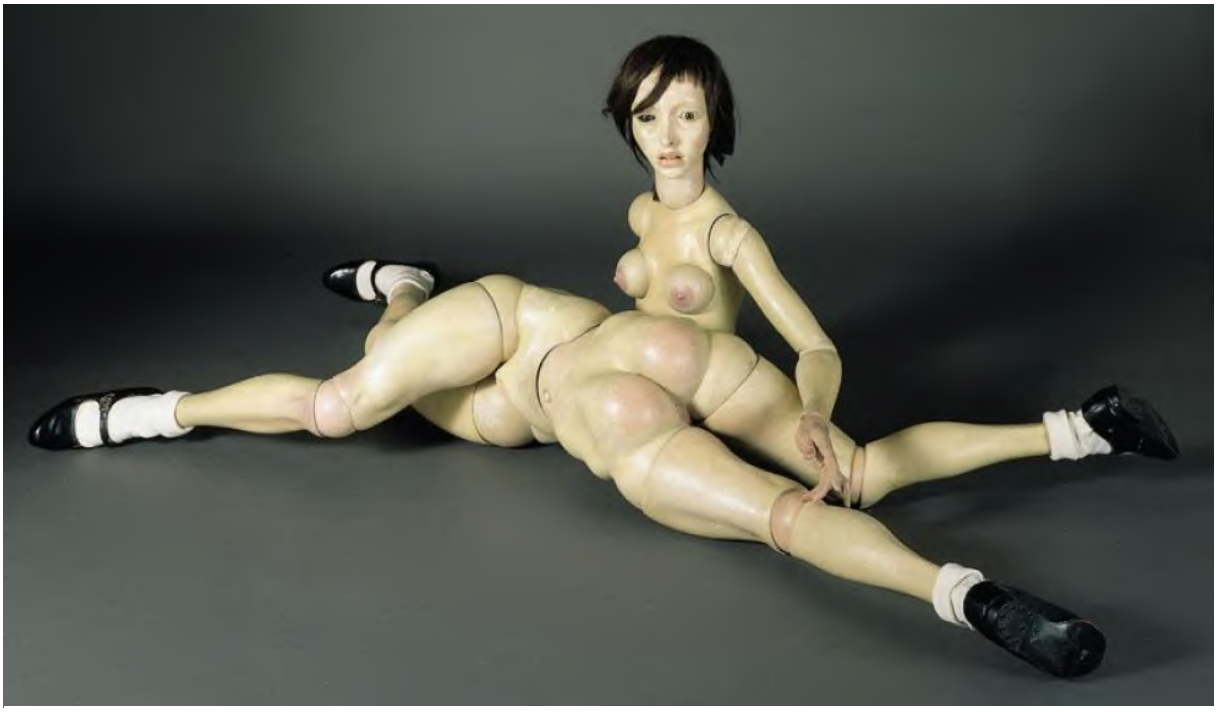


fig. 265. Hans Bellmer, *La Poupée*, 1935-1936,
bois peint, papier mâché collé et peint, cheveux, chaussures, chaussettes, 61 x 170 x 51 cm,
Paris, Centre Georges Pompidou. © Adagp, Paris.
Crédit photographique : Georges Meguerditchian.

fig. 266. Hans Bellmer, *Unica*, 1958,
montage photographique,
23,4 x 24 cm,
en couverture de la revue *Le Surréalisme même*, n°4, Paris, & Sceaux, Éditions Jean-Jacques Pauvert, printemps 1958.

Vanessa Springora conclut son récit de la manière suivante : « Les écrivains sont des gens qui ne gagnent pas toujours à être connus. On aurait tort de croire qu'ils sont comme tout le monde. Ils sont bien pires. Ce sont des vampires. »[334] La figure de l'araignée, qui j'ai dessinée dans le recoin supérieur gauche du *Café de la discorde* (fig. 355)[335] ou encore en plus petit et à la pointe sèche au centre de *Red Door* (fig. 26), se meut peu à peu en vampire. Les vampires sont des figures inquiétantes qui peuplent la culture de l'intrusion⁘. Charles Baudelaire, dans un poème à propos de la figure de la femme-vampire se flagelle de manière masochiste lorsqu'il écrit :

> J'ai prié le glaive rapide
> De conquérir ma liberté,
> Et j'ai dit au poison perfide
> De secourir ma lâcheté.
>
> Hélas ! le poison et le glaive
> M'ont pris en dédain et m'ont dit :
> "Tu n'es pas digne qu'on t'enlève
> À ton esclavage maudit,
> Imbécile ! – de son empire
> Si nos efforts te délivraient,
> Tes baisers ressusciteraient
> Le cadavre de ton vampire !"[336]

En comparant la femme-vampire à une « charogne », Baudelaire fait se joindre zombie-figuration⁘ et figure charognarde. Cette comparaison est encore poussée à l'extrême dans un poème censuré intitulé « Les Métamorphoses du vampire », où le poète écrit :

> Quand elle eut de mes os sucé toute la moelle,
> Et que languissamment je me tournai vers elle
> Pour lui rendre un baiser d'amour, je ne vis plus
> Qu'une outre aux flancs gluants, toute pleine de pus !
> Je fermai les deux yeux, dans ma froide épouvante,
> Et quand je les rouvris à la clarté vivante,
> À mes côtés, au lieu du mannequin puissant
> Qui semblait avoir fait provision de sang,
> Tremblaient confusément des débris de squelette,
> Qui d'eux-mêmes rendaient le cri d'une girouette
> Ou d'une enseigne, au bout d'une tringle de fer,
> Que balance le vent pendant les nuits d'hiver.[337]

[334] Vanessa Springora, *Le Consentement*, *op. cit.*, p. 119.
[335] J'ai même brodé des tâches rouges pour représenter l'araignée dite « veuve noire » sur l'estampe du *Café de la discorde* que j'ai imprimé sur du tissu. Voir Annexe 7 : filaments prophétiques.
[336] Charles Baudelaire, « Le Vampire », *Les Fleurs du mal*, XXXI, 1857.
[337] Charles Baudelaire, « Les Métamorphoses du vampire », *ibid.*

Dans ce poème, on peut lire la putréfaction d'une relation avec un vampire, et la pestilence de la charogne se cachant derrière. L'érotisme, la mort et la charogne sont spécifiques à l'emprise du vampire.

Le vampire est le personnage principal du plus redondant et du plus vieux rêve dont je me rappelle et que je faisais enfant. Ce fut d'ailleurs l'objet d'une des toutes premières gravures que j'ai réalisées (fig. 267). Sur cette gravure qui s'insère dans un ensemble de cinq autres gravures composant un livre dépliant titré *Rêves lucides*[338], j'ai représenté une « usine à morts » tenue par un vampire. Chaque nuit, le vampire me forçait moi et d'autres enfants à travailler et à le regarder appuyer sur des boutons qui clignotaient, pendant que les machines s'activaient autour de lui pour emballer des morceaux de corps humains vendus au rabais. Dans mes rêves comme dans ma pratique artistique en gravure, le vampire est la première figure qui a émergé avec insistance.

[338] L'achevé d'imprimé est le suivant : « Cette édition originale *Rêves Lucides* a été tirée sur papier Arches Vergé en cinq exemplaires numérotés de 1 à 5. Les textes ont été écrits à la main par Chloé Fleury Turcas. La bande dessinée gravée a été tirée par Matthieu Perramant sur les presses des ateliers Rigal à Fontanay-aux-Roses. Achevé d'imprimé le 20 juillet 2015. »

fig. 267. Chloé Fleury Turcas, *Rêves lucides*, 2015,
première gravure d'une série de cinq gravures à l'eau-forte et aquatinte sur cuivre,
15 x 10 cm,
encre noire Charbonnel sur dépliant en papier Velin Vergé d'Arches 180g,
20 x 115 cm,
impression réalisée par Matthieu Perramant sur les presses des ateliers Rigal,
Fontenay-aux-Roses.

Cela fait dix ans que j'ai réalisé cette gravure, et la résurgence de figures angoissantes qui symbolisent l'entrave de la floraison des consentements est une constante dans mon travail – particulièrement depuis 2014 avec la bande dessinée *Rapport de force*[339] où j'autopsie une relation amoureuse malheureuse bordée de viol(ence)s. Le « vouloir-saisir »[340] pour reprendre l'expression de Roland Barthes, est une constante des situations d'emprise où læ prédateurıce s'approprie ce qu'iɛl pense aimer. Les consentements s'éveillent à chaque moment de déprise, pour Vanessa Springora, cela s'est passé ainsi :

> La présence bienveillante et les attentions de Youri, quelques rares amis fidèles dont je m'étais pourtant éloignée depuis plus de deux ans et avec lesquels je renoue timidement, l'envie d'aller danser et rire avec ceux de mon âge, commencent à l'emporter sur l'emprise de G. Les liens se desserrent, et la jungle du royaume maléfique laisse place à un autre monde où, contre toute attente, le soleil brille et n'attend que moi pour que la fête commence. G. est parti pour un mois. [...] Youri me presse chaque jour de quitter G., mais impossible de l'affronter avant son départ. [...] Notre histoire finira comme elle a débuté : par lettre interposée. Au fond de moi, je sens qu'il attend cette rupture. Qu'il la souhaite, même. Un stratège hors pair, je l'ai dit.[341]

Souvent les réveils du consentement surviennent par suite des déprises provoquées par une rupture relationnelle avec unɛ charognardɛ✳. À l'amnésie traumatique succède l'éveil des consentements.

Je décris plus précisément la figure deıla charognardɛ✵ dans l'Annexe 3. C'est une figure qui rejoint celle de l'anatomiste : on peut facilement s'imaginer les anatomistes à la Renaissance comme des vautours attendant le moindre cadavre de penduɛs pour pouvoir pénétrer leurs chairs et les étriper post-mortem[342]. D'autre part, la figure de la charogne est aussi l'exemple que j'ai utilisé pour expliquer le sublime kantien[343], c'est aussi le titre du sublime poème de Charles Baudelaire[344]. Si la charogne est une zombie-figuration✵, le charognard✵ ou la charognarde✵ serait plutôt une figure qui transforme n'importe quelle autre figure en zombie. C'est une figure d'emprise, qui opère dans la culture de l'intrusion✵. En argot adolescent, un charo est un coureur de jupons, un séducteur, une figure qu'on sait

[339] Annexe 3 : Rapport de force.
[340] « VOULOIR-SAISIR. Comprenant que les difficultés de la relation amoureuse viennent de ce qu'il veut sans cesse s'approprier d'une manière ou d'une autre l'être aimé, le sujet prend la décision d'abandonner dorénavant tout "vouloir-saisir" à son égard. » Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions Le Seuil, 1977, p. 275.
[341] Vanessa Springora, *Le Consentement*, *op. cit.*, p. 105.
[342] J'explore la figure de l'anatomiste ici : *Supra*, « Exploration des zombie-figuration à travers une archéologie des gravures anatomiques ».
[343] *Supra*, « Une boursoufflure du sublime ».
[344] Charles Baudelaire, « Une charogne », *Les Fleurs du mal*, XXIX, 1857.

être incarnée par Don Juan[345]. Dans les figures intrusives que je présente ici, le charognard⁘ est moins vaporeux et insouciant que le charo. L'accent sur la dernière syllabe lui redonne son rapport à la mort, et à la stérilité mortifère des relations d'emprise qu'iɛl entretient.

Puissances de l'hypnose : épistémologie de l'attraction et de la répulsion

Maintenant que nous avons vu quelques figures qui traversent l'ensemble figural du charognard⁘ et les textures des filaments que ces figures charrient, dans cette sous-partie j'aimerai maintenant aborder une puissance autrement supérieure à celle de l'emprise : celle de l'hypnose. La puissance de l'hypnose est une dynamique particulière du filament parce qu'elle s'est théorisée en marge des pratiques thérapeutiques de l'époque romantique. C'est une dynamique du filament intéressante parce qu'elle a traversé diverses institutions parmi celles de la psychologie, la médecine, l'art ou encore les sciences physiques et chimiques.

D'abord, j'aimerais proposer une définition de l'hypnose, en commençant par celle, philosophique, du lien, puis en resserrant peu à peu sur des pratiques spécifiques comme celles du magnétisme animal et, plus tard, de l'hypnologie. La première partie se plongera dans les recherches du philosophe Peter Sloterdijk[346] sur la psychologie des profondeurs. J'étayerai ces parties de représentations archéologiques en gravure qui entrent en relation avec ces recherches. Pour ce faire, je vais exploiter le riche corpus regroupé par l'historien de l'art Pascal Rousseau dans son ouvrage sur l'hypnose[347]. Dans la dernière sous-partie sur l'hypnologie, j'analyserai divers points de vue poïétiques sur l'hypnose, notamment comment elle a été mobilisée par les artistes dadaïstes.

[345] Pour un aperçu exhaustif du myhte de Don Juan à travers œuvres littéraires et représentations artistiques voir l'ouvrage du spécialiste de la littérature comparée : Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1999. Voir aussi ce film de Federico Fellini : *Le Casanova de Fellini,* film historique, PEA, 155 minutes, 1976.
[346] Peter Sloterdijk, *Bulles.*
[347] Pascal Rousseau, *Hypnose, Art et hypnotisme de Mesmer à nos jours*, Paris, Éditions des Beaux-Arts de Paris, 2020.

En faisant un retour sur « la première psychologie des profondeurs des temps modernes [...] issue des impulsions du néo-platonisme florentin au cours de la seconde moitié du XVe siècle »[348], Peter Sloterdijk retrace le parcours d'un mode de pensée qui « caractérise de nombreux concepts psychologiques modernes, depuis l'hypnose jusqu'au *reframing* »[349] et qui débuterait avec « la théorie de l'amour animal formulée par Ficin. »[350] Marsile Ficin est le fils du médecin personnel des Médicis[351], et lorsqu'il « blâme l'amour vulgaire »[352] dans le *Discours de l'honneste amour sur le banquet de Platon*[353] qu'il a écrit en 1469, Peter Sloterdijk y voit le « premier phénoménologue des enchantements intersubjectifs. »[354] En effet, dans cet ouvrage, le philosophe florentin fait mention « d'infections subtiles par l'œil »[355] qui rappellent que :

> [...] selon la théorie platonicienne bien connue, voir ne signifie pas seulement être touché par des impressions d'objets éclairés, mais diriger sur les choses des rayons de vision actifs. L'œil lui-même est solaire, dans la mesure où il éclaire les choses avec une lumière *sui generis*. Comme les projectiles d'une artillerie cognitive, les rayons de vision jaillissent de l'œil, et la cible est le monde existant que l'on aperçoit. Dans le même temps, selon Ficin, le rayon qui aperçoit le monde est le véhicule de fines essences émises par celui qui regarde.[356]

Ces « infections oculaires »[357] existeraient par le biais de « fines essences » que tout un chacun émettrait. Dans le cadre de ce chapitre, la théorie de Ficin, puis celle de Bruno, s'imbriquent dans le travail de fouilles définitionnelles autour du concept de filament.

---

[348] Peter Sloterdijk, *Bulles, op. cit.,* p. 233.
[349] *Ibid.*
[350] *Ibid.*
[351] Marsile Ficin est aussi soupçonné d'être à l'origine des lames majeures du tarot de Marseille, (qui serait alors le « tarot de Marsile » ? Selon cette hypothèse obscure : alors inquiété par l'inquisition, le philosophe n'en aurait pas revendiqué la paternité...) Marsile Ficin s'aidait de cartes pour expliquer des concepts philosophiques à ses étudiants. Ces cartes auraient alors été très inspirées par une iconographie platonicienne qui se retrouverait iconographiquement aujourd'hui encore dans les arcanes majeures du tarot de Marseille. Malheureusement, je n'ai pas le temps de développer plus cette étrange thèse ici, qui nous éloigne du sujet initial. Elle mériterait qu'on se plonge dans les manuscrits du philosophe. En attendant, pour retrouver une correspondance entre la dernière lame XXI du tarot de Marseille et les écrits de Marsile Ficin je recommande cet article de Christophe Poncet, « Un dieu ambigu. L'esprit du monde de Marsile Ficin dans la carte du Monde du tarot de Marseille. », *in* Yona Dureau (dir.), *Images sources de textes, textes sources d'images*, Les Ulis, EDP Sciences, 2020, pp. 357-372.
[352] Peter Sloterdijk, *Bulles, op. cit.,* p. 233.
[353] Marsile Ficin*, Discours de l'honneste amour sur le Banquet de Platon*, traduit (Toscan) par Guy Le Fèvre de La Boderie, Paris, Éditions Jean Macé, 1578.
[354] Peter Sloterdijk, *Bulles, op. cit.*, p. 233-234
[355] *Ibid.*, p. 234.
[356] *Ibid.*
[357] *Ibid.*

La chronologie définitionnelle des filaments s'inscrirait dans les théories qui ont développé la compréhension humaine sur son mode de connexion au monde. Ficin est un auteur qui pose un premier repère dans la chronologie du filament ; les filaments charrieraient les jaillissements de rayons entre êtres sensibles que le philosophe de la Renaissance mentionne dans sa théorie. À ce propos, Sloterdijk écrit :

> Dans la rencontre visuelle entre êtres humains, l'espace entre leurs yeux se condense en un champ de rayonnement à haute charge, et devient le théâtre d'un microdrame des énergies ; entre regard et contre-regard doivent se développer des interpénétrations ; le regard le plus fort est ici celui qui injecte ses contenus, notamment des esprits sous la forme de très fines vapeurs (*vapores*). L'espace intersubjectif apparaît ainsi comme un lieu de combat des esprits, qui agissent sur d'autres par le biais des yeux, mais aussi par d'autres rayonnements corporels.[358]

Les très fines vapeurs supposées par Marsile Ficin seraient les agentes actives d'une lutte invisible entre pairs. Elles permettraient de faire respecter la loi du plus fort. J'ai évoqué cette interpénétration du regard dans une gravure à la pointe sèche, réalisée en 2020. Cette gravure revisite l'épisode biblique de Suzanne et les vieillards dans le livre de Daniel[359] et qui s'intitule *Le désir de Suzanne* (fig. 268). Sur cette gravure on voit des filaments à la texture visqueuse échangés entre deux figures, l'une semble hypnotisée par l'autre. En suivant Ficin, on pourrait dire que c'est la loi du plus fort qui se tisserait dans un échange de regards : elle passerait par les yeux.

Les vapeurs sont métaphoriquement décrites comme des « flèches vénéneuses »[360] par le philosophe italien. Peter Sloterdijk ajoute que « dans le modèle de Ficin, on trouve déjà présente une idée latente de l'inconscient : l'un des traits essentiels de l'amour animal, compris dans le sens de la Nouvelle Académie, est d'être l'effet de processus fascinogènes que les sujets ne peuvent découvrir que dans leurs résultats, et non dans leur mécanisme

[358] *Ibid.*, p. 234-235.
[359] J'en parle plus précisément dans *Infra*, « Énergie électrique : circuits des consentements ».
[360] La citation entière est la suivante : « Qui s'émerveillera donc si l'œil ouvert, et avec ferme attention dressé vers quelqu'un darde aux yeux de qui le regarde les flèches de ses rais : et ensemble avec ses flèches, qui font le chariot des esprits tire cette vapeur sanguine, que nous appelons esprit ? De là vient que la flèche vénéneuse transperce les yeux, et d'autant qu'elle est dardée du cœur de qui jette, pourtant elle se brandit au cœur de l'homme féru, quasi comme à une région qui lui est propre et naturelle. Là elle ferre et blesse le cœur, et en sa rondeur pyramidale, épaisse et dure se referre et s'épaissit et se convertit en sang. Ce sang étranger lequel est éloigné de la nature du blessé, trouble le sang propre de celui qui a reçu la plaie. Et le sang propre troublé et presque empoisonné devient infirme et débile. De là vient l'ensorcellement, c'est-à-dire le mal de l'œil en deux manières. Le regard d'un puant vieillard, ou d'une femme ayant ses malles [mauvaises] semaines, cause le mal des yeux, et presque ensorcelle un petit enfant. » Marsile Ficin, *Discours de l'honneste amour sur le Banquet de Platon, op. cit.*, p. 344-345. Ma traduction depuis l'ancien français.

physiologique. »[361] Pour rebondir plus précisément sur les processus fascinogènes qui se déclenchent dans un échange de regards, Pascal Quignard écrit : « La fascination hypnotise et fixe la victime dans sa forme le temps de l'achever (d'en manger la figure). [...] C'est une automutilation de la relation fascinant-fasciné (proche de l'engloutissement de la paramécie) : la relation se dévore l'œil en se mangeant elle-même. »[362]

fig. 268. Chloé Fleury Turcas, *Le désir de Suzanne*, 2020, gravure pointe-sèche sur zinc 20 x 25 cm, encre noire 85 Charbonnel, impression taille douce sur papier blanc 220g Rosaspina de Fabriano, 21 x 27,5 cm, impressions numérotées et signées en 15 exemplaires uniques sur presse personnelle, Paris.

[361] Peter Sloterdijk, *Bulles, op. cit.*, p. 236.
[362] Pascal Quignard, *Vie secrète, op. cit.*, p. 107-108.

J'ai représenté le poids du regard dans l'échange filamentaire dans d'autres gravures. D'abord avec *Dominant dominé* (fig. 89), où la nature visible du filament est celle de la corde. Dans cette gravure, dominant et dominé s'échangent un regard et entre elleux se creuse un espace où une lutte invisible se déroule. Malgré les liens qui contraignent l'une des deux figures, on ne sait plus très bien qui domine qui. De quelle loi du plus fort parle-t-on alors ? Qu'en est-il de « l'homme souverain »[363] de Bataille ? Dans le *Sabbat des sorcières* (fig. 269), les regards traversent la composition, ils renvoient d'une figure à l'autre, mais aucun échange de regards n'est pourtant représenté entre deux figures. La corde est dessinée pour signifier la nature du filament ; la figure attachée est dans deux jeux BDSM en même temps. Personne ne se regarde mais tout le monde est engagé dans un certain type de rapport érotique, peut-être regardent-iels dans la même direction mais jamais les figures ne plongent leurs yeux les uns dans les autres. Une seule figure n'est engagée dans rien : elle a trois yeux qui regardent chacun dans une direction différente. Dans cette gravure j'ai représenté l'organe de l'œil comme un émetteur et un récepteur aux affects aveuglés. La figure au centre ne fait rien non plus, mais reçoit toute l'attention érotique : elle a les yeux blancs, sans pupilles. Si les regards ne se croisent pas alors la loi ne s'établit pas et on ne joue pas au jeu du plus fort ; les filaments ne peuvent pas se tisser et les représentations ont alors tendance à être désaffectées.

[363] Georges Bataille, « L'homme souverain de Sade », *L'Érotisme,* Paris, Éditions de Minuit, 1957, pp. 176-187.

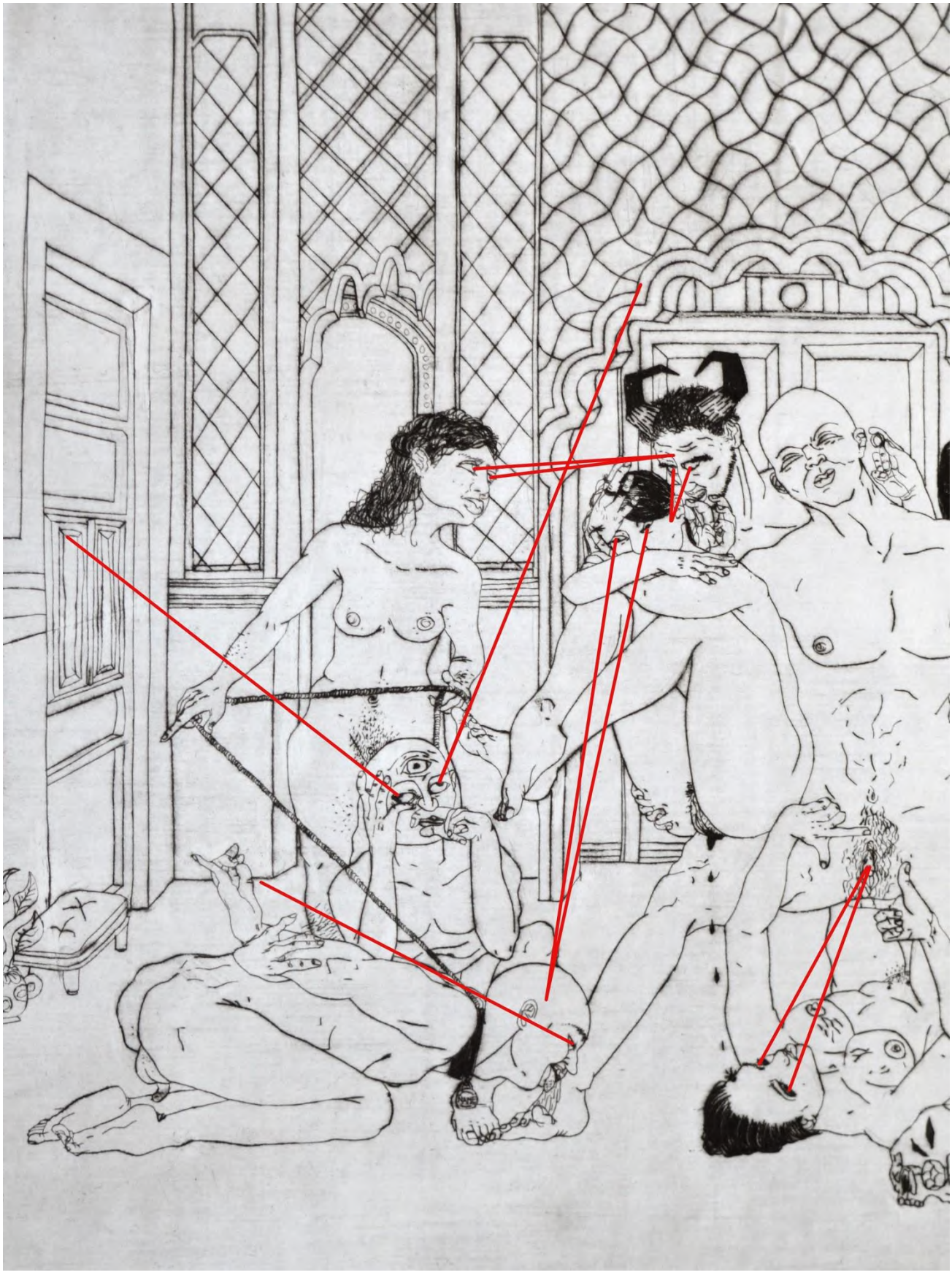


fig. 269. Détail fig. 132. Schéma des regards dans Chloé Fleury Turcas, *Sabbat des sorcières,* 2019.

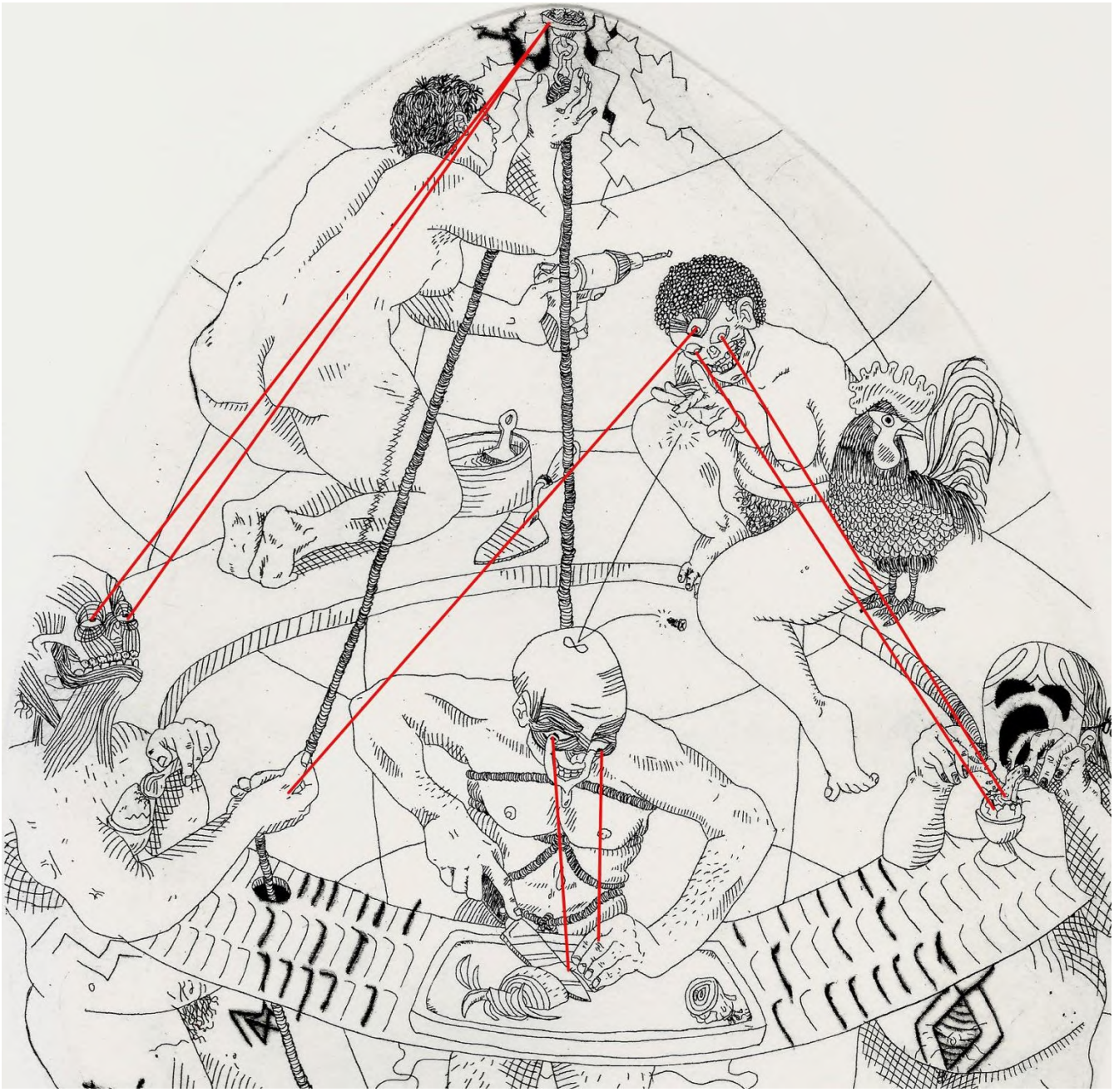


fig. 270. Détail fig. 18. Chloé Fleury Turcas, *I - L'impossible vulnérabilité du bâteleur*, 2021.

On retrouve la figure à trois yeux dans la gravure *L'impossible vulnérabilité du bâteleur* (fig. 270), cette fois-ci elle balance une vis sur le crâne du bâteleur. Ses yeux triangularisent la composition en se concentrant sur les mains des deux figures positionnées à l'extrémité de la table. Les flèches de Ficin prennent alors la forme d'une vis, le jet est même indiqué par un trait. Dans cette gravure, la figure aux multiples yeux est une figure active et narquoise, son regard est actif et donne des clés pour comprendre la scène. L'interprétation de cette gravure est un peu dure parce que sa symbolique se mélange à celle plus ésotérique de la première arcane du tarot de Marseille[364]. Cependant, je peux en donner une lecture partielle, qui a émergé immédiatement après la première impression de cette gravure[365]. Cet œuf peut faire penser au système hétéronormatif✳ qui se noie à l'intérieur même de l'œuf dont il est le paradigme, avec l'impossible vulnérabilité masculine comme lest précaire provoquant l'instabilité de l'ensemble – à une pelure d'oignon près. Tout autour, des femmes humaines et non-humaines, des zombies, soutiennent le dispositif. Une figure essaye d'en colmater les failles à la truelle et d'en resserrer les vis à la perceuse, une autre tient la corde qui fait tenir tout le dispositif à bout de doigts. Le reste des figures se moque activement ou passivement du paradigme dans lequel elles sont cloîtrées avec plus ou moins de hauteur.

Cette étrange figure narquoise qui jette une vis sur le bâteleur, je l'ai, je crois, pensée comme une figure qui commence une révolution. Elle est représentée à côté d'un coq à l'intérieur d'un œuf ; comme les coqs ne pondent pas d'œufs mais en sont issus, on pourrait penser à une métaphore biologisante. Ce qui est une piste d'interprétation effrayante qui finirait en cannibalisme, puisque les deux figures attablées cassent et mangent un œuf à la coq(ue). Pour en revenir aux filaments, les cordes qui attachent les deux figures dans *Dominant dominé* (fig. 89) et dans *L'impossible vulnérabilité du bâteleur* (fig. 18) ont la même texture filamentaire. De plus, les forces qui s'échangent entre les figures masculines et féminines questionnent le sens de la coercition : qui contraint qui ? Est-ce une auto-

[364] Je l'ai analysée un peu plus avant : *Supra*, « Libérer les terres : être hantée ».
[365] Comme souvent, ce qui me traversait la tête pendant l'impulsion des premières ébauches, je ne sais plus trop, c'est un peu la transe de sorcière dans ces cas-là. J'ai codé un sort sur la table des marchands représentée sur la gravure mais je ne me rappelle plus ce qu'il conjurait ou protégeait. Avec la gravure *Droit de vie et de mort* (fig. 142) j'étais dans le même état sorcier, traversée par des crampes menstruelles douloureuses.

contrainte ? Peut-on consentir à la contrainte ? Il est difficile de répondre à ces réponses tant la texture des filaments est opaque, mouvante et impermanente.

En tout cas, de *L'impossible vulnérabilité du bâteleur* au *désir de Suzanne* (fig. 268), les figures masculines pleurent. Dans *L'impossible vulnérabilité du bâteleur* (fig. 18), c'est peut-être cette figure révoltée à trois yeux qui provoque toutes ces larmes et toute cette *angoisse du mâle dominant finalement dominé par une dominance qu'il aurait reçu illégitimement, n'osant même pas regarder dans la direction de celleux qu'il contraint, de peur d'être affecté directement par ce qui le contraint lui-même*. La pelure d'oignon est le seul alibi précaire qui lui reste pour désaffecter encore une fois ses larmes. Roland Barthes écrivait dans *Fragments d'un discours amoureux* :

> Soumis à l'Imaginaire, il se moque bien de la censure qui retient aujourd'hui l'adulte loin des larmes et par laquelle l'homme entend protester de sa virilité (satisfaction et attendrissement maternel de Piaf : "Mais vous pleurez, Milord !"). En libérant ses larmes sans contraintes, il suit les ordres du corps amoureux, qui est un corps baigné, en expansion liquide : pleurer ensemble, couler ensemble : [...]. Il accepte de retrouve le corps enfant.[366]

L'auteur ajoute juste après : « Que fera l'histoire des larmes ? Dans quelles sociétés, dans quels temps a-t-on pleuré ? Depuis quand les hommes (et non les femmes) ne pleurent-ils plus ? Pourquoi la "sensibilité" est-elle à un certain moment retournée en "sensiblerie" ? Les images de la virilité sont mouvantes [...]. »[367]

Dans un cas la figure masculine est aspirée, impuissante (fig. 268), dans l'autre elle regarde le nœud du problème qui la dépasse (fig. 89), et dans le dernier cas elle cherche la raison de ses émotions dans les oignons (fig. 18). Barthes écrit encore :

> En pleurant, je veux impressionner quelqu'un, faire pression sur lui ("Vois ce que tu fais de moi"). Ce peut être – et c'est communément – l'autre que l'on contraint ainsi à assumer ouvertement sa commisération ou son insensibilité ; mais ce peut être aussi moi-même : je me fais pleurer, pour me prouver que ma douleur n'est pas une illusion : les larmes sont des signes, non des expressions. Par mes larmes, je raconte une histoire, je produis un mythe de la douleur, et dès lors je m'en accommode : je puis vivre avec elle, parce que, en pleurant, je me donne un interlocuteur emphatique qui recueille le plus "vrai" des messages, celui de mon corps, non celui de ma langue : "Les paroles, que sont-elles ? Une larme en dira plus."[368]

C'est le « ouin-ouin » des hommes : c'est encore à eux de conquérir l'espace émotionnel que la société leur aurait ordonné de délaisser au profit de la productivité ; alors coupons des

[366] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux, op. cit.*, p. 213.
[367] *Ibid.*, p. 214
[368] *Ibid*, p. 215.

oignons pour ne pas gâcher. Dans cette gravure, les filaments représentés questionnent la direction du « pouvoir-sur »[369] en confrontant directement ce type de pouvoir écrabouillant à la souffrance que provoque les désaffections dont il dépend. Enfin, dans l'ébauche de *Cosmétiques esthésiologiques,* les flèches de Ficin prendront la forme d'une aiguille dont l'induction consiste à rompre l'invasion du regard menaçant projeté par la figure aux yeux écarquillés qui se propulse hors du mur (fig. 234).

Les liens magiques de Giordano Bruno

Peter Sloterdijk continue ce que j'appelle une archéologie du filament en s'intéressant, après Marsile Ficin, à Giordano Bruno et ses thèses cosmo-érotologiques sur « une théorie des interactions ou des correspondances fortes entre des pôles d'énergie. »[370] Le concept de lien y joue un rôle clef, et pour le théologien : « l'Être, pour toute chose, ne signifie rien d'autre qu'un jeu d'appartenances multiples et en mouvement constant à ce qui lui correspond. »[371] Dans son traité *De vinculis in genere*[372] écrit en 1591, Giordano Bruno propose de circonscrire les dynamiques qui animent les liens entre êtres sensibles, entre lieur et liɛs dans une « ontologie générale de l'attraction »[373]. Pour définir ce qu'est « un lieur » il écrit :

> Le lieur n'unit pas à soi une âme s'il ne l'a d'abord ravie ; il ne la ravit pas s'il ne l'a liée, il ne la lie pas s'il ne s'est accouplé à elle ; il ne s'accouple pas à elle s'il ne l'a atteinte ; il ne l'atteint pas sans mouvement ; il ne se meut, si ce n'est par élan ; il ne s'élance pas, s'il n'a d'abord incliné, ou décliné, devers elle ; n'incline pas, s'il n'a pas éprouvé de désir ou d'appétit ; n'éprouve pas d'appétit s'il n'a eu de connaissance ; ne connaît pas si l'objet ne s'est pas trouvé présent – en espèce ou en simulacre – aux yeux, aux oreilles, ou à la saisie du sens interne. Le lieur fait donc passer les liens par la connaissance en général, il noue les liens par l'affection en général.[374]

[369] Le « pouvoir-sur » est un type de pouvoir dominateur qui peut s'opposer à ce que la sorcière Starhawk appelle « le pouvoir-du-dedans » ; dans cette perspective, la contrainte d'une entité empêche l'émanation du pouvoir d'une autre. Starhawk, « Pouvoir-sur et pouvoir-du-dedans » *Rêver l'obscur, op. cit.*, pp. 35-53.
[370] Peter Sloterdijk, *Bulles, op. cit.*, p. 239.
[371] *Ibid.*
[372] Traité présent dans ses œuvres complètes en latin : Giordano Bruno, *Jordani Bruni Nolani opera latine conscripta. Band 3*, Stuttgart, F. Frommann & G. Holzboog, 1879-1891, pp. 653-700. J'utilise la traduction française suivante : Giordano Bruno, *Des Liens* [1584-1588], traduit du latin, présenté et annoté par Danielle Sonnier et Boris Donné, Paris, Éditions Allia, 2010.
[373] Peter Sloterdijk, *Bulles, op. cit.*, p. 240.
[374] Giordano Bruno, *Des Liens*, *op. cit.*, p. 32.

Sans doute Giordano Bruno ne se serait jamais imaginé comme un précurseur théorique des pratiques BDSM⁂, pourtant sa théorie des liens contient déjà les prémices des utopies sadomasochistes entre lieuɤɛs et liéɛs (s')attachant.

La théorie des liens est une théorie avant tout esthésiologique dans le sens que lui donne Merleau-Ponty[375] : les liens permettent à la perception d'être profondément affectée. En effet, les liens ne s'établissent pas sur la seule base de la connaissance, ni surtout *sans corps*. Autrement dit, pas de liens sans corps sentant et senti ; pour Merleau-Ponty, l'esthésiologie est une prise de conscience particulière, *incarnée*, peut-être même incarnante, du sensible. Les liens font partie des figurations (in)visibles, c'est-à-dire des figurations du visible et de l'invisible *en même temps et dans tous les temps*. Pour en revenir à Giordano Bruno, sorcier-philosophe brûlé vif par l'Inquisition italienne, appuyait déjà sur le caractère affecté du lien : selon lui, l'affection permet le déploiement de l'emprise au cœur même des liens, un empire dont Bruno reconnaît la dimension magique inquiétante[376]. Les sorcières le savent bien : un bout de mort suffit à tisser du lien avec le vivant, c'est même ce qui l'anime. COMPOST.

Giordano Bruno relève aussi la diversité de la matière des liables, il écrit : « Même si toutes choses liables sont en quelque façon composées, l'une sera dite simple, l'autre multiple ou agrégée – l'une plus simple, l'autre plus mêlée. Il s'ensuit que telles choses sont liées de manière pure, telles autres de manière impure ; que certains liens sont purs, d'autres

[375] Dans les cours de Merleau-Ponty sur « Le concept de Nature » on peut y trouver une courte définition de ce qu'il considère être l' « esthésiologie ». Ce serait donc « [...] faire apparaître le corps comme sujet du mouvement et sujet de la perception – Si cela n'est pas verbal, cela veut dire : le corps comme touchant-touché, voyant-vu, lieu d'une sorte de réflexion et par là capable de se rapporter à autre chose que sa propre masse, de fermer son circuit sur du visible ; du sensible extérieur. Essentiel ici : *théorie de la chair*, du corps comme *Empfindbarkeit* ["Capable de sensation"] et des choses comme impliquées en lui. [C'est] l'enroulement d'un corps objet sur lui-même, ou plutôt, trêve de métaphores : ce n'est pas un survol du corps et du monde par une conscience, c'est mon corps comme interposé entre ce qui est devant moi et ce qui est derrière moi, mon corps debout devant les choses debout, en circuit avec le monde – *Einfühlung* ["Empathie"] avec le monde, avec les choses, avec les animaux, avec les autres corps (comme ayant un "côté" perceptif aussi) compréhensible par la chair. » Maurice Merleau-Ponty, *La Nature, Notes, Cours du Collège de France,* Paris, Éditions Le Seuil, 1995, p. 270-271. Il ajoute tout de suite après : « Car la chair est *Urpräsentierbarkeit* ["Ce qui peut être originairement présenté"] du *Nichturpräsentierten* ["Ce qui n'est pas présenté"] comme tel, visibilité de l'invisible – l'esthésiologie, l'étude de ce miracle qu'est un organe des sens : il est la figuration dans le visible de l'invisible "prise de conscience". » *Ibid.*, p. 271.

[376] Giordano Bruno écrit : « Une chose d'autant mieux liée qu'il se trouve quelque chose d'elle-même en celui qui lie, ou parce que le lieur a empire sur elle par quelque chose de lui-même. Ainsi, pour le montrer dans un cas parmi d'autres, les nécromants prétendent exercer leur empire sur le corps entier par les ongles et les cheveux des vivants – voire par des lambeaux de vêtements, des empreintes de pas ; ils évoquent les mânes par les ossements, et par n'importe quels débris des morts. » Giordano Bruno, *Des Liens*, *op. cit.*, p. 38.

impurs ; tout comme certaines voluptés, certaines souffrances sont pures, d'autres impures, d'autres encore mélangées. »[377] Il ajoute juste après : « Mais s'il existe des êtres en lesquels nul principe ne fait jamais défaut – ainsi peut-être les astres, et les grandes créatures animées ou divines puissances du monde, qui ne connaissent pas l'épuisement, et dans lesquels l'efflux et l'afflux de substance est égal et toujours le même -, alors ils sont parfaitement liés, à eux-mêmes et en eux-mêmes, de la manière la plus heureuse. »[378] Les agents magiques et divins dans la philosophie de Bruno peuvent faire penser qu'il entretient des tendances panthéistes[379]. Il termine son paragraphe par un avertissement : « Dès lors, qui désire lier dans la vie civile fera bien de sonder la diversité des compositions ou complexions, et de délibérer, statuer et décider d'une manière différente pour les êtres héroïques, les créatures ordinaires, les naturels plus grossiers. »[380] Les filaments sont complexes, l'art de lier nécessite d'en sonder les textures.

Ainsi, comme le conclut Peter Sloterdijk, « pour Bruno, les êtres les plus obtus, ceux que leur idiotie referme le plus, sont ceux que l'on peut le moins lier, tandis que les individus les plus doués participent au concert des liens qui assurent la cohésion du monde et s'élèvent eux-mêmes au niveau d'opérateurs ou d'exécuteurs d'effets créatifs multiples. »[381] De Ficin à Bruno, entre les flèches infectieuses et les liens affectés, la psychologie européenne des profondeurs fut un terrain fertile pour le développement du magnétisme animal, du somnambulisme et de l'hypnotisme.

---

[377] *Ibid.*, p. 44.
[378] *Ibid.*, p. 45.
[379] Cette tendance se confirme dans les pages suivantes, lorsqu'il écrit : « Les choses, dans l'univers, sont ordonnées en telle façon qu'elles se situent dans une certaine ordonnance réciproque, telle qu'est possible, comme en un flux continuel, un passage progressif de toutes choses vers toutes choses. Parmi celles-ci, certaines sont en cohésion immédiate avec d'autres, comme les individus d'une même espèce le sont en vue de la propagation naturelle – les liens sont en ce cas des liens familiers, apparentés, et fort aisés. Mais d'autres choses se trouvent subordonnées à certains intermédiaires, et en ce cas il est nécessaire de traverser et de pénétrer, en quelque manière, tous ces intermédiaires, pour que les liens lancés par le lieur atteignent finalement le liable. C'est pourquoi les puissances divines, dispensant largement toutes choses, et par la faveur de certains intermédiaires qui peuvent être mis en partage, parviennent enfin à lier à elles des choses inférieures, voire infimes, en les influençant. » *Ibid.*, p. 70-71. Il ajoute : « Mais à leur tour, par quelque réciprocité naturelle ou rationnelle, les choses inférieures s'élèveraient, en une sorte d'hommage, jusqu'à lier en retour les supérieures, sises au-dessus d'elles (pour autant que celles-là y consentent). Et comme sont diverses les espèces des choses, et leurs spécificités, divers sont pour elles les temps, les lieux, les intermédiaires, les voies, les organes et leur fonction. Il est plus facile d'observer cela en toutes sortes de liens et de liables, et de généraliser. » *Ibid.*, p. 71.
[380] *Ibid.*, p. 45.
[381] Peter Sloterdijk, *Bulles, op. cit.*, p. 241.

Franz Anton Mesmer est un médecin allemand du XVIII[e] siècle, héritier des doctrines psycho-cosmo-érotologiques des théoriciens de la Renaissance. Il est le premier médecin à avoir expérimenté des approches pratiques magnopathiques de guérison. Pour Peter Sloterdijk : « Chez Mesmer et pour son école française, l'élément platonicien et anamnétique est cependant totalement passée au second plan, au profit d'une théorie des interactions présente entre les rayonnements physiques, planétaires et animaux. »[382] L'approche de Mesmer est celle de la philosophie de la maladie et reposait « sur les représentations cosmologiques d'une force d'attraction interstellaire et sur l'idée d'un fluide universel qui se transmet à tous les corps, minéraux, comme animaux, comme le feraient des rayons magnétiques, sur la voie de la propagation de soi-même. »[383] Toujours selon Sloterdijk : « Pour Mesmer, il n'existe pas encore de psychologie séparée de la cosmologie et de la physique universelle. Sa compréhension de l'intime n'intègre pratiquement aucune allusion à des éléments relevant de la psychologie individuelle. Pour lui, les individus ne sont que des aimants animaux qui, à l'instar de tous les autres corps, sont portés dans un concert fluide d'inhalaisons et d'exhalaisons. »[384]

À l'époque romantique, Mesmer fut l'instigateur de nouvelles expériences thérapeutiques liées à son approche pratique magnétopathique, où lui et ses disciples purent « tester de nouvelles dispositions des rencontres de proximité entre le thérapeute et le patient, les artistes et le public, mais aussi, pour finir, entre les chefs et la masse. »[385] La propagation des théories mesmériennes est fulgurante, son extinction aussi ; le magnétisme thérapeutique ne s'harmonisait pas avec le capitalisme bourgeois, alors en plein essor en France après la révolution de 1789. L'abolition des frontières interpersonnelles ne s'allièrent guère avec les délimitations bien tracées des territoires et du Moi propres à la culture bourgeoise des XIXe et XXe siècles[386].

[382] *Ibid.*, p. 244.
[383] *Ibid.*, p. 245.
[384] *Ibid.*
[385] *Ibid.*, p. 245-246.
[386] *Ibid.*, p. 251.

Atomes et corps célestes dans les *Aphorismes* et la *Théorie du monde et des êtres organisés*

Les théories de Mesmer restent cependant très proches du monde des particules et de la physique des corps célestes, elles refusent de tomber dans la psychologie des profondeurs[387]. Il n'y a pas de mémoire qui traverse les corps magnétiques de Mesmer, le mouvement magnétique ne serait pas porté par des affects particuliers. Peter Sloterdijk note cependant qu'après Mesmer, la médecine à l'époque romantique « a dénoué la langue à la maladie, et élevé le malade lui-même au poste de poète de sa désorganisation »[388], ce qui ouvra la voie aux récits des magnétiseurs d'abord, des psychanalystes ensuite à travers études de cas et écritures techniques des méthodes expérimentées pendant les cures. Ainsi, tout comme la psychanalyse sauvage se développera en marge des théories freudiennes tout au long du XXe siècle, une pratique expérimentale et sauvage du magnétisme se développa à l'époque romantique. La découverte du « rapport magnétique »[389] s'imbrique dans une théorie plus large des interactions, dont Mesmer dessina lui-même les schémas.

En 1785, des impressions pirates des principes développés dans les conférences de Mesmer furent rééditées à plusieurs reprises[390]. Malgré ses protestations, cet ouvrage fit connaître son auteur auprès d'un large public[391]. On y trouve des illustrations réalisées par Mesmer lui-même, notamment dans un petit ouvrage gravé intitulé *Théorie du monde et des êtres organisés*. C'est un livre rare entièrement imprimé en taille-douce et édité en secret. Le graveur a signé sous un pseudonyme « D'A :-Ol : », je suppose que c'est un pseudonyme utilisé par le graveur Pierre-Philippe Choffard. Sa typographie singulière ressemble fortement à celle présente dans l'ouvrage ; le « d » de sa signature sur le *Diplôme*

[387] « Du reste, Mesmer lui-même s'est opposé à cette transformation de sa physique des profondeurs en une psychologie des profondeurs, sans doute avant tout parce que le concept anhistorique de ses théories du fluide n'offrait aucun espace pour l'introduction du temps dans le corps. Son axiome physique, selon lequel tous les corps solides nagent dans les flots de la matière fine, demeurait totalement lié à des processus présents, et excluait la représentation de mémoires agissant dans les épisodes corporels et relationnels. » *Ibid.*, p. 261.
[388] *Ibid.*, p. 267.
[389] *Ibid.*, p. 246.
[390] Franz Anton Mesmer, *Aphorismes de M. Mesmer dictés à l'assemblée de ses élèves et dans lesquels on trouve ses principes, sa théorie et les moyens de magnétiser ; le tout formant un corps de Doctrine développé en 344 paragraphes, pour faciliter l'application des Commentaire au Magnétisme animal ; Ouvrage mis au jour par M. Louis Caullet de Veaumorel*; Ouvrage mis au jour par M. Louis Caullet de Veaumorel, Paris, chez M. Quinquet l'aîné, 1785. Ma traduction depuis l'ancien français.
[391] Peter Sloterdijk, *Bulles, op. cit.*, p. 246-247.

de maître de la loge Les Neuf Sœurs[392], qu'il a par ailleurs lui-même gravé, présente la même ligature que ceux gravés sur la clé de la *Théorie du monde* (fig. 272) – même si l'ouvrage est plus grossier que les œuvres habituelles du graveur. Quoi qu'il en soit, l'ouvrage était distribué dans les villes où Mesmer dispensait ses conférences (fig. 272 ; fig. 273 ; fig. 275 ; fig. 276) ; à ce propos, dans une notice bibliographique on peut lire :

> Cet ouvrage est d'abord remarquable par sa rareté : MESMER n'en délivrait qu'un exemplaire par *Ville* où son Système était appliqué. Pour plus de sécurité encore au point de vue du secret, tous les mots techniques y sont remplacés par des Hiéroglyphes dont la Clef manuscrite, était indépendante, et séparée de l'Ouvrage même. Celui-ci est complètement illisible sans cette clef.
>
> La Rédaction est, dit-on, l'œuvre de l'avocat BERGASSE, sur qui MESMER en sa qualité d'étranger, se reposait volontiers du soin de rédiger ses idées en bon français.[393]

L'ouvrage a ainsi été imprimé en un millier d'exemplaires[394], distribués pour 2400 livres aux « seuls souscripteurs de Mesmer »[395]. Un commerce juteux pour le magnétiseur.

Dans ses *Aphorismes*, Mesmer s'inspire des théories de la mécanique des corps célestes pour proposer une définition du Magnétisme, il écrit dans le 79ème paragraphe de sa doctrine : « Il est donc une loi constante dans la nature, c'est qu'il y a une influence mutuelle sur la totalité de ces corps, et conséquemment elle s'exerce sur toutes les parties constitutives et sur leurs propriétés. »[396] À partir de cet aphorisme il écrit : « Cette influence réciproque et les rapports de tous les corps coexistant, forment ce qu'on appelle *Magnétisme*. »[397] Dans la *Théorie des mondes et des êtres organisés,* imprimée un an avant les *Aphorismes*, on retrouve également toute une série de « Lois » (148 très exactement) qui visent à donner « une Idée Générale de la matière et du mouvement »[398]. Mesmer a

---

[392] Pierre-Philippe Choffard, *Diplôme de maître de la loge Les Neuf Sœurs pour le peintre Claude-Jacques Notté,* vers 1786, gravure taille-douce d'après un dessin de Charles Monnet, papier, encre, sceau en cire, 51 x 70 cm, Paris, musée de la Franc-maçonnerie.

[393] Albert Louis Caillet, *Manuel Bibliographique des sciences psychiques ou occultes*, vol. 3, Paris, Éditions L. Dorbon, 1912, entrée 7443, p. 88. Italiques et capitales dans le texte.

[394] L'ouvrage a été imprimé à Paris, or à l'époque, peu d'éditeurs-imprimeurs pouvaient se permettre une aussi grosse impression taille-douce, c'est pourquoi j'ai pensé que l'imprimerie Didot était la plus susceptible d'avoir imprimé l'ouvrage secret de Mesmer. Par ailleurs, Pierre-François Didot a imprimé les mémoires sur la découverte du magnétisme animal de Mesmer. Franz Anton Mesmer, *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal*, Paris, Éditions Pierre-François Didot, 1779. D'un autre côté, on retrouve des gravures signées par Pierre-Philippe Choffard sur certains ouvrages édités par Didot : Pierre-François Didot (éd.), *Collection complète des tableaux historiques de la Révolution Française...*, Paris, Éditions Didot, 1798. C'est une piste à creuser.

[395] Gabriel Peignot, *Répertoire de bibliographies spéciales, curieuses et instructives, contenant la notice raisonnée*, Paris, Éditions Renouard, 1810, p. 18.

[396] Franz Anton Mesmer, *Aphorismes, op. cit.*, p. 25.

[397] *Ibid.*

[398] Franz Anton Mesmer, *Théorie du monde et des êtres organisés suivant les principes de M... gravée par D'A :-Ol :,* Paris, sn, 1784, partie I, f. 1.

méticuleusement crypté son ouvrage avec une clé (fig. 272) ; un peu à la manière des traités de magie médiévaux ; citons, par exemple, le *Grimoire du pape Honorius* ou *Liber Iuratus Honorii* (fig. 271) qui comporte à la page 7 une clé de lecture avec des symboles et même un peu plus loin, page 48, les enseignes élémentaires du tarot divinatoire, à savoir bâton, coupe, épée et denier.

La *Théorie des mondes* est séparée en trois parties, dans la première, Mesmer annonce :

> On déterminera les Lois du mouvement. On appliquera le mouvement d'après les lois qu'aura déterminées à la matière. De cette application, on fera résulter le développement des formes ou la Génération des corps, surtout les corps Célestes ; et ce développement ou cette Génération expliquée, on parlera de l'action que les corps célestes exercent les uns sur les autres, ce qui constitue leur influence réciproque ou le magnétisme universel de la nature.
>
> 1. Il existe un principe incréé.
>
> Dieu
>
> 2. Il existe dans la Nature deux principes créés.
>
> La Matière
>
> Le Mouvement[399]

Dans sa première partie, il détermine ce qu'est le mouvement et ses applications. Mesmer propose des schémas d'organisation des atomes entre eux (fig. 273 ; folio 2) qui ressemblent à s'y méprendre avec le modèle anatomique proposé vingt ans plus tard par le physicien et chimiste britannique John Dalton (fig. 274). À partir de ces schémas d'organisation des atomes, Mesmer schématise le déplacement des atomes et la réaction entre eux. Ils sont cette fois-ci représentés comme des agglomérations de corps (fig. 273 ; folio 8).

Dans les pages suivantes (fig. 273 ; folio 12) les corps se lient entre eux pour former des agglomérats de matière. Mesmer introduit alors les dynamiques de ce qu'il appelle « courants des corps » dans les figures 27 et 28 ; dans la figure 29, il explique comment ces courants influencent les corps entre eux ; dans la figure 30, il schématise le phénomène qui donnerait aux corps célestes leur aspect sphérique. Selon le magnétiseur, les courants créeraient les corps célestes en s'actionnant de leur périphérie à leur centre ; enfin, dans la figure 32, il s'intéresse à l'espace entre les corps célestes, qui selon lui, conditionnerait la différence entre leur masse. Sur la page suivante, (fig. 273 ; folio 13), Mesmer étudie le

[399] *Ibid.*

mouvement de révolution de la terre, qu'il représente comme un tourbillon dans la figure 33. D'une page à l'autre, Mesmer lie le mouvement des atomes avec celui des astres célestes. Dans la figure 34, le tourbillon s'active en circonvolutions autour du soleil. Pour Mesmer, il n'y a pas de courant rentrant sans courant sortant, il écrit : « à mesure que les rayons f. f. f. f. entrent dans les interstices du corps A les Rayons e. e. e. e. doivent en sortir »[400]. Pour étayer son propos il renvoie à la figure 35 qui ressemble au schéma que j'ai réalisé précédemment pour expliquer la cosmographie du filament à travers les zones « extimes✳ » du consentement.

[400] Franz Anton Mesmer, *Théorie du monde et des êtres organisés, op. cit.,* partie I, f. 13.

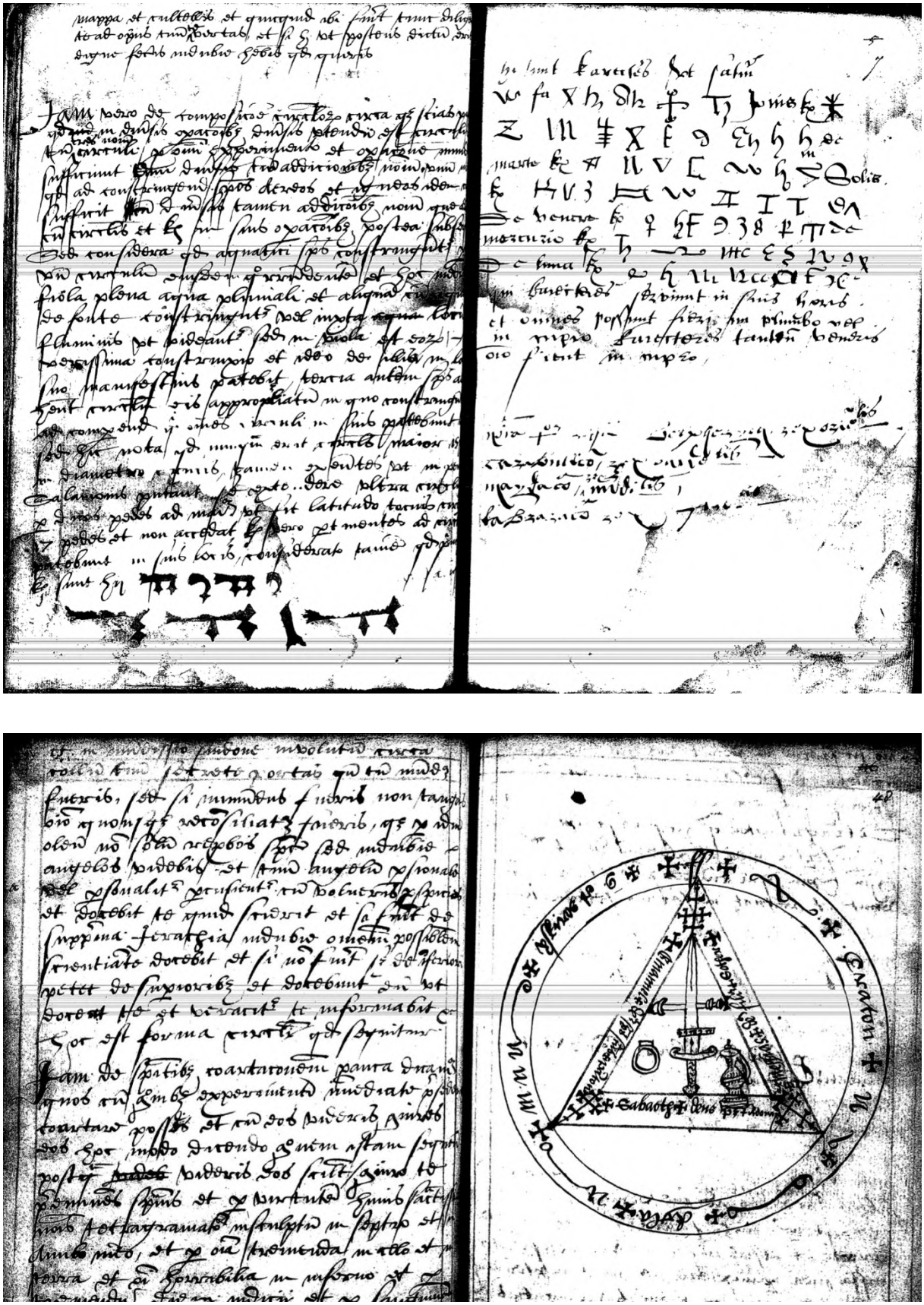
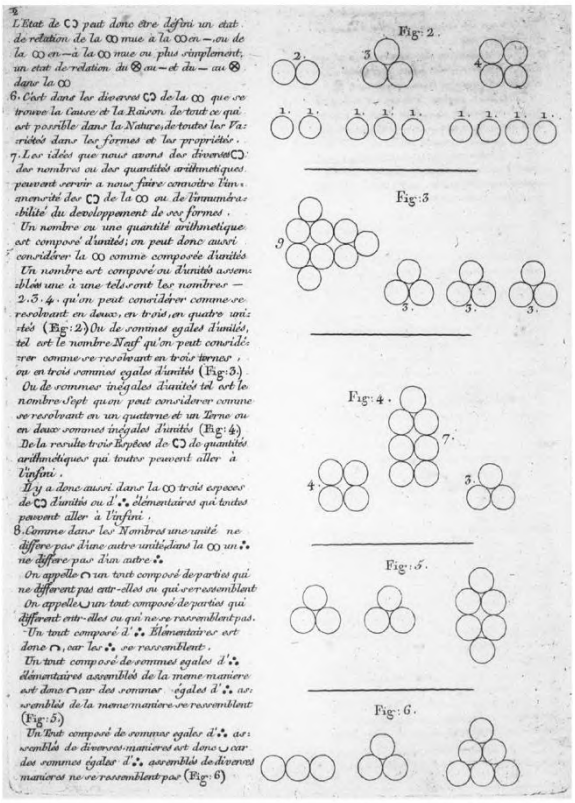
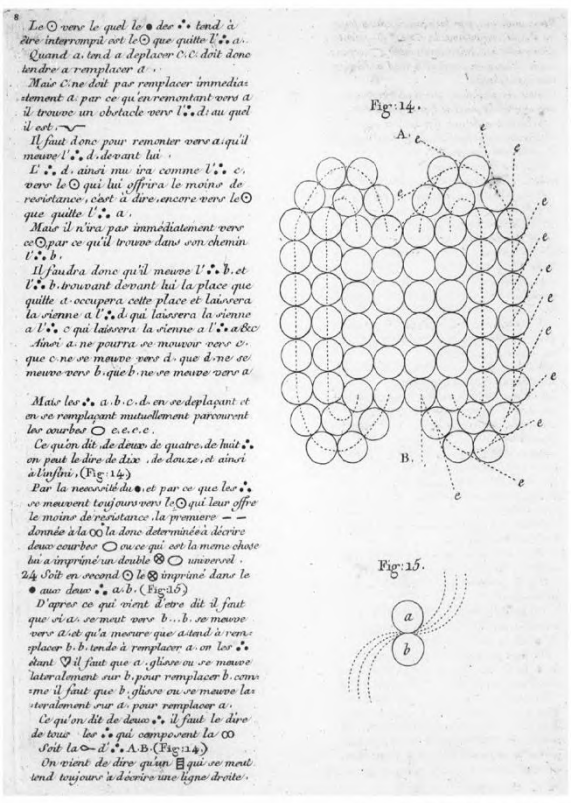


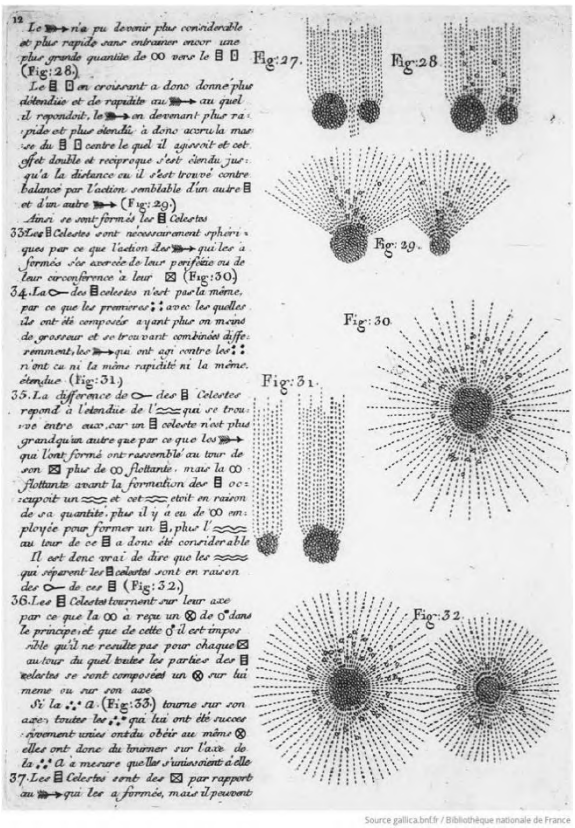
fig. 271. *Liber Iuratus Honorii (aussi appelé Sworn Book of Honorius)*, manuscrit latin attribué au pape Honorius, XIV^e^ siècle, conservé à la British Library, Londres, Sloane MS 3854.
De haut en bas, pages 6-7 et 47-48. © British Library.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

fig. 272. Franz Anton Mesmer, Clé de lecture de la *Théorie du monde et des êtres organisés suivant les principes de M... gravée par D'A ;-Ol.;* probablement des gravures sur cuivre au burin réalisées par Pierre-Philippe Choffard, Paris, sn (mais peut-être aux Éditions Didot), 1784.







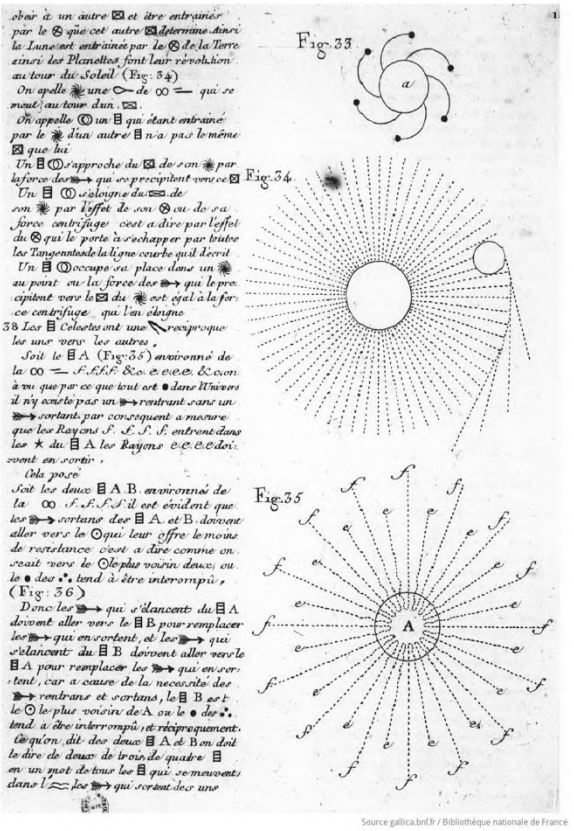


fig. 273. Franz Anton Mesmer, *Théorie du monde et des êtres organisés suivant les principes de M... gravée par D'A :-Ol :*, probablement des gravures sur cuivre au burin réalisées par Pierre-Philippe Choffard, Partie I, Paris, sn (mais peut-être aux Éditions Didot), 1784.
De droite à gauche et de haut en bas respectivement : folio 2, fig. 2 à 6 ; folio 8, fig. 14 & 15 ; folio 12, fig. 27 à 32 ; folio 13, fig. 33 à 35.

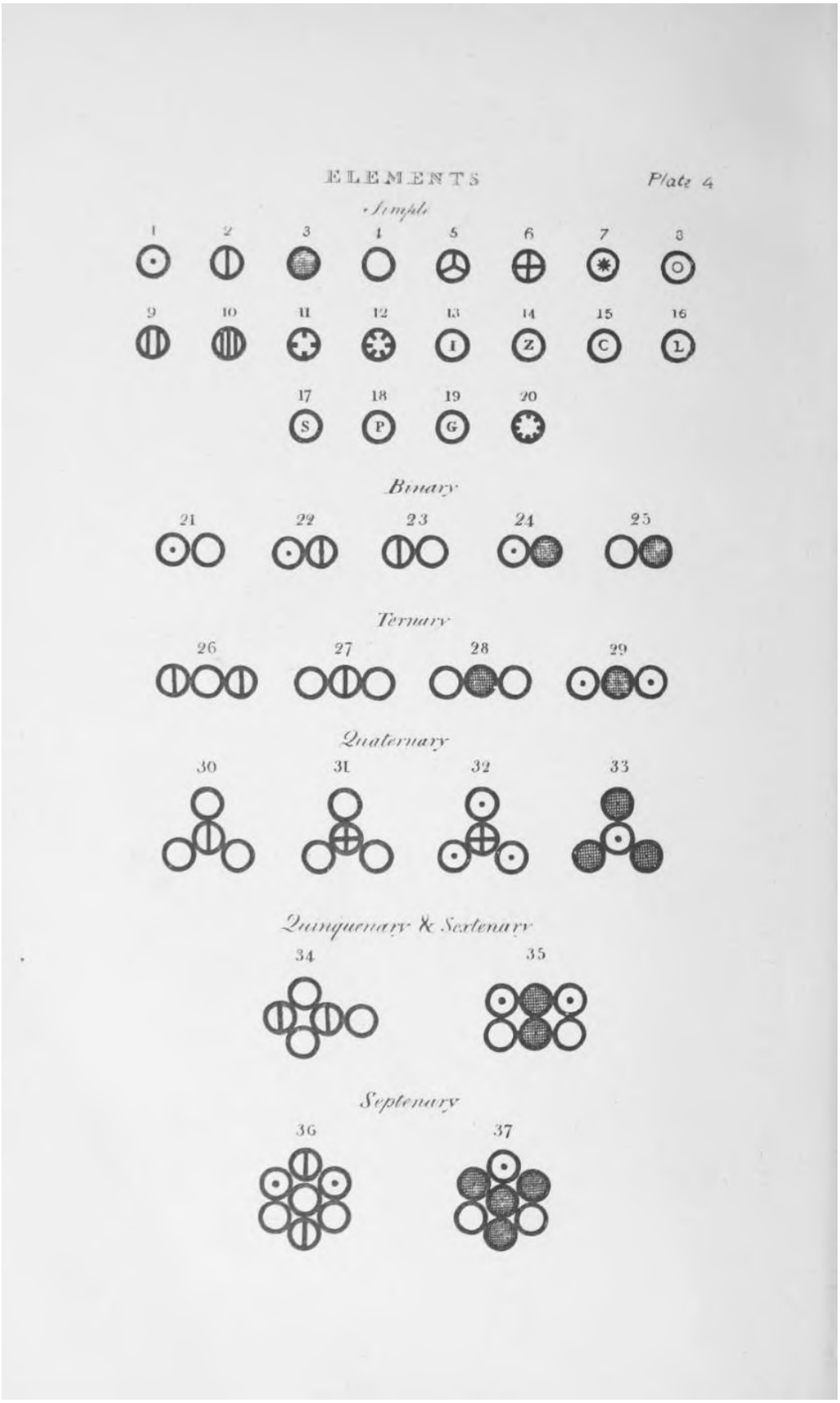


fig. 274. John Dalton, schémas des particules atomiques élémentaires, illustrant le livre de John Dalton, *A new system of Chemical Philosophy*, Londres, R. Bickerstaff, 1808, plaque IV introduite entre les pages 218 et 219.

Dans une seconde partie, Mesmer souhaite éclaircir :

> [Les] propriétés des corps, la dureté ou la cohésion, l'élasticité ou la molesse ; après avoir déterminé les causes et les effets de ces diverses propriétés on considèrera le mouvement comme agissant sur les corps et selon la Nature de son action produisant les phénomènes de la gravité, du feu, de l'électricité de l'aimant. On finira par une exposition du système de l'influence universelle ou du flux et du reflux général entre tous les corps et l'on dira pourquoi cette influence modifie tous les êtres.[401]

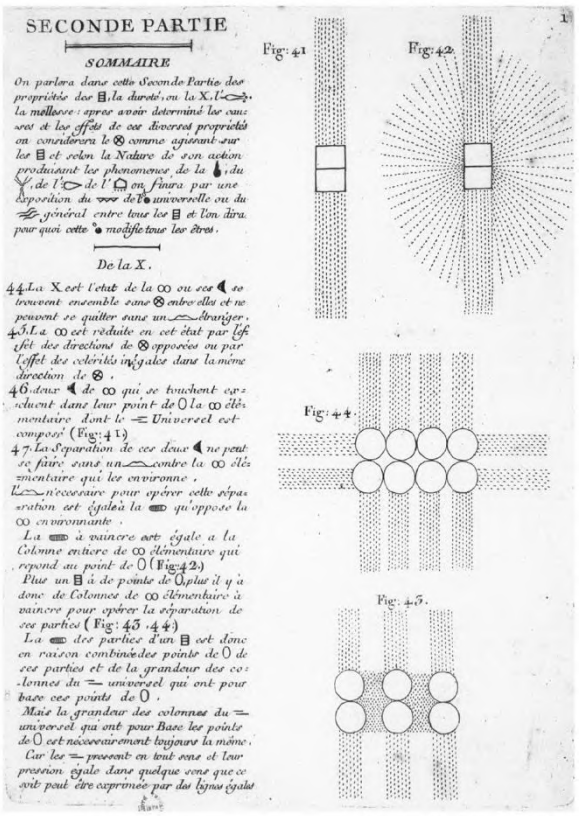
Pour illustrer sa 46ème loi, Mesmer schématise dans la figure 41 deux carrés collés ensemble d'où émanent en haut et en bas des pointillés. L'interaction forme ainsi une colonne (fig. 275 ; folio 1), il écrit que « deux particules de matière qui se touchent excluent dans leur point de contact la matière élémentaire dont le fluide Universel est composé »[402]. La figure 42 quant à elle, vise à montrer que « la résistance à vaincre est égale à la Colonne entière de matière élémentaire qui répond au point de contact »[403]. Enfin, les figures 43 et 44 contribuent à leur tour à cette description mesmérienne du phénomène d'aimantation, elles illustrent le constat suivant : « Plus un corps a des points de contacts, plus il y a donc de colonne de matière élémentaire à vaincre pour opérer la séparation de ses parties. »[404] Les corps aimantés entre eux forment ces drôles de schéma d'interaction.

Dans les folios suivants (fig. 275 ; folio 6), Mesmer représente les interactions gravitationnelles avec la figure 54, où il explique la chose suivante : « Dans les points où les courants rentrants et sortants sont en équilibre, la gravité cesse. »[405] La figure 55 (fig. 275 ; folio 9) est, quant à elle, un peu plus massive que les autres, elle schématise une expérience où Mesmer propose de déposer de la limaille de fer sur un aimant afin de démontrer l'organisation en tourbillon de la limaille qui en résulte. Plus loin, la figure 66 (fig. 275 ; folio 19) illustre le phénomène des lunaisons et expliquerait l'action sur la Terre de la « quadrature »[406] de la lune avec le soleil. Enfin, la figure 67 (fig. 276) est le schéma d'interaction le plus élaboré ; toujours selon Mesmer, il indiquerait que les « flux et reflux dans les grands et petits corps sont subordonnés les uns aux autres et réciproques entre eux. »[407] Tous ces schéma serviront à démontrer la dernière et ultime partie de la *Théorie*

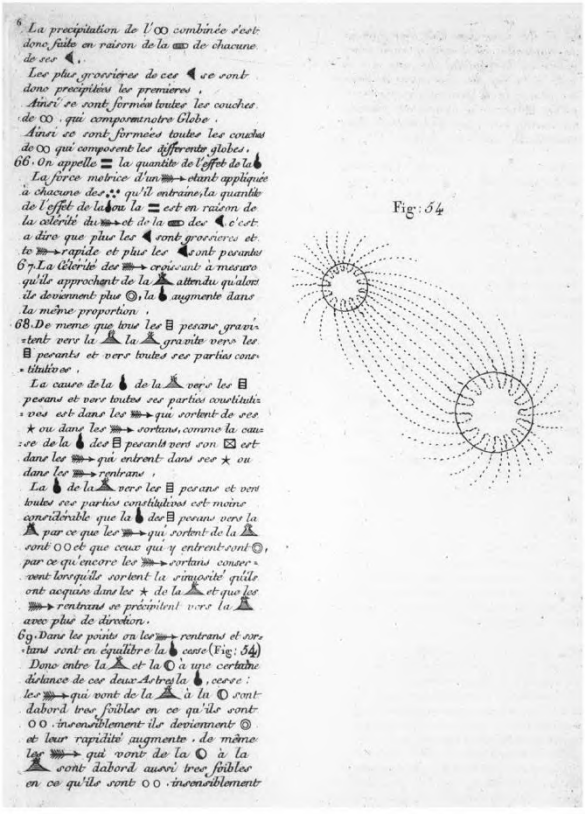
[401] *Ibid.*, partie II, f. 1.
[402] *Ibid.*
[403] *Ibid.*
[404] *Ibid.*
[405] *Ibid.*, partie II, f. 6.
[406] *Ibid.*, partie II, f. 19.
[407] *Ibid.*, partie II, f. 20.

du monde et des êtres organisés, celle où il est mention du magnétisme animal et de ses effets sur l'être humain.

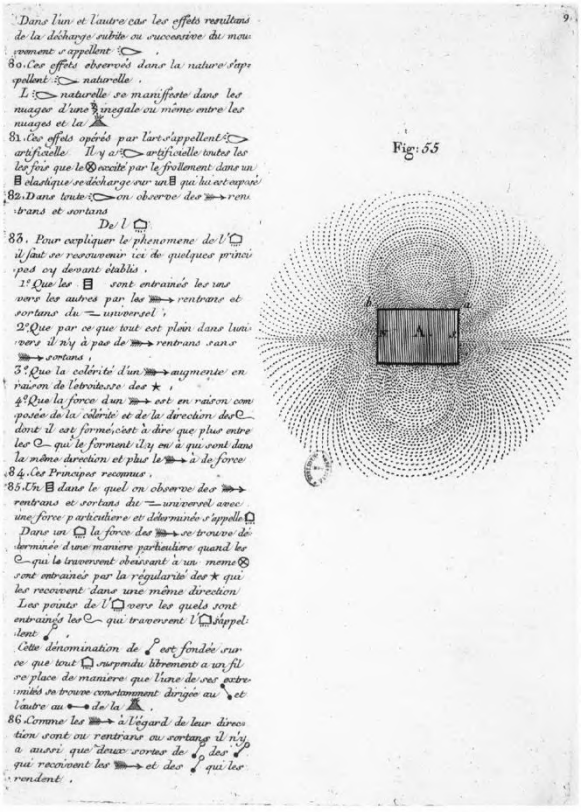
Les schémas illustrant les deux premières parties sur les lois qui régissent les mouvement d'attirance et de répulsion entre les corps sont très similaires à ceux qui parcourent cette présente thèse. Une archéologie *en gravure* du filament est déjà perceptible à travers les schémas de Mesmer. Elle est d'autant plus rare que ces schémas sont gravés et imprimés en taille-douce, chose que j'ai très peu croisé durant mes recherches. Je n'aurai pas imaginé trouver un système des interactions entièrement gravé.



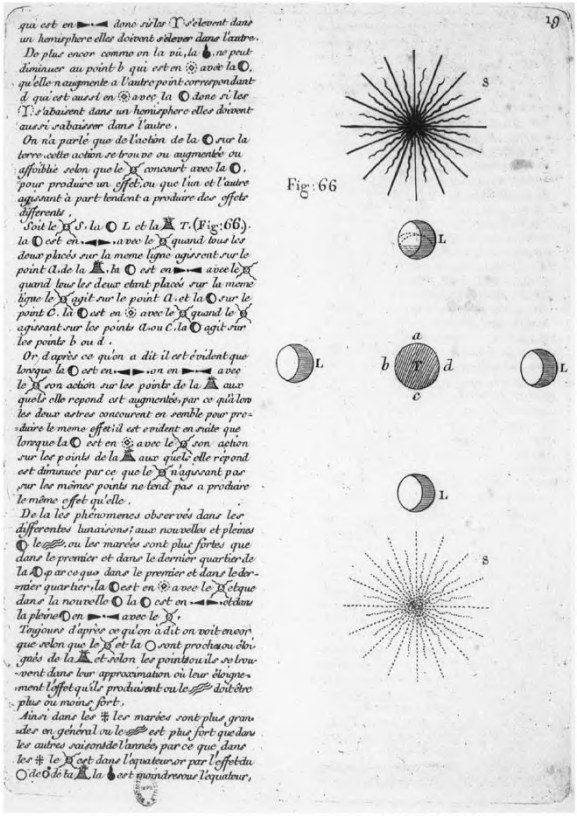
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

fig. 275. Franz Anton Mesmer, *Théorie du monde et des êtres organisés suivant les principes de M... gravée par D'A :-Ol :*, probablement des gravures sur cuivre au burin réalisées par Pierre-Philippe Choffard, Partie II, Paris, sn (mais peut-être aux Éditions Didot), 1784.
De droite à gauche et de haut en bas respectivement : folio 1, fig. 41 à 44 ; folio 6, fig. 54 ; folio 9, fig. 55 ; folio 19, fig. 66.

qu'en tout autre point du globe, les ♈ sous l'equateur opposent donc naturellement moins de ⇒ à l'action du ☉, quand cet astre est dans l'equateur il doit donc elever davantage les ♈ de la mer et occasionner un ≋ plus considerable.

Il en est autrement dans les solstices, et cela par ce que le ☉ se trouvant à sa plus grande distance de l'equateur influe d'autant moins sur notre globe.

105. de meme qu'il y à un ≋ entre tous les ☉ entre toutes les ☾ qui se meuvent dans l'espace, il y à aussi un ≋ entre tous les petits ▤ qui se meuvent ou qui existent sur une ☾ sur la surface de la ▲ par exemple

Car entre les petits ▤ comme entre les grands il y a des ➙ rentrans et sortans qui vont de l'un à l'autre et qui entrainent ou font graviter les petits ▤ les uns vers les autres, or selon que les petits ▤ s'éloignent ou se rapprochent, les ➙ augmentent ou diminuent d'intensité par ce que leur convergence devient à lors plus ou moins grande, la ● des petits ▤ vers leur ⊠ particulier devient donc alors plus ou moins considerable, tous les phénomenes existans entre les grands ▤ selon qu'ils s'éloignent ou s'approchent, qu'ils s'unissent pour produire un meme effet, ou qu'ils se divisent pour produire des effets opposés doivent donc se retrouver dans les petits ▤ comme dans les grands.

106. Les ≋ dans les grands et petits ▤ sont subordonnés les uns aux autres et reciproques entr eux (Fig: 67.)

Si le ☉ A agit sur le ☉ B, le ☉ B agit aussi sur le ☉ A chacun en raison de leur ⊸ et de leur éloignement.

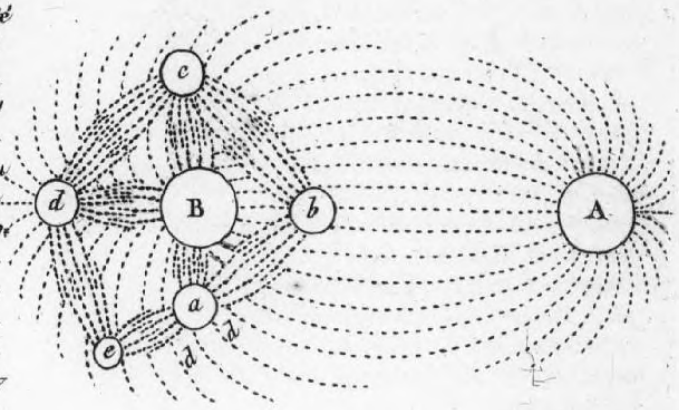
Si le ☉ A agit sur le ☉ B il agit aussi sur les ☾ a, b, C, d, et sur les êtres d, d, qui se meuvent sur la ☾ a, et reciproquement les ☾ a, b, C, d, et les êtres d, d, qui se meuvent sur la ☾ a, réagissent sur le ☉ B, qui réagit sur le ☉ A.

Si la ☾ b, agit sur la ☾ a, elle agit aussi sur les êtres d, d, qui se meuvent sur la ☾ a, et la ☾ a, et les êtres d, d, qui se meuvent sur la ☾ a, réagissent à leur tour sur la ☾ b, qui reagit sur le ☉ B, qui réagit sur le ☉ A. &c. &c.

107. Ces ≋ généraux particuliers et individuels constituent l'° universelle et réciproque de tous les êtres entr'eux.

108. Cette °● selon qu'elle augmente ou diminue augmente ou diminue les propriétés de tous les êtres

Fig: 67.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

fig. 276. Franz Anton Mesmer, *Théorie du monde et des êtres organisés suivant les principes de M... gravée par D'A:-Ol.*; probablement des gravures sur cuivre au burin réalisées par Pierre-Philippe Choffard, Partie II, Paris, sn (mais peut-être aux Éditions Didot), 1784, folio 20, figure 67.

Dans la troisième et dernière partie de la *Théorie du monde et des êtres organisés,* Mesmer s'inspire des démonstrations autour de l'aimant pour modéliser les interactions entre les êtres humains et leur environnement. Déjà, dans la 88ème loi de cet ouvrage, on pouvait lire que dans « tout aimant naturel ou artificiel il existe entre les pôles un point qu'on appelle Équateur où l'action du magnétisme ne se fait pas sentir, c'est-à-dire, où les corps ne sont ni attirés ni repoussés. »[408] Ainsi, la troisième partie traite du « magnétisme animal », dans le sommaire Mesmer écrit :

> En parlant des Principes qui constituent L'Homme et qui concourent à sa Formation, on développera des Causes de sa Naissance. On déterminera en lui le principe de la vie. On fera remarquer comment ce Principe est subordonné à l'Action des corps Célestes, de la Terre, et les corps Particuliers ; cette subordination qu'on appellera magnétisme animal expliquée, on exposera la Manière dont se Distribue dans les organes de l'Homme le Principe de la vie ; on fera Observer par l'Effet de cette Distribution l'Analogie du corps de L'Homme avec L'Aimant les Propriétés qui Résultent de cette Analogie ; Comment ainsi que L'Aimant, le corps Humain a des pôles, quel est l'usage de ces pôles et comment il est Facile d'en Étendre l'Usage. [Comment L'Homme] Reçoit des sensations de la combinaison desquelles Résultent ensuite des idées, ce que c'est en lui que cet instinct qui le Porte à Sentir tout ce qui est Propre ou tout ce qui peut Nuire à son Existence, et l'on finira par Déterminer les Principes Physiques de son éducation.[409]

Selon Mesmer, le magnétisme animal rétablirait la santé dans un corps troublé par la maladie. Comme annoncé dans son sommaire, il s'appuiera sur une analogie entre le fonctionnement physique de l'aimant et le magnétisme animal chez « L'Homme » pour comprendre le mystère thérapeutique que peuvent accomplir les interactions humaines.

Dans la 109ème loi de l'ouvrage, Mesmer repère des mouvements chez l'être humain qui peuvent être, selon lui, augmentés ou diminués[410]. La 110ème loi mentionne un « sommeil machinique »[411] chez l'être humain, dans lequel la quantité de mouvements perdus pendant la veille lui sont restitués par « l'Action des courants universels dans lesquels il est placé »[412]. Ainsi, toujours selon Mesmer, l'être humain serait influencé par la gravité et les pôles magnétiques de la Terre, et, la nuit, une fois son « Réservoir »[413] plein « de la masse des courants universels »[414] charriés par tous phénomènes magnétiques rassemblés en son sein, l'être humain s'éveille. On comprend dès les premières théorisations mesmériennes

[408] *Ibid.*, partie II, f. 11.
[409] *Ibid.*, partie III, f. 1.
[410] *Ibid.*, partie III, f. 2.
[411] *Ibid.*
[412] *Ibid.*
[413] *Ibid.*
[414] *Ibid.*

pourquoi l'état de sommeil sera, à l'ère romantique, un état important dans les thérapies hypnotiques.

Dans la 111ème loi, il affirme que cette quantité de « mouvement » que constituerait la « masse des courants »[415] aiderait au développement des organes. De ce fait, une surabondance de mouvement déclencherait même l'accouchement humain ! Dans la 114ème loi, Mesmer atteste de l'existence de pôles magnétiques chez l'humain qui pourraient alors recevoir ou donner des courants magnétiques. Ceux-ci se propageraient par la « Continuité des fluides tels que l'air, l'eau, la lumière et les oscillations du Son. »[416] Aussi, toujours selon le magnétiseur, les courants « toniques » pourraient être réfléchis par les miroirs et « par toutes les surfaces polies comme la lumière »[417]. Dans cette gravure, réalisée à la même époque par Claude-Louis Desrais (fig. 279), sont décrits tous les miracles que Mesmer pouvait réaliser grâce au magnétisme animal. Dans la scène représentée, on peut voir ce qui ressemble à quatre miroirs accrochés sur les murs, prouvant l'intérêt de Mesmer pour ces surfaces réfléchissantes susceptibles d'être des zones de transfert magnétique.

Mesmer note ensuite cinq moyens grâce auxquels les pôles magnétiques du corps humain peuvent se renforcer :

1. Par les mouvements communs des intestins, du son, du bruit, du vent et du frottement électrique[418]

2. Par les corps comme celui de l'aimant qui ont déjà un « mouvement propre et déterminé »[419]

3. Par communication avec des corps qui peuvent accumuler et stocker du magnétisme, à la manière de réservoirs qui pourraient alors en « distribuer dans toutes les directions »[420]

[415] *Ibid.*
[416] *Ibid.*, partie III, f. 4.
[417] *Ibid.*
[418] *Ibid.*
[419] *Ibid.*, partie III, f. 5.
[420] *Ibid.*

4. Par multiplication des corps communicants, un peu à la manière du feu. Mesmer précise que le magnétisme animal n'est pas une substance mais une modification[421]

5. Par « concours avec le courant magnétique du Monde »[422]

Dans les lois 116 et 117, Mesmer compare le magnétisme animal à celui de l'aimant, tout comme l'aimant, l'être humain serait doté d'un pôle négatif, d'un pôle positif et d'une zone neutre qu'il nomme « Équateur »[423] où les effets magnétiques seraient nuls.

Dans les pages qui suivent, Mesmer propose une utilisation thérapeutique du magnétisme animal. Cependant, il énonce dans sa 120ème loi qu' « Aucune maladie ne peut être Guérie sans une Crise »[424]. Il explique ensuite : « On augmente l'intention des Propriétés dans L'Homme par l'application du Magnétisme Animal, c'est-à-dire en augmentant et en particularisant sur lui L'Influence des corps avec lesquels il correspond. »[425] Dans la 123ème loi on comprend pourquoi Mesmer disait qu'on ne pouvait guérir sans entrer en crise, et pourquoi il insistait sur le caractère intensificateur du magnétisme animal : les crises seraient déclenchées non pas par la maladie, mais par le magnétisme animal, parce que, toujours selon lui : « Un corps étant en Harmonie est insensible à l'Effet du Magnétisme Animal »[426]. Il ajoute qu'un corps où « les Proportions de la progression de la vie sont Troublées [...] devient Sensible à l'Application du Magnétisme Animal parce que cette Application augmente en lui la Dissonance [...]. »[427] Selon la 124ème loi, c'est donc en se rapprochant de la guérison que les malades devaient devenir insensibles au magnétisme animal. Le magnétisme animal intensifierait pour guérir, sa pratique thérapeutique consisterait à faire entrer læ malade en crise en augmentant les dissonances dans son organisation interne. Aggraver l'état pour mieux soigner, le programme mesmérien annonçait déjà son caractère spectaculaire.

[421] *Ibid.*
[422] *Ibid.*
[423] *Ibid.*
[424] *Ibid.*, partie III, f. 7.
[425] *Ibid.*, partie III, f. 8.
[426] *Ibid.*
[427] *Ibid.*

Vers la fin de cette troisième et dernière partie, on peut lire une théorie esthétique succincte découlant directement des réflexions de Mesmer sur la pratique thérapeutique du magnétisme animal. À partir de la 126ème loi il écrit :

> Tout corps qui agit sur un autre corps y produit un mouvement. Si ce mouvement est produit dans un corps organisé, il s'appelle impression. Des impressions reçues résultent dans le corps organisé les sensations. Les sensations nous avertissent du Changement que produit en nous une impression reçue. Elles sont l'Aperçu de la différence qui existe entre l'État antérieur de l'Être organisé et son état actuel. Il y a autant de sensations possibles qu'il y a de différences possibles. Entre plusieurs impressions reçues dans le même temps, il y en a toujours une qui prédomine. Celle-là produit la sensation. Les sensations peuvent se comparer, se combiner et de leur Comparaison ou combinaison résulte ce qu'on appelle maladie. [...] [428]

Vient ensuite la 127ème loi qui encorpore les sensations au plus profond du corps, de manière qu'on pourrait qualifier d'*anatomique* : « Les organes qui nous servent à apercevoir les différences des impressions sont appelés sens. Les Parties Constitutives et Principales de ces organes dans les Animaux sont les Nerfs qui en plus ou moins grande quantité sont plus ou moins exposés à être affectés par les différents ordres de la matière. »[429] La 128ème loi replace la perception sur un niveau organique[430] et la 129ème loi s'appuie sur le concept mesmérien d'impression pour éliminer la Vérité au profit des « Rapports »[431] des objets avec les êtres humains.

À partir de la 130ème loi, l'apparition d'un sixième sens, le « sens interne », fait basculer la perception mesmérienne sur des degrés qu'on pourrait qualifier d'ésotériques. Mesmer écrit : « Les organes de nos sens communiquent avec un sens interne lequel est lui-même en relation avec l'Ensemble de l'Univers. C'est probablement à ce sens interne qu'aboutissent toutes les impressions que nous recevons. C'est probablement par le moyen de ce sens qui unit tous les autres que s'opèrent en nous la sensation et la Pensée. »[432] Il va plus loin en affirmant avec sa 131ème loi que « Le sens interne dont nous parlons étant supposé existant, on conçoit la possibilité des pressentiments [...]. Le mouvement imprimé au fluide universel par ces Êtres, pourquoi ne retentirait-il pas jusqu'à notre sens interne et ne nous avertirait-il pas de ce qui se passe loin de nous ou de ce qui doit arriver dans une

[428] *Ibid.*, partie III, f. 9.
[429] *Ibid.*
[430] « Nous ne Sentons pas les Objets tels qu'ils sont, mais seulement leurs impressions ou leurs effets sur nos organes. » *Ibid.*, partie III, f. 10.
[431] « Nos sens ne peuvent donc faire connaître la Vérité des objets mais simplement leurs Rapports avec nous [...]. » *Ibid.*
[432] *Ibid.*

époque plus ou moins reculée ? »[433] Si on peut dégager ici une théorie esthétique chez Mesmer, grâce au sixième sens, elle atteint un niveau anticipatoire très audacieux. Le « sens interne » serait le catalyseur de tous les autres sens et son caractère transcendantal lui permettrait de n'être soumis ni au temps ni à l'espace. Sa 132ème loi affirme enfin que de « l'Exercice de notre sens interne résulte l'instinct »[434], cet instinct serait la « Faculté de Sentir dans l'Harmonie Universelle les Rapports que les Êtres et les Évènements ont avec la Conservation de chaque Individu »[435], l'instinct serait commun à tous les animaux.

Voilà comment Mesmer a introduit le magnétisme animal. C'est à la fois une pratique qui serait thérapeutique, une théorie des interactions et une théorie des relations entre l'être humain et son environnement, mais c'est aussi une théorie esthétique un peu ésotérique. On comprend pourquoi sa théorie de l'influence magnétique des corps célestes rejoint celle de l'astrologie. C'est cette connivence qui fera de la théorie du magnétisme animal un charlatanisme pré-révolutionnaire. Dans une aquatinte anonyme intitulée *Mesmer magnétisant une patiente* (fig. 277)*,* réalisée en 1784, date de parution de la *Théorie des mondes et des êtres organisés,* on peut voir tout l'attirail de Mesmer : le baquet, l'harmonica de verre, la baguette et l'aimant de la boussole sur la table. Un bouffon coiffe Mesmer d'une couronne de lauriers, les ondes magnétiques sont signifiées par des traits et emprisonnent la composition dans un triangle qui fait le passage de la main droite de Mesmer à la lune jusqu'à la patiente magnétisée. Tandis que la baguette tenue par Mesmer dans sa main gauche fait le lien avec une figure placée derrière un disciple qui souffle dans un instrument à vent en direction de la patiente magnétisée. Un autre disciple tient un encensoir qui encense Mesmer, dans tous les sens du terme, pendant qu'avec d'autres adeptes, il souffle dans un ballon sur lequel Mesmer se tient debout en équilibre. La gravure accuse Mesmer d'avoir des pratiques prestidigitatrices. Ultimement, cela contraindra ce dernier à s'exiler loin de Paris.

Dès ses premiers écrit, l'ambition de Mesmer était de traduire sans langage les lois de la nature déjà intraduisibles et seulement transmises par « le sentiment »[436]. Le

[433] *Ibid.*
[434] *Ibid.*, partie III, f. 11.
[435] *Ibid.*
[436] Franz Anton Mesmer, *Précis historique des faits relatifs au magnétisme animal jusqu'en avril 1781*, Paris, Éditions Gastelier, 1781, p. 25.

magnétisme animal répond en quelque sorte à cet objectif. Cette théorie sera moquée par les détracteurs de Mesmer, poussant alors sa théorie dans les bras de l'astrologie, comme on peut le voir sur dans une autre gravure satirique de la même époque, anonyme elle aussi, et réalisée à l'eau-forte. Elle est intitulée *Pièce facétieuse sur le magnétisme. Dans un salon où se voit le baquet de Mesmer se trouve un certain nombre d'hommes et de femmes sous l'influence du magnétisme* (fig. 278), on peut discerner une lune, les symboles du cancer (l'écrevisse) et du taureau dans un arc lumineux qui traverse la scène mesmérienne. On y voit des adeptes du magnétisme animal réunies autour d'un baquet. Au premier plan, un homme a même une corde attachée à son chignon, comme pour ridiculiser la pratique du magnétisme, ou en tout cas pour en signifier l'absurdité. L'atmosphère de la scène est lascive, à la limite de l'orgiaque. Tout comme dans la gravure *Mesmer magnétisant une patiente* (fig. 277), on retrouve aussi la présence marquée de la fumée, comme pour signifier l' « enfumage » du magnétisme animal sur le public.

fig. 277. Anonyme, *Mesmer magnétisant une patiente*, 1784, aquatinte, 13,8 x 9,4 cm. © BNF.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

fig. 278. Anonyme, *Pièce facétieuse sur le magnétisme. Dans un salon où se voit le baquet de Mesmer se trouve un certain nombre d'hommes et de femmes sous l'influence du magnétisme*, ca. 1784, gravure à l'eau-forte, dimensions inconnues. © BNF.

Nous avons déjà étudié succinctement la plasticité des convulsions et leur imagerie, surtout celle déployée à l'époque romantique par le docteur Charcot et ses collègues[437]. Nous avons établi que c'était un signe très marqué des consentements. Mais avant l'étiologie de la convulsion du docteur Charcot, il y a eu un spectacle convulsif typiquement mesmérien. Le professeur en histoire de l'art Pascal Rousseau décrit la scène mesmérienne de la manière suivante :

> Se retrouvent ainsi réunis et articulés des moments de conversation, des jeux de regards et de langage, des mots d'esprit arrêtés par des débordements du corps à la motricité déréglée, dans une série narrative dont l'objectif cherche à terme à se résoudre sous la forme la plus cathartique, dans le spectacle sculptural de tensions musculaires dont la mise à l'arrêt aurait pour vertu principale de révéler les forces en jeu, actives et passives, dans l'extériorisation de l'affect.[438]

Ainsi, les gravures qui décrivent le spectacle mesmérien, qu'elles soient satiriques ou non, ont le même cadre : un salon parisien truffé de miroirs et de gravures dans lequel une foule d'adeptes s'agglutine. Dans l'une d'entre elles, intitulée *Mesmer magnétisant une patiente* (fig. 277), on peut voir que la seule figure féminine présente à l'image est abandonnée sur un fauteuil, dans un état post-convulsif, où tous ses nerfs semblent relâchés. Même remarque pour la gravure satirique décrivant la *Scène facétieuse sur le magnétisme* (fig. 278) qui a le mérite de mettre en scène un peu plus de figures féminines, dont une allongée sous un siège, l'autre alanguie derrière la porte, cachant une dernière qui semble soulever le vêtement de ce qui doit être une représentation de Mesmer à l'allure d'un âne (procédé caricatural qu'on retrouve dans une gravure intitulée *Le Doigt magique ou le magnétisme animal* (fig. 282). Dans cette gravure, les hommes comme les femmes sont sujets aux convulsions, même si on retrouve l'état post-convulsif encore incarné par une femme abandonnée sur un fauteuil, un bras relié par une corde au baquet, l'autre main sur la jambe de Mesmer.

Le motif de la figure féminine abandonnée dans un fauteuil est redondant dans l'iconographie mesmérienne, qu'elle soit élogieuse ou caricaturale. On retrouve encore une fois cette figure emblématique dans le premier plan de la gravure de Claude-Louis Desrais, intitulée *Le Baquet de Mr Mesmer ou représentation fidelle des opérations du magnétisme*

[437] *Supra*, « La convulsion comme signe plastique des consentements : trajet mouvementé des sorcières, des possédées et des illuminées ».
[438] Pascal Rousseau, *Hypnose, op. cit.*, p. 17.

animal (fig. 279). Mais comment attrapaient-on ce genre de symptômes ? Pour le médecin Philippe Hecquet, les convulsionnées sont atteintes d'une maladie contagieuse. En 1733, il écrit dans son ouvrage *Naturalisme des convulsions* :

> Or appliquant à la manière dont se forment des corps étrangers par le moyen des esprits qui en sont les fabricateurs, aux impressions que fait l'étonnement d'un spectateur émerveillé sur ses nerfs, à l'aspect d'une créature qui surprend son esprit et étonne son imagination, l'on comprend la raison physique de la contagion qui va se prendre par le spectateur. Ses nerfs donc animés par la forte attention qu'il donne avec complaisance à admirer ce qu'on lui apprend à tout moment à respecter, s'arrangent, se situent et se modèlent sur ce qu'il voit dans les postures bizarres, les grimaces ridicules et les contorsions surprenantes de toutes les parties du corps de la convulsionnaire. C'est une peinture qui se fait et se transmet dans son âme par voie d'ondulation, de la personne convulsionnaire vers lui.[439]

La contagion passerait par l'air, par le biais d' « ondulations », l'auteur précise :

> L'air est le milieu, car étant lui-même infiniment mobile, et tout en *ondulations* ou ébranlements *oscillatoires*, établi qu'il est pour transmettre les *espèces* des objets visibles ou sensibles, *ipse aer nobiscum videt, nobiscum audit, nobiscum sonat,* etc., ainsi d'une part le sang et les esprits agités, et vivement poussés à l'habitude du corps dans la convulsionnaire, impriment leurs efforts et leur impétuosité aux esprits matériels élastiques et oscillatoires qui transpirent du corps de la convulsionnaire. Ces esprits portants avec eux les *idées*, pour ainsi dire, qu'ils ont contractées dans le corps de la convulsionnaire, ou pour mieux dire, avec les *modifications* qu'ils y ont prises dans les différentes parties qui sont en convulsion.[440]

Des « esprits matériels élastiques et oscillatoires » transpireraient depuis les corps des convulsionnaires (que l'auteur s'acharne à genrer au féminin[441]). La dimension poreuse de la peau est mobilisée ici pour aider à comprendre la nature des convulsions. Il ajoute tout de suite après :

> ces esprits ainsi animés vont heurter contre la peau du spectateur, et par là impriment dans les esprits qui y sont, une sorte de trémoussement, de la même manière que les cordes d'un instrument monté à l'unisson d'un autre dans la même chambre, résonne sourdement à la manière de l'autre qui est

[439] Philippe Hecquet, *Le Naturalisme des convulsions Dans les Maladies de l'épidémie Convulsionnaire Et autres textes* [1733], Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2022, p. 102

[440] *Ibid.*

[441] Il écrit encore : « N'y aurait-il donc point quelque raison de conscience qui dût intéresser messieurs les théologiens dans des convulsions *épidémiques*, qui gagnent singulièrement parmi les jeunes filles ; et encore dans les personnes de l'autre sexe, dont les imaginations se seront troublées, affaiblies ou efféminées à l'aspect des folles grimaces et postures indécentes que ces jeunes créatures leur ont montrées ? Car ces spectacles se donnent les nuits, trop souvent réservées aux œuvres de ténèbres. [...] Cela ne serait-il point la place convenable au ministère des théologiens, pour examiner si ces *vapeurs hystériques* ne tiendraient pas un peu de la nature de celles que l'on nomme mélancoliques, *utérines* ou *érotiques* ? Car rien ne se trouve plus communément dans les passions hystériques que ce que l'on nomme en médecine *melankoleiko\n ti*. Car il se manifeste par les délires, dans lesquels des vaporeuses hystériques disent des choses qui les font rougir au sortir de leurs accès de vapeurs. [...] Et les fausses et folles prédictions de filles convulsionnaires prophétesses, sont-elles moins que des égarements d'esprit et de véritables rêveries, puisqu'elles ne se souviennent point de ce qu'elles ont dit ? » *Ibid.*, p. 92. Dans les pages suivantes, il embrasse ensuite la déception plusieurs fois millénaire d'une société non-uniquement homosociale* lorsqu'il écrit : « Tel était Hippocrate ; aussi a-t-il grand soin de précautionner les médecins contre les dangers qu'ils auraient à encourir, parce qu'ils sont obligés par leur profession de fréquenter souvent les femmes et les filles. » *Ibid.*, p. 96.

> touché ; mais en même temps ces mêmes esprits, ainsi modifié, mis en *oscillation*, s'insinuent avec l'air par la respiration, par le nez, les yeux et les oreilles, dans l'intérieur du corps du spectateur, où vont frapper les membranes qui communiquent immédiatement, et alors les esprits animaux entrant en branle, se font l'habitude de s'y remettre dorénavant, quand lui- même viendra s'échauffer l'imagination.[442]

On trouve dans ces extraits un langage dont Mesmer semble s'être inspiré dans la *Théorie des mondes et des êtres organisés.* Dans les deux ouvrages il est question « d'impressions », d' « oscillations », d' « idée », de « corde », d' « esprit animaux » et même de « modifications », qui seraient pour Mesmer la nature même du magnétisme animal. La convulsion se diffuserait dans l'air : elle résonnerait, elle oscillerait, elle frapperait les membranes qui « communiquent immédiatement », elle ferait en somme « une sorte de trémoussement » dans les chairs.

Dans le texte d'Hecquet, la contagion des convulsions est un risque omniprésent, un miasme du spectacle. Mesmer portera la dimension spectaculaire des séances de magnétisme à son paroxysme. Elles sont mues en véritables scènes de théâtre où sont même convoqués des musiciens – qu'on peut les discerner à l'arrière-plan de la gravure de Desrais, encadrés par une fenêtre (fig. 279). Le lien entre convulsions et oscillations du son fera de la musique et plus largement de l'esthétique musicale[443], un domaine de recherche important pour Mesmer dans l'expérimentation de ses cures magnétiques. Il s'entourera, entre autres, de l'harmonica de verre pour tester de nouvelles pratiques. L'harmonica de verre est une invention de Benjamin Franklin, qui fréquentait lui aussi les salons de Mesmer. Par ailleurs, c'est dans un « sens vibratoire qu'il faut comprendre le rôle joué par les instruments de musique dans la cure mesmérienne [...]. »[444] On retrouve ainsi l'harmonica de verre caché derrière une colonne de fumée dans la gravure satirique *Mesmer magnétisant une patiente* (fig. 277).

[442] *Ibid.*, p. 94.
[443] Pascal Rousseau, *Hypnose, op. cit.*, p. 20.
[444] *Ibid.* p. 22-23.

LE BAQUET DE Mr. MESMER
ou Representation fidelle des Operations du Magnetisme Animal

Mr. Mesmer, Docteur en Medecine de la Faculté de Vienne en Autriche, est le seul inventeur du Magnetisme animal, cette Méthode de guerir une multitude de maux, entr'autres l'Hidropisie, la Paralisie, la Goutte, le Scorbut, la Cecité la Surdité, accidentelle, consiste dans l'aplication d'un fluide ou agent que Mr. Mesmer dirige tantôt avec un de ses doigts tantôt avec une baguette de fer qu'un autre dirige à son gré sur ceux qui recourent a lui. Il se sert aussi d'un Baquet auquel sont attachés des Cordes que les Malades nouent au tour deux et des fers recourbez qu'ils approchent du creux de l'Estomach ou du Foie ou de la Ratte et en général de la partie de leur Corps dans laquelle ils souffrent, les Malades sur tout les Femmes éprouvent des convulsions ou crises qui amenent leur guérisons, les Magnetiseurs (ce sont ceux a qui Mr. Mesmer a revelé son secret et ils sont plus de cent parmi lesquels on compte les premiers Seigneurs de la cour) appuient leurs mains sur la partie malade et la frottent pendant quelque temps, cette operation hate l'effet des Cordes et des fers. Il y a un Baquet pour les pauvres tout les deux jours des Musiciens jouent dans l'antichambre et des airs propres a exiter la gaité chez les Malades. On voit arriver en foule chez ce celebre Medecin des hommes et des femmes de tout âge et de toute condition: le Militaire decoré, l'Avocat, le Religieux, l'homme de Lettres, le Cordon bleu, l'Artisan, le Medecin, le Chirurgien. C'est un Spectacle vraiment digne des ames sensible de voir des hommes distinguez par leur naissances ou par leur rang dans la societé, magnetiser avec une douce inquietude, des Enfans des Vieillards et sur tout des indigens. Quant à Mr. Mesmer la bienfaisance respire dans son air et dans tout ses discours, il est sérieux parle peu a la tête en tout temp paroit chargée de grandes pensées.

P18863

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

fig. 279. Claude-Louis Desrais, *Le Baquet de Mr Mesmer ou représentation fidelle des opérations du magnétisme animal*, ca. 1784, gravure à l'eau-forte et au burin colorisée, 29,3 x 33,7 cm. © BNF.

Le spectacle mesmérien s'organisait autour d'un élément central : le baquet. Celui-ci était positionné au centre de la pièce, et nécessitait la présence de plusieurs personnes pour fonctionner[445] ; le théâtre se met alors en place. Dans son 238ème aphorisme, Mesmer réfléchit la position de chacunɛs des acteuɾíces :

> 238. La position respective des deux êtres, qui agissent l'un sur l'autre, n'est pas indifférente ; pour juger quelle doit être cette position, il faut considérer chaque être comme un tout composé de diverses parties, possédant chacune une forme ou un mouvement tonique particulier ; on conçoit par ce moyen que deux êtres ont l'un sur l'autre la plus grande influence possible, lorsqu'ils sont placés de manière que leurs parties analogues agissent les unes sur les autres dans l'opposition la plus exacte. [446]

La dyade originelle dans laquelle s'exerce le magnétisme animal est posée. Mesmer continue et écrit :

> Pour que deux hommes agissent le plus fortement possible l'un sur l'autre, il faut donc qu'ils soient placés en face l'un de l'autre. Dans cette position, ils provoquent l'intention de leurs propriétés d'une manière harmonique et peuvent être considérés comme ne formant qu'un tout. Dans un homme isolé, lorsqu'une partie souffre, toute l'action de la vie se dirige vers elle pour détruire la cause de la souffrance ; de même lorsque deux hommes agissent l'un sur l'autre, l'action entière de cette réunion agit sur la partie malade, avec une force proportionnelle à l'augmentation de la masse.[447]

La direction du regard est orientée : les adeptes du magnétisme doivent être face à face. Toujours selon Mesmer :

> On peut donc dire en général que l'action du Magnétisme s'accroit en raison des masses. Il est possible de diriger l'action du Magnétisme plus particulièrement sur telle ou telle partie, il suffit pour cela d'établir une continuité plus exacte entre les parties que l'on doit toucher, et l'individu qui touche. Nos bras peuvent être considérés comme des *conducteurs* propres à établir une continuité. Il suit donc de ce que nous avons dit sur la position la plus avantageuse de deux êtres agissants l'un sur l'autre, que pour entretenir l'harmonie du tout, on doit toucher la partie droite avec le bras gauche, et réciproquement.[448]

Ici, Mesmer invite à accroître le magnétisme en accroissant les « masses », plus il y a de participantɛs, plus il y aura de magnétisme. Il invite même au contact direct pour plus d'efficacité. Les séances thérapeutiques aux accents orgiaques s'organisent donc comme un petit théâtre qui s'agite autour du baquet.

---

[445] En réfléchissant à partir de l'attraction et de la répulsion des corps célestes, Mesmer transpose ses déductions sur les corps humains. Il écrit dans son 237ème aphorisme : « Ainsi de tous les corps celui qui peut agir avec le plus d'efficacité sur l'homme, est son semblable. Il suffit qu'un homme soit auprès d'un autre homme pour agir sur lui, en provoquant l'intention de ses propriétés. » Franz Anton Mesmer, *Aphorismes, op. cit.*, p. 83-84.

[446] *Ibid.*, p. 84.

[447] *Ibid.*, p. 85.

[448] *Ibid.*, p. 86.

Dans le 295ème aphorisme, Mesmer explique le fonctionnement du baquet magnétique :

> 295. Un Bassin se magnétise de la même manière qu'un bain, en plongeant la canne ou tel autre conducteur dans l'eau, pour y établir un courant, en l'agitant en ligne droite, la personne qui sera placée vis-à-vis en ressentira l'effet. Si le Bassin est grand, on établira quatre points, qui seront les quatre points cardinaux, l'on tracera une ligne dans l'eau, en suivant le bord du bassin de l'est au nord, et de l'ouest au même point, on répètera la même chose pour le sud ; plusieurs personnes pourront être placées autour de ce bassin et y éprouver les effets magnétiques ; si elles sont en grand nombre, on tracera plusieurs rayons aboutissant à chacune d'elles, après avoir agité la masse d'eau autant qu'il sera possible.[449]

Pour placer stratégiquement les participantɛs autour du baquet, Mesmer s'inspire du principe des points cardinaux des boussoles aimantées. Les participantɛs doivent alors se faire face du nord au sud et de l'ouest à l'est. Les masses d'eau doivent être agitées pour que le courant passe d'un point à l'autre. Il peut y avoir autant de découpes cardinales que de participantɛs. Le 298ème aphorisme précise :

> 298. De l'intérieur ou de l'extérieur du baquet, part attachée à un fer, une corde très ample, que les malades appliquent sur la partie dont ils souffrent ; ils forment des chaînes en tenant cette corde, et appuyant le pouce gauche sur le droit, ou le droit sur le gauche de son voisin, de manière que l'intérieur d'un pouce touche l'autre. Ils s'approchent le plus qu'ils peuvent, pour se toucher par les cuisses, les genoux, les pieds, et ne forment, pour ainsi dire, qu'un corps contigu, dans lequel le fluide magnétique circule continuellement, et est renforcé par tous les différents points de contact, auxquels s'ajoutent encore la position des malades, qui sont en face les uns des autres. On a aussi des fers assez longs pour aboutir à ceux du second rang par l'intervalle de ceux du premier.[450]

Les cordes qui sortent du baquet serviraient à faire passer le magnétisme animal d'un participant à l'autre.

Cette chorégraphie thérapeutique a pour but de former un « corps contigu » qui faciliterait le passage du « fluide ». Pascal Rousseau remarque : « Dans un tableau anonyme conservé dans la *Wellcome Collection* de Londres – une des seules traces picturales illustrant le salon parisien de Mesmer – s'observent plusieurs sujets portant l'extrémité des "tringles en fer" du baquet vers "le globe & les paupières", dans le but de conjurer les affections ophtalmiques. »[451] L'historien fait référence au tableau *Mesmeric Therapy* (fig. 280), on y reconnaît la figure de Mesmer avec sa baguette, présent à l'arrière-plan à droite. Toutes les figures semblent activement impliquées dans la cure autour du baquet.

[449] *Ibid.*, p. 130-131.
[450] *Ibid.*, p. 135-137.
[451] Pascal Rousseau, *Hypnose, op. cit.*, p. 14.

Bien que je ne fasse pas spécifiquement référence au baquet, le motif hypnotique du carrelage tapisse certaines des scènes de salle de bain que je grave. Dans *Droit de vie et de mort* (fig. 142) par exemple, la surface réfléchissante du miroir à l'arrière-plan rappelle les surfaces qui font circuler le fluide magnétique chez Mesmer ; aussi, dans la baignoire, l'eau est agitée. Il est question de fluide magnétique. Dans une autre gravure, *Extermination pilaire* (fig. 182), on retrouve le motif de la baignoire, curieux baquet contemporain qui met le fétiche génital⁘ en scène. C'est le théâtre d'une fascination du lien et le déploiement d'une esthétique bien plus que d'une science.

fig. 280. Anonyme, *Mesmeric Therapy*, ca. 1784,
huile sur toile, 60,5 x 76,2 cm,
Londres, Wellcome Collection.

Dans son aphorisme numéro 294, Mesmer introduit l'utilisation des cordes dans sa pratique du magnétisme animal de la manière suivante : « On renforce l'action du magnétisme, en multipliant les courants sur le malade. Il y a beaucoup plus d'avantages à toucher en face que de tout autre manière, parce que les courants émanent de vos viscères et de toute l'étendue des corps, établissent une circulation avec le malade ; la même raison prouve l'utilité des arbres, des cordes, des fers et des chaînes, etc. »[452] Les cordes, les arbres, les fers et les chaînes serviraient de conducteurs du fluide magnétique. Dans le *Nouvel Almanach Magnétique* (fig. 281), le Docteur Fluidus présente la technique du magnétisme animal aussi bien de manière pédagogique et ludique que comique. À la page 59, on voit le docteur Fluidus, personnage principal de l'almanach, magnétiser un arbre. C'est une constante dans les représentations du magnétisme : l'effet magnétique est représenté par des traits continus et succincts qui s'étendent de manière triangulaire jusqu'à la chose ou la personne magnétisée. La page 61 présente une technique qui consiste à ceindre des cordes autour du tronc d'un arbre, chacune reliée à une personne.

À propos de cette pratique, Pascal Rousseau écrit :

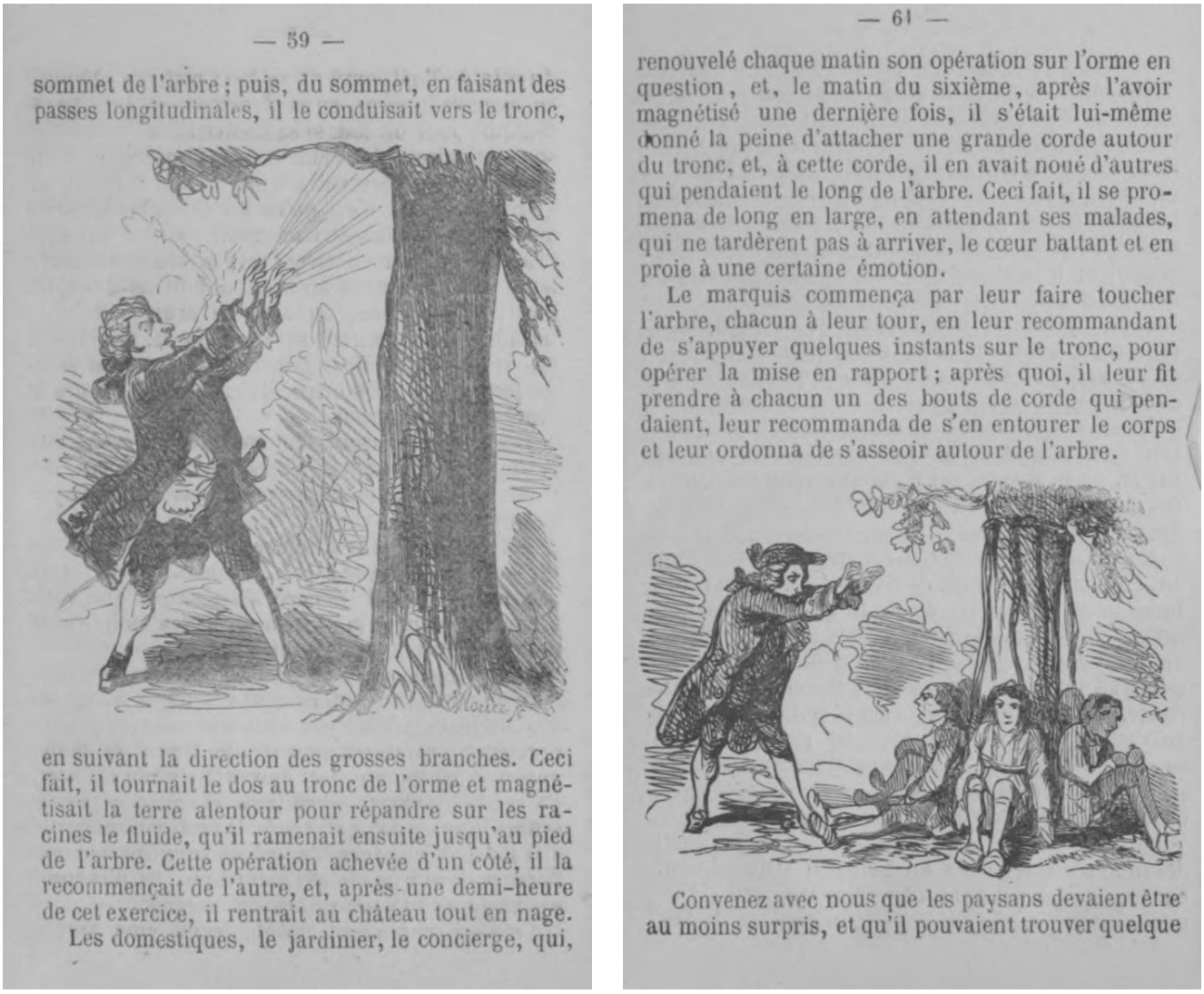
> Si l'agent fluidique reste encore physique dans un premier temps – circulant autour d'une plateforme conductrice (une dalle de résine dite "gâteau" susceptible de charger les sujets d'électricité), très vite remplacée par un arbre magnétisé (le fameux "arbre de Busancy" doté de cordages sur lesquels venaient se raccorder les patients, à la manière des regroupements en chaîne autour des tiges métalliques du baquet de Mesmer) –, il est désormais mis en mouvement par l'action de la pensée du magnétiseur. Puységur la nommera l' "électromagnétisme de l'homme" [...].[453]

À la suite des théories proto-BDSM✳ de Giordano Bruno, le réseau de cordes chez Mesmer ouvre un nouveau paradigme filamentaire dans la théorie des relations. Toujours selon Pascal Rousseau :

> L'analogie de la corde est décisive ; elle est retrouvée telle quelle dans le modèle vibratoire développé, à l'aube du XXe siècle, dans le champ des avant-gardes par Kandinsky notamment, pour expliquer le phénomène de transmission émotionnelle entre le créateur et le spectateur sur le principe d'une mise au diapason. Pour le moment, ce qui se joue là, c'est bien l'efficace de l'analogie entre fluide et imagination, l'imagination elle-même traduite en ondes psychiques ou vapeurs circulant de corps en corps, comme un agent matériel combinant "physique" et "moral".[454]

[452] Franz Anton Mesmer, *Aphorismes, op. cit.*, p. 129-130.
[453] Pascal Rousseau, *Hypnose, op. cit.*, p. 44. Cite Amand Marie Jacques de Chastenet de Puységur, marquis de Puységur, *Recherches, expériences et observations physiologiques sur l'homme dans l'état de somnambulisme naturel et dans le somnambulisme provoqué par l'acte magnétique*, Paris, Éditions Dentu, 1811, p. X-XI.
[454] *Ibid.*, p. 33-35.

La corde serait ainsi vectrice de transmission d'un fluide magnétique qui mobiliserait l'imagination. On peut déjà y voir ici, une théorisation relationnelle de la corde qui, au XXe siècle et au siècle 21, s'alliera parfaitement avec les pratiques traditionnelles japonaises du *shibari* par exemple.



— 59 —

sommet de l'arbre ; puis, du sommet, en faisant des passes longitudinales, il le conduisait vers le tronc,

en suivant la direction des grosses branches. Ceci fait, il tournait le dos au tronc de l'orme et magnétisait la terre alentour pour répandre sur les racines le fluide, qu'il ramenait ensuite jusqu'au pied de l'arbre. Cette opération achevée d'un côté, il la recommençait de l'autre, et, après une demi-heure de cet exercice, il rentrait au château tout en nage.

Les domestiques, le jardinier, le concierge, qui,

— 61 —

renouvelé chaque matin son opération sur l'orme en question, et, le matin du sixième, après l'avoir magnétisé une dernière fois, il s'était lui-même donné la peine d'attacher une grande corde autour du tronc, et, à cette corde, il en avait noué d'autres qui pendaient le long de l'arbre. Ceci fait, il se promena de long en large, en attendant ses malades, qui ne tardèrent pas à arriver, le cœur battant et en proie à une certaine émotion.

Le marquis commença par leur faire toucher l'arbre, chacun à leur tour, en leur recommandant de s'appuyer quelques instants sur le tronc, pour opérer la mise en rapport ; après quoi, il leur fit prendre à chacun un des bouts de corde qui pendaient, leur recommanda de s'en entourer le corps et leur ordonna de s'asseoir autour de l'arbre.

Convenez avec nous que les paysans devaient être au moins surpris, et qu'il pouvaient trouver quelque

fig. 281. Docteur Fluidus, *Nouvel Almanach Magnétique*, Paris, Delarue Libraire, 1856, illustrations des pages 59 et 61.

Même si la théorie mesmérienne était avant tout sympathique, elle se voulait aussi déontologique. Dans ses deux derniers aphorismes, Mesmer écrit :

> 343. On voit d'un côté l'avantage et la nécessité des crises et de l'autre l'abus qu'on peut en faire.
>
> 344. Un médecin pénétré de la doctrine du Magnétisme animal, et fidèle observateur des effets des crises, en tirera tout le bien qu'elles présentent et le garantira du mal de leur abus.[455]

L'auteur engage la responsabilité des magnétiseurs, pourtant cette mise en garde ne dissipera pas les doutes quant à la pratique du magnétisme animal. Pour Pascal Rousseau : « Le sacrifice du libre arbitre se transforme, dans une abdication grisante car consentie, en pure relation de confiance que l'intégrité des horizons thérapeutiques devait laver de tout soupçon d'abus de pouvoir. »[456] Or, comme nous l'avons vu, la dimension théâtrale et spectaculaire des séances d'hypnose mesmériennes[457] est essentiellement ce qui disqualifie la discipline aux yeux des institutions médicales.

Sur cette gravure satirique anonyme, titrée *Le Doigt magique ou le magnétisme animal* (fig. 282), on voit Mesmer représenté sous l'apparence d'un âne, la poche de son habit est remplie d'or et les sacs d'or s'accumulent au premier plan. Le sous-titre d'une autre gravure accuse même Mesmer de pactiser avec le diable (fig. 283) : « Oh vous voyez comme le Sieur Mesmer veut magnétiser le diable et que le diable l'emporte tandis que les louis d'or s'échappent de la poche du Sieur Mesmer ». Cette gravure représente le salon mesmérien : les miroirs et le baquet au centre de la pièce sont fissurés ; des cordes, des tiges en métal, des instruments de musique et des partitions sont jetées pêle-mêle au milieu du baquet. De cette manière l'artiste anonyme critique explicitement l'intérêt pécunier de Mesmer et alerte sur la nature diabolique des pratiques du magnétisme animal. Sur cette dernière gravure, on retrouve la figure féminine abandonnée sur son fauteuil. De la fumée tapisse l'arrière-plan, elle révèle des créatures mythologiques dans ses volutes : en suivant la satire, on conclue que le magnétisme animal est un mensonge, une fumisterie. Dans le même temps,

[455] Franz Anton Mesmer, *Aphorismes, op. cit.*, p. 172.
[456] Pascal Rousseau, *Hypnose, op. cit.*, p. 26.
[457] *Ibid.*, p. 16. Le décor du salon mesmérien peut aussi faire penser aux décors stéréotypés des donjons BDSM* avec « des cabinets matelassés, des lieux particuliers destinés aux crises, un mélange confus de cris, de hoquets, de soupirs, de chants, de gémissement. » Cite Jean-Jacques Paulet, *Mesmer justifié*, Paris, Éditions Constance, 1784, p. 2-3.

les convulsions furent qualifiées par les détracteurs de Mesmer comme de « simples réactions à un conditionnement de l'imagination »[458].

Dans plusieurs gravures représentant Mesmer, on repère une variante du geste d'admonition socratique (fig. 277 ; fig. 279 ; fig. 280 ; fig. 282). Ce geste, parfois prolongé par la baguette de Mesmer, rapproche la figure du magnétiseur de celle de l'anatomiste[459] : ce sont toutes les deux des figures de discours. Dans les gravures satiriques, cette représentation est ironique : elle met en scène l'illégitimité du discours de Mesmer à se draper de scientificité. Ainsi, dès ses premières fondations, le magnétisme sera considéré comme une « médecine de l'imagination »[460]. Le fluide que Mesmer tentait de mettre en langage avait en effet bien plus à voir avec l'imagination qu'avec la science.

[458] *Ibid.*, p. 28.
[459] *Supra,* « Exploration des zombie-figurations à travers une archéologie des gravures anatomiques ».
[460] Pascal Rousseau, *Hypnose, op. cit.*, p. 43.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

fig. 282. Anonyme, *Le Doigt magique ou le magnétisme animal, Simius semper simius,* ca. 1784, gravure à l'eau-forte, 25,6 x 17 cm. © BNF.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

fig. 283. Anonyme, *Le Mesmérisme à tous les diables*, ca. 1784, gravure à l'eau-forte et au burin colorisée, 23,3 x 32 cm. © BNF.

fig. 284. Scène de magnétisme extraite du périodique italien *Cosmorama pittorico*, n°16, Milan, 1850.

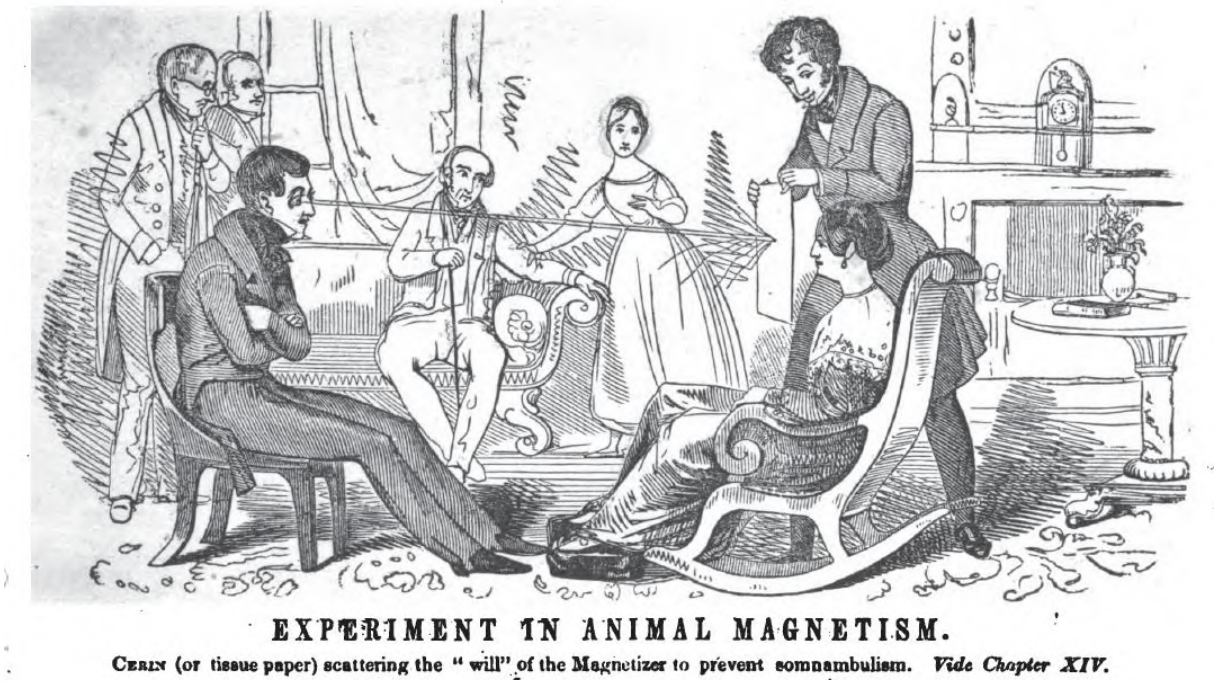


fig. 285. *Experiment in Animal Magnetism*, 1837, frontispice de l'ouvrage Charles Ferson Durant, *Exposition, or, A new theory of animal magnetism, with a key to the mysteries: demonstrated by experiments with the most celebrated somnambulists in America: also, strictures on "Col. Wm. L. Stone's letter to Doct. A. Brigham."*, New York, Éditions Wiley & Putnam, 1837.

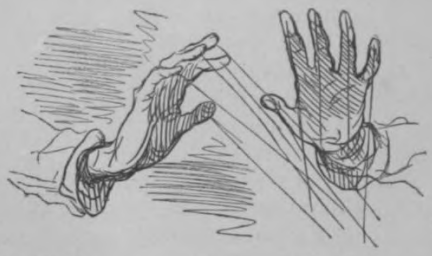
IV

Principes généraux du magnétisme.

Le fluide magnétique s'échappe de toutes les parties du corps et la volonté suffit pour le diriger.

Néanmoins, pour lancer ce fluide dans le sens voulu, le magnétiseur a besoin d'instruments qui viennent en aide à sa volonté.

Les instruments naturels du magnétiseur sont :



LES MAINS,
LES YEUX,
Et quelquefois même :
LA PAROLE.

— 28 —

Le fluide magnétique,—et c'est là le *credo* de tout magnétiseur, — le fluide magnétique, d'après le mouvement qui lui est imprimé, entraîne avec lui le sang, les humeurs, la cause du mal en un mot.

Donc, si votre magnétisé a une douleur locale, voici la règle à suivre :

« Accumuler et concentrer le magnétisme sur la « partie souffrante, puis entraîner vers les extré- « mités. »

C'est ce que l'on entend par magnétisme local.

Dans ce cas, les passes doivent être faites avec les doigts rapprochés les uns des autres, et en en présentant les bouts réunis vers la partie malade, la pointe des doigts agissant plus vivement et concentrant mieux le fluide que l'intérieur de la main. Il faut ensuite retirer la main, écarter les doigts et les secouer, comme si l'on venait de prendre avec la main le mal du magnétisé et que l'on voulût s'en débarrasser à son tour.

§ V.

LE SOUFFLE.

L'haleine est un puissant conducteur du fluide

— 29 —

magnétique. Pour des douleurs locales, on l'utilise ainsi :

On applique sur la partie souffrante un linge de coton ou un morceau de laine ; on pose sa bouche dessus, et on fait passer l'haleine à travers. Cela cause au malade une chaleur vive qui pénètre à l'intérieur et suffit quelquefois pour commencer à déloger le mal.

Le souffle à froid et à distance peut être employé avec avantage ; il a une action rafraîchissante et calmante.

§ VI.

LE REGARD.

Les yeux jouent un grand rôle dans le magnétisme. Le regard se charge souvent de communiquer le fluide.

On recommande de l'employer accessoirement lorsqu'on fait des passes, et de fixer les yeux sur le malade.

fig. 286. Docteur Fluidus, *Nouvel Almanach Magnétique*, Paris, Delarue Libraire 1856, illustrations des pages 20, 28 et 29.

Mais les détracteurs de Mesmer, au lieu de se concentrer sur les consentements des patients, préfèreront mettre l'accent sur l'imposture du « faux médecin ». Il faut dire que la deuxième révolution du consentement est seulement sur le point de débuter. Malgré tout, l'hybridation du médecin avec l'animal, sorte d'anthropomorphisme élevé en caricature, met en avant les mœurs anthropocentrés qui disqualifiaient le mesmérisme. Pour Pascal Rousseau, ces gravures opèrent malgré elles « une équivalence entre animalité et intensité, quand les figures du bestiaire viennent contaminer l'espace public de la crise magnétique, dans une forme à peine voilée d'éthologie des affects, allant rapidement de l'animalité à l'art et vice versa. »[461] De la même manière, on peut voir une foule d'animaux et d'insectes dans presque chaque gravure que je crée :

- le coq dans *L'impossible vulnérabilité du bâteleur* (fig. 18) ;
- l'araignée dans *Red Door* (fig. 26) et *Le café de la discorde* (fig. 355) ;
- la souris dans *Télécommande* (fig. 41) et *Genèse* (fig. 255) ;
- le chat dans *Bienvenue* (fig. 79) ;
- le serpent dans *Puisque je vous dis que tout va bien* (fig. 146), *Genèse* (fig. 255) et *Devoir conjugal* (fig. 258) ;
- le cygne dans *Léda et le cygne* (fig. 168) ;
- le canard dans *Extermination pilaire* (fig. 182) ;
- la mouche dans *La suture* (fig. 156) ;
- la grue, la scutigère et le crabe dans *Cosmétiques Esthésiologiques* (fig. 98).

La représentation de rais vampirisant était un autre moyen employé pour discréditer le magnétisme animal. Déjà dans la gravure anonyme *Mesmer magnétisant une patiente* (fig. 277), puis plus d'un demi-siècle plus tard, dans une image extraite du périodique italien *Cosmorama pittorico*, publié en 1850 (fig. 284). Dans cette illustration, on retrouve ce tracé particulier matérialisant le fluide magnétique qui émane depuis les mains du magnétiseur, et qui lie les fils entre le marionnettiste (le magnétiseur) et la poupée (la patiente sur son fauteuil). Un type de représentation identique se trouve à la page 20 de l'almanach du Docteur Fluidus, publié à la même époque (fig. 286). Le caractère vampirisant de ces filaments est indiqué par leur aspect conique. Les rais sont concentrés à

[461] *Ibid.*, p. 32.

l'endroit émetteur (souvent les mains, les yeux ou la baguette du magnétiseur) jusqu'à atteindre la cible en s'étendant sur le plus de surface possible – même si souvent les rais sont localisés sur une partie précise du corps dɛla magnétiséɛ. Schématiquement cela donne : magnétiseur < magnétiséɛ. La contamination pourrait être interrompue par un simple corps entre le magnétiseur et la personne magnétisée, comme le montre le frontispice de cet ouvrage signé par l'aéronaute états-unien Charles Ferson Durant (fig. 284). L'ouvrage intitulé *Exposition, or, A new theory of animal magnetism*[462] critique le mesmérisme qui se diffusait aux États-Unis dans les années 1830, notamment sous l'impulsion du médecin français Charles Poyen. Celui-ci était praticien du mesmérisme et essayait de valoriser la pratique auprès des médecins et des universitaires états-uniens[463].

La caractéristique vampirisante du magnétisme mesmérien est, selon Pascal Rousseau, une « expérience létale de la fascination »[464] induite par l'hypnose, qui « se fait autrement plus menaçante et (auto) destructive. Elle relève d'une extrême dépendance vampirisante, comme chez Hoffmann, dont le *Magnétiseur* de 1814 ne laisse pas à ses victimes la possibilité de sortir de son emprise autrement que par la mort – il les tue se elles s'avisent de sortir de son champ d'influence. »[465] En effet, dans ce conte d'Hoffmann[466] emprise et hypnose se mêlent sans distinction. Sous sa plume, on peut lire une description des effets du magnétiseur sur le magnétisé :

> Il me semblait en effet que j'étais obligé par une puissance supérieure à lui rester fidèlement dévoué, comme si l'instant où cesserait ma sujétion dût être aussi celui de ma perte. Bien que sa présence me causât toujours une sorte de satisfaction, j'éprouvais cependant, en même temps, une certaine inquiétude, une certaine contrainte insurmontable qui comprimait toutes mes facultés, et je frémissais malgré moi de cette étrange position. Si j'étais resté longtemps près de lui, s'il m'avait témoigné un redoublement d'amitié, et surtout quand, suivant son habitude, son regard fixement cloué sur moi, et serrant étroitement ma main dans la sienne, il m'avait entretenu de mainte histoire merveilleuse, cette influence énergique et singulière pouvait me réduire à l'épuisement le plus extrême. Je me sentais affaibli et abattu au point de défaillir.[467]

[462] Charles Ferson Durant, *Exposition, or, A new theory of animal magnetism, with a key to the mysteries: demonstrated by experiments with the most celebrated somnambulists in America: also, strictures on "Col. Wm. L. Stone's letter to Doct. A. Brigham."*, New York, Éditions Wiley & Putnam, 1837.
[463] Auréliane Narvaez, « Réception, diffusion et déclinaisons du mesmérisme dans l'Amérique postrévolutionnaire et la jeune République étatsunienne », *La Révolution française*, 24 | 2023.
[464] Pascal Rousseau, *Hypnose, op. cit.*, p. 65.
[465] *Ibid.*, p. 65-66.
[466] Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, « Le Magnétiseur », *Contes fantastiques*, tome 2 [1814-1822], traduit de l'allemand par Henry Egmont, Paris, Éditions Béthune et Plon, 1836, pp. 335-405.
[467] *Ibid.*, p. 343.

Une telle description accentue encore le caractère douteux des pratiques de Mesmer, tout en appuyant leur dimension imaginative. Dans le conte, on suit le parcours d'un magnétiseur engagé par une famille bourgeoise pour soigner une jeune fille (qui est prise de convulsions et d'évanouissements[468]) jusqu'à sa mystérieuse disparition : l'emprise de ce dernier sur la jeune fille provoque des troubles mentaux si graves qu'elle finira par en mourir.

Hoffmann interroge le charlatanisme inhérent à la pratique du mesmérisme lorsqu'il écrit :

> Or, nous disposons pour ainsi dire à notre gré, nous du moins en qui résident cette énergie, cette force transcendante, de l'arme, qui nous sert à soumettre, à asservir le principe dépendant. Pourquoi donc avoir appelé magnétisme cette influence souveraine, cette action d'absorber en nous-mêmes et de maîtriser par des moyens qui nous sont personnels le principe spirituel d'un être étranger : dénomination insuffisante, ou plutôt qui ne désigne nullement, par l'idée qu'elle rappelle d'un agent purement physique, ce que nous prétendons exprimer ?[469]

Le magnétisme animal, puis l'hypnose, sont des pratiques qui se sont développées au contact d'un imaginaire misogyne. Même si dans les scènes mesmériennes il y a beaucoup de diversité, la scène prend sens avec la figure de la patiente magnétisée « abandonnée » sur un fauteuil, enfin soulagée d'un crise convulsionnaire. À l'époque romantique et dans la clinique du docteur Charcot, cette mixité va s'amenuiser. De manière similaire aux tableaux de la même période représentant des anatomistes (fig. 151 ; fig. 152), une gravure réalisée en 1888 par Abel Lurat, d'après un tableau de Brouillet, représente Charcot démontrant un cas d'hystérie devant une assemblée d'élèves (fig. 287). Tous sont des hommes, la seule femme est dans les bras d'un assistant du docteur Charcot. Elle a été hypnotisée pour guérir de son hystérie. Deux infirmières clôturent la scène, mais elles sont passives, la démonstration de Charcot ne leur est pas adressée, elles la soutiennent en retrait.

[468] *Ibid.*, p. 369-370.
[469] *Ibid.*, p. 388.

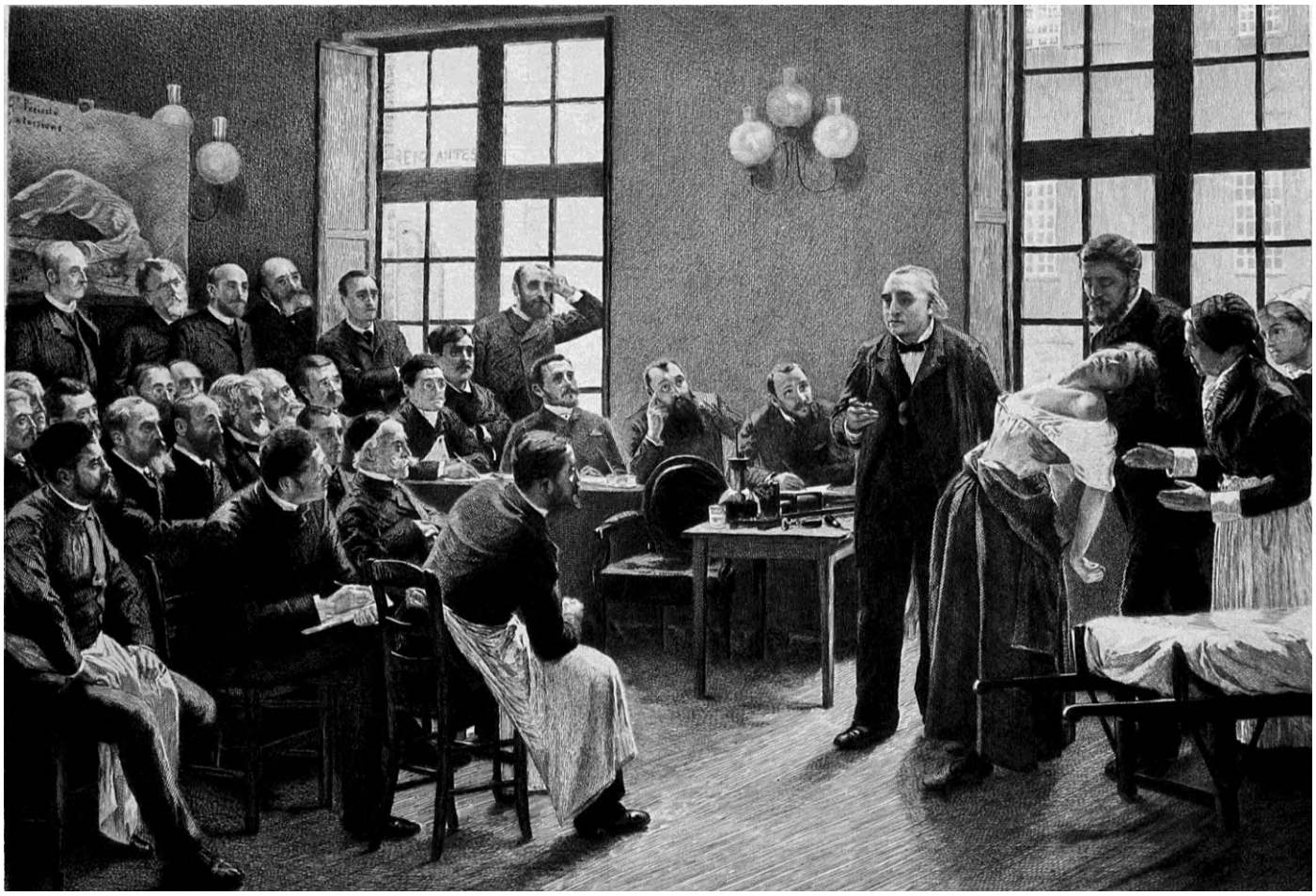


fig. 287. Abel Lurat, *Jean-Martin Charcot, démonstration d'hystérie sur une patiente hypnotisée à la Salpêtrière*, 1888,
gravure taille-douce d'après André Brouillet, 29,2x39,1 cm, Londres, Wellcome Collection. © Wellcome Collection.

Au rapport magnétique découvert pendant les expérimentations mesmériennes, s'est succédé la relation de transfert entre analyste et analysant dans le langage psychanalytique, dans une totale rupture avec l'hypnose. Dans la pratique du magnétisme animal, la relation pseudo-thérapeutique nécessitait parfois le toucher – certaines parties corps du magnétiseur, ses mains, son regard et sa posture sont mobilisées pendant la cure. La discipline psychanalytique se refusera à toucher, à tel point qu'elle se fondera essentiellement sur cette déontologie[470]. Pour Pascal Rousseau, « L'hypnose en venant s'immiscer dans l'archéologie de la psychanalyse, pour repenser à nouveaux frais les mécanismes de la cure analytique, reposait les questions d'inconscient, de transfert, de séduction, de projection, mais aussi d'invention du sujet en recentrant ce dernier sur une économie des affects. »[471] À ce propos, le psychanalyste Fabrice Bourlez écrit : « dès le départ de l'aventure, Freud évite de toucher. Ce faisant, il congédie l'hypnose et la médecine. En suspendant la manipulation, il cerne la spécificité de sa pratique. »[472] Tout de suite après, l'auteur soulève l'idée que le tact psychanalytique, qui est une technique qui conditionne le transfert chez l'analysant[473], « inverse l'usage galvaudé de la parole choc, de la réplique percutante, de la répartie qui fait mouche et éclabousse sans vraiment rien changer de ce que nous sommes »[474] ; de ce fait, le tact serait alors « l'envers de la *mani*pulation hypnotique »[475].

Afin de situer les tacts dans l'archéologie de la technique psychanalytique, Fabrice Bourlez revient sur l'interdit de toucher qui fonde la discipline. Il écrit :

> Quant au toucher, inutile de s'y attarder puisqu'il nous ramènerait en arrière vers une trouble fascination pour les agissements obscurs des moins dignes suiveures de Mesmer. Et, en effet, les rares livres qui s'intéressent au toucher et à l'inconscient basculent le plus souvent du côté des traités d'haptonomie, d'harmonisation sensible, de prise en charge de l'esprit à partir de massages ou de corps à corps qui interrompent la rigueur linguistique de la technique psychanalytique. *Ça* plonge alors dans l'empathie, la sympathie, l'intimité d'un sentiment de proximité suspecte. Et les vieux

[470] Isabelle Stengers remarque que l'hypnose est un cas intéressant dans l'histoire des sciences parce qu'elle est restée à la frontière entre la science, la médecine et les pratiques jugées occultes. L'hypnose révèle des rapports de pouvoir dans la science et des façons de construire la crédibilité d'une discipline par rapport à une autre. Isabelle Stengers, *L'Hypnose entre magie et science. Pour en finir avec l'impératif de la preuve*, Paris, La Découverte, 2002.
[471] Pascal Rousseau, *Hypnose, op. cit.*, p. 316.
[472] Fabrice Bourlez, *Tacts, op. cit.*, p. 39.
[473] *Ibid.*, p. 168.
[474] *Ibid.*, p. 18.
[475] *Ibid.*

> spectres effrayants du magnétisme, des pâmoisons érotomanes ou des complicités lubriques entre hypnotiseurs malavisés et patientes extatiques ont vite fait de se réimposer de manière inquiétante.[476]

Ainsi, toujours selon le psychanalyste : « En tournant le dos à la suggestion hypnotique, la psychanalyse renonce à l'emprise de l'unɛ sur l'autre. Freud souhaitait renouer avec la puissance de la parole. Il dépouillait le médecin de son manteau plein de superbe pour redonner son pouvoir au sujet. »[477] C'est donc sur toute une déontologie liée à l'interdit de toucher que la technique psychanalytique s'est fondée, tout contre l'hypnose et le magnétisme.

Pascal Rousseau revient sur le cas de « Mme de B. » qui a provoqué la théorisation freudienne de « l'amour du transfert » et écrit :

> Sous hypnose, cette dame respectable tombe frénétiquement amoureuse de son médecin. Au réveil, elle ne se souvient de rien. Ce dédoublement de la personnalité qui handicape la thérapie inspire le sujet d'un collage d'Ernst pour *La Femme 100 têtes*, la planche 124 intitulée *Pasteur dans son cabinet de travail* [fig. 288]. Pasteur, que l'on peut facilement confondre avec Freud, est assis dans son fauteuil à l'écoute d'une femme totalement fascinée qui se précipite, à demi nue, à genoux. Au fond de la pièce dominant la scène, un tableau représente un squelette envoûtant un homme sur scène, allusion à un spectacle d'hypnose illusionniste : le spectre menaçant la cure.[478]

Dans le collage de Max Ernst que l'historien mentionne, on discerne à l'arrière-plan de la scène un squelette qui s'agite au-dessus d'un magnétiseur que l'on reconnaît grâce à sa baguette (fig. 288). Le squelette se substitue au marionnettiste : le magnétiseur s'est fait subtiliser son rôle. Si Freud semble être ennuyé par le spectre de l'hypnose qui menace sa technique de cure, il n'en reste pas moins un prisonnier du paradigme. L'interdit de toucher qui fonde sa discipline s'énoncera à partir de cette problématique. Dans la gravure que j'ai réalisée, intitulée *La suture* (fig. 156), un squelette raccommode unɛ zombie. La gestuelle du squelette rappelle celle du squelette d'Ernst ; même si la suture s'effectue par piqûres successives au travers de la peau, invoquant un toucher plutôt agressif, au moment de la représentation, l'interdit de toucher est respecté. Seul le filament, un fil rouge que j'ai cousu sur la gravure, lie les deux figures et les touche. Cette gravure met en perspective le zombie ou le somnambule hypnotisé et le squelette qui opère la cure. Si l'un est vidé des affects liés à la chair, l'autre en est tellement saturé que cela læ rend amorphe, en état d'hypnose.

[476] *Ibid.*, p. 80. Les points médians dans le texte ont été remplacés par des glyphes inclusifs.
[477] *Ibid.*, p. 129.
[478] Pascal Rousseau, *Hypnose, op. cit.*, p. 242.

Pasteur dans son cabinet de travail.

fig. 288. Max Ernst, *Pasteur dans son cabinet de travail*, 1929,
planche 124, *in* Max Ernst, *La Femme 100 têtes*,
17 feuilles, 147 repoductions après collages, arrangé en 9 chapitres, 12 ex. sur Japon Impérial numérotés de 1 à 12 plus 3 ex. H.C. ; 88 ex. sur Hollannde Pannekoek numérotés de 13 à 100 ; 900 ex. sur vélin teinté numérotés de 101 à 1000 ; exemplaire vélin teinté n° 522, Paris, Éditions du Carrefour, 1929.
Don de H. Lane Smith. © Fleet Library, Rhode Island.

Le passage du magnétisme animal à l'hypnose s'effectuera à l'époque romantique. À l'ère moderne, les surréalistes et les dadaïstes seront les artistes qui expérimenteront le plus avec la « nouvelle poïétique » permise par l'hypnose ; allant même jusqu'à fonder un imaginaire des plus prégnant aujourd'hui encore : celui du pendule oscillant de gauche à droite. Pour Pascal Rousseau : « L'hypnose amplifie comme elle anesthésie. C'est là un paradoxe sur lequel jouera largement Marcel Duchamp, mêlant sans contradiction sollicitation optique et anesthésie esthétique, un pas dans une logique d'emprise et de séduction, l'autre dans une mécanique de l'indifférence, dont la tension puise au cœur même de la tradition du dandysme [...]. »[479] En art, les expérimentations hypnotiques ont ouvert un nouveau paradigme, qui aujourd'hui encore se diffuse dans la culture : entre algorithmes séducteurs et bombardements d'informations qui désaffectent et déplacent constamment le rapport de l'humain à son environnement. Il semblerait que nous soyons dans une société de l'hypnose.

Dans cette partie, je vais d'abord m'intéresser à une figure que j'ai par plusieurs fois évoquée dans mes travaux : celle dɛʊla somnambule. Elle effectuera le passage du magnétisme à l'hypnose ; du marquis de Puységur jusqu'au docteur Charcot, c'est aussi par elle aussi que les possédées se trouveront coincées dans le corps des hystériques.

Les figures dɛʊla somnambule et de l'hystérique

Relatant sa propre expérience, le marquis Puységur, disciple direct de Mesmer, explique dans ses *Recherches, expériences et observations physiologiques sur l'homme dans l'état de somnambulisme* :

> Un immense océan d'une matière extrêmement subtile m'environne. Cette matière, qui n'est ni l'air, ni la lumière, mais qui est la base de l'un et de l'autre, pénètre les corps. Une infinité de longs fils, comme des rayons d'une matière qui tient de la nature du feu, partent de tous les corps animaux et végétaux ; ils se croisent et s'entrelacent : les uns se joignent, les autres se repoussent, et rien ne se confond.[480]

[479] *Ibid.*, p. 8.
[480] Marquis de Puységur, *Recherches, expériences et observations physiologiques sur l'homme dans l'état de somnambulisme naturel et dans le somnambulisme provoqué par l'acte magnétique, op. cit.,* p. 41.

Dans ce descriptif donné par Puységur, je n'ai pu m'empêcher d'y voir une définition romantique des filaments ; on y retrouve la pénétration d'une matière « subtile » dans le corps et les innombrables « longs fils » qui se croisent et s'entrelacent, s'attirent et se repoussent comme des aimants. Les filaments seraient partout, bizarrement sensibles mais toujours invisibles. S'y connecter intensément nécessiterait pour Puységur un état particulier : celui somnambulique.

Pascal Rousseau note que, dès son apparition, la figure dɛʊla somnambule sera élevée « au rang de modèle idéal et performatif de l'artiste clairvoyant. »[481] Au vocabulaire mesmérien du magnétisme animal sera substitué celui du « somnambulisme artificiel »[482] théorisé par le marquis de Puységur. Dans cette nouvelle théorisation du magnétisme, l'historien des arts Pascal Rousseau remarque que :

> Plusieurs points peuvent alors retenir l'attention. Tout d'abord l'activation d'une optique propre au somnambule, une vision affinée qui tisse des relations matérielles dans l'espace interpersonnel, là où l'univers visible paraissait dénué de porosité et de continuité entre les corps et les consciences. Dans certains récits de somnambules rapportés par Puységur, on retrouve des tropes visuels comme des fils reliant les êtres, animés ou inanimés, pour former la surface vivante d'un média environnemental [...].[483]

Le somnambulisme artificiel serait un état intermédiaire entre veille et sommeil qui permettrait le développement de nouvelles facultés. Dans cet état, læ somnambule est dans un « "sommeil des sens extérieurs", une forme d'anesthésie temporaire des sens ordinaires qui déplacent les percepts du sujet vers un "sixième sens" ou un "sens interne". »[484] Héritier des théories mesmériennes du « sens interne » que nous avons déjà étudiées, l'état somnambulique serait une sorte d'extralucidité très paradoxale ; elle s'éveillerait pendant le sommeil du sujet qui l'expérimente, notamment grâce à l'ouverture d'un sens transcendantal qui serait difficilement accessible à l'état de veille.

Dans le somnambulisme artificiel, Pascal Rousseau relève que « Les fibres s'entrelacent dans un univers peuplé de canaux transmetteurs qui accordent les individus sur le mode d'une orchestration harmonieuse du *consentement* [...]. »[485] Il cite ensuite le poète, théologien et philosophe prussien Johann Gottfried von Herder, qui écrit en 1778,

[481] Pascal Rousseau, *Hypnose, op. cit.*, p. 43.
[482] *Ibid.*, p. 44.
[483] *Ibid.*
[484] *Ibid.*, p. 45.
[485] *Ibid.*, p. 48.

dans son ouvrage *Du connaître et du sentir de l'âme humaine* : « Dans le degré de profondeur de notre sentiment de soi réside aussi le degré de consentement avec les autres : car il n'y a que nous qui puissions nous sentir (*hineinfühlen*) nous-mêmes, pour ainsi dire dans les autres. »[486] En s'appuyant sur le point de vue esthétique d'Herder, on pourrait dire que les filaments tissent les sentiments entre eux, et par ce processus, les consentements entre les êtres s'élaboreraient. Ces filaments sembleraient particulièrement s'activer pendant l'état somnambulique.

La figure dɛɹa somnambule est une drôle de figure, elle à la fois active et passive. Elle ne s'active que la nuit, et le jour venu, elle n'a aucun souvenir de son activité. Comment peut-on alors parler de *consentement* ? Pour Pascal Rousseau, ce serait parce que l'état somnambulique n'est pas discontinu : lorsque cet état est naturel, il permettrait au sujet d'évoluer dans une étrange autonomie qui s'accorderait parfaitement avec son environnement. À l'inverse, lorsque l'état somnambulique est artificiel, le sujet entrerait en symbiose avec l'influence qui provoque son état :

> Le somnambulisme artificiel accueille cette influence extérieure à un tel degré que le sujet "paraît pour ainsi dire lui appartenir comme une de ses parties, former avec [elle] un seul et même organisme", sur le modèle symbiotique du "lien indissociable" entre la mère et le fœtus [...]. C'est donc dans ce conflit de dépendance et d'autonomie programmées que la dynamique du somnambulisme se révèle la plus créative. Elle dramatise la destitution de l'auteur [...] tout en laissant entrevoir la possibilité d'une (re)naissance du sujet sur un fil tendu entre la vie et la mort.[487]

Ainsi, même si læ somnambule dort, iɛl serait dans un processus actif où les filaments qui l'entourent et læ traversent tisseraient ses consentements. C'est un drôle d'état créatif, et si cette figure est « sur un fil tendu entre la vie et la mort », c'est bien parce qu'elle est, elle aussi, dans le spectre de la zombie-figuration⁂. Mais à la différence de celles que nous avons déjà abordées jusque-là[488], elle est peut-être un peu plus libre – à condition que le somnambulisme soit « naturel » comme le note le marquis de Puységur, et non pas déclenché par une force extérieure. Dans ce dernier cas, les consentements tissés par les filaments sont dirigés par une impulsion qui désautonomise le sujet somnambulique.

[486] Johann Gottfried von Herder, *Du connaître et du sentir de l'âme humaine* [1778], traduction de l'allemand par Claire Pagès, Paris, Éditions Allia, 2013, p. 51.
[487] Pascal Rousseau, *Hypnose, op. cit.*, p. 65. Cite Christoph Wilhelm Hufeland, *Ueber Sympathie*, Weimar, Éditions Landes-Industrie-Comptoir, 1811. Lui-même cité par Peter Sloterdijk, *Bulles, op. cit.*, pp. 264-268.
[488] *Supra*, « Exploration des zombie-figurations à travers une archéologie des gravures anatomiques ».

C'est Joseph-Philippe-François Deleuze Cuvillier, un autre disciple de Mesmer, qui, en 1820, dans son ouvrage sur *Le Magnétisme éclairé*[489], explore le magnétisme animal dans une dimension expérimentale, avec pour dessein d'évacuer les accusations de charlatanerie adressées par les membres des communautés scientifiques. Si, pour Cuvillier, les « hypnoscopes »[490] sont celleus qui « voient dans le noir »[491], les somnambules sont celleux qui marchent en dormant – pour les différencier, Cuvillier les appelle les *hypnobates*[492]. Ce faisant, il établira pour la première fois les bases étymologiques de l'hypnose[493]. À partir de 1887, dans ses « Leçons du mardi »[494], le docteur Jean-Martin Charcot reprendra la technique expérimentale de Cuvillier au sein même de sa clinique, sous l'appellation, non plus de magnétisme, mais d'hypnose.

C'est dans un véritable musée de l'Hystérie[495], que le docteur Charcot va développer toute une iconographie autour de la figure de l'hystérique. Cette figure sera l'héritière directe des somnambules et des possédées, et pour la soigner, le docteur aura recours à l'hypnose. Ainsi, le regard vide, blanc, où les yeux sont révulsés, serait le signe d'un état hagard chez les hystériques en pleine crise. Cet imaginaire est alimenté par une admiration commune du docteur Charcot et de son collègue anatomiste, Paul Richer, pour le peintre Rubens. Pour Richer, la typologie de l'hystérique a été parfaitement saisie par Rubens, qui représenterait les « crises hystériques à forme démoniaque »[496] sans nul autre pareil. C'est d'ailleurs une esquisse de la possédée (fig. 292) qui clôt l'ouvrage référençant l'iconographie du service du docteur Charcot à la Salpêtrière[497]. Cette esquisse préparatoire a aidé Paul Rubens à capturer l'expression de la figure au centre de son tableau *Les Miracles de saint Ignace de Loyola* (fig. 293) qu'il a peint entre 1618 et 1619. Paradoxalement, dans ce tableau de Rubens,

---

[489] Joseph-Philippe-François Deleuze Cuvillier, *Le Magnétisme éclairé ou introduction aux archives du magnétisme animal*, Paris, Éditions Barois, 1820.
[490] *Ibid.,* p. 132.
[491] *Ibid.*
[492] *Ibid.*, 131.
[493] Pascal Rousseau, *Hypnose, op. cit.*, p. 80.
[494] Jean-Martin Charcot, *Leçons du mardi à la Salpêtrière, professeur Charcot : policlinique 1887-1888*, notes de cours de MM. Emmery Blin, Jean-Martin Charcot et Henri Colin, Paris, bureaux du « Progrès médical », 1892.
[495] *Supra,* « La convulsion comme signe plastique des consentements : trajet mouvementé des sorcières, des possédées et des illuminées ».
[496] Paul Richer, *Études sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, Paris, Éditions Alphonse Delahaye & Ernest Lecrosnier, 1885, p. 937.
[497] Paul Regnard, Désiré Magloire Bourneville, *Iconographie photographique de la Salpêtrière. Service de M. Charcot*, Paris, Bureaux du progrès médical, 1877.

les possédées sont des deux genres ; on peut même remarquer la corde coupée dans la main droite de l'homme possédé au premier plan du tableau. C'est un filament qui enlace son bras, signe de la possession en train d'être exorcisée. J'ai utilisé la même codification du filament dans le troisième volet de *Cosmétiques esthésiologiques* (fig. 234), un filament relié au fétiche génital⁘ s'enroule autour du bras de la figure de l' « homme-soleil », *idem* dans *Énergie (re)productive* (fig. 306) avec le fil d'une prise qui s'enroule depuis et autour du bras de la zombie-figure masculine.

C'est dans cet ouvrage iconographique que le docteur Charcot fera explicitement le lien entre exorcisme et hystérie, entre possédée et hystérique[498]. Au-delà des seules poses crispées et tordues (qu'on retrouve dans la posture de la possédée chez Rubens (fig. 293), on trouve dans cet ouvrage, notamment dans un dessin du graveur Jean-Pierre Badoureau (fig. 289), une attention iconographique prononcée pour le trope des yeux révulsés. Le traitement médical et iconographique des cas d' « hystéro-épilepsie » sont colorés de misogynie. Dans plusieurs photographies de Paul Regnard (fig. 290 ; fig. 291), le flou photographique rend les yeux des « hystériques » complètement blancs, dépassant le stade de la seule révulsion. Comme pour réveiller les consentements de ces hystériques capturées en pleine crise sur leur lit d'hôpital, dans deux gravures j'ai représenté des figures aux yeux blancs : il y a la figure centrale du *Sabbat des sorcières* (fig. 294) et celle de *Droit de vie et de mort* (fig. 295). Ces figures sont les héritières de celles hystériques façonnées dans les cliniques à l'époque romantique. Si dans *Droit de vie et de mort* (fig. 295) la crise vient de se terminer, elle n'est contrainte par aucune figure extérieure (ni médecin, ni hypnotiseur, ni magnétiseur). Dans *Sabbat des sorcières* (fig. 294), la figure somnambulique au centre de la (s)cène a les yeux blancs, son intersexualité questionne et rappelle aussi le traitement des personnes trans⚹ dans les institutions médicales[499]. Ces deux figures sont deux zombie-figurations⁘ dont l'éveil des consentements est flottant, déjà accompli, ou sur le point de s'accomplir. Ces figures auto-hypnotisées sont les interprètes anachroniques des

[498] Bertrand Marquer, « Charcot et Rubens : l'art de la clinique », *Cahiers de littérature française*, t. 6 ; image et pathologie au XIXe siècle, VI, Paris, Éditions L'Harmattan, 2008, pp. 93-113.
[499] Pour une analyse de la figure du médecin comme « cerbère », voir : Julia Serano, « Science pathologique : démanteler les modèles sexologiques et sociologiques de l'expérience transgenre », *Manifeste d'une femme trans et autres textes* [2007], coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2020, pp. 53-108.

consentements des hystériques romantiques, qui ont été tissés par la contrainte entre les murs de la clinique de Charcot.

À partir de la figure hystérique découleront celles de la pute, de la salope et de la *hardeuse*[500]. Pour Sam Bourcier, toutes ces figures évacueront la pathologisation de la sexualité de l'hystérique et de la possédée avec ce que læ sociologue appelle des pratiques de « sexorcisme », rejoignant là encore la figure de la sorcière. Ces pratiques consistent :

> Au pied de la lettre et de l'image, il s'agit de montrer comment le débordement du régime pornographique moderne fait apparaître la dimension performative de la représentation du "sexe non simulé". Un sexorcisme, c'est donc une manière de dénaturaliser, de déconstruire la pornographie moderne et de toucher un peu à ce que j'appelle la post-pornographie qui est une critique de celle-ci. De fait, on commence à se rendre compte que la culture pornographique telle que nous la connaissons, dans son accessibilité, ses modes de diffusion et ses représentations, ne nous vient pas des murs de Pompéi mais de la modernité qui a engendré une certaine volonté de savoir notamment sur les mystères de la féminité. La pornographie moderne peut se définir comme un régime de production de la vérité du sexe qui s'invente aux XVIIIe et XIXe siècles, coïncide avec les Lumières et se nourrit de leur prolongement positiviste.[501]

Annie Sprinkle est une artiste emblématique qui pratique les sexorcismes en arts (fig. 190). Le régime pornographique moderne trouve son archéologie dans beaucoup de productions en gravure, comme nous avons pu le voir jusque-là. Un sexorcisme consisterait alors au retournement d'offenses millénaires écrites par un régime pornographique fait « par des hommes pour des hommes »[502] sur des corps qu'ils stigmatisent.

Un sexorcisme fait effraction dans un régime « pornomoderniste en repérant les moments où la pornographie entre en phase à la fois réflexive et de resignification : retournement de l'injure (la salope, la pute, la chienne en chaleur, la nymphomane), déstabilisation des genres et des formes, mise en évidence des genres et de la sexualité comme performances. »[503] Pour Linda Williams, professeure d'études filmiques à l'Université de Californie :

> Le *hardcore* veut avoir l'assurance qu'il est le témoin non de la performance volontaire du plaisir féminin mais de sa confession involontaire. La capacité qu'a la femme de feindre l'orgasme, ce que l'homme ne peut jamais faire, du moins selon certains critères en matière de preuve, semble être la base des tentatives du genre de solliciter ce dont il ne peut jamais être sûr : la confession non contrôlée du plaisir, une "frénésie visible" [*frenzy of the visible*] du hardcore. Le fantasme masculin animant le cinéma hardcore pourrait donc être décrit comme la tentative (impossible) de capturer visuellement

[500] Une *hardeuse* est une actrice pornographique qui fait du cinéma pornographique *hardcore*.
[501] Sam Bourcier, « Sexorcismes : *Baise-moi,* Charcot, *l'Exorciste* et les porn stars », *Queer Zones, op. cit.*, p. 345.
[502] *Ibid.*, p. 346.
[503] *Ibid.*, p. 347.

> cette frénésie du visible dans un corps féminin dont l'excitation orgasmique ne peut jamais être mesurée objectivement. Il n'est donc pas surprenant dès lors que tant de fantasmes hardcore des débuts renvoient à des situations dans lesquelles le plaisir sexuel de la femme est obtenu involontairement, très souvent contre son gré dans des scénarios de viol ou de rapt.[504]

L'auteure ajoute que, dans les scénarios du cinéma *hardcore*, « les manifestations éventuelles d'un plaisir involontaire de la part de la victime sont présentées comme la preuve d'une sincérité qui, dans d'autres conditions, pourrait sembler moins sûre. »[505] La « frénésie du visible » serait ce que le regard masculin recherche dans les frémissements des pixels, ou des grains cathodiques, provoqués par les scènes de viols (mises en scène ou non) dans les films pornographiques[506]. La frénésie du visible serait à l'affût de la « confession involontaire » de l'orgasme féminin, et ce depuis Charcot et toute l'iconographie que lui et ses compères de la Salpêtrière ont construit autour de la figure de l'hystérique.

Si ce regard masculin agité par la « frénésie du visible » définit les films pornographiques *hardcores*, alors les *hardeuses* comme Coralie Trinh-Thi, qui prennent en charge le scénario et la réalisation d'un film comme *Baise-moi*[507] (coréalisé avec Virginie Despentes), deviennent alors des réalisatrices de films post-pornographiques. Dans ces films, la frénésie du visible est annulée par le réveil des zombie-figurations⁜. On voit le drôle de réveil de la zombie-figure violée dans une scène du film *Baise-moi* qui rejouerait la « confession involontaire ». Sam Bourcier décrit cette scène de la manière suivante :

> Manu ne bouge pas son cul comme lui demande son violeur joué par Ian Scott, un acteur de porno bien connu. Celui-ci s'interrompt puisqu'elle ne peut pas lui révéler malgré elle sa nature de salope :
>
> - "Putain de merde, j'ai l'impression de baiser un zombie là, putain de merde tu vas bouger un peu ton cul, non ?

---

[504] Linda Williams, *Hardcore. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1989, p. 50. Ma traduction pour certaines phrases. Cité et traduit de l'anglais (États-Unis) par Sam Bourcier, « Sexorcismes : *Baise-moi,* Charcot, *l'Exorciste* et les porn stars », *Queer Zones, op. cit.*, p. 350.

[505] *Ibid.* Ma traduction.

[506] Je tiens à préciser ici que les scènes de viols ne sont pas l'apanage exclusif des films pornographiques, je pense à la scène de viol très graphique de Stanley Kubrick dans *Orange mécanique (A Clockwork Orange)*, film dramatique/science-fiction, Warner Bros., 136 minutes, 1971, où on voit le personnage principal, personnage hyperviolent, qui s'introduit chez une femme riche, la séquestre et lui découpe ses vêtements en petits carrés tout en chantant. Plus récemment, Gaspar Noé dans son thriller *Irréversible*, Canal+, 97 minutes, 2002, nous offre une scène de viol interminable au cœur de l'intrigue. La vengeance sera bien sûr menée par des hommes et non par Monica Bellucci : la violence graphique a été bien plus valorisée qu'un scénario moins attendu de revanche sexorciste.

[507] Virginie Despentes et Coralie Trinh-Thi, *Baise-moi*, film post-pornographique, produit par Canal+, Pan-Européenne, Take One et Toute première fois, 77 minutes, 2000.

- Qu'est ce que tu crois que tu as entre les jambes, connard.
- J'ai même pu envie, fait chier."

> Figuration d'un oui involontaire donc plus vrai en ce qu'il aurait succédé à un premier non volontaire, "abandon" du corps comme supplément de la vérité du désir et de la "réalité" sans laquelle la pornographie dominante actuelle ne tient pas, voilà ce que ne donne pas Manu.[508]

Scénario pornographique rare : Manu reconnaît la zombie-figuration⁘ « j'ai l'impression de baiser un zombie » dit-il. L'annihilation et la désaffection de la volonté de sa partenaire annule son désir. Il reconnaît les miasmes de mort qui emporte le corps lors d'un viol et exhorte alors sa partenaire à se *réactiver* au sein du dispositif frénétique propre à la pornographie moderne – et non pas à se *réveiller*.

Il est étonnant de voir comment la révélation de la figure violée comme d'une zombie-figuration⁘ dégoûte le protagoniste masculin : comme les affects ne circulent plus sur les corps hystériques, violés, possédés, il faudrait les déclencher. *Il faudrait que ces figures finissent par dire qu'elles aiment être violées, qu'elles y consentent.* Mais comment pourraient-elles le dire puisqu'on les assigne à être dépourvues d'affects, parfois même de capacité à prendre la parole ? Le paradigme pornographique moderne cherche les réactions, non les affects ; c'est pour cette raison qu'elle a été catégorisée (et qu'elle l'est encore) comme une culture du viol⁘. Or, le film post-pornographique de Trinh-Thi et Despentes ouvre la porte des affects dans le porno en reconnaissant ceux qui parcourent les corps des travailleurɛuses du sexe ; si on part du principe que la culture du consentement se concentre sur la représentation des affects (positifs ou négatifs) et sur leur *reconnaissabilité* alors la post-pornographie entre dans cette culture, voire en devient le paradigme.

En relatant la manière dont l'actrice Linda Blair a été maltraitée sur le tournage de *The Exorcist*[509], Sam Bourcier écrit que, dans les scènes pornographiques modernes :

> l'un des enjeux est de faire de l'actrice l'instrument de la négation de la performance, performance sexuelle comprise, qu'elle soit l'hystérique ou la salope hardcore ce qui revient au même. [...] Dans le porno resté foncièrement naturalisant, il faut constamment contrer le soupçon que "tout pourrait être joué". Que le sexe est une performance... faite par des actrices. Raison pour laquelle le statut d'actrice est refusé aux hardeuses car il doit rester réservé au cinéma non porno ("normal", "tradi").[510]

[508] Sam Bourcier, « Sexorcismes : *Baise-moi,* Charcot, *l'Exorciste* et les porn stars », *Queer Zones, op. cit.*, p. 365-366.
[509] William Friedkin, *The Exorcist,* film d'horreur, Warner Bros. & Hoya Productions, 133 minutes, 1973. Dans une des scènes du film, le réalisateur a forcé la jeune actrice à faire un « *spider walk* » alors que sa doublure pouvait tout à fait faire la scène. Sam Bourcier, « Sexorcismes : *Baise-moi,* Charcot, *l'Exorciste* et les porn stars », *Queer Zones, op. cit.*, p. 355.
[510] *Ibid.*

L'objectif du porno naturalisant serait de donner « des preuves que l'on a bien affaire à *la* vérité du sexe. »[511] La simulation trop visible y est sanctionnée alors que le « topos du viol »[512] y est promu. Sam Bourcier écrit encore :

> Williams a répertorié un grand nombre de films hardcore des années 1970-80 dans lesquels le plaisir sexuel de la femme est mis en scène de manière à ce que l'on comprenne qu'il a été obtenu contre sa volonté, parce que la/sa volonté ne peut rien contre la sexualité féminine, *la* pulsion. Ces mises en scènes tendent à accréditer le triomphe de l'hypothèse répressive (brimées par la société, les pulsions ne demandent qu'à se libérer et se déchaîner) que Foucault a critiquée dans le premier volume de son *Histoire de la sexualité* en montrant qu'il s'agit là d'une forme de censure productive, une manière d'obliger à faire plutôt que d'empêcher de faire.[513]

Les consentements simulés par les normes pornographiques hétérocentriques « obligent à faire », mais lorsqu'elles sont « sexorcisées » ces productions réveillent les consentements endormis de l'hystérique, ou de la somnambule qui subit un viol dans son sommeil.

fig. 289. Jean-François Badoureau, dessin illustrant Paul Regnard, Désiré Magloire Bourneville, *Iconographie photographique de la Salpêtrière. Service de M. Charcot*, Paris, Bureaux du progrès médical, 1877, fig. 3, p. 21. © BU Pierre et Marie Curie.

[511] *Ibid.*
[512] *Ibid.*, p. 356.
[513] *Ibid.* Cite Linda Williams, *Hardcore. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible".*

Planche XXIX.

HYSTÉRO-ÉPILEPSIE : HALLUCINATIONS

ANGOISSE

fig. 290. Paul Regnard, *Hallucinations*, 1877,
photographie illustrant Paul Regnard, Désiré Magloire Bourneville,
Iconographie photographique de la Salpêtrière. Service de M. Charcot, Paris, Bureaux du progrès médical, 1877, planche XXIX,
entre les pages 124 et 125.
© BU Pierre et Marie Curie.

Planche XXXVI.

HYSTÉRO-ÉPILEPSIE : DÉLIRE

LUBRICITÉ.

fig. 291. Paul Regnard, *Délire*, 1877,
photographie illustrant Paul Regnard, Désiré Magloire Bourneville, *Iconographie photographique de la Salpêtrière. Service de M. Charcot*, Paris, Bureaux du progrès médical, 1877, planche XXXVI, entre les pages 132 et 133.
© BU Pierre et Marie Curie.

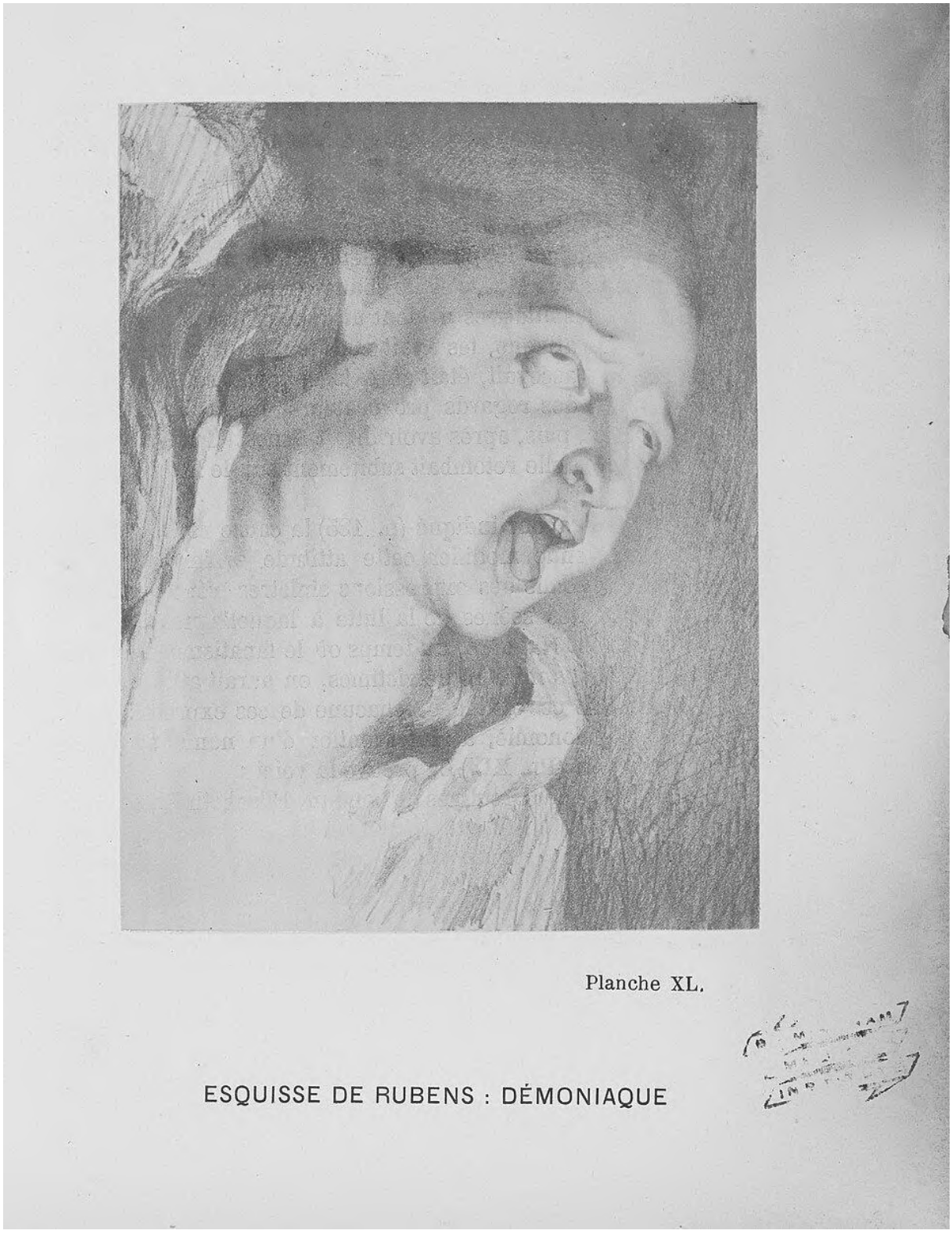


Planche XL.

ESQUISSE DE RUBENS : DÉMONIAQUE

fig. 292. Pierre Paul Rubens, *Démoniaque,* 1877,
esquisse illustrant Paul Regnard, Désiré Magloire Bourneville, *Iconographie photographique de la Salpêtrière. Service de M. Charcot*, Paris, Bureaux du progrès médical, 1877, planche XL, entre les pages 156 et 157.
© BU Pierre et Marie Curie.

fig. 293. Pierre Paul Rubens, *Les Miracles de saint Ignace de Loyola,* 1618-1619,
huile sur toile, 53,5 x 39,5 cm,
Vienne, Musée d'histoire de l'art.

fig. 294. Détail fig. 132. Chloé Fleury Turcas, *Sabbat des sorcières*, 2019.

fig. 295. Détail fig. 142. Chloé Fleury Turcas, *Droit de vie et de mort,* 2019.

Pour revenir à la figure somnambulique, l'artiste surréaliste Victor Brauner y était lui aussi très attaché, comme on peut le voir dans son tableau *Strigoï. La Somnambule* (fig. 296) réalisé en 1949. À noter qu'une Strigoï est une créature morte-vivante propre à l'imaginaire roumain. L'ethnologue Ion Taloș décrit cette figure mythologique de la manière suivante :

> Le roumain *strigoi* possède deux acceptions : "sorcière", lorsqu'il s'agit de femmes vivantes, et "revenant" quand il désigne, presque toujours, des hommes apparemment morts ou des cadavres qui ne se décomposent pas, soit parce qu'ils possédaient deux âmes, une bonne qui a quitté le corps à l'instant du trépas tandis que la mauvaise y est restée – soit encore parce que l'âme est revenue dans son enveloppe charnelle six semaines, six mois ou sept ans après le décès. Ces revenants ont le même aspect que de leur vivant, sont parfois plus grands, ont les yeux rouges, des ongles comme des faucilles, une queue poilue et une large bouche. Leur visage est tout rouge parce qu'ils boivent beaucoup de sang, leurs jambes et leurs mains sont minces et sèches comme des fuseaux ou ils possèdent des pattes de chevaux ou de jars. Ils déambulent pieds nus, vêtus d'une chemise rouge ou blanche ou totalement nus [...].[514]

On remarque dans le tableau de Brauner le corps rouge gorgé de sang de la figure de la *strigoï*, qui rappelle alors celle du vampire. Les sept points sous son œil peuvent faire référence au candélabre juif (*menorah*) et la coupe est un symbole ésotérique plusieurs fois mentionné dans cette thèse ; enfin on peut aussi noter que la chevelure de la *strigoï* se transforme en une créature. Dans un entretien, Brauner explique qu' « Il existe une dimension spéciale du regard, qui est l'hypnotisme. L'hypnotisme crée, dans le domaine des contacts, un dynamisme particulier qui détruit toute la réalité et qui rend toutes les relations différentes et spécifiques. Il existe des forces extraordinaires – qui sont les forces hallucinatoires – et j'ai voulu tenter de nourrir ces forces, cet objet qu'est un tableau. »[515]

Pour l'artiste, l'hypnotisme est une dimension spécifique du « domaine des contacts » très différente de celle de la réalité propre à l'état de veille. Selon l'historien Pascal Rousseau : « Depuis les occurrences historiques du magnétisme animal, dans les subtils renversements de la "passion somnambulique", et plus encore dans la psychologisation du second XIXe siècle autour des jeux de dédoublement de la personnalité, l'hypnose a installé un trouble dans la stabilité des identités de genre et l'unicité en bloc de la réalité subjective. »[516] La sortie somnambulique de la zombie-figuration⁜ à l'époque

[514] Ion Taloș, « R », *in Petit dictionnaire de mythologie populaire roumaine*, Grenoble, UGA Éditions, 2002, p. 170-174.
[515] Entretien de Victor Brauner avec Alain Jouffroy, « Tout en composant devant nous un tableau, Victor Brauner nous révèle la force étrange qui le pousse à peindre », *Connaissance des Arts*, n°107, janvier 1961, p. 86. Cité par Pascal Rousseau, *Hypnose, op. cit.*, p. 239.
[516] Pascal Rousseau, *Hypnose, op. cit.*, p. 317.

contemporaine est une sortie messianique. Si elle est hypnotisée, la figure messianique n'est plus ni assujettie ni fascinée ni endormie, mais elle entre dans un régime d'anticipation balançant entre « subjectivité dissociée ou conscience élargie »[517]. Dans cette perspective, l'état somnambulique permettrait une renégociation des catégories du réel induites par la virtualisation des relations, la perception artificielle et l'encorporation plus générale des microtechnologies au plus proche du corps humain. L'hypnotisme en arts pose aussi la question de la matérialité de l'œuvre et des dimensions multiples de l'imagination.

[517] *Ibid.* Cite Cuvillier, *Le Magnétisme éclairé ou introduction aux archives du magnétisme animal, op. cit.,* p. 131.

fig. 296. Victor Brauner, *Strigoï. La Somnambule*, 1949,
cire sur papier marouflé sur isorel sous verre, 65 x 50 cm,
musée de Strasbourg. © Adagp, Paris.

En 1843, avec son traité de « neuro-hypnologie », le chirurgien écossais James Braid va se concentrer, non plus seulement sur les réactions des hypnotiséɛs mais aussi et surtout sur « la force dirigée de l'hypnotiseur »[518]. Dans ses cures, il utilise de nouvelles techniques grâce à l'introduction d'objets ; parmi ces nouvelles techniques, il inventa celle de la fixation d'un point lumineux, l'usage de miroirs ou encore d'objets brillants. L'induction hypnotique est pour James Braid une « congestion nerveuse du cerveau »[519] provoquée par la fixation d'un objet brillant ou d'un point lumineux. C'est lui qui donnera à l'hypnologie ses instruments de fascination, il ouvrira ainsi un « paradigme hypnotique de l'art ».

Dans une lithographie et caricature de Honoré Daumier, intitulée *Le Diamant magnétiseur* (fig. 297) et publiée en 1859, on peut voir le diamant lumineux de Braid agité par un magnétiseur. Même si ce diamant n'est pas encore mobile (ce seront les surréalistes qui populariseront le mouvement de balancier), ce n'est plus seulement le magnétiseur qui induit l'hypnose, mais c'est surtout l'objet. Avec le diamant lumineux, le pouvoir d'induction de l'hypnotiseur se démultiplie. On en trouve une référence contemporaine et anthropomorphique dans l'œuvre du photographe William Wegman intitulée *Hypno* et réalisée en 1988 (fig. 298). Le photographe qui s'est démarqué pour ses photographies canines, fait l'analogie entre la technique d'induction magnétique de Braid et les techniques de focalisation que lui-même doit user pour capter l'attention de ses chiens lorsqu'il les photographie.

À partir de Braid, diverses techniques d'induction seront expérimentées. Ainsi, aux yeux, hypnotisés grâce au kaléidoscope[520], les oreilles seront hypnotisées grâce à la « fosse mystique »[521] inventée en 1876 au Palais des festivals de Bayreuth par le compositeur,

[518] *Ibid.*, p. 74.
[519] *Ibid.*, p. 90.
[520] Le kaléidoscope est un instrument d'hypnotisation qui consiste en la « fixation concentrée de surfaces chromo-lumineuses mobiles ». *Ibid.*, p. 84.
[521] La fosse mystique est une fosse invisible où l'orchestre est caché. Cette innovation a été pensée par Wagner, et nécessitait une architecture particulière du théâtre pour fonctionner. « Le théâtre érigé à Bayreuth fournissait, en tant que machine de perception et de représentation, la condition matérielle d'une telle fusion psychophysique. Le fait de cacher la fosse d'orchestre créait une acoustique spécifique qui enveloppait salle et scène dans un même espace sonore, tandis que la disposition des sièges en amphithéâtre, associée à la création d'un second proscénium, rendait la scène, pourvue de cintres et de trappes, à la fois proche et lointaine, comme née d'un rêve. » Helga Finter, « D'un "déblayage" à l'autre : renouveaux scéniques à Bayreuth de 1930 à 1970 », *La Revue de la BNU*, 7 | 2013.

directeur de théâtre et chef d'orchestre allemand Richard Wagner. Dans une véritable « mise en scène de la *contagion* »[522] à l'hypnotisme inversé, le regard des spectateuríces du théâtre de Wagner est perdu dans l'immensité du son qui les enveloppe tout entiers. La fosse invisible de Wagner révèle le caractère parasitaire de la vue, pour lui substituer l'enveloppe hypnotisante du son. Wagner « en grand hypnotiseur des foules peut faire de la scène du "théâtre total" le lieu de l'induction de masse »[523], précise Pascal Rousseau.

fig. 297. Honoré Daumier, *Le Diamant magnétiseur. Le nouveau divertissement des soirées*, lithographie présente dans le journal *Charivari* du 29 décembre 1859, 25x34 cm.

[522] Pascal Rousseau, *Hypnose, op. cit.*, p. 93.
[523] *Ibid.*, p. 94.

fig. 298. William Wegman, *Hypno,* 1988,
Polaroid, 60,9 x 50,8 cm.

Avec les surréalistes, l'hypnose « devient littéralement un *média* de transcription visuelle des suggestions verbales ou écrites. »[524] En écrivant avec Philippe Soupault *Les Champs magnétiques*[525], André Breton expérimente l'écriture de « phrases de demi-sommeil »[526]. Par ailleurs, il voit dans la révolution la seule issue pour sortir des « dédales d'une induction hypnotique »[527]. C'est sous l'appellation d' « hypnodrames »[528] que les surréalistes vont organiser des séances d'hypnose. Selon Pascal Rousseau, lors de ces séances :

> Les acolytes des séances s'empressent de poser en rafale des questions auxquelles doit répondre le sujet hypnotisé, comme si la consécution rapide du questionnaire avait pour but de faire court-circuiter les "petits raisonnements". Ils activent aussi des dispositifs visuels – ceux que l'on a déjà rencontrés dans le processus de rationalisation des techniques d'hypnotisation depuis Braid. Ils sont nombreux dans le surréalisme à commencer par le fameux *Objet de destruction* de Man Ray (1931) [fig. 299], un métronome amélioré où l'artiste a fixé sur la tige mobile l'image photographique d'un œil grand ouvert. L'objet est moins la métaphore d'une destruction (même si Man Ray, qui a participé aux séances, a aussi assisté au rapide mécanisme auto-destructeur de leurs dérives psychotiques) que l'outil d'une désintégration du moi par la fixation prolongée de son mouvement pendulaire.[529]

Rousseau ajoute : « Le métronome amélioré combine ainsi deux techniques d'induction hypnotique relevées par Souriau dans *La Suggestion dans l'art* : la "fixation visuelle" et la "fascination par distraction", la première par l'attraction visuelle de cet œil isolé comme une "prunelle magnétique" ; la seconde par le jeu d'oscillations répétées de ce motif oculaire. »[530] Ça y est ! Avec son *Objet de destruction* (fig. 299), Man Ray a inscrit le célèbre mouvement pendulaire dans l'imaginaire de l'hypnose.

Aujourd'hui, les techniques d'induction sont imprégnées des théorisations du psychiatre états-unien Milton Erickson, qui était pourtant réticent à la généralisation théorique d'une méthode d'hypnose générique : « En 1973, ses travaux vont connaître un plus large retentissement international, avec la publication de l'ouvrage de Jay Haley, *Uncommon Therapy*. L'empirisme d'une démarche non standardisée et le refus d'une définition de la méthode forment bloc face aux courants structuralistes dominant la pensée

---

[524] *Ibid.*, p. 231.
[525] André Breton, Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques*, Paris, Éditions Au Sans Pareil, 1920.
[526] Marie Bonnot, *Le Récit de rêve des surréalistes à nos jours*, Thèse en Littératures, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2020, p. 44.
[527] Pascal Rousseau, *Hypnose, op. cit.*, p. 238.
[528] *Ibid.,* p. 238. Cite Jacob Levy Moreno, "Hypnodrama and psychodrama", *in* Jacob Levy Moreno, James Michael Enneis (dir.), *Hypnodrama and Psychodrama*, New York, Beacon House, 1950, p. 6.
[529] *Ibid.,* p. 239.
[530] *Ibid.* Cite Paul Souriau, « Causes déterminantes, fascination visuelle », *La Suggestion dans l'Art,* Paris, Éditions Félix Alcan, 1893, pp. 24-43.

de ces années [...]. »[531] Petit à petit, l'hypnose contemporaine s'éloignera du paradigme vampirisant du magnétisme et de l'emprise du magnétiseur ; moins directive, l'hypnose selon Milton Erickson s'imbriquait déjà très bien dans la troisième révolution du consentement qui débutait. L'hypnose changera parfois de nom, elle deviendra « sophrologie », ou « programmation neuro-linguistique » lorsqu'elle se drapera de scientificité.

fig. 299. Man Ray, *Objet de destruction,* 1931, photographie en noir et blanc, 21,5 x 11 cm, Londres, Tate Modern. © Tate Modern.

[531] *Ibid.*, p. 315. Cite Jay Haley, *Uncommon Therapy. Psychiatric Techniques of Milton Erickson*, New York, Éditions Norton, 1986.

Retour dans la clinique du docteur Charcot à la Salpêtrière, c'est ici que vers 1880 s'alliera pour la première fois le « tic-tac à la note du diapason »[532] ; l'acoustique hypnotique wagnérienne s'outillera alors sur les instruments clinquants de James Braid. Un demi-siècle plus tard, avec l'aide de Man Ray, l'artiste dadaïste Marcel Duchamp développera « une technique stéréoscopique réalisée avec un globe sur lequel est peinte une spirale »[533], à la manière de sa sculpture dadaïste *Rotative demi-sphère* réalisée en 1924 (fig. 300). Marcel Duchamp aurait eu pour dessein de provoquer avec ces œuvres hypnotiques une *anesthésie* – dont la célèbre *Roue de bicyclette*[534] fait partie. Pascal Rousseau note que c'est « un terme que Duchamp partage avec l'usage analgésique de l'hypnose médicale. Cette anesthésie est obtenue par une tétanisation douce du nerf optique, à la manière "neurhypnologique" de James Braid. »[535] Avec l'imagerie du balancement du pendule hypnotique, les dadaïstes populariseront aussi le tourbillon hypnotique noir et blanc, dont la rotation contraint le regard à arriver répétitivement en son centre.

Lorsque je dessine et grave, j'utilise des motifs hypnotiques. Que ça soit les carreaux de faïence pour marquer les perspectives curvilignes qui appellent l'œil à des endroits spécifiques des compositions ; ou encore en dessinant la toile d'araignée qui définit le piège des emprises des gardiens de l'art dans la gravure *Le café de la discorde* (fig. 355). Dans mon travail, les lignes hypnotiques s'entrecroisent en filaments tressés. C'est un procédé qui rappelle que les consentements sont souvent influencés et tressés par des forces extérieures, parfois coercitives. Les consentements s'en trouvent piégés, que ça soit dans la structure paradigmatique de l'œuf de *L'impossible vulnérabilité du bâteleur* (fig. 18) ou dans l'œil-de-bœuf produit par l'obsession occidentale du fétiche génital⁘ que j'ai mis en abîme dans *Extermination pilaire* (fig. 182).

Dans l'hypnologie du XIXe siècle, la suggestion fut une technique largement explorée en arts[536]. Dans un contexte plus contemporain, la pratique du pendule divinatoire permet

[532] *Ibid.*, p. 105.
[533] *Ibid.*, p. 258.
[534] Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette*, 1913-1951, ready-made roue de bicyclette et tabouret en bois, 129,5 x 64,8 x 41,9 cm, New York, The Museum of Modern Art.
[535] Pascal Rousseau, *Hypnose, op. cit.*, p. 258.
[536] La suggestion dans les arts a été étudiée par Paul Souriau *in La Suggestion dans l'Art.* Voir aussi, Pascal Rousseau, *Hypnose, op. cit.*, p. 102-103.

d'expérimenter l'autosuggestion. Face aux trop nombreux arts divinatoires auxquels elle s'accrochait pour éclaircir une déception amoureuse, l'artiste-sorcière Camille Ducellier raconte :

> Cette versatilité est épuisante et vos amies viennent de vous offrir un pendule, afin de mettre un terme à cette angoissante liste de possibilités. Un moyen de choisir sans crainte ce que votre corps sait déjà, sans vouloir s'autoriser le verbe adéquat. Un balancement, une direction pour donner un sens à son désir.
>
> Comme le pendule est un prolongement de votre confiance son utilisation est aussi transitoire qu'illusoire. Plus vous aurez confiance en vous, moins vous aurez besoin de vous référer à cet outil. Il est votre inconscient et votre désir tordu, mais c'est vous qui sentez. Pas lui. C'est vous qui connaissez la réponse. Pas lui. C'est vous qui êtes partiellement inhibée et aveugle. Pas lui.[537]

Avec le pendule divinatoire, les consentements se tissent dans des autosuggestions formulées par des mouvements hypnotiques circulaires ou linéaires – par exemple, dans *Cosmétiques esthésiologiques* (fig. 305) j'ai représenté un mouvement pendulaire de manière linéaire. Cette pratique ésotérique auto-suggestive permet de trancher lorsqu'un choix s'impose, mais c'est aussi une manière de façonner des consentements de manière messianique.

L'auteure propose même un véritable mode d'emploi pour pratiquer le pendule divinatoire et chercher des objets cachés[538]. Comme cela demande beaucoup de concentration, l'auteure nous prodigue un dernier conseil : « Votre intention sera différée par le pendule et les mouvements révéleront un choix que vous pourrez suivre. Ou pas. »[539] L'induction divinatoire se propage alors dans l'objet du pendule, qui bouge selon les consentements cachés dans les mouvements filamentaires qui parcourent à la fois le corps et l'environnement.

[537] Camille Ducellier, *Le Guide pratique du féminisme divinatoire,* préface de Starhawk, coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2018, p. 56.
[538] Mode d'emploi ironique qui parodie les techniques néolibérales de développement personnel. *Ibid.,* p. 57-58.
[539] *Ibid.,* p. 58.

fig. 300. Marcel Duchamp, *Rotative demi-sphere*, 1925,
sculpture dadaïste en papier-mâché, velours, plastique et cuivre,
148,6 x 64,2 cm,
New York, MOMA.
© Estate of Marcel Duchamp / ARS, New York / ADAGP, Paris.

À partir des années 1960, on rencontre « d'un côté la surexcitation du nerf optique par un bombardement continue d'informations visuelles ; de l'autre, une anesthésie neuromotrice par neutralisation des stimuli »[540], Pascal Rousseau précise « pour filer la métaphore électrique »[541] que cette période suit « une logique *on/off* rencontrant de nombreux relais dans les imaginaires psychédéliques et la culture pop [...]. »[542] Aussi, les « liens entre hypnotisme et créativité artistique s'en trouvent confortés, jusque dans la contradiction entre hypnose de conditionnement (emprise) et hypnose de déprogrammation (émancipation), dont les frontières restent souvent très poreuses. »[543] Les consentements sont au centre de la discipline hypnologique, que ça soit pour les libérer, les encadrer ou les contrôler. Pascal Rousseau remarque que :

> Ce grand écart entre anxiété du contrôle social et libération esthétique des corps et des subjectivités trouve ses racines dans l'échec des utopies réformistes ayant porté le projet du modernisme, à savoir la fabrique rationnelle d'un façonnage du bien-être individuel ou collectif : un "eudémonisme radical", pour reprendre les termes de Roland Barthes à propos du programme de phalanstères de Charles Fourier. Reposant sur une poétique du lien social, cette approche magnétique reconnaît aux artistes la faculté de modeler les passions et de produire un lien communautaire. De générer un "partage du sensible", où la modernité est pensée sous la forme d'une esthétisation de la relation par les moyens de l'art, en rapportant l'esthétique à ses sources étymologiques (*aesthesis*, sensation), à savoir le domaine du sentir, des impressions et des affects, où le sens du (con)tact prend une valeur médiatrice essentielle.[544]

Il n'y a rien de plus probant que le (con)tact[545] tel qu'il est éprouvé aujourd'hui dans les sociétés occidentales. Elles sont sans cesse parcourues par des filaments qui se multiplient virtuellement et de manière incommensurable par le biais des réseaux sociaux.

[540] Pascal Rousseau, *Hypnose, op. cit.*, p. 276.
[541] *Ibid.*
[542] *Ibid.*
[543] *Ibid.*, p. 277.
[544] *Ibid.* Cite Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* [1971], Paris, Éditions Le Seuil, 2002, p. 81.
[545] En partant d'une analyse de l'ouvrage *Le Psychologue surpris* écrit en 1935 par le psychanalyste Theodor Reik afin de trouver une définition du tact psychanalytique, Fabrice Bourlez utilise beaucoup la métaphore électrique ainsi que le procédé de lecture enchâssé du tact dans le contact. On peut lire à propos des « risques liés à la trop grande précipitation de l'analyste », que « Comprendre relève alors autant du domaine de la raison ou de l'esprit que de ce qui se saisit à même la peau, dans la proximité matérielle, à travers le corps. Pas de pleine compréhension pas de pleine conscience, pas de corps à corps ni d'étreinte, mais un con-*tact* : aller au plus près de l'autre afin qu'il touche à ce qui ne cesse de refuser à se dire et qui pourtant s'écrit depuis son corps. Paradoxes *tact*iles. » Fabrice Bourlez, *Tacts, op. cit.*, p. 117 et 125. Cite Theodor Reik, *Le Psychologue surpris*, Paris, Éditions Denoël, 2001.

Aujourd'hui, la dimension hypnotique des écrans numérique est un sujet qui préoccupe beaucoup en France[546]. Comment se tissent les consentements dans une société hypnotique oscillant entre conditionnements et déprogrammations ? Entre emprises et émancipations ? Qu'elle soit provoquée par l'autoluminescence des écrans, par la dopamine des notifications, par les liens tissés sur les réseaux sociaux ou par l'élaboration d'un soi virtuel infiniment plus plastique que celui qui colle à la peau, une pellicule hypnotique enveloppe le sujet occidental. Cette pellicule hypnotique est d'une résistance folle parce qu'elle est entretenue par des réseaux électriques, des composants électroniques où partout le magnétisme se diffuse et tisse des filaments. Pascal Rousseau écrit : « En rapportant le vivant à la plasticité de la relation, l'hypnose investit plus que jamais ce qui définit actuellement le champ ouvert de l'art. »[547] La pellicule hypnotique tisse les consentements en traversant les incarnats grâce aux micro-prothèses électromagnétiques du soi. Les artistes ne peuvent passer à travers cette danse hypnotique sans s'en trouver transformés d'une manière ou d'une autre dans leurs processus poïétiques.

L'outil le plus utilisé pour le déploiement d'une « pellicule hypnotique » c'est bien entendu le téléphone portable, ou *smartphone,* qui en l'espace de vingt ans est devenu une quasi-incontournable prolongation du soi occidental. La première mutualisation des consentements et la troisième révolution du consentement se fera sur les réseaux, avec le #MeToo✳ aux États-Unis ou le #MoiAussi✳ en France. Dans mes travaux, j'ai le plus représenté l'aspect hypnotique du téléphone portable dans *Devoir conjugal* (fig. 301), les rais de lumière suivent le trope visuel tracé par les ondes magnétiques coniques envoyées par les magnétiseurs (fig. 277 ; fig. 281 ; fig. 284 ; fig. 286) – trope visuel qui débute peut-être avec les ondes signifiées par des pointillés sur les schémas d'atomes magnétiques mesmériens (fig. 273, folio 12 et 29 ; fig. 275, folio 6 et 54). La figure féminine dans *Devoir conjugal* (fig. 301) est tellement happée par son téléphone portable qu'on se pose la question de son consentement dans l'acte sexuel dans lequel est parallèlement impliquée. Où sont les consentements ? L'opacité du désir est-il lui aussi aspiré dans le tourbillon hypnotique qui

[546] Je pourrais citer des articles, mais faisant partie de l'éducation nationale, et étant membre d'une vie scolaire, je sais que les chefs d'établissement ont des instructions précises sur la prévention à la « surconsommation du numérique » chez les enfants et les adolescents. Dans le lycée dans lequel je travaille, plusieurs élèves ont fait des affiches de sensibilisation sur ce sujet. Voir Bulletin officiel de l'Éducation Nationale, de la jeunesse et des sports, « Promouvoir un numérique raisonné à l'École », Circulaire du 10-7-2025, NOR MENE2519904C, Bulletin n°28, 10 juillet 2025.

[547] Pascal Rousseau, *Hypnose, op. cit.*, p. 9.

aboutit à une déchéance totale de tout consentement et à une soumission zombifiante, ou à une hébétude somnambulique, ou encore à une présence fantôme *hantologique* ? Ce sont aussi les questions qui parcourent chaque gravure où un téléphone portable est représenté, à commencer par *Léda et le cygne* (fig. 302) qui se prend en selfie[548] dans son lit.

Mais il y a aussi toutes sortes d'inductions électromagnétiques qui parcourent chacune des gravures que je crée :

- Dans *Red Door* (fig. 26), une figure se tient debout dans une petite marre et photographie une autre figure à l'arrière-plan ;
- Dans *Télécommande* (fig. 41), la figure centrale tient l'objet éponyme ;
- Dans *Olympia et sa maquerelle* (fig. 45), la maquerelle réseaute sur son téléphone ;
- Dans *Classic Harem* (fig. 57), la seule figure masculine filme la scène à laquelle il assite – ce qui met une incroyable distance entre lui et les autres figures. Par ailleurs, le profil du *caméraman* se retrouve dans la première partie de *Cosmétique esthésiologiques* (fig. 52). La figure du caméraman et du réalisateur rejoint celle du magnétiseur dans le sens où, dans le cas du caméraman, le magnétisme est capturé et saisi par l'objectif vidéographique, il *maîtrise les ondes autant qu'il les capture pour les reproduire et les diffuser infiniment.* C'est un marionnettiste sans-fils, un marionnettiste des ondes ;
- Dans le diptyque *Bienvenue* (fig. 79), le téléphone portable vibre sur la table, juste après le meurtre de revanche (un *violeuricide*) ;
- Dans *Sabbat des sorcières* (fig. 132), une figure masculine filme une autre figure avec un *smartphone* pendant que celle-ci cadre le fétiche génital⁘ avec ses doigts. Toute la scène est retransmise sur une tablette que regardent deux figures à l'arrière-plan de la gravure. C'est un processus qui permet de signifier la circulation des filaments désaffectés ; processus que j'ai utilisé par la suite dans la première partie de *Cosmétiques esthésiologiques* (fig. 52) : dans ce croquis, ce que filme le caméraman est retranscrit directement sur un écran que trois figures masculines regardent à l'arrière-plan ;

[548] Le selfie est un autoportrait réalisé avec la caméra frontale d'un *smartphone.*

- Dans *Droit de vie et de mort* (fig. 142), un téléphone disposé à droite de la scène, reflète la figure, peut-être en l'enregistrant et en la retransmettant autre part ;
- Dans *Puisque je vous dis que tout va bien* (fig. 146), un téléphone est caché derrière la main de la figure qui se fait transpercer par un serpent. Le même objet est représenté dans *Extermination pilaire* (fig. 182), où un téléphone a été dessiné sur le bord de la baignoire ;
- Dans le croquis de *Cybersex* (fig. 219), la figure se prend en selfie et met en scène un *nude*[549] ;
- Dans *Genèse* (fig. 255), Adam tient la pomme dans sa main, on peut le voir à l'arrière de la coque de son *smartphone* ;

Pour résumer, il y a des citations d'objets émettant ou recevant des ondes électromagnétiques dans *quasi* toutes les gravures que j'ai réalisées depuis dix ans. On peut dire que c'est une constante dans mon travail : je me pose la question des consentements qui se tissent à travers la pellicule hypnotique dans laquelle les écrans emballent les corps qui les regardent. « Happéεs par le toucher des écrans, par leur appel incessant à se laisser caresser »[550] nous dit Fabrice Bourlez, les écrans nous obnubilent. Le psychanalyste écrit que : « Nos manières de désirer, d'aimer, de jouir et de souffrir évoluent en fonction de dispositifs technologiques qui, aujourd'hui, font eux-mêmes appel au toucher en permanence : on caresse tablettes, téléphones et écrans. Dans le dédale de nos plaisirs, de nos indignations et de nos émotions connectées, derrière nos écrans tactiles, nous prenons des positions érotiques et politiques à l'abri de l'autre. »[551] Dans les entrelacements des filaments se nouent le rapport de l'être humain à son corps, à ceux des autres et plus largement à tout son environnement.

[549] Un *nude* est un autoportrait érotique souvent photographié depuis la caméra frontale un *smartphone.*
[550] Fabrice Bourlez, *Tacts, op. cit.*, p. 152.
[551] *Ibid.*, p. 151.

fig. 301. Détail fig. 243. Chloé Fleury Turcas, *Devoir conjugal*, 2018.

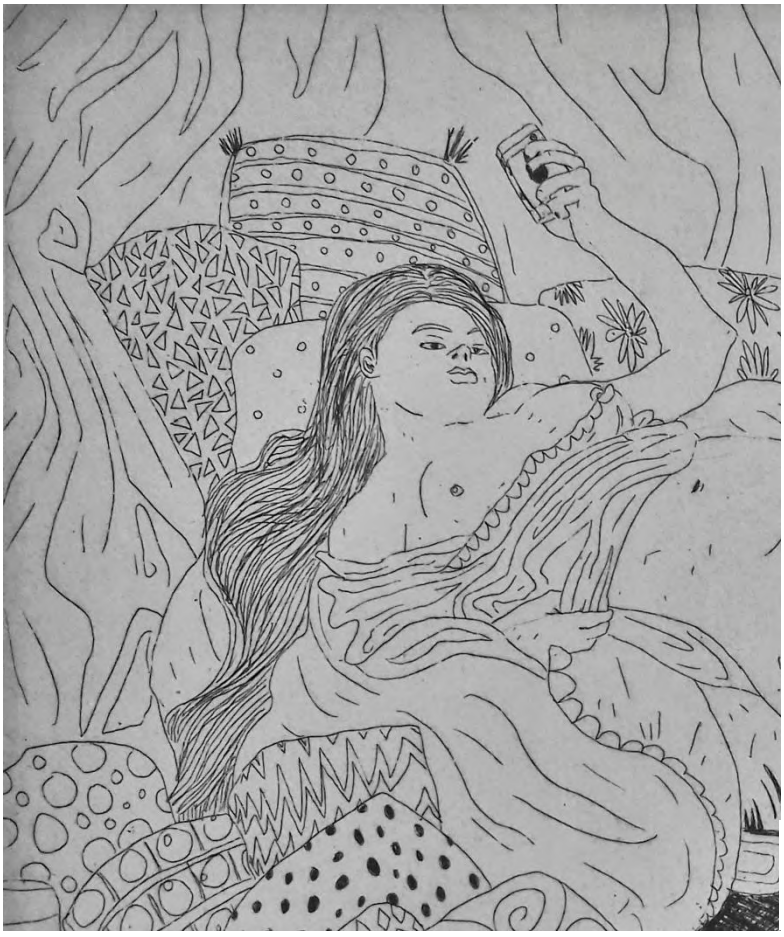


fig. 302. Détail fig. 168. *Léda et le cygne*, 2015.

Dans un article, le philosophe États-Unien en parapsychologie Michael Grosso explore le concept de « dissociation créative »[552]. Pour Pascal Rousseau, « il cherche à comprendre une désintégration du moi productrice d'une créativité inédite : la déconnexion de la conscience – en l'occurrence une *veille paradoxale* – serait le prélude à une meilleure intégration du sujet au monde. »[553] La dissociation est un thème que j'aborde dans *Droit de vie et de mort* (fig. 295) où je pense moi-même avoir commencé à dessiner la scène alors que j'étais dissociéɛ de mon corps, transpercéɛ de part et d'autre par des douleurs menstruelles lancinantes. En regardant une gravure sur bois de Munch (fig. 303), j'ai trouvé le même trope visuel, que j'appelle des « ondes dissociatives ». Ce sont les lignes à la pointe sèche représentées juste au-dessus du corps de la figure somnambulique dans la gravure *Droit de vie et de mort* (fig. 295). Pascal Rousseau note chez Munch, « dans les pas de Poe, Munch dépeint des spectres irradiants comme une anticipation somnambulique de la vie future [...]. »[554] Cet état hypnotique et poïétique de dissociation, je l'ai surtout mentionné dans un article sur « La *clean girl*, figure dermatillomaniaque du féminisme néolibéral »[555] à propos d'un autoportrait que j'ai réalisé en 2019 qui traite de la dermatillomanie (fig. 304). Il est aussi au cœur de la gravure *Le café de la discorde* (fig. 355), mais j'y reviendrai.

[552] Michael Grosso, "Inspiration, Mediumship, Surrealism: The Concept of Creative Dissociation", *in* Stanley Krippner et Susan Marie Powers (éd.), *Broken Images, Broken Selves, Dissociative Narratives in Clinical Practice*, Bristol, Éditions Brunner et Mazel, 1997, pp. 181-198.
[553] Pascal Rousseau, *Hypnose, op. cit.*, p. 9.
[554] *Ibid.*, p. 188.
[555] Chloé Fleury Turcas, « La *clean girl*, figure dermatillomaniaque du féminisme néolibéral », *art. cit.*

fig. 303. Edvard Munch, *Salome-parafrase*, 1898,
gravure sur bois, 44,9 x 28,6 cm,
Oslo, Munchmuseet. © Munchmuseet.

La dermatillomanie est un trouble obsessionnel du comportement qui consiste à se triturer les boutons jusqu'au sang, mais plus globalement le moindre pore de la peau qui n'est pas régulier. J'en souffre depuis l'adolescence. Dans l'autoportrait (fig. 304), je représente en réalité ce que j'analyse comme étant un état hypnotique. Je me permets de me citer pour expliquer plus spécifiquement la poïétique induite par cette pratique hypnotique :

> Il y a de curieuses vidéos, à la fois tout à fait hypnotisantes et tout à fait dégoûtantes, qui circulent sur les réseaux sociaux : on y voit des mains gantées qui extraient des boutons noirs de diverses zones du corps à l'aide d'outils chirurgicaux. L'expérience est bizarrement satisfaisante : c'est l'éclatement de la boursoufflure du sublime. [...] il existe un plaisir esthétique à constater l'existence uniforme d'une série de petits trous parfaitement harmonieux, et lorsqu'un point noir émerge quelque part d'entre cet ensemble *a priori* ordonné, l'ôter relève de l'hypnotisme le plus pur et le plus parfait. L'alignement hypnotique des points des pores amène tout doucement à la désaffection de soi. C'est quasi instinctuel et ça peut durer des heures. Un par un les pores se vident, et l'excédent produit est une véritable victoire ; on pense, on croit fermement qu'on se lave et qu'on prend soin de l'uniformité de sa peau : la vérité c'est qu'on se triture et qu'on se blesse. La blessure dermatillomaniaque est tout à fait singulière, elle expulse l'informe qui vit sous la surface microscopique de la peau à la recherche d'une uniformité qu'elle rate immanquablement, puisque tout de suite après le geste dermatillomaniaque s'ensuit rougeurs et parfois inflammations. Il n'y a pas d'entrée plus littérale dans l'esthétique néo-libérale : toutes les réactions de la peau qui suivront la crise dermatillomaniaque feront la prospérité du capital des différentes industries et institutions du soin.[556]

Je pense que ma pratique en gravure se rapproche de la dermatillomanie. Il est toujours question de chercher le creux dans la matière, de manière agressive qui plus est (en quoi l'acide salicylique avec lequel je me tartine le visage matin et soir est si différent du perchlorure qui mord le cuivre ? Dans un cas je chasse les imperfections, dans l'autre je la crée.) Je suis sous hypnose devant mon reflet dans le miroir de la salle d'eau, autant que devant mon reflet sur la surface du cuivre poli dans l'atelier.

[556] *Ibid.*

fig. 304. Chloé Fleury Turcas, *Autoportrait*, 2019, crayon sur papier machine, 26,6 x 16,7 cm.

Lorsqu'on dissocie devant une surface réfléchissante, il n'est pas question de consentir dans cet état, on fait. Alors la composition se dessine, puis sortie de transe : il y a un moment analytique pour harmoniser l'ensemble et le faire rentrer dans un dictionnaire commun, une recherche du sublime, peut-être de la minutie du beau, un moment où la volonté de tisser du lien est plus fort. Mais est-ce nécessairement étranger à la transe ? À l'hypnose ? Le temps n'existe plus, et l'espace dans lequel on se meut est distordu selon une volonté hagarde. Quand je grave je suis hypnotisé, je veux entrer dans les interstices invisibles du cuivre poli (encore plus s'il n'est pas poli). C'est une transe précise, une transe minutieuse ça existe ? Au moment de l'impression, les résultats me laissent souvent perplexe. Sortie de transe.

Pourquoi j'ai fait ça ? Si j'expérimente, c'est intéressant ou pas, si je veux représenter l'émanation d'un rêve bizarre ou d'une drôle de perception, c'est réussi ou pas. Quand j'ai la chose dans les mains, je ne sais pas trop quoi en faire – c'est pourtant un moment trop rare dans une société hypnotisée par les pixels. C'est bizarre, hors du temps. C'est tellement trop réel que j'aurai aucun mal à tout jeter à un moment parce que ça m'encombre et ça me rend inconfortable. Pas tout de suite si ça me plaît, le temps que l'égo se dissolve – il y a la satisfaction de la plongée hypnotique dans la technique, volonté de faire aussi bien que les graveurs-prodiges d'autrefois, souvent tous des hommes, de leur réécrire dessus, de se positionner par rapport aux temps qui ont façonné une culture qui souvent me met mal à l'aise. Je crois qu'il y a de l'ego vengeur dans les pratiques citationnelles *camp*[557] dans lesquelles je m'implique.

Pour en revenir aux recherches de Pascal Rousseau, dès les années 1950 :

> La métaphore des circuits computationnels de commandement va faire office de levier pour comprendre la vague d'une esthétique immersive (*expanded media/expanded mind*) ainsi que les ambiguïtés de son usage, entre compromis technocratique et résistance contre-culturelle, face à un sujet que la "conscience électrique", au contact des nouvelles technologies du lien, propulsait dans le devenir d'un *homo communicans* purement relationnel, subjugué par le vertige de la pensée artificielle ou la fascination médusante des écrans.[558]

On pourrait alors dire qu'aujourd'hui les artistes qui pratiquent l'hypnose souhaitent s'émanciper de « certaines rétentions gravitationnelles »[559]. L'état hypnotique permettrait

[557] *Supra,* « Le camp cogne contre les parois du placard : approche pirate de la représentation et pratique risible du sublime ».
[558] Pascal Rousseau, *Hypnose, op. cit.*, p. 277.
[559] *Ibid.*, p. 347.

de ralentir des temporalités trop rapides[560]. Toujours selon l'historien, « L'action à l'œuvre dans la phénoménologie de l'hypnose telle qu'elle se pratique aujourd'hui donne plus accès à un "pouvoir organisateur" qu'elle n'est le fruit d'une organisation, aux antipodes des réflexes conduits par l'économie du "capitalisme attentionnel". »[561] Dans le cas de l'autohypnose, le pouvoir organisateur poussé à son extrême peut causer des troubles (obsessionnels dans mon cas) du comportement. La plupart du temps je fuis l'état hypnotique, il est l'indicateur d'une surcompensation d'un esprit saturé d'émotions et d'informations. Lorsque je crée et que je suis dans cet état de concentration déformé, quasiment en transe, cela aide à travailler vite, mais dans l'excès, cela peut conduire à l'évanouissement – parce qu'on oublie de manger et de boire, les vapeurs toxiques propres à la pratique de la gravure n'aidant pas. Malaise vagal dans l'hypnose : dans l'archéologie hypnotique, cela rappelle les évanouissements hystériques. Mais comme je n'aime pas les connotations misogynes, je préfère appeler cet état hypnotique et créateur un peu dangereux un « état sorcière », essentiellement parce que c'est moi qui le provoque.

Mais dans tous les cas, nous ne sommes jamais vraiment maîtresses de la pellicule hypnotique qui nous enveloppe, dans ces cas-là, consentir est un vrai casse-tête. Alors qu'en est-il aujourd'hui de la déontologie des hypnotiseurs ? Le doute ne s'est pas estompé depuis Mesmer. Dans la gravure satirique *Le Doigt magique* (fig. 282), on peut lire de la méfiance dans les yeux de la figure féminine magnétisée. Le graveur semble souligner le caractère érotique de la séance de magnétisme : la patiente ne fait pas confiance au docteur, même si elle semble avoir donné son consentement dans un premier temps. Comment s'articulent les consentements dans les pratiques d'hypnose ? Sont-ils questionnés ? Ont-ils une place ? Comment aborder ces questions en arts ?

Du point de vue des hypnotiseureuses, la déontologie entourant les consentements est plutôt floue. C'est pour cette raison que j'aborde cette question dans la gravure que j'ai titrée *Cosmétiques Esthésiologiques* (fig. 305). Pour comprendre cette interrogation particulière, je vais expliquer la genèse autobiographique[562] de la figure-à-cornes-de-bouc

[560] *Ibid.*, p. 350.
[561] *Ibid.* Cite Yves Citton, « Le capitalisme attentionnel », *in Pour une économie de l'attention*, Paris, Éditions Le Seuil, 2014, pp. 73-98.
[562] On pourrait dire autofictionnelle, parce que je ne me rappelle plus exactement des paroles exactes que nous avons échangées.

au centre qui agite un pendule : un jour, j'ai rencontré un hypnotiseur ; aujourd'hui, on peut voir son nom écrit sur un livre de rhétorique qui trône sur les étagères des librairies au rayon sciences politiques. À l'époque, il était chroniqueur sur une chaîne d'information privée et aussi professeur en sciences politiques. Il m'a posé son dilemme comme suit :

« Si je fais une séance d'hypnose avec une fille, qu'on a convenu ensemble de son consentement avant la séance d'hypnose, qu'ensuite je l'hypnose et que je lui déclenche un orgasme alors qu'elle est hypnosée, et qu'elle en a un, est-ce consenti ?

– Elle était d'accord pour l'orgasme, avant ? Je lui réponds.

– Oui. Me dit-il

– Tu ne l'as pas touchée ?

– Non.

– Et elle a eu un orgasme ?

– Oui.

– Sans la toucher ? T'es sûr que c'était un orgasme ?

– Elle m'a dit que oui après. »

Cette anecdote m'a longtemps posé des problèmes méthodologiques. Aujourd'hui j'en suis venu à la conclusion que, comme la personne n'était pas en état de pleine conscience et n'avait aucune possibilité de retirer son consentement au milieu de la séance d'hypnose, elle était alors en dehors de toute zone du consentement, celui-ci étant de toute façon *annulé* par l'état second dans lequel elle était. Aujourd'hui ce dilemme me semble encore douteux. *Le Doigt magique* (fig. 282) de Mesmer me semble toujours d'actualité : « L'abîme est un moment d'hypnose » écrivait Roland Barthes[563]. La zone d'exploration ouverte par l'hypnose permettrait de naviguer dans l'opacité des désirs. On peut alors dire que l'hypnose fonctionne dans ce cas présent comme un moyen exploratoire, mais à aucun moment elle ne peut entrer dans une culture du consentement : dans un état second, tout discernement de signes douteux est impossible.

[563] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux, op. cit.*, p. 16.

Seulement, après deux révolutions du consentement, la problématique s'est déplacée de la responsabilité de l'hypnotiseur et sa déontologie, aux consentements de l'hypnotiséɛ. Pour qu'un consentement soit valide, faut-il obligatoirement qu'on puisse l'enlever et/ou en modifier les termes à tout moment, surtout s'il n'implique pas de rapport physique direct (mais bel et bien un rapport filamentaire) ? Nous sommes en pleine zone opaque où une personne a voulu explorer les recoins de son désir sous hypnose. C'est pour cette raison que la figure de l'hypnotiseur est au centre de *Cosmétiques Esthésiologiques* (fig. 305), il marque la zone trouble entre culture du consentement⁘ et culture de l'intrusion⁘. Une zone largement parcourue par l'hypnose et ses praticiennɛs.

fig. 305. Détail fig. 98. Chloé Fleury Turcas, *Cosmétiques esthésiologiques*, 2024.

Énergie électrique : circuits des consentements

Maintenant que nous avons exploré les archéologies de l'hypnose en gravure et le chemin que la discipline a parcouru de la fin du XVIIIe siècle à nos jours, il est temps d'explorer les expressions françaises qui filent la métaphore électrique. Dans cette partie, nous aborderons trois aspects de l'énergie électrique qui parcourraient les filaments : le pôle positif du coup de foudre, le pôle négatif du court-circuit et enfin le pôle neutre de l'embranchement. Ces trois aspects ont généré des tropes visuels que j'ai beaucoup décliné en dessinant, et qui sont des tentatives de représentation des consentements à travers le concept de filaments. Dans un premier temps, je m'appuierai sur un dessin préparatoire d'une future gravure que j'ai titré *Énergie (re)productive* (fig. 306) pour étayer mon propos.

Mais avant de débuter, j'aimerai rappeler que, dès les premières théorisations de Mesmer, il était entendu que l'électricité était supposément présente dans le fluide magnétique. Dans ses *Aphorismes* on peut lire :

> 43. Si une quantité de fluide est mise en mouvement dans une même direction, cela s'appelle *courant*.
>
> 44. Si on suppose un courant, qui en s'insinuant dans un corps, se partage en une infinité de petits courants infiniment minces, en forme de lignes, on appelle ces subdivisions, *filières.*
>
> 45. Lorsque la matière élémentaire, par des directions opposées, ou par des célérités inégales, se met en repos, et acquiert quelque cohésion, il résulte de la manière dont les particules sont combinées, des intervalles ou *interstices*.
>
> 46. Les interstices des masses restent perméables aux courants ou filières de la matière subtile.[564]

Pour retransposer la théorie de Mesmer dans le concept déployé dans ce chapitre, on peut dire que les *filières* parcourues par de minces courants sont un aspect historique des filaments. On peut lire un peu plus loin :

> 50. La cause de l'attraction apparente et de la répulsion est dans la direction des courants rentrants ou sortants.
>
> 51. Lorsque les filières des courants opposés s'intercalent l'un dans l'autre immédiatement, il y a attraction ; lorsqu'elles se heurtent en opposition, il y a répulsion.
>
> 52. Attendu que tout est plein, il ne peut exister un courant sortant sans un courant rentrant, et *vice versa*.
>
> [...]
>
> 60. 7°. Tous les corps flottent dans un courant de la matière subtile.
>
> [...]

[564] Franz Anton Mesmer, *Aphorismes, op. cit.*, pp. 13-14.

> 65. Si ce courant en traversant un corps est modifié en filière séparée, et si les fibres opposées, partant de deux corps, s'insinuent mutuellement dans les interstices l'une de l'autre, sans troubler leur mouvement, il en résulte l'attraction apparente ou le phénomène de l'aimant.
>
> 66. Si les filières au lieu de s'insinuer, se heurtent ou que l'une prédomine l'autre, il en résulte la répulsion.[565]

Les courants entrant ou sortant rappellent la mécanique de l'électricité ; c'est à partir de cette mécanique que Mesmer explique les phénomènes de l'aimantation : l'attraction et la répulsion. Il y a donc à la base de l'hypnose une fondation théorique qui file la métaphore électrique.

L'historien Pascal Rousseau relève un cas thérapeutique résolu par Mesmer et explique que :

> Le cas Paradis est instructif. Les médecins viennois s'y penchent avant Mesmer et estiment tous que l'origine de sa maladie serait plus psychique qu'organique, préconisant l'emploi de méthodes intrusives d'électrothérapie pour soigner la traduction somatique d'une hystérie. L'échec sera retentissant, Mesmer prendra le relais. C'est au moyen de passes magnétiques qu'il dit faire revenir partiellement la vision de cette virtuose musicienne, comme s'il s'agissait de substituer l'effet fluidique du magnétisme à l'impuissance du courant électrique.[566]

L'historien poursuit et explique que « la cure mesmérienne est une affaire de transmission volontiers encline aux résonances électriques, son lexique oscillant entre "conducteurs" et "propagation des courants". L'aimant fournit un premier support physique sur lequel peut s'actualiser de manière tangible cette migration de sensibilité, afin d'emporter, ne serait-ce que par les jeux de tact et de contact, la conviction des personnes traversées par cette circulation fluidique. »[567] Il y a donc entre les puissances de l'hypnose et l'énergie électrique une résurgence des filaments qui exercent leur pouvoir d'emprise par attraction ou répulsion. Tout cela participe à la théorisation d'une esthétique romantique de la relation qui s'appuie sur un principe d'attraction/répulsion qui régirait les relations. Par exemple, le « je-t-aime » barthésien qui ne trouve aucune réponse de la part de la personne à qui il est adressé, aurait l'étrange pouvoir d'annuler les sentiments de l'émetteur[568] : cela nous rappelle la zone mesmérienne de l'Équateur. Aujourd'hui, on peut dire que l'électricité et l'hypnose sont encore en symbiose, particulièrement dans les circuits électroniques, pour Pascal Rousseau :

[565] *Ibid.*, pp. 15-21.
[566] Pascal Rousseau, *Hypnose, op. cit.*, p. 14.
[567] *Ibid.*, p. 277.
[568] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux, op. cit.*, p. 177.

> L'âge électronique aura permis d'augmenter les moyens de l'induction hypnotique (perfectionnement technologique des outils de projection lumineuse, modélisation computationnelle des rythmes visuels et acoustiques, programmation numérique de la synchronisation images/sons, mis au service d'un efficace psychophysiologique de l'art) tout en libérant, hors de la maîtrise des instruments, la dimension expérientielle d'une hypnose trop standardisée et mécaniste.[569]

Depuis la fin du XXe siècle, on assiste à une multiplication des inductions hypnotiques de masse qui se diffusent à travers circuits électroniques et autoluminescence de pixels agités.

(Se) brancher : tensions entre les êtres

Dans les papiers du physicien allemand Johann Wilhelm Ritter, publiés de manière posthume au début du XIXe siècle, on peut lire : « Le magnétisme est la polarité du temps, l'électricité, la polarité de l'espace [...]. La polarité magnétique est une polarité de la volonté, du devenir, la polarité électrique est une polarité de l'Être. De la première relève la religion, l'art... »[570], en suivant cette logique, on pourrait dire que la seconde, l'électricité, relève plutôt du sensible et du territorial en général. Plus loin, le physicien ajoute : « Toute excitation électrique est accompagnée d'une vibration [...]. Toute vibration donne un son, et donc une parole. Mais l'électricité produite se projette partout de manière à créer aussitôt une *forme*, et même la forme la précède et accompagne déjà sa production ; elle ne la trouve, pré-existante, qu'en apparaissant elle-même. »[571]

Forme et électricité s'engendreraient dans la logique d'une esthétique de la musique développée par Ritter. Dans les pages suivantes, il fait une supposition qui entre tout à fait dans le cadre de ce qu'on pourrait appeler « une énergie des consentements » de nature électrique, mais surtout propagée par les *oscillations du son.* Ritter écrit : « Il se peut que tout accord soit peut-être déjà une compréhension réciproque entre des sons, et qu'il nous parvienne en tant qu'unité déjà constituée. L'accord devient l'image d'une communauté d'esprits, de l'amour, de l'amitié, etc. L'harmonie, image idéale de la société [...]. En nous montrant comment un son, en accord, en appelle un autre, la musique nous donne un bel exemple à suivre. »[572] En proposant une esthétique musicale de l'accord et de l'harmonie, le

[569] Pascal Rousseau, *Hypnose, op. cit.,* p. 306.
[570] Johann Wilhelm Ritter, *Fragments posthumes tirés des papiers d'un jeune physicien. Vade-Mecum à l'usage des amis de la nature* [1810], traduit de l'allemand par Claude Maillard, Charenton, Éditions Premières pierres, 2001, p. 262.
[571] *Ibid.*
[572] *Ibid.,* p. 263-264.

physicien propose aussi une manière d'appréhender ce que j'appelle une « énergie positive des consentements ».

La nuit, les territoires peuplés s'illuminent sur toute la surface de la planète Terre. Les réseaux électriques traversent les continents, les espaces, et produisent de l'électricité à partir des quatre éléments (air, eau, feu, terre). L'électricité est devenue une source d'énergie vitale pour l'écrasante majorité des êtres humains. Par ailleurs, les relations du sujet occidental à son environnement sont très codifiées par cette énergie[573]. L'électricité est (presque) partout, c'est l'énergie dont le sujet occidental est devenu le plus dépendant ; dans une enquête anthropologique de la fin du XXe siècle, on peut lire que les usagers de l'énergie électrique en France se réfèrent plus à la *matérialité de l'électricité* (fils, prises et compteurs électriques) qu'à son fonctionnement intrinsèque, forgeant un imaginaire qui s'articule entre « le progrès et la dépendance, la vie et la mort, le plaisir et la culpabilité »[574]. Dans cette perspective, Cara New Daggett, professeure états-unienne en sciences politiques, étudie les écologies politiques féministes, dans son ouvrage sur les *Pétromasculinités,* elle écrit :

> Les dimensions politiques et sociales de l'énergie sont actuellement explorées à travers les humanités énergétiques, les transitions sociotechniques, l'écosocialisme, la décroissance, la démocratie énergétique, et l'appel à des futurs énergétiques féministes. Aspirer à des transitions justes mène à dépasser la question de savoir quelles technologies d'alimentation électrique sont utilisées, et à se demander plutôt quels groupes et quels intérêts contrôlent et bénéficient des systèmes énergétiques.[575]

En traçant un horizon théorique sur les politiques écologiques d'aujourd'hui, Cara New Daggett propose une pensée critique des intrications politiques du genre avec celles de l'énergie.

L'électricité entre aussi en métaphore dans la discipline psychanalytique. Le psychanalyste Didier Anzieu avait déjà remarqué, dès son ouvrage *Esquisse d'une psychologie scientifique* écrit en 1895, que Sigmund Freud s'appuyait sur le modèle de la résistance électrique pour élaborer sa théorie. La « barrière de contact » chez Freud s'élabore comme une drôle de séparation psychique qui « ferme le passage parce qu'elle est

[573] « L'électricité n'est donc pas seulement un fait scientifique qui a donné lieu à un ensemble d'inventions techniques, elle est un véritable paradigme et constitue autrement dit une dimension centrale de l'*épistémè* moderne. » Silvestra Mariniello, Anne Lardeux, Olivier Asselin *et al.* (éds.), *L'ère électrique. The Electric Age*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2011, p. 1.
[574] Dominique Desjeux, Cécile Berthier, Sophie Jarraffoux *et al.*, *Anthropologie de l'électricité. Les objets électriques dans la vie quotidienne en France*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1990, p. 16.
[575] Cara New Daggett, *Pétromasculinité, op. cit.*, p. 59.

en contact et qui, pour cette raison, permet en partie le passage »[576]. La porosité de la peau entre elle aussi en métaphore électrique. Pour Fabrice Bourlez, cela se confirme : « on se retrouve face à des rouages machiniques inconscients : téléphone, télégraphe, poteaux électriques, technologies en tous genres. Ces lieux sont sous tension. L'analyste y opère en électricienne, en scientifique, à la jonction du langage et le la technique. »[577] Car pour « Ferenczi, être analyste, c'est un peu comme devenir électricien des circuits du désirs. Se faire éclairagiste au royaume de l'obscur. Et cela ne revient ni à illuminer l'autre, ni à lui tendre des ampoules, encore moins à se laisser éblouir par ses propos, mais, une fois encore et beaucoup plus modestement, à éviter les faux contacts en s'efforçant de suivre les fils conducteurs de chaque montage subjectif. »[578] L'électricité comme métaphore filamentaire est un concept que j'ai exploré dans un dessin préparatoire que j'ai titré *Énergie (re)productive* (fig. 306) et qui figure sur le devant de la boîte contenant l'installation *filaments prophétiques* réalisée en 2024[579]. La prise électrique est un trope central dans mes travaux.

Dans *Énergie (re)productive* (fig. 306), une figure masculine tient une multiprise dans sa main gauche, pendant que, incorporée à son bras droit, pend une prise « mâle ». La moitié de son visage se décompose, et à sa gauche, il y a une figure anthropomorphique dont la tête est un crâne d'hyène. Cette dernière s'empare de la multiprise avec sa main droite et écarte ses cuisses avec l'autre main. De son organe génital sort un fil qui s'avère être relié à la multiprise. La métaphore génitale s'encastre dans celle électrique. Dans *Énergie (re)productive*, il est aussi question d'une « dette écologique » telle que l'entend Cara New Daggett lorsqu'elle écrit :

> La dette écologique peut être entendue comme la "dette accumulée, historique et contemporaine" que les nations du Nord global (ainsi que leurs entreprises et institutions) doivent aux populations des nations du Sud global "pour avoir pillé et utilisé leurs ressources naturelles, exploité et appauvri leurs

[576] « C'est le paradoxe d'une barrière qui ferme le passage parce qu'elle est en contact et qui, pour cette raison, permet en partie le passage. Bien que Freud ne l'explicite pas, il semble s'inspirer du modèle de la résistance électrique. » Didier Anzieu, *Le Moi-peau* [1985], Paris, Éditions Dunod, 2006, p. 98. Cité par Fabrice Bourlez, *Tacts, op. cit.*, p. 193.
[577] Fabrice Bourlez, *Tacts, op. cit.*, p. 115.
[578] *Ibid.*, p. 108. Cite Sándor Ferenczi, « Élasticité de la technique psychanalytique », *in Œuvres complètes, 1927-1934,* vol. IV, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1990.
[579] Annexe 7 : filaments prophétiques.

> peuples, et systématiquement détruit, dévasté et contaminé leur héritage naturel et leurs sources de subsistance" depuis l'époque coloniale jusqu'à nos jours.[580]

Dans *Énergie (re)productive* (fig. 306), les deux figures sont dans un paysage désertique, postapocalyptique, et trônent au milieu des ruines d'une civilisation énergivore. Le titre fait la jonction entre production énergétique et reproduction biologique.

Dans ce dessin, les flux érotiques sont aussi électriques. Cela entre dans ce que le psychologue et essayiste états-unien Timothy Leiry nomme une « électronique érotisée »[581] ou une « érotisation de l'électronique »[582] – même si cela s'élargit à l'énergie électrique, plutôt que seulement électronique. Cette neuro-esthétisation selon Leiry entre dans une logique du « circuit de l'extase »[583] qui parcourt absolument tous mes travaux. Selon cette logique, la fétichisation occidentale de l'organe génital se diffuserait dans les circuits électriques, puis électroniques. Mon hypothèse est la suivante : en partant de ces circuits de l'extase on pourrait élaborer des représentations du consentement.

[580] Cara New Daggett, *Pétromasculinité, op. cit.*, p. 129. Cite Aurora Donoso, "We are not debtors, we are creditors", *in* Elizabeth Bravo, Ivonne Y'anez (dir.), *No More Looting and Destruction! We the Peoples of the South are Ecological Creditors,* Quito, Southern Peoples Ecological Debt Creditors Alliance, 2003, p. 11-23.
[581] Timothy Leiry, *Neurologique*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Michel Chevrier, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1977, p. 70
[582] *Ibid.*, p. 69.
[583] *Ibid.*, p. 63.

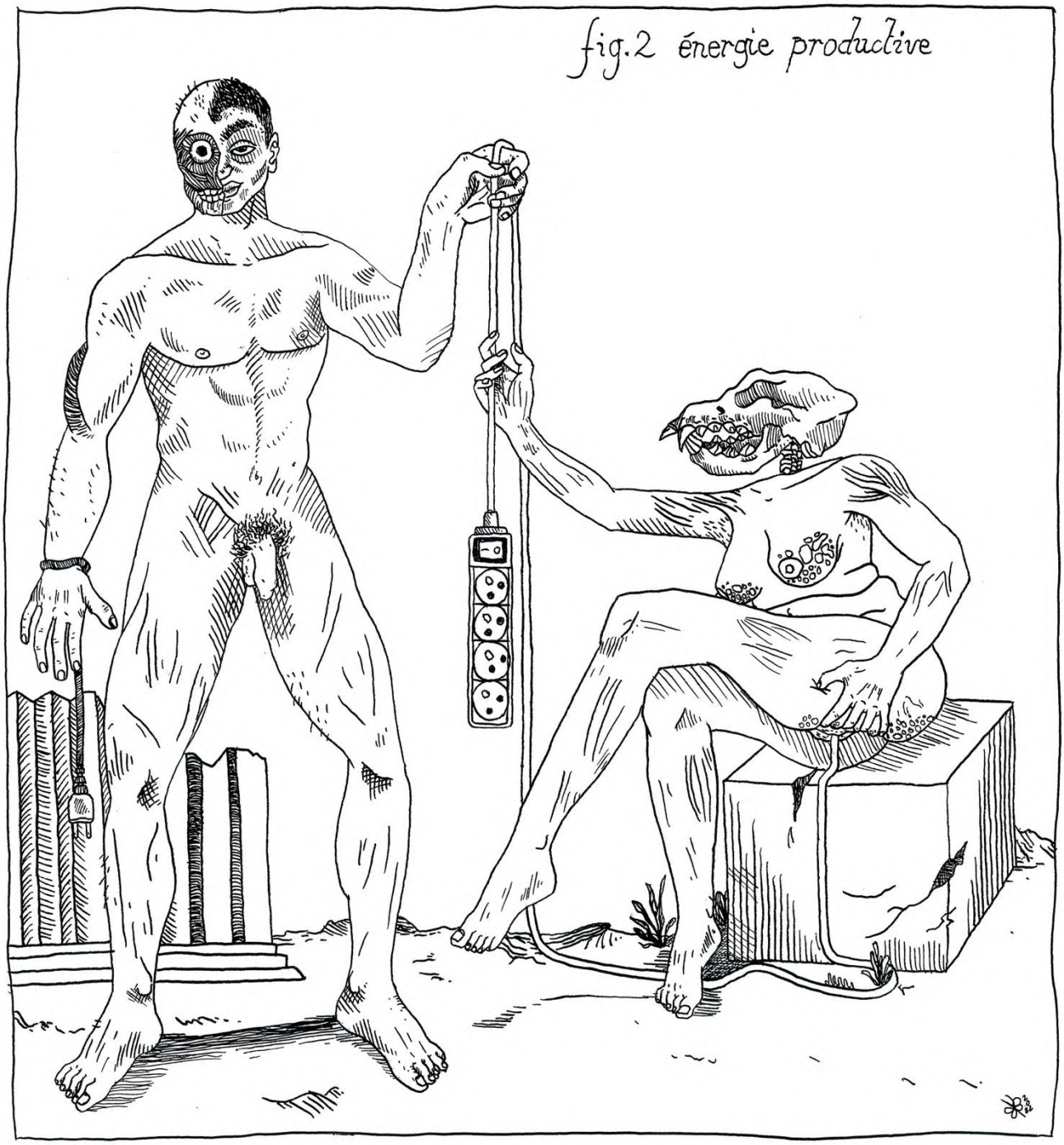


fig. 306. Chloé Fleury Turcas, *Énergie (re)productive*, 2022,
encre de Chine sur papier blanc 200g, 19 x 19 cm.

La démultiplication des sources d'énergie électrique (avec le trope de la multiprise par exemple) serait ainsi entendue comme une course libidinale insatiable induisant une pleine disponibilité énergétique[584], suivant des logiques coloniales et sexistes. En ce sens, le dessin *Énergie (re)productive* (fig. 306) oppose fiche mâle et prise femelle dans une logique énergétique de domination de genre. La connectique électrique, comme la connexion biologisante entre les genres, s'établiraient entre pleine disponibilité immobile (prise femelle passive souvent au plus proche de la terre ou du mur) et embranchement conquérant et mobile (fiche mâle active reliée aux objets). L'un fournit l'énergie pour que l'autre puisse *fonctionner* dans une totale dépendance de l'un par rapport à l'autre. À partir de cette logique de la connectique électrique, j'ai construit tout un imaginaire pour figurer les consentements dans mes travaux :

- Dès 2015, dans une aquatinte que j'avais titrée *Jeune femme et son hérisson* (fig. 307), j'avais représenté une fiche mâle qui sortait d'en dessous du lit, un téléphone portable était figuré à côté. Dès les premières gravures s'installaient des codes visuels qui établiront plus tard un langage filamentaire des consentements ;

- C'est en 2017, dans la gravure *Palpations* (fig. 308), que le premier duo prise femelle/fiche mâle sera représenté. Dans cette gravure, je m'émancipais de toute référence explicite à des tableaux de maîtres de la peinture, et commençais à élaborer un langage visuel de plus en plus précis. Dans le contexte de cette gravure, la prise et la fiche encadrent l'organe génital de la figure représentée à droite (fig. 261). Je pense avoir posé la définition de ce code visuel dans cette gravure, les autres évocations à des tropes visuels liés à la connectique seront une déclinaison de ce premier trope ;

- La gravure *Bienvenue* (fig. 309) composée un an plus tard, est une scène de viol explicite (la figure féminine repousse son agresseur dans une gestuelle commune

[584] En effet, actuellement les besoins en énergie suivent les logiques extractivistes. Pour Cara New Daggett, ces logiques ont pour volonté « l'accumulation de ressources en direction de nœuds centraux (généralement des centres urbains), suscitant à la fois beauté créatrice et inégalité destructrice. Le désir d'amasser du pouvoir a ici été une motivation centrale, justifiant le cloisonnement des terres, des corps féminins, des corps animaux et des approvisionnements en énergie, avec pour conséquence la concentration du pouvoir entre les mains de quelques-uns. » Cara New Daggett, *Pétromasculinité, op. cit.*, p. 70. Pour elle, nous ne sommes pas en période de transition énergétique mais d'addition énergique, où « l'ajout de nouvelles sources d'énergie a seulement facilité la croissance continuelle de notre consommation énergétique totale. » *Ibid.*, p. 93.

aux représentations traditionnelles de rapts (fig. 1 ; fig. 2), on peut voir la prise et la fiche qui sont sur le point de s'unir dans la première partie du diptyque, puis la fiche est complètement à terre dans la seconde partie. D'autres codes visuels accompagnent le marquage d'une relation non-consentie : porte forcée, tapis avec écrit « *Welcome* » dessus piétiné et positionné en travers de la porte ;

- Dans *Devoir conjugal* (fig. 310), la prise électrique est cachée derrière un rideau, aucune fiche mâle n'est représentée, comme analysé précédemment[585]. Les consentements n'ont pas de codes positifs ou négatifs que l'on pourrait clarifier : la représentation se perd dans la zone opaque du désir ;

- Dans *Jeux Innocents* (fig. 311), j'ai représenté un cache-prise qui s'aligne complètement sur les pieds de la figure adulte qui surveille l'Enfant figural[586] au premier plan. Le dispositif de sécurité qui encadre la prise était une façon de représenter le caractère statutaire du consentement chez les enfants : aucun flux libidinal ne peut électrocuter l'Enfant. *A priori,* avec le « protège-prises » iɛl est en sécurité. L'Enfant figural est situé en dehors du circuit d'érotisation électrique. Mais en soulignant la sécurisation et le maintien hors de ce circuit, l'Enfant figural devient par là-même la cible privilégiée des transgressions incestueuses et pédocriminelles ;

- Dans *Puisque je vous dis que tout va bien !* (fig. 312), le négatoscope est alimenté sur une prise femelle, il permet de lire l'hystérographie fichée sur un recoin du panneau lumineux. Le fil électrique suit le chemin du serpent qui sort des entrailles de la figure féminine (fig. 146). Dans cette gravure, la prise électrique femelle est « occupée » et fournit activement de l'électricité : l'énergie électrique permet la lecture de l'hystérographie. Avec ce type de connectique et d'appareils je propose une critique de la déontologie médicale autour des consentements. Cette représentation peut aussi être perçue comme un rappel épistémologique du traitement des femmes dans ces institutions, avec une référence explicite à la figure de l'hystérique ;

[585] *Supra,* « Plongée au cœur de la dyade du couple hétéronormatif et du futurisme reproductif ».
[586] *Supra,* « Tabou de l'inceste et fantôme de sa transgression : penser la représentation du consentement statutaire des enfants ».

- Dans *Droit de vie et de mort* (fig. 313), la prise femelle est fixée au mur, elle est vacante et il n'y a aucune fiche mâle représentée ailleurs dans la gravure. La prise est orientée vers la vulve de la figure hypnotisée, ou somnambulique, placée au centre de la composition. La prise est dans l'ombre, rappelant le flux menstruel qui s'écoule, ou plus largement la présence de sang dans la scène. S'il est question de consentements dans cette gravure, le choix revient alors à la figure féminine qui est en plein milieu d'une dissociation provoquée par les « politiques menstruelles ». Ce sont les politiques occidentales de l'avortement[587] conditionnant le droit de vie ou de mort ;

- Dans *L'impossible vulnérabilité du bâteleur* (fig. 314), la prise femelle est prise dans les distorsions de l'espace provoquées par les larmes du bâteleur – elle est prise dans les affects ! Avec ce type de représentation, les consentements s'imbriquent dans les politiques du genre, et plus précisément dans les perceptions genrées de la sensibilité au sein du paradigme hétéronormatif ;

- J'ai représenté pour la première fois une prise terminale optique[588] dans *Cybersex* (fig. 315). Dans ce type de représentation, il est question de la circulation des flux du consentement dans les sphères numériques et électroniques. Dans ce cas-ci, la connectique filamentaire dépasse la signification seulement biologisante qui file la métaphore électrique, et en complexifie les tropes en s'étendant dans les sphères virtuelles qu'internet ouvre, et où les genres peuvent plus facilement être mobiles et fluides[589] ;

- La prise électrique de la gravure *La suture* (fig. 316) est figurée dans une drôle de composition, elle est encadrée par le triangle dessiné par les jambes du squelette qui soigne unɛ zombie. Peut-être que cette prise vacante, isolée dans un drôle d'endroit où les lignes compositionnelles entrent en bug, est une représentation des consentements au sein des relations thérapeutiques : que ça soit celles entre unᵃ analyste et unᵃ analysantᵃ, unᵃ soignantᵃ et unᵃ malade. Cette prise

[587] *Supra*, « Avorter l'Enfant figural de la femme-territoire ».
[588] Dans le langage technique, c'est une prise qui permet d'avoir la fibre internet.
[589] Même si le numérique peut paraître émancipateur, les stéréotypes de genre sont malgré tout reproduits. Voir Marie Bergström et Dominique Pasquier, « Genre & Internet. Sous les imaginaires, les usages ordinaires », *RESET*, 8 | 2019.

apparaît dans la gravure comme un élément intru, elle vient court-circuiter les signifiants et recoder la relation entre les deux figures. Même si aucun code positif ou négatif n'est dégagé, sa présence seule inscrit la relation des deux figures dans un circuit libidinal érotique, et par extension, dans un flux des consentements ;

- Dans le *Café de la discorde* (fig. 317), la prise électrique est occupée. Elle est dans l'ombre de la figure centrale, et son fil se relie à cette même figure qui est en train d'être agressée sexuellement par une autre figure (celle du galeriste ou du conservateur d'art). Il y a aussi un interrupteur, placé juste au-dessus de l'ombre d'une arme à feu. Cette silhouette s'est substituée à la main droite de la figure agressée. Dans cette gravure, l'interprétation des consentements est difficile à lire. Moi-même, en constatant du résultat final, je n'ai pas très bien saisi pourquoi j'avais positionné la prise électrique et les figures de cette façon. Peut-être était-ce dans un souci de réalisme, parce que dans mon appartement/atelier une prise sort du mur à cet endroit-là, juste à côté de la table dépliante à droite (fig. 355). Mais cela n'explique pas pourquoi l'ombre de la figure agressée s'imprime sur la prise électrique. Les flux des consentements circulent depuis l'ombre de la figure à la figure agressée dans une boucle sans issue. Les flux ne sont pas redirigés. Il est très bizarre d'avoir représenté la connectique de cette manière ; sans doute étais-je en colère, je considérais, en partant de ma propre expérience, qu'il n'y avait pas d'écoute institutionnelle aux consentements des artistes et surtout à ceux des femmes-artistes. Je crois que la résolution sera cousue dans l'installation *filaments prophétiques*[590] quelques années plus tard : on verra alors la suite du fil sortir depuis l'œil de la figure de l'agresseur-galeriste-conservateur d'art – j'y reviendrai ;

- Enfin, il y a trois différentes prises électriques dans le dessin préparatoire de *Cosmétiques esthésiologiques* (fig. 98).

    - La première, tout à droite du dessin (fig. 318) entre en relation avec plusieurs autres éléments : d'abord, la perche lumineuse LED ronde, qui éclaire la scène que le caméraman filme, mais aussi avec la forme du verrou sur la porte à

[590] Annexe 7 : filaments prophétiques.

côté, inspirée par le tableau de Fragonard, *Le Verrou* (fig. 1). Cette prise électrique fait le lien entre un système d'éclairage propre au cinéma (pornographique) et les rais lumineux de *male gaze* qu'il projette, tout en faisant un lien avec la « porte du consentement » dont le caméraman semble être le gardien (le « OK » qu'il forme avec ses doigts rejouerait alors sa complicité dans l'entretien d'une imagerie violente et violeuse). Enfin, cette prise électrique s'aligne sur d'autres hommes qui regardent la scène pornographique retransmise sur un écran, complices eux aussi de l'entretien d'une iconographie propre à la culture de l'intrusion et du viol⁂.

- Au centre du dessin (fig. 319), un réchaud est relié à une prise électrique. Il cuit le pied de l'hypnotiseur. Le circuit électrique des consentements entre ici dans une métaphore qui prend de multiple directions interprétatives selon les cultures (dans la religion bouddhiste par exemple, avoir des flammes qui émanent des pieds peut signifier qu'on brûle l'ignorance ; alors dans le cas présent, ce serait plutôt le réchaud relié au circuit électrique des consentements qui brûlerait l'ignorance de l'hypnotiseur. C'est une interprétation possible.)

- Enfin, dans la troisième partie du dessin (fig. 320), une prise électrique vacante est représentée à côté d'un homme qui agite au-dessus de sa bouche un tube qui coule au compte-goutte. Si la fiche mâle est représentée par ce tube : elle est émasculée, et le liquide qui tombe serait alors le fruit d'un court-circuit des consentements.

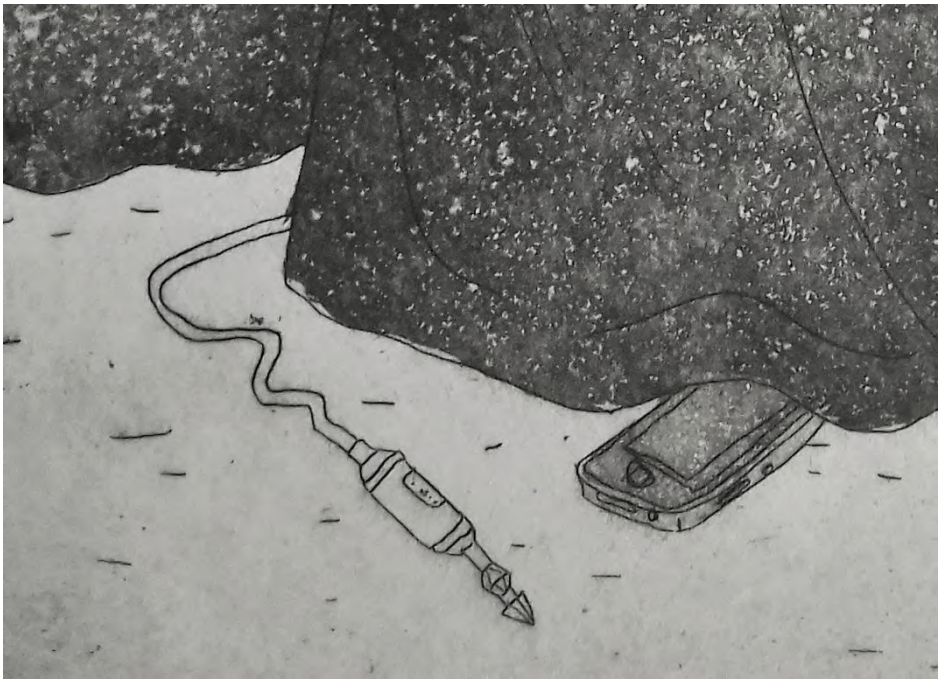


fig. 307. Détail. Chloé Fleury Turcas, *Jeune femme et son hérisson,* 2015, eau-forte et aquatinte sur cuivre, 21 x 15 cm, encre noire Charbonnel sur du papier blanc Rosaspina de Fabriano 220g, 19,5 x 24,5 cm, impression main sur presse personnelle, Paris.

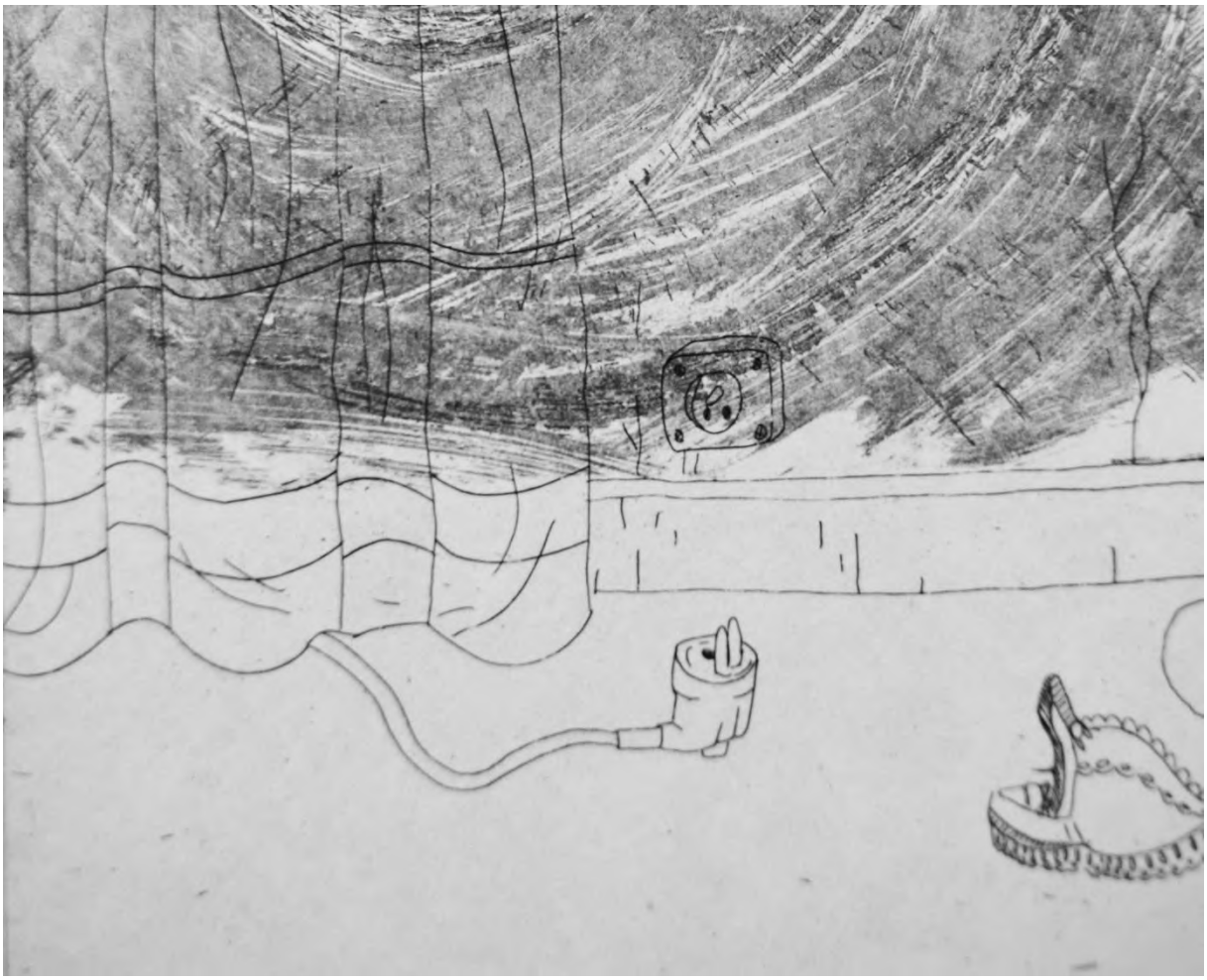


fig. 308. Détail fig. 261. Chloé Fleury Turcas, *Palpations,* 2017.

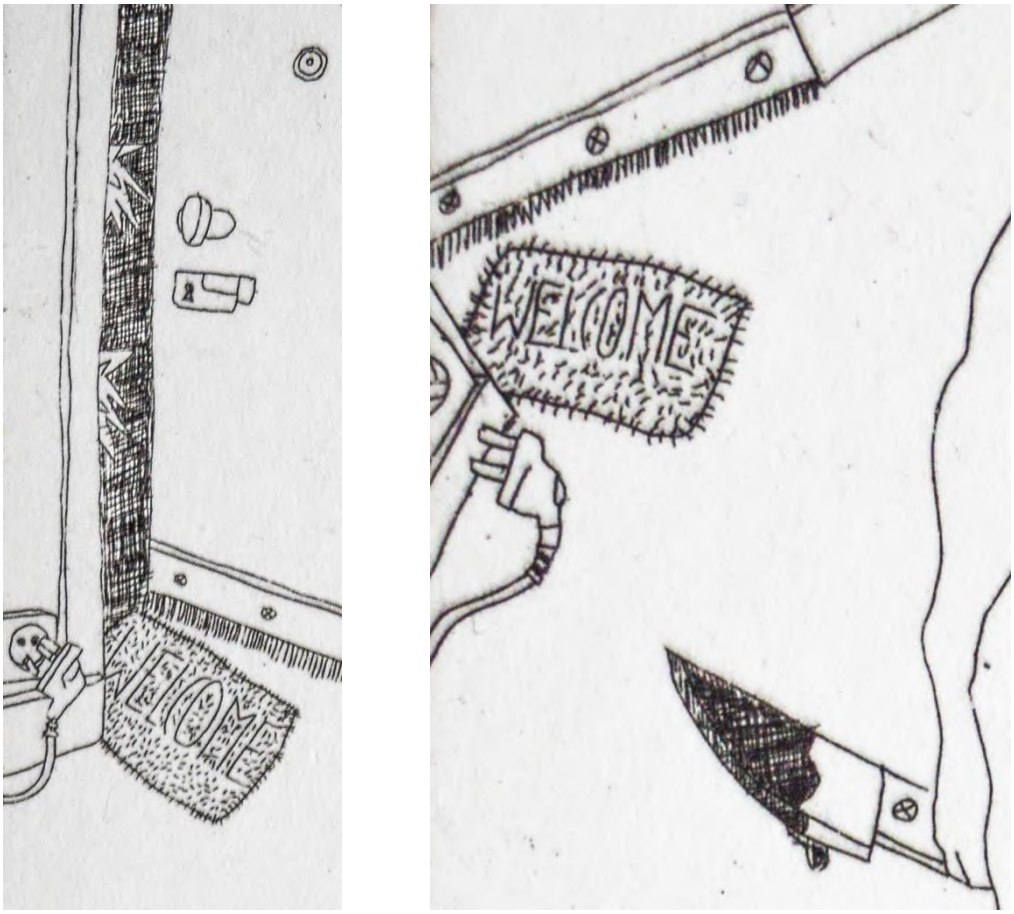


fig. 309. Détail fig. 79. Chloé Fleury Turcas, *Bienvenue*, 2018.

fig. 310. Détail fig. 258. Chloé Fleury Turcas, *Devoir conjugal*, 2018.

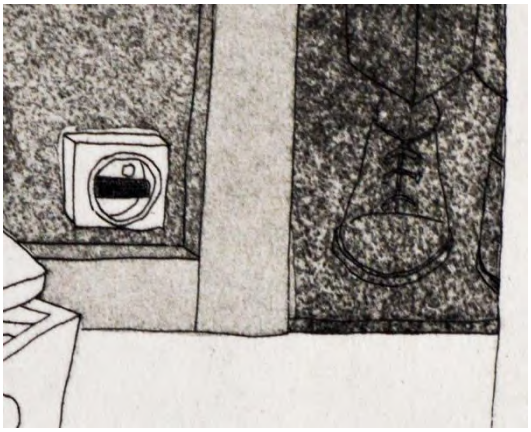


fig. 311. Détail fig. 262. Chloé Fleury Turcas, *Jeux Innocents*, 2018.

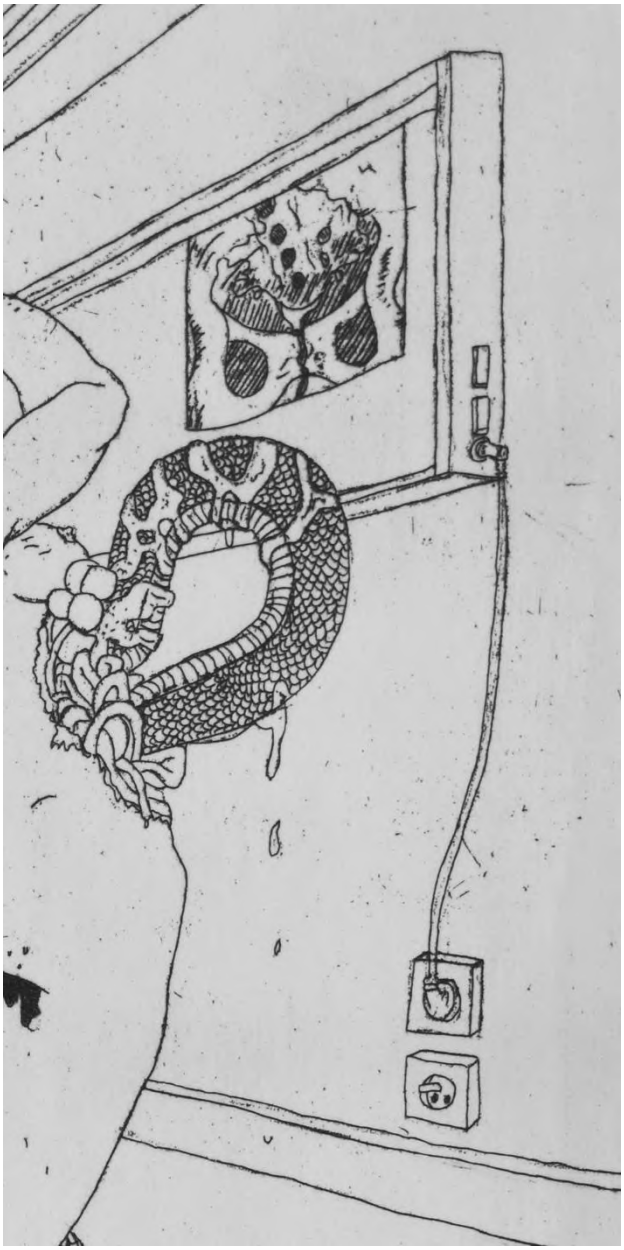


fig. 312. Détail fig. 146. Chloé Fleury Turcas, *Puisque je vous dis que tout va bien !*, 2020.

fig. 313. Détail fig. 142. Chloé Fleury Turcas, *Droit de vie et de mort*, 2019.

fig. 314. Détail fig. 18. Chloé Fleury Turcas, *L'impossible vulnérabilité du bâteleur*, 2021.

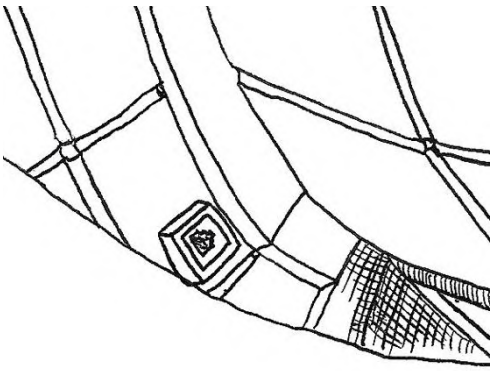


fig. 315. Détail fig. 219. Chloé Fleury Turcas, *Cybersex*, 2021.

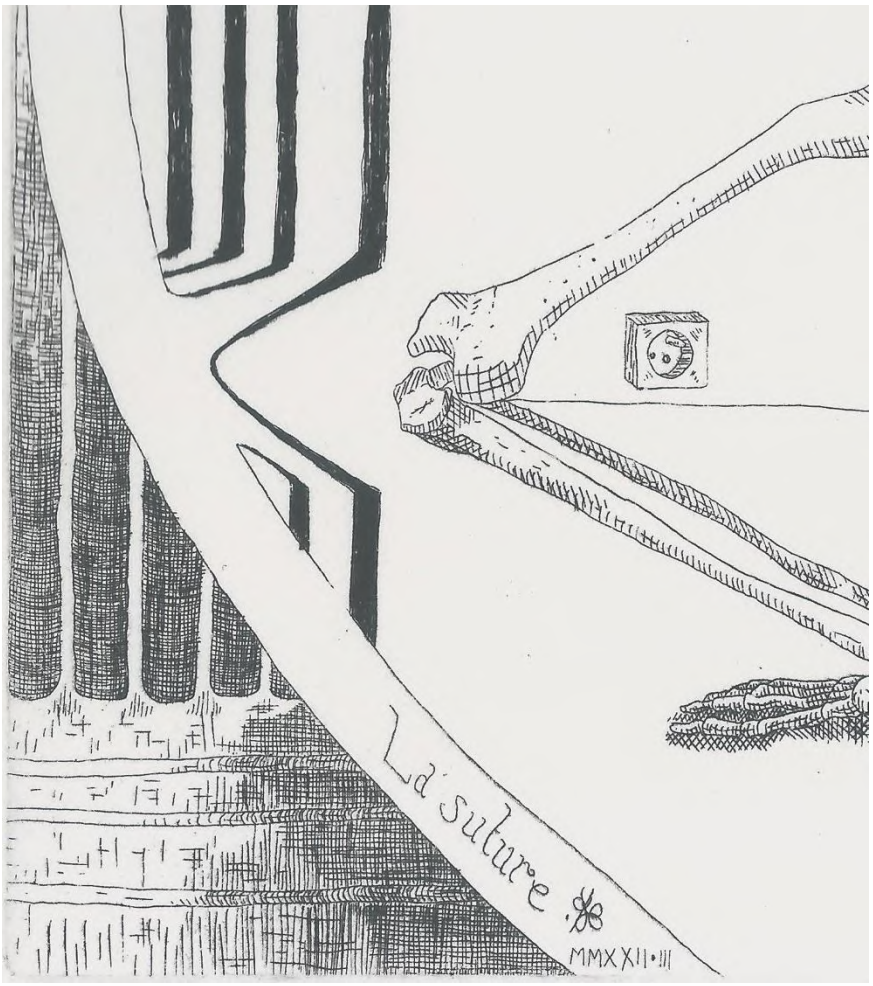


fig. 316. Détail fig. 156. Chloé Fleury Turcas, *La suture,* 2022-2023.

fig. 317. Détail fig. 355. Chloé Fleury Turcas, *Le café de la discorde,* 2020.

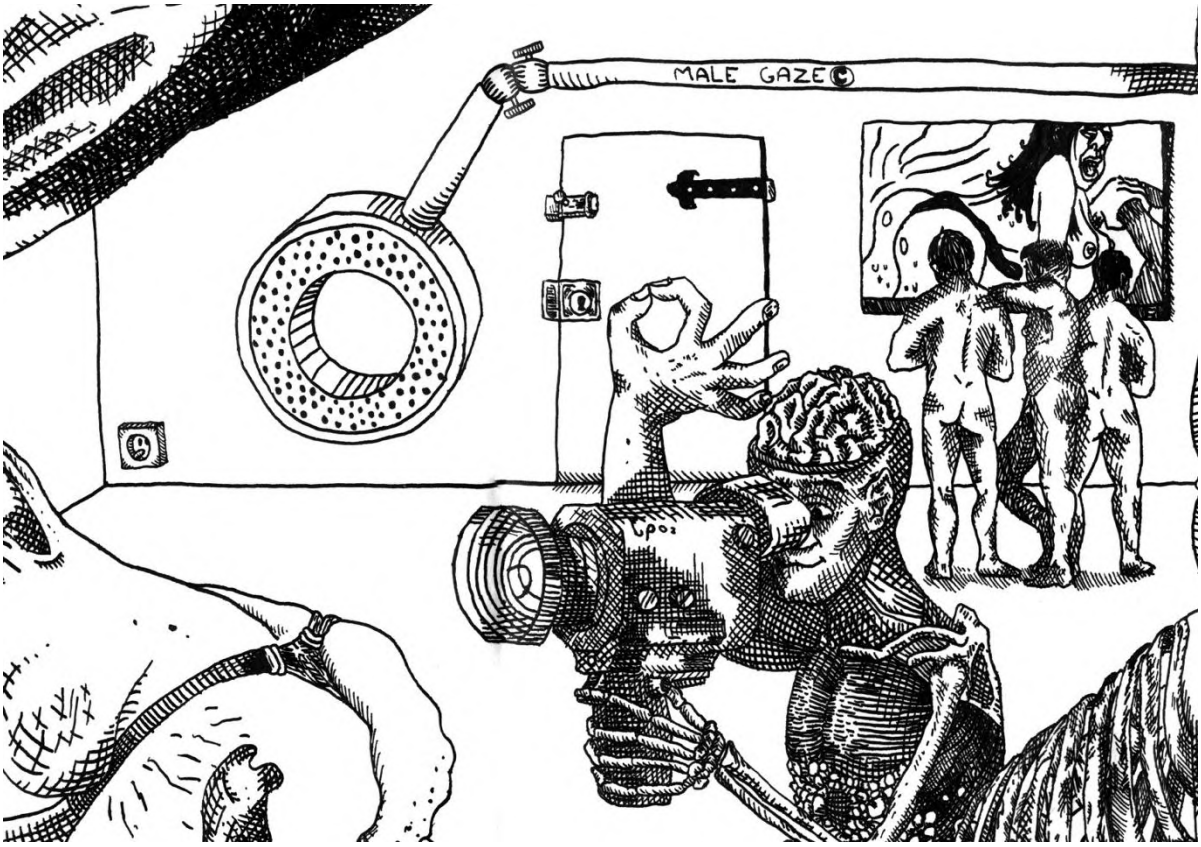


fig. 318. Détail partie gauche fig. 98. Chloé Fleury Turcas, *Cosmétiques esthésiologiques*, 2024.

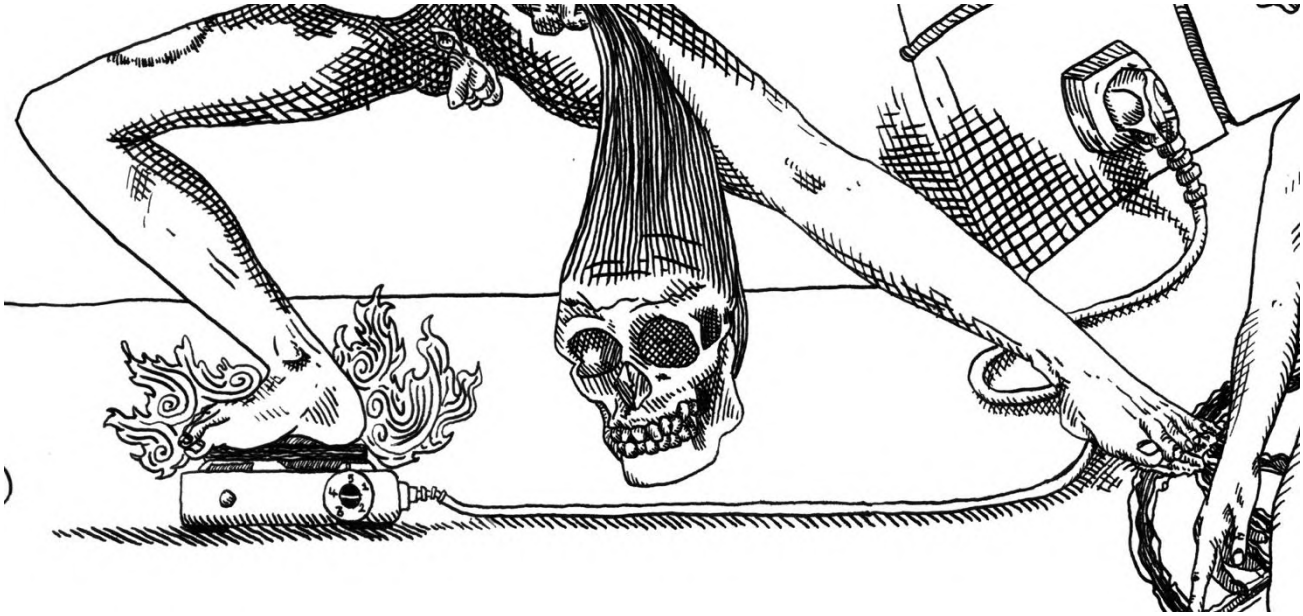


fig. 319. Détail partie centrale fig. 98. Chloé Fleury Turcas, *Cosmétiques esthésiologiques*, 2024.

fig. 320. Détail partie droite fig. 98. Chloé Fleury Turcas, *Cosmétiques esthésiologiques,* 2024.

Maintenant que nous avons exploré plusieurs façons de brancher des figures entre elles – afin de faire circuler les flux électriques des consentements dans un circuit de l'extase –, nous allons maintenant nous intéresser d'un peu plus près aux pôles négatifs de ces flux. Parfois, parce que ces flux sont en surplus, les circuits désirants disjonctent. Pour structurer mon propos, j'ai organisé ma réflexion en trois axes : tout d'abord j'aimerais analyser les textures filamentaires façonnées par la psychanalyse. J'aimerais ensuite aborder les textures filamentaires façonnées par le genre et réinscrites dans les politiques énergétiques occidentales. Ces deux précédents aspects aideront à dégager les résidus filamentaires qui s'en détachent, et d'en faire surgir des textures plastiques, à savoir celles du déchet, du pétrole et du compost.

Textures filamentaires façonnées par la psychanalyse : déchets psychiques et résistances entre analyste et analysantɛ

À propos du l'interdit du toucher et du refus de la suggestion hypnotique chez Freud, Fabrice Bourlez écrit :

> La mise en garde freudienne dépasse la simple métaphore. Le rapport à la machine et aux réseaux, aux appareils et à l'économie emplit toute son œuvre. S'emparer dans un élan, à pleines mains, des courants qui nous agitent, peut faire exploser notre cœur, nous faire perdre notre souffle, nous électrocuter. Et dans ces cas-là, on disjoncte, on risque de s'effondrer. Le plus souvent pour se prémunir, on claque la porte du cabinet de l'analyste pour ne plus y revenir. Par ailleurs, de son côté, si l'analyste se précipite sur les fils qui pendent, il ou elle risque de trop en dire tantôt pour se faire valoir, tantôt pour protéger. C'est alors sa propre action qui s'éteint, c'est sa fonction qui disjoncte. [...] Quoi qu'il en soit, qu'un fil en touche un autre et cela provoque une série d'étincelles en cascades. Le dispositif analytique est un système sous tension.[591]

En s'engouffrant dans la métaphore électrique, Fabrice Bourlez propose une approche singulière des tacts dans la théorisation de la technique psychanalytique. Un peu plus loin, à propos de la « force de résistance » qui pourrait survenir dans la relation entre l'analyste et l'analysantɛ, il ajoute :

> L'expression est à entendre ici de manière physique, électrique. Disséquer son Soi sert à repérer chez le sujet qu'on entend ce qui empêche le désir de circuler dans son discours, les endroits qui bloquent le passage de l'énergie, ce qui freine : les obstacles comme les entraves. S'être défait de soi, avoir pris le temps de scruter et liquider ses propres résistances permet donc de "sentir avec". En réalité, les faux contacts surgissent quand ce sont deux Moi qui, cherchant en vain à bien s'entendre, se font face

[591] Fabrice Bourlez, *Tacts, op. cit.*, p. 76-77.

> dans la séance. Une fois encore, la présence analytique, son "sentir avec", est là pour électriser la logique du discours et repérer le parcours de ce courant désirant.[592]

Se défaire, disséquer « son Soi » serait un prérequis pour le psychanalyste. En reconnaissant les courants électriques désirants qui traversent les relations et les modèlent, la cure psychanalytique en embrasserait toutes les complexités, ce qui éviterait les interruptions abruptes de ladite cure. Là résideraient les tacts en psychanalyse. Selon ma lecture, ils s'établiraient aussi entre les déchets psychiques[593] et dégageraient des nœuds filamentaires depuis les surplus électriques accumulés dans les circuits désirants.

Dans les courts-circuits, d'autres schèmes filamentaires se dessinent. Ils permettraient de repérer les blocages et les codes négatifs au sein d'une relation. Souvent on les repère dans un moment de surprise, parfois même dans ce qu'on pense être des déchets psychiques et des insignifiances. À propos de « surprise » en psychanalyse, Fabrice Bourlez écrit très justement :

> avec tacts, on intervient au lieu où le sujet rencontre sa limite, à savoir : très exactement ce qui l'excède et ce qui l'excentre dans son propre corps. Interpréter le sujet, c'est lancer une flèche vers cet excentrement. La flèche n'a pas à toucher le cœur de la cible. Elle indique la voie vers un ailleurs. Ainsi, l'exercice psychanalytique consiste-t-il à tendre vers le lieu où le sujet s'excède et se décentre. Quand la surprise advient, la mé-prise et l'illusion des Moi présents en séance laissent place à la déprise. Surgit alors un savoir comme sur-prise.[594]

La nature du déchet remplit les conditions de décentrement du sujet et d'excentrement de son propre corps : le déchet est un excédent. Dans cet excédent mé-prisé se cache souvent des attributs insoupçonnés : leur nature serait alors celle de la sur-prise.

C'est pour cette raison que j'enferme parfois des déchets psychiques dans les gravures (résidus de rêves, de perceptions, de potins et d'impressions relationnelles), et que j'essaye de les connecter entre eux. Je pense que ces déchets génèrent du sublime.

---

[592] *Ibid.*, p. 106.

[593] Une lecture appuyée par Léo Bersani lorsqu'il écrit « l'art comme la psychanalyse démontrent tous deux amplement la capacité du sujet humain à excéder sa propre subjectivité. J'entends par là l'aptitude du sujet à se trouver en excès ou à côté des particularités psychiques qui constituent la subjectivité individuelle. » Léo Bersani, « La psychanalyse et le sujet esthétique », Léo Bersani, *Sexthétique*, *op. cit.*, p. 169. J'ai rencontré la notion de « déchet psychique » un peu plus loin : « Pour paraphraser un auteur qui a su mettre en scène de la façon la plus mélodramatique cette guerre entre sujet et objet (je veux parler de Melanie Klein), je dois imposer mes bons objets du monde afin d'empêcher le monde de me détruire, en me renvoyant mes mauvais objets. Pour Klein, c'est le mauvais objet qui donne naissance à l'objet en tant qu'objet ; ce dernier étant originellement constitué dans le sujet humain. Depuis le début, l'objet est conçu par la psychanalyse comme un objet intrinsèquement mauvais, ou un objet fondamentalement étranger que je dois lutter pour m'approprier, ou finalement, un objet dans les profondeurs duquel le sujet risque de découvrir ses propres déchets psychiques. » *Ibid.*, p. 171.

[594] Fabrice Bourlez, *Tacts, op. cit.*, p. 128.

Comme des déchets, certaines pensées, impressions, perceptions peuvent être considérées comme inutiles, encombrantes, épuisantes, attristantes, irritantes ou insolubles et devenir un surplus psychique angoissant (qui peut alors devenir un véritable « poids »). La méditation peut aider à dissoudre ces déchets, parfois aussi les déchets peuvent réapparaître dans des figurations et revêtir un nouveau sens jusque-là insoupçonné. Souvent ces déchets-là sont de nature insistante ou obsessionnelle, encore plus souvent ils sont politiques. On peut dire que les déchets réinjectés en arts contribuent à une sorte de poïétique du recyclage.

Textures filamentaires façonnées par le genre : entre pétromasculinités et masculinités écomodernistes

Mais les énergies électriques qui disjonctent sont aussi une affaire extra-personnelle. Elles participeraient d'un flux politique déterminant les relations de pouvoir. Suivant cette idée, la chercheuse Cara New Daggett définit la pétromasculinité de la manière suivante : « La force, la maîtrise, la puissance extractiviste et la consommation de combustibles fossiles sont le flux d'une masculinité performative qui sert les intérêts du capitalisme. »[595] Selon l'auteure, ces formes de masculinité sont très mobilisées dans les discours politiques réactionnaires aux États-Unis. Dans le contexte politique états-unien de ces dernières années, elle mentionne « une forme naissante de fascisme fossile [qui] se manifeste depuis l'élection de Donald Trump à la présidence des États-Unis et la captation du Congrès états-unien par les conservateurs. En peu de temps, l'administration Trump et le Parti républicain ont renforcé les systèmes fossiles en niant le changement climatique et en démantelant de nombreuses politiques environnementales [...]. »[596] Quelques pages plus loin elle ajoute :

> Le slogan de Trump ressemble à une pétronostalgie, puisque la réalisation de l'idéal patriarcal du 20e siècle s'est appuyée sur un approvisionnement continuel en combustibles fossiles peu coûteux. Les voitures, les banlieues et la famille nucléaire, toutes structurées autour des travailleurs masculins blancs, ont formé un trip qui a assujetti les désirs de la population états-unienne, non seulement au

[595] Cara New Daggett, *Pétromasculinité, op. cit.*, p. 10. Avec le concept de pétromasculinité, Cara New Daggett interroge « l'intrication entre masculinité et combustibles fossiles. » *Ibid.*, p. 21. Elle précise « À travers le concept de pétromasculinité, je souligne la relation – à la fois technique et affective, idéologique et matérielle – entre les combustibles fossiles et l'ordre patriarcal blanc. » *Ibid.* Avec ce concept, l'auteure interroge aussi les démocraties carbonées qui sécurisent « le régime (fossile) occidental. » *Ibid.*, p. 25.
[596] *Ibid.*, p. 20.

> travail salarié mais aussi à la fourniture ininterrompue d'énergie bon marché qui a rendu ce rêve possible.[597]

Pour Cara New Daggett, la pétromasculinité ne fonctionne pas seule ; les politiques réactionnaires qui la façonnent sont alimentées par d'autres identités masculines hégémoniques nées de la désindustrialisation des États-Unis, notamment celles, plus dominantes, liées à « l'expérience genrée des systèmes énergétiques ou électriques »[598] que Cara New Daggett appelle les masculinités « écomodernistes »[599].

Les masculinités écomodernistes seraient surtout alimentées par les énergies électriques et par les circuits désirants électroniques propulsés par le monde de la tech, dont Elon Musk reste la figure la plus emblématique. New Daggett précise :

> L'éco-modernisme, par exemple, est devenu une tendance environnementale majeure, dans laquelle on peut identifier certains traits masculinistes, et qui emporte une adhésion particulière chez les hommes les plus favorisés (par exemple, Elon Musk). Loin des "limites à la croissance" pressenties dans les années 1970, qui recommandaient une diminution de la consommation énergétique, les écomodernistes affirment qu' "il n'y a aucun conflit entre la croissance économique et les problèmes environnementaux", et que les solutions technologiques, souvent privées et mercantiles, résoudront toute difficulté – croyance qui continue de prévaloir dans la plupart des cultures d'entreprise. Non seulement la croissance n'est alors pas un problème, mais elle est la solution, la base même de l'innovation et de l'entrepreneuriat [...].[600]

L'auteure cible ensuite les conquêtes spatiales entreprises par Elon Musk, notamment avec son entreprise *SpaceX* à l'origine d'une grande ceinture satellite *Starlink*[601] dont les traînées polluent les ciels nocturnes de toute la planète[602]. Cara New Daggett lie alors écomodernisme et ses projets de conquêtes spatiales aux idéologies coloniales :

> Qu'une certaine fraction des écomodernistes, pour la plupart des hommes riches, blancs et occidentaux, en viennent à envisager de quitter la Terre et ses contraintes politiques en vue d'extraire des ressources – et même de semer des colonies spatiales – afin d'alimenter le fantasme selon lequel l'accumulation infinie du capital serait possible, en dépit des apparentes limites écologiques, est éloquent.[603]

L'auteure démontre ensuite que la perspective énergivore écomoderniste fonctionne sur l'exploitation des populations marginalisées et les écosystèmes du Sud global[604], embrassant

---

[597] *Ibid.*, p. 28.
[598] *Ibid.*, p. 31.
[599] *Ibid.*
[600] *Ibid.* Cite Martin Hultman, "The making of an environmental hero: A history of ecomodern masculinity, fuel cells and Arnold Schwarzenegger", *Environmental Humanities*, vol. 2, n°1, 2013, pp. 79-99.
[601] *Starlink* est un fournisseur d'accès à internet qui fonctionne grâce à une constellation de satellites.
[602] Samantha M. Lawler, Aaron C. Boley, Hanno Rein, « Visibility Predictions for Near-future Satellite Megaconstellations: Latitudes near 50° Will Experience the Worst Light Pollution », *The Astronomical Journal*, vol. 163, n°1, 2021.
[603] Cara New Daggett, *Pétromasculinité, op. cit.*, p. 113.
[604] *Ibid.*, p. 121.

alors les idéologies coloniales déjà à l'œuvre dans la course aux solutions technologiques pour l'accroissement de ressources énergétiques.

Mais masculinités écomodernistes et pétromasculinités ne sont pas exclusives, en témoigne l'administration Trump qui a spécialement embauché Elon Musk dans un service dont le but était de réduire les dépenses fédérales – même si leur partenariat ne dura que quelques mois[605]. En s'appuyant sur le concept de « nécropouvoir »[606] et dans le sillon de la définition foucaldienne de la souveraineté comme du « droit de tuer »[607], le lien se noue entre politiques extractivistes et colonialisme mortifère. Dans son article sur le post-colonialisme intitulé « Nécropolitique » et publié pour la première fois en 2003, le théoricien Achille Mbembe écrit:

> Ensuite, l'afflux contrôlé et la maîtrise des mouvements monétaires dans des zones où des ressources spécifiques sont extraites, rend possible la formation d'enclaves économiques et modifie l'ancien rapport entre les gens et les choses. La concentration d'activités liées à l'extraction de ressources de valeur dans ces enclaves, en retour, fait de ces enclaves des espaces privilégiés de guerre et de mort. La guerre elle-même est nourrie par l'augmentation des ventes des produits extraits. De nouveaux liens émergent entre guerre, machines de guerre et extraction des ressources.[608]

L'alliance des politiques énergétiques et extractivistes font de l'Occident, pour reprendre les termes d'Isabelle Stengers, une « machine à détruire les mondes, incapable de cohabiter avec d'autres mondes »[609].

Porno-pollution : déchet, pétrole et compost

Dans le sillage des disjonctions propres à l'énergie électrique, on trouve différentes textures filamentaires : celles électrique, électronique, électromagnétique, de différentes

[605] Benjamin Wallace-Wells, "What Did Elon Musk Accomplish at DOGE?", *The New Yorker,* 16 juin 2025.
[606] Dans un article où il développe son concept de nécropolitique, Achille Mbembe présente « trois caractéristiques majeures liées au fonctionnement de la formation spécifique de la terreur » dans l'occupation coloniale israélienne dans la bande de Gaza, qu'il appelle « nécropouvoir » ; à savoir la « dynamique de fragmentation territoriale, l'accès interdit à certaines zones et l'expansion des colonies. » Achille Mbembe, « Nécropolitique », *Raisons politiques*, 2006/1 no 21, 2006, p. 44.
[607] Michel Foucault, *Il faut défendre la société : Cours au Collège de France, 1975-1976,* Paris, Éditions Le Seuil, 1997, p. 214. Cité par Achille Mbembe, « Nécropolitique », *art. cit.*, p. 31.
[608] Achille Mbembe, « Nécropolitique », *art. cit.*, p. 51.
[609] Isabelle Stengers, « The challenge of ontological politics », *in* Marisol de la Cadena et Mario Blaser (dir.), *A World of Many Worlds*, Durham, Duke University Press, 2018, p. 86. Cité par Cara New Daggett, *Pétromasculinité, op. cit.*, p. 121-122.

intensités. Par exemple, le surplus d'énergie électrique rejoint le champ lexical du déchet[610]. Le déchet est le plus couramment perçu dans sa texture plastique. Elle est composée de pétrole, dont le fluide est un concentré produit sur des millions d'années par la décomposition d'organismes. Même si le rythme des décompositions organiques du compost se déroulent sur un cycle beaucoup plus rapide, le pétrole suit un rythme filamentaire similaire, sur des temps bien plus longs, qui le rendent toxique. Surplus électrique, déchets plastiques et compost se rejoignent dans une accumulation de textures filamentaires qui entrent alors en tension.

Puisque le pétrole est de la décomposition paléolithique, l'énergie qui nourrit le moteur des pétromasculinités est façonnée à partir de la mort. Cara New Daggett précise que : « Le préfixe *pétro-* évoque à la fois la solidité et le flux : en grec, il signifie le roc ou la pierre, mais dans le cas du pétrole, il est le liquide généré par la décomposition pressurisée de matière végétale et animale sur des millions d'années. Il est à la fois la mort (le fossile) et la vie (l'énergie, façonnée à partir de la mort) ; une compression et une fuite. »[611] Le pétrole est une matière morte-vivante. Le pétrole est le carburant de certaines matières sur lesquelles s'établissent des typologies de masculinités qui fonctionnement comme des zombie-figurations⁜. Pour étayer ce propos, j'ai en tête un épisode de la série *The Last of Us*[612] : on y voit une horde de zombies qui surgit du sol et envahit un quartier résidentiel désaffecté à la suite d'une explosion due à une fuite de carburant : c'est l'explosion causée par les cassures énergétiques d'une matière morte-vivante qui réveille les zombies-figurations dans une déflagration postapocalyptique. Les corps en voie de décompositions sont réanimés par de la matière décomposée dans des temporalités qui dépassent largement l'ère humaine.

[610] Dans des études anglophones on retrouve le concept de déchet énergétique avec l'expression « *energy waste* ». Voir Mohammad Amin Vaziri Rad, Alibakhsh Kasaeian, Xiaofeng Niu, Kai Zhang, Omid Mahian, "Excess electricity problem in off-grid hybrid renewable energy systems: A comprehensive review from challenges to prevalent solutions", *Renewable Energy*, Volume 212, 2023, p. 560.
[611] Cara New Daggett, *Pétromasculinité, op. cit.*, p. 37.
[612] Craig Gould, Neil Druckmann, "Endure and survive", *The Last of Us*, série télévisée, saison 1, épisode 5, HBO, 57 minutes, 2023.

Aussi, Cara New Daggett appelle « porno-pollution »[613] les pratiques de *rollin' coal* qui consistent à des enfumages réalisés en voiture, camion etc.[614] Pour la chercheuse, ces pratiques « expriment un plaisir du bruit, de l'odeur, de la beauté des fumées ; tout ceci leur donne une sensation de pouvoir qui est directement liée aux effets violents de la fumée [...]. »[615] Elle ajoute : « Contrôler les combustibles fossiles, et être contrôlé par eux, en vient à procurer du plaisir en tant que pratique de domination/être dominé, et ce précisément parce qu'il s'agit désormais d'un jeu de vie et de mort, d'un flirt avec l'apocalypse. »[616]

Dans la gravure *Genèse* (fig. 255), je crois qu'il est implicitement question de porno-pollution : énergie électrique, matière plastique et compost se mêlent dans le décor postapocalyptique de cette gravure avec les fétiches génitaux en son centre. L'ambiance entre Adam et Ève est électrique (fig. 255), les deux figures ne se regardent pas. Elles sont à l'opposé l'une de l'autre, et leurs genoux se touchent. La volonté dominatrice de la figure masculine est signifiée par divers éléments (« *manspreading* » gravé à la pointe sèche sur la barre de métro, la volontaire erreur anatomique sur le pied de la figure d'Adam, qui est levé pour que son genou soit à la même hauteur que celui d'Ève, etc.) Dans cette gravure, la figure d'Adam représente un certain type de masculinité écomoderniste : le smartphone dans sa main est gravé du logo de la pomme de la célèbre marque du monde de la tech Apple®. Dans cette gravure, le végétal envahit le métro, indiquant que les forces énergétiques du compost sont en marche et tendent à supplanter celles électriques et pétrolières (à travers la matière plastique qui compose les rames de métro par exemple).

Avoir le coup de foudre : quelques tropes du consentement dans le mythe de Suzanne et les Vieillards

Lorsqu'il définit le coup de foudre dans *Fragments d'un discours amoureux,* Roland Barthes aborde l'hypnose à travers la métaphore électrique. Il écrit : « Le coup de foudre est une hypnose : je suis fasciné par une image : d'abord secoué, électrisé, muté, retourné,

[613] Cara New Daggett, *Pétromasculinité, op. cit.*, p. 45.
[614] On peut aussi penser aux pratiques de *pedal pumping* qui sont l'équivalent pour les fétichistes des pieds : ce sont des vidéos de pieds, chaussés ou non, appuyant répétitivement sur la pédale d'accélération d'un véhicule pour faire vrombir le moteur.
[615] Cara New Daggett, *Pétromasculinité, op. cit.*, p. 45-46.
[616] *Ibid.*, p. 46.

"torpillé" [...]. »[617] Dans cette partie, nous allons essayer de dégager le pôle positif du coup de foudre, mais avant, attardons-nous un moment sur sa violence. En dégageant les temporalités du coup de foudre, Roland Barthes le compare à un rapt :

> Il y a un leurre du temps amoureux (ce leurre s'appelle : roman d'amour). Je crois (avec tout le monde) que le fait amoureux est un "épisode", doté d'un commencement (le coup de foudre) et d'une fin (suicide, abandon, désaffection, retraite, couvent, voyage, etc.). Cependant la scène initiale au cours de laquelle j'ai été ravis, je ne fais que la reconstituer : c'est un *après-coup*. Je reconstruis une image traumatique, que je vis au présent, mais que je conjugue (que je parle) au passé [...]. Le coup de foudre se dit toujours au passé simple : car il est à la fois passé (reconstruit) et simple (ponctuel) : c'est, si l'on peut dire : un immédiat antérieur.[618]

Pour Barthes, le coup de foudre annonce un traumatisme ; souvent, l'attente de l'être aimé s'accompagne d'une « tumulte d'angoisse »[619] déclenchée par les retards, le téléphone qui ne sonne ou ne vibre pas, ou encore la solitude lorsqu'on est læ premièrɛ arrivéɛ à un rendez-vous. Pour Pascal Quignard, le coup de foudre est la toute première fascination, il écrit : « Le coup de foudre prend sa source dans l'image invisible qui hante au fond de la vision et nous renverse en elle jusqu'à en renouveler l'étreinte d'où nous venons. C'est la première fascination. »[620] Plus loin il ajoute, allant dans le sens de Barthes : « La fulguration (le coup de foudre), l'angoisse, la fascination, le rêve à l'origine sont la même chose (ni image ni signe encore). *Fulgura* en latin ne sont pas seulement les éclairs et la foudre qui en eux se déverse du ciel et tombe : ce sont aussi les objets sacrés, les objets fanatiques, les objets intouchables. »[621]

« L'attente » est l'article le plus célèbre des *Fragments d'un discours amoureux* de Barthes. On peut y lire une certaine fétichisation masochiste du moment de suspension amoureux, notamment lorsque l'auteur écrit : « Toutes ces diversions qui me sollicitent seraient des moments perdus pour l'attente, des impuretés d'angoisse. »[622] L'attente amoureuse ne tolèrerait aucune porno-pollution : l'état de solitude qu'elle provoque est un état fétiche de délectation. Cela se confirme un peu après, lorsque l'auteur écrit : « L'être que j'attends n'est pas réel. »[623] Pour Barthes, l'état amoureux est dépendant d'une incommensurable douleur que le sujet amoureux auto-alimente. Il y aurait donc du plaisir

[617] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux, op. cit.*, p. 224.
[618] *Ibid.,* p. 228-229.
[619] *Ibid.,* p. 47.
[620] Pascal Quignard, *Vie secrète, op. cit.*, p. 116.
[621] *Ibid.,* p. 123.
[622] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux, op. cit.*, p. 49.
[623] *Ibid.*

à souffrir chez le sujet amoureux. Son destin entier serait dépendant d'une fusion impossible, rendant le sujet amoureux barthésien complètement masochiste. Je me demande alors, dans le coup de foudre, comment les consentements interviennent ? Pour éclaircir cette question, je vais d'abord m'appuyer sur le sujet biblique emblématique des représentations occidentales du consentement dans les arts, à savoir, *Suzanne et les Vieillards.* À partir de ces tableaux je vais tenter de dégager des tropes qui pourraient s'inscrire dans une culture du consentement⁘.

L'haleine fétide des vieillards :
gestuelle poussive chez Artemisia Gentileschi

Suzanne et les vieillards est le premier tableau[624] peint par Artemisia Gentileschi en 1610 (fig. 321) alors qu'elle n'avait que dix-sept ans. C'est d'ailleurs un sujet qu'elle a traité plusieurs fois dans ses peintures[625]. L'historien de l'art états-unien Keith Christiansen discute cependant l'attribution de ce tableau, pour lui :

> Parmi les œuvres en question figure notamment *Susanne et les vieillards* de Pommersfelden, un tableau généralement présenté comme l'œuvre phare d'Artemisia, mais qui, sans signature et date, serait presque certainement attribué à Orazio. En un sens, la signature – qui n'est pas sans poser problèmes – est moins une affirmation d'indépendance artistique qu'une déclaration de la maîtrise d'Artemisia du style de son père.[626]

Il ajoute à son scepticisme l'argument suivant : « Cette approche, comme le geste de défense de Suzanne - célèbrement dérivé d'une gravure de *L'Expulsion d'Adam et Ève du Paradis* de Michel-Ange sur le plafond de la Sixtine - est conforme à l'habitude d'Orazio de baser les motifs de ses compositions sur des modèles canoniques du XVIe siècle. »[627] Or, pour Deborah Anderson Silvers, une étudiante en arts états-unienne qui a composé une dissertation sur l'œuvre d'Artemisia Gentileschi :

> Bien que la composition initiale ait pu être confiée à son père, Orazio, la palette et le résultat final furent l'œuvre exclusive d'Artemisia. Elle eut l'idée du thème des "Vieillards" dans le tableau de 1610 représentant Quorli et Tassi, en utilisant une iconographie qui lui était familière, ainsi qu'à ses pairs

[624] Mary Garrard, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 22.
[625] Artemisia Gentileschi, *Suzanne et les vieillards*, 1622, huile sur toile, 161,5 x 123 cm, Stamford, Burghley House ; Artemisia Gentileschi, *Suzanne et les vieillards*, 1649, huile sur toile, 205 x 168 cm, Brno, Moravian Gallery.
[626] Keith Christiansen, "Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition", *Metropolitan Museum Journal,* Vol. 39, 2004, p. 102. Ma traduction.
[627] *Ibid.*, p. 103.

> et sa famille, et qu'aux historiens de l'art d'aujourd'hui. [...] Cette *Suzanne*, comparée aux *Suzanne* contemporaines et à celles du siècle précédent, n'était pas une figure sensuelle et coquette, semblable à celles représentées par D'Arpino, Carrache, Rinaldi, etc. Jusqu'à ce qu'elle s'empare du sujet, nous voyions généralement la scène du point de vue des Anciens, celui de deux braves garçons partis à l'aventure aux dépens d'une charmante jeune femme. La *Suzanne* d'Artemisia était unique en ce qu'elle utilisait une perspective féminine pour représenter Suzanne : nous voyons la scène à travers les yeux de Suzanne plutôt qu'à travers ceux des Anciens.[628]

Elle confirme l'inspiration de Gentileschi pour l'Adam de Michel-Ange, et ajoute un peu plus loin, toujours pour contrer l'argument de Christiansen, que, dans le tableau d'Artemisia Gentileschi, l'artiste « nous montre ses sentiments face au harcèlement sexuel qu'elle a subi de la part de Tassi et Quorli alors qu'elle était adolescente. Elle représente [Suzanne] avec la pose des "mains de la honte", reprise de l'Adam de Michel-Ange, mais aussi de la nourrice du sarcophage d'Oreste [...]. Gentileschi combine les deux pour montrer Suzanne honteuse de sa nudité, mais se protégeant aussi des Vieillards qu'elle craint. »[629] Récemment, dans l'exposition au Musée Jacquemart autour de l'œuvre d'Artemisia Gentileschi[630], on pouvait voir le tableau *Suzanne et les Vieillards* peint en 1610, qui lui était bel et bien attribué. Une certitude déjà partagée dans les années 1990 par le peintre spécialiste des *Suzanne et les Vieillards*, Jean-Claude Prêtre[631].

Nous allons donc nous appuyer sur les analyses de la docteure Mary Garrard[632] pour décrypter le tableau d'Artemisia Gentileschi et le comparer à quelques tableaux de ses contemporains et de ses prédécesseurs. Son point de vue nous aidera peut-être à déceler des

---

[628] Deborah Anderson Silvers, *Artemisia Gentileschi: The Heart of a Woman and the Soul of a Caesar*, dissertation, USF Tampa Graduate Theses and Master of Liberal Arts Department of Humanities and Cultural Studies College of Arts and Sciences University of South Florida, 2010, p. 16-17.

[629] *Ibid.*, p. 18.

[630] Patrizia Cavazzini, Maria Cristina Terzaghi, Pierre Curie (com.), *Artemisia. Héroïne de l'art*, 19 mars – 3 août 2025, Paris, Musée Jacquemart André.

[631] À propos du tableau de 1610 d'Artemisia Gentileschi il écrit : « Cette *Suzanne* peut lui être attribuée avec certitude. Elle porte sa signature et une date : l6l0. Des analyses techniques approfondies ont confirmé l'authenticité de la signature et l'exactitude de la date. Mais le tableau reste problématique. En effet, Artemisia avait à peine dix-sept ans (peut- être même juste treize ans) lorsqu'elle le fit. Or, c'est un chef-d'œuvre d'habileté technique. Comment expliquer un tel prodige ? Selon certains, Orazio, père d'Artemisia, aurait aidé sa fille qui était alors son élève depuis une année (cette pratique était courante à l'époque où les maîtres intervenaient directement sur l'œuvre en chantier de leurs élèves pour leur enseigner les secrets de la fabrication de la peinture). L'hypothèse est plausible. Par leur conception formelle - couleur et rigidité de la construction - les œuvres d'Orazio de cette époque de la *Suzanne* d'Artemisia sont en effet très proches. » Jean-Claude Prêtre (dir.), *Suzanne. Le procès du modèle,* Paris, Éditeur La Bibliothèque des Arts, 1990, p. 77. Il ajoute plus loin : « Cependant, si l'on compare les rares nus d'Orazio - par exemple, sa *Danaé* de Cleveland et sa *Madeleine* de Vienne - à celui d'Artemisia, on s'aperçoit que ceux du père sont idéalisés, alors que celui de la fille est d'un réalisme sans concession. D'autre part, les figures féminines qu'a représentées Orazio sont toutes inactives, non violentes. Elles s'inscrivent dans des scènes méditatives. L'œuvre d'Artemisia, au contraire, est emplie de représentations dramatiques, violentes voire sanguinaires. » *Ibid.*

[632] Mary Garrard, *Artemisia Gentileschi*.

structures compositionnelles et des tropes visuels qui pourraient nous aider à circonscrire des représentations du consentement. Mais avant, il faut contextualiser la référence Biblique (catholique) à *Suzanne et les Vieillards.* Voici un extrait du chapitre 13 du livre de David où on peut lire :

> 20 Or, dès que les jeunes filles furent sorties, les deux vieillards se levèrent, se jetèrent sur [Suzanne] et dirent : "Voici que la porte du jardin est fermée, personne ne nous voit et nous te désirons ; accepte donc et sois à nous ;
>
> 21 sinon, nous témoignerons contre toi qu'il y avait avec toi un jeune homme, et que pour cette raison tu as renvoyé les jeunes filles."
>
> 22 Suzanne poussa un profond gémissement, et elle dit : "Je suis traquée de toute part : si je fais cela, c'est la mort pour moi ; si je ne le fais pas, je n'échapperai pas à vos mains. Mais mieux vaut pour moi tomber entre vos mains sans avoir rien fait, que de pécher devant le Seigneur."
>
> 24 Suzanne s'exclama d'une voix forte, et les deux vieillards crièrent aussi contre elle,
>
> 25 et l'un d'eux courut ouvrir la porte du jardin.
>
> 26 Lorsque les gens de la maison entendirent les cris dans le jardin, ils se précipitèrent par la porte de côté pour voir ce qui lui était arrivé.
>
> 27 Mais quand les vieillards eurent parlé, les serviteurs se sentirent tout confus, car jamais rien de tel n'avait été dit de Suzanne.[633]

J'ai mentionné ce passage du livre de Daniel, dans une pointe sèche réalisée en 2020, titrée *Le Désir de Suzanne* (fig. 328). Sur la barre de recherche présente à l'écran, en bas à droite, on peut lire « Daniel » et un horodatage marqué à « 13:20 » à l'autre bout de l'écran ; sur l'écran de téléphone l'horodatage indique « 13:21 » déployant la progression du texte au sein même de la gravure. C'est un procédé que j'avais déjà utilisé dans la gravure *Genèse* (fig. 255) où on peut voir une référence à un passage de la Genèse Biblique sur un panneau publicitaire de la rame de métro[634].

Pour en revenir à ce passage du livre de Daniel sur *Suzanne et les Vieillards*, Mary Garrard note que la Suzanne biblique est un modèle de vertu féminine. Elle écrit :

> Le dilemme de Suzanne était cornélien : l'adultère étant un crime passible de mort, elle se retrouvait face à un choix crucial : être violée collectivement ou mourir. Elle choisit de résister aux avances sexuelles des vieillards. Mais à la suite d'un faux témoignage des vieillards, Suzanne elle-même fut jugée, reconnue coupable et condamnée à mort. Soudain, l'héroïque Daniel vint à son secours, exigeant un nouveau procès sur la base du faux témoignage des vieillards. Conduisant lui-même le

[633] Daniel (grec) 13, La bible Osty. Cité dans Jean-Claude Prêtre, *Suzanne. Le procès du modèle.*

[634] « La femme vit que l'arbre était bon à manger et séduisant à regarder, et qu'il était précieux pour ouvrir l'intelligence ; elle prit de son fruit et en mangea ; elle en donna aussi à son mari, qui était avec elle, et il en mangea. » Genèse (3 : 6).

> procès, il interrogea les vieillards séparément, trouva des divergences dans leurs récits de la prétendue transgression de Suzanne et put ainsi prouver son innocence.[635]

Elle ajoute juste après que, pour Suzanne, la défense inébranlable de sa chasteté doit être comprise dans le contexte de la Renaissance italienne :

> Dans ces sociétés patriarcales, la chasteté était la vertu première des femmes, essentielle pour prouver à leurs maris, potentiels et futurs, qu'elles n'avaient pas eu de relations sexuelles avec d'autres hommes. La chasteté féminine était le sceau protecteur qui garantissait l'honneur des filles et la légitimité des enfants, elle renforçait le pouvoir social du mâle et du chef de famille. L'adultère constituait un crime pour les deux sexes, mais seules les femmes étaient passibles de la peine de mort. On disait qu'une femme impudique déshonorait le nom de son mari, et dans les sociétés chrétiennes, elle portait le fardeau supplémentaire de la culpabilité en tant que fille d'Ève, qui avait introduit le péché originel dans le monde. Non seulement ces conceptions de la culpabilité unique des femmes étaient répandues, mais elles étaient soutenues par la loi et la coutume.[636]

À la Renaissance, la culture patriarcale s'établissait à partir des lois chrétiennes, la condamnation des vieillards dans le procès de Suzanne était un cas de jurisprudence. Et dans le contexte où évoluait Artemisia Gentileschi, ce double standard provoqué par le privilège masculin était de plus en plus contesté par certainɛs auteurɛs[637].

Artemisia a peint *Suzanne et les Vieillards* (fig. 321) dans un style « drastiquement différent de celles de ses contemporains masculins »[638]. Mary Garrard analyse le tableau de la manière suivante :

> Se tortillant mal à l'aise sur un banc de pierre dure, Suzanne se détourne des assaillants qui chuchotent en la surplombant, sa tête penchée avec embarras hors de son axe, ses bras levés en signe de résistance. La pose de Suzanne, extraordinaire pour le thème de l'époque, traduit la réponse de la jeune fille à ses violeurs potentiels : tout comme l'héroïne biblique, elle dit non. Avec ce choix de composition, Artemisia déplace le centre du récit du plaisir des hommes vers la détresse des femmes. Le réalisme sélectif des détails – un front froncé, des dents irrégulières et apparentes et des rides de tension à l'épaule et à l'aine – amplifie le malaise de Suzanne et sa différence radicale avec les beautés génériques de nombreuses autres peintures de la Renaissance et du baroque.[639]

La rupture radicale qu'Artemisia Gentileschi institue avec ses contemporains et les grands maîtres de l'art qui l'ont précédée est un constat que partageait déjà l'artiste Jean-Claude Prêtre :

> La *Suzanne* d'Artemisia est donc tout à fait étrangère aux représentations où elle apparaît disponible voire consentante – comme par exemple l'a représentée, bien avant elle, Giuseppe Cesare Cavalière d'Arpino, ami de la famille Gentileschi, un peintre maniériste chez qui Le Caravage fit ses débuts.

[635] Mary Garrard, *Artemisia Gentileschi, op. cit.,* p. 69. Ma traduction.
[636] *Ibid.*, p. 70. Ma traduction.
[637] *Ibid.*, p. 71.
[638] *Ibid.*, p. 74. Ma traduction.
[639] *Ibid.*

> Cette représentation pleine d'analogies érotiques troublantes n'a pas beaucoup frappé Artemisia. Elle est à l'opposé de ce qu'elle cherchait.[640]

Les mots-clés sont écrits : « disponible voire consentante », là réside la grande innovation de Gentileschi ; en accentuant, d'une part le réalisme du corps de Suzanne, et d'autre part l'expression de refus de Suzanne, elle propose pour la première fois un regard *genré* du consentement sexuel en Occident. Suzanne peinte par Artemisia Gentileschi refuse les avances des vieillards, *elle ne subit pas leurs avances ni leurs regards* ; son corps n'est pas disponible, elle le cache et la posture de son cou (sûrement un effet de style maniériste hérité de son père) accentue la *répulsion* de la figure de Suzanne envers les deux autres figures harceleuses. Difficile d'y voir là le travail unique du père d'Artemisia Gentileschi, un tel regard apparaît comme forcément *situé*. La composition pyramidale tracée par les deux figures des harceleurs écrase la figure de Suzanne, il est difficile de représenter un regard plus fuyant que celui qu'a peint l'artiste : on pourrait presque sentir l'haleine fétide du vieillard qui caresse la joue de Suzanne.

[640] Jean-Claude Prêtre, *Suzanne. Le procès du modèle, op. cit.,* p. 78. Cite Giuseppe Cesare, dit Cavalière d'Arpino, *Suzanne et les vieillards,* ca. 1607, huile sur bois, 53 x 37 cm, Sienne, Pinacoteca Nazionale.

fig. 321. Artemisia Gentileschi, *Suzanne et les Vieillards*, 1610,
huile sur toile, 170 x 121 cm,
Pommersfelden, Château Weissenstein.

Il est ardu de ne pas aussi voir dans ce tableau une résurgence de la vie personnelle d'Artemisia Gentileschi[641]. Mary Garrard va dans ce sens, elle repère un détail inhabituel dans ce tableau qui « réside dans la relative jeunesse d'un des vieillards »[642], elle écrit :

> Ce jeune homme avec des cheveux noirs épais, à la silhouette fringante et au visage mystérieusement caché, vêtu d'une chemise ouverte, se tient de manière malaisante près de Suzanne, sa main touchant presque les cheveux et les doigts de Suzanne. Les vieillards sont généralement présentés comme des vieux barbus qui, d'ordinaire, n'attireraient pas Suzanne – c'est leur vieillesse qui rend improbable la réception de Suzanne à leurs avances séductrices. Mais ces stéréotypes relèvent essentiellement du fantasme masculin, un genre où les femmes sont invariablement représentées comme accueillant favorablement les avances masculines. La *Suzanne* d'Artemisia nous rapproche de l'univers de femmes en chair et en os qui, bien que prêtes à dire non, ne sont pas insensibles à l'attirance sexuelle. En présentant un aîné comme un jeune homme potentiellement séduisant, Artemisia apporte une nouvelle profondeur au personnage de Suzanne : en résistant à sa demande, elle ne défend pas seulement son honneur, un absolu moral, elle résiste également à une tentation sexuelle potentielle. Son rejet est une épreuve de volonté.[643]

Le rejet de Suzanne chez Artemisia Gentileschi serait donc un non-consentement, non pas motivé par la barrière générationnelle, mais par la seule force de la volonté individuelle chez une femme. Un tel regard est d'un avant-gardisme fou. On pourrait déceler chez Artemisia Gentileschi une des premières formes picturales de *female gaze*[644]. C'est ce que semble dire implicitement Mary Garrard lorsqu'elle mobilise le concept de *male gaze*, qui serait redondant dans les autres représentations de *Suzanne et les Vieillards*. En invoquant le

---

[641] En effet, le procès qu'elle a enduré à la suite des viols qu'elle a subi alors qu'elle était adolescente s'inscrit dans les mêmes temporalités que le premier tableau de *Suzanne et les Vieillards*. Le procès a déjà été abordé dans un autre chapitre : *Supra,* « Décoloniser la gravure : représenter la lame vengeresse de la sagesse ». Mary Garrard relève plus spécifiquement le lien entre le procès et le tableau de *Suzanne et les Vieillards* en écrivant : « Notant les similitudes frappantes entre le tableau d'Artemisia représentant *Suzanne et les Vieillards* et sa propre expérience du viol – les questions d'honneur sexuel, de fausse accusation et de faux témoignage –, certains auteurs ont émis l'hypothèse que la date de 1610 aurait pu être inscrite sur le tableau après coup, antidatée par Orazio et/ou Artemisia pour soustraire le tableau aux stigmates du procès, et peut-être a-t-il été peint spécifiquement pour affirmer l'innocence et l'honneur d'Artemisia Gentileschi. Mais il est plus simple de prendre l'inscription au pied de la lettre et d'admettre que la jeune peintre prodigieuse a conçu et peint en grande partie le tableau à l'âge de dix-sept ans [...]. Il me semble que les sentiments exprimés par cette Suzanne fictive font très probablement écho à ceux d'une jeune Artemisia qui, à en juger par le seul témoignage au procès, a été harcelée sexuellement par des hommes de son entourage avant l'incident avec Tassi. » Mary Garrard, *Artemisia Gentileschi, op. cit.,* p. 84. Ma traduction.

[642] *Ibid.,* p. 76. Ma traduction.

[643] *Ibid.*

[644] C'est la thèse vers laquelle penche Mary Garrard lorsqu'elle écrit : « Les critiques qui se sont attardés sur l'attrait physique du corps de Suzanne et son appel au voyeurisme ont peut-être mal compris la question, car il est peu probable que le tableau ait été initialement destiné à procurer un plaisir érotique. Certes, cela peut fonctionner ainsi, mais compte tenu du genre de l'artiste, le tableau implique plus fondamentalement l'expérience intérieure de la sexualité – ce que l'on ressent lorsqu'une jeune fille devient femme, son corps empli d'une libido érotique juvénile (Artemisia le traduit avec précision, combinant un torse élancé de jeune fille avec une poitrine féminine). Dans un monde où règne l'équilibre entre les sexes, les perspectives du spectateur masculin et du sujet féminin ne seraient pas incompatibles. Mais dans les conditions patriarcales reproduites dans la plupart des peintures de nu féminin de la Renaissance, l'homme qui regarde vole le plaisir de contempler un corps qu'aucune créature sensible crédible n'habite. » *Ibid.,* p. 78-79. Ma traduction.

« fantasme masculin », la docteure insiste aussi sur l'idéologie qui guide irrémédiablement toutes les productions picturales sur ce thème depuis deux millénaires, et selon laquelle il serait irreprésentable qu'une femme refuse d'avoir une relation avec un homme du même âge.

Mais je pense que cela va plus loin : en réutilisant certains codes visuels qu'elle a prélevé dans l'histoire de l'art[645], Artemisia Gentileschi invente tout de même de nouveaux tropes visuels qui lui permettent d'exprimer son point de vue situé. Même si pour l'historien Keith Christiansen, il n'y a là rien de nouveau :

> L'attention s'est tellement portée sur le caractère particulier de la réponse de Suzanne aux menaces des vieillards et sur leur positionnement comme conspirateurs, qu'il est important de souligner la tradition rhétorique qui imprègne le geste de Suzanne, celui du refus. On retrouve ce même geste, la paume levée comme pour repousser une avance, dans le traitement du thème par Lorenzo Lotto (Galerie des Offices, Florence) et dans *Joseph et la femme de Putiphar* du Guerchin (National Gallery of Art, Washington, D.C.). Comme l'a montré Richard Spear, ce geste, signifiant "détestation, dépit, réprobation et aversion", relève d'un répertoire rhétorique classique. C'est certainement la signification de la gestuelle, plutôt qu'une volonté d'imiter Michel-Ange et/ou les sources sculpturales classiques, qui a déterminé son utilisation par Artemisia.[646]

Reprenons pour exemple les deux tableaux cités, afin de positionner le geste créateur d'Artemisia Gentileschi dans la tradition artistique dans laquelle elle s'inscrit. Dans le tableau de Lorenzo Lotto, traitant également du thème de *Suzanne et les Vieillards* (fig. 322), la scène ne représente aucune proximité : or, c'est bien la proximité entre toutes les figures, qui donne toute la force au geste chez Gentileschi. Difficile d'isoler le geste du cadrage et de la composition triangulaire, Suzanne est complètement *enfermée* dans la composition : les bords du tableau, qui est au format portrait, participent à cet enfermement. La ligne du mur du bassin est celle qui trace le plus nettement le fossé entre les genres, encadrant la dissymétrie entre des regards masculins oppressants et le malaise d'une femme prise au piège.

Quant au tableau de Giovanni (fig. 323) – dont le thème biblique emprunté à la Genèse retourne complètement les consentements par rapport à celui de Suzanne et les

[645] Jean-Claude Prêtre, *Suzanne. Le procès du modèle, op. cit.*, p. 78. Cite le Sarcophage d'Oreste, époque hadrianique, fragment de marbre, 53 x 228 cm, Rome, Vatican, Musée Grégorien Profane, Galleria dei Candelabri ; Michel-Ange Buronarroti, *Le Péché originel et l'expulsion du Paradis terrestre*, 1510, fresque, 280 x 570 cm, Vatican, chapelle Sixtine.

[646] Keith Christiansen, "Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition", *art. cit.*, p. 122. Cite Richard Spear, *The "Divine" Guido: Religion, Sex, Money, and Art in the World of Guido Reni*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1997, p. 64-65. Ma traduction.

Vieillards – même si Joseph refuse les avances de la femme de Putiphar, la figure masculine reste plus grande que celle féminine, et les deux figures sont relativement au même niveau d'un point de vue compositionnel. Je ne pense pas qu'inscrire la *gestuelle poussive* qu'Artemisia Gentileschi a inventé dans le sillage de celle de ce tableau peint par Giovanni soit très pertinent. Dans son tableau *Suzanne et les Vieillards* (fig. 321) il n'est pas tellement question de position du corps, de geste de refus mais plutôt d'*haleine repoussante*. Le vieillard lui *souffle dans le cou*, il lui dégage même quelques mèches autour de l'oreille ! Toutes les mains sont sur le point de se toucher, elles forment un losange dans lequel la main du vieillard vient s'incruster : nous sommes dans un déploiement du langage de la culture de l'intrusion⁘. La réponse qu'Artemisa Gentileschi propose est celle d'une gestuelle poussive qui répond à l'assaut d'un souffle filamentaire fétide.

Artemisia Gentileschi ne représente pas seulement un geste de refus, elle représente la volonté de Suzanne de *couper le souffle* du vieillard, et plus encore, de l'absolue possibilité qu'elle *puisse le faire taire*. Si Suzanne détend son bras, le vieillard est suffisamment proche pour se prendre une baffe. Ce qui est imaginable avec d'autres représentations de Suzanne où, même si les vieillards sont proches d'elle, elle est trop occupée à cacher sa nudité pour leur retourner l'offense[647]. Même si on retrouve des bribes compositionnelles du tableau de Gentileschi dans celui du Guerchin traitant du même sujet (fig. 324), celui-ci préfère rappeler à quel point Suzanne est chaste : son regard est dirigé vers le ciel, elle a des yeux de béate. Une attitude diamétralement opposée à la Suzanne de Gentileschi qui fronce les sourcils, prête à en découdre. (Dans d'autres variations du thème, Gentileschi reprendra ce trope des yeux de béates pour figurer Suzanne[648], mais peut-être était-ce pour correspondre aux attentes de ses commanditaires et mécènes).

Le tableau de 1610 peint par Gentileschi (fig. 321) est une proto-forme de représentation du *gaslighting*⁕, de ce brouillard asphyxiant qui sort des bouches qui veulent

[647] Je pense aux tableaux suivants, encadrant celui de Gentileschi :
Domenico Zampieri, dit Domenichino, *Suzanne et les vieillards,* 1603, huile sur bois, 55 x 86 cm, Rome, Galerie Doria ; Lodovico Carracci, *Suzanne et les vieillards,* 1616, huile sur toile, 146,6 x 116,5 cm, Londres, National Gallery ; Sisto Badolocchio, *Suzanne et les vieillards,* 1609, huile sur toile, 63 x 43 cm, Sarasota, The John and Mable Ringling ; Antonio Burrini, *Suzanne et les vieillards,* huile sur toile, ca. 1686, 197 x 117 cm, Bologne, Pinacoteca ; Massimo Stanzione, *Suzanne au bain,* entre 1631 et 1637, huile sur toile, 153 x 204 cm, Francfort, Städelches Kunstinstitut, Francfort ; Guido Reni, *Suzanne et les vieillards,* 1621, huile sur toile, 116 x 151 cm, Londres, National Gallery, Londres.
[648] Artemisia Gentileschi, *Suzanne et les vieillards,* 1622, *op. cit.*

dominer autrui. La main de Suzanne s'interpose entre le flux du discours fétide du vieillard et sa nuque, siège de sa parole ; mais comme Suzanne est la seule à avoir la bouche ouverte, cela rend toute tentative d'asphyxie inefficace. Pour conclure cette analyse, qui n'a jamais reçu un souffle avide à l'haleine fétide dans le creux de la clavicule ne peut pas ressentir avec la même puissance le frisson *absolument sublime* que le tableau d'Artemisia Gentileschi provoque.

fig. 322. Détail. Lorenzo Lotto, *Suzanne et les Vieillards*, 1517,
huile sur toile, 50 x 60 cm,
Florence, Contini Bonacossi collection.

fig. 323. Giovanni Francesco Barbieri, dit le Guerchin, *Joseph et la femme de Putiphar*, 1649,
huile sur toile, 123,2 x 158 cm,
Washington DC, National Gallery of Art. © National Gallery of Art, Washington DC.

fig. 324. Giovanni Francesco Barbieri dit Guercino, *Suzanne et les Vieillards*, ca 1649,
huile sur toile, 133 x 181,2 cm,
Parme, Galleria Nazionale.

Pour Garrard, le tableau d'Artemisia Gentileschi « insiste sur la réalité et la validité de l'expérience d'une jeune fille en train de devenir femme, et les réponses contradictoires marquées par des enjeux de genre, suscitées par cette peinture à l'époque moderne témoignent de sa rupture radicale des normes picturales et sociales. »[649] L'artiste abordait les thèmes bibliques, historiques et mythologiques en insistant souvent sur l'asymétrie des genres et la violence sexiste. Mais pas seulement, dans son tableau *Le Viol de Lucrèce* (fig. 325) on voit une figure noire qui soulève le rideau, comme s'il était complice du viol de Lucrèce. Dans le mythe, alors que Lucrèce préférait mourir plutôt que d'être en disgrâce en commettant le crime d'adultère avec Tarquin, celui-ci la menaça de mettre un esclave mort dans son lit puis de l'accuser de l'avoir surprise en train de commettre l'adultère avec lui ; dans les mœurs de l'époque, cela aurait été la disgrâce suprême pour une femme noble. C'est à la suite de cette double menace que Lucrèce fut violée[650]. Dans le tableau de Gentileschi, la figure noire ne joue pas seulement un rôle narratif – même si ce n'était peut-être pas dans les intentions de Gentileschi – cette figure lie violence de genre et violence raciale, coloniale et esclavagiste dans le même tableau. Cela nous indique que nous sommes dans une œuvre qui s'inscrit dans l'ensemble figural de la femme-territoire.

[649] Mary Garrard, *Artemisia Gentileschi, op. cit.,* p. 79-80. Ma traduction.
[650] *Ibid.*, p. 86.

fig. 325. Artemisia Gentileschi, *Le Viol de Lucrèce*, 1645-1650,
huile sur toile, 261 x 226 cm,
Postdam, Nouveau Palais.

Les deux tableaux *Suzanne et les Vieillards* (fig. 321) et *Le Viol de Lucrèce* (fig. 325) « représentent des femmes victimes d'intimidation et de violence sexuelles. »[651] Pour Garrard, ces deux tableaux font le lien « avec l'événement le plus célèbre de la vie d'Artemisia : le procès de 1612 consécutif à son viol par Agostino Tassi. »[652] Dans ces deux tableaux, s'il y a eu coup de foudre, celui-ci n'est absolument pas réciproque. Or, au lieu d'annuler leurs désirs, les figures masculines font du chantage et forcent la liaison filamentaire avec Suzanne. Il est donc question ici de culture de l'intrusion⁘ ; avec un regard contemporain il est même question de culture du viol⁘. Dans ces deux tableaux de Gentileschi, il n'est plus question d'aimantation : la répulsion a été signifié par des tropes visuels, que ça soit par la gestuelle poussive dans *Suzanne et les Vieillards* ou avec la main levée – geste de refus plus traditionnel – dans *Le Viol de Lucrèce*. C'est en usant du chantage que les figures masculines tentent d'obtenir ce qu'elles veulent ; dans *Le Viol de Lucrèce* le viol est sur le point de s'accomplir dans une violence extrême, dans *Suzanne et les Vieillards*, même si on sait que les vieillards échouent, le moment représenté par Gentileschi est celui du brouillard asphyxiant enveloppant la menace de viol.

Lignes réactives au voyeurisme et à l'intrusion : le mur du consentement chez Tintoret

Il y a une autre version de *Suzanne et les Vieillards,* antérieure à celles d'Artemisia Gentileschi et sur un thème plus vénusien[653], c'est le tableau du Tintoret, peint entre 1555 et 1556 (fig. 326). Ce tableau obsède le peintre Jean-Claude Prêtre, qui peint une centaine de tableau sur le thème biblique de *Suzanne et les Vieillards* et en constitue une impressionnante iconographie[654]. Dans son essai, il reporte ses analyses du tableau de Tintoret :

> Pour arriver à ses fins, Tintoret a pris une certaine distance devant son sujet en plaçant sa scène dans un cadre plus général où le spectateur a sa place. Non sans un système subtil de relations, il a inclus ce dernier dans la construction de sa peinture. Pour celui qui actuellement la regarde, elle fonctionne comme une sorte de piège dont le mécanisme va se refermer sur lui, l'absorber, dès qu'il se placera face à elle. Le spectateur entre alors dans la composition du tableau et, avec les autres personnages, joue malgré lui le rôle que lui a assigné le peintre. Le tableau attendait cette nécessaire participation

[651] *Ibid.*, p. 22. Ma traduction.
[652] *Ibid.*, p. 22-23. Ma traduction.
[653] Jean-Claude Prêtre, *Suzanne. Le procès du modèle, op. cit.,* p. 59.
[654] Jean-Claude Prêtre, « Suzanne par Suzanne (Essai d'iconographie). Notes de travail pour Suzanne (1981-1989) », *in* Jean-Claude Prêtre (dir.), *Suzanne. Le procès du modèle, op. cit.*, pp. 29-129.

> du spectateur. Sans lui, il serait resté incomplet. Maintenant que le spectateur en est devenu l'un des éléments actifs, le tableau peut prendre tout son sens.[655]

Il s'appuie ensuite sur une analyse schématique pour éclairer la construction du tableau, et trace toutes les lignes, qui selon lui, structureraient le tableau de Tintoret (fig. 327). Mais il rate la verticale tracée par le mur végétal qui cache Suzanne en se concentrant sur celle (d.) tracée par le miroir[656]. Pour moi il n'y a pas de mystère, c'est cette ligne qui soutient toute l'architecture le tableau.

Pour Jean-Claude Prêtre, le Tintoret se serait servi du thème de Suzanne comme d'un *prétexte* pour dévoiler un dispositif critique de la représentation picturale qu'il aurait inventé. Le peintre italien aurait dégagé toute « implication morale du texte biblique »[657] pour se concentrer sur le piège qui renverrait le spectateur à son propre voyeurisme. Mais je pense que c'est passer là à côté d'un élément absolument central du tableau du Tintoret ; plus qu'une architecture, je dirais même qu'il est le *quatrième personnage* du tableau : c'est le *mur du consentement*. Un procédé pictural très inventif dans le cadre du thème biblique de *Suzanne et les Vieillards.* Cet élément de décor est un procédé actif, même réactif, de la composition du tableau du Tintoret (fig. 326). Ce procédé n'existe pas dans le tableau d'inspiration proche réalisé par Véronèse à la même époque[658], et diffère encore de celui de Lorenzo Lotto (fig. 322. Détail. Lorenzo Lotto, *Suzanne et les Vieillards*, 1517, huile sur toile, 50 x 60 cm, Florence, Contini Bonacossi collection.fig. 322). En effet, le Tintoret invite lea spectateuríce à se situer par rapport au mur du consentement, non pas du côté des vieillards voyeuristes, mais plutôt du côté de Suzanne vulnérable. La composition donne plus d'espace à Suzanne qu'aux vieillards, qui n'occupent qu'un cinquième de la composition.

Dans le tableau du Tintoret, c'est ce muret végétal qui dicte toute la composition ; pas un centimètre de la figure du vieillard représentée au premier plan ne dépasse du muret, en revanche, son acolyte est déjà entré dans la transgression en outrepassant sa limite. Le

---

[655] *Ibid.*, p. 60.

[656] Il écrit : « Dans la *Suzanne* viennoise, le miroir et le récipient de parfum apparaissaient chacun à sa manière, comme soutenant mystérieusement l'architecture du tableau. Ici, c'est autour du seul récipient de parfum, recité et magnifié, que tout le dispositif pictural se met en place. » *Ibid.*, p. 64.

[657] « Plutôt que d'illustrer au plus près les implications morales du texte biblique, il a choisi d'en désamorcer la dimension moralisante pour représenter une réflexion de la peinture sur la peinture créant à cet effet l'un des premiers *dispositifs* critiques de la représentation picturale, et l'un des corps de femme les plus bouleversants de son histoire. » *Ibid.*, p. 59-60. Ses italiques

[658] Paul Véronèse, *Suzanne et les Vieillards*, ca. 1580, huile sur toile, 111 x 145 cm, Gênes, Palazzo Bianco.

muret délimite en fait les territoires entre les vieillards et Suzanne, entre les vieux et les jeunes, entre les hommes et les femmes. Tintoret présente les figures des vieillards dans deux dimensions : une assurément voyeuriste qu'incarne la figure du vieillard qui regarde dans la direction du fétiche génital⁂, et l'autre, plus transgressive, qu'incarne la figure du vieillard qui dépasse le muret en arrière-plan. Avec ce procédé représentationnel, aux caractéristiques résolument temporelles, le Tintoret représente *deux moments distincts de la transgression du consentement de Suzanne* : l'un s'inscrit dans une temporalité voyeuriste parce qu'elle ne sait pas qu'elle est vue, ce moment est passif ; l'autre temporalité ouverte par la figure à l'arrière-plan est une temporalité transgressive qui annonce le moment actif d'une tentative de viol qui se prépare, qui se négocie. Ces deux moments auraient été illisibles sans la représentation structurante du mur végétal.

À bien des égards, le trope du *mur du consentement* se retrouve dans le tableau d'Artemisia Gentileschi (fig. 321) : aucun centimètre du corps de Suzanne ne dépasse de la ligne tracée par le bassin, au contraire des bras et mains des vieillards qui font brutalement *irruption et intrusion* dans cet espace délimité picturalement. La ligne du bassin chez Gentileschi, tout comme la ligne du muret chez le Tintoret, sont des *lignes réactives,* elles marquent le moment où l'intrusion déclenche une réaction de la figure qui est agressée. J'ai utilisé ce procédé représentationnel du « mur du consentement » à travers la représentation de la plainte marquant la limite du consentement statutaire des enfants dans la gravure *Jeux Innocents* (fig. 262). Le mur du consentement est un trope visuel qui indique la *barrière du consentement statutaire et générationnelle* entre Suzanne et les vieillards, entre les enfants et les adultes.

fig. 326. Le Tintoret, *Suzanne et les Vieillards*, 1555-1556,
huile sur toile, 146 x 193,6 cm,
Viennes, musée d'Histoire de l'art de Vienne.

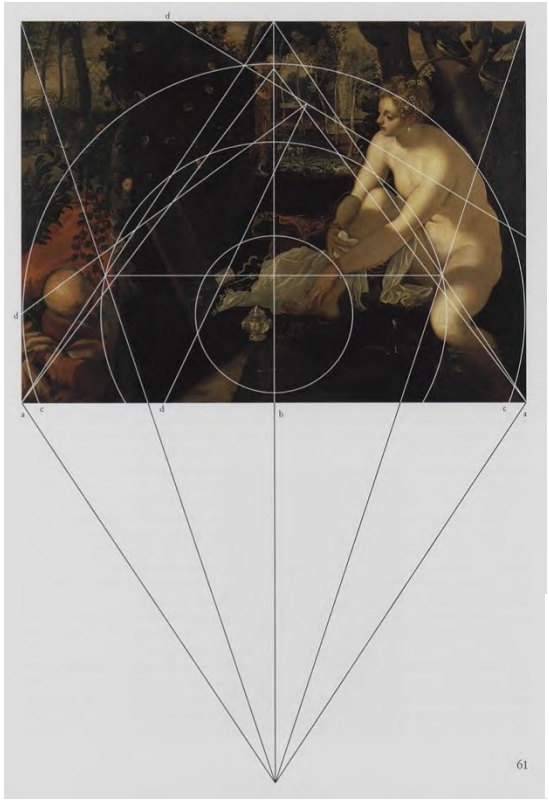


fig. 327. Jean-Claude Prêtre, schéma compositionnel d'après Le Tintoret, *Suzanne et les Vieillards,* 1555-1556. *In*
Jean-Claude Prêtre, *Suzanne. Le procès du modèle,*
Paris, Éditeur La Bibliothèque des Arts, 1990, p. 61.

Dans *Fragments d'un discours amoureux,* l'attente barthésienne est polie, introvertie, sublime, elle ne dévaste que le sujet qui s'en délecte. Elle est sans aucune mesure avec la déflagration dévastatrice du coup de foudre que les figures masculines des différents tableaux de *Suzanne et les Vieillards* déclenchent. Ces figures ne disjonctent pas, elles ne sont pas « emportées par la passion », elles foudroient, écrabouillent, pulvérisent sans limites ; avec de telles *figures foudroyantes*, il n'est certainement pas question d'échange d'affects. À l'article « Contacts », Roland Barthes écrit : « Le sens (le destin) électrise ma main ; je vais déchirer le corps opaque de l'autre, l'obliger (soit qu'il réponde, soit qu'il se retire ou laisse aller) à entrer dans le jeu du sens : je vais *le faire parler*. »[659] Si j'ai énoncé le coup de foudre comme un « pôle positif », il n'en est pas pour le moins *heureux* ni nécessairement *affecté* – même si la détonation du coup de foudre fait beaucoup de bruit elle n'est pas forcément chargée en affects. Dans le cas d'un coup de foudre, peut-être pourrait-on dire que les affects sont plus exacerbés que d'ordinaire et qu'ils se manifestent dans une forme entêtante, mais de mon point de vue, les affects sont surtout concentrés sur la surface sur laquelle le coup de foudre s'abat, ce sont sur ces sols que les négociations s'écrivent et se dessinent.

Dans une conceptualisation des filaments sous forme électrique, le coup de foudre serait *positif* parce qu'il se déverse. À l'inverse du court-circuit qui interrompt, le coup de foudre s'accomplit irrémédiablement. Il n'y a pas d'échanges possibles dans le moment du coup de foudre : c'est une impulsion électrique brutale qui se concentre pour se décharger dans un violent éclatement. Les espaces discursifs s'ouvrent seulement après la pétarade du coup de foudre ; le momentané du phénomène ne tolère aucun compromis.

Mais parfois, le coup de foudre peut atteindre une rare réciprocité, par ailleurs très romantisée dans l'imaginaire hétéronormatif[660]. Dans son article « je-t-aime », Roland Barthes écrit :

> Je fantasme ce qui est *empiriquement* impossible : que nos deux proférations soient dites *en même temps :* que l'une ne suive pas l'autre, comme si elle en dépendait. La profération ne saurait être double (dédoublée) : seul lui convient l'*éclair unique*, où se joignent deux forces (séparées, décalées,

[659] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux, op. cit.*, p. 82.
[660] Emmanuelle Quémard, *Entre idéal amoureux et idéal d'égalité : les enjeux du couple hétérosexuel*, Mémoire de Master en Études sur le Genre, sous la direction de Charrier Gilda, Université d'Angers, 2024, p. 12.

> elles n'excéderaient pas un accord ordinaire). Car l'éclair unique accomplit cette chose inouïe : l'abolition de toute comptabilité.[661]

L'idée d' « éclair unique » embrasse celle d'un « je t'aime » simultané qui annulerait la possibilité même d'échange (Barthes se réfère à l'économie pour définir ce phénomène amoureux). Dans la configuration de l'éclair unique, aucun consentement n'est possible puisqu'il n'y a plus d'espace discursif ouvert pour l'accueillir. Les figures sont alors prises les unes dans les autres et entreraient ainsi « dans le matérialisme absolu »[662] ; autrement dit, dans le cas de l'éclair unique, les figures sont placées en dehors du discours parce que, dès que les retombées du coup de foudre se croisent, elles suivent ensuite la même trajectoire, et ne peuvent alors se décharger nulle part ailleurs.

Dans *Le Désir de Suzanne* (fig. 268), j'ai voulu réfléchir à la représentation de cette énergie filamentaire foudroyante qui parcourt les êtres. En m'inscrivant dans une tradition féministe de l'histoire de l'art, je me suis appuyé sur la force de la figure féminine de *Suzanne et les Vieillards* d'Artemisia Gentileschi (fig. 321) pour à mon tour proposer une version du thème biblique de Suzanne et les Vieillards. Je n'aime pas cette gravure pour de multiples raisons (techniques, compositionnelles, figurales etc.) Dans les futurs que je projette, je pense refaire des versions de *Suzanne et les Vieillards,* à l'eau-forte cette fois-ci. Mais il y a tout de même quelques points intéressants dans cette gravure : d'une part l'activité désirante de la figure féminine (chose rare, les figures que je grave sont plus souvent apathiques, somnambuliques ou zombies), et surtout son inscription involontaire dans l'iconographie bouddhiste des consorts s'accouplant avec des bouddhas : la posture d'enlacement avec les pieds est redondante dans cette iconographie, comme on peut le voir dans le *body-mandala* de la tradition tibétaine bön (fig. 102) et dans bien d'autres représentations bouddhistes.

D'autre part, dans cette gravure je fais référence à un autre tableau sur le thème de *Suzanne et les Vieillards* (fig. 329), que je représente en fond d'écran de l'ordinateur au premier plan (fig. 328). Parmi toutes les déclinaisons dans l'histoire de l'art de ce thème biblique, j'ai choisi le tableau du peintre et graveur néerlandais Nicolaes Verkolje, essentiellement pour l'inscription dramaturgique du vieillard tirant le vêtement de Suzanne, elle qui répond en tirant dans le sens opposé pour lui résister. Cette tension représentée

[661] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux, op. cit.*, p. 179.
[662] *Ibid.*

dans l'espace figural est un autre trope qui s'inscrit dans une culture dite du consentement⁘ : *elle représente la négociation érotique entre des figures en complète contradiction, cela rejoint le trope du tissu consentant*⁘. C'est une posture souvent déclinée dans les tableaux traitant du même sujet[663], mais, chose que je n'avais jamais encore jamais perçue avec autant de force, c'est ce geste de la main que l'un des vieillards adresse à Suzanne en lui caressant le creux entre la nuque et l'épaule avec le dos de sa main, l'index dressé comme il le serait pour une caresse galante. L'autre main du vieillard est au-dessus de la tête de Suzanne et l'enferme dans une composition chorégraphiée par toutes les mains des protagonistes : les mains des vieillards sont intrusives, Verkolje les a travaillées de manière galante (un genre qu'il maîtrise) ce qui contraste avec les mains de Suzanne qui répondent avec force et répulsion à cette danse effractionnaire.

Dans le tableau de Verkolje, la main du vieillard qui caresse la nuque de Suzanne est en forme de « U ». Elle crée une géométrie irréelle dans la composition du tableau. J'ai tenté de retracer son parcours pictural, et je suis remontée jusqu'à la main de Tobie qui s'appuie sur le bras de l'Ange dans le tableau de Verrochio peint à la fin du XVe siècle[664]. Dans la lignée des représentations de *Suzanne et les Vieillards*, peut-être pourrait-on percevoir une amorce du motif de cette main en forme de « U » décliné chez Verkolje dans le tableau d'Anthonis Van Dyck[665] ; mais son confrère néerlandais Adriaan Van Der Burg est celui qui se rapproche le plus du frisson provoqué chez Suzanne par le toucher des vieillards ; dans un tableau peint la même année[666] on peut voir la main d'un des vieillards qui caresse la joue de Suzanne avec le dos de sa main – la géométrie n'est pas aussi radicale que chez Verkolje, mais on sent une influence mutuelle chez les deux peintres. En tout cas, même si

[663] Pour n'en citer que quelques-uns :
Le tableau peint entre 1631 et 1637 par Massimo Stanzione, *Suzanne au bain*, propose une figuration de Suzanne absolument répulsée par les vieillards qui lui arrache son tissu qu'elle tire avec force.
Dans le tableau de Paul Rubens, Suzanne est encadrée par un tissu blanc que les vieillards essaient de lui subtiliser ; Peter Paul Rubens, *Suzanne et les vieillards,* ca. 1606, huile sur bois, 175 x 200 cm, Madrid, Real Academia de Bellas Artes.
Ce mouvement sera encore amplifié dans un autre tableau de Gerritt van Honthorst peint en 1655, où on voit Suzanne fuir vers l'avant du tableau en hurlant et en cachant son sexe avec le tissu qu'essayent de tirer les vieillards vers eux ; Gerritt van Honthorst, *Suzanne et la vieillards,* 1655, huile sur toile, 157 x 213 cm, Rome, Galerie Borghese.
[664] Andrea del Verrocchio, *Tobie et l'Ange*, entre 1470 et 1480, détrempe sur bois, 84,4 x 66,2 cm, Londres, National Gallery.
[665] Anthonis Van Dyck, *Suzanne au bain,* 1621-1622, huile sur toile, 194 x 144 cm, Munich, Alte Pinakothek.
[666] Adriaan Van Der Burg, *Suzanne et les vieillards,* 1729, huile sur bois, 36 x 29 cm, Toulouse, Musée des Augustins.

Verkolje a peut-être été inspiré par des représentations de scènes érotiques ou galantes. Parmi toutes les représentations de *Suzanne et les Vieillards*, c'est le premier peintre à avoir introduit un geste de caresse représenté aussi radicalement.

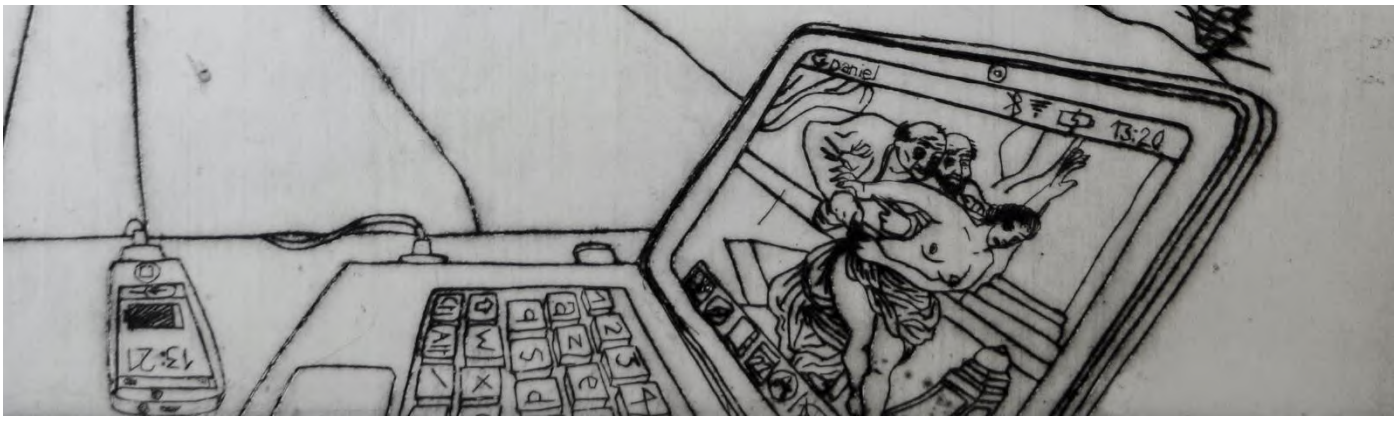


fig. 328. Détail fig. 268. Chloé Fleury Turcas, *Le Désir de Suzanne,* 2020.

fig. 329. Nicolaes Verkolje, *Suzanne et les Vieillards*, 1729,
huile sur bois, 34,5 x 42,5 cm,
Quimper, Musée des Beaux-Arts de Quimper. © Musée des Beaux-Arts de Quimper.

La déclinaison de *Suzanne et les Vieillards* que je propose (fig. 268) s'inscrit dans une tradition picturale riche, qui a proposé de nombreux tropes visuels dont l'archéologie des représentations du refus fait la généalogie. Grâce à ces nouveaux éléments, que ça soit la gestuelle poussive chez Artemisia Gentileschi, le mur du consentement chez Tintoret, les tissus consentants⁂ chez d'autres peintres ayant traité le thème, ou encore une position particulière des mains chez Verkolje, tous ces éléments permettent de dégager une culture du consentement⁂ à partir de « codes négatifs », les refus, qui provoquent la répulsion d'une figure par une autre figure. Dans cette perspective, la barrière des âges a presque toujours été présentée comme la raison du refus de Suzanne (son désir ne pourrait pas s'éveiller au contact d'hommes âgés, conséquemment, les consentements représentés dans tous les tableaux ayant traité le thème se basent essentiellement sur une conception statutaire du consentement, excepté pour le tableau de Gentileschi peint en 1610 (fig. 321) ; c'est pour cette raison que j'ai choisi de représenter Suzanne âgée, il m'a semblé que la focalisation représentationnelle de la conspiration des vieillards pour piéger une vénus chaste incarnée par Suzanne, oblitérait complètement cette question : « mais où est le désir de Suzanne ? » Sans doute est-ce cette question qui taraude Jean-Claude Prêtre lorsqu'il s'attarde sur le miroir posé sur le mur du consentement dans le tableau du Tintoret (fig. 326).

Lorsque j'ai gravé *Le désir de Suzanne* (fig. 268) j'étais persuadé que la réponse aux refus de toutes les Suzanne depuis deux millénaires se résoudrait dans l'expression de son désir. Mais lorsque j'ai voulu la représenter désirante : je l'ai représentée dans un rapport filamentaire où la réciprocité du consentement entre les deux figures n'est pas si évidente – la figure masculine semble comme vampirisée, induisant une emprise. Même lorsque le désir de Suzanne s'exprime, l'opacité des affects et la ligne filamentaire qui scinde les consentements entre le oui ou le non, rendent les consentements toujours aussi illisibles. Peut-être sommes-nous soulagées de voir Suzanne s'épanouir dans le désir, mais la question du consentement reste en suspens. Suzanne est une figure traumatisée, mais cela ne l'absout pas d'être à son tour une figure traumatisante. Je pense que c'est aussi pour cette raison que je n'aime pas cette gravure : le désir n'est pas la solution, il est trop opaque, conséquemment,

c'est une mauvaise piste pour tenter de repérer des codes qui réfléchissent une culture du consentement⁂.

Enfin, représenter le désir d'une femme âgée c'était aussi pour moi un moyen de faire référence à *l'ultime Suzanne* : Suzanne Valadon. C'est le surnom que lui donna Toulouse-Lautrec alors qu'elle était modèle pour Renoir, Puvis de Chavannes, Henner etc. Ce surnom lui a été donné parce qu'elle posait « pour des vieillards »[667], en tant que modèle. Elle devint finalement artiste, alors même qu'elle ne pouvait accéder à l'École nationale des beaux-arts parce qu'elle était une femme. Dans un *Autoportrait aux seins nus* (fig. 330) qu'elle a peint en 1931, Suzanne Valadon se représente elle et toutes les *Suzanne* qui l'ont précédée et qui lui succéderont. C'est le dernier autoportrait d'une série de quatorze qu'elle a réalisé tout au long de sa vie, ce qui indique l'intérêt persistant de l'artiste pour l'autoreprésentation[668]. Cette œuvre rappelle son passé de modèle duquel elle ne s'est jamais départie, c'est aussi la fenêtre ouverte sur une femme qui, en se représentant en train de vieillir, représente aussi le vieillissement de toutes les Suzannes coincées dans la blancheur de leur peau juvénile, à jamais condamnées à refuser la caresse de la mort.

[667] « Valadon ne fréquente ni les académies Julian et Colarossi (Grande Chaumière), ni l'École nationale des beaux-arts (qui n'ouvre aux femmes qu'en 1897) : elle exerce son don pour le dessin en observant les peintres pour qui elle pose — Renoir, Puvis de Chavannes, Henner ou Toulouse-Lautrec, notamment. Renforcée par son tempérament naturel, cette catégorie sociale la rend paradoxalement plus libre que les peintres Mary Cassatt ou Berthe Morisot : rejetant toute convention bourgeoise, elle n'a rien à perdre. Marie-Clémentine, déjà rebaptisée la "terrible Maria" en tant que modèle, se choisit le prénom de Suzanne, donné par Toulouse-Lautrec en référence à la Suzanne biblique, car elle pose nue pour des vieillards. Suzanne est aussi une figure féminine réhabilitée après de fausses accusations. Valadon s'affranchit ainsi de son nom de naissance pour trouver sa propre identité d'artiste, sans renier son passé de modèle. » Magali Briat-Philippe, « Au-delà du genre : Suzanne Valadon, une artiste féministe ? » *in* Chiara Parisi, Xavier Rey, Nathalie Ernoult (dir.), *Suzanne Valadon*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions Centre Pompidou, 2025.

[668] Yelin Zhao, *Ambitious Model, Ambiguous Artist Three Case Studies of Victorine Meurent, Suzanne Valadon and Alice Prin,* Thèse de doctorat en Philosophie, University of Leeds School of Fine Art, History of Art and Cultural Studies, 2018, p. 223.

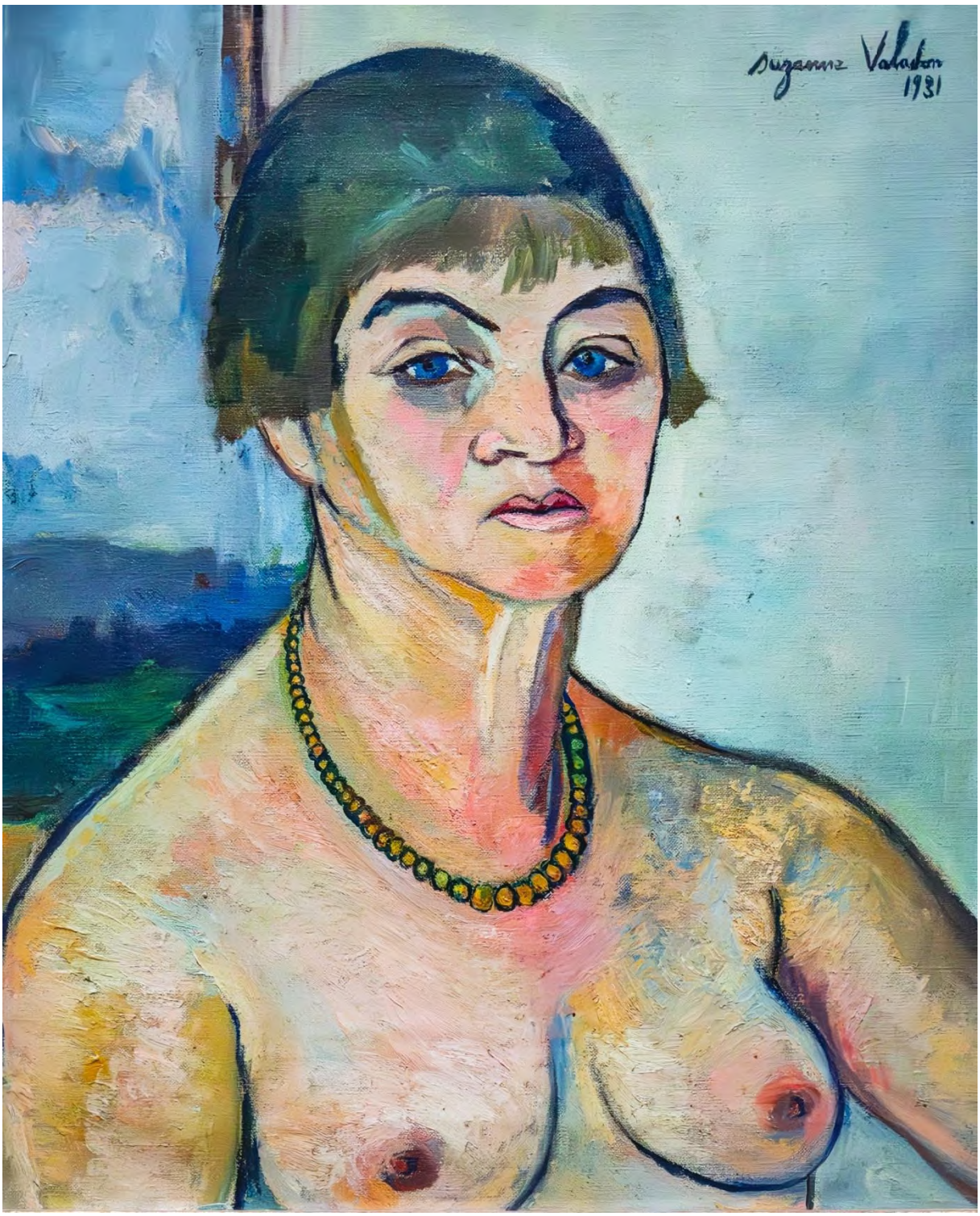


fig. 330. Suzanne Valadon, *Autoportrait aux seins nus*, 1931,
huile sur toile, 46 x 38 cm,
Paris, Collection Bernardeau.

Maintenant que j'ai éclairci différentes textures filamentaires qui peuvent découler de l'énergie électrique, j'aimerai les insuffler dans ma poïétique en gravure. En effet, la réflexion sur l'énergie (créatrice, productive) est un questionnement que je me suis posé dans une dimension très politique : s'il n'y a plus d'électricité, comment puis-je créer ? De quoi l'énergie de laquelle je dépends est-elle constituée ? La pratique de la gravure est pour moi une sortie de l'induction produite par l'électricité et ses dérivés, une sortie des circuits désirants électriques et des tensions qui les parcourent. La gravure m'offre un moment de suspend, parce qu'elle est un zombie-média et parce qu'elle est connectée au terreau culturel mortifère de l'époque coloniale et qu'elle se ranime dans les productions politiques actuelles de certainɛs artistes graveurɛ ; comme par exemple l'artiste-graveur Paul Diemunsch, qui réinsuffle les motifs traditionnels de la gravure dans des sujets politiques contemporains. Dans une eau-forte intitulée *FranceConnect* qu'il a gravée en 2025 (fig. 331), le graveur mêle un style de représentation qui se rapproche des traités alchimiques de la renaissance à une critique acerbe des politiques administratives et sociales françaises contemporaines[669].

Le fonctionnement d'une imprimante laser, alimentée à l'énergie électrique possède un mécanisme qui m'est totalement incompréhensible. De plus, le résultat qu'elle produit est toujours décevant : les noirs ne sont jamais assez intenses, comme si l'électricité parasitait le rendu final, comme si un noir plus intense demandait encore plus d'énergie, et il n'est pas possible de maîtriser directement les contrastes pour y remédier. Avec l'imprimante laser, on perd en sensibilité parce que l'énergie est déviée, divisée et corrompue. La pratique en gravure est à l'opposé : tourner la roue qui permet le transfert de l'encre sur le papier replace l'énergie corporelle dans un rapport brutal au corps. Il n'y a pas de gâchis ni de surplus.

[669] *FranceConnect* est un service gouvernemental français qui permet de se connecter à toutes les plateformes gouvernementales : le service en ligne pour toute démarche liée aux impôts, à la CAF, à la sécurité sociale etc.

fig. 331. Paul Diemunsch, *FranceConnect*, 2025,
eau-forte, 10 x 9,5 cm.
© Paul Diemunsch.

Pour ma part, je ne veux pas dépendre d'un ordinateur pour dessiner, je ne veux pas dépendre d'une imprimante pour imprimer. Je me sentais coincé, je ne comprends pas le fonctionnement des circuits qui activent ces outils. J'étais dégoûtée par la matière coloniale et patriarcale avec laquelle ils ont été faits : ma rencontre avec la gravure lorsque j'avais vingt et un ans a été un soulagement pour moi qui dessinais sur le logiciel *Photoshop*[670] depuis mes seize ans. Ce changement de médium a été un véritable coup de foudre, l'énergie qui le parcourait était désormais habité par une énergie bizarre hors du temps et du circuit d'obsolescence programmée. Cette drôle d'énergie, Cara New Daggett pense qu'elle est féministe, elle écrit :

> En insufflant de la politique dans l'énergie, nous cherchons à réorienter le pouvoir politique afin qu'il cesse de favoriser la recherche du profit personnel, et s'attelle davantage à la recherche des richesses collectives. [...] En premier lieu, la politique énergétique féministe ne saurait être résumée à l'ajout de sources renouvelables dans les réseaux électriques. Son objectif est plutôt la transformation des régimes énergétiques (et sociopolitiques) en systèmes conçus, possédés et administrés de façon communale.[671]

Mes premiers stages et apprentissages en ateliers de gravure ont été guidés par cette énergie : mise en commun des savoirs, transmissions des techniques, discussions sur la poïétique, l'esthétique, l'histoire du médium... Démultiplier le motif de la prise électrique dans mes gravures, alors qu'elles sont parallèlement absentes (du moins absolument pas dépendantes) de mon circuit énergétique poïétique, particulièrement quand je grave, est une manière de retourner à la source de l'énergie créative. Dans mon processus créatif, le circuit énergétique est direct et ne passe pas par un réseau de circuits extatiques.

Avec les sujets que je traite, la gravure comme médium de prédilection a été très logiquement alimentée par cette énergie créatrice indépendante de l'électricité – même si c'est un médium qui reste très polluant (encres et acides), et dont les plaques de cuivre peuvent être issues pour la moitié de leur composition (l'autre est recyclée) de multinationales dans le secteur minier qui exploitent les populations du sud Global, polluent les terres et empoisonnent plus largement ces populations[672]. Penser les matériaux en

[670] *Photoshop* est un logiciel de retouche et de traitement d'image, mais aussi de dessin assisté par ordinateur créé en 1990.

[671] Cara New Daggett, *Pétromasculinité, op. cit.*, p. 114.

[672] Dans les mines de cuivres en République Démocratique du Congo par exemple, les artisans miniers voient leur accès aux ressources monopolisé par les grandes entreprises qui se structurent autour de droits industriels à leur avantage, dans un déséquilibre structurel qui annihile les droits des travailleurs locaux qui travaillent alors souvent dans l'illégalité. Voir Sarah Katz-Lavigne, "Artisanal copper mining and conflict at

gravure n'émancipe pas des dynamiques à l'œuvre dans les idéologies qui s'appuient sur l'énergie électrique (et pétrolière) pour dominer l'environnement. Dans le sillage de l'appel des universitaires comme Eduardo Viveiros de Castro et Déborah Danowski, Cara New Daggett affirme qu'il faut « nous préparer pour une intensification non matérielle de notre mode de vie, c'est-à-dire une transformation totale de celui-ci [...] une technologie de ralentissement, une déséconomie qui ne serait plus hypnotisée par le mirage d'une croissance continue, une insurrection culturelle [...] contre la zombification du citoyen-consommateur »[673]. Si les énergies queer, anticoloniales et féministes qui réveillent les consentements arrivent à entraver la « zombification du citoyen-consommateur » hypnotisé par conditionnement, les textures filamentaires seront amenées à se transformer radicalement. Mais qu'adviendra-t-il alors des zombies-figurations encore sous hypnose ?

En s'appuyant sur la philosophie de Donna Haraway, Cara New Daggett soutient que « les technologies et systèmes énergétiques féministes sont redevables aux êtres avec lesquels ils sont en relation, et ceci inclut le monde plus-qu'humain. La redevabilité peut consister à visibiliser les externalités, à garder la trace et à traiter de façon responsable les déchets générés par tout système énergétique, ou encore à s'abstenir d'utiliser une technologie que nous ne comprenons pas suffisamment. »[674] Une fois encore la matière compost dans laquelle se drape les zombie-figurations⁘ semble offrir de nouveaux horizons aux surconsumérismes énergétiques. Je pense que la gravure fonctionne avec ce type d'énergie queer-féministe.

Ce sous-chapitre sur les textures filamentaires m'a permis de dresser une liste non exhaustive de tropes visuels participant à la culture du consentement⁘ ; déjà en repérant les figures de l'araignée, du marionnettiste et du vampire ; puis en opérant une courte épistémologie de l'attraction et de la répulsion hypnotique (les figures somnambuliques et

---

the intersection of property rights and corporate strategies in the DRC", *The Extractive Industries and Society*, 6(2), 2019, pp. 399-406. On sait aussi que dans ce pays, des mines polymétalliques exploitent des enfants et alimentent les violences sexuelles contre les femmes. Voir Siri Aas Rustad, Gudrun Østby et Ragnhild Nordås, "Artisanal mining, conflict, and sexual violence in Eastern DRC", *The Extractive Industries and Society*, 3(2), 2016, pp. 475-484 ; Benjamin Sovacool, "When subterranean slavery supports sustainability transitions? power, patriarchy, and child labor in artisanal Congolese cobalt mining", *The Extractive Industries and Society*, 8(1), 2020.

[673] Eduardo Viveiros de Castro, Déborah Danowski, « Humans and Terrans in the Gaia war », *in* Marisol de la Cadena et Mario Blaser (dir.), *A World of Many Worlds*, Durham, Duke University Press, 2018, p. 186. Cité par Cara New Daggett, *Pétromasculinité, op. cit.*, p. 123.

[674] Cara New Daggett, *Pétromasculinité, op. cit.*, p. 126. Cite Donna J. Haraway, *Vivre avec le trouble.*

hystériques contre celles du magnétiseur et de l'hypnotiseur se sont dégagées de cette recherche) ; et enfin en extrayant un ensemble de codes figuraux positifs, neutres ou négatifs. Dans un premier temps, ces codes ont été repérés dans les circuits électriques désirants et leurs représentations, dans un deuxième temps dans l'analyse les textures filamentaires façonnées par la psychanalyse et les politiques du genre, et enfin, dans un dernier temps, en repérant les tropes des consentements cachés dans les représentations du mythe biblique *Suzanne et les Vieillards*. Les consentements parcourent les puissances de l'hypnose et l'énergie électrique. Tous ces flux et ces figures dialoguent avec les volontés curatives des disciplines du magnétisme animal, puis de l'hypnose jusqu'à la psychanalyse et leurs déontologies respectives – à savoir la respectabilité du magnétiseur et l'interdit de toucher freudien (tous deux ayant été transgressées bien évidemment[675], sûrement parce que la position allergique au « frotti-frotta affectif »[676] est intenable si on part du principe qu'être *affecté* est ce qui définit axiomatiquement l'être humain.

Beaucoup de ces dynamiques, de ces puissances et de ces énergies des consentements, se condensent dans la figure centrale du croquis *Cosmétiques esthésiologiques* (fig. 305). En utilisant la figure de l'hypnotiseur je fais le lien entre emprise du marionnettiste, mouvement d'induction pendulaire du magnétiseur et embranchements électriques. Dans ce dessin, les filaments se touchent qu'ils soient électriques, électroniques, électromagnétiques, qu'ils soient contenus dans des lignes magiques tracées dans la terre, qu'ils soient constitués de fil à coudre ou encore qu'ils soient contenus dans un tube en plastique qui fait s'écouler les fluides organiques. Dans le dessin, on peut voir que le pied de l'hypnotiseur connecte à la fois le fil électrique et le tracé du pentagramme que la figure-à-tête-d'hyène est sur le point d'aboutir. Le pied de l'hypnotiseur brise le pentagramme, qui est un véritable « art ménager »[677] de sorcières, destiné à protéger, maudire ou soigner

[675] Pour les magnétiseurs et les hypnotiseurs je m'en tiendrais au récit que j'ai relaté un peu plus haut et pour la psychanalyse, Fabrice Bourlez relève un récit d'une cure lacanienne où le psychanalyste a touché l'analysante Suzanne Hommel. Voir Fabrice Bourlez, *Tacts, op. cit.*, p. 147-148.

[676] Jacques Lacan, *Les Écrits techniques de Freud, Le Séminaire, Livre I* [1953-1954], Paris, Éditions Le Seuil, 1975, p. 92. Cité par Fabrice Bourlez, *Tacts, op. cit.*, p. 137.

[677] Même si ce n'est pas comme ça que je les élabore, pour faire un pentagramme voir : Camille Ducellier, « ART MÉNAGER ou le rituel mineur du pentagramme », *Le Guide pratique du féminisme divinatoire, op. cit.*, pp. 59-64.

Contrats poïétiques : concevoir les consentements entre modèles et artistes à l'intérieur de l'acte créateur

Premièrement, nous avons établi que les filaments se tissaient à partir d'un imaginaire dyadique et, deuxièmement, qu'il était parcouru par différentes puissances, énergies, dynamiques et flux qui peuvent être repérés grâce à des tropes qui peuvent entrer dans un dictionnaire commun des représentations des consentements. Je vais maintenant mener une sorte d'enquête afin d'analyser mes propres travaux par rapport à la notion de contrat de consentement dans le cadre d'une séance de nuεs. J'ai divisé ma réflexion en quatre parties. Dans un premier temps, je vais circonscrire rapidement ce que peut être la tradition du nu dans les beaux-arts occidentaux. J'essaierai ensuite de cerner les consentements qui peuvent se manifester à l'intérieur de l'acte créateur. Je vais également retracer le parcours d'une tentative d'esthétisation de la contractualisation qui s'est révélée plutôt infructueuse. Pour ce faire, je vais d'abord définir ce que pourrait être un *contrat de consentement en arts* en m'appuyant sur *Présentation de Sacher-Masoch*[678] de Gilles Deleuze et sur différentes réflexions des philosophes Geneviève Fraisse[679] et Clara Serra[680]. Enfin, je décrirai la manière dont j'ai construit mes contrats, et dans quel cadre je les ai proposés aux modèles de nu, j'analyserai ensuite les travaux plastiques qui ont résulté de ces contrats, pour enfin reporter les différents problèmes rencontrés lors de ces différentes expériences plastiques et poïétiques.

Tradition du nu dans les beaux-arts

Alors plasticien et professeur de dessin et de morphologie à l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris (1979 – 2018), Philippe Comar note :

> L'artiste doit considérer son modèle, le considérer longuement, en lui demandant par exemple de bien vouloir poser. Or faire poser un homme ne va pas de soi. C'est même une innovation tardive dans l'histoire de l'art occidental. Quand, en 1648, l'Académie royale de peinture et de sculpture proposera de "poser un modèle vivant" pour le dessiner, c'est-à-dire de planter un homme sur une sellette en le

[678] Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch, avec le texte intégral de la Vénus à la Fourrure*, traduit de l'allemand par Aude Willm, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
[679] Geneviève Fraisse, *Du Consentement* [2007], Paris, Éditions Le Seuil, 2017.
[680] Clara Serra, *La Doctrine du consentement.*

> maintenant dans une attitude fixe à l'aide d'une badine ou d'un tuteur (les fameuses "académies"), les critiques ne manqueront pas de railler cette innovation qui ramène l'homme à la plante. Au lieu de dessiner une "créature intelligente et passionnée", les élèves sont contraints de dessiner "un type de profession, ne sentant rien, n'exprimant rien, vivant à peine, sorte de végétal contourné et mis en attitude comme les charmilles d'un jardinier".[681]

Le modèle anatomisé surtout se révèle être « un passage idéal entre le "modèle vivant" et la "nature morte". Cet art qui brouille les frontières entre l'animé et l'inanimé culmine avec les paysages anatomiques de Frederick Ruysche (1638-1731), à mi-chemin entre la prouesse scientifique et l'art visionnaire baroque. »[682] Dans les cabinets anatomiques du XVIIIe siècle, l'incarnat occidental va intensément se modéliser, notamment à travers les représentations artistiques entre modèles vivants et modèles anatomiques morts-vivants. Ce sont d'ailleurs de véritables zombie-figurations⁂ comme nous l'avons déjà étudié[683], qui intégrent l'amoncellement et les résidus anatomiques dans des « constructions paysagées »[684] renvoyant « à la vogue des paysages anthropomorphes qui se développe à la même époque. »[685] La femme-paysage⁂ n'est qu'une construction corollaire à celle, supposée plus universelle, surtout au XVIIIe siècle, de « l'Homme-paysage », aussi déclinée dans son versant anatomique[686].

Dans le dessein de comprendre pourquoi les modèles nuꝺs sont depuis des centaines d'années, plus largement depuis des millénaires pour ce qui est du corps humain nu, le professeur émérite en arts Bernard Lafargue évoque, dès la fin des années 1990 trois hypothèses. La première consiste en la « divination esthétisante des "parts maudites" de l'être humain »[687] qui serait avant tout téléologique. La seconde hypothèse évoque la libre circulation du pornographique à l'érotisme, qui ne serait donc pas séparés mais formerait

---

[681] Philippe Comar, « Fertile anatomie », *in* Alain Tapié, Jeanette Zwingenberger (dir.), *L'Homme-Paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVIe et le XXIe siècle*, Paris, Éditions d'art Somogy, 2006, p. 44. Cite Ludovic Vitet, *L'Académie royale de peinture et de sculpture, étude historique*, Paris, Éditions Michel Lévy frères, 1861, p. 70-71.

[682] *Ibid.* Cite Cornelius Huyberts, planche gravée, 1701-1709, 38 x 33 cm, *in* Frederick Ruysch, *Thesaurus anatomicus*, Paris, Bibliothèque de l'Académie nationale de médecine, 1701-1709.

[683] *Supra*, « Exploration des zombies-figurations à travers une archéologie des gravures anatomiques ».

[684] Philippe Comar, « Fertile anatomie », *op. cit.*, p. 44.

[685] *Ibid.*

[686] Pour Philippe Comar, « Une communauté structurelle unie [le corps et le paysage] qui suppose pour l'anatomiste, le botaniste et le géologue un mode d'approche comparable pour les étudier. Après tout, l'Homme, l'arbre et la Terre ont en commun de posséder tous trois une "écorce", de pouvoir être "écorchés". » *Ibid.*, p. 46.

[687] Bernard Lafargue, « Pornographie de l'érotisme. Érotisme de la pornographie », *in* Bernard Lafargue (dir.), *Nude or naked ? Érotiques ou pornographies de l'art*, Revue *Figures de l'Art*, n°4, 1999, p. 10

un *continuum* « érotico-pornographique »[688]. Et enfin, la troisième hypothèse postule la banalisation de la sexualité dans l'art, désormais d'un ennui profond[689]. Il relève ainsi l'irrémédiable déchéance de la figure de la « femme-mère »[690] et écrit :

> Marie est morte au ciel le très velu con (de Jo ?) est entré au musée. *Alethéia* ! La vérité est dévoilée. Mise à nu. À poil. *The nude is naked*. L'origine est ce petit trou, admirablement peint à la Corrège, d'où l'homme autrefois naissait entre l'urine et la merde et en était, disait-on, marqué à vie. La légende, qui fit de la vierge Marie la mère des femmes, est close. Huxley nous avait prévenu dès 1932 ; dans *Le meilleur des mondes*, le mot "mère" est la pire des insultes pornographique. [...] Non, l'homme ne descend plus du sexe ; et les dieux ne lui sont pas tombés sur la tête. Il croît dans un laboratoire confortablement aménagé par un processus de "bokanovskification", de clonage et de transgénisme. Retrouvant la sagesse de cultures primitives qui distinguaient parents et géniteurs, l'Occident s'apprête à séparer sexualité et procréation et à réaliser un eugénisme humaniste. Fini la scène primitive, le fantasme universel de l'inceste et la guerre des sexes ?[691]

Bernard Lafargue voit ainsi poindre les théories *queer* du *genderfucking*[692] qui s'empareront du sujet en ce début de siècle 21. Il l'annonce : l'érotico-pornographie sera *queer*. Elle le fut, et l'est encore sans doute : le *queer* a ouvert la porte vers la *post*-pornographie.

La tradition du nu est plusieurs fois millénaire : aux Cyniques grecs qui se dépouillèrent de leurs vêtements pour subvertir et inquiéter les normes de la cité[693] se succédèrent les représentations chrétiennes, où la nudité fut le symbole de la concupiscence alors au cœur de la constitution du sujet consentant occidental et chrétien[694]. Pour la plasticienne et maîtresse de conférences en arts Lydie Pearl, la différence unique en anglais

---

[688] *Ibid.* Cite Murielle Gagnebin, *L'Irreprésentable ou les silences de l'œuvre,* Paris, Presses Universitaires de France, 1984 ; Hubert Damish, *Le Jugement de Pâris,* Paris, Éditions Flammarion, 1992 ; Arthur Danto, *Après la fin de l'art*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Éditions Le Seuil, 1996.

[689] Pour Bernard Lafargue la répétition de la « scène primitive » et les représentations des organes génitaux « masculins ou féminins, ne sont plus excitants. Ils ne sont même plus laids comme Freud pouvait encore l'écrire dans les années 30. Ils n'ont plus d'attraits [...]. Ils ne vibrent plus, ils ne marchent plus, ils pourrissent dans l'indifférence. »Bernard Lafargue, « Pornographie de l'érotisme. Érotisme de la pornographie », *art. cit.*, p. 11.

[690] *Ibid.*

[691] *Ibid.*, p. 11-12.

[692] Le *Genderfucking* est né dans les communautés marginales de San Francisco dans les années 1970. C'est une identité proto-drag. « L'identité *genderfuck* était souvent une performance corporelle, une *queerness* incarnée et éphémère qui n'était ni archivée ni archivable. Le *genderfuck* était une stratégie de survie *queer* ; cette identité performée subvertissait délibérément l'hégémonie hétéronormative. Nombre de personnes *genderfuck* se cachaient sous des pseudonymes et des noms de scène pour échapper à la surveillance de l'État. Solliciter le regard du public tout en échappant à la surveillance de l'État suggère que ces personnes *genderfuck* s'intéressaient à ces performances du soi [*performances of self*] seulement localement, à l'intérieur de leurs communautés. » Katelyn Elizabeth Elder, *From Genderfuck to Nonbinary: Negotiating Gender in Performance,* Master d'Arts en *Performance Studies*, Professional Studies of Texas A&M University, 2016, p. 1-2. Ma traduction.

[693] Pietra Régine, « Le dénuement cynique », *in* Bernard Lafargue (dir.), *Nude or naked ? Érotiques ou pornographies de l'art*, Revue *Figures de l'Art*, n°4, 1999, pp. 57-65.

[694] *Supra,* « Constitution du sujet consentant en occident : passage du sujet attique désirant au sujet catholique concupiscent ».

entre le *naked* et le *nude* est l'interstice caractéristique de la déchéance de l'humanité hors de la sexualité paradisiaque. Il n'y a donc :

> Point de salut pour le corps dévêtu qui n'a de droit de cité qu'en enfer ; le corps nu est enchaîné, brûlé, piqué, mangé, mastiqué, pendant, qu'ailleurs, béats et vêtus, les élus se tiennent au côté de Dieu, des saints et des anges. Cependant ce puritanisme fut corrigé par la Renaissance qui, sous l'effet du nouveau goût pour les modèles païens, réhabilite la nudité et même lui donne ses lettres de noblesse, celles de pouvoir représenter l'idéal chrétien. Alors, la beauté d'un corps féminin sera dorénavant la métaphore de l'amour épuré, de l'Amour divin, sacré. Depuis, sur l'écran de la toile, se sont déroulées toutes les scènes de ce paradoxe déjà énoncé du *naked & nude*. Fra Angélico, dans une *Annonciation*, habille Adam et Eve que l'on voit, au loin, chassés du paradis ; Van Eyck, dans le polyptyque de *L'Agneau mystique*, avec un réalisme sans concession, montre la nudité - la fragilité - de la chair, alors que la ligne sensuelle des corps chez Cranach nous inciterait plutôt à manger le fruit qu'à le délaisser.[695]

La pratique artistique du nu, on pourrait même dire sa *dissection*, entre en révolution à la Renaissance : nous l'avons vu dans les gravures anatomiques qui pénétrèrent au plus profond de l'incarnat humain. Lydie Pearl ajoute :

> Enfin, comble du retournement, la Vénus de Titien lorsqu'elle est habillée représente l'amour profane, celui pour les biens et plaisirs de ce monde, alors que la Vénus nue, elle, est détachée des vanités terrestres. Cependant, les choses étaient claires, il fallait qu'un corps soit nu ou habillé, toute ambiguïté n'aurait su exprimer une quelconque valeur éthique. Le corps était glorieux ou honteux, jamais indéterminé, indécis, "ni *naked*, ni *nude*". On le sait, c'est depuis Manet et Duchamp qu'il y eut quelques coups de boutoir répétés dans les modes d'expression de l'idéal occidental : Vénus, Marie ou la Mariée, chassées de leur piédestal, sont maintenant en bas de l'escalier.[696]

Au siècle 21, et en cette troisième révolution du consentement, le corps occidental est désormais glorieux dans la honte qui l'a façonné ces derniers millénaires.

Voici donc où l'interstice entre le *naked* et le *nude* nous mène : les *nudes* sont à la fois des images érotiques *et* pornographique que les amantɛs s'envoient entre ellɛuxs, le *naked* (qu'on pourrait traduire par la nudité anatomique) c'est l'état dans lequel on met le corps pour passer dans l'horrible machine IRM froide et impersonnelle. Dans le cas du *nude*, la peau serait une surface fantasmagorique, idéelle, dans l'autre, le *naked,* la peau serait une zone palpable, accessible, disponible, que l'on peut *pénétrer*. Cependant l'un ne peut se défaire de l'autre, peut-être même les termes s'annulent-ils dans une indétermination que le *queer* s'acharne à théoriser.

[695] Lydie Pearl, « Ni "Naked", ni "Nude" » *in* Bernard Lafargue (dir.), *Nude or naked ? Érotiques ou pornographies de l'art*, Revue *Figures de l'Art*, n°4, 1999, pp. 466-467.
[696] *Ibid.*, p. 467.

Le contrat utopique : le contrat masochiste chez Sacher-Masoch

La *domina* c'est la « femme-bourreau » qu'on rencontre dans les récits de Sacher-Masoch, mais elle n'est pas sadique, comme l'a remarqué Gilles Deleuze lorsqu'il décrit la figure de Wanda dans le récit de *La Vénus à la Fourrure* : « La femme-bourreau se méfie du personnage sadique qui propose de l'aider, comme si elle sentait l'incompatibilité des deux entreprises. »[697] Par ailleurs, si Wanda s'avère être un modèle de la *domina*, cette figure reste liée au masochiste par le principe du contrat : cette dépendance montre là encore la sujétion de la figure féminine à celle masculine qui lui demande contractuellement d'être dominée. Ses exigences l'emportent ; c'est son consentement à lui qui guide là encore le script sexuel. À ce propos, Gilles Deleuze écrit encore :

> C'est pourquoi aussi le masochiste élabore des contrats, tandis que le sadique abomine et déchire tout contrat. Le sadique a besoin d'institutions, mais le masochiste, de relations contractuelles. [...] La possession est la folie propre au sadisme, le pacte celle du masochisme. Il faut que le masochisme forme la femme despote. Il faut qu'il la persuade, et la fasse "signer". Il est essentiellement éducateur.[698]

Chez Sacher-Masoch le « commandement et la description »[699] sont déclenchées par des lettres anonymes puis orchestrées dans des contrats qui ont pour finalité d'encadrer l'éducation de la bourrelle. Ces contrats peuvent même mener jusqu'à leur prostitution[700].

Chez Sacher-Masoch, le contrat est bourré d'affects, Deuleuze écrit en ce sens que :

> le contrat apparaît comme la forme idéale et la condition nécessaire de la relation amoureuse. Un contrat est donc passé avec la femme-bourreau, renouvelant l'idée d'anciens juristes d'après lesquels l'esclavage même repose sur un pacte. Le masochiste n'est qu'en apparence tenu par des fers et des liens ; il n'est tenu que par sa parole. Le contrat masochiste n'exprime pas seulement la nécessité du consentement de la victime, mais le don de persuasion, l'effort pédagogique et juridique par lequel la victime dresse son bourreau.[701]

Chez Sacher-Masoch ce sont bien les affects qui retournent les relations de pouvoir, et les contrats en sont les supports les plus puissants. Gilles Deleuze relève deux types de contrats que Sacher-Masoch passait avec ses bourrelles :

> [...] le premier maintient une certaine réciprocité de devoirs, une limitation de durée, une réserve de parts inaliénables (la part du travail, ou celle de l'honneur), le second confère à la femme de plus en plus de droits pour retirer au sujet tous les siens, y compris le droit de nom, d'honneur ou de vie. [...]

[697] Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch, op. cit.,* p. 37.
[698] *Ibid.*, p. 20.
[699] *Ibid.*, p 18
[700] Toujours selon Deleuze, chez Sacher-Masoch « la prostitution idéale repose sur un contrat privé par lequel le héros masochiste persuade sa femme, en tant que bonne mère, de se donner à d'autres. » *Ibid.*, p. 55-56.
[701] *Ibid.*, p. 66-67.

> Dans cette précipitation du contrat, il apparaît que la fonction contractuelle est bien d'établir la loi, mais que, mieux la loi est établie, plus elle se fait cruelle et plus elle restreint les droits d'une des parties contractantes (ici la partie instigatrice). [...] Pourquoi faut-il un contrat, et pourquoi une telle évolution du contrat ? On doit en chercher les raisons, mais déjà constater qu'il n'y a pas de masochisme sans contrat — ou sans quasi-contrat dans l'esprit du masochiste (cf. le "pagisme").[702]

Deleuze opposera ensuite le « culturalisme de Masoch »[703] avec le « naturalisme de Sade »[704], le premier s'appuierait sur l'esthétique et le contrat juridique, l'autre fonctionnerait dans un « mouvement perpétuel »[705] institutionnalisant.

Le philosophe continue son analyse et écrit :

> Le culturalisme de Masoch a donc deux aspects : un aspect esthétique qui se développe dans le modèle de l'art et du suspens, un aspect juridique qui se développe dans le modèle du contrat et de la soumission. Or, non seulement Sade reste indifférent aux ressources de l'œuvre d'art, mais son hostilité pour le contrat, pour tout appel au contrat, pour toute idée ou toute théorie du contrat est sans bornes. Toute la dérision sadique s'exerce contre le principe du contrat.[706]

Donc, pas d'affects entre les ridules du papier pour Sad, tandiss que pour Masoch « c'est précisément l'œuvre d'art et le contrat qui font passer de la nature grossière à la grande Nature, sentimentale et réfléchie. »[707] Chez ce dernier, le contrat suppose la « volonté des contractants »[708] et « définit entre eux un système de droits et de devoirs »[709]. Ce contrat « n'est pas opposable aux tiers et vaut pour une durée limitée »[710], là où l'institution « tend à définir un statut de longue durée, involontaire et incessible, constitutif d'un pouvoir, d'une puissance, dont l'effet est opposable aux tiers. »[711] Cette différence se creuse encore dans leur rapport respectif à la loi : le contrat la génère alors que l'institution l'annule en la rendant inutile. L'institution substitue à la loi, et ses systèmes de droits et de devoirs, un « modèle dynamique d'action, de pouvoir et de puissance »[712], alors que le contrat excède la loi pour le bénéfice des contractualisantɛs, tout en en inventant d'autres. Le contrat masochiste est avant tout créatif, c'est par-là même qu'il supplante la loi.

---

[702] *Ibid.*, p. 67.
[703] *Ibid.*
[704] *Ibid.*
[705] *Ibid.*, p. 68.
[706] *Ibid.*, p. 67.
[707] *Ibid.*, p. 68.
[708] *Ibid.*
[709] *Ibid.*
[710] *Ibid.*
[711] *Ibid.*
[712] *Ibid.*

Gilles Deleuze remarque donc « un mouvement particulier du contrat qui se pense comme engendrant la loi, quitte à se subordonner à elle et à reconnaître sa supériorité ; il y a un mouvement particulier de l'institution qui fait dégénérer la loi et se pense comme supérieure à elle. »[713] Pour cette raison, Deleuze insiste sur les rapports complexes que Sade entretenait avec l'idéologie révolutionnaire et affirme que Sade n'a « nulle sympathie pour une conception contractuelle du régime républicain, encore moins de sympathie pour l'idée de loi. Dans la révolution il retrouve ce qu'il hait, la loi et le contrat. »[714] La piste sadienne ne permet pas de réfléchir le contrat sans l'annihiler complètement. Pourrait-on alors trouver quelques pistes d'un art du consentement dans les contrats masochistes de Sacher-Masoch ? Si les contrats masochistes sont un *débordement de la loi* ne pourraient-ils pas aussi la subvertir plutôt que de reconnaître son absolue supériorité ? Deleuze écrit encore :

> [...] dans la mesure où le masochiste fait sortir la loi du contrat, il ne cherche pas à adoucir, mais au contraire souligne l'extrême sévérité de la loi. Car s'il est vrai que le contrat implique en principe les conditions d'un accord des volontés, d'une limitation de la durée, d'une réserve des parts inaliénables, la loi qui en sort tend toujours à oublier son origine et à annuler ces conditions restrictives.[715]

Dans le contrat masochiste, Deleuze décèle une « espèce de mystification »[716], cette mystification permettrait la subversion de la loi. En réinjectant toute la cruauté contenue au creux des lois dans le contrat, le masochiste en réutilise le principe pour son propre délice.

Chez Sacher-Masoch, c'est probablement cette mystification qui fait entrer le contrat au cœur des relations amoureuses. Dans la logique masochiste, les lois sont le domaine privilégié des contraintes dans leur caractère le plus jouissif, et comme l'écrit justement Deleuze : « Si la loi a pour résultat notre esclavage, ne faut-il pas déjà mettre l'esclavage au début, comme l'objet terrible du contrat. »[717] Dans la relation contractuelle, le philosophe y remarque une culture artificielle, sorte de virilisme de nature contrôlante, qui s'opposerait « aux rapports naturels et chtoniens »[718] qui seraient l'apanage du féminin et du maternel. Ce faisant, il définit le contrat comme ontologiquement patriarcal, de fait, propre à soumettre les femmes. En renversant les pôles du pouvoir et en permettant aux femmes de

[713] *Ibid.*
[714] *Ibid.,* p. 69.
[715] *Ibid.,* p. 80.
[716] *Ibid.*
[717] *Ibid.*
[718] *Ibid.*

devenir bourrelles plutôt que victimes, Sacher-Masoch colore le contrat d'une teinte *à la fois extrêmement affectée et en même temps très froide et cruelle*[719], puisqu'en rien ses contrats ne changent les institutions et leurs lois, au mieux sont-ils une parenthèse dans ces mêmes institutions.

Les lois qui émanent du contrat masochiste se transforment en véritables rites, qui peuvent parfois amener au culte. Ces rites sont, pour Deleuze, divisés en trois types : le rite de la chasse, celui de l'agriculture et enfin celui de la régénération[720]. Il semblerait que les masochistes soient obsédéɛs par la recherche éperdue de la déesse déchue Artémis-Diane, dont les sorcières furent les héritières[721] ; Deleuze l'écrit sans le dire : « Pour le masochiste, le contrat moderne, tel qu'il l'élabore dans les boudoirs et les penderies, dit la même chose que les plus vieux rites, joués dans les marais et les steppes. Les romans de Masoch réfléchissent cette double histoire, et en développent l'identité dans le plus actuel et le plus ancien. »[722] La plus vieille représentation des masochistes en gravure ne serait-elle pas celle que propose Agostino Veneziano en 1515, lorsqu'il grave des hommes qui agitent la *Carcasse* soutenant le trône de la sorcière-déesse Diane-Artémis (fig. 127) ?

Dans le roman érotique de Sacher-Masoch, le narrateur nommé Sévérin est un substitut romancé de l'auteur. Dans la scène de sa rencontre avec Wanda de Dunajew, il l'élève immédiatement au rang d'une déesse et affirme qu'une telle élévation n'est pas possible pour l'homme moderne qui refuse de partager sa femme avec d'autres, celle-ci lui répond :

> — Ainsi, vous aussi vous en tenez pour la femme moderne, pour ces pauvres femelles hystériques qui poursuivent en somnambules un idéal masculin rêvé et ne savent apprécier le meilleur des hommes, qui dans la douleur et les larmes manquent tous les jours à leurs devoirs chrétiens, qui,

[719] *Ibid.,* p. 81.
[720] *Ibid.,* p. 82.
[721] Quelque chose qu'on peut directement déduire de la plume de Sacher-Masoch, lorsqu'il narre sa rencontre avec Wanda de Dunajew pour la première fois en plein jour : « La matinée est orageuse, l'air est lourd et chargé d'odeurs excitantes. Je suis de nouveau assis sous ma tonnelle et lis dans *L'Odyssée* l'histoire de cette charmante sorcière qui transformait ses adorateurs en bêtes féroces. Savoureuse image de l'amour des Anciens. » Léopold Von Sacher-Masoch, « La Vénus à la fourrure », *in* Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch, op. cit.*, p. 133-134. La première édition française a été publiée en 1902 : Leopold von Sacher-Masoch, *La Vénus à la fourrure* [1870], traduit de l'allemand par Raphaël Ledos de Beaufort, Paris, Charles Carrington, 1902. Par ailleurs, Wanda de Dunajew a publié un ouvrage où elle raconte sa rencontre avec Sacher-Masoch, leur mariage, leur vie conjugale et les pratiques qui ont inspiré *La Vénus à la fourrure*. Elle y décrit comment elle a été poussée à incarner le rôle de la maîtresse dominatrice dans les fantasmes de son mari, et comment elle a exploré elle-même les pratiques sadomasochistes. Wanda von Sacher-Masoch, *Confession de ma vie* [1907], Paris, Éditions Gallimard, 1989.
[722] *Ibid.,* p. 89.

> trompant et trompées, toujours cherchent, choisissent et rejettent, qui ne sont jamais heureuses et ne rendent jamais heureux, et se plaignent de leur destin au lieu d'avouer tranquillement qu'elles veulent aimer et vivre comme Hélène et Aspasie ont vécu. La nature ne connaît pas la stabilité dans les relations entre homme et femme.
>
> — Madame...
>
> — Laissez-moi achever. C'est l'égoïsme de l'homme qui seul veut enterrer la femme comme un trésor. Toutes les tentatives ont échoué qui ont voulu introduire — par des cérémonies consacrées, par des serments ou des contrats — la durée dans ce qu'il y a de plus mouvant au sein de la mouvance de l'être humain, dans l'amour.[723]

L'invocation par Wanda des « femelles hystériques » et « somnambules » pour définir « la femme moderne » n'est pas anodine, et l'archéologie de ses figures a justement déjà été retracée dans la partie précédente. Wanda met le « contrat » au cœur même de l'ensemble figural de la femme-territoire dont elle se méfie, ce qui se confirme lorsqu'elle affirme que c'est « l'égoïsme de l'homme qui seul veut enterrer la femme comme un trésor ». Pour Wanda, un contrat échouera toujours à circonscrire ou à fixer l'impermanence propre au royaume humain gouverné par l'amour.

Wanda consentira cependant à dresser un contrat pour faire de Séverin son esclave, elle se fera alors « femme-bourreau » qui, pour Deleuze, « échappe à son propre masochisme en se faisant "masochisante" dans cette situation. L'erreur est de croire qu'elle est sadique, ou même qu'elle joue à la sadique. L'erreur est de croire que le personnage masochiste rencontre, comme par bonheur, un personnage sadique. Chaque personne d'une perversion n'a besoin que de l' "élément" de la même perversion, et non pas d'une personne de l'autre perversion. »[724] De masochisante elle passera finalement à sadique, parce qu'elle ne pourra plus tenir son rôle[725], les affects de Séverin l'emportent sur les siens. Dans la fin du récit de Sacher-Masoch, Wanda trahit la déesse pour embrasser son humanité, notamment parce qu'il est tout-à-fait impossible pour elle d'accéder à l'incommensurable compassion des déesses auxquelles les masochistes vouent un culte. C'est d'ailleurs l'évènement qui clôturera le récit et qui replacera fatalement Séverin dans son rôle de patriarche. Il répondra au sadisme de sa sorcière adorée par la misogynie, que Wanda avait de toute façon soupçonnée dès leur première rencontre. Ce faisant, il quittera le paganisme

[723] Léopold Von Sacher-Masoch, « La Vénus à la fourrure », *in* Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, *op. cit.*, p. 136.
[724] Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch, op. cit.,* p. 38.
[725] « Wanda, dans *La Vénus*, ne devient sadique qu'à force de ne plus pouvoir tenir le rôle que Séverin lui impose ("C'est vous-même qui avez étouffé mes sentiments par votre dévotion romanesque et par votre folle passion...") *Ibid.*, p. 45.

pour la civilisation judéo-chrétienne. Le contrat masochiste se révèle ainsi utopique, échouant à cause d'un contrat social millénaire, occidental et patriarcal.

Le contractualisme : mouvement dialectique entre contrat amoureux et contrat social

Dans son essai *Du consentement* écrit en 2007, la philosophe Geneviève Fraisse remarque un mouvement dialectique entre le contrat amoureux et le contrat social, elle écrit :

> D'un contrat civil ou commercial entre deux êtres au contrat social de notre modernité, nous circulons aisément ; exactement nous passons sans encombre du civil au politique. Mais du domestique au politique, de l'intime au public, le mouvement semble incertain, plus risqué. Ajoutons que l'ampleur prise par le consentement individuel et mutuel d'un contrat entre deux ou plusieurs personnes accompagne le déploiement de l'individu moderne ; tandis qu'au contraire, l'adhésion au contrat social, incluant, notamment, la reconnaissance de la domination masculine, perd de son intérêt avec l'ère démocratique.[726]

Ce mouvement dialectique entraîne souvent des changements de paradigme politique : le consentement individuel et mutuel et l'adhésion au contrat social s'entraînent l'un l'autre. Geneviève Fraisse relève aussi que : « L'énoncé du consentement comme un droit à disposer de son corps et de sa sexualité à sa guise a pris un accent politique »[727], c'est ce que l'écrivain anarchiste Octave Mirbeau caractérisera « comme le passage du duel, de la guerre, au contrat. »[728]

Plus tard, naîtra l'idée que le « consentement pourrait être dissocié du contrat »[729], à cet égard les analyses de Michel Foucault sur l'herméneutique du sujet sont éclairantes, bien que celui-ci ait refusé le débat du « consentement juridique »[730] lors d'un entretien avec Guy Hocquenghem. Nul doute qu'ils y voyaient tous deux l'ombre d'une loi gourmande et contrôlante avec pour dessein de s'immiscer dans les affaires sexuelles et amoureuses. Même si les deux auteurs essayent de préserver un espace libertaire, les politiques du siècle

[726] Geneviève Fraisse, *Du Consentement, op. cit.*, p. 91.
[727] *Ibid.*, p. 96.
[728] *Ibid.*, p. 97.
[729] *Ibid.*, p. 113.
[730] Michel Foucault, *Dits et Écrits, 1954-1988*, vol. III, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 776

21 s'en écarteront, dans un rebond soit sécuritaire, soit normatif[731]. Geneviève Fraisse écrit encore : « Lutter contre la norme, inventer de nouvelles règles peut être subversif sans être utopique. Plus encore, cette pensée s'insère dans une perspective de négociation, d' "échange consensuel", donc, immanquablement, de contrat. On peut donc dénoncer le carcan juridique qui encadre désormais la sexualité ; et s'en tenir pourtant à une représentation contractuelle des relations sexuelles. »[732] Seulement, un tel tournant politique pose des problèmes méthodologiques.

Pour Fraisse, dissocier l'acte de consentir du contrat, c'est oublier que les consentements sont les fondations même du contrat. Cela semble donc être une fausse piste. Peut-être que, ce qui sommeille au plus profond du contrat sexuel c'est que « La liberté qui fonde l'exercice de la sexualité se fabrique. »[733] Le contrat révèlerait systématiquement le rapport de force qui serait tout-à-fait inhérent à la sexualité. Peut-être pourrait-on même affirmer que le contrat fabrique les conditions d'une liberté, tout en essayant paradoxalement de la faire rentrer dans des formes hyper contraignantes. Le contrat est une tentative d'encadrement des volontés qui tend à organiser les divergences entre différentes contractantes, mais il est surtout un cadre contraignant. *Le contrat est une architecture des consentements*, or, si les architectures utopiques existent, le brutalisme les supplante souvent[734].

Dans la lignée de l'essai de Fraisse, la philosophe espagnole Clara Serra définit le contrat de la manière suivante :

> Lié depuis le droit romain à la notion de contrat, le consentement a été un élément central pour penser le mariage comme un pacte mutuel, pour défendre le droit au divorce ou à l'avortement, ou pour donner aux femmes un pouvoir de négociation dans toutes les activités relatives au travail sexuel. Il

[731] À l'opposé de la conservation que promet de maintenir les doctrines sécuritaires, l'effort normatif invoque plutôt la créativité, à condition que les nouvelles normes ne se fassent pas avaler par le « péril sexuel » définit par Clara Serra comme un « imaginaire colonisé par le danger ». Clara Serra, *La Doctrine du consentement, op. cit.*, pp. 69-74.
[732] Geneviève Fraisse, *Du Consentement, op. cit.*, p. 114.
[733] *Ibid.*
[734] J'oppose les architectures utopiques (de Fourier par exemple) aux architectures brutalistes en m'appuyant sur la conceptualisation du brutalisme qu'Achille Mbembe tient de l'architecture. Il élargit le terme pour l'ériger en condition planétaire : le brutalisme serait alors une forme de vie particulière qui s'impose sur toute la planète. Avec le brutalisme, tout devient matière première, les corps, l'environnement, les objets. Cette matérialité dure et nue suit les logiques extractivistes héritées du colonialisme et du capitalisme, provoquant alors de la violence structurelle et des politiques de cruauté dans un monde uniformisé, bétonné, contrôlé et standardisé. Achille Mbembe, *Brutalisme*, Paris, Éditions La Découverte, 2023. Donc, si une architecture des consentements existe, comme je le soutiens dans cette thèse, dans sa forme contractualiste actuelle elle serait bien plus brutaliste qu'utopique.

> relève tout particulièrement du langage du contractualisme libéral et constitue une pierre angulaire du projet politique moderne, qui repose sur le principe qui fonde également le droit : les sujets adultes concluent librement des pactes avec les autres sujets et avec l'État.[735]

Le contractualisme à l'ère néolibérale force l'éclaircissement des consentements, les divisant entre des lieux « d'une complète harmonie, et dans le même temps... d'une guerre totale. »[736] Pour Clara Serra, ce serait dans ce binarisme que s'établirait la « grande confiance libérale dans les possibilités du langage et du pacte explicite – c'est-à-dire du contractualisme – pour dissiper toute ombre qui pourrait planer sur le sexe. »[737] Dans une telle configuration politique, il n'y a aucune nuance possible, ni d'espace ouvert pour le déploiement de l'opacité du désir.

À propos du contractualisme sexuel, Serra s'appuie sur le paradigme soulevé par Geneviève Fraisse, qui consiste à dire que « le consentement appartient au langage politique du libéralisme moderne »[738], ce faisant, « certains, en général ceux qui rédigent les contrats, ont le pouvoir d'imposer à d'autres de les signer et que ces derniers se voient dans l'obligation de *céder*. Consentir, dans ce cas, loin d'être un acte libre, est un acte *forcé* [...]. »[739] L'auteure ajoute encore :

> S'il y a un concept obscur, plein de plis et d'arêtes, d'ambivalences et de limites, c'est bien celui de consentement. Pour cette raison, il est en mesure de contenir des projets sociaux et politiques différents. Derrière ce mot simple peuvent se cacher aussi bien une belle promesse de liberté qu'une obligation déguisée, une confiance exacerbée dans le contrat comme sa totale invalidation, un hypercontractualisme néolibéral comme une étouffante théorie de la domination qui finit par venir à l'appui de l'ordre sécuritaire. Comment échapper à tous ces pièges ? Et si une pensée critique du consentement nous amenait à affirmer tant sa difficulté extrême que l'impossibilité d'y renoncer ?[740]

Le caractère contraignant du contrat et son imbrication dans la culture dite patriarcale seront les principaux arguments sur lesquels les abolitionnistes s'appuieront pour ériger tous leurs soupçons, ce qui les mènera vers la fausse solution de la censure pornographique, l'abolition de la prostitution[741] et la confiance dans les politiques carcérales.

---

[735] Clara Serra, *La Doctrine du consentement, op. cit.*, p. 28-29.
[736] *Ibid.*, p. 30.
[737] *Ibid.*
[738] *Ibid.*, p. 84.
[739] *Ibid.*
[740] *Ibid.*, p. 35.
[741] « Un des enjeux majeurs de la pensée abolitionniste est de contester la valeur du contrat de la travailleuse du sexe en affirmant qu'une prostituée peut consentir, mais qu'en réalité elle consent à ce qu'elle ne désire pas, ce qui rend illégitime son choix dans la mesure où elle se trouve en réalité en position de céder. » *Ibid.*, p. 99-100. C'est en suivant ces arguments, que MacKinnon « présentait comme une critique antilibérale, a ouvert la voie à l'hypercontractualisme le plus féroce. » *Ibid.*, p. 102. En suivant cette logique, autant entrer

Seulement, le contractualisme ne garantit ni le plaisir, ni le bonheur d'une relation[742]. Clara Serra poursuit son raisonnement : « La théorie de la domination et l'hypercontractualisme sexuel ont en effet un cadre commun : ce sont deux positions qui nient le fait que la sexualité est intrinsèquement traversée par l'obscurité et la contradiction. »[743] Elle ajoute ensuite : « C'est précisément cette prétention à transformer le désir en une chose éclairée et loquace, cette volonté de l'inscrire dans le cadre du contrat, qui invite le droit pénal à outrepasser ses fonctions. Dépouiller le désir de son obscurité permet à la loi d'entrer là où elle ne doit jamais entrer : dans le champ de ce qui est désiré et de ce qui ne l'est pas. »[744] Serra invite alors à « rejeter la religion néolibérale du contrat »[745]. En suivant ces définitions du contrat et du contractualisme, comment un contrat de consentement entre artiste et modèle peut s'écrire ?

Des travaux de Paul-Armand Gette jusqu'aux contrats de consentement des séances de nu·e·s consentant·e·s

L'idée des nu·e·s consentant·e·s m'a effleurée pour la première fois en 2017, après avoir assisté à un séminaire dans le cadre de l'obtention de mon master en arts auquel l'artiste Paul-Armand Gette était invité. Cette interface annonçait l'ouverture de l'exposition « Paul-Armand Gette – "La liberté du modèle" » à la Galerie Michel Journiac (galerie de l'École des Arts de la Sorbonne/Paris 1) du 27 septembre au 28 octobre 2017. Dans cette interface, qui eut lieu dans l'amphithéâtre Bachelard à la Sorbonne, un court-métrage de 15 minutes a été projeté, intitulé *Mon cher petit Paul* et réalisé par Salma Cheddadi[746]. Dans ce court-métrage, on peut d'abord voir une petite fille installée sur un canapé dans le salon de l'artiste. Elle regarde des cartes postales en discutant avec lui. L'artiste vouvoie l'enfant. Il y a un plan sur les jambes de l'enfant. Cut. Un modèle adulte se tient maintenant à la place de la jeune fille sur le même canapé. Paul-Armand Gette travaille sur la liberté du modèle : pour commencer sa séance photographique avec la modèle, il lui dit : « Vous faites ce que

dans les utopies marcusiennes et abolir tout type de travail. Voir Herbert Marcuse, *Éros et civilisation*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

[742] Clara Serra, *La Doctrine du consentement, op. cit.*, p. 95.

[743] *Ibid.*, p. 102.

[744] *Ibid.*, p. 103.

[745] *Ibid.*, p. 134.

[746] Salma Cheddadi, *Mon cher petit Paul*, court-métrage docu-fiction, 15 minutes, 2017.

vous voulez ». Après la séance, il lui montre les photographies qu'il a prises, tous deux en discutent. Des images s'ensuivent mêlant souvenir d'enfance et collection de papillons. Les modèles viennent les unes à la suite des autres chez l'artiste en lui offrant des cadeaux. Paul-Armand Gette présente à la caméra différents cadeaux qu'il a reçu. On voit ensuite une image où l'artiste tape sur la cuisse du modèle.

Dans mes notes, je relève qu'il donne un livre au modèle. J'ai saisi quelques bribes de phrases que l'artiste dit au modèle : « moins régulier que ça » ; « jeune fille en fleur » ; « on va encore avoir des critiques ». Je note un moment où l'artiste relève la jupe de la modèle en lui demandant son autorisation après. Je note ensuite une phrase qu'il énonce : « les interdits sont un truc de mec pour exercer le pouvoir. » Une figure se dégage de ce court-métrage à moitié fictionnel, à moitié documentaire : celle du *daddy sugar* corrélée avec celle de l'artiste et du photographe. Durant l'interface, Paul-Armand Gette dit adorer recevoir des cadeaux de la part des modèles, il mentionne un pot de confiture qu'on lui avait offert et il raconte son délice de mettre ses mains dedans et d'en mettre partout : « je ne peux pas m'en empêcher » dit-il à une assemblée d'à peu près cent cinquante étudiantɛs. À propos du court-métrage, il aurait préféré un point de vue objectif. Il dit que les modèles qui posent dans les écoles d'art sont soumisɛs à des déontologies élastiques. Il explique sa démarche artistique en disant s'intéresser à la liberté du modèle et à la relation entre modèle et artiste, au couple qu'iɛls forment. Pour lui, l'un serait esclave de la volonté du second. Pour étayer son propos, il s'appuie sur le couple, tristement célèbre, formé par Rodin et Camille Claudel.

Paul-Armand Gette est obsédé par la thématique d'Alice au pays des Merveilles, le célèbre conte de Lewis Carroll. L'artiste tisse un lien entre ce modèle virtuel et les « petites filles devenues grandes » qui posent dans son salon. « Puis-je vous toucher ? » serait sa question favorite, et la suite de l'aventure serait alors déterminée par la modèle. Quant aux photographies, la modèle a le choix d'accepter les images ou non. Paul-Armand Gette dit qu'il n'a pas de paramètres prédéfinis dans le choix des modèles, ni âge, ni sexe. Pour lui, les hommes sont absents de cette recherche, le constat ne va pas plus loin. Dans son travail, Paul-Armand Gette interroge la notion de « voyeuriste autorisé », le couple exhibitionniste et voyeur, et les raisons d'acceptations de la part des modèles. Il veut aussi savoir comment les modèles le regardent, dans une volonté d'échange égalitaire. Les thématiques qu'il aborde avec les modèles peuvent être des initiatives personnelles ou bien suivre les goûts de

la personne en face. Pour lui, les images sont les résultats de complicités, « le jeu fait partie du truc » dit-il encore.

Dans un autre moment de l'interface, l'artiste dira « J'aime ce qui est à portée de main. » J'ai isolé cette phrase dans mon carnet. Ce qui m'interloqua sur le moment, je le comprendrais des années plus tard dans le cadre de cette recherche sur l'archéologie des consentements : il parlait alors de *disponibilité*. Et ce qui était disponible pour Paul-Armand Gette, bien souvent, c'étaient de jeunes étudiantes ou performeuses en arts, comme je le verrais de mes yeux dans une performance sur les *menstrues de la déesse* réalisée à la galerie Michel Journiac (fig. 332) par Paul Armand-Gette et quelques performeuses de ma promotion.

fig. 332. Paul Armand Gette, *Les menstrues de la déesse (Célébration),* 27 septembre 2017, performance de concours avec Jennifer Antoine, Sarah Krespin, Juliette Lefebvre et Wenjue Zhang, environ 8 minutes,
Paris, Galerie Michel Journiac.

Pour revenir à cette interface, Paul-Armand Gette se félicitait de l'important pourcentage de femmes artistes qui « montrent enfin ce qu'on ne voulait pas voir. » Ensuite, des questions furent posées par les étudiantɛs, dont une personne qui demanda si, dans le travail de Paul-Armand Gette, le modèle était un objet ; Paul-Armand Gette reconnaîtra une certaine complaisance du modèle (la célèbre *charis* de Plutarque), mais préfère parler de scénario où modèles et artistes sont complices. Pour lui, il n'y a pas de réponse définitive, le mot modèle ne serait plus adéquat et la chosification hors sujet. Unɛ autre étudiantɛ posera ensuite la question de l'âge des modèles complices de Paul-Armand Gette. Celui-ci répondra qu'il ne voulait pas de critères de choix, il dit accepter le vieillissement. Enfin l'artiste dira qu' « être artiste c'est se mettre à nu », il reconnaîtra le « syndrome de *daddy sugar* », affirmera ne pas aimer « l'impureté des règles ». Enfin la réalisatrice du court-métrage Salma Cheddadi prendra la parole et dira que le scénario a été conçu de concert avec Paul-Armand Gette. Durant le tournage c'est lui qui a choisi les éléments qui pouvaient « l'amuser ». Elle insistera sur le fait que c'est une fiction, c'est elle qui a fourni tous les éléments du court (lettres, vêtements et cadeaux).

Dans cette interface, Paul-Armand Gette ne mentionnera jamais le mot « consentement », mais parlera de « liberté téléguidée » ou de complaisance, qui pour lui ont leurs propres aspects déontologiques. Je sortirai de cette interface en discutant avec mes camarades de la *male gaze* et du regard pédocriminel qui se glisse insidieusement dans les œuvres et les discours de Paul-Armand Gette. Bien que je n'eusse aucune culture politique sur ces sujets-là à l'époque, je me posais déjà la question du modèle de nu, parce qu'il parcourait déjà tous mes travaux à travers les figures vénusiennes. Je me demandais comment je gèrerais l'interaction avec un vrai modèle, chez moi, dans mon atelier (il n'y a pas de limites entre mon atelier et mon espace de vie pour des raisons économiques évidentes). Le mouvement #MeToo[*] explosera en France en octobre 2017, moins d'un mois après cette interface tout-à-fait « à propos », entraînant avec cela l'épiphanie de la troisième révolution du consentement.

La séance de nu vise à déconstruire et analyser les représentations du corps humain genrées, biopolitiques et interroge le rapport de domination qui peut en découler. Ce rapport de force entre genre serait le plus visible dans l'art érotique, l'artiste cherche donc à déterminer la place du consentement dans la représentation érotique contemporaine.

Prénom : .....
Nom : .....
Âge : .....
Date : .....

Bandeau de confidentialité

Formulaire de consentement et Autorisation de diffusion

à remplir en lettres majuscules

Formulaire n° ⌞ ⌟ ⌞ ⌟⌞ ⌟⌞ ⌟⌞ ⌟⌞ ⌟⌞ ⌟

• Une copie pour le.la modèle **• Une copie pour l'artiste**

L'artiste conserve tous les droits sur la conservation des productions réalisées lors des séances. Le.la modèle choisit les productions qui peuvent être diffusées lorsqu'un élément graphique permettant son identification est représenté. L'artiste peut réinterpréter graphiquement toutes les poses réalisées lors des séances dans d'autres productions, le.la modèle ne sera alors pas mentionné.e sur celles-ci. Ce présent formulaire sera diffusé et rempli par le.la modèle comme iel le voudra.

Partie à remplir avant séance

Lieu : ☐ Atelier ☐ Autre : .....

Séance de nu : ☐ Oui ☐ Non

Durée : ☐ 20min ☐ 30min ☐ 1 h ☐ 2h ☐ quand j'en aurai marre

Mot(s) pour un oui :
1. .....
2. .....
3. .....

Signe(s) pour un oui :
1. .....
2. .....
3. .....

Mot(s) pour un non :
1. .....
2. .....
3. .....

Signe(s) pour un non :
1. .....
2. .....
3. .....

Demandes spécifiques du.de la modèle :

Partie à remplir après séance

Le consentement du.de la modèle a-t-il été respecté par l'artiste lors des différentes poses demandées ?
☐ Oui ☐ Non ☐ Autre : .....

Productions non-autorisées pour la diffusion :
N° : .....

Le.la modèle souhaite :
☐ être crédité.e ☐ rester anonyme
Pseudonyme : .....

Fait à ..... le ...../...../.....

Signatures, signes ou dessins précédés de la mention « lu et approuvé »

Le.la modèle :	L'artiste :

fig. 333. Chloé Fleury Turcas, trame du formulaire de consentement et autorisation de diffusion entre artiste et modèle pour les séances de nu·s consentant·e·s, 2019-2020.

J'ai créé une première version du contrat de consentement en 2019 (fig. 333) à l'occasion d'une première séance de nuɛs consentantɛs. Il a été motivé par les travaux de Paul-Armand Gette, on peut considérer que c'est une réponse à son travail. Je déteste les documents administratifs quand je dois les remplir, j'adore en créer – je travaille en vie scolaire à l'éducation nationale j'ai déjà été amené·e à en réaliser certains pour mes collègues du pôle administratif. Il s'avère que, alors que je n'ai jamais suivi aucune formation, je peux réaliser une foule de tableaux et de graphiques statistiques sur les absences, les punitions, les sanctions et les retards des élèves toutes classes confondues sur toute une année, et que je suis très volontaire pour les faire. Ce contrat a une allure de formulaire qui reprend tous les codes administratifs (la paire de ciseaux pour la découpe du bordereau… Une petite joie dans le détail de l'esthétique administrative, sachant que c'est moi qui découpe les bordereaux… et qui les garde. Je crois que ce formulaire en dit plus long sur ma personnalité que toutes les gravures que je crée réunies.) Aussi, Morwena Joly-Parvex offre un aperçu historique de la pratique du modèle vivant dans les écoles d'art et des défis méthodologiques que cette pratique génère dans ce que la conservatrice appelle le « patrimoine absent »[747]. La récente thèse de Damien Couget aborde également le sujet du modèle vivant en anthropologie, dans une enquête de terrain réalisée au sein de plusieurs écoles et ateliers d'art de Paris, et auprès des modèles vivants de la région parisienne. Le chercheur s'est intéressé au versant légal et moral de la pratique du modèle de nuɛs[748].

J'ai structuré ce contrat-formulaire de haut en bas, l'en-tête mentionne un petit texte d'introduction sur le contexte de la séance, qui viserait à déconstruire et analyser les représentations du corps humain genrées, biopolitiques et à interroger les rapports de domination. Je dis enfin que je « cherche à déterminer la place du consentement dans la représentation érotique contemporaine ». (Le texte est plutôt mal écrit, les intentions ne sont pas claires, mais je note que j'étais dans une période d'assimilation intensive des

[747] Morwena Joly-Parvex, « Le modèle vivant, patrimoine absent des écoles d'art académiques », *In Situ*, 43 | 2021.
[748] Damien Couget, *La part des Muses : une ethnologie des modèles vivants contemporains à Paris, Thèse en anthropologie sociale et ethnologie*, EHESS, 2021.

théories foucaldiennes.) Il n'y a pas d'écriture inclusive sur ce contrat parce que le collectif de typographes post-binaires *Bye Bye Binary* n'avaient pas encore mis à disposition leur typothèque. Dans le bordereau de confidentialité, læ modèle inscrit son nom, prénom, date du jour et âge. J'inscris ensuite le numéro du formulaire dans les cases « ⌞ ⌟ » où on met traditionnellement nos numéros de sécurité sociale – quant à mon système de codification pour reconnaître les formulaires et les bordereaux, c'était un peu sorcier alors je ne m'en rappelle plus très bien, mais les chiffres avaient un rapport avec la date de la séance afin que je puisse les retrouver.

Ensuite, je pose les termes du contrat en-dessous du titre encadré :

- L'artiste conserve tous les droits sur la conservation des productions réalisées lors des séances.
- Læ modèle choisit les productions qui peuvent être diffusées lorsqu'un élément graphique permettant son identification est représenté. (C'est-à-dire qu'en leur absence, cela veut dire que tout est autorisé à la diffusion par læ modèle.)
- L'artiste peut réinterpréter graphiquement toutes les poses réalisées lors des séances dans d'autres productions, læ modèle ne sera alors pas mentionnée sur celles-ci.
- Ce présent formulaire sera diffusé et rempli par le modèle comme il le voudra.

Dans une première partie à remplir avant la séance, læ modèle indique le lieu de la séance, si c'est une séance de nu et sa durée. S'ensuivent quatre parties, intitulées réciproquement « Mot(s) pour un oui » ; « Signe(s) pour un oui » ; « Mot(s) pour un non » ; « Signe(s) pour un non ». Ces quatre parties sont au centre du contrat et comprennent chacune trois possibilités de réponse marquées par des pointillés. Enfin, il y a un encadré intitulé « Demandes spécifiques du modèle » où læ modèle peut noter tout ce qu'iɛl veut.

Dans une seconde partie à remplir après la séance, læ modèle répond à quelques questions : « Le consentement du modèle a-t-il été respecté par l'artiste lors des différentes poses demandées ? » J'ai mis trois cases que læ modèle peut cocher : « Oui », « Non » et « Autre » avec des pointillés pour laisser læ modèle s'exprimer. Avec ces trois possibilités, j'avais déjà anticipé la zone opaque des consentements. Ensuite, il y a une partie où læ modèle peut noter les productions qu'iɛl n'autorise pas pour la diffusion, s'iɛl souhaite être créditée ou non, son anonymat, son pseudonyme, le lieu et la date de signature. Et enfin, il y a deux encadrés pour les signatures de l'artiste et du modèle, avec la formule administrative figée, utilisée comme mention manuscrite : « Lu et approuvé. » Voici comment j'ai structuré ce contrat de consentement. C'est un contrat qui pourrait aussi

répondre aux « déontologies élastiques » des séances de nuɛs qui ont lieu dans les écoles d'arts, pour reprendre les mots de Paul-Armand Gette. Ce contrat n'est ni drôle, ni créatif, à l'inverse de mes travaux en gravure, il est au contraire plutôt rigoureux et sérieux. Je crois que chez moi, la relation directe aux autres, à leurs corps, n'est pas une affaire de plaisanterie, ni de complicité présupposée ou acquise. C'est très lié à ma position personnelle, aux emprises, agressions et viols que j'ai subi à l'adolescence[749] et plus largement au fait que j'ai été socialisé et que je suis considéré comme une femme.

Séances de nuꝫs de référence

Avant de présenter les nuɛs consentantɛs, j'aimerais d'abord baser mon étude sur une situation de référence. Après la première séance de nuɛs consentantɛs[750], je me suis inscrit à des séances de nuɛs que j'ai trouvé sur Facebook et qui se tenait dans un centre Paris Anim'. J'y ai assisté du 14 novembre 2019 au 5 décembre 2019. J'ai complètement arrêté d'y assister après le confinement. Les séances étaient payantes à la hauteur de dix euros et les modèles rémunérées – je n'ai pas demandé à quelle hauteur. Je ne connaissais personne mais me suis intégré au groupe, certainɛs étaient de nouveaullɛxs venuɛs comme moi et d'autres des habituées. Je n'ai prévenu personne que j'effectuais une recherche sur les consentements des modèles. Je n'ai montré à personne les dessins, ni les relevés que j'avais noté pendant ces séances (ni aux modèles, ni au groupe). Donc tout ce que j'ai relevé lors de ces séances n'est pas biaisé par le cadre de cette recherche. Pour cette raison, j'ai anonymisé les prénoms des différentɛs modèles et du responsable de l'atelier, noté A.

A. orientait les poses dɛula modèle. Généralement nous étions entre dix et vingt dessinateuríces lors de ces séances, de tous âges et tous horizons, certainɛs étaient là pour le loisir, d'autres pour leur propre recherche artistique et d'autres en complément d'une formation artistique. Ces séances se tenaient une à deux fois par semaine. Je n'ai pas su comment A. recrutait les modèles, sans doute des petites annonces, et il devait avoir son propre réseau, parce que certainɛs modèles ne venaient pas pour la première fois. La salle était de taille moyenne, chacunɛ avait un pupitre et divers accessoires étaient à la disposition dɛula modèle (tabouret, bâton, coussin, etc.) Les poses duraient entre trente secondes et vingt

[749] Annexe 4 : Rapport de force.
[750] *Infra*, « G. – 22 mai 2019 » *in* « Des travaux de Paul Armand Gette jusqu'aux contrats de consentement des séances de nuɛs consentantɛs ».

minutes, avec très souvent au moins une pose de vingt minutes à chaque séance – mais ce n'était pas systématique et dépendait des capacités dɛ̣la modèle. La séance durait environ une heure et demie avec une petite pause au milieu. Læ modèle avait une petite cabine dans un coin de la pièce pour se dévêtir et où iɛl pouvait poser ses affaires. Nous étions organisɛ́ɛs (les dessinateuɾ́ices) en rond autour dɛ̣la modèle, le silence n'était pas obligatoire et les dessinateuɾ́ices pouvaient faire des suggestions de poses directement au modèle. Aucune règle n'était clairement énoncée par A. au début des séances, seul un accord tacite se tissait entre chaque dessinateuɾ́ices, souvent habituɛ́ɛs à ce type de séances. Iɛls savaient qu'il ne faut pas prendre de photographies etc. Cependant, sur l'annonce Facebook (indisponible aujourd'hui), des règles étaient mentionnées.

Tout ce que j'ai noté en marge des dessins sont des situations que j'ai relevées ou des paroles que les modèles, A. ou les dessinateuɾ́ices s'échangeaient ou énonçaient. Les mouvements et attitudes des modèles sont souvent notées entre des astérisques. Les textes au plus proche du dessin du modèle sont mes propres réflexions quant à la qualité de ce que je dessinais. Je n'ai pas toujours précisé qui disait quoi, mais reviendrais rapidement sur chaque séance pour apporter des détails ou des précisions. Les dessins présentés ici ont été sélectionnés, j'ai souvent choisi ceux qui étaient accompagnés de textes. Lors de ces séances j'étais très silencieuxsɛ et je n'ai jamais engagé personnellement l'interaction avec læ modèle. Je n'ai pas tout noté évidemment, donc ce que j'ai noté est biaisé par ce que je relevais comme pertinent ou intéressant. Je n'ai pas numéroté tous les dessins, ils seront donc répertoriés par titre de séance dans le corps même de la thèse, titre constitué de l'initiale dɛ̣la modèle avec la date de la séance.

14.11.19 S
"Pour ceux qui aiment bien noter"
1mn

3min
"je dois mettre mes bras comme ça?"

5min
"force pas trop - ça va dlbr je pense"

"Des fois, ils seront exigeants"
3min

5min

"De ce côté, ou de ce côté, il y a tellement de monde".
- mets-toi à l'aise

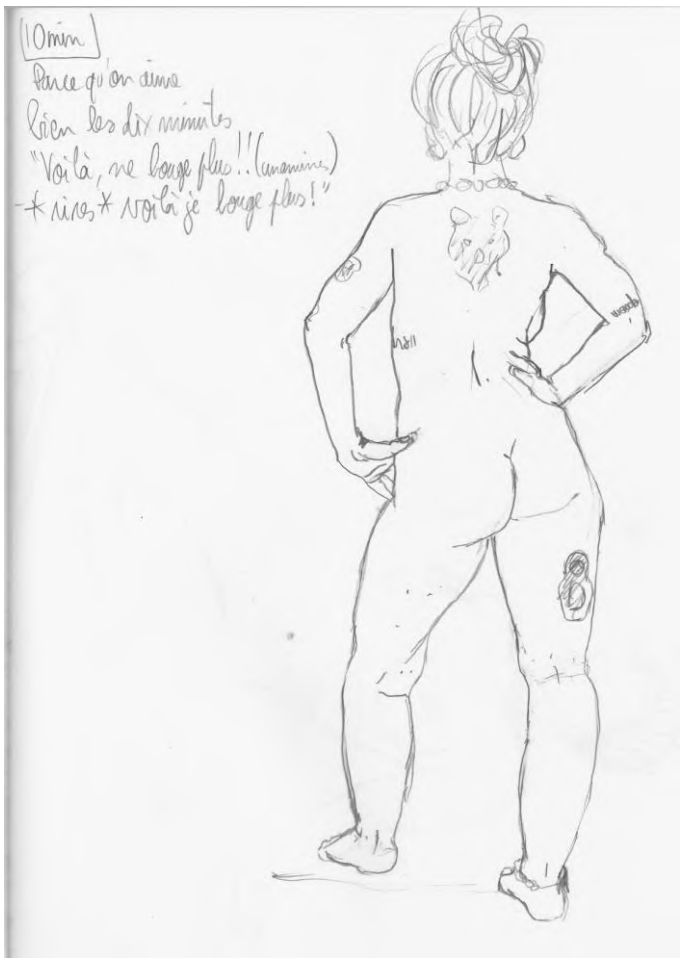
5min

"Tu le sens"
- mouais, moyen
rires
- non mais t'es pas obligée!"

"C'était beau ça! Quand elle a la tête..."
- Comme ça?!"

10min

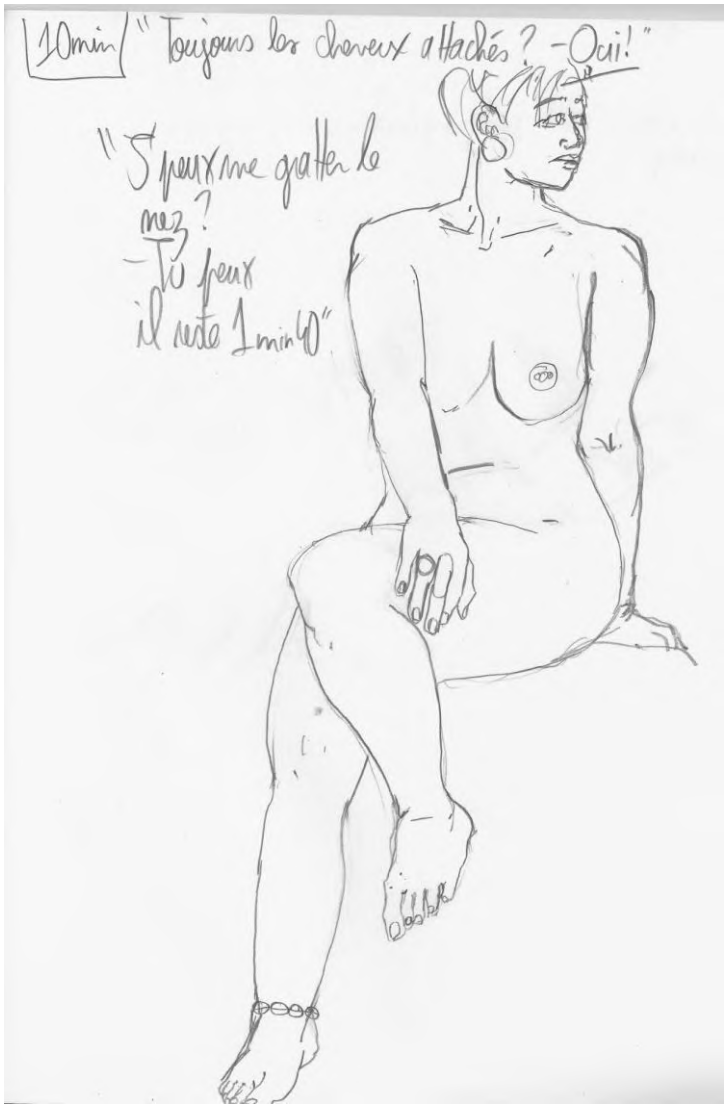
Parce qu'on aime bien les dix minutes
"Voilà, ne bouge plus!!" (en mimine)
-*rires* voilà je bouge plus!"



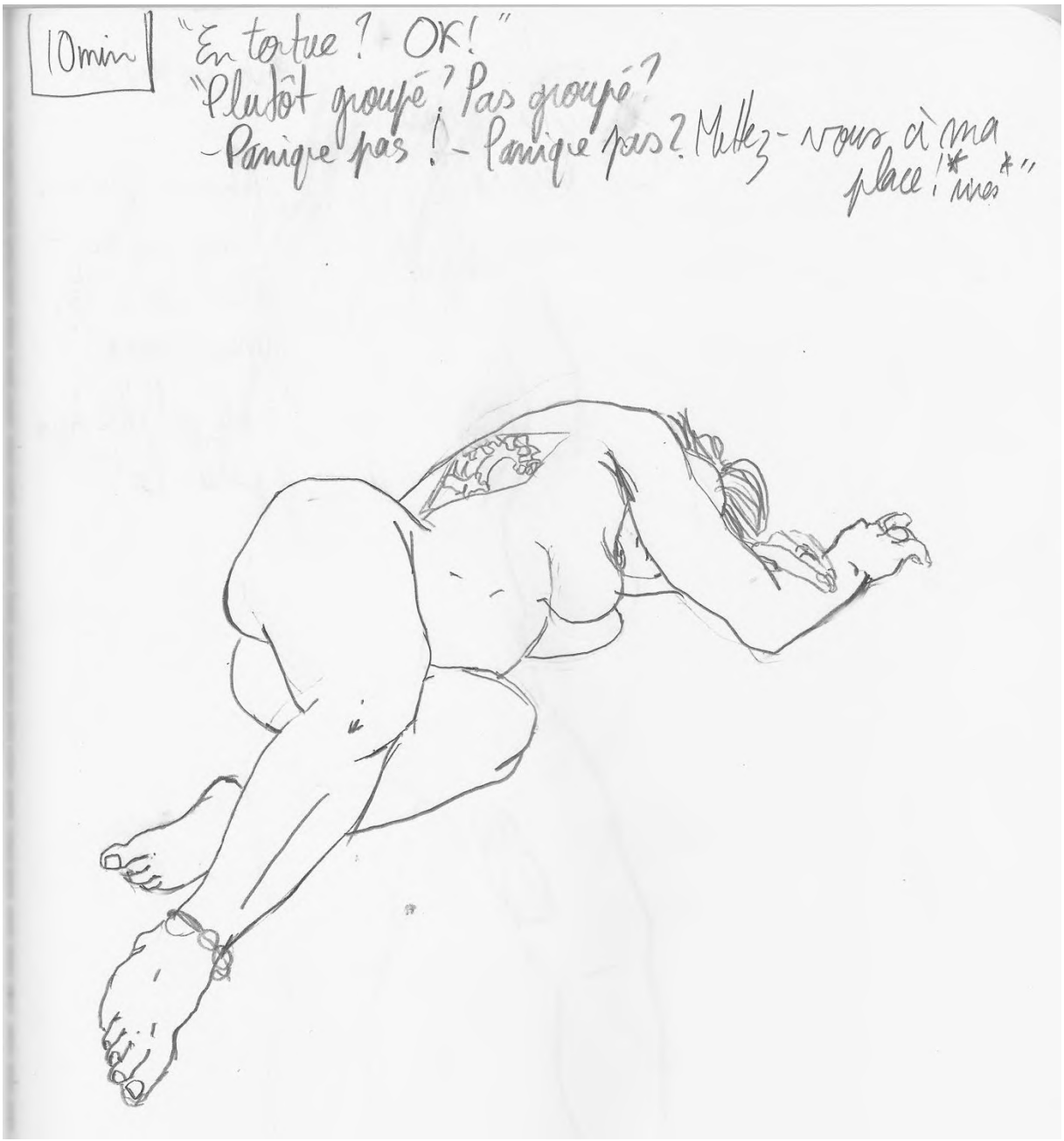
10min

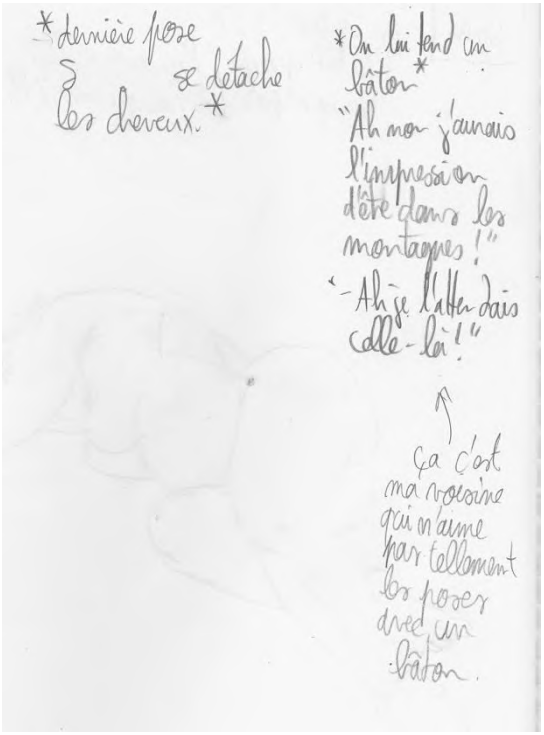
"C'est bon pour toi?
- mhm - mhm"

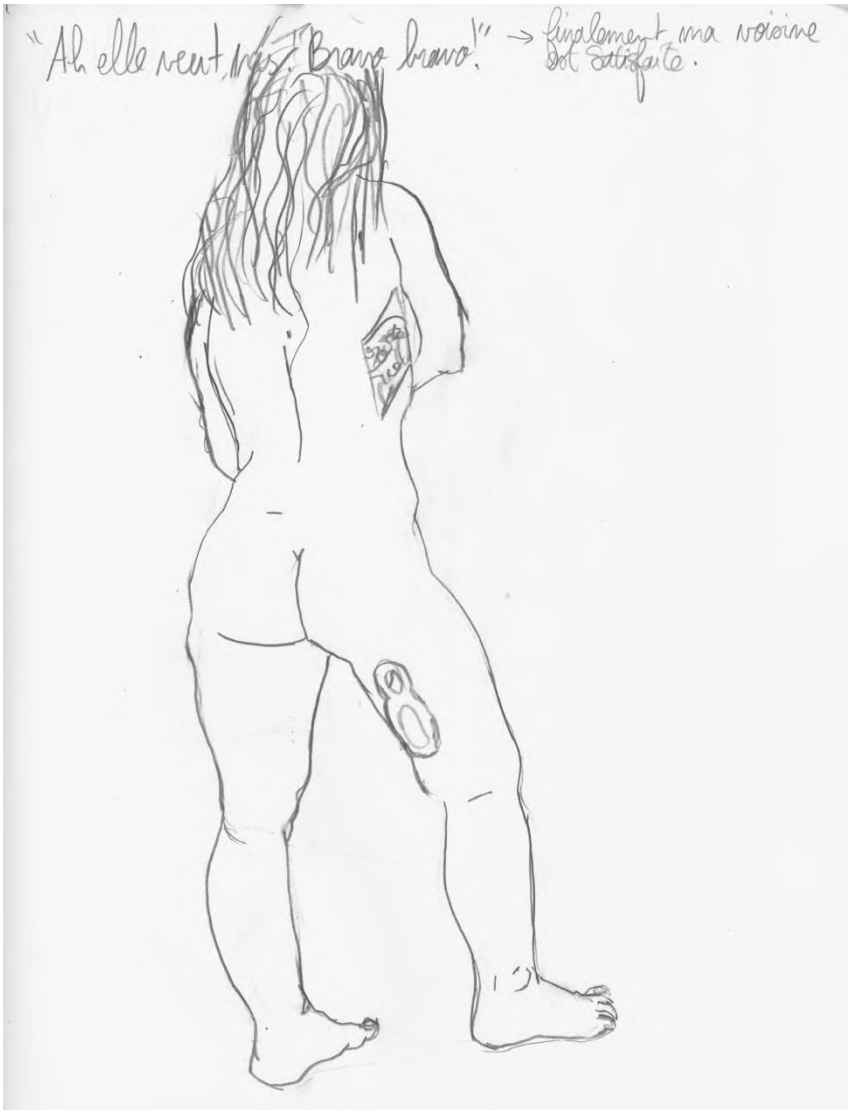
10 min
"Excusez-moi, je me replace"


10min
"Toujours les cheveux attachés ? -Oui!"
"J'peux me gratter le nez ?
-Tu peux il reste 1min40"

10min
"Place-toi Lilian, mets toi là
-OK!"


10min
"En tortue ? OK !"
"Plutôt groupé ? Pas groupé ?
- Panique pas ! - Panique pas ? Mettez-vous à ma place ! *me*"

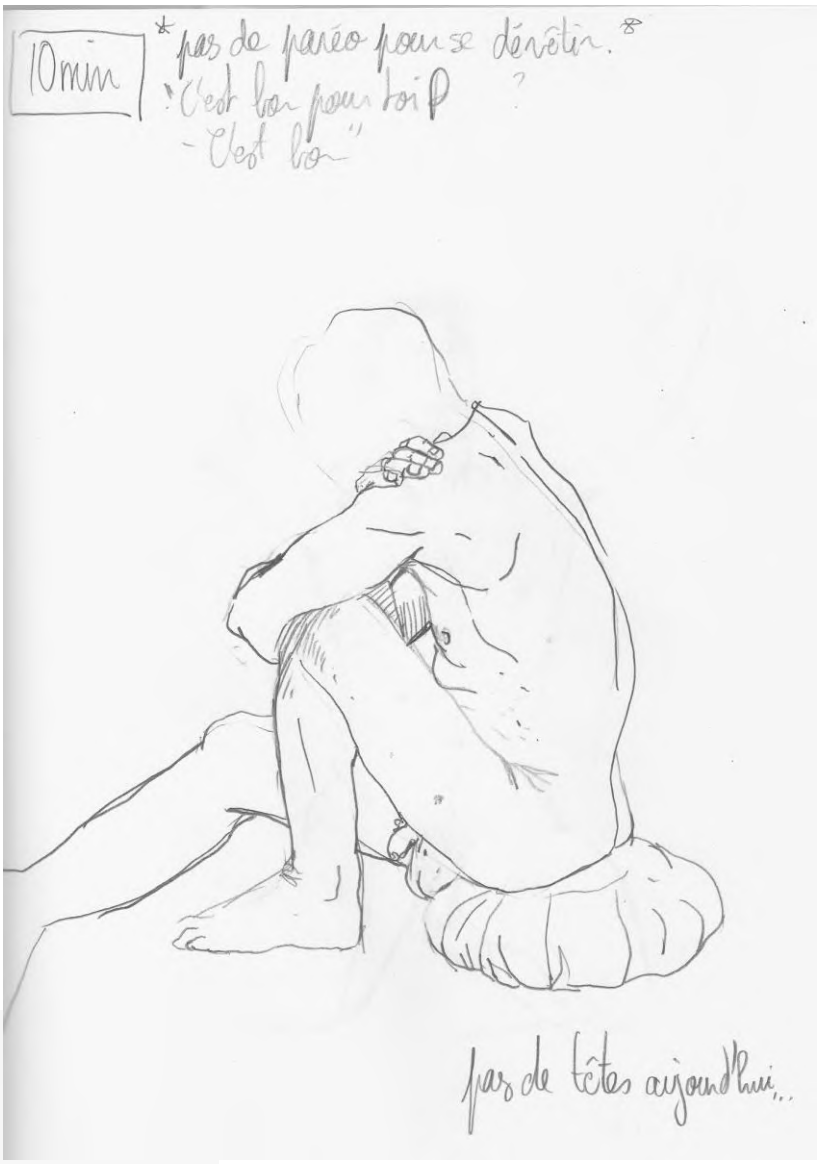

*dernière pose
& détache
les cheveux.*
*On lui tend un
bâton*
"Ah non j'aurais
l'impression
d'être dans les
montagnes!"
"-Ah je l'attendais
celle-là!"
Ça c'est
ma voisine
qui n'aime
pas tellement
les poses
avec un
bâton.


"Ah elle veut nous "Bravo bravo!" → Finalement ma voisine
est satisfaite.

Lors de la séance du 14 novembre 2019, dès la première pose d'une minute, A. précise le prénom de la modèle « pour ceux qui aiment bien noter » sur les pages de leurs carnets ou sur leurs feuilles. Nous noterons donc le nom de la modèle par un S. Elle n'a pas l'air expérimentée, je suppose que c'est la première fois qu'elle s'adonne à l'exercice. Durant la séance, la modèle pose des questions sur la pertinence de la position de son corps. A. mentionne « l'exigence » de certaines dessinateurices présentes. Pour la première pose de cinq minutes, S. ne sait pas de quel côté se positionner et remarque qu'il y a beaucoup de monde, ce qui semble la rendre inconfortable. A. la rassure et lui dit de se mettre à l'aise. Lors d'une autre pose de cinq minutes, A. lui suggère une pose, il accueille ses réponses dubitatives en lui disant qu'elle n'est pas obligée d'exécuter ses suggestions. S. ajuste alors sa pose et une dessinateurice remarque une orientation de la tête de la modèle qui lui plaisait (tête que, par ailleurs, je n'ai pas dessinée). S. complètera la suggestion de la dessinateurice avant que celui-ci ne termine sa phrase, et à partir de ce moment-là, elle entrera en symbiose joyeuse avec le groupe et rira à plusieurs reprises.

Pour la première pose de dix minutes, les dessinateurices sont unanimes sur un contrapposto proposé par S., qui rira face à cet enthousiasme. Elle semble se détendre de plus en plus : lors de la troisième pose de dix minutes elle utilise le mot « OK ! » pour marquer son accord ; à la quatrième pose de dix minutes elle s'excuse parce qu'elle a besoin de se replacer (sur le même dessin je juge mes piètres performances en termes de perspective et signe le dessin d'un « NIMP » qui est l'abréviation de « n'importe quoi ») ; pour la cinquième pose de dix minutes encore, elle demande si elle peut garder ses cheveux attachés et A. lui répond un « oui » franc, elle demande ensuite si elle peut se gratter le nez ; lors de la sixième pose de dix minutes, elle demande des précisions sur la pose qu'elle devrait adopter en s'adressant à A., qui l'invite à ne pas paniquer, elle lui répond alors : « Panique pas ? Mettez-vous à ma place ! » et ponctue sa phrase d'un rire. Après cet échange, j'ai noté à gauche de la page que, lorsqu'elle trouvera une pose qui lui convient, A. dira : « Voilà ! Voilà ! » pour l'encourager. Pour la dernière pose de dix minutes, S. se détache les cheveux et A. lui tend un bâton qu'elle refuse en disant que ça lui « donnerait l'impression d'être dans les montages ». Ma voisine de pupitre réagit joyeusement, elle semble apprécier la défiance de la modèle qui s'accordait parfaitement avec sa propre aversion pour les poses avec un bâton.

P. – 21 novembre 2019

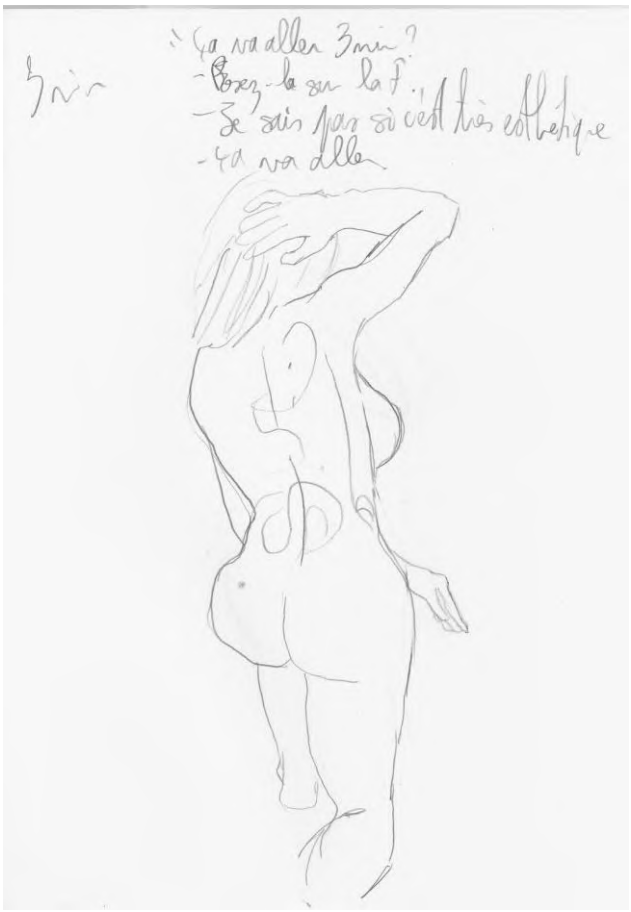

10min
* pas de paréo pour se dévêtir. *
"C'est bon pour toi ?
- C'est bon"
pas de têtes aujourd'hui...

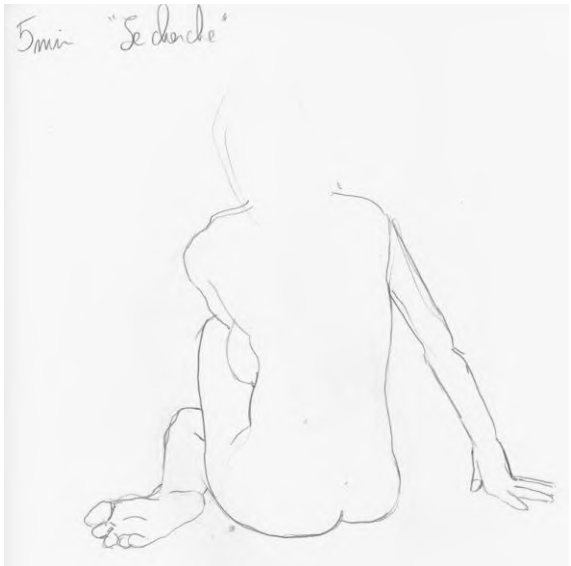
10 min

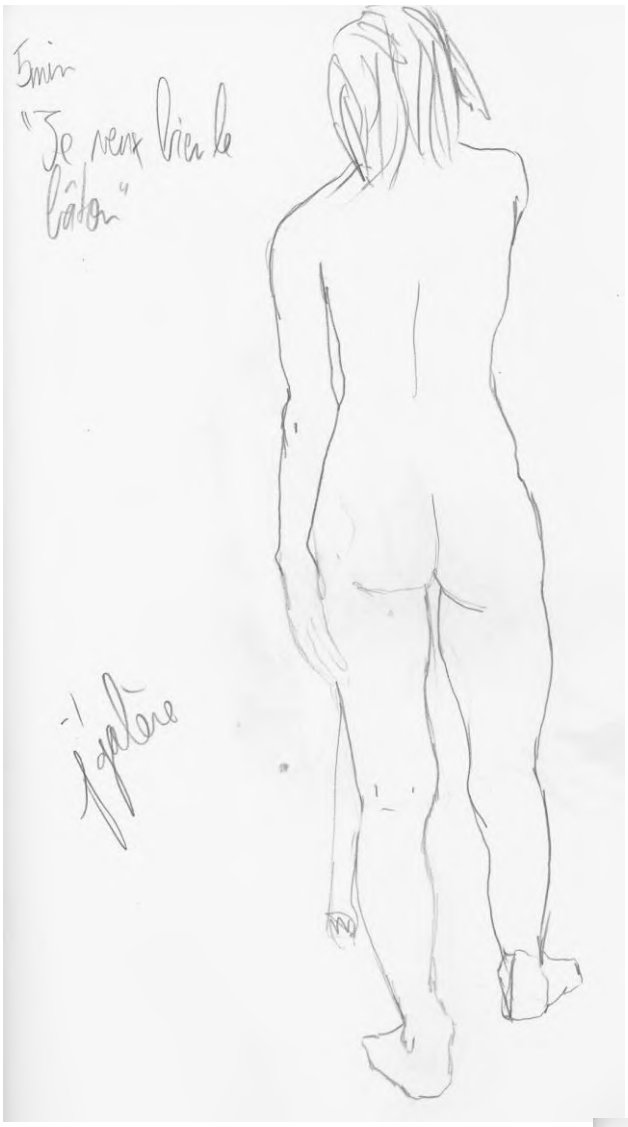
Dain "Ça va aller Mais
+ Ça va aller".

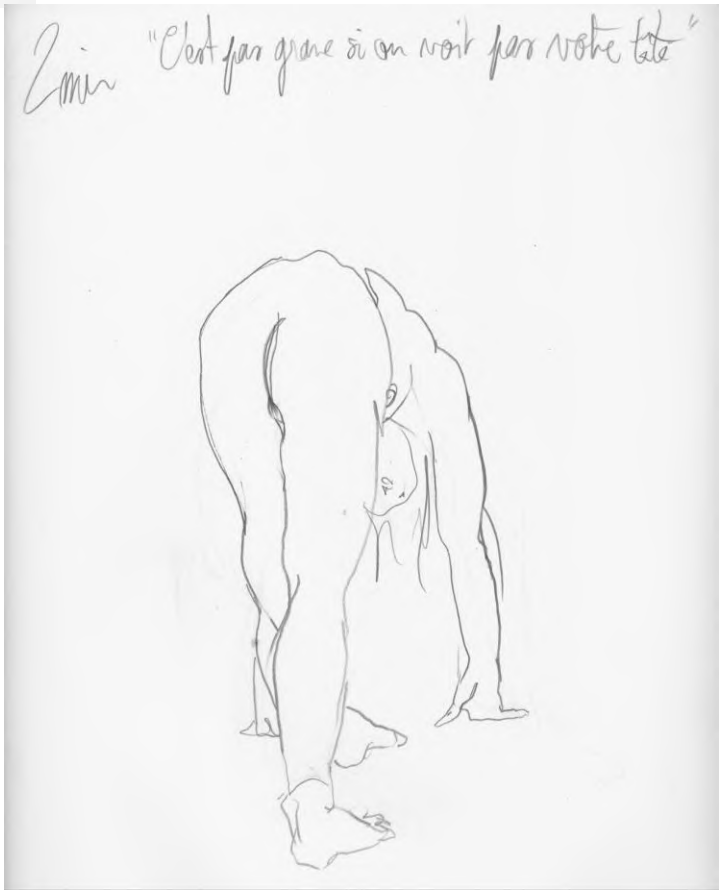
P. sera le seul modèle masculin de toutes les séances de nuɛs auxquelles j'ai participé. Lors de la séance du 21 novembre 2019, il était plutôt silencieux et avait l'air expérimenté. Il proposait des poses difficiles qu'il adoptait très vite. Souvent il répondait aux sollicitations de A. par un mouvement de tête (hochement). Lors de la deuxième pose de dix minutes, P. n'a pas de paréo à sa disposition pour proposer une pose de type « déshabillé ». A. lui demande si c'est bon pour lui, P. lui répond : « C'est bon. » Pour la troisième pose de dix minutes, A. lui demande si « ça va aller » parce qu'il doit tenir ses bras en l'air pendant dix minutes et P. reprend simplement de début de sa phrase et lui répond : « ça va aller. » P. effectuera ensuite une série de poses avec un bâton, un coussin, ses poses sont truffées de raccourcis très techniques et difficiles à reproduire sur le papier (j'avais changé de voisine, je n'ai pas su ce que mon ancienne voisine en pensait, mais ça ressemblait à de la torture-pour-dessinateuɾice). Sur le dernier dessin que j'ai reporté ci-dessus, on peut voir les deux tables collées l'une à l'autre sur lesquelles P. se tenait assis, dos à moi, et les dessinateuɾices devant lui à l'arrière-plan.

28.11.19 - 8 est un modèle tatoué
5 min


3 min
= Ça va aller 3 min ?
- Pose-la sur la table
- Je suis pas sûr c'est très esthétique
- Ça va aller


5 min "Se chercher"


5min
"Je veux bien le
bâton"


2min "C'est pas grave si on voit pas votre tête"

"Je trouverais que <la chaise> était plus esthétique"

10 min

*monte sur un escabot poussiéreux

"Voulez que je m'attache les cheveux?

-Oui

-*rires* excusez-moi [...] je sais pas où j'ai mis ma barette.

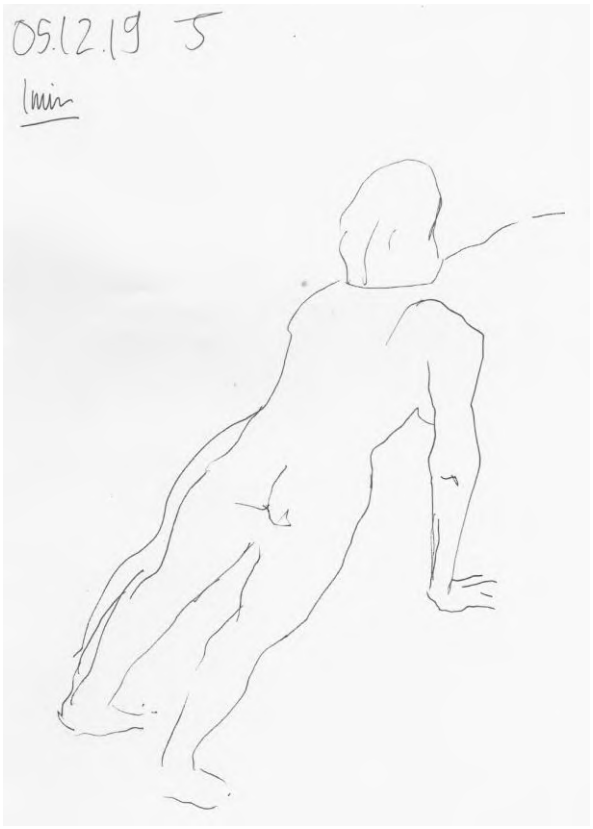
A chaine - et je peux pas vous aider."

Se courbe & vis - Je pense que je vais écarter les jambes en montant, ça va pas être très élégant.
- On fera la à l'autre côté, vous voyez pas ma tête

15mn

20 min "il y a beaucoup de tâches noires par-là + pointe vers moi*

J. est une modèle tatouée sur presque tout le corps. Pour commencer la séance du 28 novembre 2019, elle nous propose des poses de yoga d'une durée d'une minute pour chacune. Elle était très attentive à « l'esthétisme » de ses poses. Lors d'une pose de dix minutes, elle demande une barrette pour attacher ses cheveux, et A. fait une blague sur le fait qu'il ne peut pas l'aider parce qu'il est chauve. Pendant la première pose de quinze minutes, J. s'inquiète de son « élégance » alors qu'elle monte sur un tabouret. Elle s'inquiète aussi que tout le monde ne puisse pas voir son visage, ce qu'elle répètera plusieurs fois durant la séance. Elle interagit beaucoup avec les dessinateurices, commente leurs dessins et, après une pose longue de vingt minutes, elle pointera son doigt vers mon pupitre et dira : « Il y a beaucoup de taches noires par-là ! »


05.12.19 5
1min

-Tar moge d'attacher les cheveux?
-Oui bien sûr!"

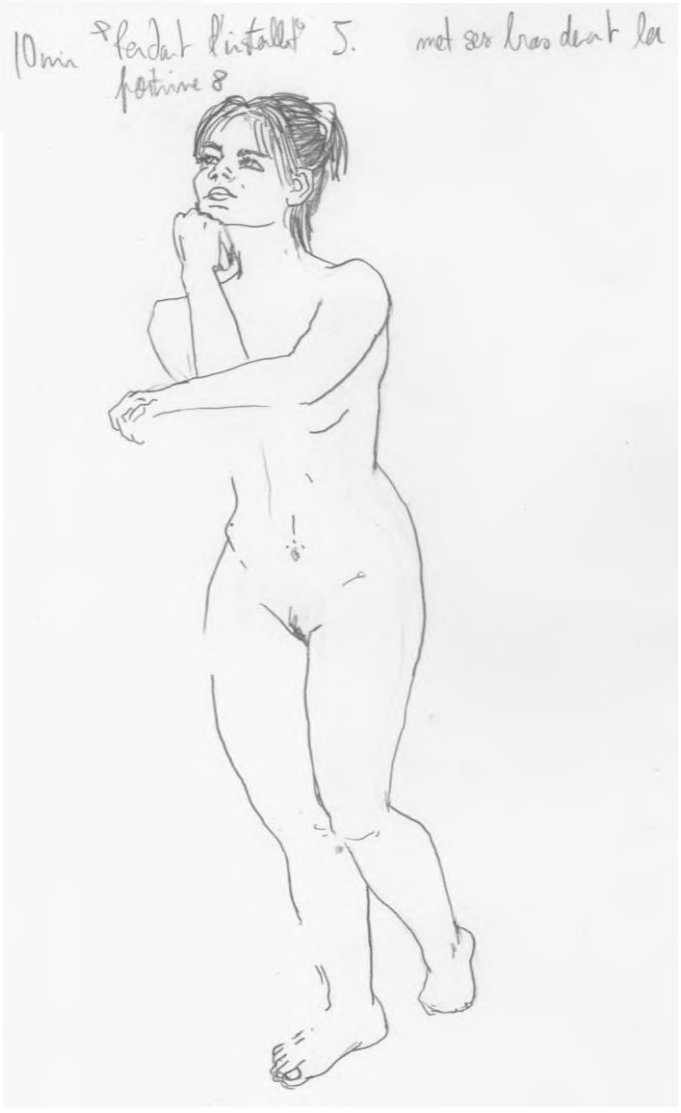
1min "c'est le lip."

10min * ajuste position tendue
→ préfère les genoux plés
"est-ce qu'on peut faire une petite pause?
- Une pause de la pose

5min
"À bout de bras au Sun ça va ê lon?

10 min On lui demande torsion plus 1 jambe pliée [...]. Posit° dure à trouver

10 min Pendant l'installat° 5. met ses bras devant la poitrine 8



20min ("C'est important que j'ouvre les yeux?
-ah non!")

J. est un autre modèle qui a posé le 5 décembre 2019. Les poses d'une minute étaient entrecoupées par l'ennuyeuse sonnerie du téléphone portable de A. Pendant cette séance, J. utilise un cerceau lors d'une pose de trois minutes. A. lui demandera d'attacher ses cheveux, requête à laquelle elle répondra positivement. A. demandera, comme à son habitude, si tenir une pose de cinq minutes les bras en l'air lui ira, J. répond là encore à l'affirmative. Elle demandera ensuite « une pause dans la pose », la première pose de dix minutes consistait à tenir les genoux fléchis, et cela fut difficile pour elle. Elle s'allongera pour la pose suivante. Elle réalisera sa troisième pose de dix minutes dans un position « dure à trouver » (bâton + position fléchie + torsion du buste). Pour l'avant-dernière pose de dix minutes, j'ai remarqué un mouvement pudique de la modèle, qui couvrait sa poitrine en positionnant ses bras devant son torse, je crois que ce devait être la fin de la pause, et tout le monde s'installait devant son pupitre. Elle n'avait pas de tissu pour se couvrir à ce moment-là. Enfin, pour la dernière pose de vingt minutes, J. s'est allongée sur le dos et a fermé les yeux, en demandant si c'était « important » d'ouvrir les yeux, A. lui a répondu par la négative.

Pour conclure sur ces séances de nuɛs de référence, j'ai relevé plusieurs signes d'acceptations variés (onomatopées, phrases affirmatives, mouvements d'acquiescement). L'ambiance des séances de nuɛs était globalement très douce, respectueuse pour læ modèle et le responsable A. prêtait systématiquement attention au bien-être des modèles et était particulièrement attentif et respectueux de leurs consentements. Jamais il ne forçat quiconque à faire quoi que ce soit avec lequel iɛl n'était pas à l'aise et respectait les refus en proposant d'autres solutions. Certainɛs modèles étaient plus à l'aise que d'autres avec l'exercice, d'autres étaient plus expérimentéɛs et autonomes. Chez certainɛs, le choix des poses révèle un véritable travail esthétique, technique et performatif. La recherche de « la bonne pose » semble être une constante chez les modèles.

A. proposait parfois des poses « standards », qui sont souvent demandées lors des séances de nuɛs, afin de mettre les muscles dɛula modèle en tension et créer d'horribles raccourcis illisibles (auxquels S. par exemple semblait absolument étrangère, témoignant d'un manque d'intérêt voire d'une certaine défiance tout à fait légitimée par l'ensemble du groupe et déclencha même des éclats de rires.) La contrainte des cheveux attachés (pour voir distinctement le dos) fut respectée par les modèles féminins, mais fut cependant constamment le centre de demandes et de questionnements sur l'ensemble des trois séances

avec des modèles féminins. Pour ce qui était des aspects négatifs, le matériel manquait parfois ou n'était pas toujours adapté. Il y a un manque de transparence sur la rémunération des modèles. Mais globalement, les séances se sont déroulées de manière très joyeuse et fluide, les éventuels malaises étant toujours très bien anticipés, contenus et encadrés par A.

Séances de nu⸗s consentant⸗s

Je vais maintenant diffuser les contrats de consentements des modèles et quelques dessins issus de séances de nuɛs consentantɛs. Ces séances se sont déroulées sur deux années, avec un parfait inconnu d'abord, puis avec des amiɛs d'amiɛs. L'expérience s'est déroulée entre la période de l'épidémie de COVID19, du 22 mai 2019 au 14 octobre 2021. Aucunɛ modèle n'a été rémunéréɛ lors de ces séances. La participation s'est faite sur la base du volontariat. Les contrats seront légendés mais les dessins qui suivront entreront dans le corps de la thèse, on pourra les distinguer les uns des autres grâce à leur numérotation. Tous les dessins ne seront pas reportés, j'ai établi une sélection selon la pertinence de ce que j'avais capté lors des séances de nuɛs consentantɛs. Je comparerai ces séances avec celles analysées précédemment, où aucun contrat de consentement n'a été signé.

La plupart des séances se sont déroulées chez moi où chez les modèles. Tou⸗s les participantɛs savaient que ces contrats allaient figurer dans cette présente thèse. Les dessinateuɾ́ices présentɛs pour la plupart sont diplôméɛs d'écoles d'art et son artistes et/ou graphistes/illustrateuɾ́ices. La fréquence de ces sessions était assez sporadique, souvent la date et le lieu étaient décidés grâce à un sondage sur un groupe Facebook (inactif maintenant, mais qui s'appelait *Poil Party*). Pour toutes les séances hors de chez moi, ce n'était pas moi l'organisateur qui orientait læ modèle, mais plutôt Coline Poulette, quand elle n'était pas elle-même modèle. Il y avait à chaque fois entre quatre et six dessinateuɾ́ices. Les modèles faisaient partie du groupe d'amiɛs de Coline, moi-même étant amiɛ avec elle. C'est pourquoi la moitié des séances de nuɛs se déroulent dans son salon, qu'elle partage avec trois autres colocataires. La durée des poses n'a jamais dépassé quinze minutes, le thème était libre, les modèles pouvaient choisir des poufs, et des vêtements à disposition, et s'iɛls n'étaient pas à l'aise avec la nudité, iɛls pouvaient garder leurs sous-vêtements.

Il y avait souvent un petit goûter, beaucoup de thé, de la musique que le groupe ou læ modèle choisissait. Un minuteur déterminait la fin des poses (souvent entre trente secondes et dix minutes), mais souvent le temps était allongé lorsque quelqu'un n'avait pas fini son croquis. Les dessinateurices ne bougeaient plus une fois læ modèle installéɛ. Il y avait beaucoup d'échanges qui n'avaient aucun rapport avec la séance de nuɛ en elle-même, des anecdotes sur la vie de chacunɛs, des blagues, etc. Les dessinateurices étaient installéɛs en arc de cercle sur les canapés et chaises, le carnet sur un support ou parfois directement sur les genoux. Je m'installais sur la table où le goûter était disposé. Læ modèle se changeait dans une chambre et venait dans le salon déjà nuɛ et se positionnait souvent à côté de l'écran de télévision qui contrôlait la musique.

Pour la plupart des modèles de ce groupe, la nudité n'était pas vraiment vue comme un dévoilement intime. Comme la plupart sont artistes ou amiɛs d'artiste, la valeur esthétique et performative du nu était acquise unanimement. Par la suite, Coline sera même modèle pour des cours de nuɛs dans des écoles d'art. Coline m'a convié à ces séances parce que je lui avais fait part de mes recherches universitaires et plastiques sur les consentements. Elle a même aidé à la correction de la première version du contrat de consentement. Je présentais ce contrat aux modèles en début de séance, qui pour la plupart étaient enthousiasméɛs par l'idée. Je tiens aussi à ajouter que cet enthousiasme était alimenté par le fait, non des moindres, que beaucoup des membres de ce groupes (modèles et artistes) faisaient partie ou avaient des pratiques relatives au milieu du BDSM✳.

Comme l'anthropologue Gayle Rubin le note : le cadre légal autour des consentements aux États-Unis et au Canada s'est surtout construit dans la fin des années 1970 et le début des années 1980 contre les pratiques sadomasochistes et homosexuelles[751]. C'est pourquoi l'attention particulière aux consentements dans ces communautés est *structurelle*. Gayle Rubin écrit encore :

> Les arguments les plus stupides sur le SM sont ceux qui consistent à dire qu'on ne peut pas y consentir véritablement. La question du consentement a été obscurcie parce que, de façon extrêmement hâtive, on a appliqué au droit sur le sexe et aux pratiques sexuelles les critiques marxiennes de la théorie bourgeoise du contrat. Les marxistes affirment que le fait que quelqu'un consente à faire quelque chose ne suffit pas à prouver qu'il n'y a pas été contraint par des forces qui ont affecté sa décision. Cette distinction est utile car les relations sociales de classe, de genre, de race, etc., limitent bel et bien

[751] Gayle Rubin, « Le péril cuir », *Surveiller et jouir, op. cit.*, p. 94-95.

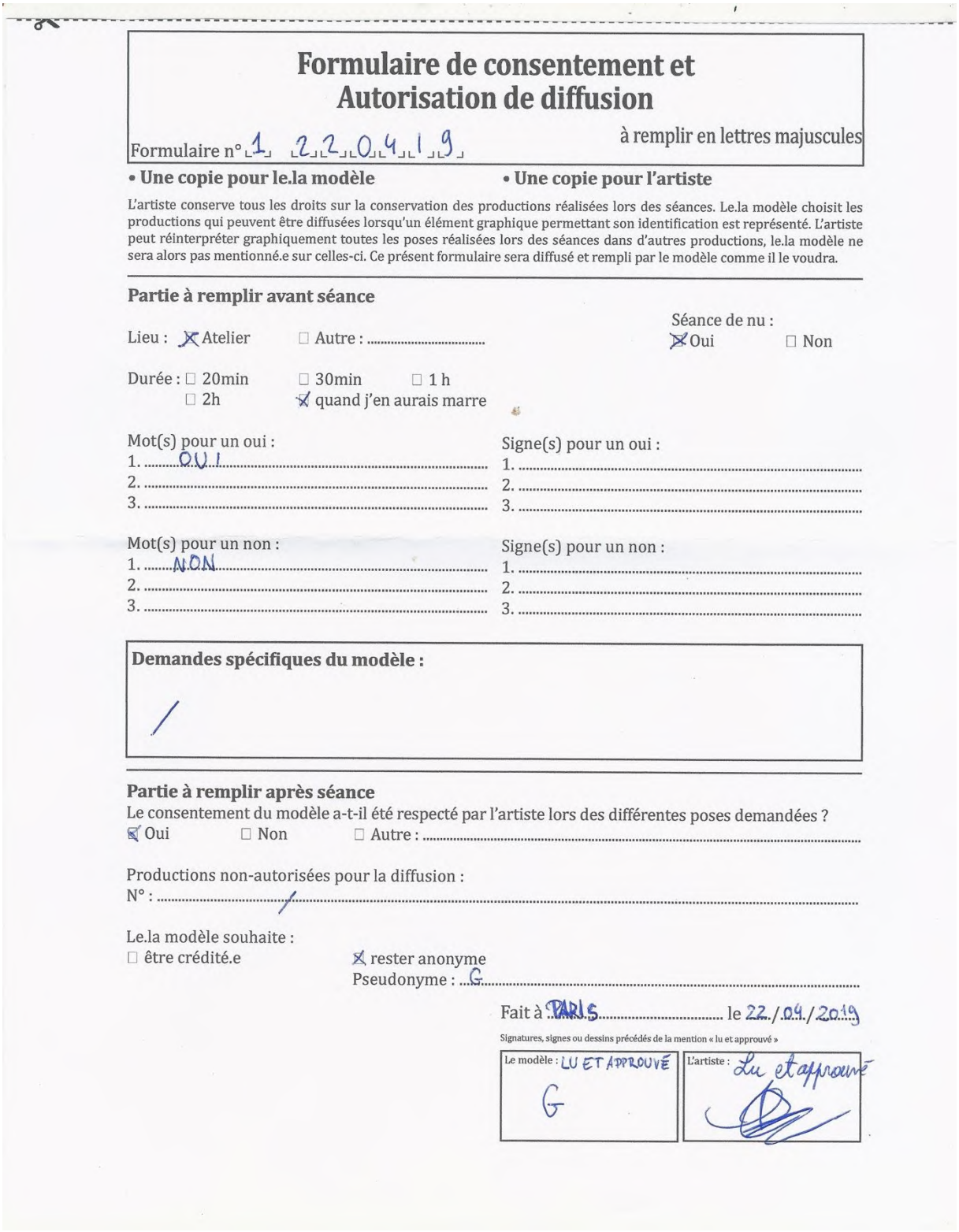
> le champ des décisions possibles. Les relations sociales autour de la sexualité font de même, mais certainement pas en forçant les gens à être pervers.[752]

Rubin ajoute dans le paragraphe suivant : « Dans le droit en matière de sexe, le consentement est ce qui distingue le rapport sexuel du viol. Mais consentir est un privilège auquel toutes les sexualités n'ont pas droit de la même façon. »[753] Depuis la fin du XXe siècle la situation a bien évoluée, la législation en France aussi.

Pour en revenir aux *Poil Party* de Coline, j'étais bien plus impliquée relationnellement que pendant les séances auxquelles j'assistais avec A. Même si je n'intervenais pas beaucoup, les potentielles dynamiques de contrainte ne pouvaient pas se révéler sans entacher des amitiés, ce qui rendait leur apparition (heureusement) quasiment impossible ; aussi, parce que la direction de l'organisatrice n'était pas aussi contraignante que celle de A., où un aspect pécunier était en jeu. Dans bien des aspects, ma proximité relative aux modèles a faussé le rapport aux contrats des consentements, qui dans le cas de *relations filamentaires en train de se construire ou déjà construites,* se révèlent d'une inefficacité si évidente que j'abandonnerai moi-même l'expérience. Mais avant que je rencontre Coline, j'ai organisé moi-même une seule et unique séance de nu consentant avec G. et voici comment cela s'est passé...

[752] *Ibid.*, p. 130.

[753] *Ibid.* Elle ajoute ensuite : « En plus de contenir des restrictions légales clairement définies, le droit sur le sexe est inégalement appliqué. Et aux actions policières viennent s'ajouter d'autres forces, comme les Églises, les médecins, les média, l'éducation, la famille et l'État qui, tous, concourent à inciter les gens à être mariés, hétérosexuels, monogames et conventionnels. Il serait plus raisonnable de demander si qui que ce soit "consent" vraiment à être *straight* d'une façon ou d'une autre. Il y a de la contrainte parmi les pervers sexuels, comme il y en a dans tous les milieux sociaux. Il faut bien, pourtant, distinguer le viol et la violence des relations consenties. Pourtant, la contrainte la plus lourde, dans le SM, réside dans la façon dont on empêche les gens de le pratiquer. Nous luttons pour la liberté de consentir à notre sexualité, sans ingérence ni sanction. » *Ibid.*, p. 131.



Formulaire de consentement et Autorisation de diffusion

Formulaire n° 1 220419 à remplir en lettres majuscules

• **Une copie pour le.la modèle** • **Une copie pour l'artiste**

L'artiste conserve tous les droits sur la conservation des productions réalisées lors des séances. Le.la modèle choisit les productions qui peuvent être diffusées lorsqu'un élément graphique permettant son identification est représenté. L'artiste peut réinterpréter graphiquement toutes les poses réalisées lors des séances dans d'autres productions, le.la modèle ne sera alors pas mentionné.e sur celles-ci. Ce présent formulaire sera diffusé et rempli par le modèle comme il le voudra.

Partie à remplir avant séance

Lieu : ☒ Atelier ☐ Autre : .....

Séance de nu : ☒ Oui ☐ Non

Durée : ☐ 20min ☐ 30min ☐ 1 h ☐ 2h ☒ quand j'en aurais marre

Mot(s) pour un oui :
1. OUI
2.
3.

Signe(s) pour un oui :
1.
2.
3.

Mot(s) pour un non :
1. NON
2.
3.

Signe(s) pour un non :
1.
2.
3.

Demandes spécifiques du modèle :

/

Partie à remplir après séance

Le consentement du modèle a-t-il été respecté par l'artiste lors des différentes poses demandées ?
☒ Oui ☐ Non ☐ Autre : .....

Productions non-autorisées pour la diffusion :
N° : /

Le.la modèle souhaite :
☐ être crédité.e ☒ rester anonyme
Pseudonyme : G

Fait à PARIS le 22/04/2019

Signatures, signes ou dessins précédés de la mention « lu et approuvé »

Le modèle : LU ET APPROUVÉ G

L'artiste : Lu et approuvé

fig. 334. G., Contrat de consentement, 22 avril 2019.

La première séance de nuꝺs consentantꝺs est datée du 22 avril 2019 et s'est déroulée avec G. à mon domicile. J'ai rencontré ce modèle sur une application de rencontre, dans mon profil j'avais spécifié que je ne cherchais ni relation sexuelle, ni relation amoureuse mais des modèles pour expérimenter les formes que pouvaient prendre les consentements entre modèle et artiste. Je crois que mon profil n'était visible que par des hommes. Les modèles pouvaient me contacter directement depuis Instagram, l'application de rencontre me servant surtout de panneau d'affichage (pratique aujourd'hui interdite dans les conditions d'utilisation de l'application). Avec G., on se rencontre pour en discuter au préalable dans un endroit neutre que je connais bien. G. accepte de participer, le projet l'intéresse. Un autre modèle s'était aussi porté volontaire, mais la séance ne s'était finalement pas tenue. Cependant, ce dernier m'avait suggéré de travailler avec un juriste pour voir si cette trame de contrat de consentement pouvait entrer dans des normes légales. (Chose que je n'ai pas faite, déjà que le formulaire est lourd, y ajouter la Loi court-circuiterait la dimension expérimentale et plastique de l'expérience.)

Pour en revenir à G., dans son contrat, il autorise la diffusion de tous les dessins. Le contrat est rempli sobrement. Il se laisse la possibilité d'arrêter quand il veut. Il ne remplit que l'espace des mots pour signifier le « oui » ou le « non » en délaissant celui des gestes. Il veut rester anonyme. Pendant la séance, je lui dis qu'il peut se changer dans ma salle d'eau, c'est très petit et pas pratique, alors je m'en suis sûrement excusé. L'espace est mal agencé, il doit passer devant moi pour s'installer près de la bibliothèque. Je n'ai pas été immobile à le regarder lorsqu'il s'installait pour préserver une « pudeur de hors-séance » si on peut dire. C'est un moment où les tacts[754] compensent le manque de moyens. Je m'assurais qu'il aille bien, lui ai laissé beaucoup de libertés. À la fin il a demandé que je lui envoie les résultats de la séance, ce que j'ai fait en lui envoyant une photo de la gravure qui s'en est suivie (fig. 335).

[754] Fabrice Bourlez, *Tacts, op. cit.*

Pauses 30 secondes

La dopamine de la notification du téléphone
addiction de la notification

La déception de recevoir une notification linkedin

Il n'y a plus d'endroits pour draguer...

Les applications de rencontres ça ouvre le cercle de rencontres

avoir accès à tout le monde et être plus exigent

J'ai envie.

Position noyer

Tentation, mais non désir..

"finalement ça t'arrange que je fasse cette position *rire*
[...] je pense que c'est ça qui est intéressant : la contrainte"

"Alors là j'aurais besoin que tu te mettes accroupi pour une gravure..."

C'est moi qui organise la séance, alors je lui propose des poses qui durent trente secondes pour débuter (fig. 334 ; 1, 2, 4). Il a utilisé un objet, une pomme qui était sur mon bureau pour la pose numéro deux. Je suis mal installéε, je n'ai pas de pupitre et mon carnet est sur mes genoux. Il s'assoit sur mon lit, utilise la bibliothèque à côté pour s'appuyer. Je suis en face et ne bouge pas, je lui dis qu'il peut faire ce qu'il veut. Quand les poses commencent à s'allonger (fig. 334 ; 5, 6, 7, 8, 9), entre une à deux minutes, G. et moi conversons. Il me parle de son rapport au numérique, de sa façon de gérer l'attente barthésienne[755] d'une notification de l'être aimé sur son téléphone. Les stratégies inconscientes pour y succomber « on fait semblant de regarder l'heure », dit-il. G. me parle de la manière dont les filaments traversent son téléphone jusqu'à son être amoureux, intime, et il pose en prenant son téléphone (fig. 334 ; 5), parfois en le laissant à côté de lui (fig. 334 ; 6, 7, 8, 9). Je ne lui demande rien.

Il reprend son téléphone, c'est la seule chose qu'il a avec lui (fig. 334 ; 10, 12, 13). Il continue de me parler de ses recherches filamentaires sur les applications de rencontre (fig. 334 ; 12), des avantages et des défauts de cette recherche. Il parle de disponibilité, d' « accès » aux autres. On continue de converser et il décide de faire une pose en tension (fig. 334 ; 14). Il dit qu'il a envie de se mettre comme ça. Je crois que je lui fais une suggestion, peut-être parce qu'il cherchait des poses, il répète ou réinterprète ma demande « tentation, mais non-décisif » (fig. 334 ; 15). Je lui parle d'un projet de gravure sur le voyeurisme, et il me propose des poses (fig. 334 ; 16, 17). Je lui demande de se mettre accroupi comme s'il regardait par dessous quelque chose. Il dira cette chose intéressante qui signera la fin de la séance : « finalement ça t'arrange que je fasse cette position ». Il rit et ajoute : « je pense que c'est ça qui est intéressant : la contrainte. » Je pense que c'est là que j'ai compris la position dite « masochisante » et frôlé la texture filamentaire que pouvais revêtir un « contrat masochiste » en arts, selon les formulations deleuziennes. Je lui montre les dessins que j'ai réalisés à la fin de la séance et il n'en censura aucun.

Bien que la séance se soit bien passée, je ne recommencerai jamais l'expérience (pour le moment), d'une part parce que l'espace est trop étriqué : je ne peux pas réaliser des dessins avec suffisamment de recul, ce qui est très inconfortable (une constante même aux séances de *Poil party*, je n'ai pas eu ce problème lors des séances proposées par A.) D'autre

[755] Roland Barthes, « L'attente », *Fragments d'un discours amoureux, op. cit.*, pp. 47-50.

part, parce qu'un an plus tard, je subirai une agression sexuelle et d'autres mésaventures avec des goujats, il sera alors impossible pour moi que la gent masculine m'approche sans que je ressente un immense dégoût physique. Dégoût qui m'a suivi pendant au moins deux ans, accompagné d'une très grande colère, d'une misandrie politique intense et de beaucoup de lectures (que j'ai déjà détaillées). L'expérience hors d'un groupe déjà constitué commencera et s'arrêtera avec G. Je tiens tout de même à dire que les séances en tête à tête avec des inconnus sont très intenses, et je pense qu'il faut être bonnɛ communicantɛ, être sécurisantɛ et pleinɛ de tacts pour mener de telles séances. C'est la conclusion que je tire de cette expérience.

Moins d'un an après, je réaliserai une gravure de ma rencontre avec G. (fig. 335). J'ai repris plusieurs croquis que j'avais réalisés lors de la séance du 22 mai 2019 (fig. 334 ; 2, 13, 15) et les ai recomposés à la pointe sèche, sur le verso d'un emballage alimentaire. J'ai ajouté une phrase qu'il m'a dite, mais que je n'ai pas retrouvée dans mes notes de carnet : « oh, mais tu écris tout ce que je dis ! – Si tu veux pas, je montrerai pas ! – Non, c'est bon, c'est marrant ! » Parce qu'au-delà des seuls croquis, l'atmosphère d'une séance est, à mon sens surtout retranscrite par la parole et les gestes des modèles. Les consentements se cachent là.

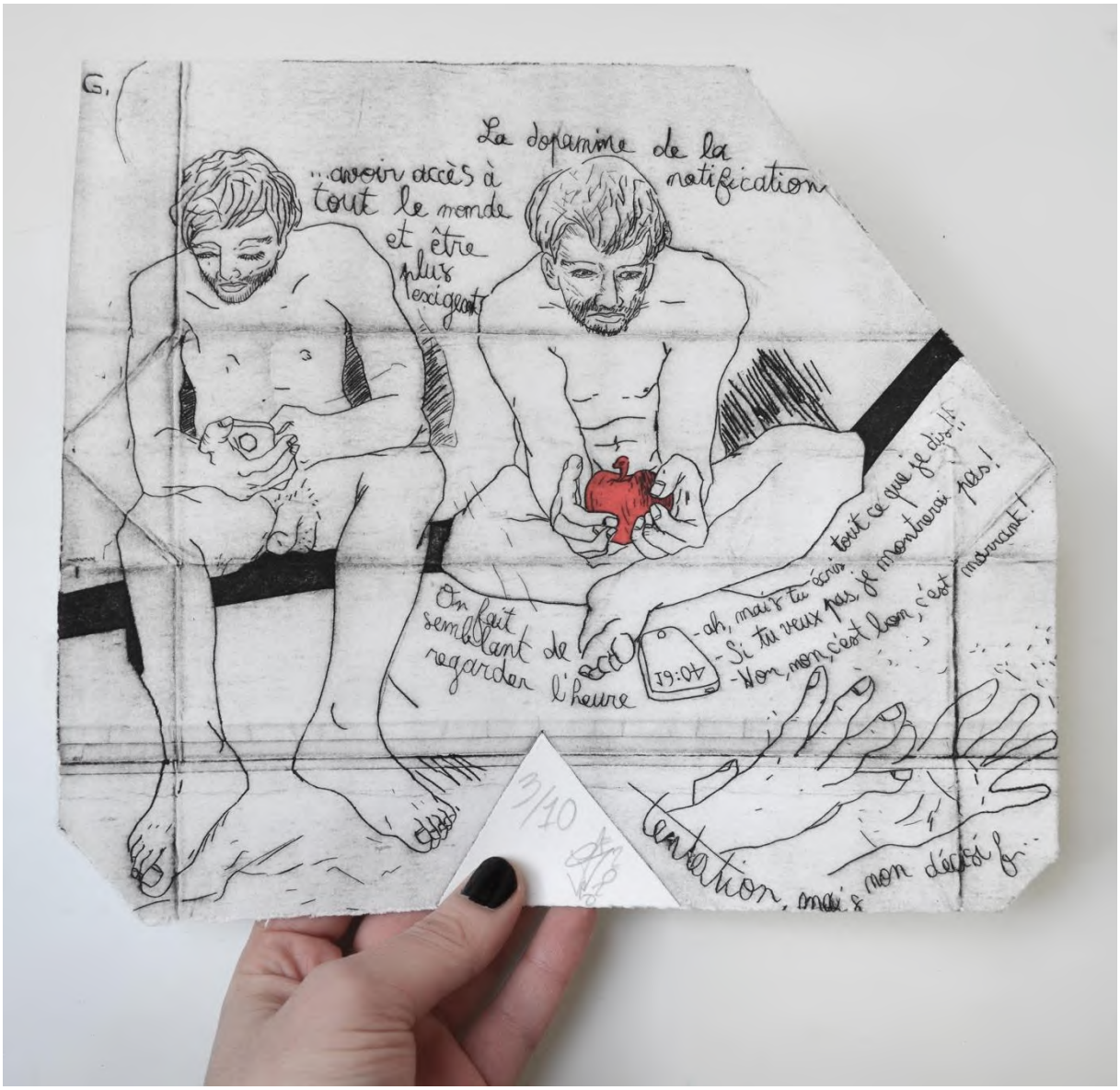


fig. 335. Chloé Fleury Turcas, *G.*, 2020,
pointe sèche et chiné collé sur emballage alimentaire, 21 x 25 cm,
encre noire Charbonnel 85 sur papier vergé Ingres d'Arches MBM 130g,
impression sur presse personnelle, Paris.

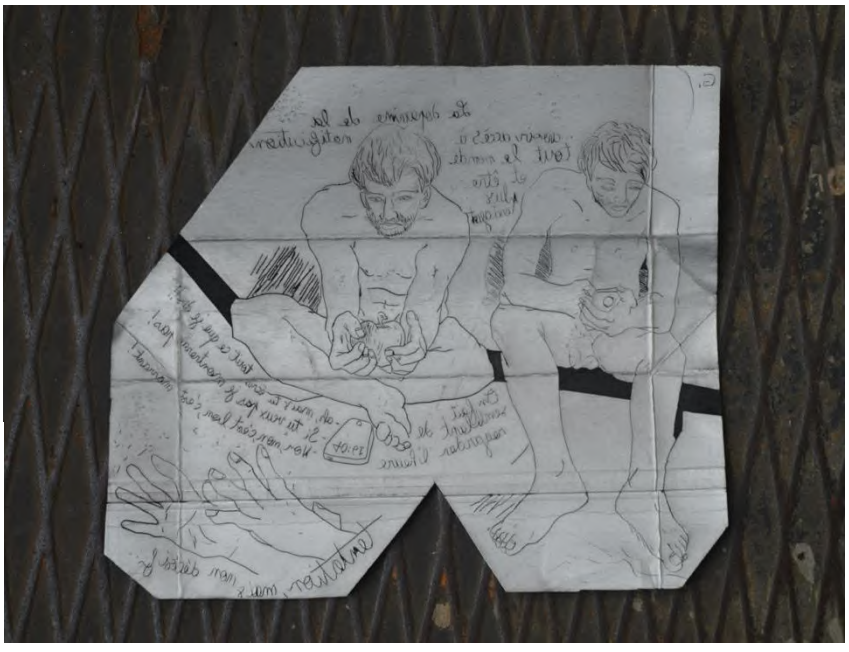


fig. 336. Chloé Fleury Turvas, G., 2020, emballage cartonnée alimentaire gravé à la pointe sèche, 21 x 25 cm.

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT ET AUTORISATION DE DIFFUSION

Formulaire n°: 100817

L'artiste conserve tous les droits sur la conservation des productions réalisées lors des séances. La modèle choisit les productions qui peuvent être diffusées lorqu'un élément graphique permettant son identification est représenté. L'artiste peut réinterpréter graphiquement toutes les poses réalisées lors des séances dans d'autres productions, la modèle ne sera alors pas mentionnée sur celles-ci. Ce présent formulaire sera diffusé et rempli par la modèle comme elle le voudra.

- PARTIE À REMPLIR AVANT SÉANCE mais en l'occurrence après, parce que des questions de contexte.

Lieu: ☒ Autre: salon des modèles Séance de nu: ☒ Oui

Durée: ☒ À peu près 1h30/jusqu'à ce qu'il soit l'heure de rentrer chez soi.

Contexte: Séance collective organisée avec 2 modèles et 5 dessinateurices, dans le cadre de séances régulières alternant les modèles et dessinateurices.

REMARQUES DE LA MODÈLE :
J'aime beaucoup poser, c'est un temps qui m'appartient et qui me permet de soigner ma relation à mon corps.

- PARTIE À REMPLIR APRÈS SÉANCE

Le consentement du modèle a-t-il été respecté par l'artiste lors des différentes poses demandées?

☒ Oui ☐ Non ☐ Autre:

La modèle souhaite: ☒ être créditée ☐ rester anonyme

Fait à: PARIS le 3/5/20

La Modèle: Buret

La MC organisatrice:

L'artiste:

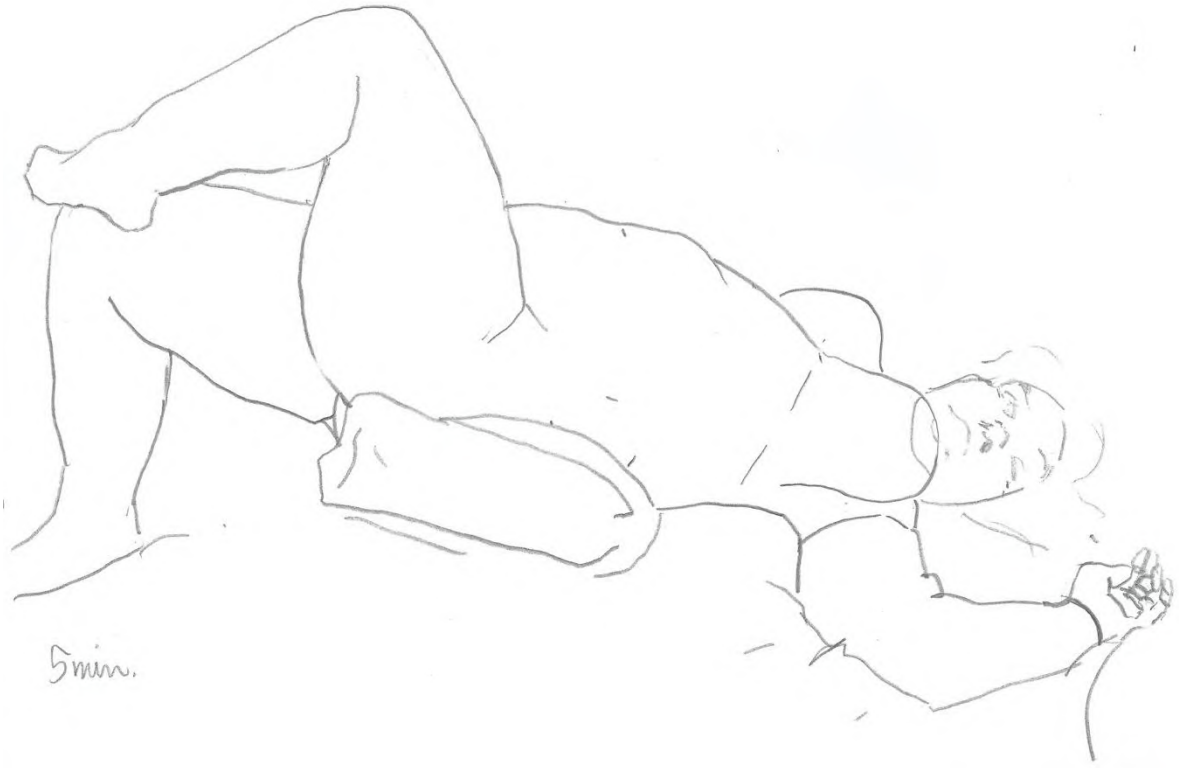
fig. 337. Sophie Buret, Contrat de consentement, 3 mai 2020.

Je rencontre Coline Poulette après avoir fait cette séance de nuɛs consentantɛs avec G. (fig. 334). Je lui explique ma démarche, l'idée lui plaît, elle me propose alors de participer aux *Poil Party* qu'elle organise déjà avec ses copaines. J'accepte en lui disant que je ne poserai pas, mais que je veux bien participer en tant que dessinateur. Elle me dit que je ne suis pas la seule, et elle me présentera à beaucoup de ses amiɛs qui deviendront pour certainɛs mes amiɛs par la suite. La première séance se tiendra en banlieue parisienne chez J., le 24 février 2020. Lorsque j'entre dans l'endroit où se déroule la séance, je m'installe avec quatre autres dessinateuɾices dans le fond d'un salon. Sophie Buret entre nue, et s'allonge sur le sofa. Nous lui faisons face. J. rejoindra Sophie après quelques poses qu'elle fera seule, il entrera déjà nu dans la pièce. Je tiens à dire, précision importante, qu'à ce moment-là, Sophie et J. sont amantɛs. Sophie sera la seule à remplir le contrat, J. refusera. Il a une phobie administrative et ça l' « emmerde ». Je l'anonymiserai donc sous la lettre J. J'ajoute que lors de cette séance, à part Coline, personne ne saura que je propose de faire signer des contrats de consentement aux modèles.

Sophie remplira le contrat après la séance, parce que je ne lui donnerai pas le jour même. Ce n'est pas moi qui organisais la séance, alors je trouvais que lui présenter le contrat ne faisait pas sens. Apprenant ma démarche après-coup, elle refera le contrat à sa manière (fig. 337) pendant le confinement qu'elle passera avec Coline Poulette. Sophie Buret reprend le contrat en éludant toutes les parties auxquelles elle ne répond pas. Elle sera la seule à remplir l'encadré « Demandes spécifiques du modèle » qu'elle renommera, plus justement, par « Remarques du modèle ». Elle détaillera ainsi les raisons pour lesquelles elle aime poser nue, cela « soigne sa relation à son corps » écrit-elle. Sophie Buret est une modèle grosse, et le statut de son corps est très mobilisé dans sa propre pratique artistique[756], elle pose déjà pour des artistes-dessinateuɾices et photographes. Par son aura-sorcière et sa personnalité douce, on peut dire que Sophie Buret fait partie de ces personnes qui sont des « muses originelles ». Après l'avoir gravé d'après les croquis que j'avais réalisés pendant cette séance, de nuɛs, j'appellerai *déesses* toutes les gravures de nuɛs consentantɛs que je réaliserai par la suite (fig. 340 ; fig. 339 ; fig. 343 ; fig. 345).

[756] @sof_ibu sur le réseau social et l'application *Instagram*.

Sophie 24.02.20.
"Je ne sais pas quoi faire j'ai envie de dessiner."
- Tu peux tangler comme ça...
- comme ça ?
- Va donc te faire angler angles-toi !"



5 min –
"C'était bien ça ou pas?
Peut être un peu plus
là?
– Oui ça fait peut
être un peu
bobsleigh
– ça fait bobsleigh?
Plutôt moto cross?"

"Et tu veux pas te mettre à
poil du coup? Pardon,
c'était agressif.
– Calme ta fébrasse."
5 min.

"On reste sur 5 min ? - Oui Mlle Lapose."

7 min.

J entre en scène (8 min.)

Si tu n'es pas à l'aise
sur les fesses de Sophie,
tu ne seras à l'aise nulle
part ailleurs dans ta
vie

8 min
y'a des décalages
horaires.

Au début de la séance, Sophie Buret ne sait pas exactement comment se positionner, elle dit avoir « envie » de s'affaler sur le sofa (fig. 337). À savoir que Sophie performera dans des cabarets queer quelques années plus tard. Coline Poulette fait des blagues et lui propose de s' « anguler comme ça ». L'atmosphère est très amicale. Je commence par dessiner au feutre et rate la tête de Sophie à de nombreuses reprises. Je note la durée des poses la plupart du temps, entre trois et huit minutes. Sophie garde ses chaussettes parce qu'elle a froid aux pieds. Après une pose de dos, elle demande à Coline si ses poses sont bien, Coline l'oriente et ajuste la pose. Lors d'une pause de cinq minutes, Coline remarque que les chaussettes de Sophie sont toujours sur ses pieds et lui dit : « Et tu veux pas te mettre à poil du coup ? » Elle prend une demi-seconde et ajoute : « Pardon, c'était agressif. » Un dessinateur dit sur le ton de plaisanterie : « balance ta porcasse ! »[757] Tout le monde rit, Coline et Sophie comprises. Durant toute la séance Sophie aura les cheveux détachés, personne ne lui dira de les attacher.

Sophie fera une pose où elle attachera une perruque sur sa cuisse, que je reprendrais en gravure un an plus tard sous le titre de *Sophie drag sa cuisse* (fig. 338). En milieu de séance, Sophie demandera une pause cigarette et fumera nue sur le sofa. Nous fûmes plusieurs à la dessiner à ce moment-là. Lorsque J. entrera dans la pièce, il s'installera sur les fesses de Sophie et dira « Si tu n'es pas à l'aise sur les fesses de Sophie, tu ne seras à l'aise nulle part ailleurs dans ta vie. » phrase que je reprendrai également en gravure un an plus tard, dans une estampe intitulée *Les fesses de la déesse* (fig. 339). Iɛls posèrent ensemble une dernière fois pendant huit minutes, et je reprendrai le dessin obtenu dans *Déesse gardienne des bibliothèques* en précisant et romantisant le contexte. Cette gravure fut réalisée en 2021 (fig. 340) à la pointe sèche sur l'intérieur d'un emballage alimentaire. Après cette séance, l'épidémie de COVID se propagea partout sur la planète, et c'est en ce début d'apocalypse que je deviendrai amie avec Sophie Buret, qui partagera avec moi beaucoup de points communs, dont notre amour pour la chanteuse November Ultra, les karaokés et la sorcellerie.

[757] Qui serait la féminisation du #balancetonporc✳

fig. 338. Chloé Fleury Turcas, *Sophie drag sa cuisse*, 2021, gravure pointe sèche sur emballage alimentaire, 21 x 29, 5 cm, encre carmin Charbonnel sur papier ivoire Durer ingres à bords franges Hahnemühle 100g, impression sur presse personnelle, Paris.

fig. 339. Chloé Fleury Turcas, *Les fesses de la déesse*, 2021,
gravure pointe sèche sur emballage alimentaire, 21 x 29, 5 cm,
encre carmin Charbonnel sur papier ivoire Durer ingres à bords franges Hahnemühle 100g,
impression sur presse personnelle, Paris.

fig. 340. Chloé Fleury Turcas, *Déesse gardienne des bibliothèques,* 2021,
gravure pointe sèche sur emballage alimentaire, 21 x 29, 5 cm,
encre carmin Charbonnel sur papier ivoire Durer ingres à bords franges Hahnemühle 100g,
impression sur presse personnelle, Paris.

Formulaire de consentement et Autorisation de diffusion

Formulaire n° 1 030222 à remplir en lettres majuscules

• **Une copie pour le.la modèle** • **Une copie pour l'artiste**

L'artiste conserve tous les droits sur la conservation des productions réalisées lors des séances. Le.la modèle choisit les productions qui peuvent être diffusées lorsqu'un élément graphique permettant son identification est représenté. L'artiste peut réinterpréter graphiquement toutes les poses réalisées lors des séances dans d'autres productions, le.la modèle ne sera alors pas mentionné.e sur celles-ci. Ce présent formulaire sera diffusé et rempli par le modèle comme il le voudra.

Partie à remplir avant séance

Lieu : ☐ Atelier ☑ Autre : domicile

Séance de nu : ☑ Oui ☐ Non

Durée : ☐ 20min ☐ 30min ☐ 1 h ☒ 2h ☐ quand j'en aurais marre

Mot(s) pour un oui :
1. .....
2. lalala
3. .....

Signe(s) pour un oui :
1. .....
2. .....
3. .....

Mot(s) pour un non :
1. .....
2. .....
3. .....

Signe(s) pour un non :
1. .....
2. .....
3. .....

Demandes spécifiques du modèle :

Partie à remplir après séance

Le consentement du modèle a-t-il été respecté par l'artiste lors des différentes poses demandées ?
☑ Oui ☐ Non ☐ Autre : .....

Productions non-autorisées pour la diffusion :
N° : /

Le.la modèle souhaite :
☑ être crédité.e ☐ rester anonyme
Pseudonyme : .....

Fait à PARIS le 07/03/21

Signatures, signes ou dessins précédés de la mention « lu et approuvé »

Le modèle : L'artiste :

fig. 341. Coline Poulette, Contrat de consentement, 7 mars 2021.

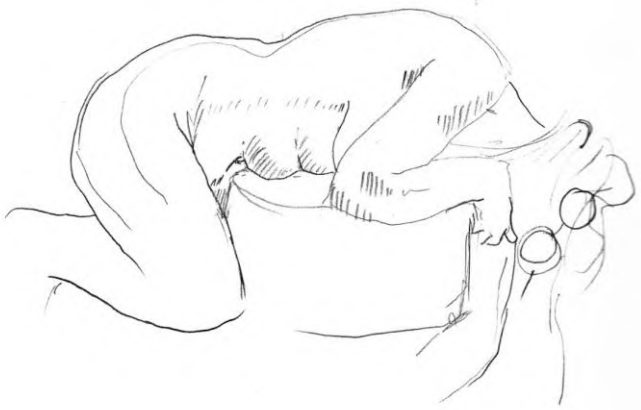
Coline Poulette et moi, nous nous sommes rencontrées sur les réseaux sociaux alors que nous nous étions croisées huit ans auparavant sans nous connaître, puisque faisions partie de la même promotion à l'École Estienne, elle en gravure, moi en animation 3D. Coline est illustratrice scientifique et graveure-imprimeure. Un peu avant la période du COVID, elle a imprimé quelques gravures chez moi. Elle réalisait des silex à l'aide d'une graveuse électrique[758]. Elle crée aussi des gravures et illustrations NSFW[759]. Pendant cette période, elle me voit graver *Puisque je vous dis que tout va bien !* (fig. 146). Elle est là, elle grave et imprime avec moi alors que je veux m'isoler et sort très doucement d'une dépression mortifère provoquée par la peine amoureuse relatée dans la gravure *Red Door* (fig. 26). Coline, c'est la reine des filaments qui gesticulent partout et connectent tout le monde. Elle aime accueillir et faire que les gens se rencontrent, c'est pour ça que les séances de nuεs consentantεs se sont principalement déroulées dans son salon.

Pour cette séance du 15 février 2021, qui se déroule chez elle, Coline remplit rétroactivement le contrat de consentement, qu'elle n'avait pas pu remplir à cause de l'épidémie. Elle le remplie donc en même temps qu'Anne-Laure Michel (fig. 344). Elle remplit le strict minimum. Elle reporte la durée depuis le souvenir qu'elle en a eu. Elle répond « lalala » à la place des mots pour dire « oui » et ne remplit pas le reste. C'est une joyeuse onomatopée de désintérêt qui subvertit la dimension administrative ennuyeuse du contrat. Cela annonce aussi un relatif contrôle : c'est elle qui organise les séances, souvent elle qui guide les modèles, elle s'est donc auto-guidée lors de la séance. Dans de telles conditions, un contrat de consentements semble superflu.

[758] @bouillondujour sur le réseau social et l'application *Instagram.*
[759] @bouillon.bouillant sur le réseau social et l'application *Instagram.* Le NSFW signifie *Not Safe For Work* et est une abréviation argotique en ligne pour signifier le contenu sexuellement explicite.

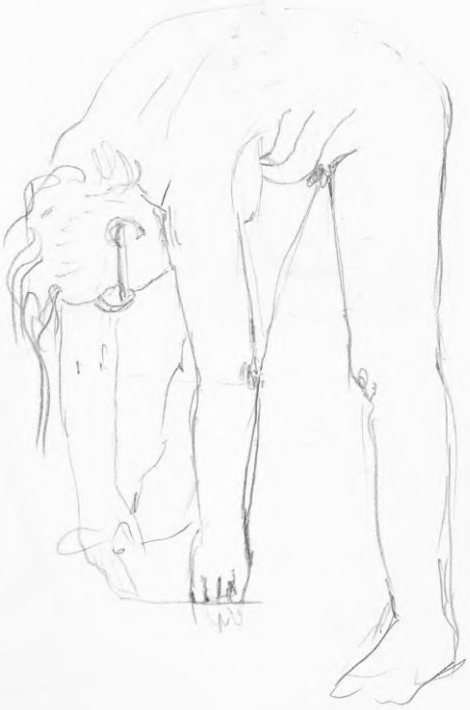
Pause poulpeuse.

2min - 3min



6

3min 30



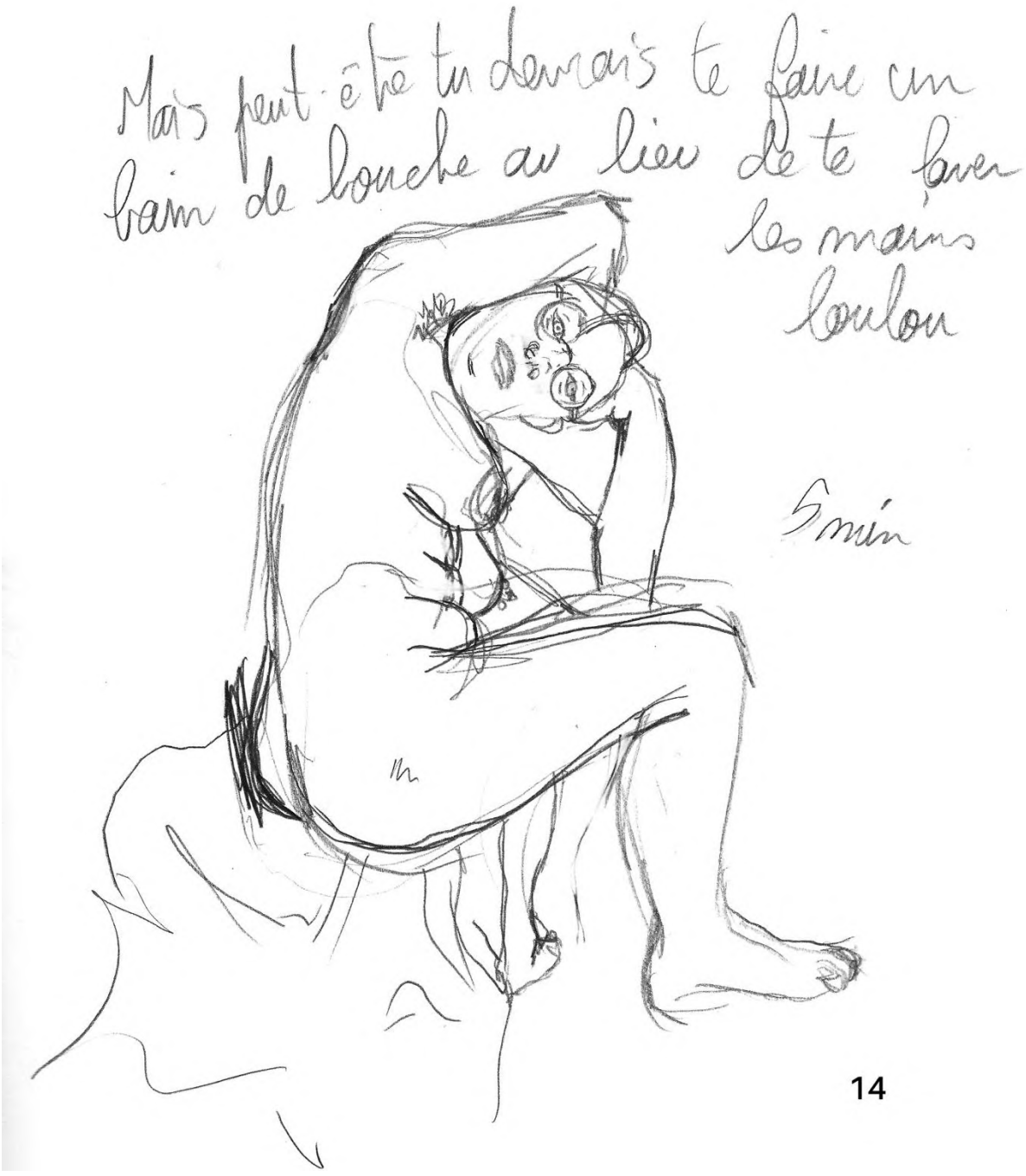
9

9

5min la tatie à Woodstock

10

13


Mais peut-être tu devrais te faire un bain de bouche au lieu de te laver les mains
Loulou
5 min

3 min 30

15

Coline commencera la séance par une pose de trois à cinq minutes, puis par des poses d'une à deux minutes. Elle a des lunettes rondes alors c'est facile de construire son visage – que je connais mieux que tous les autres modèles jusque-là. À la sixième pose (fig. 341 ; 6), elle mettra son ventre contre un tabouret rond matelassé de velours gris-vert, et fera ce qu'elle appelle une « pose poulpeuse », elle dit se sentir bien comme un poulpe. J'ai retranscrit par « pause poulpeuse » parce que son corps semblait moins en tension que sur les autres poses. Puis viendront des poses un peu plus longues, entre trois minutes trente secondes (fig. 341 ; 9) et cinq minutes (fig. 341 ; 10), les dessinateurices lui feront des suggestions de poses et la guideront. Je montre mes dessins aux autres dessinateurices et aux modèles entre les pauses, Coline (qui est dessinatrice aussi rappellons-le) rigolera en voyant le dixième croquis (fig. 341 ; 10) et dira « on dirait une tatie à Woodstock », elle se trouvait un air détendu des années 1970. Je reporterai la remarque sur mon carnet à la fin de la pause.

Elle continuera à proposer quelques poses de cinq minutes, et discutera tranquillement avec l'un de ses colocataires alors qu'elle a le corps pris dans une torsion difficile (fig. 341 ; 14). La treizième et quinzième pose (fig. 341 ; 10, 15) serviront de support pour composer le diptyque de *Déesses paléolithiques* (fig. 343). Je les graverai sur une boîte de lait récupérée chez mes parents (ɪɛls sont Bretonnɛs). Sur le recto de l'emballage, on peut voir un personnage très régionaliste qui plante le drapeau breton sur la délimitation territoriale de la Bretagne. Cela provoque une drôle d'anachronie au sein même de l'ensemble figural de la femme-territoire (fig. 342), puisque les signes que j'ai ajouté sur le corps de Coline sont, pour certains, issus du *langage de la Déesse*[760] et inspirés de gravures que j'ai pu voir dans le dolmen des Pierre Plates à Locmariaquer, dans le Morbihan (fig. 209).

[760] Marija Gimbutas, *Le Langage de la déesse* [1989], traduit de l'anglais (États-Unis) par Camille Chaplain et Valérie Morlot-Duhoux, Paris, Éditions Antoinette Fouque, 2005.

fig. 342. Chloé Fleury Turvas, *Déesse paléolithique*, 2021,
emballage cartonnée alimentaire gravé à la pointe sèche, 8 x 29,5 cm.

fig. 343. Chloé Fleury Turcas, *Déesses paléolithiques*, 2021,
gravure pointe sèche sur emballage alimentaire, 21 x 29, 5 cm,
encre carmin Charbonnel sur papier ivoire Durer ingres à bords franges Hahnemühle 100g,
impression sur presse personnelle, Paris.

Formulaire de consentement et Autorisation de diffusion

à remplir en lettres majuscules

Formulaire n° _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

• **Une copie pour le.la modèle** • **Une copie pour l'artiste**

L'artiste conserve tous les droits sur la conservation des productions réalisées lors des séances. Le.la modèle choisit les productions qui peuvent être diffusées lorsqu'un élément graphique permettant son identification est représenté. L'artiste peut réinterpréter graphiquement toutes les poses réalisées lors des séances dans d'autres productions, le.la modèle ne sera alors pas mentionné.e sur celles-ci. Ce présent formulaire sera diffusé et rempli par le modèle comme il le voudra.

Partie à remplir avant séance

Lieu : ☐ Atelier ☒ Autre : .....

Séance de nu : ☒ Oui ☐ Non

Durée : ☐ 20min ☐ 30min ☐ 1 h ☐ 2h ☒ quand j'en aurais marre

Mot(s) pour un oui :
1. .....
2. .....
3. .....

Signe(s) pour un oui :
1. .....
2. .....
3. .....

Mot(s) pour un non :
1. .....
2. .....
3. .....

Signe(s) pour un non :
1. .....
2. .....
3. .....

Demandes spécifiques du modèle :

Aucune

Partie à remplir après séance

Le consentement du modèle a-t-il été respecté par l'artiste lors des différentes poses demandées ?

☒ Oui ☐ Non ☐ Autre : .....

Productions non-autorisées pour la diffusion :

N° : 1 & 2

Le.la modèle souhaite :

☒ être crédité.e ☐ rester anonyme

Pseudonyme : .....

Fait à Paris le 07/03/2021

Signatures, signes ou dessins précédés de la mention « lu et approuvé »

Le modèle : L'artiste :

fig. 344. Anne-Laure Michel, Contrat de consentement, 7 mars 2021.

Anne-Laure Michel sera la seule modèle à refuser la diffusion de certains de mes dessins. Lors de cette séance du 7 mars 2021, qui se déroule encore dans le salon de Coline Poulette, je lui ferai signer le contrat auquel elle répondra très sobrement, ignorant les cases pour signifier ou énoncer le « oui » et le « non ». C'est la première fois que je la rencontre, mais elle connaît bien Coline qui est l'organisatrice de la séance et lui fait entièrement confiance – comme on le verra sur le sixième croquis (fig. 344 ; 6). Nous sommes plusieurs dessinateurices. Anne-Laure m'a dit refuser le premier et le second dessin parce que, selon elle, ils ne lui « ressemblent pas ». Peut-être que ma propre annotation d'excuses écrite juste à côté du croquis, quant à mes piètres performances en tant que portraitiste, a joué dans la balance. Quelque chose qu'on peut voir dans le « BON » écrit en énorme à côté du croquis numéro trois (fig. 344 ; 3), qu'Anne-Laure n'a pas censuré sans doute parce que j'avais abandonné l'idée de dessiner son visage.

6
amour
pour
Colin

7

8

12

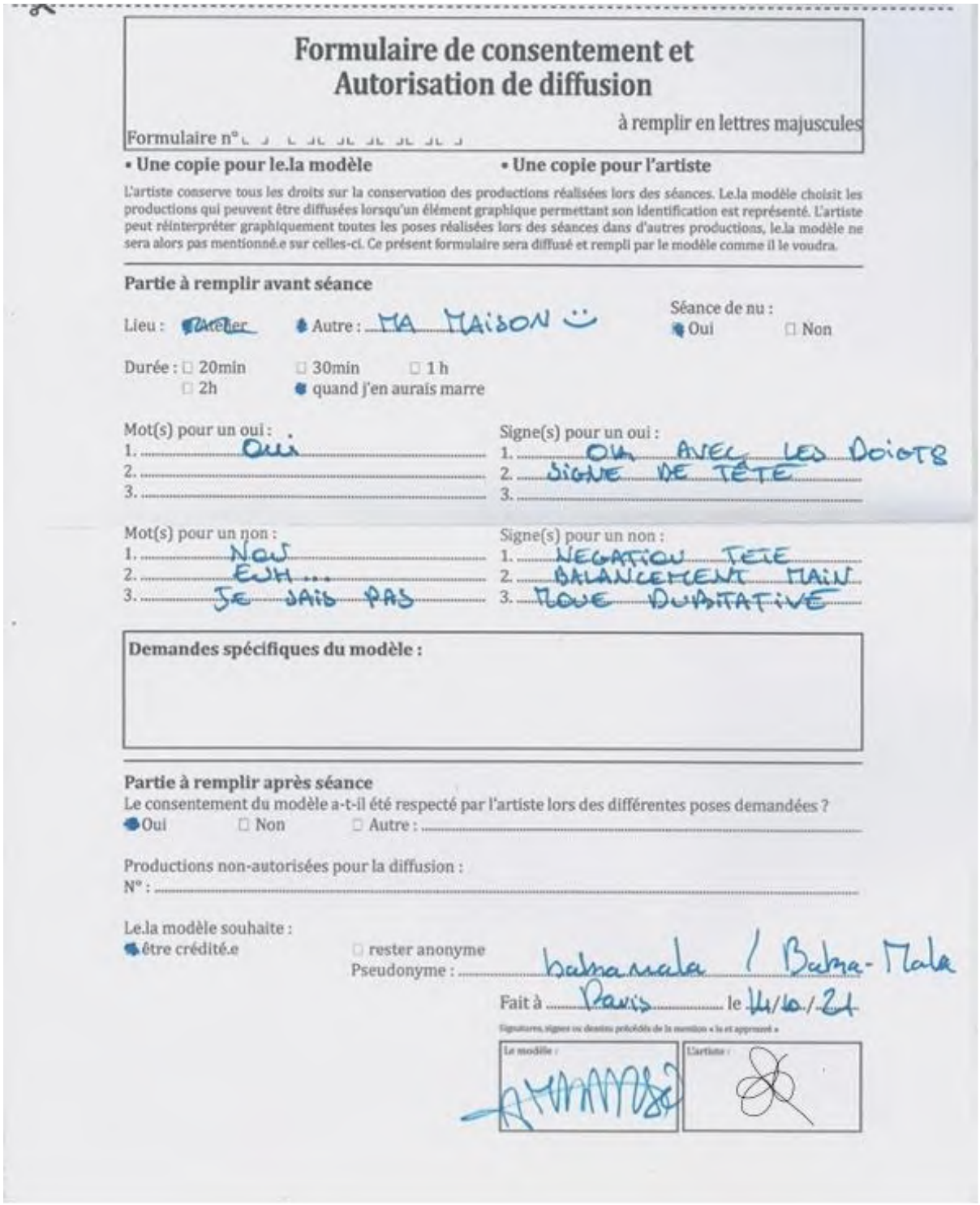
13

Durant la séance, Anne-Laure sera très à l'écoute des recommandations et des demandes de Coline, tout en conservant une très grande liberté. Elle met des limites claires. Elle utilise certains éléments présents dans le salon, parmi un parapluie (fig. 344 ; 4) et des peluches. Dans le croquis numéro six (fig. 344 ; 6), j'ai dessiné, directement à l'encre, une flèche de Ficin[761] qu'Anne-Laure lançait en direction de Coline (qu'on surnomme Colin) alors qu'elle posait, immobile, drapée d'un tissu. Anne-Laure propose d'autres poses, et on voit que je me désintéresse du contexte des séances : les textes se font de plus en plus rares et je ne prends plus la peine de noter le temps des poses (fig. 344 ; 7, 8, 12, 13). Je reprends la huitième pose dans une gravure que j'appellerai *État naturel d'une déesse* (fig. 345).

Ce qui fut intéressant lors de cette séance, c'est l'interdiction de diffusion par la modèle de mon premier croquis, que je trouve être l'un des plus intéressant des seize dessins que j'avais réalisés ce jour-là. Même si le dessin ne lui ressemble pas, il avait une énergie que je n'ai pas retrouvée après. Ce fut une expérience qui généra chez moi de la frustration, mais cette frustration ne faisait qu'accentuer l'existence de la volonté de la modèle par rapport à celle de l'artiste, et sans ce contrat il n'y en aurait eu nulle trace ! Cependant, je peux toujours reprendre ce dessin dans une autre production extérieure aux nuɛs consentantɛs sans mentionner Anne-Laure Michel, c'est une liberté accordée à l'artiste qui est indiquée au début du contrat.

[761] *Supra,* « Puissances de l'hypnose : épistémologie de l'attraction et de la répulsion ».

fig. 345. Chloé Fleury Turcas, *État naturel d'une déesse*, 2021,
gravure pointe sèche sur emballage alimentaire, 21 x 29, 5 cm,
encre carmin Charbonnel sur papier ivoire Durer ingres à bords franges Hahnemühle 100g,
impression sur presse personnelle, Paris.



Formulaire de consentement et Autorisation de diffusion

à remplir en lettres majuscules

Formulaire n° _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

• **Une copie pour le.la modèle** • **Une copie pour l'artiste**

L'artiste conserve tous les droits sur la conservation des productions réalisées lors des séances. Le.la modèle choisit les productions qui peuvent être diffusées lorsqu'un élément graphique permettant son identification est représenté. L'artiste peut réinterpréter graphiquement toutes les poses réalisées lors des séances dans d'autres productions, le.la modèle ne sera alors pas mentionné.e sur celles-ci. Ce présent formulaire sera diffusé et rempli par le modèle comme il le voudra.

Partie à remplir avant séance

Lieu : ☐ Atelier ● Autre : MA MAISON ☺

Séance de nu : ● Oui ☐ Non

Durée : ☐ 20min ☐ 30min ☐ 1 h ☐ 2h ● quand j'en aurais marre

Mot(s) pour un oui :
1. Oui
2.
3.

Signe(s) pour un oui :
1. OUI AVEC LES DOIGTS
2. SIGNE DE TÊTE
3.

Mot(s) pour un non :
1. NON
2. EUH...
3. JE SAIS PAS

Signe(s) pour un non :
1. NEGATION TETE
2. BALANCEMENT MAIN
3. MOUE DUBITATIVE

Demandes spécifiques du modèle :

Partie à remplir après séance

Le consentement du modèle a-t-il été respecté par l'artiste lors des différentes poses demandées ?
● Oui ☐ Non ☐ Autre :

Productions non-autorisées pour la diffusion :
N° :

Le.la modèle souhaite :
● être crédité.e ☐ rester anonyme
Pseudonyme : bakamala / Baka-Mala

Fait à Paris le 14/10/21

Signatures, signées ou dessins précédés de la mention « lu et approuvé »

Le modèle : [signature]

L'artiste : [signature]

fig. 346. Baka-Mala, Contrat de consentement, 14 octobre 2021.

Formulaire de consentement et Autorisation de diffusion

à remplir en lettres majuscules

Formulaire n° L _ L _ _ _ _ _ _ _ _ _

• **Une copie pour le.la modèle** • **Une copie pour l'artiste**

L'artiste conserve tous les droits sur la conservation des productions réalisées lors des séances. Le.la modèle choisit les productions qui peuvent être diffusées lorsqu'un élément graphique permettant son identification est représenté. L'artiste peut réinterpréter graphiquement toutes les poses réalisées lors des séances dans d'autres productions, le.la modèle ne sera alors pas mentionné.e sur celles-ci. Ce présent formulaire sera diffusé et rempli par le modèle comme il le voudra.

Partie à remplir avant séance

Lieu : ☐ Atelier ☒ Autre : maison

Séance de nu : ☒ Oui ☐ Non

Durée : ☐ 20min ☐ 30min ☐ 1 h ☐ 2h ☒ quand j'en aurais marre

Mot(s) pour un oui :
1. avec
2. OK
3. d'acc

Signe(s) pour un oui :
1. hochement de tête
2. pouce levé
3.

Mot(s) pour un non :
1. non
2. pas sûre
3. je sais pas

Signe(s) pour un non :
1. mine dubitative
2. froncement de sourcils
3.

Demandes spécifiques du modèle :

Partie à remplir après séance

Le consentement du modèle a-t-il été respecté par l'artiste lors des différentes poses demandées ?

☒ Oui ☐ Non ☐ Autre : .....

Productions non-autorisées pour la diffusion :
N° : .....

Le.la modèle souhaite :
☒ être crédité.e ☐ rester anonyme
Pseudonyme : .....

Fait à PARIS le 14/11/2021

Signatures, signes ou dessins précédés de la mention « lu et approuvé »

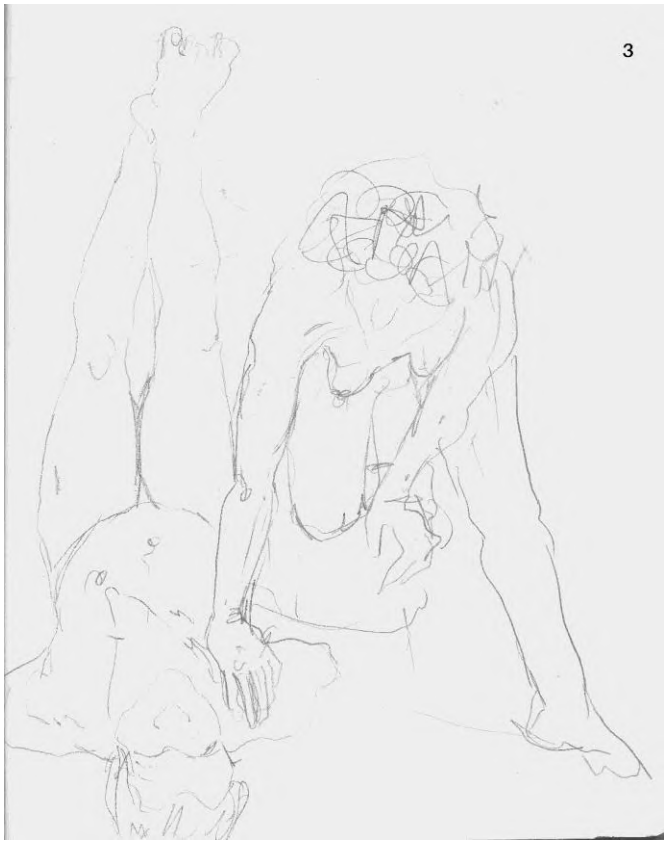
Le modèle :	L'artiste :

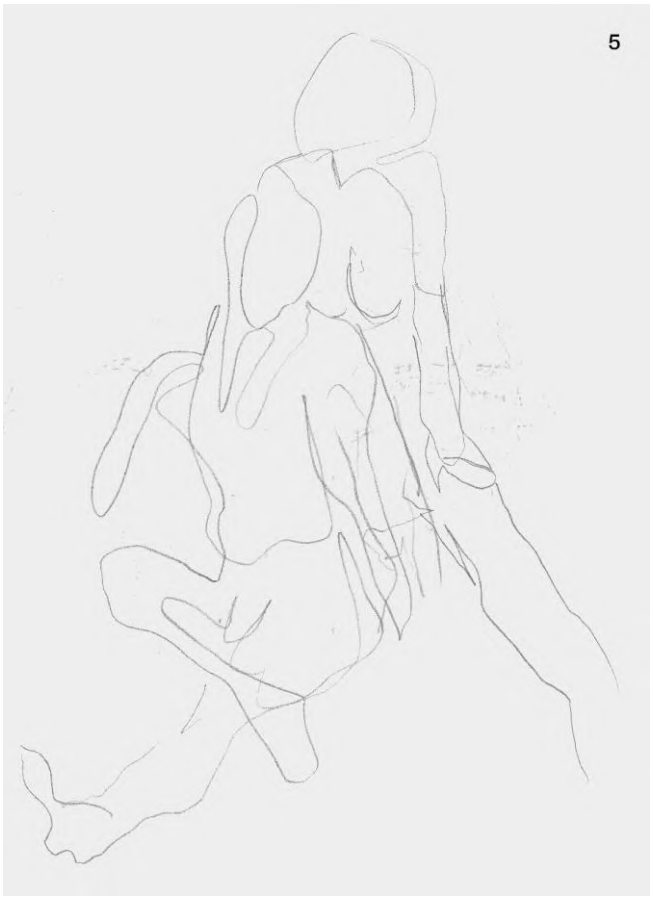
fig. 347. Juliette Magro, Contrat de consentement, 14 octobre 2021.

Juliette Magro et Baka-Mala sont des amies de Coline Poulette, Baka-Mala est aussi sa colocataire. C'est pour cela qu'elle indique dans son contrat que la séance du 14 octobre 2021 se tient dans sa « maison » (fig. 346). Je ne les rencontre pas pour la première fois, nous nous sommes déjà croisées dans d'autres contextes amicaux. Précision importante : Baka-Mala et Juliette se connaissent et sont amies, les gestes d'affection entre elles semblent autorisés et participent de l'expression de leur relation. Comme elles sont deux modèles, il fallait deux formulaires individualisés. Toutes deux souhaitent être créditées et ne censureront aucun de mes dessins. Elles ont rempli leurs contrats l'une à côté de l'autre, sans doute en ont-elles discuté tout en écrivant.

Elles seront plus bavardes que les autres modèles (fig. 346 ; fig. 347) : les signes corporels et les énonciations affirmatives de leurs consentements sont marquées par leur clarté : « oui » ; « ok » ; « d'acc » ; « ok avec les doigts » ; « signe de tête » ; « hochement de tête » ; « pouce levé ». Quant aux signes et énonciations négatives de leurs non-consentements, elles sont non seulement marquées par un refus net *mais aussi* par l'hésitation : « non » ; « euh... » ; « je sais pas » ; « pas sûre » ; « négation [de la] tête » ; « balancement [de la] main » ; « moue dubitative » ; « froncement de sourcils ». Dans ces deux contrats, là où les signes et énonciations affirmatives sont très claires, les signes et énonciations négatives le sont beaucoup moins.

cri de frustration
→ "Je t'ai touché sans ton consentement, c'est pas dans le contrat ça !"
2


3


5

4
J'vais te jouer de
la gimbarde ça peut devenir
un mot-clef
Peut-être
qu'on peut
manger de
la quiche.

6

10

Je commence la séance en dessinant les visages de Juliette et Baka-Mala, je n'indique ni les numéros des dessins, ni les temps de pose. Je fais plus attention à mes performances techniques qu'à l'ambiance de la séance. Dans le deuxième croquis (fig. 346 - fig. 347 ; 2), j'écris « degré de frustration » en gribouillant le corps de Baka-Mala, je devais manquer de temps. J'ai cependant pris le soin de noter une parole de Juliette, lorsqu'elle choisit sa pose, elle met son coude sur l'épaule de Baka-Mala et lui dit : « Je t'ai touchée sans ton consentement, c'est pas dans le contrat ça. » Elle mentionne le contrat qu'elle a rempli précédemment, et fait un rappel entre la plaisanterie, l'ironie et la prévenance. Les poses se succèdent et j'ai du mal à dessiner deux corps en si peu de temps (fig. 346 - fig. 347 ; 3, 5). Lors de la quatrième pose (fig. 346 - fig. 347 ; 4), Juliette et Baka-Mala entrelacent leurs bras et interagissent librement avec les personnes autour. Baka-Mala réagit sur une expression prononcée par l'unɛ des dessinateuɾices sur le ton de la plaisanterie : « J'vais te jouer de la gimbarde » dit-elle ; à côté, Juliette a faim et exprime ses envies : « Peut-être qu'on peut manger de la quiche. »

Peu à peu, je vais m'intéresser aux dessinateuɾices autour des modèles. Pendant la sixième pose (fig. 346 - fig. 347 ; 6) je prends le temps de dessiner Tomo, un dessinateur, aussi colocataire, qui croquait sur son carnet. On peut remarquer sa relative proximité avec les modèles ; avec deux modèles, le salon se fait plus petit. Le dessin des modèles est entravé par un coin de table (fig. 346 - fig. 347 ; 2, 4). Enfin dans le dixième croquis (fig. 346 - fig. 347 ; 10), je lâcherai totalement le corps des modèles pour me concentrer sur leurs têtes. J'ai retranscrit quelques-unes de leurs paroles : un emblématique « Trop kiki ! »[762] de la part de Baka-Mala ; ainsi qu'une remarque de Juliette qui constate : « Quelqu'un a tué des moustiques sur ce plafond. » Elle a eu la tête dirigée vers le plafond pendant les minutes qu'a durée la pose. Coline répondra aussitôt d'un ton très enjoué et dans un grand sourire : « Oui, c'est moi ! », pendant que Tomo restera concentré sur son dessin.

[762] L'équivalent de « trop mignon ! » Voir, Roland Barthes, « Adorable ! », *Fragments d'un discours amoureux, op. cit.*, pp. 25-28.

Après la séance du 14 octobre 2021 avec Baka-Mala et Juliette Magro, j'arrêterai de proposer des contrats aux modèles, et les séances de « *Poil Party* » chez Coline Poulette s'arrêteront peu à peu elles aussi. Cependant, toutes ces séances m'ont permis de déceler quelques mouvements des consentements chez les modèles et, avec les contrats, j'ai obtenu quelques preuves de leurs conséquences sur la poïétique d'unɛ artiste (en l'occurrence, moi) et leur pouvoir de décision sur la diffusion ou non de dessins issus de ces séances où iɛls sont créditɛɛs. Peut-être aurait-il fallu plus de données pour mener cette enquête correctement, mais l'épidémie de COVID19 et les évènements qui sont arrivés dans ma vie peu après ont coupé court à l'étude et à ma capacité à la poursuivre.

Résultats

Il m'a semblé que les contrats de consentements auraient été plus utiles dans les situations où les *modèles ne connaissent pas les organisateuɾices des séances de nuɛs.* Cela pourrait peut-être servir à mettre le modèle à l'aise et avoir un document de référence sur lequel discuter et échanger après séance. Par exemple, le fait que Coline Poulette connaisse *amicalement* les modèles les mettait directement à l'aise, c'est pour cela qu'iɛls ne ressentaient pas le besoin de remplir les parties du contrat où iɛls pouvaient indiquer des signes et des paroles d'affirmation et de négation. Dans ces cas-là, les filaments entre modèles et organisateuɾices de séances ont déjà une texture établie, ce qui réduit la *peur* et l'*intimidation*. Lorsque læ modèle fait confiance à l'organisateuɾice de séance ou à l'artiste, les refus et les hésitations sont limitées. Dans le cas inverse, l'organisateuɾice de séance devra faire preuve de plus de *tacts* et s'assurer plus souvent du bien-être dɛula modèle durant les séances.

Je constate aussi que ma concentration s'amenuise lorsque je suis impliqué dans un groupe que je connais, aussi bien les modèles que les dessinateuɾices. Je pense que c'est propre à ma personnalité : je préfère travailler seule, les filaments que j'entretiens avec autrui me parasitent d'une manière ou d'une autre. Aussi, montrer mon travail aux modèles et dessinateuɾices en cours ou en fin de séance – surtout lorsque je le trouve mauvais – est une autre contrainte. J'arrive mieux à *capter* l'ambiance, les signes, les paroles et les

attitudes des unɛs et des autres lorsque je suis silencieuxsɛ et que je n'ai pas tissé de relations spécifiques avec les personnes autour de moi. Il est plus facile pour moi de prendre des données quand je ne suis pas impliquée directement comme organisateurice de la séance : je n'ai pas à me concentrer *et* sur le dessin *et* sur la prise de notes *et* sur l'accompagnement *tact-ique*[763] du modèle. Cependant, dans le cas de Sophie Buret par exemple (fig. 337), les séances de nuɛs consentantɛs entre amiɛs permettent une expérience multidimensionnelle très intense du filament qui s'établit entre artistes et artiste-modèles.

Dans chaque contrat, il est indiqué que les consentements dɛla modèle ont été respectés. Cela engendre une question : qu'arrive-t-il s'ils ne le sont pas ? Dans quelle mesure la loi peut-elle s'immiscer dans ce type de contrat ? La loi ne détruirait-elle pas les filaments qui se tissent immanquablement pendant ces séances ? La loi n'annihilerait-elle pas la possibilité même de l'erreur, de la mésinterprétation, du malentendu ? N'empêcherait-elle pas à la mésentente d'arriver ? Ce qui est pourtant tout à fait propre aux échanges entre êtres humains, et même plus largement propre à la démarche artistique. Ce contrat pourrait-il être une preuve qui engendrerait une sanction s'il est transgressé ?

Le contrat de consentement, je l'ai pensé dans l'objectif d'offrir un support matériel pour ouvrir la coopération entre l'artiste et læ modèle, je pense qu'il est parfaitement inutile dans certaines situations. Je l'ai imaginé comme un outil qui permettrait d'ouvrir un espace de discussion artistique entre artiste et modèle, pas comme un contrat qui se ferait *loi absolue et entrainerait punitions, sanctions s'il n'est pas respecté.* Les modèles ne peuvent pas prévoir un avant qu'il n'arrive. Il faut parfois laisser les situations inconfortables arriver en dehors des termes d'un contrat, pour découvrir qu'on s'y refuse. La surprise doit toujours pouvoir exister dans un processus artistique. Pensons à J., par exemple, qui s'installe sur les fesses de Sophie Buret (fig. 337 ; fig. 339), iɛls partagent des filaments particuliers qui aident à réaliser des poses intimes. De telles poses seraient plus difficiles à imaginer avec des

[763] En partant de la métaphore lacanienne du bridge, Fabrice Bourlez invoque la *tact*ique comme technique psychanalytique et revers de la *mani*pulation. Il écrit : « Dans ce jeu de stratégie, à chaque coup, l'analyste pourra adopter une tactique nouvelle pour que l'analysantɛ parvienne à gagner la partie en devinant le jeu qu'il ou elle ne parvenait pas à voir, bien qu'étalé sur la table aux yeux de toutɛs. [...] "Voilà pourquoi l'analyste est moins libre en sa stratégie qu'en sa tactique." Les effets de la technique analytique ne sont jamais prévisibles. Ils ouvrent une perspective inédite dans le discours de l'analysantɛs. À la lettre, ils impliquent une *tact*ique qui suspend l'universel de la stratégie. » Fabrice Bourlez, *Tacts, op. cit.*, p. 144. Des glyphes inclusifs remplacent les points médians. Cite Jacques Lacan, « La direction de la cure », *in Les Écrits techniques de Freud, op. cit.*, p. 589.

modèles qui sont de parfaitɛs inconnuɛ l'unɛ envers l'autre, et serait même, aujourd'hui en France, *impossible de manière spontanée de la part de l'unɛ ou l'autre modèle sans que cela ne ressemble agression sexuelle aux yeux de toutɛs les acteurɪces participant à la séance de nuɛs.*

Le contrat de consentement ne s'érige pas comme une loi nouvelle, mais plutôt comme un cadre de référence malléable qui permet d'archiver les traces spatio-temporelles de la relation entre modèle-artiste (des filaments en somme). Il n'est pas nécessaire dans une situation ou læ modèle se sent en confiance ou a un contrôle sur le déroulé de la séance de nuɛs. Mais cette confiance se construit, en garder des traces peut être intéressant pour tout le monde (modèle, artiste, dessinateurɪce, organisateurɪces, professeurɛs etc.). Le contrat de consentements pourrait alors améliorer les conditions de travail dɛla modèle lorsqu'iɛl est rémunéréɛ, mais aussi documenter la démarche artistique. Pour l'artiste, je pense que cela nourrit la poïétique et le rapport à l'exposition de son travail. Ce contrat remet le corps et la volonté dɛla modèle au centre et les productions de l'artiste s'en trouvent décalées. On ne travaille plus seulɛs, c'est ce que j'ai appris en ressentant un pincement de frustration lorsqu'Anne-Laure Michel a refusé que je diffuse deux de mes dessins (fig. 344).

Aussi, d'un point de vue artistique, et poïétique pour ma part, il est intéressant de voir la différence de performance et le trouble dans le trait. Comparé aux dessins plus académiques réalisés avec A., ce trouble est provoqué par les filaments qui se tissent à toute vitesse pendant les séances de nuɛs consentantɛs.

Problèmes de méthode

Je n'ai pas toujours été très assidu dans ma prise de données durant des séances de nuɛs consentantɛs, ce qui est un problème méthodologique important (numérotation manquante, temps de pose manquant, partialité des phrases relevées etc.) Une telle expérience nécessiterait plus de prises de notes, au risque de la perte de l'anonymat et de se faire « démasquer » lors des captations de données durant les situations de référence (G. (fig. 334) m'a vu noter des bribes de phrases ça l'a surpris, c'est effectivement quelque chose d'important que je n'ai pas spécifié dans le contrat). Parfois, délimiter et numéroter les poses nues lors des poses rapides (trente secondes) est difficile, comme on a pu le voir dans

le quatrième croquis de G. par exemple (fig. 334 ; 4), où toutes les poses sont imbriquées les unes dans les autres. Aussi, lorsqu'il y a plusieurs modèles, la multiplication des contrats est plus difficile à gérer, le caractère individuel du contrat ne permet pas *d'ouvrir la discussion sur la mobilité des consentements entre elleux*. On peut prendre pour exemple la judicieuse remarque de Juliette Magro lorsqu'elle dit à Baka-Mala : « Je t'ai touchée sans ton consentement, c'est pas dans le contrat ça. » (fig. 346 - fig. 347 ; 2) Effectivement, les consentements entre modèles n'ont pas été pensé dans le contrat.

J'ai constaté que le contrat était absolument inefficace pour capter quelconque mouvement du consentement, face à quelqu'un comme J. par exemple, qui a une phobie administrative – pris dans cette dimension, le contrat apparaît comme validiste (pour les personnes en situation de handicap, neuroatypiques, etc.) Dans un cadre amical comme celui des « *Poil Party* », le contrat s'est avéré plus contraignant que les demandes formulées pendant la séance. Dans une certaine mesure, le contrat empêche la « surprise » d'arriver, sans doute était-ce pour cette raison que beaucoup ne remplissaient pas les espaces pour noter les « signes » ou les « mots » positifs ou négatifs – soient parce qu'iels savaient qu'iels contrôleraient la situation ou qu'iels étaient en confiance avec l'organisatrice de la séance. Enfin, ma relative passivité en tant qu'organisateur de séance de nuɛs consentantɛs a certainement diminué l'intérêt du contrat aux yeux de toutɛs les modèles qui ont posé sous l'œil organisateur de Coline (fig. 337 ; fig. 341 ; fig. 344 ; fig. 346 ; fig. 347), sachant que les modèles ne me connaissaient pas pour la plupart (à part Coline), cela aurait sûrement changé leurs réponses.

Conclusion

Le contrat filamentaire que je propose comme outils poïétique utopique s'oppose à l'hypercontractualisme comme doctrine sécuritaire. En effet, une doctrine qui consisterait à obliger les contractualisantɛs à éclaircir leurs désirs en supprimant toute prise de risques[764] empêche ce que Geneviève Fraisse appelle le « mouvement du consentement »[765].

[764] À ce propos Clara Serra écrit qu' « en imposant à la sexualité le cadre libéral du contrat, nous faisons *comme si nous savions* ce à quoi nous consentons quand, en réalité, nous consentons sans savoir. » Clara Serra, *La Doctrine du consentement, op. cit.*, p. 94.
[765] Geneviève Fraisse, *Du Consentement, op. cit.*, p. 22.

La possibilité même de repérer des signes et des preuves est la condition du consentement[766], mais il faut *aussi laisser la possibilité de l'absence de réponses claires à l'intérieur même du contrat, sans que ce manquement, ce trou indicible des consentements, ne rende ledit contrat obsolète*. Le contrat des consentements que je propose dans un cadre poïétique est utopique, il continue de fonctionner de manière partielle et même si son manque de clarté pourrait le rendre inutile. Le contrat des consentements entre artistes et modèles tel que je le conçois *autorise le déploiement de l'opacité des consentements*. Il est perfectible, mais se construit dans la discussion entre modèles, organisateurices de séances et artistes. Il ne fait pas loi, il permet le déploiement de la démarche artistique.

La philosophe Geneviève Fraisse écrit encore : « Accepter c'est adhérer ; permettre, c'est supporter. Il existe un vrai spectre du consentement, un large éventail d'affects pour énoncer un "oui". »[767] En suivant cette idée, je pense que le spectre des consentements, les affects qui y sont liés et toutes les opacités qui les accompagnent, devraient pouvoir se déployer à l'intérieur même du contrat des consentements sans être entravé par la terreur de la loi qu'il génère *par-dessus la loi institutionnelle*. Pour la philosophe, le « oui » des consentements « oscille toujours entre choix et contrainte »[768], pour cette raison, les consentements peuvent à la fois rechercher la liberté tout comme ils peuvent la fabriquer. Il n'y a pas de valeurs intrinsèquement positives aux consentements, ils sont plutôt des modes d'être, ils permettent de « sentir en commun, de sentir avec. »[769] Les consentements sont à la fois des mouvements de la volonté et des actes sensibles[770], or le plus souvent, les contrats essayent de fixer matériellement leurs mouvements éphémères et leurs traces corruscatoires. Le principal paradoxe axiologique du contrat c'est que toute fixation des consentements dans le temps et dans l'espace est impossible ; ce qui fait du contrat bien plus une contrainte qu'un outil de liberté.

Pour Fraisse, tout comme pour Deleuze avant elle, la domination masculine est canalisée dans le concept de contrat[771], elle écrit : « Le consentement s'émancipe de la situation contractuelle primitive, précisément parce que la figure du contrat sexuel s'est

[766] *Ibid.*, p. 21.
[767] *Ibid.*, p. 25.
[768] *Ibid.*
[769] *Ibid.*, p. 27.
[770] *Ibid.*, p. 40.
[771] *Ibid.*, p. 99.

généralisée à toutes sortes de relations. L'individu y a gagné en autonomie, en liberté ; et en autarcie. »[772] Pour qu'un réveil des consentements, et/ou leur formulation, soit possible et participe à l'émancipation des opprimées, des dominées et des écrabouillées, il faudrait que le concept de contrat, dans sa dimension sociale *et* individuelle, s'émancipe aussi. En effet, l'un façonne les autres et inversement. On ne peut pas penser les consentements sans penser les contrats ; en ce sens, concevoir le « respect des consentements » comme un moyen d'éviter la victimisation des « minorités » n'est pas suffisant[773]. Pas de révolution des consentements sans révolution des contrats sociaux, et pas de révolution des contrats sociaux sans révolution *contra-sexuelle* comme le suggère Paul B. Preciado[774]. Dans ces contrats révolutionnaires, les relations seraient réinventées, libérées des normes de genre et de reproduction. Pour finir, parce qu'au sein de l'ensemble figural de la femme-territoire, le genre est indissociable de la race, aucune révolution du contrat sexuel ne se fera sans révolution du « contrat racial »[775].

Pour Geneviève Fraisse, les consentements ont « pris trop de valeur dans la subjectivité occidentale, et cette subjectivité a trop d'épaisseur psychique. »[776] Dans les prochaines décennies, les consentements s'annoncent en effet comme concepts centraux

---

[772] *Ibid.*, p. 100.
[773] *Ibid.*, p. 101
[774] Paul B. Preciado, *Countersexual Manifesto* [2000], New York, Columbia University Press, 2018.
[775] La notion de « contrat racial » a été formulée pour la première fois en 1997 par Charles Wade Mills dans un livre non encore traduit en français : Charles Wade Mills, *The Racial Contract*, New York, Cornell University Press, 1997 ; cité par Malek Bouyahia, « L'avenant colonial au contrat social », *Tumultes,* 2022/1-2, n°58-59, 2022, pp. 105-118. Dans la problématisation de son article, Malek Bouyahia, docteur en sciences politiques, pose plusieurs questions et écrit que la création de la Société des Nations : « coïncide avec la mise en place d'un régime colonial qui va à l'encontre des termes même du contrat social dans sa version rousseauiste, qui le fonde sur la promotion de la liberté (certes formelle) retrouvée des contractants, mais aussi dans sa version solidariste, qui prône l'instauration d'une république soucieuse de l'équité sociale. Comment dès lors considérer la place des colonisées algériennes qui, eux/elles, n'ont pas été sollicitées quant à leur consentement à céder leur (entière) volonté ? Peut-on considérer qu'il y a continuité du solidarisme dans les départements algériens ? Et si rupture il y a, peut-on considérer comme des contractantes à part entière les Indigènes ayant été soumis à partir de 1871 à une juridiction d'exception ? Au lieu d'un contrat à l'image de ce qui se mettait en place en métropole, la fin du dix-neuvième siècle n'a-t-elle pas vu l'émergence et la mise en place d'un contrat de type racial ? » *Ibid.*, p. 107-108. Tout de suite après, il ajoute que, dans la Troisième République, « les différentes variantes du contrat social vont être confrontées à l'incorporation forcée de toutes les populations qui seront conquises par la force au nom de la civilisation et de la modernité. Les colonisées auront-ils/elles la même attention (théorique et pratique) que les vies infâmes métropolitaines (Femmes, Juifs, Tziganes, classes dangereuses) ? Éclairer le sort de ces derniers nous permettra de comprendre que le contrat social dans ses évolutions et son prolongement colonial, aussi bien que le sujet moderne, se sont construits avec "l'avilissement de certaines catégories de la population, leur invisibilisation et leur effacement" qui "doivent être compris comme des processus connexes". » *Ibid.*, p. 108. Cite Grégoire Chamayou, *Les Corps vils*, Paris, Éditions La Découverte, 2014, p. 389. Dans toutes ces citations, les points médians ont été remplacés par des glyphes inclusifs.
[776] Geneviève Fraisse, *Du Consentement, op. cit.*, p. 106.

mobilisés par les féminismes pour fouiller la psychologie occidentale de la profondeur. En Occident, désosser les consentements depuis le bloc massif de la concupiscence chrétienne, c'est accepter qu'ils ne soient plus des modes de subjectivation politiques viables, mais seulement des *indices*[777], des *pistes partielles* pour explorer et tâtonner[778]. Les consentements sont toujours *fragmentaires, mobiles et éphémères*. Pour cette raison, mon modèle de contrat est imparfait, il est raté, il est trop lourd, trop imprégné d'une esthétique ennuyeuse et angoissante propre à l'administratif français. Cela me fait penser à une œuvre de Barthélémy Toguo, cet artiste a créé des tampons en bois en 2019 (fig. 348 ; fig. 349). Son œuvre reprend la forme des tampons encreurs utilisés autrefois dans les institutions administratives. L'artiste emprunte des éléments propres aux institutions administrative pour y inscrire des messages politiques : *Terra Incognita* ou *Migrant we are all in exil.* La répétition permise par la gravure entre ainsi en métaphore et rappelle que les frontières sont surtout administratives et contractuelles : une entrée ou une sortie de territoire dépend de ces tampons.

[777] *Ibid.*, p. 135.
[778] J'emprunte l'expression à Clara Serra, *La Doctrine du consentement, op. cit.*, p. 107.

fig. 348. Barthélémy Toguo, *Terra Incognita*, 2019,
(ci-contre) empreinte de bois gravé sur papier, 65 x 50 cm, exemplaire 1/3.
(ci-dessus) bois, encre, 28,5 x 52 x 45 cm.
© Galerie Lelong & Co, Paris.

fig. 349. Barthélémy Toguo, *Migrant We Are All In Exil*, 2019,
bois, encre, 25 x 36 x 37 cm.
© Galerie Lelong & Co, Paris.

Intrusion et poïétique : enfoncer un couteau dans la plaie en gravant & pacifier les traumatismes grâce à la pratique de la suture et l'exposition-compost

Maintenant que nous avons proposé une définition des contrats par rapport aux séances de nuɛs consentantɛs, nous allons nous plonger un peu plus dans la poïétique et l'espace d'exposition. Dans cette partie, je vais raconter le long parcours poïétique d'une gravure que j'ai intitulé *Le café de la discorde entre le gardien d'un art millénaire et la gardienne du sien* et que j'ai réalisé en 2020 (fig. 355), et qui se transformera en 2024 en *Le café de la discorde entre le gardien d'un art millénaire et la gardienne du sien ou l'histoire d'un œil* (fig. 358). Après les évènements qui ont déclenchés la création de cette gravure, j'ai voulu arrêter l'écriture de cette thèse et j'ai ralenti mon rythme de production en gravure. Je raconterai donc le moment autobiographique qui est à l'origine du motif, puis proposerai une réflexion sur l'effet du traumatique sur l'acte créateur. À partir d'une intrusion du galeriste sur la personne de l'artiste, j'ai trouvé des solutions pour surmonter les blocages créatifs que cette rencontre malheureuse a engendré.

Pour faire suite à cette mise en contexte du *Café de la discorde* (fig. 355), j'analyserai d'abord la portée politique du potin✳, ses puissances féministes et ses possibilités poïétiques. Ensuite, dans une seconde partie, j'analyserai des pratiques *queer* de la suture et les politiques du trauma qu'elles portent en elles ; pour développer cette réflexion, je définirai d'abord la matrice normative contemporaine du *safe*✳ et du violent, et l'esthétisation des affects qui en découle ; en réponse à cette nouvelle matrice normative, je poserai la gravure comme média-zombie du traumatique en réfléchissant au « retour auratique » qu'elle opère depuis l'arrivée du numérique dans les arts ; enfin, je définirai les trois moments du traumatique (effroi, après-coup et perlaboration) afin de contextualiser les pratiques *queer* de thanatopraxie des filaments. Dans une troisième partie, je vais confronterai l'espace de l'atelier bizarre à l'espace d'exposition des galeries : le *white cube* hygiéniste. Les refus de l'artiste s'énoncent depuis cet espace, qui prend ses responsabilités face à l'entreprise culture d'origine bourgeoise ; à la fin de ces réflexions, exposer dans l'atelier sera une solution pour étaler les vulnérabilités de l'œuvre. Et en fin, pour clore cette

partie, je confronterai deux types d'exposition des œuvres : celle du trophée de chasse où l'œuvre devrait être conservée avec opiniâtreté, et celle de l'exposition compost, où le délabrement de l'œuvre entre en osmose avec le milieu et le contexte d'exposition.

Dans ce chapitre, je m'attarderai sur la question de l'intégrité scientifique et artistique : comment ne pas défaillir de point de vue situé lorsque l'acte poïétique est modifié par des agressions qui ont eu lieu au sein même de l'institution artistique ? En tant qu'artiste, comment créer à la suite d'altérations insuturables ? Est-il possible de continuer à créer sans politiser ses souffrances ? L'intrusion traumatique, l'offense, dont il sera question dans les prochaines pages a déclenché une colère politique tellement puissante, qu'après 2020, j'ai complètement changé mon corpus pour traiter le sujet des consentements[779]. J'ai été bloqué quelques temps dans la spirale de la souffrance et la colère, et pratiquer la gravure ne m'a pas soigné. En revanche, en parler autour de moi a permis de mieux comprendre la profondeur politique de la souffrance dans laquelle je m'enfonçais. Cette profondeur politique, j'ai essayé de la déployer dans cette thèse, et à chaque fois, j'ai trouvé dans l'archéologie de la gravure, ou chez quelques artistes, des pistes qui m'aidaient à mieux comprendre ce qui fait système dans la gestion poïétique du traumatisme sexuel.

Du café de la discorde jusqu'aux filaments prophétiques : effets d'une intrusion traumatique sur l'acte créateur

Je scelle ce que je crée dans une tour d'ivoire, j'en suis responsable, *ça* sortira d'entre mes murs sans que je fasse de compromis.

La dernière fois que j'ai fait plier cette maxime, j'ai fait confiance à une amie proche qui s'était entichée d'un conservateur de musée, un galeriste auto-proclamé. Après m'avoir acheté trois gravures portant sur les consentements (*Bienvenue* (fig. 79), *Xanthippe pissant sur Socrate Alcibiade épiant* (fig. 10) et *Red Door* (fig. 26) pour un chèque de 124€, cela m'a valu une main glissée sur le jean tout le long de mes parties

[779] Voir dans l'introduction : *Supra,* « De la colère au corpus queer-féministe ».

génitales. Peut-être que je n'ai pas eu de chance, peut-être qu'il y a un problème d'une profondeur que j'avais sous-estimée, voire une arrogante ironie, ou peut-être que je n'en ai franchement pas demandé assez cher.

Certaines mains des générations qui précèdent la mienne ont l'air d'être très imprégnées de la transgression sadique portée par la prétendue libération sexuelle d'un mai 68 idéalisé. La terreur et le dégoût qu'ont ces gens de ce qu'ils appellent « la morale », leur donne des airs de marquis sans en avoir pour autant le panache. Les limites des plus jeunes ne sont pas à la mode chez les plus vieux, qui s'enorgueillissent d'une domination décrétée par des pédérastes antiques, qui font de certains d'entre eux les fantômes pédocriminels d'aujourd'hui. Cela suit la logique d'un système de domination et d'écrabouillement millénaire, appuyé par une forme de hiérarchie sociale stable parce qu'elle est vivement implantée partout en Occident : on chasse les femmes, on les chasse *surtout* quand elles sont jeunes.

Les gardiens des portes de l'art s'activent vaillamment à promouvoir les murs qu'ils gardent, invitant dans leurs toiles d'araignée de jeunes artistes et leur fascinant esprit provocateur, qui n'auront pourtant jamais une place sur leurs murs tant qu'elles ne céderont sur rien.

Ça m'est arrivé à moi, à combien d'autres artistes encore ? À combien de travailleuses du monde de l'art ? Combien en ont parlé ? Se rendre au commissariat est-ce une solution ?

L'art que je crée est intègre, n'en déplaise à une érotique de la transgression.[780]

[780] Texte écrit en 2021 repris en 2025.

fig. 350. Chloé Fleury Turcas, *Le café de la discorde entre le gardien d'un art millénaire et la gardienne du sien*, 2020, dessin au graphite sur chutes de papier, 17 x 54 cm.

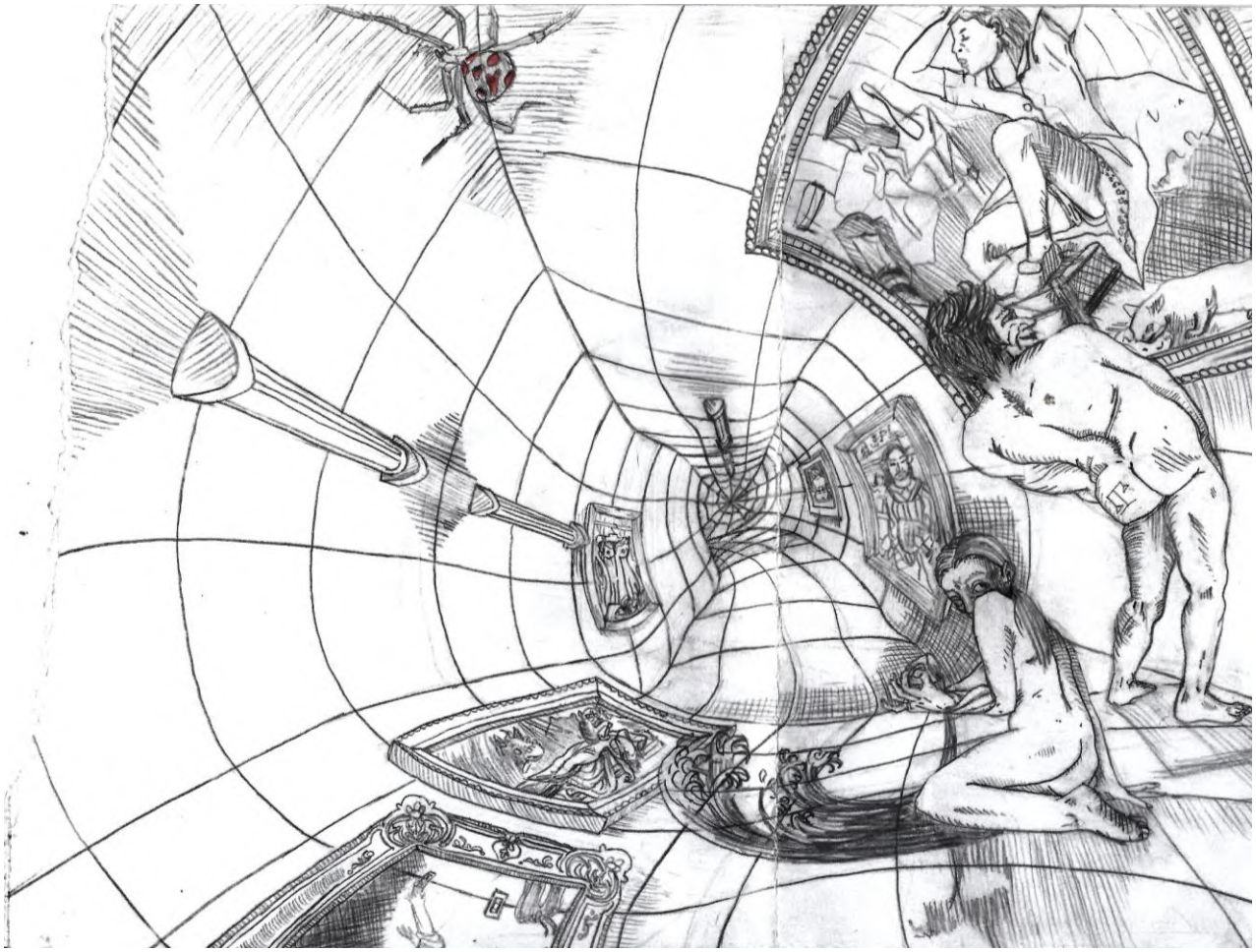


fig. 351. Détail fig. 350. Chloé Fleury Turcas, *Le café de la discorde…* (croquis partie gauche), 2020.

fig. 352. Détail fig. 350. Chloé Fleury Turcas, Le café de la discorde… (croquis partie centrale), 2020.

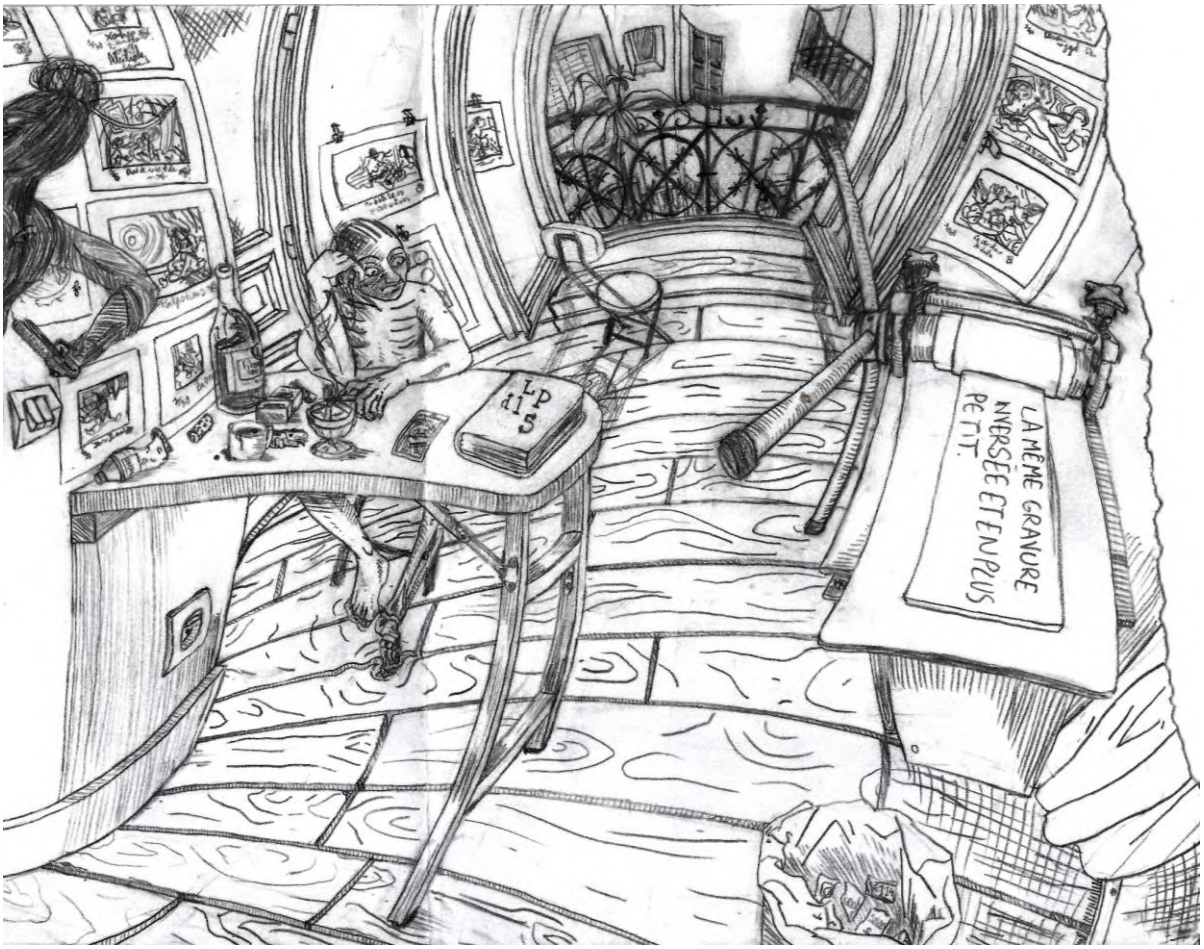


fig. 353. Détail fig. 350. Chloé Fleury Turcas, *Le café de la discorde…* (croquis partie droite), 2020.

Il est impossible de décrire cette gravure sans raconter l'histoire qui en a motivé le motif. C. est ma plus proche amie. Elle travaille dans un bar du XVIIIe arrondissement de Paris depuis 2016. Je fréquentais souvent ce bar jusqu'à la fermeture, pour l'attendre et qu'on finisse nos soirées (ou qu'on débute nos matinées) chez elle à Boulogne Billancourt, avant qu'elle ne déménage ensuite dans l'appartement qui est juste au-dessus du bar, où se déroulera la scène du *Café de la discorde*. J'avais donc environs 23 ans la première fois que je rencontre N., qui est conservateur dans un musée national parisien très connu, et qui fréquente le bar où travaille C. Il est un habitué et lui aussi reste souvent jusqu'à la fermeture. Lors des attentats du 13 novembre 2015, je suis même restée enfermé avec lui dans ce bar.

Un soir, après la fermeture, il nous fait même visiter des lieux qui sont pour lui « iconiques » du dix-huitième arrondissement, dont un bar tenu par un homme qui avait une jambe de bois et où l'attendaient des connaissances. Dans ce bar, j'entends des remarques désobligeantes sur mon corps de la part d'hommes qui ont tous plus de deux fois mon âge et qui me demandent même : « tourne sur toi-même ! » comme si j'étais un plateau de fromages. Remarques auxquelles je ne réponds pas, et m'exécute encore moins, et qui réveillent aussi la méfiance de C. qui était toujours avec moi. On rentrera ensemble après être allées dans la « garçonnière » de N., où lui et ses amis feront une grande trace blanche sur toute la longueur d'une table en bois massif – qui ne tient même pas sur toute la longueur de mon appartement. Je les trouve indécents et me sens étrangère à ce monde. Nous partons et ne les reverrons pas.

Me voilà donc alertée de mon incompatibilité avec ce genre de personnes. Le temps passe, N. déserte le bar, je continue de graver, C. continue de servir des cocktails et des cafés, de lire des livres et de draguer des meufs. Quatre ans plus tard, on est en 2020, j'ai 26 ans, C. en a 29. N. recommence à fréquenter le bar où travaille C., Ils se

rapprochent. Avant l'épidémie, à chaque fois que je vois C., elle me dit que ça serait bien que je re-rencontre N., qu'il a changé, et que je lui montre mes gravures. Comme il est dans le milieu de l'art cela pourrait m'aider de connaître des personnes qui sont implantées dans le milieu. Elle veut que je me rapproche des gardiens de l'art. Plusieurs fois je dis à C. que ça ne m'intéresse pas, que je ne suis pas sûre que ça soit une bonne idée. Je lui répète au moins trois fois, à chaque fois à des moments différents. De plus, mon refus est motivé par un autre évènement : entre-temps j'avais croisé N. au bar, et lui avait parlé de mon travail sur les « représentations du consentement », projet auquel il a immédiatement témoigné sa pleine méfiance en me disant : « je n'aime pas les personnes qui font la morale ». La quatrième fois où C. me propose de le rencontrer, je cède parce qu'elle me dit qu'elle lui a montré mon travail et que ça l'intéresse. On est début mai 2020, le confinement va bientôt se terminer. Tous deux ont passé le confinement dans l'appartement de C., parce que N. s'était fait virer de chez lui à la suite de disputes avec sa compagne.

La première rencontre se passe bien, nous ne sommes que trois, il est agréable et même touchant, il me raconte son histoire familiale et les maltraitances qu'il a subi enfant. À la deuxième rencontre, je lui ramène de la crème pour soigner sa cheville, qu'il avait tordue quelques jours auparavant (on voit le tube de crème sur le bord de la table (**fig. 352** ; **fig. 353**). En même temps, je ramène toutes les gravures que j'ai réalisées jusque-là. On les étale sur le lit de C. Je lui présente mes travaux, il décide d'acheter trois gravures et me tend un chèque de 124€ (prix que je fixe) que je mets dans la poche de mon manteau. Il me dit qu'il ne veut pas prendre les gravures tout de suite, *mais qu'il viendra les chercher directement chez moi* – j'accepte à condition que C. l'accompagne. Nous fêtons notre amitié naissante en buvant autour de la table ronde du salon de C. Tout se passe bien. Soudain, N. commence à appeler tout son répertoire, viennent alors chez C. un de ses amis chapelier et l'autre avocat. L'avocat, je l'ai représenté regardant le tableau de Balthus sur la première partie du dessin (**fig. 351**) et

le chapelier se tient derrière N. représenté au centre du dessin (fig. 352). L'avis de C. n'ayant d'ailleurs pas trop été sollicité pour que de tels convives s'installent à notre table.

Il est 23h passées, et pour une raison inconnue N. me tend son téléphone, c'était le directeur de la BNF au bout du fil, je lui lâche un « bonsoir » gêné et rend le l'appareil à N., qui discute alors joyeusement avec son interlocuteur : il dit qu'il a rencontré une artiste qui fait des gravures érotiques très intéressantes et me couvre de louanges. Il raccroche. Il me dit qu'il va me présenter Annie Le Brun qu'il connaît, et me fait l'étalage de toutes ses soi-disant connaissances. Un peu plus tard dans la soirée, il commence à dire qu'il aimerait bien que j' « enlève ma chemise », l'avocat et surtout le chapelier rient. Je me sens humiliée.

La soirée se poursuit et il me fait une autre remarque humiliante sur ma condition physique, à laquelle je réponds cette fois-ci sur le même ton d'humiliation. Je vise juste, il est piqué et comme seule réponse, il me pince ; il tourne son poignet tout en maintenant son pouce et son index fermement plantés dans ma peau (le geste est représenté au centre du dessin (fig. 352). Je crie de douleur. La dispute commence. J'attends quelques minutes en me plaignant de l'agression, mais je n'y prête pas toute mon attention : je me dis que la douleur va s'estomper et que c'est une gaminerie. Mais la douleur ne disparaît pas. Je présente mon bras rougi sous les yeux de l'avocat en lui faisant remarquer l'agression. L'avocat me rit doucement au nez, prend ses affaires et quitte l'appartement. Il a bien choisi son moment. C. sent que la colère monte, et se retourne pour préparer un café pour N., pour qu'il, je la cite, « se calme ». Le chapelier regarde la scène qui l'amuse beaucoup, il est juste derrière N.

En entendant mes plaintes, N. minimise ma douleur, dit que j'exagère, et que si ça me fait si mal je n'ai qu'à le frapper en retour. Je refuse d'entrer dans un jeu de violence. Je lui dis que je passe mes journées de travail à demander aux élèves d'arrêter

de se taper dessus, ce n'est pas pour commencer maintenant avec quelqu'un qui a presque deux fois mon âge. J'attends des excuses qui ne viennent pas. Il insiste encore pour que je le frappe, s'avance et se dresse devant moi, alors que je suis toujours assise. J'entends la machine à café de C. qui fume, et les cliquetis de son habituel petit sucre et de son habituelle petite cuillère qui tintent sur la soucoupe de la tasse à espresso (j'ai représenté C. avec son café à la main **fig. 351**). Je me dresse aussi face à lui. Je n'ai pas peur d'un goujat, je sais me défendre, j'ai vu pire, bien pire. Il rit en me provoquant. Je ne sais pas quoi faire maintenant que je suis debout. Il a un col en V, et je vois ses poils qui dépassent de son décolleté. Cette fois-ci c'est moi qui lève mon index et mon pouce, je pince cinq poils et tire dessus, juste assez pour voir leur bulbe blanc pointer de dessous la peau de N., mais pas assez pour les arracher (geste aussi reproduit **fig. 352**). N. met sa main devant sa poitrine avec une expression ingénue. On est quittes ? J'aurai tout de même préféré des excuses, que de ridicules représailles.

Tout de suite après mon geste, un large sourire se dessine sur la face de N. Il a obtenu ce qu'il voulait : il met alors sa main sur mon entrejambe, le bout de ses doigts au niveau de mon anus, et la fait glisser en épousant rigoureusement la forme de mon entrejambe (geste aussi représenté **fig. 352**). Le mouvement fut trop rapide pour que je le repousse, et pas assez pour que je ne ressente pas la victoire de sa crade stratégie. Bien sûr, sur le moment, je me dis que tout est ma faute, que c'est mérité : j'ai cédé aux provocations, je suis venu en sachant que c'est un partisan de la sainte transgression, je suis venu alors que j'ai refusé quatre fois de venir, je l'ai toujours su, j'ai joué avec le feu. Comment j'en suis arrivé là ? Ce geste bizarre de tirer des poils, d'autant plus étrange parce que je hais toucher les autres, était pour moi un geste qui se voulait ironique ; j'ai pensé que, peut-être, ce geste allait faire redescendre la tension. (Une pensée idiote, quoique très drôle avec du recul.)

Rétrospectivement, il y avait tout de même dans ce geste une certaine dose de revanche. Le geste d'un point de vue du genre, et même de l'intimité, c'était symboliquement une attaque contre son insupportable virilité. Je suis, aujourd'hui encore, très surpris d'avoir « inventé » ou « trouvé » un tel geste, qui m'a permis de répondre à son harcèlement sexuel sans jamais toucher sa peau ni ses zones sexuelles. J'ai peut-être tiré doucement sur tout ce qui le frustrait intimement : les cinq poils sur le haut du torse qui lui rappelaient qu'il n'était pas (selon ses propres standards) une femme – dans un contexte lesbien avec C. et moi qui sortait doucement du placard✳. Ces poils cristallisaient alors la raison pour laquelle je lui résistais, la raison pour laquelle je ne répondais pas à son désir. Pour faire de la psychanalyse de comptoir, sans doute a-t-il voulu me rappeler qui était la personne castrée par toutes les institutions : moi. En touchant mon entrejambe, il m'a rappelé que je n'avais pas le fameux « phallus » que lui avait. Un « phallus » qui séduirait toutes les femmes, même les lesbiennes[781].

Ma fierté en prend un coup. Sur le moment, il me débecte, mais même mon mépris nourrissait encore son désir de salopard. Je me mets alors à pleurer : je suis offensée, en colère, sidérée et définitivement humiliée par ce qu'il vient de se passer. Je me rassois. Il décide de s'asseoir à côté de moi, il s'excuse en prenant une voix de petit garçon, tout en enfonçant ses ongles dans ma cuisse. Il me fait encore mal ce connard. C. s'était déjà retournée, sa coupelle et son café à la main. Peut-être a-t-elle dit quelque chose, je ne m'en rappelle plus, peut-être a-t-elle demandé que chacun s'excuse. Je me rappelle l'avoir entendue dire à N., alors qu'elle lui servait enfin son café, que j'étais « hypersensible ». Elle me voyait coincée à côté de lui, elle avec qui j'avais passé tout ce temps, mais elle ne m'a pas aidé, elle était complice. Je ne pouvais pas m'échapper. Je ne pouvais plus partir.

Alors j'ai arrêté de sangloter et j'ai fait ce que je sais bien faire, parce que ce n'est malheureusement pas la première fois que ça m'arrive (Annexe 3) : j'ai dissocié. Il fallait

[781] En l'occurrence C. Je ne développerais pas plus ici les méandres filamentaires, toujours dans l'interstice indicible entre l'amie et l'amoureuse, que nous avons entretenues toustes les deux pendant six années, et qui faisaient finalement de N. un véritable parasite dans notre relation.

que je sorte de cet appartement de malheur pour ne plus jamais y revenir, sans que personne ne sache que je n'y reviendrais plus jamais. C'est l'heure du théâtre. N. est toujours en train de me susurrer des excuses à l'oreille, ses doigts enfoncés dans ma cuisse. Il ose me dire que c'est parce qu'il a subi des violences dans l'enfance qu'il est comme ça. Il me dit : « on se fait un bisou et on n'en parle plus. » Dans ces cas-là, c'est absolument écœurant hein, mais j'ai appris à mes dépens qu'il fallait s'exécuter pour ne pas s'exposer à plus de violences. Alors je l'embrasse sur la joue, après que lui aussi m'ai embrassé sur la joue. Il relâche ma cuisse. Je me lève pour aller m'aérer à la fenêtre, il me suit. Me dit encore une fois qu'il est désolé, qu'il veut lire ma thèse, qu'il veut m'aider. Un référent… lui ? Jamais de la vie. Je lui dis que je lui enverrais des pages, mais que je dois vite partir parce que j'ai un rendez-vous en visio avec une amie états-unienne, heureusement pour moi, avec le décalage horaire c'était bientôt l'heure.

Je dis à C. que je pars et prend mes gravures sous le bras. N. insiste pour me raccompagner au bout de la rue. C. lui dit que ce n'est pas une bonne idée, mais il ne l'écoute pas. Il me raccompagne en claudiquant, il ne fait que parler pour ne rien dire. Il répète qu'il veut m'aider avec ma thèse. J'acquiesce à tout ce qu'il dit. Je lui dis au revoir et lui rappelle de soigner sa cheville. Sur le chemin du retour, je fulmine sous la bruine et le chèque dans ma poche me brûle les doigts. Je ne pleure plus, parce que je suis dans un état de dissociation, je sais que cet état va encore durer des semaines. Ce n'est plus la même personne qui est aux commandes de mon corps, c'est ce que j'appelle « la gardienne ». Elle est l'observateur caché dans mon ombre, on peut la voir au centre du dessin (fig. 352).

Pascal Rousseau dans son ouvrage sur l'hypnose écrit à propos du phénomène de la dissociation :

> Le principe de "l'observateur caché", développé [dans les années 1960] par Ernest Hilgard dans ses recherches expérimentales sur l'état d'hypnose et le phénomène spontané de dissociation (*hidden observer*), constitue "une sorte d'agence interne inconsciente fondatrice du sentiment de l'unité de la continuité du moi [...], c'est-à-dire de l'unité et de la continuité du moi dans sa réalité" qui nous

confronte "au paradoxe d'une instance qui posséderait tous les attributs traditionnels de la conscience mais opérerait de façon non consciente : en somme, une conscience inconsciente de soi".[782]

D'ailleurs sur la gravure, on peut voir que les tatouages sur le corps de la figure agressée trouvent leur envers dans ceux gravés sur l'ombre de la figure-gardienne. La carte VII du Tarot, le Chariot, se transforme en la XVe arcane du Tarot, celle du diable, et l'œil sur le haut du dos s'inverse. Ce qui rappelle aussi le procédé d'inversion en gravure. La gardienne est d'une incroyable force, une puissance de sorcière. Elle déteste les hommes. Elle répond à l'appel des larmes, elle les sèche et protège contre toute envie autodestructrice. Elle est le garde-fou en métal de ma fenêtre, qu'on peut voir dans la troisième partie du dessin (fig. 353). Elle annihile toutes les émotions pour que je ne sois pas dévorée par elles. Elle ne garde qu'une colère assourdissante afin que j'aie juste assez de rage pour me lever le matin, mais pas assez pour que je la déverse sur moi-même ou sur les autres.

Lorsque j'arrive chez moi, je pose toutes mes affaires et tout de suite après mon amie-sorcière et artiste-graveure Hannah Nahas déclenche un appel vidéo. Elle me fait un tirage de tarot, je tire la tour de dieu (fig. 229) et le cavalier d'épée. Elle me dit que j'ai rencontré un homme violent, je ris nerveusement de toute cette ironie du sort qui m'enveloppe et lui raconte ce qu'il vient de m'arriver. Hannah me dit de contacter dès le lendemain des amies qui pourront m'accompagner dans cet évènement pénible. Je raccroche, sort le chèque de N. qui était dans ma poche et le déchire en miettes en pestant. Je regarde les miettes de papier tomber dans le fond de ma poubelle en pleurant de rage (je l'ai représentée tout à droite du dessin (fig. 353), et je m'installe sur mon lit. Je n'arrive pas à dormir. Alors je dessine, toujours en pleurant de rage, ce qui sera le début du croquis du *Café de la discorde* (fig. 350) en commençant par le centre du croquis, où j'ai représenté l'agression (fig. 352).

[782] Pascal Rousseau, *Hypnose, op. cit.*, p. 322. Cite Ernest Hilgard commenté par J.-M. Petot, *in* Jean-Michel Petot, « Psychologie des phénomènes dissociatifs et théorie de la conscience », *in* Didier Michaux (éd.), *Hypnose et dissociation psychique*, Paris, Éditions Imago, 2006, pp. 18-22.

Le lendemain, après avoir passé six longues heures au téléphone à écouter les complaintes de C. qui s'inquiétait de faire partir N. de chez elle, réalisant soudain qu'il était un parasite (dans cette conversation, aucune place ne sera laissée pour mes émotions, qui étaient de toute façon inexistantes. C. me dira tout de même que si je veux porter plainte elle témoignera en ma faveur.) Je dis à C. que j'ai déchiré le chèque de N. Après que j'ai raccroché avec elle, N. m'enverra un SMS où il me proposera de refaire le chèque : il s'excuse. C'est pénible de le lire, je ne réponds pas. Je ne vends pas de gravures à des ordures. Le soir, je fais un appel vidéo avec mes collègues et amies Margot et Flo Godot, je leur montre l'énorme bleu violacé que j'ai sur le bras à l'endroit où N. m'a pincé. (Je verrai ceux sur les cuisses plus tard en me lavant : trois ou quatre bleus qui étaient l'impression de ses doigts me pressant de lui faire un bisou.) Margot me dit qu'il faut que je garde des traces et que je prenne le bleu en vidéo et aille chez le médecin faire constater mon état. Flo me dit qu'il faut aller voir les flics au plus vite. Mais on est encore confinés, alors je lui dis que je ne sais pas trop quoi faire. Ce n'est pas une idée qui m'enchante d'aller me plaindre aux institutions policières.

Il fait nuit et je me décide à aller à la gendarmerie de Marcadet, Flo est au téléphone avec moi. Lorsque j'arrive au commissariat, deux agentes me demandent quel est le motif de ma venue. Je leur explique les grandes lignes et ils me disent : « alors on ne dépose pas de main courante ici, que des plaintes, les mains courantes ça sera à la gendarmerie de la goutte d'or, mais elle est fermée la nuit. » Je réponds que je ne veux pas déposer de plainte : je ne veux plus jamais revoir N. Aussi, je n'ai pas déposé plainte pour un fait plus grave qui m'était arrivé alors que j'étais adolescente (Annexe 3), je n'allais pas en déposer une pour un goujat qui m'a mis une main au cul et à la chatte après m'avoir pincé et après lui avoir tiré cinq poils qui dépassaient de son décolleté. C'est ridicule comparé à toutes les horreurs que j'avais subis à d'autres moments de ma vie. En revanche, s'il fait des choses plus graves à d'autres personnes, ce qui m'inquiète beaucoup, je veux qu'on puisse m'appeler pour témoigner. Ils

essayent de me convaincre et la gendarme finit par me dire, je cite : « Si vous déposez pas plainte et qu'il recommence, ça sera de votre faute. » Flo est toujours au téléphone avec moi, elle est complètement choquée par ce qu'elle vient d'entendre, je les remercie et tourne les talons pour rentrer chez moi.

Je vais au commissariat de la goutte d'or le lendemain matin. À l'interphone du commissariat, une gendarme me force à qualifier le type d'agression pour lequel je souhaite déposer une main courante devant une file d'hommes qui me regardent avec impatience. Je murmure « une agression sexuelle » à l'interphone, elle me force à répéter parce qu'elle n'entend rien. J'entre enfin et m'assois dans le commissariat, elle m'appelle après avoir congédié un monsieur qui s'était fait voler son scooter en lui disant : « excusez-moi monsieur, mais l'affaire de la dame est plus importante que la vôtre. » Pauvre gars, qui peut-être ne peut plus taffer à cause du larcin. Elle m'emmène dans un petit bureau, et tape la main courante sur un ordinateur, en en écrivant même une deuxième pour spécifier que j'avais reçu un chèque avant l'agression sexuelle. La policière me raconte que ce genre d'attitudes chez les hommes, elle-même y fait face au sein de la police. Elle me raconte une anecdote pour appuyer son argument : alors qu'elle avait enfin accepté de prendre un verre avec un de ses collègues, le lendemain, tous ses autres collègues avaient supposé qu'il y avait forcément eu des intentions sexuelles derrière son acceptation. Ça la révoltait.

Lorsque je rentre chez moi, une copie de la main courante pliée dans la poche de mon manteau, je m'assoie devant mon bureau dans le silence et plonge mon regard dans la poubelle où gisent les petits morceaux du chèque de N. Je les récupère un par un et les mets dans une enveloppe. Au cas où. Le service psychologique de la police m'appelle pour me demander si j'ai besoin d'un suivi psy. Je décline. Tous les matins suivants, dès que je lève le bras pour prendre une tasse dans mon placard*, je vois le bleu qui change de couleur. Ça me rappelle de mauvais souvenirs. Pareil lorsque je me

lave. C'est la régression, j'ai l'impression de tourner en rond. Je vais chez le médecin faire constater mes contusions. Le médecin est un jeune interne, il a travaillé à l'hôpital public, et il me dit que dans ce type de cas, ce qu'il faut constater, ce ne sont pas tant les contusions que le stress post-traumatique. Il le marque sur le papier qu'il me donne. Comment le stress post-traumatique peut compter plus que les marques sur le corps ? Comment se manifeste-t-il ? Moi-même je ne savais pas que j'étais en état dissociatif, comment lui aurait-il pu le savoir ? J'ai peu à peu repris mes esprits, surtout en discutant avec des amies, qui ont été un soutient incommensurable.[783]

Quelques mois plus tard, je présenterai l'encrage du *Café de la discorde* (fig. 354) à Manon Letorey, Leïla Bellec, Léa Török et Melany Cohen, mes amies très proches qui m'ont beaucoup aidé à tenir face à la rédaction de cette thèse, à surmonter cette épreuve et d'autres pas plus réjouissantes. Tout à fait au courant de l'histoire derrière, elles me diront que c'est à la fois beau et horrible et que ça met en colère. Je graverai ensuite le motif sur une plaque de cuivre (fig. 355), que, pour la première fois, je fais découper selon les dimensions du dessin. Après *Le café de la discorde*, les deux seules gravures que je réaliserai ne seront pas non plus gravées sur des formats préfabriqués. À savoir, qu'avant cet incident, je réalisais entre trois et six gravures par an, et que depuis 2020, je n'en ai fait que deux (en cinq ans donc) : *L'impossible vulnérabilité du bâteleur* (fig. 18) et *La Suture* (fig. 156). Cependant, je n'ai pas cessé de dessiner, des dessins attendent d'être gravés, comme *Cybersex* (fig. 219) *Énergie (re)productive* (fig. 306) ou *Cosmétiques esthésiologiques* (fig. 98), et d'autres croquis inachevés trainent çà et là. Après l'évènement du café de la discorde, j'ai quasiment arrêté la gravure. J'ai voulu arrêter cette thèse aussi. J'ai aussi fermé les ventes de gravures que j'avais ouvertes ici et là.

[783] Texte écrit fin août 2025, la mémoire en ayant certainement altéré, oublié, certains détails, pour des faits s'étant déroulés entre le 6 et le 7 mai 2020. Je n'ai pas relu la main courante que j'avais faite au commissariat pour composer ce texte.

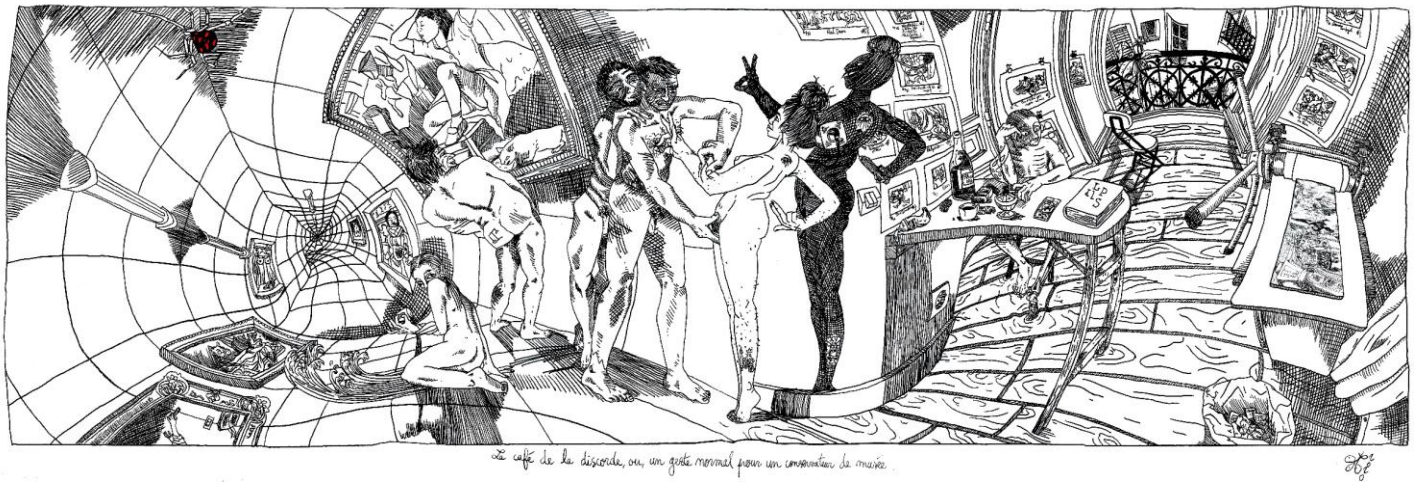
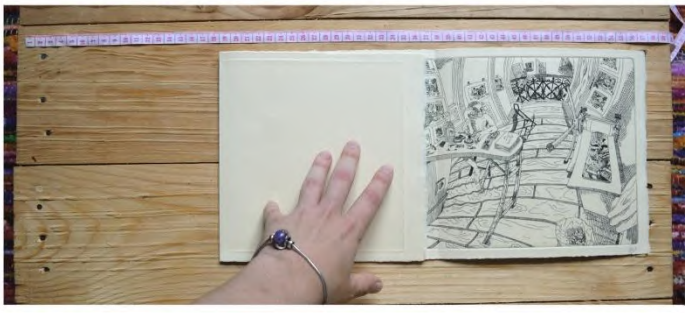


fig. 354. Chloé Fleury Turcas, *Le café de la discorde entre le gardien d'un art millénaire et la gardienne du sien*, 2020, dessin à l'encre de Chine et à la plume maru, retouché numériquement, 19 x 56 cm.

fig. 355. Chloé Fleury Turcas, *Le café de la discorde entre le gardien d'un art millénaire et la gardienne du sien*, 2020,
eau-forte sur plaque de cuivre, morsure au crachat, 17 x 54 cm,
encre noire 81 Charbonnel sur du papier Velin d'Arches BFK Rives 280g, 19 x 56 cm, dépliant de 19,5 x 18,5 cm avec une étiquette peinte en orange de 1,2 x 1,2 cm au dos,
impression main sur presse personnelle, Paris.



Évidemment, dans le cadre d'une recherche sur les consentements dont l'agresseur était informé, l'offense était d'une telle ironie que tout ça m'était proprement insupportable. Cette thèse n'était plus qu'une vaste blague, et mes travaux ne m'offraient aucune protection, même dans ce monde de l'art à l'élitisme intellectuel – N. s'était moqué plusieurs fois de ma mauvaise prononciation du nom de certains auteurs, parce que je les disais à voix haute pour la première fois. Ce malheureux et ridicule évènement a profondément modifié la manière que j'avais de représenter les figures. Digérer la colère, c'est ce qu'il m'a fallu pour faire couler la peau des figures et dissoudre leurs visages : avec le *Café de la discorde*, je commence à représenter des zombies-figurations pour la première fois. La toute première zombie-figuration⁂, c'est le dessin squelettique de la jambe de C. qui s'enfonce dans le plancher de mon atelier ; et que j'ai représentée attablée chez moi, fumant son habituelle cigarette mentholée (fig. 356). Sur la table, il y a son téléphone, avec l'application de rencontre *Her* ouverte[784]. Tout comme dans la composition de *Red Door* (fig. 26), il y a dans cette gravure une démarcation nette entre deux mondes : celui des hommes et celui des femmes. Je devrais aussi dire entre le monde hétéro et celui *queer*. Entre les galeries d'art homogènes et le bazar de l'atelier. Dans la partie gauche de la gravure, la figure de C., complice du monde *straight*✶, tourne le dos à l'agression, le café à la main (fig. 357) ; dans la partie droite, la figure de C., qui appartient aussi au milieu lesbien, est dans l'espace de l'atelier et regarde en direction de la gravure représentée en mise en abime sur le plateau de la presse taille-douce.

Je ne sais pas si les détails et anecdotes autobiographiques sont vraiment le cœur de mon sujet, je pense que ces filaments (heureux et malheureux) sont plutôt les supports des gravures que je crée. Les évènements que je prélève de mon histoire personnelle se tissent dans des narrations plus ou moins compréhensibles, mais elles restent des déchets du passé. Je ne les grave pas dans le métal, ni ne les imprime, dans la volonté de guérir de quoi que ce soit. Les arts ne guérissent pas, c'est la conclusion à laquelle je suis arrivé après avoir imprimé pour la première fois la gravure. Les arts peuvent répondre aux traumatismes, les ingérer, les diluer, les sublimer. Les arts peuvent esthétiser les traumatismes. Petits ou grands, les traumatismes sont, je crois, de la matière première en voie de compostage poïétique. Graver pour moi c'était surtout chercher des réponses, je n'en ai jamais trouvé

[784] C'est une application de rencontre entre femmes.

aucune, je traçais plutôt une voie à suivre. J'ai plutôt trouvé des pistes de réponses en faisant entrer des œuvres d'auteurices et d'artistes en discussion. Graver ne m'a jamais soulagé, c'était même plutôt enfoncer un couteau dans la plaie. C'est pour ça que j'ai beaucoup moins gravé après *Le café de la discorde* (fig. 355). Il n'y a pas d'art-thérapie dans mon travail, il n'y a que des autopsies filamentaires. Quelque chose dont nous discutions beaucoup avec C.

Mais une question se pose : mon processus créateur est-il autonome, ou est-il le résultat de l'agression de N. ? Eh bien un peu des deux, et le heurt (et j'ai pris du temps à l'accepter) de N. sur ma façon de graver et signer mes œuvres est irréversible. À partir de 2020, la direction poïétique que cette agression m'a fait prendre m'a sorti du non-savoir, je n'avais plus le privilège de l'ignorance, pour reprendre une expression d'Eve K. Sedgwick[785] : N. m'avait transformé en artiste-victime. Comme je déteste être une victime, détester cet état ne faisait qu'appuyer cette transformation et ainsi de suite. Comment s'en sortir ? Je crois que le temps, l'oubli et la contemplation silencieuse de la souffrance de l'agresseur et du système qu'il alimente, et qui l'alimente, sont d'autres pistes de réponse. Qui est la victime ? En déchirant son chèque, je suis restée incroyablement libre. Toujours très pauvre, mais aussi très libre.

[785] Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard* [1990], Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p. 27.

fig. 356. Détail fig. 355. Chloé Fleury Turcas, *Le café de la discorde…*, 2020.

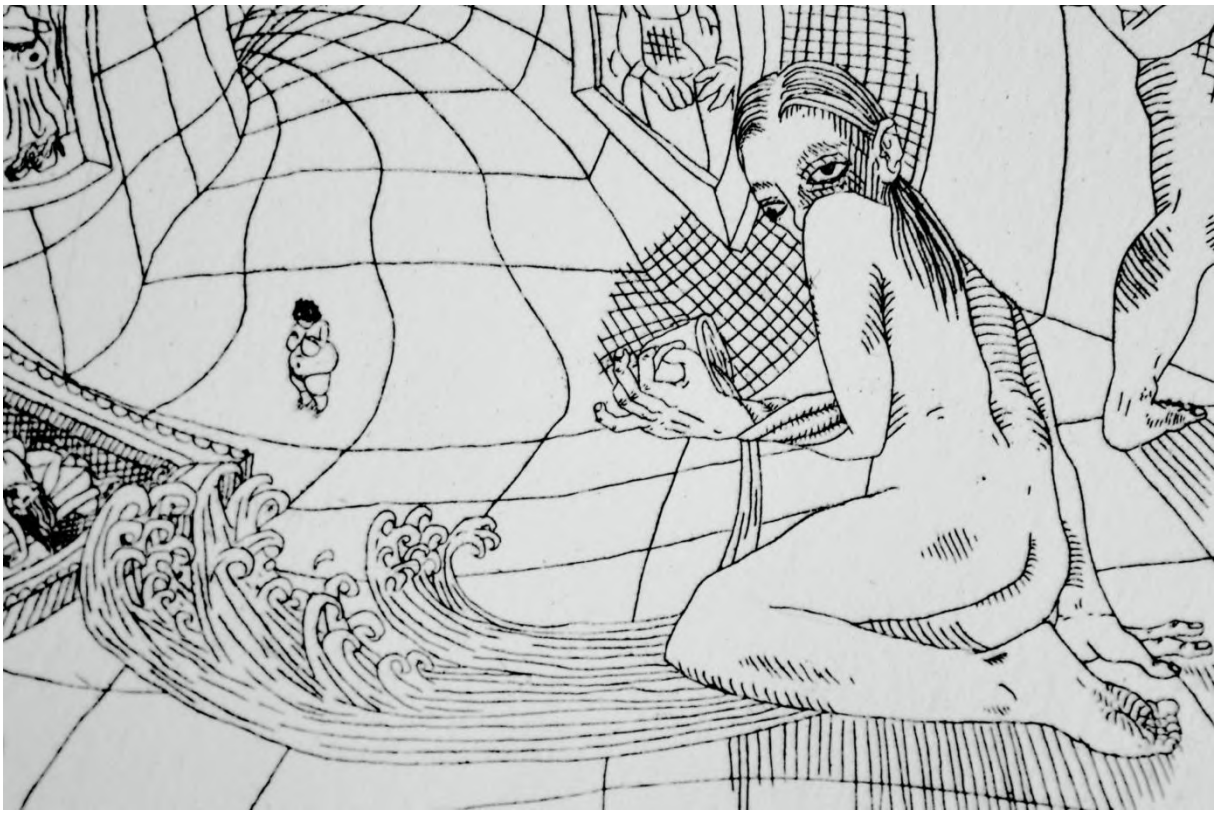


fig. 357. Détail fig. 355. Chloé Fleury Turcas, *Le café de la discorde…*, 2020.

Dépasser la déshumanisation propre à la figure de la victime : pratique poïétique du potin

Graver *Le café de la discorde* ce n'était donc pas du tout quelque chose de réparateur, au contraire, c'était autopsier longuement des souffrances plutôt que de les oublier et passer à autre chose. C'était figurer et sauvegarder la figure de la victime, qui s'oppose dans une certaine mesure à la femme-bourelle de Sacher-Masoch. À propos de cette figure, Judith Butler écrit dans *Défaire le genre* :

> Quelle est donc la relation entre la violence et ce qui est "irréel", entre la violence et l'irréalité qui est attribuée à ceux qui deviennent victimes de violence ? Où la notion d'une vie indigne d'être pleurée intervient-elle ? Au niveau du discours, certaines vies ne sont pas considérées comme des vies du tout, elles ne peuvent être humanisées car elles ne correspondent pas au cadre dominant de l'humain et c'est à ce niveau qu'opère leur déshumanisation. Ce niveau donne ensuite naissance à une violence physique qui, en un certain sens, délivre le message de déshumanisation déjà opérant dans la culture.[786]

La figure de la victime déclenche une hypervisibilité, notamment parce qu'on suppose qu'elle ne consent pas à ce qui lui arrive, or, la victime dans le BDSM✳ consent, donc *la figure de la victime n'est jamais seulement non-consentante*. Non seulement la victime peut consentir à son statut, mais elle peut le vouloir, et s'en servir pour mettre à l'épreuve son·a bourreaulɛ dans un jeu de pouvoir complexe. En tous cas, la figure de la victime permet de repérer ou supposer la violence dans une représentation. La figure de la victime entre dans les modalités de la *dépossession et de la dissociation* comme on a pu le voir avec la figure-gardienne qui se dédouble depuis la figure-victime (fig. 352).

Désormais, pour moi, atteindre le « domaine du possible »[787] devait se solder par une persistance soutenue par d'autres normes de reconnaissances que j'ai eu la chance de trouver autour de moi. Après l'incident avec N., pour redevenir artiste il me fallait accepter être *hors de moi*, dans tous les sens que l'expression peut prendre[788]. À l'été 2020, lorsque j'ai gravé la plaque de cuivre qui a servi de matrice à la gravure du *Café de la discorde* (fig. 355), j'ai craché dans le bain d'acide, pas seulement pour des raisons techniques (le crachat active la morsure du perchlorure de fer). Peut-être y avait-il dans ce crachat beaucoup de colère qui s'est mélangé avec les réactions chimiques.

[786] Judith Butler, *Défaire le genre, op. cit.*, p. 42-43.
[787] *Ibid.*, p. 52.
[788] Pour reprendre les sages paroles de Judith Butler : « le caractère "ex-statique" de notre existence est essentiel à la possibilité de persévérer en tant qu'humain. » *Ibid.*, p. 54.

À l'été 2023, je participe à une retraite bouddhiste à côté de Saumur. En revenant à Paris, je décide alors de me rendre au bar où travaille C. Cela fait plusieurs années que je pense à lui faire un coucou, mais que je n'ose pas. Dès que j'arrive à côté du bar, j'ai le cœur qui bat trop fort. Cette fois-ci j'entre, je suis calme, je la salue. Elle est contente de me voir. La tenancière du bar aussi, cette dernière m'invite à m'asseoir à sa table et nous discutons. Très vite la tenancière me parle de N. Elle me dit qu'après l'incident, elle ne l'a plus jamais accepté dans le bar, que depuis, il avait quitté Paris. Je ne demande rien. Elle continue. Elle me raconte qu'il aurait perdu un œil après une très violente bagarre qui aurait eu lieu dans un bar des environs. Je suis horrifié par ce qu'elle me raconte et ne veux pas la croire. Elle continue alors à me raconter d'autres malheurs qui sont arrivés à N. : la perte de son travail et des problèmes de justice. Les *gossips*✶ de sorcières sont en train de tisser leurs enchantements.

Gossip✶ pourrait se traduire par « potin ». À propos du potin, Roland Barthes écrit :

> Ainsi naît la théorie de l'amour : d'un hasard, d'un ennui, d'une envie de parler, ou, si l'on préfère, d'un potin de trois kilomètres de long. Aristodème a assisté au fameux Banquet ; il a raconté à Apollodore qui, sur la route de Phalère, le raconte à Glaucon [...], et, ce faisant, par la médiation du livre, nous le raconte à nous-mêmes, qui en parlons encore. *Le Banquet* n'est donc pas seulement une "conversation" (nous parlons d'une question), mais encore un potin (nous parlons entre nous des autres).[789]

Dans un prolongement plus féministe, Silvia Federici part du principe que l'accointance entre le *gossip*✶, le potin✶ et la médisance, ont été pendant longtemps un moyen pour dénigrer l'amitié entre femmes ; jusqu'à l'invention à la fin du XVIe siècle en Écosse, de la « bride à mégère », « branks » ou « gossip briddle », qui est :

> un instrument sadique de cuir et de métal qui déchirait la langue de la femme si elle tentait de parler. Il s'agissait d'une structure en fer qui entourait la tête de la femme. [...] La tête et la bouche enfermées dans cette armature, les accusées pouvaient être promenées à travers la ville pour une cruelle séance d'humiliation publique certainement terrifiante pour toutes les femmes, montrant à quoi devait s'attendre celle qui ne restait pas soumise.[790]

Plus loin l'auteure ajoute que le « "Gossip" désigne aujourd'hui des propos futiles, souvent préjudiciables à ceux qui en sont l'objet. Ce sont principalement des propos qui tirent

[789] Roland Barthes, « Le potin », *Fragments d'un discours amoureux, op. cit.*, p. 217.
[790] Silvia Federici, *Une Guerre mondiale contre les femmes. Des chasses aux sorcières au féminicide*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Étienne Dobenesque, Paris, Éditions La Fabrique, 2021, p. 67.

satisfaction du dénigrement irresponsable d'autres personnes, une circulation d'informations qui ne sont pas destinées à l'oreille du public mais qui peuvent ruiner des réputations, et ce sont, sans équivoque "des propos de femmes". »[791]

Je quitte le bar abasourdie, moi qui étais encore sceptique face à la notion de karma, je me dis que la vie me prouve encore un fois sa triste ironie (du sort). Je rentre chez moi en souhaitant du bonheur à N. J'ai vraiment très peur de l'avoir maudit en gravant *Le café de la discorde*. Comme si je n'avais pas gravé une figure mais piqué une poupée vaudou à son effigie. Dans une réimpression sur tissu de la gravure, je décide de conjurer le sort en cousant un œil qui sort de l'orbite de la figure agresseure, pour en faire une zombie-figuration⁂. Je rebaptise la gravure : *Le café de la discorde entre le gardien d'un art millénaire et la gardienne du sien ou l'histoire d'un œil* (fig. 358). Titre qui peut apparaître comme une ultime provocation de ma part, un pied de nez bataillien[792], mais qui était en fait animé par un sentiment très urgent. J'ai cousu par-dessus le motif du *café de la discorde* pour rompre un potentiel sortilège : peut-être avais-je scellé une malédiction par mégarde, par ingérence ou par haine irresponsable.

Graver *Le café de la discorde* est soudainement devenu un acte performatif et rituel. La poïétique derrière la gravure avait pris un tout autre sens, tout à fait effrayant. Désormais, il n'y avait plus aucune rancœur, aucune tristesse, aucune colère, juste des fils de compassion qui se tissaient dans tous les sens. À ce propos, l'historienne féministe Silvia Federici écrit :

> Dans de nombreuses régions du monde, les femmes sont vues traditionnellement comme des tisseuses de mémoires – celles qui maintiennent en vie les voix du passé et les histoires des communautés, qui les transmettent aux générations futures et, ce faisant, créent une identité collective et un sentiment profond de cohésion. Ce sont aussi celles qui transmettent les savoirs et les sagesses du passé – sur les remèdes médicaux, les problèmes du cœur et la compréhension du comportement humain, à commencer par celui des hommes. Qualifier toute cette production de savoir de "*gossip*" relève de l'avilissement des femmes – c'est la continuation de la construction du

[791] *Ibid.*, p. 69-70.

[792] Georges Bataille. *Histoire de l'œil* [1928] *in Œuvres complètes*, tome I [1922-1940], Paris, Éditions Gallimard, 1970, pp. 7-31. Publié sous le pseudonyme de Lord Auch, l'édition est illustrée de huit lithographies anonymes d'André Masson. L'édition est réalisée sur des maquettes de Pascal Pia et tirée à 134 exemplaires. Le tout est diffusé clandestinement et sera saisit par la police qui interrompra le projet. Voir Françoise Nicol, « Scènes érotiques d'André Masson ou le dépeçage », *in* Francoise Nicol et Laurence Perrigault (éds.), *La Scène érotique sous le regard*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

> stéréotype de la femme par les démonologues comme une créature portée à la malveillance, envieuse de la richesse et du pouvoir des autres, et prompte à prêter l'oreille au Diable.[793]

Ce sont bien les potins✳, transformés en témoignages, en récits de vie, qui seront le cœur politique du #MeToo✳. Avec les potins✳ relatant les souffrances de N. comme une espèce de « Bien fait pour lui ! », la *Déesse* tisseuse (fig. 359) est soudainement devenue une déesse des potins✳, une expiatrice des trajectoires filamentaires malheureuses et chargées de tourments.

Pour cette réimpression sur tissu, je n'ai pas touché à la gravure d'origine – j'ai pensé à griser l'œil de la figure agresseure à la pointe sèche. Cela m'a brièvement traversé l'esprit. Mais je me suis dit que c'était comme réécrire sur une malédiction, que ça pouvait la renforcer, alors je ne l'ai pas fait et ai imprimé la gravure de 2020 telle quelle, sans aucune modification ; j'ai apporté les modifications après, en cousant directement sur le tissu. L'idée de la couture qui reliait l'aiguille de la *Déesse* en argile à l'œil (fig. 358), c'était de poursuivre le fil électrique qui sortait de la figure gardienne et qui se branchait sur la figure de la victime dans une boucle infinie (fig. 317). Ce fil rouge est alors devenu un vecteur qui permettait d'évacuer tous les résidus de colère, de tristesse que j'avais peut-être gravés dans le cuivre en 2020 après l'incident malheureux. J'ai cousu pour évacuer les traumatismes et rompre préventivement un sort s'il y en avait effectivement un ; même si bien souvent nous sommes les propres artistes de nos destins et de nos malheurs. En ce sens, ma démarche intime et autobiographique se rapproche de celle de Nan Goldin, lorsque la photographe états-unienne, dans une série de photographies intitulée *All By Myself* réalisée entre 1992 et 1996[794], se photographie elle-même après avoir failli perdre un œil à la suite des coups portés par son petit ami de l'époque.

[793] Silvia Federici, *Une Guerre mondiale contre les femmes, op. cit.,* p. 70-71.
[794] Cette série de photographies est visible dans le catalogue rétrospectif de l'artiste : Nan Goldin, Teresa Hahr, Fredrik Liew (dir.), *This Will Not End Well*, catalogue d'exposition, Moderna Museet, Stockholm, 29 octobre 2022 – 26 février 2023, Göttingen, Éditions Steidl/Moderna Museet, 2022.

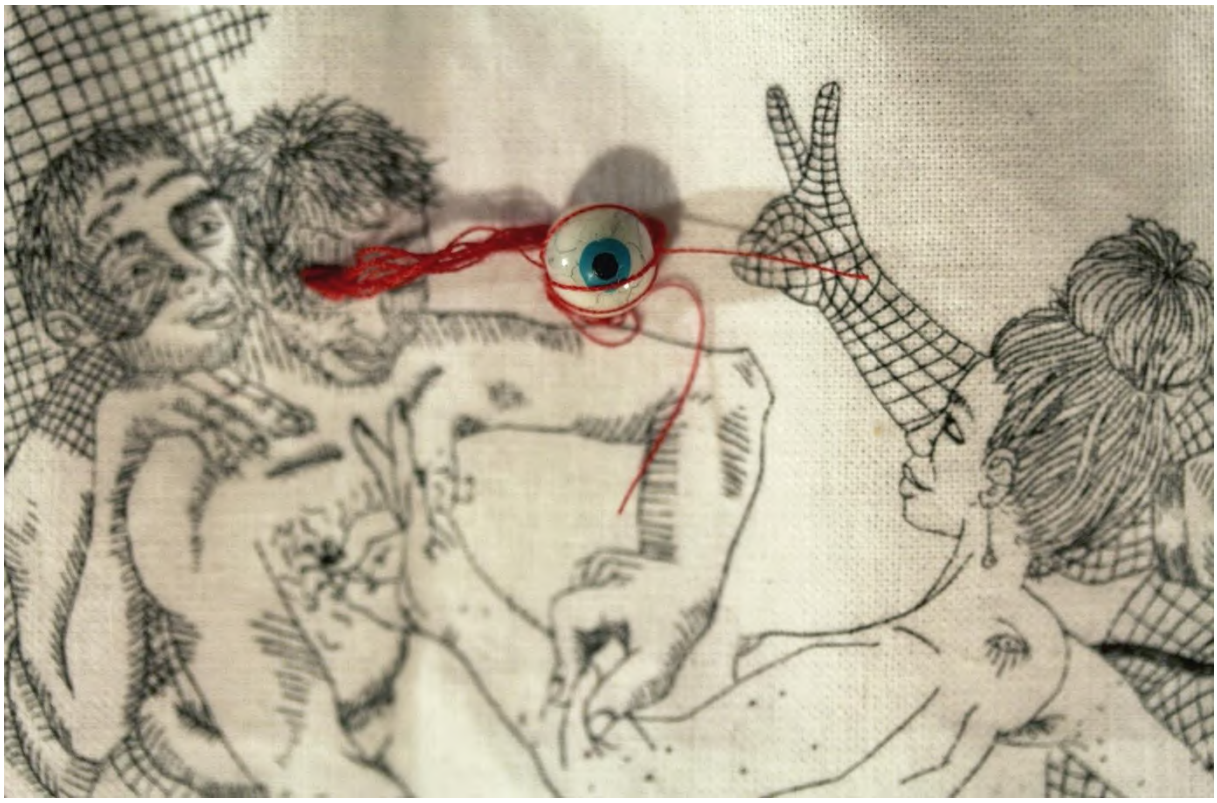


fig. 358. Détails Annexe 7 ; fig. 360. Chloé Fleury Turcas, *Le café de la discorde entre le gardien d'un art millénaire et la gardienne du sien ou l'histoire d'un œil, 2020*-2024, faisant partie de l'installation *filaments prophétiques*, 2024.

fig. 359. Détails Annexe 7 ; fig. 360. Chloé Fleury Turcas, statuette en argile sans titre, 2021, faisant partie faisant partie de l'installation *filaments prophétiques*, 2024.

fig. 360. Chloé Fleury Turcas, *filaments prophétiques*, 2024,
installation, 154 x 89 x 35 cm,
boîte aimantée en bois gravée, encrée, peinte et vernie, gravures sur bois imprimées sur papier, gravures taille-douce imprimées sur papier et sur tissu, sculpture en argile, dessins à l'encre de chine sur papier, voile, broderies avec du fil blanc, jaune, bleu, vert et violet, clochette, perle peinte, aiguille, feuilles et fleurs séchées,
impressions de gravures réalisées entre 2017 et 2024, réalisées sur presse personnelle, Paris.

Dans l'installation des *filaments prophétiques* (Annexe 7 ; fig. 360), j'ai cousu l'œil avec un fil rouge, et je l'ai relié à l'aiguille d'une *Déesse* en argile pacificatrice (fig. 359), que j'avais conçue dès 2021, déjà dans le dessein de trouver une issue bienfaitrice au *café de la discorde*, mais sans jamais vraiment compléter l'installation (fig. 361). Dans la première installation, réalisée entre 2022 et 2023, j'avais déjà fait un essai où j'avais réimprimé *Le café de la discorde* sur du tissu, et brodé les tâches de l'araignée (fig. 358), le fil rouge des broderies était relié à la langue et à l'aiguille tenue entre les doigts de la *Déesse*. Dans l'installation complète de 2024 (fig. 359), il y a désormais quatre fils rouges, jaunes, verts et bleus, tous sont reliés à l'aiguille de la *Déesse* et parcourent l'ensemble de l'installation en traversant toutes les gravures imprimées sur tissu. Tous ces fils forment un sortilège qui rompt le reste des éventuels liens de causes à effets provoqués par l'évènement du *Café de la discorde* (Annexe 7 ; fig. 355), mais aussi ceux de *Red Door* (Annexe 7 ; fig. 26), de *Xanthippe pissant sur Socrate* (Annexe 7 ; fig. 10), de *Puisque je vous dis que tout va bien !* (Annexe 7 ; fig. 146), de *L'impossible vulnérabilité du bâteleur* (Annexe 7 ; fig. 18) de *Genèse* (Annexe 7 ; fig. 255) ou encore de *La Suture* (Annexe 7 ; fig. 156). Des gravures que j'ai réalisées entre 2017 et 2023 se retrouvent liées par des fils, dont les couleurs réagissent avec un mandala peint au dos de la boîte sur laquelle trône la *Déesse* en argile (Annexe 7).

Avec l'installation des *filaments prophétiques* (fig. 360) je cherche en fait à révoquer la malheureuse prophétie du *café de la discorde* (fig. 355). Les filaments que je couds, que je brode entre les figures, sont des tentatives désespérées de rejoindre des temporalités qui seraient antitotalitaires et qui m'accablent. Pour citer Muriel Plana, je tente de relèver « le défi de l'articulation dialogique entre passé, présent et avenir à travers l'expérience sensible de pensées alternatives, anti-essentialistes et artificialistes de la relation. »[795] Maintenant et pour tous les temps, j'accepte et je fais corps avec toutes les expériences et relations qui m'ont façonné, qui me façonnent encore, et qui me façonneront de toute façon. L'autopsie est maintenant terminée, l'éventuel sort est levé.

[795] Muriel Plana, « Voyances anti-prophétiques et fiction queer », *in* Bernard Lafargue, Cécile Croce (dir.), *QueeRriser l'esthétique*, revue *Figures de l'art*, n°39, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2021, p. 179.

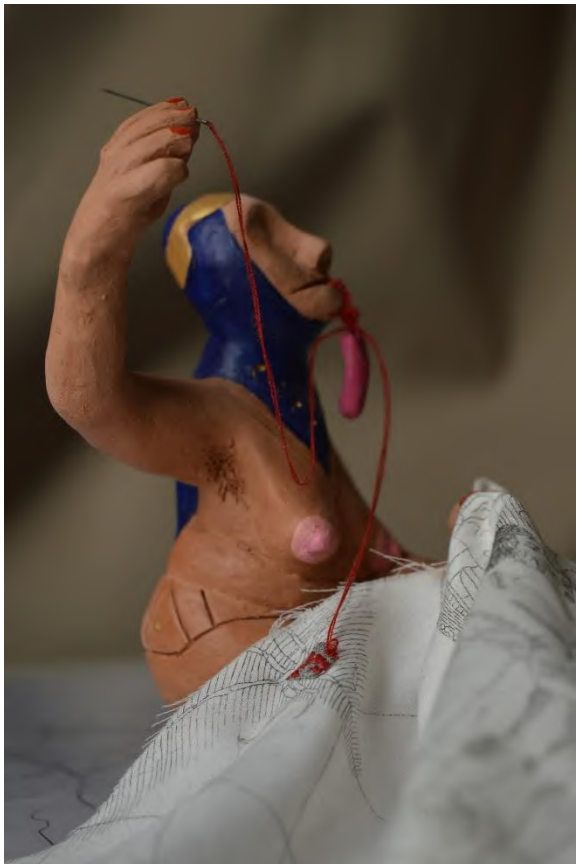


fig. 361. Détails fig. 243. Chloé Fleury Turcas, *Sans titre*, 2021, installation réalisée sur ma presse taille-douce entre 2022 et février 2023, avec la gravure *Le café de la discorde* brodée d'un fil rouge.

Pratiques queer de la suture : poïétiques du trauma

Dans les quatre années qui suivirent le *Café de la discorde* (fig. 355), je vais peu à peu fusionner les pratiques de la couture et de la broderie avec celles en gravure. Dans cette sous-partie, nous aborderons d'abord la manière dont s'est établie la nouvelle sphère normative du *safe*/violent et l'esthétisation particulière des affects que cette matrice déclenche, en s'appuyant sur l'essai du philosophe Pierre Niedergang sur la normativité *queer*[796]. À partir de ces réflexions esthétiques, je reviendrai sur le retour auratique de l'œuvre reproductible que le médium en gravure initie en se révélant être un *zombie-média du traumatique*[797]. Pour étayer cette thèse, je m'appuierai sur l'essai que Walter Benjamin a écrit en 1936 : *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*[798]. Je poursuivrai sur les trois temporalités du traumatisme en m'appuyant de nouveau sur les analyses philo-psychanalytiques de Pierre Niedergang, afin de proposer le geste poïétique de la suture comme thanatopraxie des filaments, grâce à l'analyse de la démarche artistique de l'artiste *queer* Zoe Leonard. J'établirai ainsi des correspondances avec des gravures que j'ai réalisées de 2020 à 2024 et imprimées sur divers supports, parmi celles du *café de la discorde* (fig. 355) et de *La suture* (fig. 156).

La matrice normative du safe et du violent et l'esthétisation des affects

Pierre Niedergang propose la définition suivante d'une « matrice normative violence/*safe* » :

> La matrice normative violence/*safe* sécrète et s'appuie sur la violence comme une construction historique affective, c'est-à-dire une manière de sentir la violence et de se sentir affectée par la violence, qui est le résultat [...] d'un apprentissage social, "natureculturel" qui constitue la subjectivité corporelle comme système nerveux social, comme subjectivité corporelle affectée. L'affectivité n'est pas une donnée naturelle, mais elle est produite par le modelage d'une subjectivité corporelle au sein d'un champ de relations de pouvoir, et prise dans des rapports sociaux de domination. Nous apprenons à lire les intensités qui traversent les corps, à les distinguer, les organiser, et cette organisation est une certaine normalisation du corps.[799]

[796] Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer.*
[797] J'ai déjà proposé une définition du « zombie-média » dans le chapitre : *Supra*, « Exploration des zombie-figurations à travers une archéologie des gravures anatomiques ».
[798] Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936], traduit de l'allemand par Frédéric Joly, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2013.
[799] Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 100-101.

Pour le philosophe, l'opposition entre *safe*✶ et violence fonde une matrice normative qui répond à des besoins vitaux pour les personnes *queer* et racisées. Il énonce son hypothèse de la manière suivante :

> Il est utile de montrer ce qu'une généalogie critique de cette matrice normative de la non-violence a d'important, par exemple pour repérer ce qu'elle doit aux constructions racistes, capitalistes et validistes ; mais également ce que l'injonction au *safe,* cette insistance sur la limite et la sécurité, peut avoir de désempuissançant pour l'action politique. [...] Cette histoire du rapport entre politique queer, sécurité et violence, dont je vais poser quelques jalons, ne doit pas nous conduire au rejet pur et simple d'une politique de l'affect, mais à la construction d'une politique de l'affect renouvelée à partir d'une pensée proprement politique du traumatisme.[800]

Cette nouvelle matrice normative du *safe*/violent peut sembler sécuritaire à première vue, elle succèderait à la matrice normative repérée par Michel Foucault entre le normal et l'anormal[801]. La matrice du *safe*/violent est très alimentée par des politiques ultra-carcérales, qui sont très souvent au service de politiques néo-coloniales[802] et de la gentrification[803].

Pierre Niedergang souligne que ces politiques ne sont pas étrangères à la régulation mortifère des milieux *queer*, notamment pendant les décennies 1970-1980, il écrit : « C'est en se servant du sida comme véhicule que la matrice normative qui oppose sécurité et violence, laquelle avait déjà pénétré les luttes gays et lesbiennes dès leurs débuts, s'immisce dans les relations interpersonnelles entre les corps individuels, et non plus seulement entre des groupes. »[804] Or, cette nouvelle matrice normative du *safe*/violent fait le « lien entre sexualité et sécurité »[805] qui tourne autour « des questions de violence sexuelles, une thématique qui fait retour, par-delà le passage à vide des années 1990-2000, à travers le

---

[800] *Ibid.*, p. 92.
[801] Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, p. 185.
[802] Selon Kharoll-Ann Souffrant, les notions de justice transformatrice et réparatices par exemple « sont des concepts, des théories et des analyses qui proviennent du militantisme des femmes noires, racisées et autochtones contre les violences sexuelles et la violence étatique et institutionnelle. » Kharoll-Ann Souffrant, *Le Privilège de dénoncer. Justice pour toutes les victimes de violences sexuelles*, Montréal, Éditions remue-ménage, 2022, p. 78.
[803] Comme le souligne justement Pierre Niedergang : « Cette histoire de l'alignement de l'anti-violence LGBT avec les politiques racistes doit également être comprise comme nouée à la problématique de la gentrification. » Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 94. Par exemple, « au nom du sida sont prises des mesures de fermeture et de zonage qui participent au "nettoyage" et au polissage de Manhattan servant les intérêts immobiliers de la ville. » *Ibid.*, p. 97. Il ajoute que « Les appels à la régulation policière des lieux de sexe en public, appels émis par des associations d'hommes gays, érigent comme le formule Dorlin, la sécurité en norme de vie en produisant des figures de l'insécurité (ceux qui ont une sexualité déviante et non-*safe*) contre lesquelles l'État apparaît et se présente comme le seul recours. » *Ibid.*, p. 98. Cite Elsa Dorlin, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, Éditions La Découverte, 2017, p. 146.
[804] Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 98.
[805] *Ibid.*, p. 99.

mouvement #MeToo. »[806] Il remarque que « la question des *trigger warnings* et des identités »[807] est surtout devenue dominante dès l'année 2014 parce qu'il y a eu une « explosion discursive autour des violences sexuelles en 2017. »[808] et cite ensuite un article de l'universitaire états-unien en études de genre Jack Halberstam, publié en 2014 et intitulé « "Tu me fais violence !" La Rhétorique néolibérale de la blessure, du danger et du traumatisme »[809].

Dans cet article Halberstam accuse un « tournant victimologiques »[810] des politiques *queer*. Il critique la « domination discursive de la blessure *individuelle* »[811] qui se multiplierait depuis les années 2010. Halberstam y voit la hiérarchisation des luttes par rapport au traumatique dans une dimension uniquement individuelle et « comparative ». Pour le théoricien *queer*, les sujets politiques féministes « se désintègrent en un fouillis chaotique et pas très sexy d'individus larmoyants, hypo-allergiques, psychosomatiques, rabat-joie, anti-sexe, anti-porno, pro-drama, hyper-réflexifs et post-politiques. »[812] Le théoricien critique aussi le tournant numérique de ces luttes, et la mise en langage hypersensible du trauma qui y est corollaire. Selon lui, ceci rendrait toute approche politique inopérante. Pierre Niedergang pointe l'absence de critique collective du traumatisme chez Halberstam[813], ainsi qu'un ton plutôt paternaliste.

Après Halberstam, Pierre Niedergang insiste sur la nécessité de penser la violence sexuelle, il écrit : « Faute de réflexion sur la nécessité affective de mobiliser la matrice normative de la violence, on risque, au nom de l'histoire de cette matrice, d'exclure en jugeant comme néolibérale✶ moralisante voire raciste (puisque l'histoire de cette matrice l'est), la parole des victimes de violence sexuelle. »[814] La proposition de Niedergang est la suivante : « Il s'agit alors de tenir les deux dimensions ensemble : la reconnaissance du caractère historiquement construit de nos manières de sentir et de parler de la violence ; et

[806] *Ibid.*
[807] *Ibid.*
[808] *Ibid.*
[809] Jack Halberstam, « "Tu me fais violence !" La Rhétorique néolibérale de la blessure, du danger et du traumatisme », *Vacarme*, vol. 3, n°72, 2015/3, pp. 28-41.
[810] *Ibid.*
[811] Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 107.
[812] Jack Halberstam, « "Tu me fais violence !" La Rhétorique néolibérale de la blessure, du danger et du traumatisme », *art. cit.*, p. 33. Cité par Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 108.
[813] Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 110.
[814] *Ibid.*, p. 99.

en même temps, la nécessité vitale de construire les conditions de possibilité pour échanger autour de ces violences. »[815] Ce faisant, il formule un appel au tournant affectif des théories *queer*, tout comme Eve Kosofsky Sedgwick[816] l'énonça avant lui, et José Esteban Muñoz[817] dans son sillage.

En investissant le vocabulaire de l'affectivité, Pierre Niedergang affirme que « la matrice normative de l'anti-violence a été coproduite dans et par un "système de marques affectives" : une territorialité affective qui organise les espaces, produit des exclusions aussi bien que l'effacement du processus de construction sociale sous l'effet de naturel, et produit des subjectivités politiques comme subjectivités corporelles affectées. »[818] Il note qu'un tel tournant, plutôt affectif que sentimental, ne doit pas se faire « au détriment de la réflexion politique si on fétichise l'affect et le considère comme naturel. »[819] Une telle fétichisation des affects irait effectivement dans le sens de politiques de contrôle ultra-sécuritaires[820], où la prise de risque propre aux relations humaines se retrouverait alors systématiquement sous le contrôle de la loi.

Toujours selon Niedergang, une « politique matérialiste queer ne sera pas une politique *désaffectée*, mais une politique de l'affect qui en saisira l'ambivalence et, par-là, la force politique. Les rapports sociaux de domination ne se jouent par derrière l'affect qui ferait écran, ils se jouent à même l'affect. »[821] Pour le philosophe, comme l'affectivité « est une dimension centrale de la production de la subjectivité par les formes de pouvoir » le sentiment d'être violentée participerait alors fondamentalement à la « constitution des frontières entre le moi et l'autre. »[822] Ce qui feraient des affects, non seulement une manière éminemment politique de *sentir* et de *se sentir*, mais aussi, et en définitive, un facteur esthétisant[823]. La représentation figurale serait alors un moyen hypervisible d'esthétiser les

[815] *Ibid.*, p. 100.
[816] Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching feeling. Affect, pedagogy, performativity,* Durham & London, Duke University Press, 2003.
[817] José Esteban Muñoz, *Cruiser l'utopie.*
[818] Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 101-102.
[819] *Ibid.*, p. 102.
[820] Elsa Dorlin, *Se défendre, op. cit.,* p. 147.
[821] Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 105.
[822] *Ibid.*
[823] Déjà largement théorisé à l'aube du XXe siècle par le philosophe allemand Theodor Lipps à travers son concept qu'on pourrait traduire en français par « empathie esthétique ». Voir Theodor Lipps, "Ästhetische Einfühlung", *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*, 22, 1900, pp. 415-450. Chez Lipps

affects, lorsque celle-ci fonctionne comme une « mise en arts » des traumatismes. La mise-en-arts du traumatique est un aspect poïétique important dans ma façon de créer, ç'a n'a pas toujours été conscientisé, mais c'est rétrospectivement quelque chose de perceptible dans chacune des gravures que j'ai créées. Dans mon travail, le traumatique peut être diffus, microscopique ou autobiographique (donc au plus proche de l'intime). Les normes (culturelles, de la représentation etc.) finissent toujours par être interrogées.

Retour auratique de l'œuvre reproductible : la gravure comme média-zombie du traumatique

Pierre Niedergang définit le traumatisme comme « le pendant psychique de la matrice normative de la violence »[824], ce faisant, évacuer complètement les traumatismes des théorisations *queer* et critiques des féminismes n'est pas possible. Pour Niedergang, « retravailler la strate normative de la violence à partir du traumatisme » s'avère nécessaire, peu importe la forme que prend le traumatisme : que ça soit sous la forme d'une violence ou d'un microtraumatisme produit par « les normes et les rapports de domination. »[825] Or, on sait que la constitution du sujet *queer* s'érige à partir de l'injure, c'est donc déjà un sujet ouvert par le traumatique. Didier Éribon écrit en ce sens que « l'une des conséquences de l'injure est de façonner le rapport aux autres et au monde. Et de façonner la personnalité, la subjectivité, l'être même d'un individu. »[826] Si nous suivons Paul B. Preciado, lorsque celui-ci énonce que les sujets existent comme de véritables « somathèques »[827], on peut alors affirmer que le sujet *queer* est plus particulièrement susceptible d'être une « archive ouverte » de violences.

---

l'empathie rejoint l'esthétique : « Dans *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, [Esthétique de l'espace et illusions géométrico-optiques], [Lipps] admet explicitement que notre appréciation esthétique des formes consiste à "sympathiser" (sympathisiren) avec elles, en d'autres termes, à y insérer notre "sentiment vital" (Lebensgefühl) et à "vivre" (leben) en elles. » David Romand, « Theodor Lipps (1851-1914), théoricien de l'empathie », *in* David Romand, Julien Bernard, Sylvie Pic et Jean Arnaud (dir.), *Biomorphisme. Approches sensibles et conceptuelles des formes du vivant*, Paris, Éditions Naima, 2021, pp. 745-799. Cite Theodor Lipps, « Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen », *in Schriften der Gesellschaft für psychologische Forschung, II. Sammlung, Heft 9-10*, Leipzig, Éditions Johann Ambrosius Barth, 1897, pp. 295-424.

[824] Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 107.

[825] *Ibid.*

[826] Didier Éribon, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Éditions Flammarion, 1999, p. 25.

[827] Paul B. Preciado, *Dysphoria Mundi. Le son du monde qui s'écroule*, Paris, Éditions Grasset, 2022, p. 59.

Pour la théoricienne *queer* Sara Ahmed, les normes émergent comme « surfaces des corps », elle écrit :

> Je voudrais défendre l'idée que les normes émergent comme surfaces des corps ; les normes sont une question d'impression, de la manière dont les corps sont "imprimés" par le monde, en tant que monde fait pour d'autres. En d'autres termes, ces impressions sont des effets du travail [*labour*] ; comment les corps travaillent et sont travaillés, ceci forme la surface du corps. Les normes régulatrices fonctionnent en un sens comme des micro-traumatismes répétés. En répétant certains gestes et pas d'autres, ou en étant orientés dans certaines directions et pas d'autres, les corps se tordent, ils se tordent en des formes qui permettent certaines actions seulement dans la mesure où elles restreignent la capacité à produire d'autres actions.[828]

D'une part, l'idée soulevée par Sara Ahmed de corps comme « imprimés par le monde » résonne avec la pratique en gravure ; d'autre part, son idée de répétition des normes régulatrices comme micro-traumatismes répétés qui tordraient les corps vers certaines directions et pas d'autres, est un autre aspect qui pourrait toucher directement à la pratique en gravure. Dans son histoire, nous l'avons vu, la gravure a aidé au façonnement d'une vision du monde (avec les gravures coloniales de Théodore de Bry par exemple (fig. 68), mais aussi une vision des corps (avec les gravures racistes représentant Saartje Bartman par exemple (fig. 148 ; fig. 149) au service d'un regard mâle, occidental et colonial.

À l'aube de sa découverte en Occident, la gravure a longtemps fonctionné comme une pratique artistique permettant la régulation des normes et des idéaux coloniaux en Occident. C'est structurel. Certainɛs artistes-graveurɛs ont utilisé ce médium à des fins anticoloniales et abolitionnistes, comme la citoyenne Rollet pendant la Révolution française bourgeoise (fig. 81 ; fig. 82) ou à des fins transgressives, comme les gravures érotiques illustrant les écrits du marquis de Sade (fig. 12 ; fig. 199), mais ce type de productions en gravure reste largement minoritaire (de par sa diffusion et aussi sa conservation) par rapport à la production en gravure qu'on pourrait dire normative – celle illustrant par exemple les traités d'anatomie, et d'autres participant à la diffusion des avancées scientifiques et des idéaux des élites politiques. C'est pour cela qu'aujourd'hui, le geste artistique en gravure, d'où résulte des représentations anticoloniales, décoloniales et féministes, parfois même des (ré)inventions figurales, a une saveur particulière (je pense à la gravure *Resurrection Story with Patrons* réalisée en 2017 par l'artiste Kara Walker par exemple (fig. 250). Ces pratiques artistiques en gravure tambourinent contre l'histoire d'un

[828] Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburg, University Press of Edinburg, 2014, p. 145. J'ai suivi la traduction de Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 113.

médium dont les miasmes culturels fondent encore des imaginaires micro et macro-traumatisants pour certainɛs, puisque ces imaginaires tordent toujours le corps des femmes et des personnes racisées – ce serait l'un des effets produits par ce que j'appelle l'ensemble figural de la femme-territoire.

Mon idée est la suivante : la gravure est un media-zombie du traumatique ; en effet, tout comme le traumatique « creuse et évide les possibles »[829], la pratique artistique en gravure consiste à creuser la matière en taille-douce, et même l'évider en taille d'épargne. Et si pour Pierre Niedergang, l' « évidement n'est pas le résultat d'un évènement catastrophique, mais d'*une habitude qui s'amalgame en traumatisme* »[830], l'aspect reproductible et répétitif en gravure s'amalgame avec l'habitude de chocs micro-traumatiques. Par exemple, avec *Le Café de la discorde*, j'ai pu décliner les textures filamentaires d'un traumatisme sur quatre ans : d'abord sur papier (fig. 355), puis sur tissu (fig. 358). Sans un médium qui permet la reproductibilité de l'œuvre, je n'aurai jamais pu mener ma démarche artistique à bien et décliner le traumatique, l'inscrire dans une temporalité qui lui rend son caractère plastique.

Je conçois alors un peu mieux le mystère de mon attachement incompréhensible[831] pour le médium de la gravure : *le traumatique y est décliné aussi bien dans le creux de la matière que dans la répétition du motif et même dans le transfert du motif sur le papier* – si on pousse encore un peu plus loin la métaphore psychanalytique. À l'époque contemporaine, on ne réfléchit plus l'œuvre gravée et reproductible comme perte « auratique »[832] de l'œuvre d'art, mais on peut plutôt considérer la gravure comme média-

[829] Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 114.
[830] *Ibid.*
[831] Dans un ouvrage intitulé *L'Attachement*, l'artiste plasticienne Pascale Weber propose une exploration artistique et poétique de la notion d'attachement, abordée à travers une diversité de médiums tels que la photographie, la vidéo, la performance et l'installation. L'artiste pluridisciplinaire expérimente l'art entre chamanisme et sorcellerie, à la croisée avec la technologie. Pascale Weber, *L'Attachement*, Préface de Pierre Ouellet, Dijon, Éditions Al Dante, 2016.
[832] Le célèbre esthéticien Walter Benjamin écrit : « Avec la gravure sur bois, la technique graphique, pour la première fois, devint reproductible ; elle le fut bien avant que l'écriture le devienne à son tour grâce à l'imprimerie. Les immenses changements que l'imprimerie, la reproductibilité technique de l'écrit, a suscités dans la littérature sont connus. » Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, op. cit.*, p. 42. Il ajoute : « Avec la lithographie, la technique de reproduction atteint un stade fondamentalement nouveau. Le procédé, bien plus rapide, qui distingue l'exécution du dessin sur un pierre de son gravage dans un bloc de bois ou de sa gravure sur une plaque de cuivre, donna pour la première fois la possibilité à l'art graphique de mettre ses produits sur le marché non pas seulement de façon massive (comme tel était déjà le cas), mais dans des présentations chaque jour nouvelles. » *Ibid.*, p. 42-43. Or, toujours selon Walter Benjamin,

zombie du traumatique. Dans le cas du *Café de la discorde* (fig. 355) *l'ici-et-maintenant* de l'œuvre d'art[833] revêt des dimensions messianiques et même rituelles[834] qui, à mon sens, s'imbriquent avec le caractère reproductible de l'œuvre gravée.

Les trois temporalités du traumatisme : les temps de l'effroi, de l'après-coup et de la perlaboration politique

Pierre Niedergang relève plusieurs temporalités du traumatique : il y a d'abord un premier temps freudien, le « temps de l'effroi »[835], qui met le traumatisme en attente, provoquant une « reviviscence lors d'une seconde scène qui entre en résonnance associative avec la première. »[836] Ce moment est celui de l'évènement traumatique, c'est une effraction. Or, toujours selon Niedergang :

> [...] le propre du traumatisme [...] est précisément d'échapper à la symbolisation au serrage par le signifiant, et par le fait de ne pas être pris dans la trame du sens, de ne pas pouvoir prendre la forme d'un souvenir. L'impossibilité, dans l'évènement traumatique, de comprendre un minimum ce qui nous arrive, empêche d'en faire un souvenir cerclé par la signification, d'où le rapport très complexe du traumatisme à la mémoire.[837]

Dans ce premier temps de l'évènement, « le traumatisme est un évènement pur et asignifiant, et comme tel immémorial. »[838] Dans ce premier temps de l'évènement, le traumatisme fonctionnerait alors comme dans une chappe temporelle. Ce premier temps

« l'aura est liée à son ici-et-maintenant. Il n'en existe aucune reproduction. » *Ibid.*, p. 88. Selon ce constat, les œuvres gravées, par leur caractère reproductible, perdrait en « aura » et en « caractère d'authenticité » *Ibid.*, p. 47. Ce qui, suivant cette archéologie en gravure et sa désuétude à l'époque contemporaine, revêt plutôt de *nouvelles signification esthétiques et politiques.*

[833] À propos de « l'ici-et-maintenant de l'œuvre d'art », Benjamin écrivait : « Cependant, il manque une chose à la reproduction la plus parfaite : l'ici-et-maintenant de l'œuvre d'art – le caractère absolument unique de son existence, au lieu même où elle se trouve. » *Ibid.*, p. 45. Et plus loin : « L'ici-et-maintenant de l'original décide de son authenticité. » *Ibid.*, p. 46.

[834] Et c'est peut-être dans la particularité *performative en gravure* que le caractère reproductible rejoint « le mode d'insertion originaire de l'œuvre d'art dans le rapport à la tradition [qui] trouvait son expression dans le culte. » *Ibid.*, p. 59. Il ajoute ensuite : « Les œuvres d'art les plus anciennes, comme nous le savons, se tiennent au service d'un rituel, d'abord magique, ensuite religieux. Le fait que ce mode d'existence auratique de l'œuvre d'art ne se dissocie jamais entièrement de sa fonction rituelle est désormais d'une importance décisive. Autrement dit : *La valeur unique de l'œuvre d'art "authentique" se fonde dans le rituel, où elle trouve sa valeur d'usage originelle et première.* » *Ibid.*, p. 60.

[835] Jean Laplanche, *Nouveaux fondements pour la psychanalyse, La Séduction originaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, pp. 111-112.

[836] *Ibid.*

[837] Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 116.

[838] *Ibid.*

de l'effraction par le traumatique peut rester longtemps insoupçonné, voire amnésique, et se transformer en véritable intrusion du traumatique dans le moment de l'après-coup.

C'est dans le deuxième-temps, celui de l'après-coup, que la trame symbolique du traumatisme commence à se tisser. L'intrusion traumatique devient alors « accessible par un souvenir qui n'est pas celui de l'évènement traumatique, mais celui d'un autre évènement. L'après-coup est donc aussi un intervalle dans lequel s'opère une substitution [...]. En effet, toute la construction psychique du sujet sera une formation de réaction, cherchant à échapper à l'engloutissement par le trou noir du non-sens. »[839] Ainsi « encerclé par le sens, le traumatisme y fait trou »[840] : après l'évènement en effraction, l'après-coup du traumatisme se révèle être le moment de l'intrusion. On pourrait en rester là, en position d'éternelle victime.

Mais pour Niedergang, la politisation du traumatisme « est aussi une manière dont le sujet va pouvoir approcher autrement le traumatisme : non plus en construisant des réactions de défense et des souvenirs-écrans, mais en liant cet insoutenable réel à d'autres. »[841] C'est le troisième temps du traumatisme : un temps politique où le trou creusé par le traumatique dans la trame du symbolique sert à tisser du sens « à partir du partage d'expérience similaire »[842], ce qui est tout le principe de #MeToo✳. Ce troisième temps, Niedergang l'appelle celui de la *« perlaboration politique du traumatique »*[843], dans le sens où la perlaboration :

> [...] désigne la nécessité, en analyse, de dire encore et encore afin d'évacuer les résistances. C'est une façon de dire qu'il ne suffit pas de vider une fois son sac, mais que c'est seulement dans la répétition indéfinie, le re-travail indéfini, que s'obtiennent les effets thérapeutiques. Parler de *perlaboration politique* du traumatisme, c'est poser que la prise de parole politique a une efficace thérapeutique dans l'approche du traumatisme, mais c'est également rappeler que cette efficace n'est pas vraiment celle d'une prise de parole *unique,* mais d'une prise de parole *répétée* : non seulement #MeToo, mais #MeToo *again and again and again...*[844]

En s'appuyant sur la technique en psychanalyse, l'élargissement de la perlaboration à une dimension plus politique lui donne une nouvelle force[845]. Dans sa dimension politique, la

[839] *Ibid.,* p. 117.
[840] *Ibid.*
[841] *Ibid.,* p. 117-118.
[842] *Ibid.,* p. 118.
[843] *Ibid.*
[844] *Ibid.*
[845] *Ibid.,* p. 118-117.

perlaboration atteint une vitesse de résolution exponentielle, les discours autour des souffrances se dénouent alors bien plus vite que lorsqu'une seule personne tourne sur elle-même dans le trou que son ou ses traumatismes creusent dans le réel. Par la perlaboration, les souffrances se tissent entre elles et se politisent par la même occasion.

C'est donc dans ce troisième temps de perlaborations que les traumatismes trouvent leur sens politique. Niedergang écrit encore :

> [...] ces expériences insensées en elles-mêmes, en se tissant avec d'autres expériences toutes aussi insensées, finissent par construire la chaîne d'un sens, saisissant l'évènement le plus intime [...] comme un évènement *politiqu*e. L'évènement reçoit un sens politique, encore une fois, dans la relation, mais non seulement dans la relation entre l'évènement et le souvenir d'un autre évènement, mais aussi dans la relation entre les subjectivités corporelles politiques : *le traumatisme est à la fois hypersingulier et politique.*[846]

La perlaboration permettrait alors la création de nouvelles trames symboliques, qui une fois reliées entre elles (par un fil par exemple), formeraient un réel en commun, en *patchwork,* qui permettrait de sortir de la sidération et de l'incompréhension. En s'appuyant sur le concept lacanien de « sinthome »[847] Niedergang retord le « *sinthomosexuel* » de Lee Edelman[848] pour le faire entrer à nouveau dans une dimension relationnelle :

> Le traumatisme n'est plus ce qui mine l'action, mais ce qui rend possible l'action politique, convertie en une nouvelle norme d'existence politique. On pourrait dire, avec Lacan, que le symptôme devient "sinthome", c'est-à-dire que ce qui était source de souffrance et bloquait les possibilités de vie, devient le point d'appui de l'agir, à condition de comprendre que cette conversion ne prend pas place dans le cabinet, mais dans l'action politique : se déplacer, se réunir, échanger, enseigner, transformer les institutions, les lois, etc. [849]

Les arts joueraient alors un rôle considérable dans la politisation des souffrances. Ils permettent depuis la nuit des temps l'élaboration nouvelle de langages communs, de signes,

---

[846] *Ibid.*, p. 119.

[847] Le sinthome est pour Lacan « une façon ancienne d'écrire ce qui a été ultérieurement écrit symptôme ». Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII : Le Sinthome,* 1975-1976, Paris, Éditions Le Seuil, 2005, p. 11. Le sinthome lacanien serait la manière dont chaque sujet noue ensemble les ordres du symbolique, de l'imaginaire et du réel. Comme le sinthome ne cesse de s'écrire, il serait intraductible et pour toujours en dehors du sens.

[848] Pour Edelman, la stérilité du sinthomosexuel ou « *saint*homosexuel » est « le fardeau éthique auquel la queerité doit adhérer, dans un ordre social résolu à méconnaître son propre investissement dans la morbidité, la fétichisation et la répétition : se placer au lieu même de l'hors sens du sinthome hors sens ; représenter une sexualité non régénérée et non régénérante dont l'insistance singulière sur la jouissance, rejetant toute contrainte imposée par un futurisme sentimental, dénonce la culture esthétique — la culture des formes et de leur reproduction, la culture des appâts imaginaires — comme toujours d'emblée une "culture de mort" qui cherche à rendre abjecte la force de la pulsion de mort quand elle fait trembler la tombe que nous appelons la vie. La pulsion de mort que symbolise le queer refuse donc la calcification de la forme qu'est le futurisme reproductif. » Lee Edelman, *Merde au futur, op. cit.*, p. 66.

[849] Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 119.

de tropes communs pour parler les traumatismes : avec, par exemple, des représentations qui réveillent les affects en les mettant en commun grâce au principe d'exposition qui leur est inhérent[850].

Pour Niedergang, la « créativité normative »[851] du *queer* s'élève contre « les approches éthiques en termes de "stylisation de soi" ou d'ascèse de la jouissance »[852]. L'auteur défend alors : « l'idée selon laquelle la normativité en question ne peut pas être individuelle ou personnelle, mais qu'elle est rendue nécessaire et possible par l'existence de communs queers. [...] Ces communs sont à comprendre à partir d'un "communisme du vivant" et la normativité queer comme une normativité vitale. »[853] De ce fait, l'approche de Judith Butler autour de la notion de vulnérabilité[854] vise « précisément une prise en compte

[850] Pour Benjamin la « valeur d'exposition » définit le deuxième âge de l'art après « l'instrument magique » qu'il a été à la préhistoire. En s'affranchissant du culte, les œuvres d'art sont alors exposées en dehors des lieux de culte. La muséalité de l'œuvre s'institutionnalise dès la Renaissance : les musées deviennent les nouveaux lieux où conserver les œuvres d'art afin qu'elles conservent leur caractère non reproductible et leur authenticité intactes. En déplaçant l'aura de l'œuvre d'art, en se l'appropriant dans des musées, le culte rituel de l'œuvre d'art se déplace peu à peu vers l'esthétique. Ce processus vide les œuvres de leur magie en les décontextualisant systématiquement. Je pense par exemple à la *Caryatide Townley,* conservée au musée de British Museum à Londres, qui laisse abandonnées les cinq autres Caryatides de l'Érechthéion qui sont, quant à elles, conservées au musée de l'Acropole d'Athènes : elles sont d'ailleurs disposées de sorte qu'un trou béant marque cette absence ; ou encore aux nombreux *kouros* dont on ne voit plus que les socles ou parfois les pieds amputés dans le musée archéologique d'Athènes. Pour Benjamin la troisième forme d'art est celle de la reproduction mécanique et massive dont l'épiphanie reste le cinéma : l'art quitte sa dimension cultuelle en questionnant directement le rapport à la réalité. La reproduction d'une œuvre d'art puis sa diffusion massive contribuera à la création d'un public de masse, dont les percepts, en se communisant, s'harmonisent dans une culture dite populaire. La réception collective, accessible et simultanée d'une œuvre d'art ouvre le champ politique en arts. L'art comme outil d'émancipation ouvre le principe du quatrième âge de l'art : les critères d'authenticité seront supplantés par la reproductibilité technique et dilués dans les affects d'innombrables spectateurices : les arts entrent en *conversation*. Voir Antoine de Baecque, « Les quatre âges de l'art », Préface, *in* Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, op. cit.,* pp. 21-25.

[851] Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 124.

[852] *Ibid.*

[853] *Ibid.*

[854] Elle écrit plus précisément : « Je voudrais envisager une dimension de la vie politique qui a trait au fait que nous sommes exposés à la violence et que nous en sommes complices, que nous sommes vulnérables à la perte et au travail de deuil qu'elle implique, comme à des conditions nous obligeant à repenser ce qui fonde la communauté. Ces dimensions de la vulnérabilité humaine ne peuvent être "contestées", dans la mesure où ce sont elles qui assurent le partage entre ce qui est contestable et ce qui ne l'est pas [...]. » Judith Butler, *Vie précaire, Les Pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001,* Paris, Éditions Amsterdam, 2005, p. 45. Cité par Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 153. Plus loin elle ajoute « nul n'échappe au fait d'être, pour une large part, politiquement constitué par la vulnérabilité sociale de son corps [...] nous sommes des corps socialement constitués, attachés aux autres, menacés de perdre ces attachements, exposés aux autres, menacés de violence du fait de cette exposition. » *Ibid.*, p. 46. Encore après on peut lire : « La vulnérabilité doit être perçue et reconnue afin d'entrer en jeu dans une rencontre éthique, et rien ne garantit que c'est bien ce qui se produira. [...] la vulnérabilité est fondamentalement dépendante des normes existantes de reconnaissance, puisque c'est sur la base de ces normes qu'elle peut être attribuée à un sujet humain. » *Ibid.*, p. 71. Afin de ne pas tomber dans des politiques de reconnaissance de la souffrance qui peuvent émerger depuis le concept butlérien de vulnérabilité et effacer « tout caractère subversif et créateur » de ces politiques,

du vital dans une perspective politique queer ; cette notion pourrait également permettre de transformer l'approche du traumatisme et de la violence. »[855] Peut-être est-ce une autre interprétation de la gravure *L'impossible vulnérabilité du bâteleur* (fig. 18), où on voit celui-ci sur le point d'être libéré des entraves qui l'empêcherait de mener une révolution politique affectée. Par ailleurs, cette gravure traite de la non-reconnaissance du traumatique, et ce fut la première gravure réalisée après celle du *Café de la discorde* (fig. 355). Cette gravure résonne avec les propos de la philosophe Clara Serra, lorsqu'elle écrit dans *La Doctrine du consentement* :

> Il s'agit de rendre visible le fait que la marche du projet social du capitalisme a un vaste taillis en travers de son chemin, un obstacle à renverser : la contingence qui traverse toute rencontre humaine et l'interdépendance qui caractérise tout rapport social. Et si cette vérité embarrassante est contenue dans le sexe, c'est que face aux discours rebattus de l'*empowerment* égoïste, il nous expose à la vulnérabilité qu'implique d'avoir besoin de l'autre pour découvrir quelque chose de nous-même.[856]

Pour que la perlaboration du traumatique soit effective, il faut un accès à la vulnérabilité. Si cet accès est empêché, les révolutions affectives ne peuvent pas se dérouler.

Pierre Niedergang insiste sur « ce que cette relationnalité implique de "création" en parlant d'*extase* plutôt que d'exposition ou de vulnérabilité. Du moins, l'extase doit être comprise comme le pendant créateur de l'exposition, là où la vulnérabilité insiste sur la souffrance et le risque de perte. L'ex-stase, c'est littéralement "se tenir hors de soi", c'est la reconnaissance que nous sommes tisséꝛs et constituéꝛs par ce qui est hors de nous-mêmes, mais une reconnaissance qui ne prend pas nécessairement la forme de la perte ou du deuil, une manière de reconnaître cet attachement sans avoir à en passer par cette épreuve. » Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 155.

[855] *Ibid.*, p. 125.

[856] Clara Serra, *La Doctrine du consentement, op. cit.*, p. 93.

Dans le sillon creusé par Michel Foucault[857], Pierre Niedergang affirme que « la créativité normative doit aller de pair avec la critique des normes. »[858] Ainsi, « la normativité critique queer consiste à normer la normativité, *à opérer la critique des normes au nom même de la possibilité d'inventer d'autres normes.* »[859] Des discussions se sont alors ouvertes au sein des études *queer* sur la généalogie critique foucaldienne, notamment entre Nancy Fraser et Judith Butler, afin de savoir si ce travail généalogique était confus ou si au contraire il s'inscrivait dans des engagements normatifs forts[860]. Cette dernière voit chez Foucault non « pas un geste normatif qui supposerait de sortir de la position critique [...] mais, au contraire, une position normative au cœur de la critique. Il s'agit de trouver dans la critique non pas une suspension des normes, mais un lieu possible de normativité. »[861]

Suivant ces réflexions, Niedergang affirme que l'existence queer s'inscrit dans un :

> [...] rapport non évident ou problématique à la norme. Les vies queers ont en ce sens un rapport "philosophique" à la norme, un rapport où l'évidence est rompue. Car nous savons à la fois que les normes peuvent nous tuer, et à la fois que nous ne serions rien si nous n'étions pas produits au sein d'une matrice normative. C'est cette position réflexive qui fait la "sensibilité" queer repérable par exemple dans l'humour *camp.* Ainsi, Butler désigne quelque chose d'important dans sa lecture de Foucault en termes de position *à la fois critique et normative*, normative dans la critique, et critique

[857] Dans un article, Michel Foucault définit l'*Aufklärung* kantien de la manière suivante : « l'*Aufklärung* s'est appelée elle-même *Aufklärung* ; elle est un processus culturel sans doute très singulier qui a pris conscience de lui-même en se nommant, en se situant par rapport à son passé et par rapport à son avenir, et en désignant les opérations qu'il doit effectuer à l'intérieur de son propre présent. » Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? », *Dits et écrits II, op. cit.*, p. 1500. Selon Foucault, l'*Aufklärung* serait la « révolution comme spectacle, et non comme gesticulation, comme foyer d'enthousiasme pour ceux qui y assistent, et non comme principe de bouleversement pour ceux qui y participent. » *Ibid.*, p. 1504. Pour Foucault, chez Kant : « Ce qui est significatif, c'est la manière dont la révolution fait spectacle, c'est la manière dont elle est accueillie tout alentour par des spectateurs qui n'y participent pas, mais qui la regardent, qui y assistent et qui, au mieux ou au pis, se laissent entraîner par elle. » *Ibid.*, p. 1503. C'est aussi tout l'enjeu de l'esthétique du trouble propres aux (dé)figurations queer de proposer des spectacles (*drag*) aux ambitions révolutionnaires, tout en essayant de maintenir une position critique, en tout cas en l'accueillant comme une participante définitionnelle. Dans une conférence prononcée le 27 mai 1978 à la Sorbonne devant la Société française de Philosophie, Michel Foucault disait déjà : « Ce que Kant décrivait comme l'*Aufklärung*, c'est bien ce que j'essayais tout à l'heure de décrire comme la critique, comme cette attitude critique que l'on voit apparaître comme attitude spécifique en Occident à partir, je crois, de ce qui a été historiquement le grand processus de gouvernementalisation de la société. Michel Foucault, *Qu'est-ce que la critique ? suivi de La Culture de soi* [1978-1983], Paris, Éditions Vrin, 2015, p. 41. Il ajoute tout de suite après : « La critique dira, en somme, que c'est moins dans ce que nous entreprenons, avec plus ou moins de courage, que dans l'idée que nous nous faisons de notre connaissance et de ses limites, qu'il y va de notre liberté, et que, par conséquent, au lieu de laisser dire par un autre "*obéissez*", c'est à ce moment-là, lorsqu'on se sera fait de sa propre connaissance une idée juste, que l'on pourra découvrir le principe de l'autonomie et que l'on n'aura plus à entendre le *obéissez* ; ou plutôt, que le *obéissez* sera fondé sur l'autonomie elle-même. » *Ibid.*, p. 42.

[858] Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 127.

[859] *Ibid.*, p. 128.

[860] *Ibid.*, p. 128-129. Cite Nancy Fraser, "Foucault on modern power: empirical insight and normative confusions", *Praxis International*, n°3, 1981, pp. 272-287 ; Judith Butler, "What is Critique ? An Essay on Foucault's Virtue", *Kritik,* mai 2001.

[861] *Ibid.*, p. 129.

> dans la normativité. Cette articulation entre critique et normativité constitue une position queer par rapport aux normes.[862]

La normativité queer s'érigerait alors sur des tissages mouvants ; en cela la normativité relationnelle selon Niedergang s'oppose aux théories antagonistes et antirelationnelles d'Edelman[863]. Cependant, en s'appuyant sur Georges Canguilhem[864] Niedergang revient sur une définition plutôt valétudinaire de la normativité philosophique et créative *queer* en comparant le couple critique/inventivité à celui malade/bonne santé. De cette comparaison naîtrait le geste de soin, comme participant pleinement au geste normatif, à la fois critique et inventif, qu'il nomme « normativité vitale »[865]. Ce geste reposerait sur la relationalité. Dans une élaboration critique du normatif *queer* fondée sur une réflexion sur le traumatique, le geste de soin semble être une bonne piste pour ramener les relations sur une zone d'exploration rassurante. Seulement, le mouvement transgressif ne peut être totalement exclu des zones d'explorations relationnelles. Mouvement normatif et transgressif sont des dynamiques relationnelles (filamentaires) qui toutes deux permettent de traverser l'opacité du désir, l'un est risqué et l'autre rassurant. Voilà ce qui les sépare *affectivement* : la peur est le pivot qui dynamise les mouvements normatifs et anti-normatifs *queer.*

Enfin, pour Pierre Niedergang, la manière dont nous nous représentons les relations est d'abord ce qui participera à les fonder ensuite dans le réel[866]. Donc, pour l'auteur, « insister sur *l'extase comme pendant créateur et empuissançant de la vulnérabilité* »[867] permet la création de nouveaux imaginaires, de nouvelles représentations érotiques des relations. Il précise : « Les rapports matériels et vitaux (rapport de production, de dépendance, rapport affectif, etc.) sont dépendants d'images qui jouent un rôle régulateur,

---

[862] *Ibid.*, p. 130.
[863] « Il s'agirait plutôt d'insister sur l'irréductible multiplicité et la singularité des liens matériels et affectifs que nous tissons, la singularité des communs qui se constituent à travers ces liens. Plutôt que de faire de l'homo-ité ce qui désigne la pulsion de mort de la communauté, [...]. La normativité queer désigne selon cette conception la condition de l'existence de relations et de réseaux de relations (communs) queers. » *Ibid.*, p. 133.
[864] Georges Canguilhem, *Le Normal et le pathologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, pp. 170-172.
[865] « Parler de normativité vitale, à partir du modèle proposé par Canguilhem, c'est donc renvoyer à la fluctuation entre *critique* (le moment où une norme ne convient plus) et *invention* normative (la tentative d'établissement d'une nouvelle norme) ; c'est aussi nécessairement comprendre cette fluctuation dans un cadre relationnel, mieux, dans un cadre conceptuel où c'est la relation qui est première. » Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer, op. cit.*, p. 151.
[866] *Ibid.*, p. 154.
[867] *Ibid.*, p. 156.

mais sans s'imposer comme des lois, sans en passer nécessairement par une verbalisation explicite. »[868] Il n'y a pas d'incitations à l'hypercontractualisation dans la production d'images normatives. Cependant, toujours selon Niedergang :

> Cette idée d'une force normative des images permet de résoudre l'opposition fallacieuse entre les approches dites matérialistes et les approches culturalistes. En vérité, du point de vue de la normativité de l'imaginaire, [...] l'image [...] peut avoir des effets de réel, et participer à la transformation [des rapports de domination]. [...] Ces images normatives jouent un rôle de médiation entre les corps, à la fois vulnérables et extatiques, que nous sommes ; elle fournit plus ou moins explicitement des trames à partir desquelles nous apprenons à tisser nos relations avec les autres.[869]

Je ne sais pas si les images nous apprennent effectivement quelque chose, mais ce qui est plus sûr, c'est que les *figures* ont *in fine* une force politique et que les manipuler est un risque qui confine souvent la représentation à l'obsolescence programmée. C'est plus sûrement dans les figures que la force normative repose, ce sont elles, par leur mobilité, leur impermanence, qui permettent la suture[870] totale ou partielle, résistante ou toujours ratée du traumatique. Ce rapport complexe à la norme et au traumatique, j'ai essayé de l'aborder dans la gravure intitulée *La suture* (fig. 156), la dernière gravure réalisée juste après l'*Impossible vulnérabilité du bâteleur* (fig. 18), qui s'imbrique dans la suite logique et poïétique du *Café de la discorde* (fig. 355) et de toute sa trame traumatique.

[868] *Ibid.*, p. 159.
[869] *Ibid.*
[870] Dans les *Cahiers pour l'analyse*, Jacques-Alain Miller explique que chez Lacan la suture est non-dite comme telle « bien qu'à tout instant présent dans son système. » Jacques-Alain Miller, « La suture (éléments de la logique du signifiant) », *Cahiers pour l'analyse*, *1*, Paris, Éditions Le Seuil, 1966, p. 39. Dans ses réflexions sur la suture, le psychanalyste reprend un exposé prononcé par Lacan à un séminaire de février 1965. Pour lui, la suture « nomme le rapport du sujet à la chaîne de son discours » *Ibid.* Elle « y figure comme l'élément qui manque » *Ibid.* Plus loin, Miller ajoute que « percer la suture demande qu'on traverse ce qu'un discours explicite de lui-même — qu'on distingue, de son sens, sa lettre » *Ibid.*, p. 40. Dans le langage psychanalytique, la suture essaierait alors de faire vivre une « lettre-morte ».

fig. 362. Zoe Leonard, *Strange fruit*, 1992-1997,
sculpture, deux-cent-quatre-vingt-quinze peaux de bananes, oranges, citrons, raison et avocat, fils, fermetures éclair, boutons, plastique, câbles autocollants, tissus, garniture, cire, dimensions variables,
Dietrich Foundation, Pittsburgh.

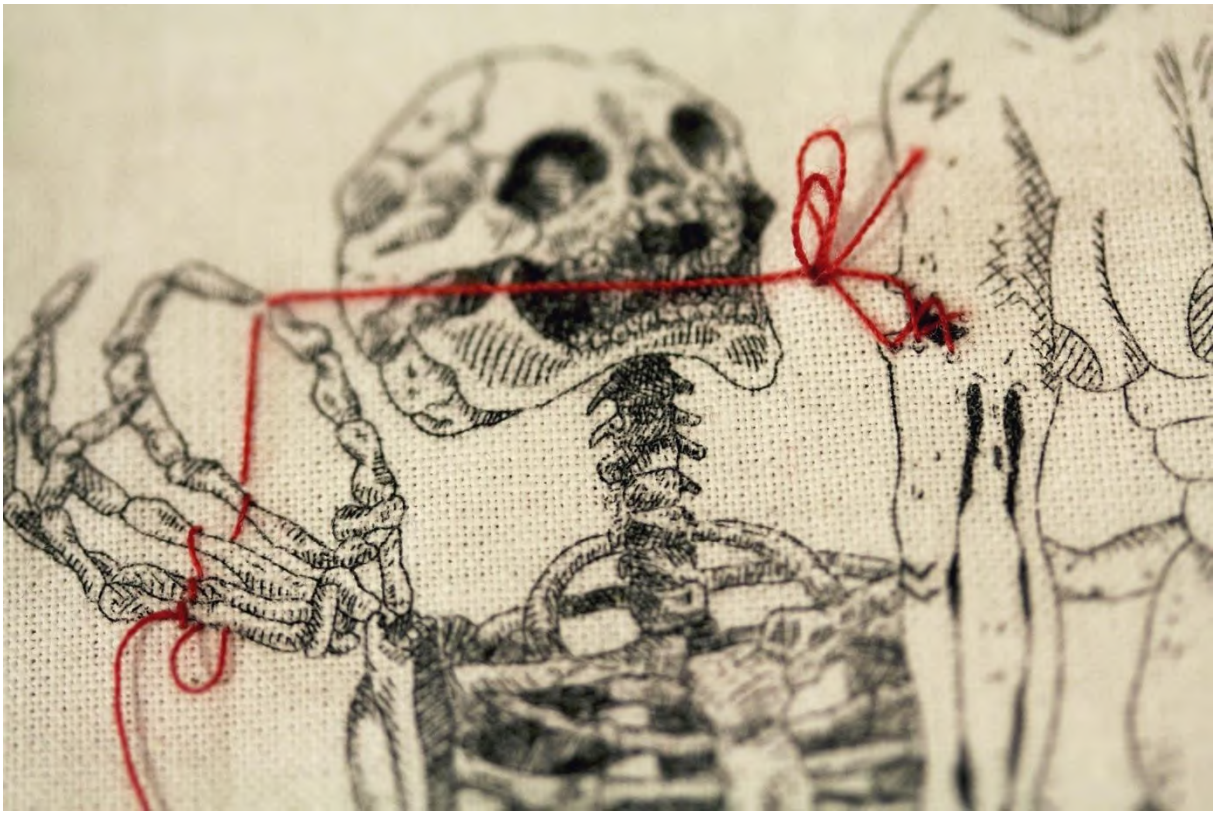


fig. 363. Détails Annexe 7 ; fig. 360. Chloé Fleury Turcas, *La suture*, 2022-2023, faisant partie de l'installation *filaments prophétiques*, 2024.

La suturation peut être conceptualisée comme un geste thérapeutique paradoxalement incapable de soigner complètement : le traumatisme ne peut s'oublier ou se défaire[871]. Dans la gravure intitulée *La Suture* (fig. 363) que j'ai imprimée sur tissu, un squelette raccommode la peau décharnée d'unε zombie ; ce geste rappelle celui que Zoe Leonard a effectué sur des peaux de fruits. Dans cette œuvre, réalisée entre 1992-1997 et qu'elle a intitulée *Strange Fruit* (fig. 362), des fruits évidés de leur chair sont comme des « spécimens de taxidermie »[872] dont la violence de la reconstitution reste visible par la présence de points de suture. La suture relève des pratiques d'autopsie et du rapport plus large aux cadavres, lorsqu'il devient *geste plastique,* la suture ne s'éloigne pas de la thanatopraxie[873] et de la mise-en-art du deuil. L'informe que le geste plastique de la suture tente de contenir, n'est finalement « qu'une étape dans le lourd apprentissage de la mort »[874], pour reprendre une expression de la chercheure en sciences des arts Claire Lahuerta.

Après avoir longtemps cherché des solutions pour contrer la détérioration de son œuvre[875], Zoe Leonard a finalement statué que :

> [...] la lente disparition de l'œuvre faisait partie intégrante de sa nature. Elle décida alors de ne conserver que quelques fruits, qui pourraient plus tard servir comme une "photo de l'œuvre" lorsque celle-ci se verrait réduite en poussière. L'œuvre fonctionne donc comme une mémoire [...]. L'invasion du fil et de l'aiguille ne serait donc pas (seulement) une invasion brutale dans ces corps [...]. Elle serait aussi une tentative de créer une évocation du fruit d'origine [...].[876]

Si la période de réalisation de ces quelques deux cent quarante sculptures est aussi longue, c'est parce qu'elle correspond à la période où la maladie du SIDA décimait les populations *queer* aux États-Unis. Zoe Leonard présente ses sculptures comme un travail « sur les

[871] Dans une analyse plus complète de la gravure *La Suture* (fig. 156) je reviens plus précisément sur le geste de suturation et son implication dans l'élaboration des zombies-figurations. Chloé Fleury Turcas, « Pulsion de mort dans le placard », *art. cit.*
[872] Renate Lorenz, *Art Queer. Une théorie freak*, traduit de l'anglais par Marie-Mathilde Bortolotti, Paris, Éditions B42, 2018, p. 141.
[873] Les « actes de thanatopraxie contribuent au travail de deuil des proches. » Claire Lahuerta, « *"Strange fruit (for David)"* de Zoé Léonard. Petites activités machinales, pour en découdre avec l'Humain », *Figures de l'Art,* n°7, 2003, p. 347.
[874] *Ibid*, p. 349.
[875] *Ibid.*, p. 350.
[876] Renate Lorenz, *Art Queer, op. cit.*, p. 142.

relations et les émotions »[877], qui renvoit « à la tentative, aussi attentionnée et aimante que futile et foncièrement insuffisante peut-être, de prendre soin et d'apporter son soutien »[878].

Ces fruits suturés s'inscrivent dans la suite logique du travail militant mené par les actions d'ACT-UP, une association qui lutte contre la propagation de la maladie du SIDA. Cette œuvre fait directement référence à la disparition d'un ami-artiste de Zoe Leonard, David Wojnarowicz, décédé en 1992. Atteint par le SIDA, David Wojnarowicz avait également travaillé sur le geste plastique de la suture : sur une photographie réalisée par le photographe Andreas Sterzing dans le cadre d'une campagne de sensibilisation contre le SIDA commandée par ACT-UP (fig. 364), on le voit la bouche suturée par un fil, relié à une aiguille tenue par une autre personne. Le titre de l'affiche : « *Silence = Death* » reprend celui d'une campagne publicitaire lancée à New York par ACT-UP quelques années auparavant. L'artiste Hollandaise et Sud-Africaine Marlene Dumas réalisera elle aussi, une année après, une affiche pour la campagne de sensibilisation de lutte contre la propagation du SIDA, à l'initiative de l'organisation Artis 89 et l'éditeur français Michel Caza[879].

Pour l'artiste Renate Lorenz, avec *Strange Fruit* (fig. 362), le travail de Leonard s'inscrit dans ce qu'il appelle le « drag abstrait »[880] qui permettrait à une *incarnation queer* d'apparaître « en lieu et place des conventions qui régissent la représentation des corps humains, et, ce faisant, il propose de nouveaux liens aux corps. »[881] Ces liens, suturés, vulnérables, impermanents sont ceux des filaments qui questionnent la responsabilité de chacunɛs quant aux mortɛs du SIDA, mais plus largement de l'homophobie, du racisme et du sexisme. Avec *Strange fruit,* le travail de Leonard s'inscrit donc dans la tradition des vanités[882], qu'on pourrait alors appeler des *vanités queer*. L'œuvre *Strange fruit* fonctionne

[877] *Ibid.*, p. 143.
[878] *Ibid.*, p. 144.
[879] Marlene Dumas, *Négatif positif*, 1993, affiche en impression offset, 84 x 59,4 cm, Paris, Centre Georges Pompidou. Cette artiste moderne est connue pour son approche de la sexualité et de la mort dans ses tableaux : elle fait les portraits de travailleuɛs du sexe, de cadavres et même de terroristes. L'artiste questionne les rapports entre identité, genre, classe et race dans des tableaux figuratifs glissant vers l'abstraction. Pour un aperçu de l'œuvre de l'artiste, voir le catalogue d'exposition : Leontine Coelewij (dir.), *Marlene Dumas: The Image as Burden*, catalogue d'exposition, Stedelijk Museum, Amsterdam, 6 septembre 2014 – 4 janvier 2015 ; Tate Modern, Londres, 5 février – 10 mai 2015 ; Fondation Beyeler, Bâle, 30 mai – 6 septembre 2015, Londres, Tate Publishing, 2014.
[880] Renate Lorenz, *Art Queer, op. cit.*, p. 143.
[881] *Ibid.*
[882] Claire Lahuerta, « *"Strange fruit (for David)"* de Zoé Léonard. Petites activités machinales, pour en découdre avec l'Humain », *art. cit.*, p. 350.

comme un véritable « monument aux morts »[883] pour reprendre l'analyse de Claire Lahuerta.

Le travail de deuil opéré par la suture est un travail qui me touche personnellement. Lorsque j'ai voulu recoudre le traumatisme qui se diffusait dans *Le café de la discorde* (fig. 361) je commençais à penser le deuil de relations amoureuses malheureuses comme avec *Red Door* (Annexe 7 ; fig. 26) ou de rêves persistants comme *Puisque je vous dis que tout va bien !* (Annexe 7 ; fig. 146) comme une volonté de dissoudre le traumatique. J'ai cousu une petite partie de l'installation *filaments prophétiques* (Annexe 7) dans le salon à côté de la chambre mortuaire de mon grand-père, qui fut ma première rencontre avec la mort. J'ai achevé l'installation quelques jours après son incinération – Victor Turcas, agriculteur breton retraité. Or, la suture des filaments, soigne et traumatise à la fois, comme des « fils d'Ariane, cheminant de dépouilles en carcasses infécondes, nous guident vers notre propre subjectivité, nous y accompagnent. »[884] J'ai l'intuition que la dissolution du traumatique se cache quelque part dans le mouvement des filaments, dans leurs croisements, dans leur plasticité : la suture a donc été pour moi un geste plastique qui m'a permis de penser cette dissolution en rendant évidente l'inéluctable informité de nos corps et de nos affects.

[883] *Ibid.*, p. 344.
[884] *Ibid.*, p. 354.

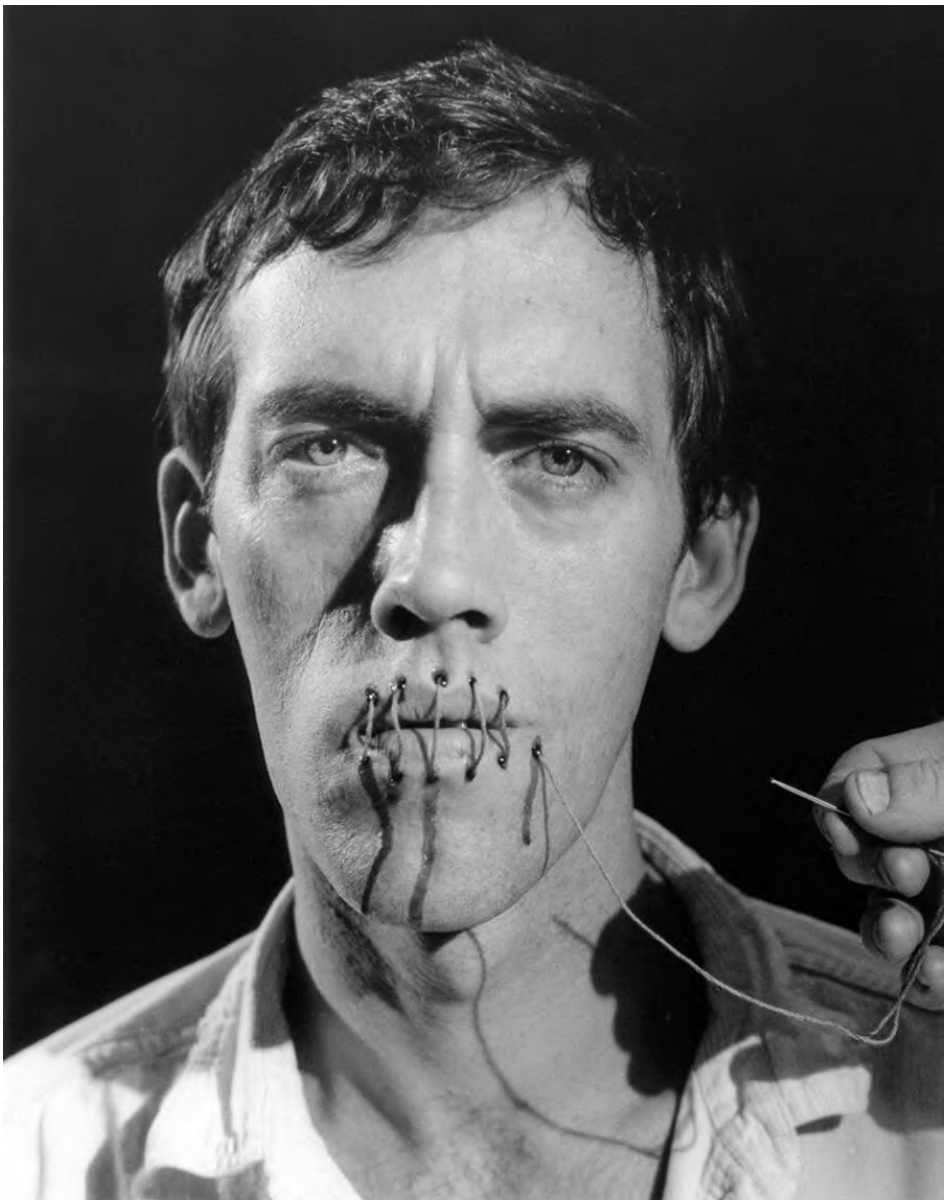


fig. 364. Andreas Sterzing, *David Wojnarowicz (Silence=Death)*, 1989, photographie pour affiche de sensibilization pour l'association ACT-UP, New York, Galerie de David Wojnarowicz et P·P·O·W.

Le gardien des portes de l'art à l'entrée du *white cube* contre la gardienne de la poïétique de son atelier bizarre

Les galeries d'art, dans leur blancheur immaculée, ne ressemblent-elles pas à des couloirs d'hôpitaux ? L'art occidental est mort depuis un siècle déjà. Il respire par soubresauts étranglés en se complaisant dans un déni élitiste, suprématiste, raciste et sexiste. Le début du XXe siècle en a porté les dernières traces dans un méli-mélo de réappropriations et de pillages culturels.

De nos jours, les galeries sont des serres artistiques, des vitrines sans âme qui réverbèrent dans un écho sans fin un angoissant silence, gardé sous une cloche atmosphérique de plomb, surchauffée par des spots ; qui souvent n'éclairent pas grand-chose sinon une tentative vaine de produire un (non-)sens. Ça n'en reste pas moins beau, bon ou agréable selon les considérations de chacure. On transpire, on sue, mais on parle doucement pour pas qu'un postillon ne vienne tâcher les murs immaculés, ni surtout ce qui y est accroché, suspendu, posé, déposé, décomposé, recomposé, collé, peint, etc. On veut que les galeries soient un lieu de passage, gratuit, accessible, et on s'étonne toujours que personne n'y vienne. Ce sont des espaces guindés : les galeries ne sont ni agréables, ni confortables, quand bien même elles se veulent ludiques. Une fois on m'a susurré à l'oreille : *art contempo-rien*.

Je bois dans les vernissages ; principalement pour oublier que j'y suis, que j'ai dû m'y déplacer et que je dois maintenant y rester, souvent par complaisance. Dès que je peux m'enfuir, je retourne dans mon atelier. Là-bas m'attend mon exposition, qui s'étend sur tous les murs de mon appartement. Les gravures exposées, accrochées, entourent ma presse taille-douce, me rappellent le principe de vulnérabilité qui anime tout principe poïétique. L'art que je crée n'est pas guindé, il n'a surtout pas besoin d'être hospitalisé par l'institution artistique.[885]

[885] Texte écrit en 2021. Légèrement repris en 2025.

J'ai écrit ce texte après l'évènement qui a déclenché la création de la gravure *Le café de la discorde* (fig. 355). J'étais en colère, cette colère a engendré un changement radical dans la manière que j'avais de signer mes œuvres, et a aussi interféré dans la manière que j'avais de traiter les figures que je représentais. Théoriquement, le corpus de cette thèse (qui était déjà en cours d'écriture lors du fâcheux évènement) a été complètement remanié (sous peine d'être abandonné). Cet évènement a aussi remodelé mon rapport à l'exposition de mes travaux. Je me suis alors plutôt concentré sur l'exposition de gravures dans l'intérieur même de l'atelier, comme on peut le voir dans la partie droite de la gravure (fig. 366). Chez moi, comme chez de nombreux artistes, l'affichage, le placardage*, l'accrochage et l'exposition d'œuvres dans l'intérieur même de l'atelier fait partie intégrante du travail poïétique, que les œuvres soient en cours d'élaboration, abandonnées ou terminées. Les trois gravures que N. avait voulu acheter sont d'ailleurs représentées juste à côté de la figure de la gardienne (fig. 366). C'est la représentation d'un cul-de-sac : je ne voyais sincèrement pas comment les gravures que je créais pouvaient s'intégrer dans les milieux institutionnels en arts (que j'ai représenté dans la partie gauche de la gravure (fig. 365) comme une immense toile d'araignée structurelle) ; il y avait là une incompatibilité qui m'est encore aujourd'hui évidente, même après l'évanouissement de la colère. Le refus d'exposer et de vendre était certes une réponse traumatique, qu'elle soit vaine, puérile, égotique, le fruit d'un entêtement, peu importe, mais cela faisait aussi partie intégrante de la démarche artistique. C'est sur ce dernière point que je vais insister.

En 2024, j'ai eu envie d'exposer dans les bois. Voir les insectes qui grouillaient dessous et dessus l'installation *filaments prophétiques* (Annexe 7 ; fig. 124) était une expérience qui résonnait bien plus avec ce que je concevais être le « destin de l'œuvre »[886]. En tout cas, de mon point de vue, le destin des œuvres qui sortent de mon atelier jure affreusement avec la surface lisse du marbre où des sols cirés en blanc. Seulement, une fois

[886] On a vu précédemment que Walter Benjamin interrogeait déjà le destin de l'œuvre reproductible à travers la notion de « perte de l'aura » de l'œuvre, *in L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique.*
Les esthéticiens dans le sillage Benjamin conçurent le destin de l'œuvre de manières diverses. Par exemple, Hans Robert Jauss théorisa la notion d'esthétique de la réception qui consiste à dire que l'œuvre s'inscrirait dans un horizon d'attente mouvant selon les époques et les lieux dans lesquels elle existe et est reconnue. Voir Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Éditions Gallimard, 1978. Le destin de l'œuvre peut aussi être considéré comme échappant à son créateur·ice, c'est la thèse de Paul Valéry *in Regards sur le monde actuel et autres essais* [1945], Paris, Éditions Gallimard, 1988. Cette thèse sera aussi celle bien connue de Roland Barthes, qui en 1967 théorisa la notion de « mort de l'auteur ». Voir Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éditions Le Seuil, 1984, pp. 61-67.

exposée dans la forêt, la netteté de l'installation tranchait encore trop avec les ronces et la matière en compost qui parsemaient le sol : cela aurait mérité qu'elle y reste quelques mois, quelques années, pour que la présence de l'installation fusionne avec la forêt, jusqu'à être désintégrée par elle.

Cette ultime sous-partie proposera donc une réflexion sur la dichotomie entre les milieux de conservation et d'exposition *straight*✶ et ceux *queer*. Je pars du principe que le premier est très institutionnalisé tandis que le second est plutôt *outsider* (dans le sens d'un « en-dehors » bizarre). Pour étayer mon propos, je m'appuierai sur une analyse compositionnelle de la gravure *Le café de la discorde* (fig. 355), qui est le reflet d'une lutte inégale entre les figures que j'appelle *les gardiens de l'art* (galeristes, commissaires, conservateurices etc.) et celles des *artistes-videurs*. Dans cette analyse, je vais confronter l'espace politique de l'atelier de l'artiste à celui du *white cube*. J'explorerai enfin plus en profondeur les politiques *straight*✶ et *queer* qui s'en dégagent, entre muséification des trophées de chasse et les expositions-compost. Évidemment, les politiques *straight*✶ qui structurent les institutions de l'art ont plutôt tendance à malmener les *consentements de l'artiste*, tandis que les principes de conservation et d'exposition *queer* ont tendance à abandonner et à désintégrer l'œuvre, on pourrait dire à la *composter*, peut-être dans une volonté de *dissolution des consentements de l'artiste.*

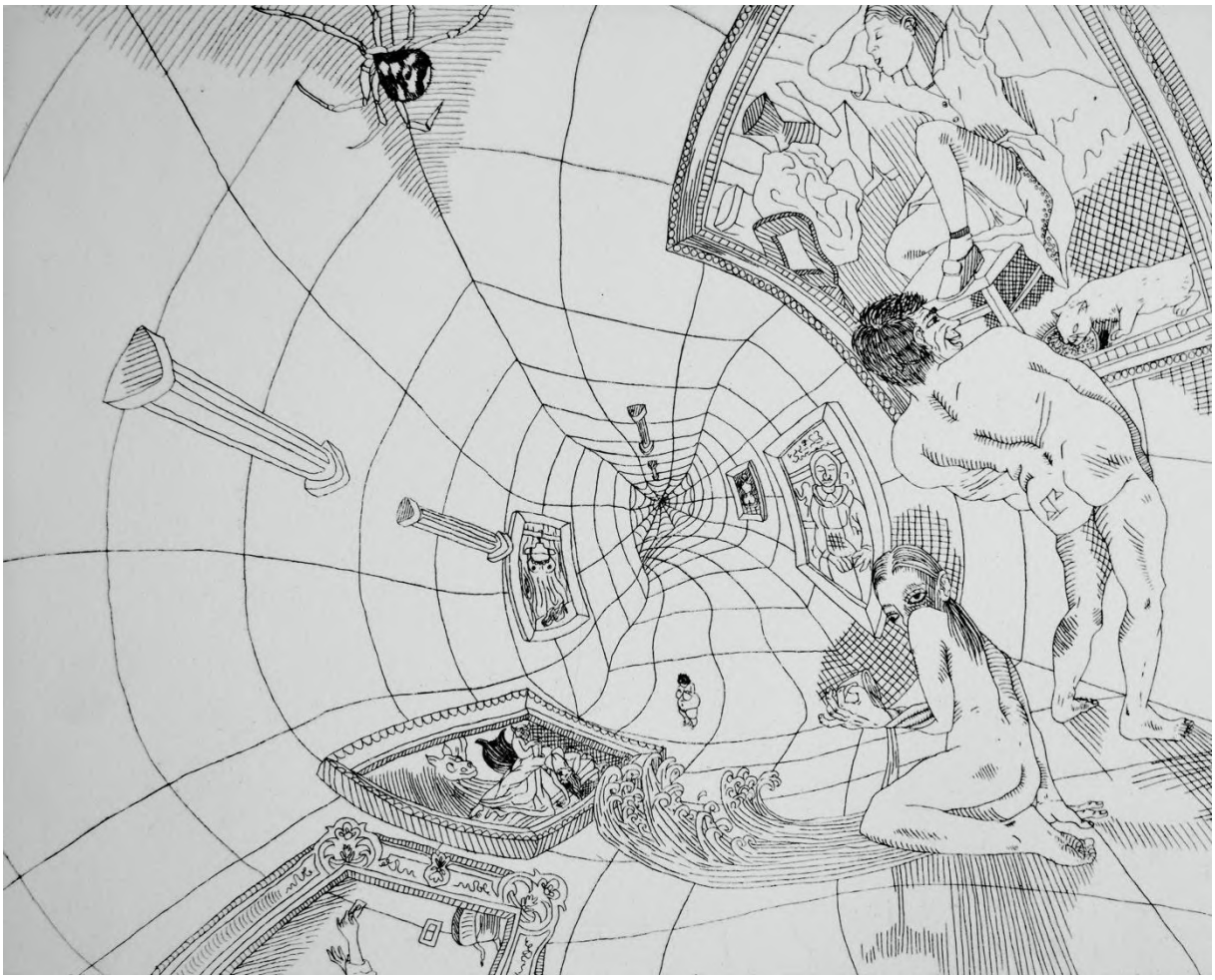


fig. 365. Détail partie gauche fig. 355. Chloé Fleury Turcas, *Le café de la discorde*, 2020.

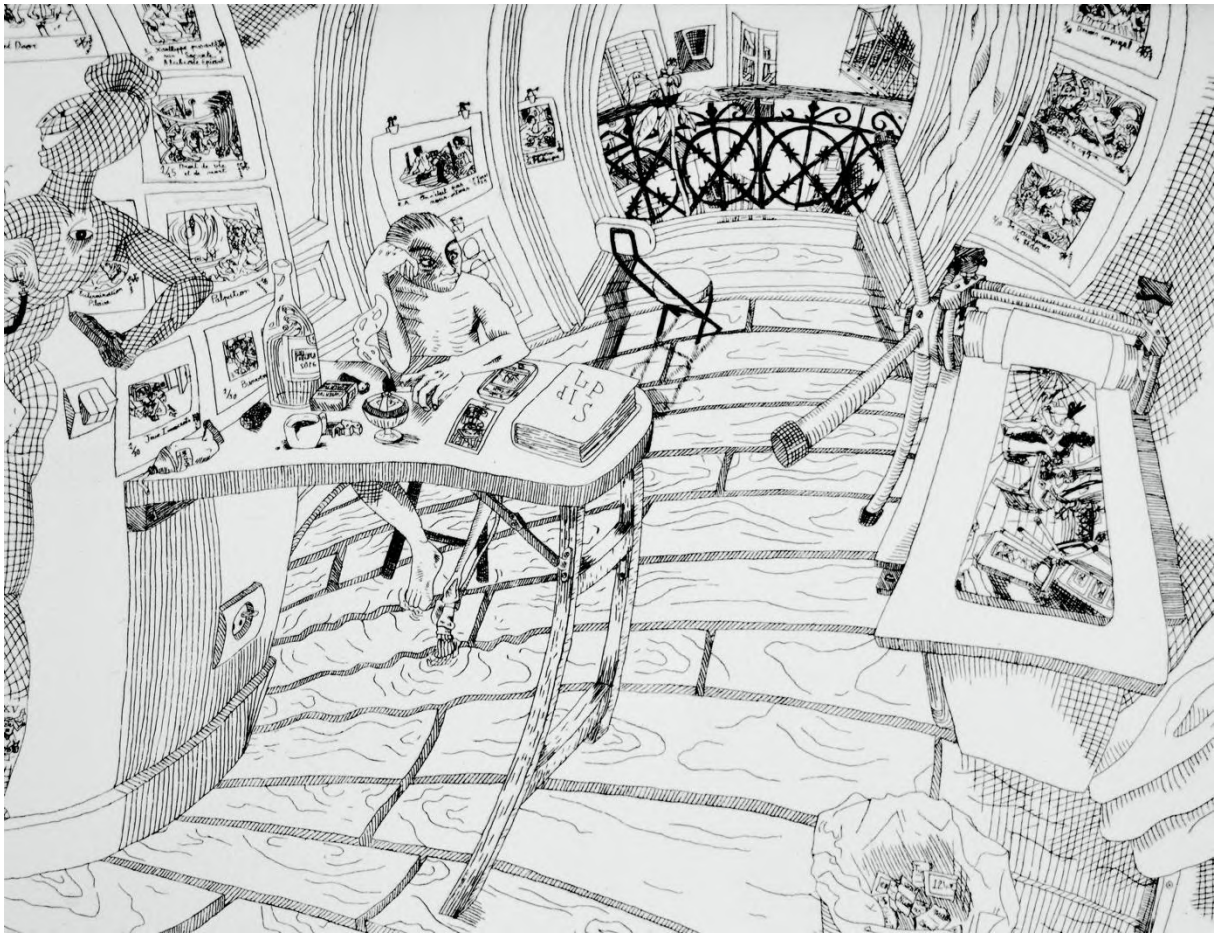


fig. 366. Détail partie droite fig. 355. Chloé Fleury Turcas, *Le café de la discorde*, 2020.

J'aimerai maintenant analyser le rapport « prostitutionnel » de l'artiste aux institutions culturelles, en m'attardant sur ce que pourraient être *les consentements de l'artiste* vis-à-vis de la vente et de la diffusion de ses œuvres. C'est un aspect sur lequel j'ai réfléchi lorsque j'ai transformé la gravure *Le café de la discorde* (fig. 355) en dépliant. J'ai apposé au dos du dépliant une étiquette qui imite celles qu'on trouve dans les épiceries de nuit parisiennes. Dessus j'ai écrit « 124€ » qui était le prix inscrit sur le chèque que N. avait échangé contre trois gravures. Cette étiquette est complètement *kitsch*, elle est peinte en orange fluo. En collant une étiquette derrière une gravure, j'en questionne le prix. Qu'est-ce que j'ai vendu ce jour-là ? Une main sur mon entre-jambe ou des productions artistiques ? Ou les deux ? L'artiste doit-iɛl se prostituer pour que les gardiennɛs de l'art acceptent d'ouvrir les portes de la discipline ? La transaction ayant été avortée, les filaments rompus, les minces envies d'exposer en galerie ont été définitivement évacuées et j'ai finalement trouvé dans cette interaction une piste déontologique corrélative à ma démarche artistique.

Brian O'Doherty est un critique d'art et un artiste, de 1964 à 1976 il écrit un ensemble de textes sur l'espace idéologique de la galerie, il décrit et définit la galerie *white cube* comme un espace :

> [...] sans ombre, blanc, propre, artificiel, [...] dédié à la technologie de l'esthétique. Les œuvres d'art y sont montées, accrochées, distribuées pour étude. Leurs surfaces irréprochables ne sont pas affectées par le temps et ses vicissitudes. L'art y vit dans l'espace d'éternité de l'exposition et bien qu'on y distingue une multitude de "périodes" (le modernisme tardif), le temps n'a pas de prise sur lui. Cette éternité confère à la galerie un statut comparable à celui des limbes ; pour se trouver là, il faut être déjà mort. De fait, la présence de ce meuble bizarre, votre corps, apparaît superflue, c'est une intrusion.[887]

Cet espace blanc, immaculé, sera souvent questionné par les artistes de la fin du XXe siècle. Il est celui du laboratoire des arts : un espace qui met en boîte la culture de l'intrusion⁂ en mettant déjà læ regardeuɤɛ en position d'intrusɛ. Il est *un espace d'autopsie des arts*. Aujourd'hui, le *white cube* reste cependant le modèle dominant dans l'architecture intérieure des musées et des galeries occidentales, il s'est même élevé en norme institutionnelle.

[887] Brian O'Doherty, *White Cube, op. cit.*, p. 37.

À côté de ce constat, O'Doherty relève chez Braque une « idée de l'atelier-reflet du processus de production, le lieu devenant l'anatomie de l'acte créateur. »[888] Dans l'exacte dynamique inverse, l'auteur note que « L'atelier de Mondrian fut, me semble-t-il, l'une des origines de l'arrogante stérilité et de l'isolement de l'art à l'intérieur du cube blanc. »[889] L'origine du *white cube* se trouverait donc dans l'atelier d'un artiste : comment l'esthétique de l'atelier de Mondrian a-t-il pu s'élever comme une norme occidentale ? On raconte que dans cet atelier il y avait des angles droits partout qui délimiteraient *en plus* un espace *a priori* hostile aux « femmes ordinaires » selon les propos de Nelly van Doesburg[890]. L'artiste d'avant-garde néerlandaise qualifie l'espace de l'atelier de Mondrian à la fois de « temple »[891] et de « laboratoire artistique »[892]. Le concept du *white cube* s'élaborerait donc depuis l'atelier-comme-galerie de Mondrian, dans un décor tout à fait *straight*✶ et masculin : celui du laboratoire, qu'on sait être à la racine d'une muséification du regard blanc, mâle et bourgeois[893].

Brian O'Doherty qualifie plus précisément le *white cube* comme un :

> [...] espace de socialisation de ces produits d'une conscience "radicale", la galerie est le terrain de luttes de pouvoir menées sur le mode de la farce, de la comédie, de l'ironie, de la transcendance et, bien entendu, du commerce. C'est un espace qui vogue sur des ambiguïtés, des partis pris tacites, et, comme son parent le musée, sur une rhétorique qui troque le désagrément de la pleine lucidité contre les bénéfices de la permanence et de l'ordre. Les musées et les galeries occupent une position paradoxale, ils rendent publics les produits susceptibles d'élargir la conscience, et ils contribuent ainsi, généreusement, à l'indispensable anesthésie des masses – sous couvert de divertissement, à la grâce du laisser-faire appliqué au loisir. Rien de tout cela, dois-je ajouter, ne me paraît particulièrement choquant ou nocif : quant aux alternatives, leur volonté de réforme regorge d'hypocrisie.[894]

Brian O'Doherty naturalise la dimension commerciale et économique qui structure, malgré tout, les galeries. Le rapport aux galeries devient tautologique : c'est comme *ça*, toute volonté de réforme est hypocrite. Je me permets d'avoir une approche située vis-à-vis de ce que l'auteur, artiste et critique estime être de l'hypocrisie en lui opposant la dimension

---

[888] *Ibid.*, p. 188.
[889] *Ibid.*, p. 194.
[890] *Ibid.* Cite Nelly van Doesburg, "Some Memories on Mondrian", *in* Thomas Michael Messer (dir.), *Piet Mondrian Centennial Exhibition*, New York, Guggenheim Museum, 1971.
[891] *Ibid.*, p. 195
[892] *Ibid.*
[893] *Supra,* « Gravure hantée et performative : intrusion du regard médical à la conquête des corps ».
[894] *Ibid.*, p. 124. Il ajoute plus loin : « Dans un pays où les classes sociales ont des limites indécises, où la rhétorique démocratique rend leur distinction suspecte, la critique de la réussite matérielle apparaît souvent comme une forme sophistiquée de jalousie. Son œuvre est, pour l'artiste, un avatar de tout cela : elle est l'agent de son aliénation pour autant qu'elle pénétrera la matrice sociale. » *Ibid.*, p. 127. La rhétorique de la jalousie est, à mon sens, un peu bancale d'un point de vue matérialiste.

structurellement sexiste, (aussi classiste et raciste) des lieux dont il est question. Cette dimension ne semble pas l'atteindre, sûrement parce qu'il est un artiste homme. Les enjeux ne sont pas les même dans les structures commerciales de l'art quand on est une femme, l'épisode du *Café de la discorde* (fig. 355) peut en être un exemple, mais il est largement noyé dans l'infinité de témoignages qui se déploient de plus en plus dans un encore trop discret #MeToo✳ de l'art contemporain[895].

Il semblerait que selon O'Doherty, l'artiste ne puisse se défaire de l'aliénation économique dans laquelle les institutions culturelles et de l'art læ plonge. Il écrit encore :

> Quand un secteur économique est perturbé ou troublé, la confusion s'installe dans son système de valeurs. Le modèle économique en vigueur depuis cent ans en Europe comme dans les Amériques est un produit, filtré par la galerie, proposé aux collectionneurs et aux institutions, commenté dans des magazines financés en partie par les galeries, puis charrié vers la machinerie universitaire qui fixe "l'histoire" et garantit ainsi, comme le font les banques, la valeur des avoirs déposés dans son principal entrepôt, le musée. L'histoire de l'art en fin de compte, c'est de l'argent. C'est pourquoi nous n'avons pas l'art que nous méritons, mais l'art pour lequel nous payons. Ce système confortable est demeuré pratiquement incontesté par le personnage clé sur lequel il repose : l'artiste.[896]

Au début du siècle 21, le rapport de l'espace de la galerie à l'argent, avec l'humiliation comme pivot, a été outrageusement abordé par l'artiste espagnol Santiago Sierra[897] ; dans son travail, le personnage de l'artiste entre en confrontation avec le trope de l'argent, qui s'il n'aliène pas la poïétique, du moins l'artiste admet qu'il en fait partie intégrante. Sierra interroge l'humiliation générée par le *white cube* dans des performances qui se déroulent dans l'espace même de la galerie. C'est cette dimension, absolument politique, de *l'humiliation dans l'espace d'exposition* que j'interroge dans *Le café de la discorde* (fig. 355), humiliation qui peut à la fois être ressentie par les personnes les plus précaires qui sont, de fait, souvent exclu·es des *white cube* par inadéquation élitiste et culturelle, ou ressentie par des artistes quand celleux-ci sont contraint·es de négocier leur art, et parfois autre chose que leur art. Ce qui pourrait être tout à fait banal si cela n'avait aucune dimension politique

[895] À propos du #MeToo de l'art contemporain en France voir : Manifesto XXI, « Pour un #MeToo du monde de l'art », tribune, 26 juin 2024. Manifesto XXI est un collectif de journalistes, écrivain·es, artistes, commissaires d'exposition et critiques d'art dirigé par Sarah Diep, Constant Spina et Soizic Pineau. Le collectif est basé à Marseille. Voir aussi cet article récent de Mediapart qui s'inscrit dans le sillage de cette tribune, où on peut lire : « Mediapart a eu accès à un rapport accablant, enterré en mars 2024, visant le président d'honneur du syndicat des galeries d'art. Une affaire emblématique de l'omerta qui règne dans un milieu professionnel qui n'a toujours pas fait son #MeToo. » Sarah Brethes et Magali Lesauvage, « Dans l'art contemporain, des violences sexuelles mises sous le tapis », *Mediapart*, 9 février 2025.

[896] Brian O'Doherty, *White Cube, op. cit.*, p. 146.

[897] Santiago Sierra, *Santiago Sierra: Works 2002-1990*, Katya García-Antón (éd.), Birmingham, Ikon Gallery, 2002.

déniée et restait sans impact sur l'acte créateur. C'est cette dernière dimension qui m'intéresse, plus que la supposée prostitution de l'artiste en elle-même – qui n'est pas si différente de la façon dont n'importe quellɛ travaileuɤɛ louerait son corps pour faire fleurir le capital.

Les questions politiques que je mets en figures me semblent en fait très éloignées d'une réflexion plus élaborée sur la légitimité ou non d'un espace aussi aseptisé que celui du *white cube*. Bien qu'on puisse y voir le vide plein des philosophies zen ou la vacuité de cette même philosophie[898], en termes d'expérience esthétique, philosophique et ultimement spirituelle, à mes yeux l'expérience esthétique du *white cube* n'égalera jamais la méditation[899]. D'autre part, je pense que les lieux d'exposition, particulièrement les *white cubes*, épuisent la figuration (ou même plus généralement l'art), parce que ces espaces en eux-mêmes rivalisent avec l'œuvre en étant déjà des *lieux d'art en forme d'œuvre*. Exposer dans une œuvre c'est entrer en concurrence avec elle[900], il faudrait être « à sa hauteur », se positionner par rapport à elle, entrer dans son contexte – qui n'est *jamais* neutre, surtout s'il est blanc.

Alors, toujours en suivant les réflexions de O'Doherty, la galerie fonctionnerait « comme un vide gros du contenu qui fut jadis celui de l'art. Régler ses comptes avec ce lieu mythifié qui avait fait main basse sur la puissance transformatrice de l'art suscita une multitude de stratégies : la mise à mort de la métaphore, le recours croissant à l'ironie, l'assignation bouffonne de valeur à ce qui est inutile, la "décréation". Il faudrait ajouter : la destruction. »[901] Le travail de réflexion qu'implique d'exposer en galerie, d'être reconnuɛ en tant qu'artiste par des membres de l'institution culturelle, universitaire et artistique demande un travail de contextualisation énorme sur lequel j'ai été, avec l'épisode du *Café de la* discorde, contraintɛ de me pencher. Ma réponse a été de suspendre toute vente de mes œuvres jusqu'à trouver une solution : qu'est-ce qu'unɛ artiste qui ne vend pas ? Est-on obligé de vendre ? D'exposer ? Ce sont des questions qui m'embarrassent, jusqu'à bloquer

[898] Brian O'Doherty, *White Cube, op. cit.*, p. 121.
[899] C'est une pratique non-occidentale plusieurs fois millénaire, avant d'être cernée par la très jeune discipline esthétique, qui a peut-être parfois tendance à la vider de toute sa dimension libératrice. (Voir les expériences esthétiques du zen chez Roland Barthes, plus récemment chez Raphaël Cuir.)
[900] Dès le XIXe siècle le théoricien à l'origine du mouvement Arts & Crafts, Wiliam Morris élevait l'architecture comme art suprême, une forme d'art qui pouvait contenir toutes les autres : William Morris, *The Lesser Arts*, Londres, Éditions Ellis & White, 1878.
[901] Brian O'Doherty, *White Cube, op. cit.*, p. 140.

complètement ma production artistique : alors autant jeter le chèque à la poubelle et passer à autre chose. Abandonner une installation dans une forêt me semble bien plus accessible que de composer avec le complexe politique et structurel de ces institutions. Sûrement aussi est-ce une solution de facilité si on considère que se faire lacérer les bras par les ronces est moins traumatisant que se prendre une main à l'entre-jambe.

Pour Laurent Cauwet, écrivain et éditeur français, de tels signes de refus chez l'artiste permet de :

> [...] s'enrichir de libertés d'action, de disponibilité d'écoute, de possibilité d'échange. [...] C'est travailler contre la séparation, réapprendre de quel espace on parle, d'où on parle, devenir autre chose que les vaillants défenseurs et continuateurs de ce monde suicidant. C'est être en situation de comprendre et détruire les filtres de pensée qui nous empêchent, bien souvent, d'entendre et de traduire les séquences politiques et sociales auxquelles nous sommes confrontés.[902]

Ô combien même ces séquences politiques peuvent être sidérantes. Le refus de l'artiste peut bizarrement permettre la circulation anarchique de filaments sur lesquels « la marchandise et ses promoteurs n'ont pas directement prise. L'intensité de ces liens est ce qui les rend moins exposés et plus impassibles aux rapports marchands. Dans l'histoire du capitalisme, cela a toujours été le rôle de l'État que de briser ces liens, de leur ôter leur base matérielle afin de disposer les êtres au travail, à la consommation et au désenchantement. »[903] Les filaments sont puissants, surtout s'ils se démultiplient, parce qu'ils échappent toujours aux entreprises et aux institutions de la culture et des arts. Les filaments sont trop imprévisibles, ce sont eux qui permettent aux consentements des artistes de se tisser. Dans l'entreprise culture, l'esthétique se trouve être une arme dans les mains du capital, Cauwet dit même que ce serait « sa texture même, à côté de la police. »[904]

L'entreprise culture bourgeoise et la responsabilité de l'artiste

Déjà en 1846, Charles Baudelaire, dans une préface introduisant ses écrits sur le salon qui se déroulait la même année, adresse ces quelques mots à la « majorité » bourgeoise :

[902] Laurent Cauwet, *La Domestication de l'art. Politique et mécénat*, Paris, Éditions La Fabrique, 2017, p. 124.
[903] *Ibid.*, p. 147.
[904] *Ibid.*, p. 150.

> Vous vous êtes associés, vous avez formé des compagnies et fait des emprunts pour réaliser l'idée de l'avenir avec toutes ses formes diverses, formes politique, industrielle et artistique. Vous n'avez jamais en aucune noble entreprise laissé l'initiative à la minorité protestante et souffrante, qui est d'ailleurs l'ennemie naturelle de l'art. Car se laisser devancer en art et en politique, c'est se suicider, et une majorité ne peut pas se suicider.[905]

Si cette majorité bourgeoise est effectivement la gardienne de l'art, il semble important de lui disputer le terrain artistique et culturel *autant* que le terrain politique ; seulement, si la *reconnaissance de l'artiste* dépend de gardiennes de l'art bourgeoises, il est difficile, pour ne pas dire impossible, pour les artistes de s'émanciper de leur domination : leur *nom* dépend d'elleux. Le rapport est inégal et s'étend bien au-delà de la seule personne de l'artiste : elle s'étend à l'espace de son atelier. Pour Brian O'Doherty, la bourgeoisie « délègue son imagination aliénée non seulement à l'artiste, mais à cet espace magique où l'art est ruminé et porté à être. »[906] Ce n'est pas pour rien que N. voulait récupérer les gravures *à l'atelier* alors même qu'il les avait à portée de main – accès à l'atelier que je lui ai finalement refusé et dont le tiquet a été déchiré avec soin. O'Doherty considère que l' « acte créateur, fétichisé par la bourgeoisie, autorise la reconnaissance du pouvoir de l'œuvre d'art tout en permettant qu'on en retranche le potentiel subversif. »[907] Pour lui, le cube blanc fait partie intégrante de la culture occidentale, même s'il perd de plus en plus de sa « pertinence »[908].

De son côté, Laurent Cauwet affirme plutôt qu'en finançant des artistes issues de tous les milieux sociaux, la classe bourgeoise dominante « offre la possibilité aux classes populaires, éléments inadaptés de la bourgeoisie et marginalisés de partout et d'ailleurs, de pouvoir focaliser leur rage, leur esprit critique et leur désir de reconnaissance en s'affirmant acteurs de cet ensemble culturel. »[909] Ce serait un processus qui ferait partie intégrante de ce qu'il appelle « la domestication de la pensée et de la création »[910], qui consisterait en la torsion définitionnelle autoritaire du mot culture comme d'un « instrument de contrôle et de conquête des populations. »[911] À l'ère néolibérale✳, l'artiste se transformerait alors en

[905] Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, Paris, Éditions La Fabrique, 2021, p. 63.
[906] Brian O'Doherty, *White Cube, op. cit.*, p. 156.
[907] *Ibid.*, p. 195.
[908] *Ibid.*, p. 197.
[909] Laurent Cauwet, *La Domestication de l'art, op. cit.*, p. 12.
[910] *Ibid.*
[911] *Ibid.*, p. 13.

« employé »[912] de « l'entreprise culture »[913]. Pour l'écrivain, le problème n'est pas tant de savoir d'où vient l'argent, mais plutôt « de savoir ce qu'implique, pour l'artiste, d'accepter cet argent : non seulement les comptes qu'il doit rendre à ceux qui le financent mais aussi le contexte dans lequel l'œuvre se trouve dès lors insérée – les financements et les partenaires donnent une couleur aux œuvres et aux gestes. »[914] À l'ère néolibérale✳, la notion de responsabilité de l'artiste prend un ton plus grave que les artistes joyeux-lurons du XXe siècle : les enjeux politiques ne sont pas les mêmes, la « naïveté » de l'artiste est devenue un luxe, elle est un privilège.

Lorsqu'on réinjecte ces réflexions dans le cadre de la création de la gravure du *Café de la discorde* (fig. 355), les *consentements* de l'artiste prennent une dimension nouvelle : ils deviennent des gestes de colère et forgent une démarche artistique particulière. Étant donné que l'artiste *peut* être en posture d'accepter ou non de l'argent, l'acte de déchirer un chèque de 124 euros après une agression sexuelle du collectionneur, conservateur et galeriste sur l'artiste devient *un geste artistique performatif et politique*. Ultimement, l'artiste pourrait-iɛl choisir à *qui iɛl* vend ses œuvres ? À ce moment-là j'avais le contrôle sur ce choix, ce n'est pas toujours le cas : et il faut bien vivre (c'est pour ça que je cherche mon autonomie ailleurs que dans le labeur artistique, cette autonomie est garante de ma liberté). J'ai eu l'impression de pouvoir, à mon niveau, me faire justice en refusant ce chèque et en gardant mes productions. Alors dans ce cas, qu'est-ce qui séparerait l'artiste de la classe bourgeoise possédante ? Une traçabilité de l'œuvre peut-elle entrer dans l'équation ? Tout cela n'est-ce pas encore répondre au contrôle par le contrôle ? Les consentements des artistes semblent de toute façon obsolètes, et leurs œuvres ont l'air d'avoir pour destin de toujours leur échapper. Le statut de l'artiste serait-il d'être ontologiquement exploitéɛ et dépossédéɛ ? Les artistes sont-iɛls *mis à disposition* de la culture ? Je pense que réfléchir aux consentements de l'artiste (qui est de toute façon un sujet légal : droits d'auteur etc.) est

[912] *Ibid.*, p. 43.
[913] Pour Laurent Cauwet : « L'entreprise culture est la place forte, agressive, où se travaille la langue de la domination, celle qui crée les fictions et les divertissements indispensables à l'évitement de toute velléité critique. Elle entretient les classes intermédiaires dans la croyance qu'elles jouissent de privilèges qui les distinguent des masses, s'assurant ainsi leur concours pour le raffermissement des liens entre pouvoir économique et pouvoir politique. » *Ibid.*, p. 122 La volonté des artistes d'être reconnuɛs par l'entreprise culture aurait pour conséquence d'orienter d'avantage leur énergie dans « la recherche de stratégies leur assurant un rang toujours plus élevé dans l'organigramme pyramidal de l'entreprise culture que par la confrontation de leur œuvre à la critique de l'autre [...]. » *Ibid.*, p. 123 L'artiste serait alors dans une « servitude volontaire à l'entreprise culture. » *Ibid.*
[914] *Ibid.*, p. 51.

un début d'hypothèse qui pourrait répondre à toutes ces autres questions. Je pense avoir contribué à y répondre dans une certaine mesure avec cette présente thèse.

Enfin, Laurent Cauwet invite encore à réfléchir au statut particulier que les marchés de l'art imposent aux artistes, il écrit : « Sont ainsi interrogés la position de la femme dans un univers particulièrement misogyne, mais également les enjeux financiers et politiques du marché de l'art, le rôle de voyeuriste et de consommateur dans lequel se trouve le spectateur, ce qu'il en est des notions de compromission et d'engagement de l'artiste dès lors qu'il est économiquement intéressé, la dimension prostitutive qu'impose l'establishement artistique à l'artiste. »[915] Car, on l'a vu, il semble y avoir un arrière-goût prostitutionnel dans le « pacte qui lie l'artiste au pouvoir dominant »[916], et donc, par extension, à l'entreprise culture et à ses diverses fondations – LVMH, Benetton, Cartier, Total, Ricard, Hugo Boss etc.

L'atelier comme lieu d'exposition : déserter l'espace d'exposition hygiéniste, capitaliste et fantomatique du white cube pour regarder par la fenêtre de l'atelier ensorcelé

Dans un tableau intitulé *L'atelier du peintre* (fig. 367) qu'il a peint en 1855, Gustave Courbet est l'un des premiers modernes à représenter l'espace de l'atelier comme un espace d'exposition. Dans un texte qu'il a écrit en 2007, « L'atelier et le cube », Brian O'Doherty analyse le tableau de Courbet de la manière suivante :

> Si Courbet nous adresse un message avec cette représentation de son atelier, c'est un message socialiste : la compassion au cœur l'égotisme magnifique et même borné, les témoins irréfutables sur la droite, sur la gauche, les figures de l'oppression, irréprochables. Pour la première fois, un tableau démontre d'une manière moderne – politique – que le pinceau peut l'emporter sur la plume. Nous voici en effet devant un roman balzacien en puissance par ses personnages, par les thèmes qu'ils incarnent, un roman surgi d'un cerveau gargantuesque, puissant et assuré de lui-même, quoique rarement subtil – il suffit de regarder la symétrie des deux groupes au poids moral inégal dont Courbet lui-même est l'axe central ("je suis là, au milieu, en train de peindre").[917]

Si l'atelier de Courbet peut se permettre d'articuler deux mondes, dont l'artiste serait lui-même le pivot, c'est parce qu'il est un homme, un homme issu de la bourgeoisie. Cela n'amenuise nullement son talent, mais cela lui rend la vie plus facile. La muse, évidemment,

[915] *Ibid.*, p. 102-103.
[916] *Ibid.*, p. 103.
[917] Brian O'Doherty, *White Cube, op. cit.*, p. 161.

avec son drapé se tient lascivement à côté de lui, appuyant sa présence en le nimbant de lumière. La Femme-à-peindre comme lumineuse Ombre de l'Homme-peintre. Ces deux figures résonnent avec celles que j'ai représentées dans le *Café de la discorde* (fig. 355), l'ombre de l'artiste-agressée sexuellement aide cette fois-ci à protéger l'espace de création, les muses sont dédoublées, le Beau-Sexe de l'art se rebelle. Dans le tableau de Courbet (fig. 367), le Beau-Sexe n'est même pas représenté sur la toile du peintre : nul besoin puisque le sujet c'est *lui*, l'artiste créateur génial et traducteur des réalités sociales, tout cela pour les beaux yeux des bourgeois à droite du tableau. C'est un espace où l'acte créateur est en train de se faire, tranquillement, paisiblement, naturellement ; cet espace lui est dû, il n'est à aucun moment ni menacé ni mis en péril : il opère comme un empereur inébranlablement vissé sur son siège.

En comparaison, dans *Le café de la discorde* (fig. 366), l'atelier est un espace de lutte en opposition avec celui de l'exposition, l'espace de la galerie. Mon atelier a été un espace de négociation, un lieu dans lequel le galeriste fait irruption, intrusion, avec un geste violent, avec ses privilèges, son argent, son statut, son répertoire de contacts, son prestige. J'ai protégé cet espace quittes à dissocier. Gustave Courbet, en tant qu'artiste mâle, reconnu et confirmé, n'a même pas idée du besoin impératif d'avoir un « espace à soi » pour créer. Dans mon cas, l'espace créatif est un espace intime que l'on habite, et dans lequel on peut s'isoler sans que personne ne nous dérange, et surtout qu'on peut se payer par ses propres moyens : c'est une « chambre à soi »[918], suivant l'expression de Virginia Woolf. Lorsqu'on est considéréɛ comme une femme, c'est dans cette « chambre à soi » que la poïétique s'active. Mon atelier est effectivement ma chambre, il n'y a aucune délimitation entre les deux espaces. Gustave Courbet ne peut pas comprendre le besoin urgent de préserver cet espace par une autonomie non-négociable : il avait déjà cette autonomie parce qu'il était un fils de bourgeois *et* un homme, le tout fut avalé par son génie. Évidemment, les privilèges permettent aux actes créateurs de se dérouler bien plus facilement, et avec bien moins d'obstacles. Qu'en serait-il du génie de Gustave Courbet s'il avait été une femme ? Je doute que ses tableaux auraient occupé la même place dans les musées. Difficile de ne pas dissocier

[918] Virginia Woolf, *Une Chambre à soi* [1929], traduit de l'anglais (Royaume-Uni) par Clara Malraux, Paris, Éditions Denoël, 1992, p. 8.

la poïétique des privilèges sociaux, qui permettent à l'artiste-mâle-bourgeois de dérouler son art sans encombre, et d'être ainsi reconnu comme créateur génial.

Aussi, dans *Le café de la discorde,* il n'y a aucune représentation de la gravure en train de se faire : tout est déjà gravé, exposé, prêt à être imprimé. L'acte créateur a déjà eu lieu, il est mis en abîme dans le moment de l'impression, puisque la plaque de cuivre est représentée sur le plateau de la presse taille-douce (fig. 353) le tout étant transféré sur la page imprimée (fig. 366). Le trauma précède la poïétique, et je n'ai pas le luxe de me regarder en train de faire avant d'avoir été agressée parce que je fais et par ce que j'ai fait. Dans ce cas précis, la sanction conditionne la poïétique. Chose rare, j'ai même utilisé un procédé numérique pour représenter le plus exactement possible cette bizarre mise en abîme poïétique (fig. 354). La dispute avec le galeriste, le conservateur, le collectionneur suspend le temps créateur : il est empêché, différé, bloqué. L'artiste chez Courbet est le pivot entre les réalités sociales des uns et des autres, c'est un traducteur génial ; chez moi, l'artiste est le pivot protecteur et vulnérable entre espace de création et espace de l'économie culturelle, c'est une traductrice ratée[919].

[919] Penser l'art *queer* comme toujours raté est tout le sujet du livre *The Queer Art of Failure* d'Halberstam. Dans sa « *low theory* » il explique que l'échec *queer* résiste au succès hétéronormatif✳. Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011.

fig. 367. Gustave Courbet, *L'atelier du peintre*, 1855,
huile sur toile, 361 x 598 cm,
Paris, Musée d'Orsay.

Après l'atelier de Gustave Courbet, O'Doherty s'attarde sur l'atelier surréaliste d'où, selon lui, « surgirent des rêves de réforme sociale nourris d'anarchisme – ils dégénérèrent, pour la plupart, en sorcelleries inoffensives »[920], de mon côté je ne sais pas si la démarche artistique autour de la gravure *Le café de la discorde* (fig. 355) fut si inoffensive que ça. Mon atelier, ma chambre est un espace-sorcier, j'y prie, j'y tire les cartes pour moi et pour les autres, j'exorcise et je suis assez peu sûr que d'y graver quelque chose qui me met dans un courroux terrible soit totalement inoffensif. Je me demande : que ce serait-il passé si j'avais passé l'éponge, et finalement accepté que N. vienne dans mon atelier ? O'Doherty écrit un peu plus loin : « Le visiteur d'atelier est le préambule au regard du public. Il apporte avec lui une aura de contexte – collectionneur, galerie, critique, musée, magazine. La visite peut être un succès foudroyant ou un désastre, une "découverte" ardemment désirée ou une intrusion infernale. »[921] L'intrusion infernale c'est peu dire : peut-être que j'aurais zigouillé N. avec ma pointe sèche ou qu'il m'aurait violé ; dans le meilleur des cas, sans doute aurait-il essayé de m'embobiner. Peu importe : je n'ai pas consenti à sa venue et la porte de mon atelier est restée fermée. Je suis artiste-videur et il a été recalé à l'entrée.

O'Doherty pense que si le temps de la galerie se conjugue au présent, celui de l'atelier est plutôt « inversé, révisé, mis au rancard, usé jusqu'à la corde. Il est toujours subjectif, c'est-à-dire élastique, étirable ; il stagne dans les étangs de la réflexion ou dégringole en cascade. Quand tout se passe formidablement bien, il s'immobilise : c'est la fiction de l'immortalité. »[922] Je ne trouve pas que les temps de l'atelier soient une « fiction de l'immortalité », parce ce que l'atelier est le lieu du *ratage*, les temps de l'atelier sont alors forcément démultipliés. Ces temps pour moi sont plutôt ex-statiques. O'Doherty ajoute un peu plus loin :

> Au cœur de ces turbulences temporelles, les œuvres dans l'atelier ont une vivacité (sans rapport avec le traitement qu'on leur fait subir) qu'elles n'emportent pas avec elles lorsqu'elles le quittent. Elles y sont donc esthétiquement instables. N'ayant d'autre société que l'artiste (et d'occasionnels visiteurs, des assistants, d'autres artistes) elles sont vulnérables : affectées par le moindre coup d'œil, par le moindre changement de lumière. Elles n'ont pas encore défini leur valeur propre.[923]

[920] Brian O'Doherty, *White Cube, op. cit.*, p. 168-169.
[921] *Ibid.*, p. 173.
[922] *Ibid.*
[923] *Ibid.*

En réfléchissant en miroir de O'Doherty, on pourrait alors dire que si l'artiste accepte l'instabilité et la vulnérabilité de l'œuvre en l'exposant dans son atelier : celle-ci se retrouverait alors en situation *d'exposition queer*, ou, autrement dit, d'exposition *bizarre*.

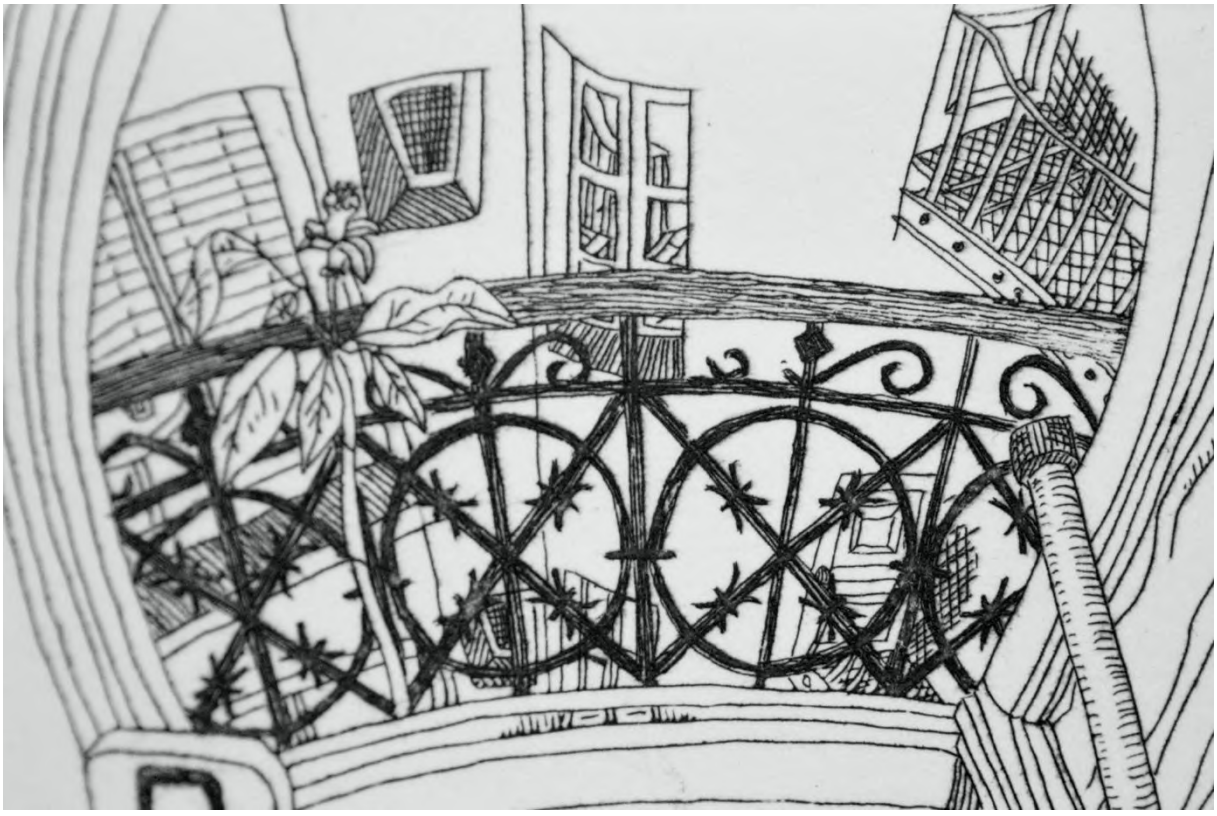


fig. 368. Détail fenêtre de l'atelier fig. 355. Chloé Fleury Turcas, *Le café de la discorde*, 2020.

J'ai fini de graver *Le café de la discorde* (fig. 355) chez mes parents en Bretagne, pendant l'été 2020. Un après-midi, ma mère est entrée dans ma chambre alors que je gravais sur la plaque de cuivre. Elle a regardé l'encrage que j'avais affiché au-dessus du bureau comme repère pour graver, et elle m'a dit qu'elle me reconnaissait là comme artiste. En me disant ça, elle pointait plus particulièrement la représentation de la fenêtre ouverte de mon atelier, avec la plante de tabac sur le rebord, que j'avais fait mystérieusement fleurir il y a quelques mois de cela. Cette fenêtre ouvre sur un vis-à-vis qui donne sur la cour intérieure du bâtiment et la passerelle en fer atypique qui permet d'accéder à mon appartement (fig. 368). Pourquoi cet endroit-là particulièrement ? Moi, je me rappelais surtout avoir souvent eu envie de tout balancer par cette fenêtre – un truc de famille, ma grand-mère maternelle a déjà balancé une tarte aux prunes par la fenêtre, parce qu'elle estimait l'avoir ratée. Unica Zürn aussi balançait des objets et même son œuvre par la fenêtre[924], elle se défenestra elle aussi depuis l'appartement qu'elle partageait avec Bellmer.

Plus récemment, O'Doherty a éclairé ma lanterne lorsqu'il écrit :

> De quelque manière que l'on considère la fenêtre (ouverte ou fermée) – comme un œil, un juge de touche délimitant l'intérieur et l'extérieur mais tenant aux deux, un labyrinthe, un aimant, une membrane, une illusion, un objectif, une échappée, un cadre interne, une opacité, un système esthétique –, elle est toujours et avant tout de mon point de vue, un plan doté de hauteur et de largeur mais sans épaisseur, qui fait écho à la puissance de la toile vide. Parce qu'elle arbitre le dialogue entre la chambre de l'art et la "réalité" brute, la fenêtre de l'atelier est l'emblème du processus créateur, quelle que soit la configuration de celui-ci.[925]

Ma mère savait mieux que moi que la fenêtre de ma chambre-atelier mal éclairée était l'emblème de mon acte créateur : elle le trouvait beau. Pour moi cet endroit est le plus

[924] Unica Zürn écrit : « [...] on l'accompagne en taxi à l'aéroport d'Orly. Dans un second geste de désespoir elle jette par la portière son étui à lunette rouge (comme dans ce conte de fées où les enfants jettent du pain derrière eux afin de retrouver, grâce à cette trace, leur chemin pour sortir du labyrinthe de la forêt où on les a amenés). » Unica Zürn, « La maison des maladies », *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, traduit de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay, préface d'André Pieyre de Mandiargues, Paris, Éditions Gallimard, 1971, p. 38. Hans Bellmer remarque aussi : « Unica dans toutes les péripéties sentimentales de sa vie, rentrait volontairement dans le rôle de "l'abandonnée", tout en abandonnant (ses enfants par expl. – moi, parfois – son œuvre (en le déchirant, le jettant par la fenêtre, ou en le donnant souvent au <à> titre de cadeau injustifié, ou en se faisant carotter par un marchand. [tout marchand est psychologiquement habile]) » Hans Bellmer, « Une lettre signée Hans Bellmer avec l'inscription "sm Samedi matin [1964]" », *Lettres au docteur Ferdière, op. cit.*, p. 85.

[925] Brian O'Doherty, *White Cube, op. cit.*, p. 183.

dangereux ; c'est un passage entre la vie et la mort dans lequel je m'amuse à faire pousser des pensées (on peut voir toutes les fleurs séchées qui ont autrefois fleuri dans mon atelier à l'Annexe 7, à l'intérieur de la boîte de l'installation *filaments prophétiques*), des crocus et même des tomates.

En 1964, l'artiste États-Unien Lucas Samaras transportait son atelier dans la galerie : il éleva alors l'atelier comme œuvre d'art, et la mythologie de l'atelier recouvra celle de la galerie[926]. La démarche insiste en réalité sur l'absence de la figure de l'artiste et le geste du dandy qui élève sa vie privée en forme d'art. O'Doherty écrit à propos de l'œuvre : « L'atelier (agent de création) est placé à l'intérieur du cube blanc (agent de transformation) ; la galerie "cite" l'atelier qu'elle contient. »[927] Dans *Le café de la discorde* (fig. 355), les agents de création et de transformation sont absolument hétérogènes. En fait, les deux agents sont déjà contenus au sein même de l'atelier.

Mon invitation est alors la suivante : DÉPLACEZ-VOUS À L'ATELIER. Sous réserve que l'artiste-videurɛ vous en interdise l'accès, comme c'est le cas dans le club *queer* berlinois, le Berghain :

> Si le rôle du Berghain, de par sa capacité à instituer (ou à défaire) des normes esthétiques, peut s'apparenter à celui d'une institution muséale, en revanche, il s'inscrit dans un dispositif radicalement différent où la question du genre joue un rôle pivot dans la réception des œuvres. Celles-ci interagissent en permanence avec un public qui ne cesse d'évoluer. Aussi faudrait-il voir le Berghain plutôt comme une sorte de musée vivant où le dance floor et les œuvres qui l'habitent entrent en dialogue avec les corps qui le dansent. Plus qu'un lieu d'exposition, c'est avant tout un lieu d'art total, un espace esthétique où les corps, que ce soit par leur mise en scène et l'attention portée par le public aux tenues, aux masques et aux parures, performent le genre, adhèrent, renégocient et tordent les normes esthétiques que le Berghain donne à voir à son public.[928]

Du *dance floor* à l'atelier il n'y a qu'un pas : ce sont dans ces espaces que les esthétiques se déploient. Alors il faudrait aller voir des expositions dans des ateliers : c'est ce que propose les ateliers Moret dans lesquels j'ai appris à graver, et qui a été jusqu'à présent le meilleur espace d'exposition dans lequel je suis allé. L'atelier comme espace d'exposition utopique supprimerait beaucoup d'agents parasites. Parce que, comme le relève si justement O'Doherty : « Dans la galerie, l'artiste – s'il est présent – devient un meuble encombrant qui

[926] *Ibid.*, p. 155.
[927] *Ibid.*, p. 156.
[928] Guillaume Robin, « Queeriser le dance floor. Des normes esthétiques et de leur détournement dans l'espace du Berghain » *in* Bernard Lafargue, Cécile Croce (dir.), *QueeRriser l'esthétique*, revue *Figures de l'art*, n°39, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2021, p. 160-161.

vient hanter sa propre production. »[929] L'artiste est-il fantôme ? Je préfère me l'imaginer gesticulant comme tous les autres sur la piste de danse.

L'œuvre d'art exposée comme trophée de chasse et celle qui se délabre dans l'exposition-compost

Afin de réfléchir à ce que pourrait être un espace *straight*[930]d'exposition, nous allons d'abord nous appuyer sur certaines analyses de l'historien de l'art Georges Didi-Huberman en histoire de l'art, notamment autour de la représentation de la *Vénus ouverte*[931], pour ensuite les faire entrer en résonnance avec les réflexions de Donna Haraway réunies dans un article écrit en 1997 sur « Le Patriarcat de Teddy Bear », qui retrace le système muséal anthropo et hétéro centré instauré par l'*American Museum of Natural History* à New York entre 1908 et 1936[932]. Selon moi, même s'il y a un grand écart historique entre ces deux exemples, les politiques d'exposition qui le motivent relèvent du *trophée de chasse,* qui s'inscrit par certains aspects dans les logiques d'exposition du *white cube.* Enfin, en m'appuyant sur une définition de « l'achive vivante » selon Sam Bourcier[933], je proposerai un moyen de réfléchir l'exposition-compost des œuvres *queer* qui embrassent leur délabrement.

La Vénus ouverte de Botticelli exposée comme trophée de chasse

Pour commencer, Georges Didi-Huberman remarque une innovation chez Botticelli, le peintre a une façon toute particulière de représenter « une Vénus éternellement mise à mort »[934] qui contraste avec le motif de la Vénus éternellement naissante des Offices. Il s'appuie plus particulièrement sur une série de panneaux réalisés entre 1482 et 1483

[929] Brian O'Doherty, *White Cube, op. cit.*, p. 156.
[930] Nous avons déjà défini le *straight* comme étant des politiques hétéronormatives en nous appuyant sur les analyses wittigiennes : Monique Wittig, *La Pensée straight.*
[931] Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté. L'image ouvrante, 1,* Paris, Éditions Gallimard, 1999.
[932] Donna Haraway, « Le Patriarcat de Teddy Bear : Taxidermie dans le jardin d'eden, New York, 1908-1936 », *Manifeste cyborg et autres essais, op. cit.*, pp. 145-218.
[933] Sam Bourcier, *Le Pouls de l'archive, c'est en nous qu'il bat*, Paris, Éditions Cambourakis, 2025.
[934] Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus, op. cit.,* p. 65.

retraçant l'*Histoire de Nastagio degli Onesti* (fig. 369 ; fig. 370 ; fig. 372 ; fig. 371) écrite par Boccace. Didi-Huberman décrit les panneaux de Botticelli de la manière suivante :

> Ces tableaux sont d'une grâce et d'une cruauté inouïes : on y voit, trois fois représentée, une belle jeune femme nue aux longs cheveux roux – comme ceux de Vénus – qui s'enfuit pathétiquement, poursuivie par un chevalier en armes et par deux chiens de chasse. Dans les deux premiers panneaux, elle court dans une forêt que borde un rivage marin (fig. 369 ; fig. 370). Dans le troisième, elle surgit au beau milieu d'un banquet, saisie par le peintre dans une gestuelle où la fuite devient chute (fig. 372). À l'avant-plan du panneau central, la jeune femme est tombée sur le ventre. Le chevalier lui a transpercé le dos, il plonge ses mains dans la longue blessure ouverte (fig. 370). On comprend avec effroi qu'à la droite du tableau, ce que dévorent les deux chiens n'est rien d'autre que l'intérieur, les entrailles – le cœur, peut-être – de la victime. À gauche, un jeune homme exprime l'épouvante [...] comme le relais de notre propre stupeur à découvrir un tel spectacle. Tout le reste, en apparence, est d'un calme absolu.[935]

Le philosophe n'y voit là rien de plus qu'un « mauvais rêve »[936], un mauvais rêve qui s'appuie sur le contraste entre le « "style d'orfèvre" botticellien »[937] et une « cruauté tranchante, répétée, sadique, insistante. »[938] Pour l'auteur, se cache-là un retour « empathique » qui élève la *nudité ouverte* comme genre idéal des beaux-arts à l'époque de la renaissance florentine[939].

L'épisode de fiction dépeint par Botticelli dans ces panneaux est celui de la cinquième « journée » du *Décaméron* écrit vers 1370 par le poète italien Jean Boccace[940]. Didi-Huberman y lit d'abord une « question d'affects amoureux éprouvés sans réciprocité par un jeune homme : la femme qu'il aime demeure "insensible et dure" (*altiera a disdegnosa*). Il est donc question de douleur psychique (*dolore*), et même d'une envie de suicide (*disidero d'uccidersi*). Il est question de la dure loi du désir, qui s'accroît lors même que décline l'espoir (*quanto più la speranza mancava, tanto più multiplicasse il suo amore*). »[941] La « chasse infernale »[942] menée par le cavalier sur cette jeune femme nue, se répète chaque vendredi à la même heure dans les bois de pins dans lesquels le héros Nastagio s'était perdu. L'amant éconduit assiste stupéfait à la scène : cette chasse vengeresse est le reflet onirico-psychologique de sa propre frustration.

---

[935] *Ibid.*
[936] *Ibid.*
[937] *Ibid.*, p. 69.
[938] *Ibid.*
[939] *Ibid.*
[940] L'édition italienne sur laquelle s'appuie Georges Didi-Huberman est la suivante : Giulio Boccaccio, *Decameron* [1349-1353], II, Turin, Einaudi, 1997, pp. 670-680.
[941] Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus, op. cit.*, p. 73.
[942] *Ibid.*, p. 74.

Son caractère répétitif, une ritournelle infernale vengeresse et chasseresse, fait « retour ou revenance »[943] : tous les vendredis une vénus se fait éventrer par un chevalier puis est dévorée par des chiens, pour se relever tout de suite après et recommencer à courir vers sa mise-à-mort. Elle n'est plus Vénus naissante et toute puissante, elle est une Vénus morte-vivante coincée entre une vie à être poursuivie et une mort à être découpée, évidée de toute substance, puis dévorée. Sa zombie-figuration⁘ est maintenue et suspendue dans les temps par une accumulation de frustrations masculines qui, en se rencontrant et par effet d'identifications croisées quasi simultanées, se légitiment. Cette résonance justifie la décharge de violence contre une femme qui refuse les avances d'un homme. Les panneaux de Botticelli, tout comme le conte de Boccace, fonctionnent comme une *mise-en-garde*, une véritable *menace* qui pèse sur les femmes qui *oseraient dire non.* Elles sont de mortelles ennemies qu'on adore, mais dont les consentements doivent être tués, et la volonté chassée comme du gibier. Après Botticelli, les femmes qui peuvent dire « non » fonderont en réalité l'idéalité du nu dans les beaux-arts[944] – avec la main sur le sexe d'*Olympia* de Manet (fig. 21) en trope épiphanique.

La Vénus morte-vivante de Boccace et Boticelli se relève encore et encore, même si le chevalier jette ses viscères en pâture aux chiens (fig. 370). Elle pleure, crie, souffre, mais elle se relève, inlassablement. Même si Natagio est épouvanté par la scène, il n'en reste pas moins complice, et cette complicité va se cristalliser dans la façon dont il va *transformer* le lieu de la ritournelle infernale et chasseresse en véritable *lieu d'exposition*. Il va tout mettre minutieusement en place et organiser un somptueux banquet dans l'endroit même où la scène infernale va inéluctablement se répéter le vendredi suivant, à la même heure, en y invitant, bien sûr, la femme qui s'est refusée à lui[945] (fig. 371). Ce faisant, Nastagio va transformer la scène de chasse aux sorcières-qui-refusent en un véritable *spectacle.* Un spectacle qui va fonctionner comme une *menace,* qui est en fait la marque de la cruauté des hommes. Il n'y a là aucune loi divine, aucune naturalité bien sûr, même si l'éclair dessiné au creux des branches des arbres du deuxième panneau (fig. 370), et qui résonne avec la plaie béante de la Vénus, pourrait nous laisser penser le contraire.

[943] *Ibid.*
[944] Tout comme le refus des femmes façonnèrent la littérature. Voir Jennifer Tamas, *Au Non des femmes. Libérer nos classiques du regard masculin*, Paris, Éditions Le Seuil, 2023.
[945] Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus, op. cit.,* p. 78.

C'est à la suite de cette mise-en-scène que « l'implacable fille qu'aimait Nastagio »[946] fut évidemment saisit d'une angoisse qui lui fit *consentir* tout de suite à se marier avec lui. Dans le tableau de Botticelli (fig. 371), elle est positionnée juste en face de la Vénus morte-vivante fuit l'épée du cavalier. La Vénus se fait mordre les fesses par des chiens qui ralentissent sa course : la femme qui se refuse à l'amant frustré est aux premières loges pour voir la sentence qui l'attend, parce qu'elle qui a eu la mauvaise idée de se refuser à un homme armé. Le spectacle lui est adressé, et c'est une menace de féminicide✳. La table des femmes, sur laquelle le banquet était servi, se renverse par terre, basculant vers la mort qui les attend si l'une d'entre elles persévère dans son refus. De l'autre côté, la table des figures masculines, reste bien évidemment intacte, et ils ne sont pour la plupart nullement concernés par toute la terreur qui se diffuse dans le rang des femmes.

[946] *Ibid.*, p. 80.

fig. 369. Sandro Botticelli, *L'Histoire de Nastagio degli Onesti*, 1482-1483,
premier épisode, « Nastagio rencontre une dame et le cavalier dans le bois de Ravenne »,
détrempe sur bois, 83 x 138 cm,
Madrid, Musée du Prado.

fig. 370. Sandro Botticelli, *L'Histoire de Nastagio degli Onesti*, 1482-1483,
deuxième épisode, « Assassinat de la dame »,
détrempe sur bois, 83 x 138 cm,
Madrid, Musée du Prado.

fig. 371. Sandro Botticelli, *L'Histoire de Nastagio degli Onesti*, 1482-1483,
troisième épisode, « Le Banquet dans le bois »,
détrempe sur bois, 83 x 138 cm,
Madrid, Musée du Prado.

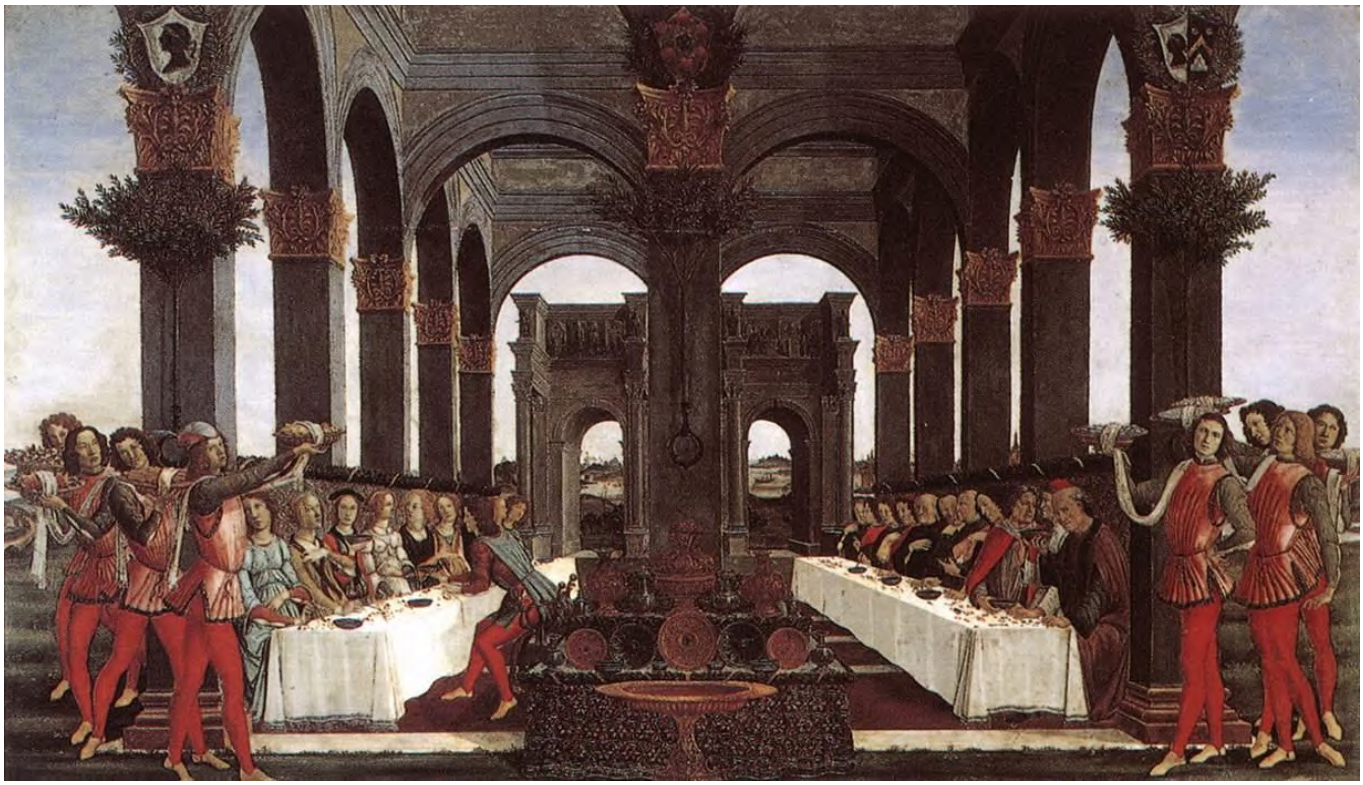


fig. 372. Sandro Botticelli, *L'Histoire de Nastagio degli Onesti*, 1482-1483,
quatrième épisode, « Noces de Nastagio degli Onesti »,
détrempe sur bois, 83 x 138 cm,
Madrid, Musée du Prado.

En conclusion moralisante du conte, Boccace écrit : « La frayeur ébranla à tel point toutes les femmes de Ravenne qu'elles furent plus dociles que par le passé aux plaisirs des hommes (*più arrendevoli a' piaceri degli uomini*). »[947] L'exposition de la menace a fonctionné auprès de toutes les femmes de la région. Les analyses de Georges Didi-Huberman versent ensuite dans la psychanalyse freudienne du rêve, mais n'abordent pas tant que ça les *effets figuraux* du rêve sur la disponibilité du corps des femmes figurées ou réelles, que ça soit mis en abîme dans le conte, la représentation ou dans le lieu d'exposition. La manière dont l'ornemental (le froid et le désaffecté) rencontre le pathétique (l'affect et la cruauté)[948] organise une véritable « souveraineté du *cruel* »[949] qui n'est pas sans lien avec la culture de l'intrusion⁘. Dans le dernier banquet, qui cette fois-ci célèbrera la transformation coercitive du refus de l'aimée en un *consentement de zombie* (fig. 372), la forêt de pins sera troquée pour une architecture lourde et austère dont les piliers dessinent les nouveaux barreaux de la prison du mariage entre lesquels l'épouse de Nastagio et les autres ont été poussées. Les femmes sont représentées au même endroit que sur la scène précédente (fig. 371), mais cette fois, au lieu du chevalier près à les étriper, la table des hommes leur fait face. Les consentements ont été minutieusement mis-en-boîte.

Pour Didi-Huberman, la cruauté débuterait à partir du refus de l'aimée, et cela structurerait alors tout le récit. Mais en quoi ce refus est-il une cruauté ? On ne peut pas ignorer comment les panneaux sont composés : il y a un fossé entre les genres et cette scission est *répétée* de très nombreuses fois (par les troncs des arbres, la symétrie architecturale, la lame bien sûr). Je soupçonne une essentialisation (figurale, réelle ou les deux) qu'il est embarrassant de questionner, surtout quand cette essentialisation structure une bonne partie de la culture occidentale. Pour Didi-Huberman, dans les panneaux de Botticelli, il n'y aurait pas de femmes réelles mais des *formes de désir*[950]. C'est oublier complètement que les formes du désir de Nastagio, dans leur cruauté vengeresse et leur caractère répétitif, sont culturellement construites, et se reconstruisent encore et encore dans la résonance avec *d'autres affects d'hommes frustrés* (réels, figurés ou les deux). Et surtout, surtout, ces formes de désirs émanant de figures frustrées (souvent des hommes)

[947] *Ibid.*
[948] *Ibid.*, p. 136. Note 133.
[949] *Ibid.*, p. 83.
[950] *Ibid.*, p. 136. Note 133.

ont des effets annihilateurs sur les formes de désirs des figures qui refusent (souvent des femmes bien sûr). Il n'est alors pas question de transformer le « monument »[951] de l'œuvre de Botticelli en un simple « document »[952], mais au contraire de reconnaître et d'insister sur la force d'exposition, la force imageante et figurale extraordinaire que ce type d'œuvre canalise et qui structure ensuite les imaginaires (qui ont de fait des effets sur le réel, positifs ou négatifs, heureux ou malheureux, dépendant toujours du contexte d'exposition de l'œuvre).

Même si Georges Didi-Huberman repère un *symptôme* dans la répétition de la scène infernale de la chasse (fig. 369 ; fig. 371) qui « envahit toute l'étendue de la substance imageante »[953], qui à son tour « investit toute la temporalité de notre regard, où il insiste comme une hantise. »[954] L'auteur refuse de rabattre le social sur le figural[955], préférant attarder son analyse sur les sentiments de Nastagio (il est alors question d'effroi, de tristesse, de perversité, mais la frustration est étrangement oubliée) tout en éludant les sentiments de la sorcière qui dit non (la froideur de son cœur devient axiomatique et est seulement renversée par la terreur et la souffrance provoquées par le châtiment de la Vénus-zombie). Le héros reste héros, toute cette fiction serait, encore une fois, un prétexte pour faire de l'art. Didi-Huberman ne fait aucun lien sur les implications des sentiments des figures masculines sur ceux des figures féminines, du moins il n'insiste pas sur le fait spectaculaire que les femmes sont surtout figurées comme *doublement désaffectées*, lorsqu'on réveille leurs affects, c'est pour désaffecter leurs consentements afin de les faire plier aux désirs des hommes réels et figurés. La désaffection est peut-être même une troisième fois augmentée par le traitement froid et minéral des Vénus de Botticelli. La zombie-figure ouverte qui se fait mettre à mort éternellement se démultiplie en de nombreuses autres zombie-figures, pourtant intactes, entières, parce qu'elles résistent à la décomposition de leur mise-à-mort en acceptant de se marier avec leurs intimidateurs. Qu'elle refuse ou qu'elle consente, la zombie-figure est là pour rappeler qu'elle est toujours

[951] *Ibid.*
[952] *Ibid.*
[953] *Ibid.*, p. 85.
[954] *Ibid.*
[955] *Ibid.*, p. 137. Note 139.

menacée par la mort si elle refuse ou forcée à vivre loin de tout réveil affecté de ses consentements.

Il est là l'effet le plus spectaculaire des panneaux de Botticelli. La Vénus ouverte en est le point central et paradigmatique, elle est le pivot qui fait passer le désintérêt ou le refus au consentement forcé. L'ensemble figural de la femme territoire se cartographie alors dans ces bois. Cet ensemble figural se fixe sur le corps de la Vénus pourchassée : son incarnat se fait pénétrer par la lame vengeresse d'un cavalier frustré. Les filaments se tissent lorsqu'un complice expose la scène à d'autres femmes et à d'autres hommes. Les histoires de frustration ne sont pas séparées les unes des autres, elles entrent en résonance et s'accordent entre elles pour se légitimer. Résultat : les consentements sont obtenus, non pas seulement par intrusion, mais par *la menace de pénétration*, qu'elle soit réelle ou inquiétante. Toute cette mise-en-scène semble dire : dans tous les cas vous serez violées, mais dans un cas vous y succomberez, dans l'autre vous survivrez. Le choix reste à faire.

Réécrivons maintenant la narration : dans le premier panneau (fig. 369), une figure dissidente de l'ensemble figural de la femme territoire fait violemment irruption : c'est une Vénus désintéressée qui a refusé, elle est alors immédiatement pourchassée. Dans le second panneau (fig. 370), la punition s'abat sur l'incarnat saisit, attrapé : il est découvert sous la nudité de la Vénus. Une fois ouverte, elle est évidée de toute sa substance et voit son intériorité incarnate jetée en pâture aux chiens, puis dévorée. Comment ose-t-elle être un sujet plein de volonté capable de refuser ? Dans le troisième panneau (fig. 371), les filaments se tissent par la force et la surprise, et sont surtout parcourus par la terreur que suscite une exposition forcée et une mise en spectacle de l'incarnat déchiqueté d'une figure dissidente, éternellement souffrante, qui essaye d'échapper à l'ensemble figural de la femme-territoire. Cette scène se répète sans fin jusqu'à ce que les femmes cèdent à la terreur : elle est là l'importance de la répétition comme symptôme. Dans ce cas-ci, le symptôme n'est pas un problème d'affects contrariés mais plutôt une volonté de *pathologiser le refus des femmes* qu'il faudrait alors corriger.

Ces panneaux transforment les non en oui, l'œuvre de Botticelli est une des représentations les plus réussies de ce qu'on appelle aujourd'hui le harcèlement et l'intimidation (répétition et intrusion). Finalement, les figures harcelées *cèdent*. Enfin, dans le quatrième panneau (fig. 372), les consentements sont obtenus et sous contrôle ; la

structure architecturale encadre le banquet de mariage et remet tout en ordre : la liberté, qui peut-être se cachait dans la forêt, est maintenant bien loin – je crois que Frida Kahlo l'avait trouvée et qu'elle-même a été cruellement chassée, et à de nombreuses reprises, en l'atteignant (fig. 120). L'architecture du mariage emprisonne désormais toutes les figures dans la culture de l'intrusion⁘.

Tout cela se passe dans les images, mais le lieu d'exposition des panneaux est d'autant plus important. Georges Didi-Huberman écrit que cette œuvre monumentale :

> [...] fut le décor d'une chambre à coucher – pis : d'une chambre à coucher nuptiale (*camera nuziale*). [...] Mais qu'est-ce qu'une œuvre peinte pour un lieu où l'on consomme sa nuit de noce, où l'on dort, où l'on fait l'amour, où l'on rêve et, peut-être, où l'on meurt ? Les panneaux, quoi qu'il en soit, furent commandité à Botticelli en 1483, comme cadeaux de mariage destinés à Giannozzo Pucci et à sa nouvelle épouse – la première étant morte un an auparavant – Lucrezia, fille de Piero Bini.[956]

L'auteur poursuit :

> C'étaient, en réalité, quatre lambris (*spalliere*) peints pour les quatre murs de la chambre. Ils sont un peu à la vie privée du couple ce que les prédelles sont à la vie liturgique des dévots florentins : des *exempla*, des fictions moralisantes choisies tout exprès pour la situation, pour l'occasion. Il est probable que nous ne saurons jamais en rapport avec quoi exactement cette fiction courtoise – et, surtout, cruelle – fut choisie pour honorer le mariage du jeune endeuillé avec Lucrezia Bini. Gardons-nous de juger ce qui, à première vue, semble un cadeau de très mauvais goût : il nous manque, à coup sûr, la charnière privée, le lien associatif qui permit aux acteurs de cet échange – commanditaire, peintre, récipiendaire – de justifier la représentation, dans une chambre à coucher, d'un si "mauvais rêve".[957]

Bien loin de moi l'idée de juger une commande réalisée il y a plus d'un demi-millénaire, mais il me semble que le contexte d'exposition de l'*Histoire de Nastagio degli Onesti* de Botticelli (fig. 369 ; fig. 370 ; fig. 372 ; fig. 371) dans une chambre à coucher dépasse la représentation freudienne, déjà anachronique, d'un « mauvais rêve ». Le contexte d'exposition s'inscrit plus largement dans une mise-en-abîme sordide légitimant une culture de l'intrusion⁘ à laquelle les femmes devraient se plier, menacées par une mise-à-mort figurale et/ou réelle. C'est le thème des panneaux. L'œuvre met en boîte les consentements de l'épouse, de Lucrezia Bini.

Ce n'est pas juste dire que l'œuvre fonctionne comme une morale discutable, c'est dire que l'œuvre invente une figuralité de la Vénus-zombie qui ne cessera de se répéter dans beaucoup d'œuvres qui suivront – en 1610, la *Suzanne et les vieillards* de Gentileschi (fig.

[956] *Ibid.*, p. 69.
[957] *Ibid.*, p. 69-73.

321) sera sûrement le premier tableau à réveiller les consentements de la Vénus. La Vénus-zombie implique l'anéantissement de tout réveil des consentements dans l'espace figural puis réel. Dans les panneaux de Botticelli, elle est sempiternellement pourchassée, et le système d'exposition représenté dans le tableau, une invention de Nastagio, remet cette chasse au centre de l'appareillage pictural. L'espace d'exposition mis en place dans l'espace pictural de l'œuvre ressemble à un mode d'emploi pour installer l'œuvre dans son propre espace d'exposition. Si l'œuvre est installée dans une chambre nuptiale, elle fonctionne alors comme un mode d'emploi pour soumettre son épouse, pour la violer. J'y vois aussi un mode d'emploi pour la muséification de trophées de chasse aux sorcières. Un tel moyen d'exposition intimidant entre dans l'archéologie de la muséification *straight* que je vais maintenant décrire un peu plus précisément.

Élaboration d'une muséification *straight* : exposition, eugénisme et conservation

C'est en analysant la structure patriarcale et taxidermique de l'*American Museum of Natural History,* situé à New-York entre 1908 et 1936, que Donna Haraway remarque que :

> Trois types d'activités publiques étaient consacrés à la préservation d'une virilité menacée : *exposition*, *eugénisme* et *conservation*. L'exposition était une pratique qui devait produire de la permanence, arrêter la détérioration. L'eugénisme était un mouvement de préservation des souches héréditaires, il devait assurer la pureté raciale, prémunir contre le suicide de la race. La conservation était une politique de préservation des ressources, non seulement pour l'industrie mais aussi pour la formation morale, pour l'accomplissement de la virilité. Ces trois activités étaient des prescriptions pour lutter contre la décadence, maladie redoutée de la culture blanche, capitaliste et impérialiste. Formes d'éducation et de science, elles étaient aussi très proche des pratiques religieuses et médicales. Ces trois activités touchaient à la transcendance de la mort, individuelle et collective. Elles tentaient d'assurer la préservation sans rien fixer ni paralyser, face au changement extraordinaire qui survenait dans les relations de sexes, de races et de classes.[958]

Peu après, la philosophe qualifie l'*American Museum* comme un « œilleton à travers lequel on peut espionner les riches dans leur incarnation idéale »[959]. Cette analyse inquiète la prétendue neutralité des *white cubes* lorsqu'elle s'étend à toutes les autres structures muséales occidentales.

[958] Donna Haraway, « Le Patriarcat de Teddy Bear », *Manifeste cyborg et autres essais, op. cit.,* p. 200. C'est moi qui souligne.
[959] *Ibid.,* p. 201.

Haraway remarque aussi qu' « eugénisme et conservation étaient étroitement liés dans la philosophie du Muséum et de son personnel et s'articulaient aussi étroitement avec les expositions et la recherche. »[960] Là s'élabore la définition de ce que j'appelle la muséification *straight.* Dans ce type de muséification, l'exposition serait surtout une tentative d'immortalisation de l'œuvre, pour donner l'illusion d'une permanence qui légitimerait un contexte politique particulier. Par exemple, les pratiques taxidermiques de Carl Akeley renforçaient surtout « sa volonté d'*incarner* cette vision [d'une jungle en paix qui] justifiait à ses yeux la pratique de la chasse et faisait de celle-ci l'outil de la science et de l'art, le scalpel qui révélait l'harmonie d'un monde organique et articulé »[961]. Suivant cette logique, les pratiques photographiques d'Akeley étaient une manière de chasser avec un objectif, il transformait la caméra en fusil[962].

Donna Haraway ajoute :

> La science "à l'œil nu" que préconisait le Muséum convenait parfaitement à la caméra, finalement si supérieure au fusil pour assurer la possession, la production, la préservation, la consommation, la surveillance, l'estimation, et le contrôle de la nature. L'idéologie esthétique du réalisme, prônée par Akeley, participait de son effort pour combler les brèches béantes de l'être en danger. Donner une image exacte doit garantir contre la disparition, cannibaliser la vie jusqu'à ce qu'elle soit, en toute sécurité et permanence, une image spéculaire, un fantôme. L'image mettait fin à la décadence. C'est pourquoi la photographie de la nature est si belle et religieuse... et un indice puissant d'un futur apocalyptique.[963]

Ce type d'exposition résonnait avec des pratiques eugéniques et de conservatrices racistes qui avaient pour dessein d'être des « remèdes destinés à sauver un corps politique en danger. »[964] Le Muséum devenait alors une « technologie médicale, une intervention hygiénique »[965] qui se devait d'intervenir sur les organes de reproduction de la Nation suprémaciste blanche : à savoir sur son sexe, sa race et sa classe. La muséification *straight* s'établirait à partir de là.

---

[960] *Ibid.*, p. 203.
[961] *Ibid.*, p. 167.
[962] *Ibid.*, p. 176. On peut lire plus loin, alors qu'Haraway relate une chasse aux gorilles qu'Akeley menait en Afrique dans les années 1920 : « Le taxidermiste, convaincu du caractère essentiellement pacifique du gorille, se demandait jusqu'où il devait laisser s'approcher un mâle en train de charger avant de laisser tomber la caméra pour le fusil. » *Ibid.*, p. 178.
[963] *Ibid.*, p. 182.
[964] *Ibid.*, p. 199.
[965] *Ibid.*

Mais ce type de muséification fut très vite désarçonné, Donna Haraway conclut son article de la manière suivante :

> L'esthétique qui convenait à l'exposition, à la conservation et à l'eugénisme de 1890 à 1930 était le réalisme. Mais dans les années vingt les surréalistes savaient que derrière le jour se trouvait la nuit de la terreur sexuelle, de la désincarnation, l'échec de l'ordre ; en bref, la castration et l'impotence du corps séminal qui avait livré tous les mots importants pendant des siècles, le grand père blanc, le chasseur blanc au cœur de l'Afrique.[966]

Ainsi, on peut dire que la muséification *straight* réfléchit les institutions de l'art et les galeries comme des laboratoires où les consentements des artistes, autant que ceux des regardeuꝛɛs, sont travaillés de manière aliénante, assujettissante. C'est une véritable fabrique à zombie-figurations⁂. À ce type de muséification résiste un autre type d'exposition, celui *queer* de ce que j'appelle « l'exposition-compost ».

Expositions-compost archivivantes

Wittig écrit dans *Les Guérillères* :

> Elles disent que l'évènement est mémorable quoique préparé de longue date et mentionné de façon diverse par les historiens les écrivains les faiseurs de vers. Elles disent que la guerre est une affaire de femme. Elles disent, n'est-ce pas plaisant ? Elles disent qu'elles leur ont craché aux talons, qu'elles ont coupé les tiges de leurs bottes. Elles disent que, pourtant, bien que le rire soit le propre de l'homme, elles veulent apprendre à rire. Elles disent que, oui dorénavant elles sont prêtes. Elles disent que les tétons que les cils courbes que les hanches plates ou évasées, elles disent que les ventres bombés ou creux, elles disent que les vulves sont désormais en mouvement. Elles disent qu'elles inventent une nouvelle dynamique. Elles disent qu'elles sortent de leurs toiles. Elles disent qu'elles quittent les musées les vitrines d'exposition les socles où on les a fixées. Elles disent qu'elles sont tout étonnées de se mouvoir.[967]

Il semble y avoir effectivement, dans la *muséification straight,* un mouvement qui annihilerait la possibilité des femmes (figurées ou réelles) de se mouvoir librement, que ça soit parce que les Vénus sont chassées comme dans l'œuvre de Botticelli (fig. 369 ; fig. 370 ; fig. 372), ou qu'elles soient affalées dans du tissu comme dans la plupart des œuvres depuis la Renaissance. Que se passe-t-il lorsque les femmes, figurées ou réelles, quittent les musées et les vitrines d'exposition qui les *fixent* depuis des siècles ? Vers quel type d'exposition pourrait se mouvoir un tel *étonnement* ?

Peut-être que la définition de l'archive vivante selon Sam Bourcier offre un début piste pour s'émanciper de la muséification *straight*. Dans un article publié sur le site *Trou*

[966] *Ibid.*, p. 205-206.
[967] Monique Wittig, *Les Guérillères, op. cit.,* p. 173-174.

Noir, site internet qui est un espace de théorisations et de réflexions *queer*, quelques passages de son livre *Le Pouls de l'archive*[968] sont réunis. Dans son essai, Sam Bourcier pose la question suivante : « Comment, pourquoi nous laissons-nous déposséder de notre force archivale ? »[969] L'archive *straight* serait d'abord définie par l'auteurɛ en suivant les réflexions de Jacques Derrida sur les archontes qui régissaient la vie athénienne durant l'Antiquité[970] :

> Dans son très fameux Mal d'Archive, Dididada décrit le pouvoir des archonte·x·s comme étant une volonté de rassemblement, d'assignation à résidence, de mise en de-meure que vient renforcer un pouvoir de consignation. [...] J'y vois aussi un pouvoir qui s'exerce par le biais de toute une série de dissociations, de dislocations, de séparations qui viennent brider la nature relationnelle et synchrone, vivante et corporelle de l'archive.[971]

L'archive chez Bourcier est vivante. Elle aurait alors quelque chose à voir avec les filaments, parce qu'elle est éminemment relationnelle[972].

La relationalité de l'archive s'inscrit donc dans des temporalités particulières, qui fixent le passé dans le présent, avec souvent pour ambition de faire persévérer cette fixation dans le futur. L'archive est donc très vulnérable aux désynchronisations. Mais, si l'archive devient vivante, alors elle :

> [...] revendique la production des savoirs là où nous en avons besoin, véritablement pour tous·te·x·s et depuis des lieux physiques intégrés où la re-synchronisation vient remplacer la violence de la désynchronisation infligée par les institutions et contrer ses effets sur nos formes de vie et de savoir. Elle s'élève contre la dépossession épistémique non ressentie, non nommée comme telle, en tout cas pas assez combattue qui est celle de la fausse synchronisation archivale bio-numérique. L'enjeu est de taille car c'est un nouveau régime de savoir qui est en train d'être généralisé, encrypté, en tout cas vendu : celui de la certitude, un fantasme technologique que rend performativement possible la puissance de calcul et de mimétisme de l'IA à partir de la vraie source des archives, c'est-à-dire nous, premiers émetteur·trice·x·s et producteur·trice·x·s d'archives silencéɛ·x·s et exploitéɛ·x·s.[973]

---

[968] Sam Bourcier, *Le Pouls de l'archive, c'est en nous qu'il bat*.
[969] Sam Bourcier, « Devenir archivivant·e·x », *Trou Noir*, 28 septembre 2021.
[970] Jacques Derrida, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Éditions Galilée, 1995.
[971] Sam Bourcier, « Devenir archivivant·e·x », *art. cit.*
[972] Ce sont aussi les archives qui fixent des politiques vainqueures dans des temps historiques : « Le principe archontique est un principe de séparation, de dissociation précisément parce que les archives recèlent un pouvoir de rassemblement des personnes et des corps dans une temporalité qui n'est pas celle du passé mais du présent et peut-être du futur. L'archive est une force collective et politique. C'est cette force de l'archive qui est capturée, réservée et c'est encore plus vrai quand les archives de la république française exceptionnaliste clament leur vocation égalitaire, démocratique et universaliste. On ne le répétera jamais assez. Depuis 1789, les archives nationales ont surtout ouvert leurs portes à une élite herméneutique, souvent idéologique, avec des historien·ne·x·s ayant pour tâche de renforcer le récit national, avec des archiviste·x·s-historien·ne·x·s qui développent la "science archivistique" comme science auxiliaire de l'histoire. » *Ibid.*
[973] *Ibid.*

L'archive vivante face à la numérisation archivale est en effet menacée par la dévoration de l'intelligence artificielle, elle appelle donc à rejoindre les matérialités des présents.

Les archives seraient pour Bourcier :

> [...] des flux qui nous traversent et nous affectent au jour le jour. Le rôle des institutions officielles qui recueillent les archives est de couper ces flux d'archives, brûlants comme des rubans de sucre à berlingots, de les segmentariser, de les sérier, de les séquestrer voire de les ségréguer, de les ré-enfouir ou de les détruire et d'y effectuer des prélèvements pour les utiliser. Il est aussi de tuer le désir qu'elles peuvent susciter. Rompons avec la conception très historienne de l'archive-source, un bien petit filet d'eau en réalité, pour admettre que les archives, ce sont des espaces, des lieux de condensation épistémique et politique.[974]

Mais si nous sommes toustes des archivivantes, où se cache la poïétique ? L'acte créateur disparaît de l'archive, troquant l'œuvre à exposer pour le document à classer. Il y a dans les savoir-situés harawayens une dimension archivivante qui, je pense, ruisselle dans les champs des sciences des arts. Ce n'est pas tant l'art qui est concerné par ce ruissellement mais plutôt l'artiste. Revenons donc vers le lieu de la création pour comprendre comment l'atelier condense l'épistémique et le politique en trifouillant le bizarre.

Aux archives vivantes qui luttent contre certains processus institutionnels qui les tuent, les arts compost entreraient eux aussi en discussion avec ces institutions souvent mortifères. Si la galerie est un espace où l'acte créateur meurt, (l'œuvre se réveillerait entre ses murs, dirons-nous plutôt que c'est sa valeur qui s'éveille) alors l'œuvre serait animée entre les murs de l'atelier, et elle entre en état de mort-vivance lorsqu'elle est exposée dans l'atelier. Je pense que l'atelier est essentiellement un espace de déchets. Il n'est alors question ni de monuments, ni de documents, ni d'archives : les déchets poïétiques grouillent partout, entre les pages des livres, dans les assiettes sales, sur le carrelage tâché, dans les odeurs de térébenthine et de *white spirit*. C'est pourquoi l'atelier de Mondrian est si hygiéniste. L'atelier, c'est l'espace où les erreurs se font et se défont, où la sérendipité troue le vernis et où les bonnes et mauvaises surprises se disputent l'atmosphère d'une journée. L'atelier c'est l'endroit crade où les excès de l'œuvrage s'éparpillent.

Ce qui est donné à la galerie ne serait que le meilleur des déchets brassés par l'atelier : un tri ultra-sélectif. O'Doherty écrit à propos de l'atelier de Francis Bacon, que c'était « aussi

[974] *Ibid.* Iel ajoute : « On mesure la vitalité de l'archive à sa capacité à sortir des placards, des greniers, des boxes, à générer d'autres collectes, d'autres foyers d'archives et non simplement à être mise à disposition dans les institutions. » *Ibid.*

un atelier d'accumulation, un collage vivant, un "tas de compost" comme il l'appelait. »[975] La galerie ressemblerait alors à un espace convertisseur de déchets : « Bourrez l'espace convertisseur de déchets de déchets, puis demandez-lui, une fois gavé jusqu'au grotesque, de digérer *ça.* »[976] écrit encore O'Doherty. Tout serait alors question de digestion, or nous avons vu que, dans les temporalités *queer*, l'indigestion est le principe qui dicte à l'estomac l'appréhension des présents[977]. L'art-compost résulte de cette indigestion. Les galeries pourraient-elles ingérer tous les présents des œuvres jusqu'à l'indigestion ? Je ne pense pas, mais ce qui est sûr, c'est que cette indigestion est partout visible dans les ateliers (même si c'est un éclat microscopique de peinture qui fait tache dans l'atelier immaculé de Mondrian).

À propos de l'œuvre *Strange Fruit* de Zoe Leonard (fig. 362), Claire Lahuerta note que « Le grand nombre de composants de l'installation rappelle le besoin universel de reliques, de monuments et de souvenir. »[978] La dimension poétique de l'archive s'active dans le souvenir et devient une composante de l'œuvre et de sa démarche. L'auteure ajoute tout de suite après : « En invitant à méditer sur la perte et la mort, *Strange fruit* réinvestie les *vanitas*, qui permettent à l'observateur d'assimiler en les contemplant la brièveté de la vie et la vanité des biens éphémères. »[979] L'éphéméréité de la pièce a été au centre de discussions avec les galeristes et conservateurices d'art, puis la recherche de préservation de l'œuvre a été complètement abandonnée par l'artiste.

Que ça soit à travers son exposition et sa conservation, l'œuvre de Leonard embrasse son statut éphémère, qui fait partie intégrante de la démarche artistique et thanatopraxique de l'artiste. La « trace photographique »[980] est ici bien « destinée à l'archivage. »[981] L'œuvre de Leonard, une fois photographiée, deviendrait alors « archive vivante », une œuvre-archivivante. Les conservateurices ont voulu maintenir l'œuvre dans un état mort-vivant pour les besoins de conservation, mais la démarche de l'artiste allait à contresens : « la seule représentation de la décrépitude n'était pas suffisante pour elle ; la métaphore de la

[975] Brian O'Doherty, *White Cube, op. cit.*, p. 174.
[976] *Ibid.*, p. 124.
[977] *Supra*, « Penser les figures du cyborg et du zombie dans le présent épais de Donna Haraway ».
[978] Claire Lahuerta, « *"Strange fruit (for David)"* de Zoé Léonard. Petites activités machinales, pour en découdre avec l'Humain », *art. cit.*, p. 350.
[979] *Ibid.*
[980] *Ibid.*
[981] *Ibid.*

disparition était incomplète. »[982] L'artiste explique plus précisément : « j'ai pris la décision consciente de ne pas la préserver. Le principe de cette œuvre est qu'elle se délabre. »[983] L'archivivance de l'œuvre *queer* met en abîme son délabrement ontologique.

Lahuerta relate l'expérience croisée de l'artiste et de la conservatrice pour la mise en exposition de l'œuvre *Strange Fruit* de la manière suivante :

> "La dernière fois, lorsque je suis allée l'installer, explique Zoe Leonard, quelque chose du *Strange fruit* avait été écrasé et deux fruits étaient infestés d'insectes. Les conservateurs avaient soigneusement pris toutes les pièces et les avaient glissées dans des enveloppes à PH neutre." Leonard n'a pas été aussi affectée par ces dégâts. Cela faisait partie du processus de décrépitude ; elle a donc estimé que tant que l'on pourrait les verser dans des enveloppes, elle pouvait continuer à installer ses fruits. "L'infestation d'insectes a dû être traitée avant qu'elle ne s'étende à d'autres objets, mais autrement, la pièce était conceptuellement intacte."[984]

Claire Lahuerta retrace ensuite la manière dont la conservatrice du Musée d'Art de Philadelphie, Ann Tempkin s'est exprimée à l'époque sur cette étrange expérience d'exposition de l'œuvre de Zoe Leonard :

> Les responsables du département du XXe siècle ont consenti à tenter de montrer *Strange fruit* de manière périodique, explique-t-elle, de façon à respecter la temporalité de l'œuvre. Ils ont proposé à l'artiste de photographier les différentes étapes de ses installations, dans l'optique d'une éventuelle publication. De même, ils ont proposé de travailler en collaboration étroite avec elle au cours des années qui venaient afin de déterminer ensemble le moment où la pièce ne serait plus présentable, *montrable*, et décider des dispositions qu'il faudrait alors prendre.[985]

Claire Lahuerta remarque alors que les intentions de l'artiste prenaient une direction qui interrogeait épistémologiquement la position des conservateurices d'art par rapport à l'œuvre. Elle retranscrit :

> "J'aimerais faire une installation permanente qui se délabrerait en quelque temps jusqu'à ce que, finalement, il ne reste que de la poussière sur le sol, avec des boutons et des fermetures Éclair," dit Léonard. Advient-il un temps où *Strange fruit* n'est plus exposable ? "Il est difficile de le dire, répond Ann Temkin. Le musée et l'artiste ont consenti à rester en contact et prendront cette décision ensemble." En général, précise Temkin, cela vieillit vraiment bien. "Léonard a installé son œuvre elle-même dans le passé. Après qu'elle soit partie, nous emploierons nos propres moyens." De l'avis de tous les agents du musée, cet effort de communication permanente avec l'artiste est peu commune, même s'ils reconnaissent qu'aujourd'hui le musée est beaucoup plus engagé avec son public. Alors pourquoi pas avec les artistes ?[986]

[982] *Ibid.*, p. 351.
[983] *Ibid.* Cite Sylvia Hochfield, "Sticks and Stones and Lemon Cough Drops", *in ARTnews*, New York, September 2002, pp. 116-122.
[984] *Ibid.*
[985] *Ibid.*
[986] *Ibid.*, p. 351-352.

Pour unɛ conservateuɾice d'art, qu'est-ce qu'une œuvre qui se fait dévorer par les insectes ? Qu'est-ce qu'une œuvre qui embrasse son éphéméréité et dont l'existence serait alors conditionnée, non plus par l'illusion de l'immortalité (sa valeur pourrait-on aussi dire), mais par sa dimension *compost*, son *irrémédiable délabrement* ?

L'épreuve photographique arrive à ce moment-là pour figer les temporalités de l'œuvre, elle prend une dimension *archivivante*[987]. L'œuvre *Strange fruit* (fig. 362) a posé de nombreuses questions inconfortables aux travailleuɾɛuses de l'art, curateuɾices, conservateuɾices, qui opéraient dans le Musée d'Art de Philadelphie :

> Pour Ann Temkin, le malaise venait surtout d'un problème concernant l'assignation d'un numéro à cette œuvre. Comment, en effet, attribuer un numéro à une pièce qui ne sera pas, a priori, pérenne ? Ce problème a soulevé la question, au sein du musée, d'une croyance collective de la notion même de permanence accordée par un inventaire. Ce sens de permanence est fictif, car un grand pourcentage d'objets numérotés dans les musées n'existe plus, malgré ce qu'indiquent les numéros d'archivage : des objets ont pu être cassés, vendus, perdus, ou sont usés. Ann Temkin reconnaît que cette œuvre est un affront à la profession.[988]

Juste après, la chercheure en art ajoute :

> C'est un peu comme si un chirurgien acceptait de prendre en charge un patient avec une maladie inopérable, explique-t-elle. Mais pour rester dans la comparaison, cette situation doit peut-être être réglée selon les méthodes employées en médecine ou dans les technologies actuelles de conservation. Par exemple, demande-t-elle, est-il plus humain de laisser mourir une personne naturellement plutôt que de la maintenir dans une situation de grande dépendance, et avec les coûts que cela suppose ? Les questions soulevées par *Strange fruit* deviennent en fin de compte des questions sociales et éthiques autant que des questions d'art.[989]

La destruction de l'œuvre c'est l'affliction des politiques muséales de conservation, un véritable trou affectif dans les institutions de l'art. Conserver, pourquoi ? Ne serait-ce pas une croyance en l'immortalité de l'œuvre ? Avec les œuvres-compost rongées par les insectes et destinées à partir en poussière, les gardiennɛs de l'art font face à la vacuité de

[987] Dans l'article de Claire Lahuerta, on peut lire cette phrase qui va dans le sens d'une réflexion archivivante de l'œuvre d'art prise en photographie, ou de l'œuvre d'art *documentée* : « *Strange fruit* est en fin de compte une œuvre qui changera d'apparence dans le musée, jusqu'à sa disparition totale. C'est pourquoi, bien qu'elle affronte la mort et la dépeigne, elle peut paraître paradoxalement plus vivante pour le public que beaucoup d'objets qui sont figés et éternels. » *Ibid.*, p. 353. Ces réflexions, la conservatrice d'art qui s'occupait de l'œuvre de Zoe Leonard les partageait, puisqu'elle déclare : « Il est important d'être dérangé dans ses convictions de certitude et d'absolu, conclut la conservatrice. Parfois, il est agréable d'aimer un joli paysage impressionniste. Mais parfois, nous sommes aussi prêts à voir qu'il y a de la beauté dans des fissures, dans des pertes. Cela peut devenir une aide pour comprendre que tout change, et que les choses qui sont en voie de mourir font que nous pouvons et que nous continuons à créer. » *Ibid.*

[988] *Ibid.*, p. 352.

[989] *Ibid.*

leur profession. Après tout, les insectes sont aussi des regardeurs et même des consommateurs de l'œuvre.

L'œuvre de Zoe Leonard mets les institutions face à la mort :

> Le fait que Zoe Leonard ne se soit pas attendue au début à ce que *Strange fruit* soit exposé dans un musée donne un impact plus profond encore à cette œuvre. Dans un musée, les différents agents se consacrent à la préservation, à une sorte de fiction qui veut que les objets d'art soient immortels. "Notre institution, déclare Ann Temkin, en est le meilleur argument : un monument apparemment impérissable de pierre du Vermont construit selon l'image éternelle du temple classique. Ces dernières années cependant, il a, lui aussi, manifesté de sérieux signes de détérioration. [...] La provocation qu'offre le travail de Léonard renvoie un message qui se réverbère partout dans notre bâtiment. Peut-être *Strange fruit* n'est-elle pas la seule chose dans ce musée qui ne soit pas éternelle. Peut-être n'est-il pas un univers sans blessures, avec des reconstructions, des cicatrices, ou la mort."[990]

Les œuvres ne sont pas nécessairement adressées aux institutions ; lorsque celles-ci ne peuvent encadrer leur périssabilité, l'œuvre questionne alors le lieu dans lequel elle est exposée. Pourquoi l'œuvre-déchet pose-t-elle autant de problèmes aux conservateurices ? C'est le problème de la mouche bizarre dans l'espace hygiéniste, une problématique qui concerne aussi bien le laboratoire que la galerie ou le musée, et que j'ai abordé dans la gravure *La Suture* (fig. 156). La mouche est en effet une super-figure *queer*[991] qui s'empare de l'enjeu nécropolitique des frontières entre écologies *queer* menaçantes et structures

---

[990] *Ibid.*, p. 353

[991] Tara Mehrabi est une chercheuse danoise qui travaille sur les *queer death studies* et la relation entre écologies *queer* et technosciences. Dans un article, elle analyse la vie et la mort des mouches à fruits, les *Drosophila Melanogaster*, qui est l'un des organismes vivants transgéniques les plus utilisés pour faire des expériences dans les laboratoires. Elles « constituent l'un des déchets biologiques les plus courants en sciences naturelles. » Pourtant, les recherches éthiques les concernant « sont rarement abordées dans les directives éthiques des laboratoires ou dans les sciences humaines et sociales. » Dans son article, Tara Mehrabi analyse « la représentation relationnelle des corps vivants, mourants et morts des mouches en laboratoire comme biodéchets », et plus précisément : « la manière dont leur représentation comme déchet est liée à une compréhension normative de la nature et comment cette représentation bouleverse les écologies de la mort en laboratoire. » Pour l'auteure, les drosophiles vivantes, mourantes et mortes sont « représentation prometteuse pour les études féministes sur les technosciences, notamment pour repenser la binarité vie-mort dominante dans les idéologies occidentales (pensées laïques et chrétiennes de la vie et de la mort). » Après avoir enquêté dans un laboratoire, elle conclut ses analyses de la manière suivante : « Dans l'écologie queer du tube, et en pensant depuis une affiliation impropre à la décomposition, on peut soutenir que les mouches à fruits transgéniques et leurs restes sont des figurations queer qui problématisent les frontières entre nature et artefact, ainsi qu'entre vie et mort. Ces mouches sont une matière "inhabituelle" qui perturbe le "fantasme souverain" de pureté. Elles sont constituées de déchets dangereux, car elles sont issues de manipulations et de transformations génétiques qui échappent aux précieux systèmes de classification de l'hérédité : de l'hérédité parentale, de la reproduction hétérosexuelle et du transfert vertical de gènes. Ces corps déviants sont également considérés comme dangereux car, même dans la mort, ils sont agentiels et pourraient potentiellement transmettre leur matériel génétique, leur infection, leurs compagnons viraux et leur toxicité. » Tara Mehrabi, "Queer Ecologies of Death in the Lab: Rethinking Waste, Decomposition and Death through a Queerfeminist Lens", *Australian Feminist Studies,* 35 (104), 2020, pp. 138–54. Traduction automatique. Pour plus d'outils méthodologiques concernant le champ de recherche émergeant des *queer death studies* voir : Marietta Radomska, Tara Mehrabi, Nina Lykke, "Queer Death Studies: Death, Dying and Mourning from a Queerfeminist Perspective", *Australian Feminist Studies,* 35 (104), 2020, pp. 81–100.

institutionnelles suprémacistes, hygiénistes hétéronormatives✳, aussi bien en technosciences qu'en sciences de l'art.

À mesure que l'œuvre est digérée par les présents, qu'elle est infes(c)tée et digérée par les insectes ou les champignons, elle amène aussi petit à petit la dissolution de l'égo de l'artiste (et des institutions). En embrassant ces réflexions, je suis doucement entréɛ dans une logique de l'abandon de l'œuvre, que j'ai tenté d'explorer en réalisant des expositions spontanées (fig. 17 ; fig. 373 ; fig. 374 ; fig. 375 ; fig. 376) d'une impression sur tissu de la gravure *Xanthippe pissant sur Socrate* (fig. 10) sur laquelle j'avais brodé un jet menstruel, comme on peut le voir dans l'Annexe 7. J'ai essayé d'imaginer comment l'artiste et l'œuvre pouvaient entrer en symbiose dans un contexte d'exposition – plutôt que d'être un meuble bizarre ou un fantôme, j'ai voulu exposer en étant artiste-sorcière. J'ai donc emmené ce bout de tissu imprimé et brodé dans mes déambulations, profitant d'une visite à Athènes dans le cadre d'un colloque universitaire. L'impression sur tissu rend l'œuvre plus nomade que d'ordinaire. Je peux la froisser dans ma poche. Sans doute ai-je été très influencéɛ par le principe des *thangka* tibétains, qui sont encore aujourd'hui traditionnellement utilisés pour transporter les images religieuses d'un lieu à un autre[992].

[992] Jacinta Boon Nee Loh, "Decision From Indecision: Conservation of Thangka Significance, Perspectives and Approaches", *Journal of Conservation and Museum Studies*, vol. 8, 2002. L'artiste qui réalise les *thangka* doit aussi bien être unɛ pratiquantɛ bouddhiste confirméɛ qu'unɛ bonnɛ artiste. Sabine Cotte, "Reflections Around the Conservation of Sacred Thangkas", *Journal of Conservation and Museum Studies*, vol. 11, n°1, 2013.

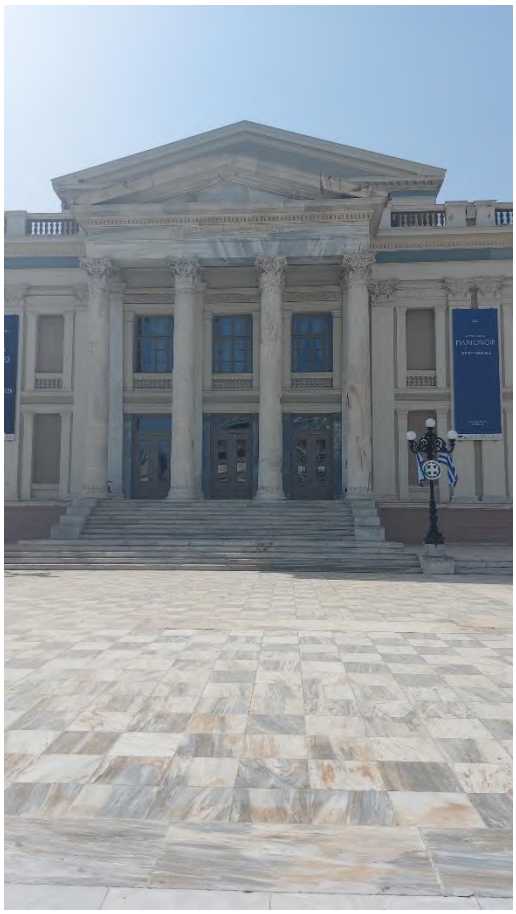


fig. 373. Chloé Fleury Turcas, *À la recherche des larmes de Socrate*, exposition du 19 mai 2024 de 15h05 à 15h10, Théâtre Municipal du Pirée [Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά], Leof. Ir. Politechniou 32, Pireas, Grèce.

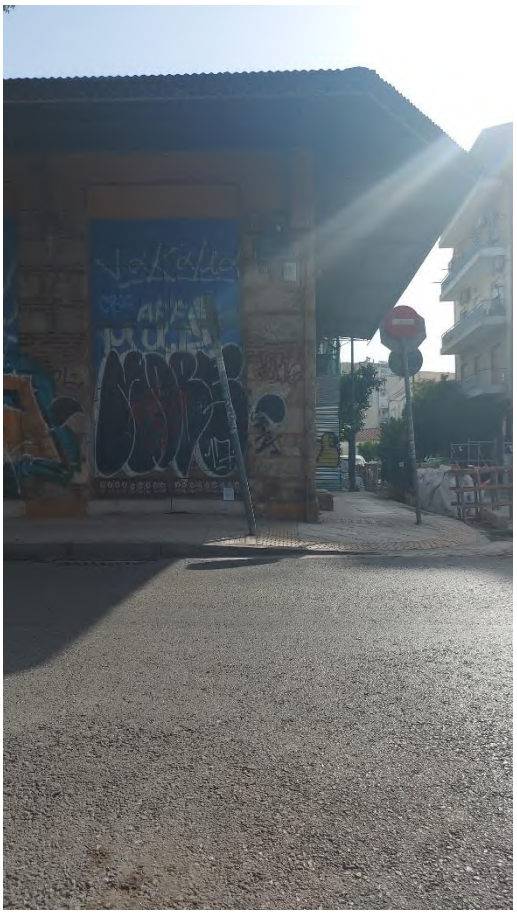
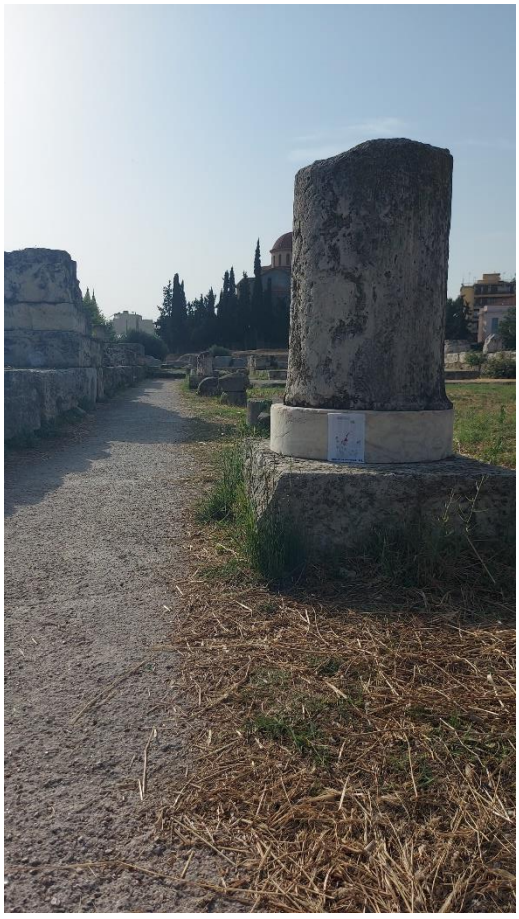


fig. 374. Chloé Fleury Turcas, *À la recherche des larmes de Socrate*,
exposition du 19 mai 2024 de 16h32 à 16h34, 5 rue Plateon, Athènes, Grèce.



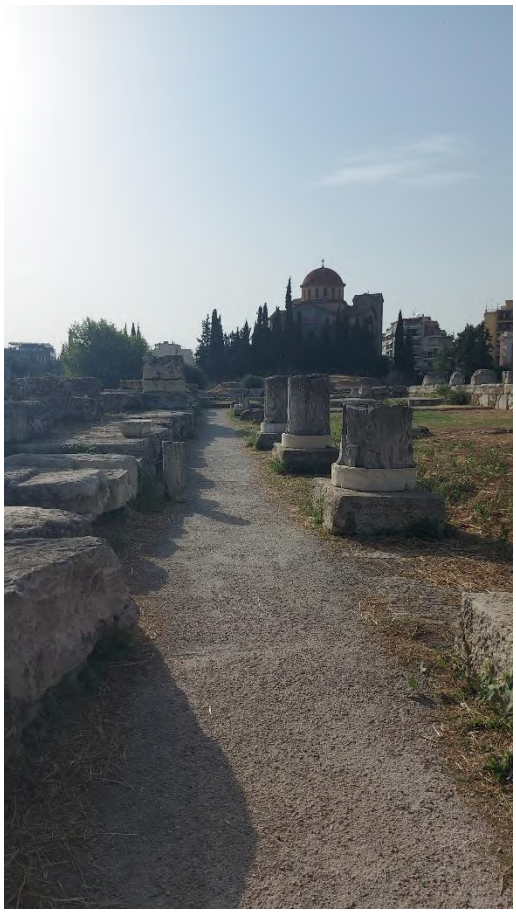
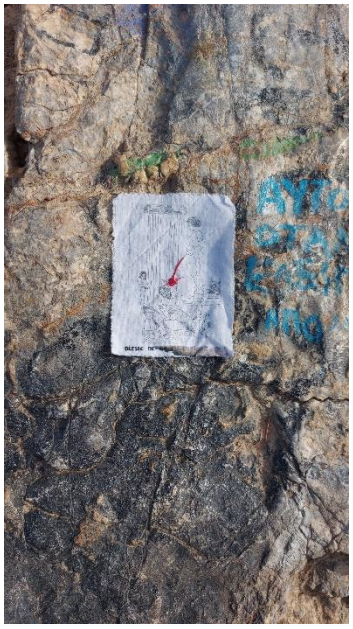
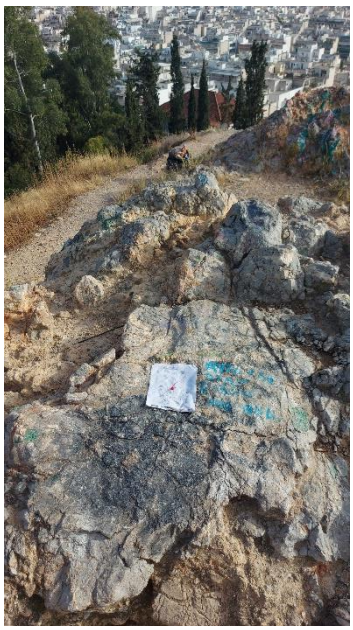
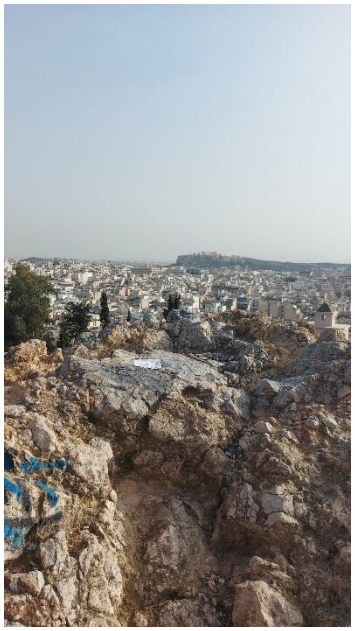
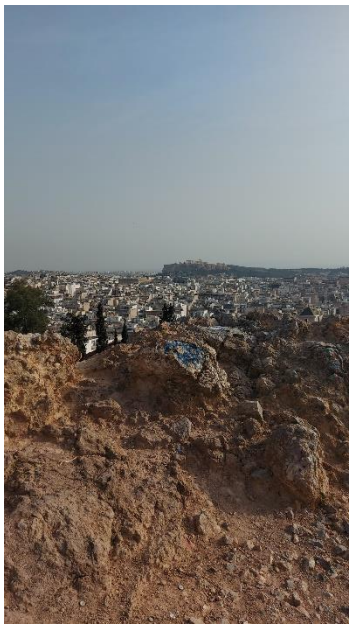


fig. 375. Chloé Fleury Turcas, *À la recherche des larmes de Socrate*,
exposition du 19 mai 2024 de 17h08 à 17h11, Site archéologique de Kerameikos
[Αρχαιολογικός Χώρος Κεραμεικού], Ermou 148, Athènes, Grèce.









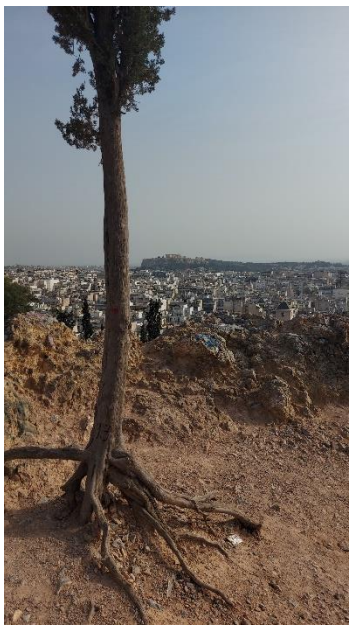


fig. 376. Chloé Fleury Turcas, *À la recherche des larmes de Socrate*, exposition du 20 mai 2024 de 17h18 à 17h26, à la dernière photographie on peut lire sur une pancarte fixée à un arbre : « Tu es au sommet de la Colline Stréfi, lieu de lutte, maintenant libéré des investisseurs privés. Touristes, ramassez vos déchets, respectez la nature, soyez politiques ou rentrez chez vous. » Colline Stréfi [Λόφος Στρέφη], quartier d'Exarchia, Emmanouil Benaki 134, Athènes, Grèce.

Lorsque j'ai gravé *Xanthippe pissant sur Socrate, Alcibiade épiant* en 2018 (fig. 10), je m'étais dit qu'un jour, c'était sûr, je l'exposerai à Athènes. J'ai saisi l'occasion de le faire en 2024, et alors que je me baladais là, dans les rues d'Athènes et celles du Pirée. Alors, devant ce bâtiment (fig. 373), dans cette rue (fig. 374), sur ce site archéologique où Platon et Socrate ont déambulé (fig. 375), sur cette colline anarchiste (fig. 376), j'ai exposé l'œuvre. La dernière exposition, je la ferais devant la prison de Socrate, pour conclure la mise en contexte de cette gravure (fig. 17). Ce type d'expositions retrace un passage que je pense être inhérent à l'œuvre. Même si son temps d'exposition n'a été que de quelques minutes, les deux badauds qui se sont demandé ce que je fabriquais là, et les fourmis que j'ai dérangées dans leur course en posant l'œuvre sur leur chemin, ont momentanément formé un tout où les corps en présence n'étaient pas des meubles bizarres et où je n'avais pas l'impression d'hanter les lieux. Si l'espace de l'atelier ne peut pas être ouvert au public, je peux tout de même exposer l'œuvre dans la rue, au contact des gens, des insectes et des filaments invisibles qui quadrillent les espaces entre les êtres sentant.

Mai 2024, lorsque je suis arrivé à Athènes pour la première fois de ma vie, j'ai atterri dans le quartier anarchiste d'Exarchia (Εξάρχεια en grec), j'ai déposé ma valise à l'hôtel et, immédiatement, j'ai commencé à errer dans les rues, pratique que j'ai énormément développée dans les rues de Paris. En marchant dans Exarchia j'avais l'impression d'être proche de l'avenue parisienne Barbès, dans le quartier de la goutte d'or que j'habite, et que je venais de quitter le matin même. Trois heures d'avion pour être au même endroit, quelle drôle d'impression. Je tournais autour de la station de métro Omonia, et, comme dans une faille spatio-temporelle, j'avais l'impression qu'à tout moment j'allais rejoindre la rue ordener à Paris. Je ne voyage jamais, mais je n'ai pas eu ce sentiment à Londres par exemple, ou dans d'autres villes. Athènes m'était très très familière et ce sentiment m'a bouleversé. Peut-être était-ce parce que j'avais lu Paul B. Preciado qui en a fait sa ville de cœur[993], mais ce sentiment était esthésiologique :

[993] « Sans visage masculin ou féminin, sans nom fixe et avec un passeport incertain, je me suis installé à Athènes : une ville charnière entre l'Ouest et l'Est, une ville à la croisée des chemins. Je suis arrivé dans une Grèce frappée par l'économie de la dette et les politiques d'austérité, confrontée à la gestion de l'afflux de milliers de migrants et de réfugiés qui traversaient les rives de la Méditerranée [...]. Athènes était un

devant, derrière moi il m'était évident que la poussière de la goutte d'or et celle d'Exarchia avaient des atomes crochus. J'ai alors exposé la gravure sur tissu autant que j'ai pu tout au long de mes déambulations dans la ville. Je ne l'ai pas abandonnée là-bas, même si j'y ai pensé, le sentiment de correspondance était si fort que j'ai décidé qu'il fallait aussi que je l'expose à la goutte d'or. En rentrant à Paris, j'ai rêvé d'Athènes pendant plusieurs nuits, elle ne m'a pas quittée depuis : à chaque fois c'était la révolution, on se cachait dans des bâtiments en ruine avec des colonnes antiques effritées, dehors il y avait des manifestantes, des feux et la police partout, au loin on voyait Montmartre juste à côté de l'Acropole. C'était très bien de faire sortir les gravures de l'atelier, je dois trouver un moyen maintenant d'exposer toutes ces gravures de sorte qu'elles restent toujours nomades et qu'elles puissent avoir un support pratique pour les faire tenir verticalement partout.

⁂

Les désirs condamnables sont ceux qui délimitent la culture du viol⁘, celle-ci dépend de curseurs légaux, eux-mêmes contextuels. Il est donc très difficile d'ancrer des œuvres dans une telle culture. J'ai pensé à la dénomination « culture de l'intrusion », pour inscrire les œuvres représentant des scènes de rapt, de viols et plus largement de refus. Ces représentations évoluent dans un espace figural sans limites spatio-temporelles, et qui ne s'appuient donc pas sur des dimensions légales. L'opposition entre une culture de l'intrusion⁘ et une culture du consentement⁘ se situerait sur le curseur de l'*affectivité* : la culture de l'intrusion serait désaffectée, alors que celle du consentement serait au contraire affectée. Dans cette dernière on trouve un espace d'accords où peuvent se développer, par exemple, des contrats utopiques, à l'inverse, dans la culture de l'intrusion consiste en l'effraction et la pénétration du réel et se déploie au sein de l'ensemble figural de la femme-territoire, pour s'insuffler dans l'incarnat et empêcher la reconnaissance des affects. Des zones d'exploration lient ces deux cultures : elles travaillent le traumatique – indissociable

observatoire unique pour comprendre les processus de destruction néolibérale de l'Europe, de contrôle social par le biais de l'économie de la dette et de la reconstruction des États-nations comme des enclaves fantasmatiques de récupération de la souveraineté raciale et patriarcale dans un contexte de guerre globale et de mondialisation financière. J'ai senti qu'Athènes tremblait comme ma voix et je l'ai aimée comme je n'avais jamais aimé aucune autre ville. Je suis tombé amoureux de ses rues, de ses habitants, de sa langue. Athènes est devenue pour moi l'école des métamorphoses. » Paul B. Preciado, *Un Appartement sur Uranus*, *op. cit.*, p 38-39.

du caractère opaque du désir et ses modalités d'interaction –, dans des mouvements transgressifs et normatifs desquels des souffrances et des plaisirs insoupçonnés sont révélés. Tout cela s'inscrit sur une échelle d'intensité du plus bas au plus haut potentiel blessant. Les cultures de l'intrusion et du consentement se touchent dans une zone de contacts où les sutures du traumatique permettent la responsabilisation du sujet violent et l'exaltation des désirs du sujet victime.

Toujours à la jonction entre ces deux cultures, le sentiment de surprise ouvre, chez le sujet, des espaces de contradiction et de suspension qui peuvent varier de la stupeur à la sidération. Le (r)éveil des consentements aide au discernement entre les codes positifs et les codes négatifs drainés par les filaments, qui agissent au sein même de ces espaces suspendus, mais des signes douteux peuvent subsister, renfermant la nature toujours opaque des désirs. Les filaments sont alors indéfinis et s'élancent dans les zones d'exploration des consentements. Les contrats de consentement s'établissent à partir de codes positifs et négatifs, si les signes sont non identifiables on préfèrera dire que les consentements sont négatifs. La culture du consentement⁂ serait une traduction affective de codes relationnels, elle-même conditionnée par la reconnaissance de la présence d'autrui et par la vulnérabilité comme principe de connexion entre êtres sentant et sensibles. Les filaments enveloppent tous les liens psycho-affectifs entre les individus. Ils fonctionnent en monocule suivant la dyade hétéronormative✳, mais peuvent se multiplier en polycules, comme dans les relations BDSM✳ par exemple. Les filaments sont bizarrement sensibles mais presque toujours invisibles. Dans ce chapitre j'aborde le concept de filament dans différentes dimensions : comme mode d'organisation figural, comme textures particulières liant les êtres entre eux, comme possibilités de contractualisation et comme dénouements du traumatique. Chaque dimension est traversée par des figures qui s'inscrivent dans des normes de représentation, soit en les renforçant et en les élargissant, soit en les excédant.

Dans une première partie, je dégage le mode d'organisation figural principal dans lequel les figures évoluent, ainsi que les politiques qui y sont associées, afin de cerner le caractère statutaire du consentement des enfants. La Genèse dyadique fait du couple le mode d'organisation figural le plus mobilisé dans les œuvres d'art. Adam et Ève est le couple originel autour duquel les politiques hétéronormatives✳ se fixent et se légitiment. Or, la nature même des filaments empêche la croyance dans l'innocence et la nostalgie du jardin

d'Eden. Pourtant, surtout à partir de la fin du XVIIIe siècle, la Genèse dyadique engendre d'autres dyades, plus quotidiennes, parmi celles des parent/enfant, médecin/patient et homme/femme. Ces dyades se superposent et structurent le couple hétéronormatif✳ autour de la doctrine de la famille médicalisée, dans laquelle se glisse l'inceste psychanalytique qui encourage les regards adultistes✳ frôleurs d'enfants. Aussi, le couple hétéronormatif✳ semble continuer à faire fonctionner l'usage des consentements[994] dans le sillage de l'ancienne notion légale napoléonienne du devoir conjugal.

Les politiques de l'avortement et celles menstruelles s'érigent contre celles du futurisme reproductif, elles génèrent une drôle de figure : celle de l'enfantôme⁘. Cette figure contient le paradoxe de l'impossible innocence de l'Enfant figural dans des futurs effondrés. C'est une figure fantôme parce qu'elle hante les adultes qui l'espèrent, l'attendent et posent des affects sur un corps-pas-encore-là, mais c'est aussi une zombie-figuration⁘, parce qu'en attendant de naître, l'Enfant est zombie, il est à la fois vivant dans le futurisme reproductif et déjà mort dans les futurs effondrés. L'enfantôme⁘ erre dans les temporalités de l'aftermath. Dans sa version *queer*, l'enfantôme⁘ tord les réalités terrifiantes des idéologies exterministes : elle devient une figure-compost qui naît dans la merde, déjà défigurée parce qu'elle est sans cesse parcourue par l'effroi[995] de la scène primitive qui la conditionne comme figure. La figure de l'enfant est ontologiquement rebelle[996] et révèle le regard adultiste ultra-dominant dans les arts.

Le consentement statutaire des enfants est inscrit dans la loi depuis peu[997], il vise à protéger les mineurs de moins de quinze ans des crimes sexuels et de l'inceste. La construction doctrinale de la famille médicalisée s'est effectuée dans le berceau des dominations des pratiques taboues de l'inceste. Ce type de surveillance est à l'origine des pratiques de contrôle parental, qui résonnent avec des pratiques bien plus larges de contrôle

[994] Les usages du consentement ont été théorisés dans les systèmes de direction de conscience chrétiens comme étant salutaire pour les épouxses. *Supra*, « Constitution juridique du sujet consentant en occident : passage du sujet attique désirant au sujet catholique concupiscent ».
[995] À propos de l'effroi dans les arts, je renvoie à l'ouvrage *Le Sexe et l'effroi*, dans lequel Pascal Quignard explore les liens entre sexualité, violence et désir, et montre comment l'effroi et la transgression façonnent l'expérience érotique. Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Éditions Gallimard, 1994.
[996] Jack Halberstam, « Animating Revolt and Revolting Animation », *Queer Art of Failure, op. cit.*, pp. 53-86.
[997] Le consentement statutaire existe dans la loi française depuis la loi du 21 avril 2021 visant à protéger les mineures de crimes et délits sexuels et de l'inceste (Loi n°2021-478). Au XIXe siècle, les relations avec des mineures était déjà proscrites mais on retrouvait surtout la vieille notion juridique d'attentat à la pudeur sans violence. Voir Georges Vigarello, *Histoire du viol, XVIe – XXe siècle,* Paris, Éditions Le Seuil, 1998.

instituées par l'État. D'un autre côté, l'interdit du tabou de l'inceste contient en lui-même sa propre transgression. Judith Butler a étayé cette thèse[998] en proposant la figure d'Antigone comme figuration aberrante du tabou de l'inceste. Pour la philosophe, Antigone serait à la fois une figure du trouble dans la parentalité mais aussi du trouble dans le genre. Elle est une figure-fantôme parce qu'elle révèle la dimension spectrale du tabou de l'inceste, mais c'est aussi une figure morte-vivante, car, même si elle est dans sa tombe, Antigone est encore vivante, c'est un zombie ultime et un fantôme menaçant. Antigone est surtout une sorcière qui prend la parole et agit pour ses fantômes adorés. C'est une figure d'hantologie, la figure d'Antigone confronte l'hétéronormativité à sa propre fatalité.

Dans une deuxième partie, j'étudie les différentes textures filamentaires qui traversent les modes d'organisation figuraux. La texture des filaments serait opaque, mouvante et impermanente. Les dynamiques de l'emprise, les puissances de l'hypnose et l'énergie électrique parcourraient les filaments en leur attribuant une texture et une intensité particulière. J'ai d'abord dégagé certaines dynamiques de l'emprise à travers plusieurs figures surtout issues d'exemples littéraires. Toutes ces figures s'imbriquent les unes dans les autres. Il y a d'abord l'Araignée, c'est une figure d'emprise, mais surtout d'emprise pédocriminelle. Elle synthétise le maître des significations en la figure de l'écrivain misogyne qui écrit son journal intime, procédé littéraire utilisé par Gabriel Matzneff[999] et Humbert Humbert[1000]. Cela appuie l'hypothèse selon laquelle la littérature se fonde en réalité sur le refus des femmes[1001] et leur effondrement. Les figures du marionnettiste et de la poupée, s'embranchent sur ces dynamiques d'emprise, avec celles du vampire pervers narcissiques et du charognard (figures surtout accordées au masculin).

J'ai ensuite décliné les puissances de l'hypnose en effectuant des fouilles définitionnelles en philosophie du lien (et par extension du filament) et les ai mises en perspectives avec des œuvres gravées. Suivant ces recherches, les liens étaient conceptualisés comme ayant ontologiquement une dimension « magique » que les théories romantiques du magnétisme animal ont tenté de scientificiser. Aujourd'hui, les puissances de l'hypnose peuvent autant être une source de conditionnement que de déprogrammation,

[998] Judith Butler, *Antigone : la parenté entre vie et mort.*
[999] Vladimir Nabokov, *Lolita.*
[1000] Vanessa Springora, *Le Consentement.*
[1001] Jennifer Tamas, *Au Non des femmes.*

selon leurs orientations thérapeutiques et déontologiques. La pratique de l'hypnose peut être perçue comme une manière de « guider »[1002] les consentements aussi bien vers l'emprise que vers l'émancipation. Les figures du magnétiseur puis de l'hypnotiseur s'érigent sur des théorisations des principes d'interactions et de relations qui oscillent entre atomes et aimantation dans les théorisations mesmériennes du magnétisme animal – voire, ultimement, vers une théorie esthétique du sens interne. Ces figures sont reconnaissables par la présence d'un pendule oscillant, comme objet inducteur qui provoque un état de fascination par la fixation visuelle et la distraction rythmique qui oriente la volonté en la vidant de tout consentement possible.

Il y a, dans les figurations de l'hypnose, une continuité entre les figures dɛʋla possédéɛ, de l'hystérique et dɛʋla somnambule. Ce sont des zombie-figures dont les consentements sont tissés entre l'état de sommeil et l'état éveillé. Chez læ somnambule, ces états peuvent être créatifs, sans doute parce qu'ils sont spontanés ; mais surtout chez les hystériques et les magnétisées du salon mesmérien et de la clinique du docteur Charcot, les états convulsifs étaient une mise en spectacle des signes de consentements contrariés. Encore après l'hystérique et la somnambule, on peut retrouver des signes d'une zombie-figuration⁜ chez la *hardeuse*, la salope et la pute. Elles sont les figures d'une recherche de la frénésie du visible[1003] dans la pornographie moderne.

Cette recherche de la frénésie du visible rejoint celle des mouvements convulsifs des possédées, des hystériques et des magnétisées. C'est cette recherche frénétique de la visibilité de l'orgasme sur le corps des femmes qui aurait engendré les imaginaires modernes et contemporain du viol comme axiomatiques du porno. Selon cet axiome, la réactivation des consentements zombifiés confirme le viol, mais jamais ne réveille les consentements des femmes – que ça soit dans l'espace figuré des pixels ou l'espace réel des studios où sont tournés les films porno. La frénésie du visible comme axiome du pornographique fonctionne comme l'annulation figurale de la jouissance chez les femmes qui serait toujours en-dehors du script sexuel hétéronormatif✳ (qui pourrait se confiner à

[1002] De les téléguider dira Paul-Armand Gette. *Supra*, « Des travaux de Paul-Armand Gette jusqu'aux contrats de consentement des séances de nuɛs consentantɛs ».
[1003] Linda Williams, *Hardcore. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible".*

la pénétration, la fellation, etc.) Ces figures exécutent des sexorcismes pour réveiller les consentements et contrer cet axiome violeur.

Pour clore cette sous-partie, je me suis penché sur l'énergie électrique qui alimente les filaments. J'ai alors dégagé trois pôles filamentaires, un neutre, un positif et un négatif. Les réactions poïétiques de ces filaments électriques en gravure rejoignent ce que Cara New Daggett appelle des énergies féministes[1004]. L'aspect neutre de l'énergie électrique filamentaire s'éclaire dans l'acte de brancher et par le trope visuel de la prise électrique. La prise électrique comme trope figural des énergies électriques des consentements porte en elle les principes des contacts et de l'aimantation (et ses principes d'attirance et de répulsion). Dans son aspect négatif, l'énergie électrique filamentaire explose dans le court-circuit qui fait disjoncter les flux désirants qui sont en surplus. Ces surplus peuvent prendre la texture plastique du déchet, du pétrole et du compost. Enfin, dans son aspect positif, l'énergie électrique filamentaire se condense dans le trope du coup de foudre. Ce trope serait perçu, non pas comme un évènement heureux, mais plutôt comme un déversement brutal (en opposition avec le court-circuit qui l'empêche.)

Les figures de Suzanne et des vieillards m'ont semblées pertinentes pour explorer le déversement du coup de foudre dans une dimension non-réciproque, explorant la face cachée harceleuse du coup de foudre. La gestuelle poussive inventée par Artemisia Gentileschi propose un trope pour signifier une répulsion d'un point de vue situé. Elle invente également l'espace creusé par l'haleine fétide de la figure harceleuse, comme assaut d'un souffle filamentaire qui prend la forme du chantage. La figure de l'harceleur est une figure foudroyante qui tire les tissus du consentement vers elle et dont les mains sont effractionnaires. J'ai aussi dégagé le trope du mur du consentement chez le Tintoret, qui fonctionne comme une barrière figurale entre les générations et comme ligne du fossé des genres.

Dans une troisième partie, les filaments sous leur forme contractualisée posent les consentements comme « indices » du sujet, indices où les gestes volontaires, les attitudes, les stratégies, les refus et les désaccords prennent une valeur particulière[1005]. Les contrats

[1004] Cara New Daggett, *Pétromasculinité.*
[1005] Geneviève Fraisse, *Du Consentement, op. cit.*, p. 123.

insistent sur la dimension individuelle des consentements, là où dans l'espace extime ✶ ils revêtent une dimension collective les muant en signes, en signalements politiques[1006]. Comme l'exploration du désir est un risque, l'amour devrait rester en dehors du pénal[1007], or les contrats sont trop contraignants et légalistes pour que le désir puisse être découvert par tâtonnements et explorations[1008]. Fixer les désirs, leur demander d'être immédiatement illuminés est un lourd impératif que les logiques hypercontractualisantes néolibérales ✶ font peser sur le désir des femmes[1009]. Dépouiller le désir de son obscurité, serait laisser la loi et ses logiques sécuritaires s'infiltrer dans un milieu où pourtant beaucoup de la poïétique s'active et se désactive. C'est en m'éloignant du cadre légal et en me rapprochant d'une étude de la tradition du nu dans les Beaux-arts, que j'ai tenté de penser un contrat de consentements entre modèles et artistes.

Penser le contrat utopique comme laissant toujours le désir déborder des limites légales du contrat[1010] n'est peut-être pas si paradoxal. En s'appuyant sur une analyse du fonctionnement du contrat masochiste, on peut voir que ce dernier contient les débordements du désir – peut-être que leur limite s'établirait alors à partir du caractère mortel des contractantes. Mais les contrats masochistes débordent toujours la loi en s'y substituant. Seulement, au lieu de reconnaître la supériorité de la loi, ou de l'ignorer en faisant de la transgression une institution, le contrat utopique permettrait plutôt de la subvertir, et en la subvertissant, d'y trouver des affects promoteurs de normes à la fois créatives et critiques (c'est tout le sujet des esthétiques *camp*). On peut dire que le contrat est une architecture des consentements.

Dans les contrats des consentements, l'hésitation vaut pour un non. Dans une certaine mesure, l'amitié entre les partis contractants rend les contrats obsolètes. Peut-être pourrait-on sortir les contrats des modèles dyadiques pour les penser comme faiseur de polycules, et comme une *invitation à relationner*. Aussi, dans le cadre des sciences des arts, le contrat des consentements devrait pouvoir s'adapter à la perméabilité et l'impermanence

[1006] *Ibid.*, p. 124-125.
[1007] Clara Serra, *La Doctrine du consentement, op. cit.*, pp. 130-135.
[1008] *Ibid.*, p. 107.
[1009] Clara Serra écrit plus précisément qu' « ouvrir un espace au désir doit nous amener à nous demander où doit s'arrêter le droit et quelles limites fixer au contractualisme dans la législation sur la sexualité. » *Ibid.*, p. 103-104.
[1010] *Ibid.*, p. 94.

de l'humain contractant, et donc aussi la possibilité que, au sein même du contrat, les consentements puissent changer. Ce contrat devrait être un « produit de l'interaction »[1011] et non pas un cadre relationnel absolu qui se substitue à la loi. En effet, comme toute approche relationnelle part d'un non-savoir, entrer en relation suppose un risque[1012], et ce non-savoir devrait pouvoir être absorbé par le contrat en arts. Un contrat des consentements en sciences des arts ne peut exiger une translucidité absolue, et devrait pouvoir être modélisé selon la caractéristique opaque du désir. Or, comme les désirs naissent de l'interaction[1013], on peut aisément concevoir qu'un État de contrôle puisse tendre à légiférer et à administrer les relations (qui parfois l'inquiètent) en entretenant des idéologies favorables à l'hypercontractualisme le plus féroce. Les consentements sont donc un terrain de lutte politique, ils sont des enjeux de représentations autant que des enjeux légaux. Abolir la conception du contrat comme enjeu sécuritaire lui permettrait une flexibilité capable de contenir la mouvance et les aléas du désir.

Enfin, dans une dernière partie, j'aborde les incidences d'une intrusion sur l'acte créateur et la mise en exposition de l'œuvre. Dans cette dernière partie, le geste de la suture du traumatique est analysé comme geste poïétique. Ce geste de soin entre dans les différentes temporalités du traumatisme, à savoir ceux de l'effroi, de l'après-coup et de la perlaboration. La déshumanisation qui suit l'après-coup traumatique engendre une figure particulière, celle de la victime, qui s'inscrit dans modalités de la dépossession et de la dissociation. Suivant cette idée, la perlaboration politique serait le stade final de la suturation du traumatique. Dans cette configuration, les filaments peuvent prendre la forme des potins✳, dans un retournement politique du terme qui redonnerait aux « bavardages entre femmes » leurs forces émancipatrices.

En arts, la pratique de la couture s'inscrit dans le cadre des poïétiques féministes qui p(a)ensent la guérison et qui sédimentent le trauma, qui le compostent ; ce peut aussi être un geste de soin thanatopraxique qui met en rapport les temporalités du deuil avec le fait de suturer le traumatique. Dans une perspective plus large, la suture du traumatique entre

[1011] *Ibid.*, p. 93.
[1012] *Ibid.*, p. 108-109.
[1013] *Ibid.*, p. 109.

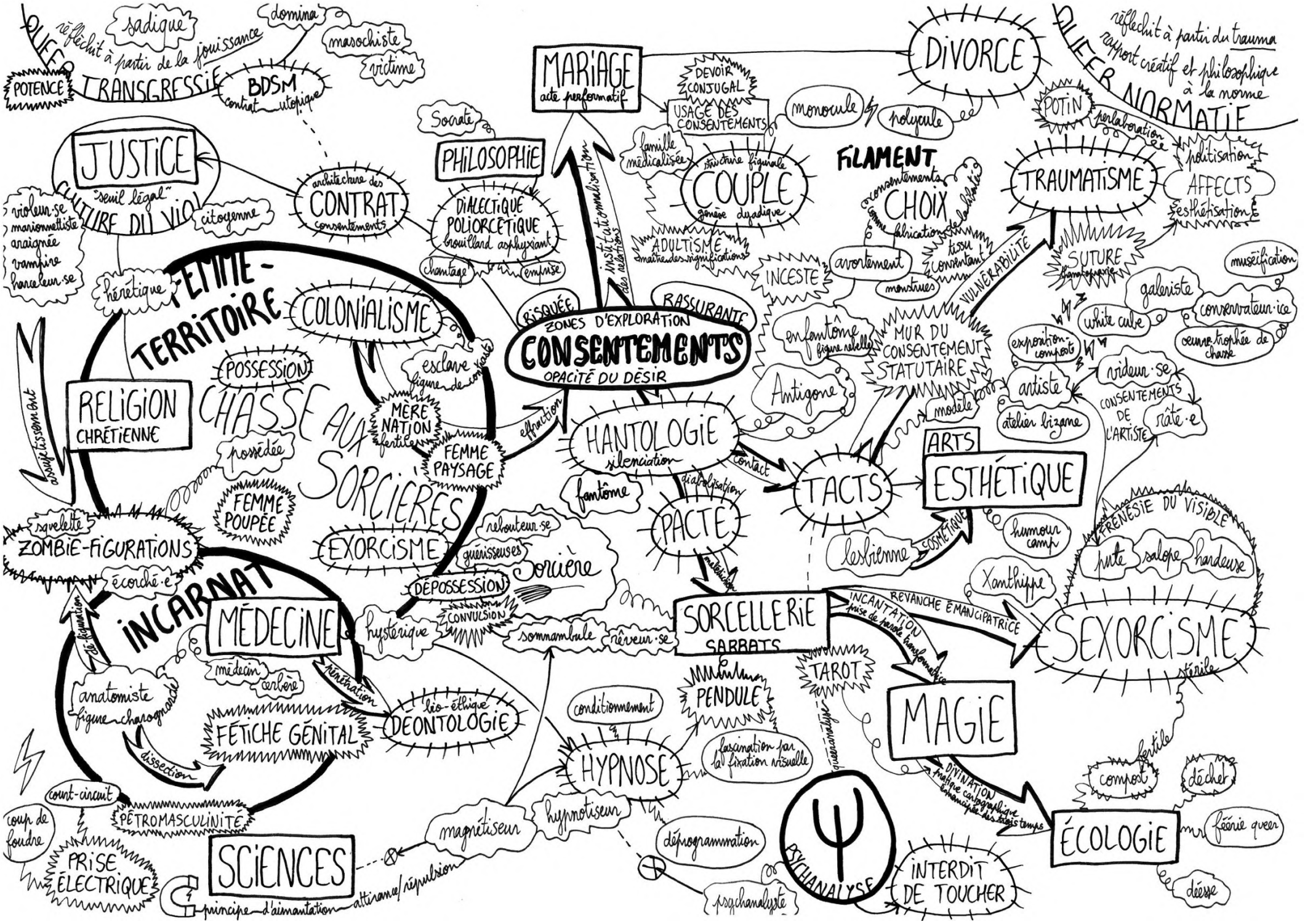
dans des pratiques de justice dites « restauratives »[1014]. La suture comme geste poïétique engendre des normativités inventives, qui s'inscrivent dans un rapport critique à la norme – composante essentielle du queer. En effet, le sujet *queer* est ancré dans un rapport philosophique à la norme qui le positionne alors comme pivot entre transgression et normativités. Son vacillement de l'un à l'autre dépend d'un rapport plus ou moins vulnérable à la peur : soit le mouvement est risqué, soit il est sécurisant, tout cela dépend des niveaux de vulnérabilité auquel le sujet peut s'exposer.

À partir de ces conclusions, j'ai commencé à réfléchir le lieu de l'exposition des œuvres comme pouvant coexister avec l'espace vulnérable de l'atelier. M'est venu l'idée d' « exposition-compost », qui serait un type particulier d'exposition qui fonctionne sur le délabrement de l'œuvre. Ce type d'exposition s'établirait tout contre la muséification de l'œuvre, qui fait de sa conservation et de sa restauration son axiome épistémologique. Après analyses, la muséification obéirait au *straight*✳, en plaçant les œuvres comme trophées de chasse et leur exposition s'actionnerait alors sur le principe de la menace, voire carrément de l'intrusion. La souveraineté du cruel, qui s'inscrirait dans certaines idéologies muséales, sanctionnerait les refus, générant alors des consentement zombies. Ces consentements morts-vivants résultent d'une double désaffection : lorsque les affects sont réveillés c'est pour mieux désaffecter les consentement (on en revient à la recherche de l'absolue frénésie du visible) ; ce semble aussi être un moyen de mettre l'apocalypse en boîte.

Plusieurs figures évoluent entre espaces muséaux et espaces de conception de l'œuvre. Par exemple, les figures du gardien de l'art et de l'artiste-raté évoluent entre le *white cube* et l'atelier bizarre. L'artiste *queer* serait forcément raté, puisqu'il résiste aux succès hétéronormatifs✳. Aussi, la décharge de l'atelier bizarre est source d'étonnements : exposer dedans offre aux regardeuɤɛs une vue privilégiée sur l'espace de déchets poïétiques qui peut faire partie intégrante de l'œuvre – et sans lequel, peut-être, elle ne peut fonctionner. L'artiste peut aussi se substituer à la figure du videuɤɛ ou à celle de la pute, læ galeriste, ellui, serait vuɛ comme unɛ envahisseuɤɛ qui tente de territorialiser les produits de l'atelier bizarre. Les consentements de l'artiste se dessinent dans cette tension. Les artistes semblent être à la disposition de l'entreprise culture et ils semblent être tout

[1014] Kathleen Daly et Julie Stubbs, "Feminist engagement with restorative justice", *Theoretical Criminology*, 10(1), 2006, pp. 9-28.

aussi systématiquement dépossédés des œuvres qu'iɛls ont produites. Afin de résister à sa meublification (l'artiste-bizarre encombrerait l'espace des galeries) et à sa spectralisation (l'artiste-fantôme hanterait les expositions), des artistes-sorcières proposent un dialogue avec les insectes, activant l'archivivance de l'œuvre. L'indigestion des œuvres dans les galeries provoque une sorte de « vomi curatorial » qui permet à la fois de donner à manger aux insectes et de laisser à la moisissure le soin de déliter l'œuvre. Une pensée qui peut paraître radicale.


QUEER
réfléchit à partir de la jouissance
POTENCE
TRANSGRESSIF
sadique
domina
masochiste
victime
BDSM
contrat utopique
JUSTICE
"seuil légal"
CULTURE DU VIOL
violeur·se
marionnettiste
araignée
vampire
harceleur·se
citoyenne
architecture des
CONTRAT
consentements
hérétique
FEMME-TERRITOIRE
COLONIALISME
RELIGION
CHRÉTIENNE
assujettissant
POSSESSION
CHASSE AUX SORCIÈRES
esclave
figure de soumise
MÈRE NATION
fertile
FEMME PAYSAGE
possédée
FEMME POUPÉE
squelette
ZOMBIE-FIGURATIONS
écorché·e
EXORCISME
rebouteur·se
guérisseuses
Sorcière
DÉPOSSESSION
CONVULSION
hystérique
INCARNAT
MÉDECINE
médecin
cerbère
anatomiste
figure-chasseresse
dissection
FÉTICHE GÉNITAL
pénétration
déé-figuration
léo-éthique
DÉONTOLOGIE
court-circuit
coup de foudre
PÉTROMASCULINITÉ
PRISE ÉLECTRIQUE
SCIENCES
principe d'aimantation
attirance/répulsion
magnétiseur
conditionnement
HYPNOSE
hypnotiseur
déprogrammation
psychanalyste
PSYCHANALYSE
PENDULE
fascination par la fixation visuelle
MARIAGE
acte performatif
DEVOIR CONJUGAL
USAGE DES CONSENTEMENTS
institutionnalisation des relations
Socrate
PHILOSOPHIE
DIALECTIQUE POLIORCÉTIQUE
brouillard asphyxiant
chantage
emprise
famille médicalisée
structure figurale
COUPLE
genèse du sadique
ADULTISME
maîtrise des significations
RISQUÉE
RASSURANTE
ZONES D'EXPLORATION
CONSENTEMENTS
OPACITÉ DU DÉSIR
HANTOLOGIE
silenciation
fantôme
dialysation
PACTE
initiation
SORCELLERIE
SABBATS
INCANTATION
prise de parole transformatrice
TAROT
symbolique
MAGIE
DIVINATION
matrice cartographique
chronicité des trois temps
DIVORCE
monogame
polygame
QUEER NORMATIF
réfléchit à partir du trauma
rapport créatif et philosophique à la norme
POTIN
élaboration
politisation
TRAUMATISME
AFFECTS
esthétisation
FILAMENT
CHOIX
consentements
comme fabrication de la liberté
avortement
monstres
tissu consentant
INCESTE
enfantôme
figure rebelle
Antigone
MUR DU CONSENTEMENT STATUTAIRE
modèle
VULNÉRABILITÉ
SUTURE
transmission
muséification
galeriste
white cube
conservateur·ice
œuvre trophée de chasse
exposition-compost
artiste
atelier lizone
videur·se
CONSENTEMENTS DE L'ARTISTE
raté·e
TACTS
contact
ARTS
ESTHÉTIQUE
lesbienne cosmétique
humour camp
Xanthippe
FRÉNÉSIE DU VISIBLE
pute
salope
hardeuse
REVANCHE ÉMANCIPATRICE
SEXORCISME
stérile
fertile
ÉCOLOGIE
compost
décher
féérie queer
déesse
INTERDIT DE TOUCHER

Conclusion

De la création-recherche, en symbiose avec les savoirs situés féministes et l'anti-méthode *queer,* vers une proposition de concepts esthétiques et politiques pour penser la notion de consentement

Pour comprendre comment les notions de consentement et de culture du viol⁘ sont abordées dans les œuvres d'art, notamment les gravures, depuis le milieu du XVe siècle, et afin d'en dégager des représentations particulières, j'ai utilisé la méthodologie de la création-recherche. Cette méthode s'articule autour de la création et son domaine particulier, celui de la poïétique, afin d'initier une recherche scientifique dans le domaine des arts. Il fallait que cette méthode entre en résonance avec les savoirs situés féministes et l'anti-méthode *queer* pour pouvoir répondre à l'actualité que les notions de consentement et de culture du viol impliquent, afin de les réfléchir dans un cadre à la fois critique et philosophique à des fins normatives. Mes recherches se sont étalées sur plusieurs années parce que j'ai été contrainte de changer de corpus. J'ai donc commencé à travailler la gravure en partant, non plus uniquement d'une recherche figurale sur le transgressif, mais plutôt d'une recherche plastique autour du traumatique.

Les buts poursuivis ont été, d'une part, proposer une définition de la culture du viol pour finalement l'élargir à ce que j'ai nommé une « culture de l'intrusion », et d'autre part, proposer des pistes plastiques et des tropes pour penser la transgression, l'intrusion, le refus, l'accord, l'incertitude ou encore le renoncement entre plusieurs figures et plusieurs acteurices des institutions de l'art. Tout cela n'ayant pas pour ambition de civiliser la sexualité, l'art ne faisant pas loi, mais plutôt de penser les représentations artistiques qui ont pour matière première les relations et les affects qui s'y développent, et qui creusent des espaces de vulnérabilité chez les regardeuxses et les artistes. Un art du consentement reprendrait toute ces particularités. Étant graveurs et imprimeurs, j'ai surtout axé ma recherche sur le médium de la gravure, mais tous les concepts élaborés dans les trois chapitres fonctionnent dans le domaine plus large des arts plastiques.

Dans le premier chapitre, j'ai consacré ma recherche autour d'un concept que j'ai inventé, celui de la *femme-territoire*, qui est un ensemble figural garant de l'imaginaire national. Cet ensemble figural m'a permis de dégager une certaine culture, plus large que

celle dite « du viol », que j'appelle de « l'intrusion ». Le concept de femme-territoire permet de réfléchir les consentements dans le domaine de la représentation. Cet ensemble figural fonctionne comme une véritable cartographie. Il participe au façonnement de figures qui s'inscrivent alors dans la culture de l'intrusion. La puissance de l'ensemble figural peut être telle qu'elle peut faire irruption dans le réel. La culture de l'intrusion⁘ regroupe et génère des imaginaires normalisant, dont plusieurs figures se démarquent. L'ensemble figural de la femme-territoire regroupe toutes les figures qui ont permis aux imaginaires coloniaux de se déployer partout en Occident dès le milieu du XVe siècle. C'est un ensemble issu de l'intersection✶ entre le colonialisme et la misogynie, entre le racisme et le sexisme.

Dans le deuxième chapitre, j'ai continué ma recherche sur un autre concept que j'ai appelé *incarnat*, et qui articule les consentements avec des représentations au plus proche du corps. C'est une notion qui fonctionne à partir de la limite de la peau, sa couleur, sa texture, sa porosité, sa réactivité et sa déchirure, dans ce lieu indescriptible entre la figuration et le corps. L'incarnat est un concept que j'ai beaucoup mobilisé pour analyser les représentations médicales, afin de percevoir comment les consentements circulent des corps disséquants à ceux disséqués, et de comprendre la descente dans la chair que ces représentations ont autorisées dès la Renaissance. J'ai ainsi supposé que c'était par la dissection et l'isolation du fétiche génital⁘ que l'incarnat pénétrait le réel. C'est aussi dans ce chapitre que je dégage les *zombies-figurations* comme étant façonnées par des mouvements de dé-figuration, d'assujettissement et d'écrabouillement émanant de figures charognardes⁘, dont l'existence repose sur la domination d'autres figures. Évidemment, dans le cas des zombies-figurations, les consentements sont « éteints » et sont tributaires d'un « réveil » qui rendent indispensable l'intervention d'autres figures émancipatrices. L'incarnat est un concept qui permet de comprendre comment et pourquoi l'idéologie autour de la complète disponibilité des corps s'est généralisée dans la culture occidentale.

Dans le troisième chapitre, je termine ma recherche autour d'un autre concept que j'ai aussi inventé, celui de *filament*. C'est à travers ce concept que j'ai défini les cultures du viol, de l'intrusion et du consentement, en analysant les dynamiques qui provoquent des réactions entre ces différentes sphères. Les filaments sont d'étranges liens autour desquels les perlaborations politiques du traumatique peuvent se déployer. Ils aident à situer les consentements dans le langage et les représentations, même s'ils occupent des lieux

éphémères dans des temporalités troubles. Les filaments sont aussi des liens de contacts sous haute-tension, ils permettent de reconnaître les affects dans les œuvres d'art. Cette reconnaissance ouvre les dimensions politiques et esthétiques des traumatismes causés par une culture intrusive, qui agit d'abord dans l'espace figural, mais qui peut aussi déborder dans l'espace réel en attaquant les corps de l'artiste ou dɛula regardeuɾɛ. Les filaments se multiplient quand la vulnérabilité devient un vecteur à la fois poïétique et politique. Le concept de filament peut amener aux dénouements de situations traumatiques pour les porter vers l'art et ultimement vers leur dissolution.

Du corpus exploité en gravure vers trois concepts plastiques principaux pour penser les représentations des consentements

Les trois concepts de femme-territoire, d'incarnat et de filament sont des propositions élaborées afin de penser les consentements et leurs représentations dans le domaine des arts. Ils ont été conceptualisés à partir de nombreuses analyses de corpus philosophiques, esthétiques, anthropologiques, artistiques interdisciplinaires, que j'ai relié autant que j'ai pu à l'histoire du médium de la gravure. Mon parcours de recherche et mon parcours artistique ont changé l'orientation théorique de cette thèse, dont les confirmations d'hypothèses n'auraient pas pu prendre cette forme si le corpus à sa base n'avait pas été entièrement remanié. Dans ces trois parties, il a été question de reconnaître la possibilité de reterritorialisations permettant de s'extirper de la violence de certaines représentations constitutives de la culture de l'intrusion. Ces reterritorialisations produisent de nouvelles normes de représentation qui amorcent des déplacements qui peuvent être de véritables *déterritorialisations*. Dans le domaine figural, le réveil des consentements serait la bascule provoquant des mouvements de reterritorialisation et de déterritorialisation au sein de l'ensemble figural de la femme-territoire. Ce pivot singulier interroge inéluctablement la représentation des chairs, des relations et leurs tissages.

Il s'est avéré très difficile de définir une culture du viol étant donné que le viol est une notion juridique qui a moins de trois cents ans, cette notion est très contextuelle et dépend de normes légales. La culture du viol positionne la loi au-dessus des arts, ce qui en fait une culture sécuritaire stérile plutôt qu'une culture, certes normative, mais fertile. J'ai donc proposé « la culture de l'intrusion » pour décontextualiser la culture du viol et la vider

de sa dimension légale qui étouffe la poïétique. J'ai aussi proposé « la culture du consentement » qui réagit avec la transgression propre à une « culture de l'intrusion », non pour la sanctionner ou la censurer, mais plutôt comme alternative créative et philosophique réactive aux normes, qui ne délaisse pas le traumatique comme piste poïétique pour penser l'érotisme au seul profit de la jouissance.

Hypothèse 1 : l'ensemble figural de la femme-territoire permet de comprendre une culture de l'intrusion préexistante à celle du viol

Ma première hypothèse était qu'une culture de l'intrusion préexiste à celle du viol et qu'elle ferait partie intégrante de la « peau de la nation ». C'est pour répondre à cette première hypothèse que j'ai conceptualisé la femme-territoire comme ensemble figural. Cet ensemble figural m'a permis de rendre compte des liens entre contrôle et surveillance des territoires et contrôle et surveillance des corps des femmes. Quelque chose que j'ai repéré en rassemblant un corpus de gravures de la fin du XVIe jusqu'au siècle 21, depuis des gravures coloniales de Théodore de Bry en 1592, en passant par celle à la gloire de Socrate réalisée par Otto Van Veen en 1607, puis aux gravures anticoloniales de la citoyenne Rollet et de William Blake entre 1794 et 1796, jusqu'aux cartographies à l'eau-forte réalisées en 2008 par Grayson Perry et bien d'autres. La femme-territoire est un concept qui m'a permis d'avoir un premier élément de réponse sur les enjeux politiques, esthétique et de représentation que la culture dite du viol posait, et de l'élargir à celle de l'intrusion.

J'ai ainsi pu dégager au moins quatre enjeux politiques et esthétiques depuis l'ensemble figural de la femme territoire : l'irreprésentabilité des figures de l'altérité dans l'espace pictural, la fixation du mythe féminin dans le temps, la dialectique poliorcétique autour de la maïeutique et l'utilisation du contraste entre les figures pour les mettre en compétition. J'ai réfléchi à partir de la figure socratique et de sa subversion opérée par l'humour *camp*, afin de troubler la violence historique des représentations des figures hérétiques, esclaves et des figures de femmes comme mères de la nation. J'en suis venu à la conclusion que cette subversion annonçait une revanche figurale déjà en préparation depuis l'époque moderne : petit à petit les figures sortent du placard[*] et transgressent les limites de l'ensemble figural de la femme-territoire vers un ailleurs *queer*. Cette revanche fonctionne grâce aux représentations du *réveil des consentements*.

Hypothèse 2 : l'incarnat est un mode de subjectivation occidental qui enfonce les normes hétéronormatives dans la chair grâce à la représentation et ses répétitions

J'ai eu comme deuxième hypothèse l'idée que la modélisation des normes sur les corps s'opérait aux endroits où les consentements du sujet occidental se cristallisaient. C'est pour répondre à cette deuxième hypothèse que j'ai conceptualisé l'incarnat comme mode de subjectivation typiquement occidental. L'incarnat rend compte l'absolue impossibilité pour l'ensemble figural de la femme-territoire de se matérialiser *complètement* sur les corps. Ce concept plastique permet la transition de l'espace figural à l'espace réel et sert de passerelle afin que l'un appose sa marque sur l'autre et *vice versa*. L'incarnat est un concept que j'ai mobilisé pour retracer le phénomène d'enfoncement des normes dans la chair grâce à la surface picturale et sa multiplication ; phénomène que j'ai décrit en utilisant un corpus de gravures retraçant l'imaginaire de la chasse aux sorcières au XVIe siècle, ainsi que celles des traités d'anatomie du milieu du XVe siècle. Dans ce corpus, on trouve des gravures qui ont modelé les cosmographies alchimiques occidentales depuis Jean Théodore de Bry entre 1612 et 1617 jusqu'à ses héritiers, comme Pierre Miotte en 1671 ou encore Matthäus Merian en 1678. Je me suis aussi appuyé sur des gravures qui participèrent à fonder l'imaginaire autour des sorcières, depuis Dürer au tout début du XVIe siècle jusqu'aux aquatintes de Goya à la fin du XVIIIe siècle, en passant par les représentations d'Agostino Veneziano en 1515, de Hans Baldung Grien en 1514 et de Jean Ziarnko en 1613.

Dès 1565, Pieter Van der Heyden représente l'exorcisme religieux de ces sorcières, magicienn*ɛ*s et possédé*ɛ*s en reprenant les tableaux de Pierre Brueghel. On peut remonter à la première apparition du fétiche génital⁂ en gravure dès le XVIIe siècle, avec la gravure *La Souricière* de Claude Mellan. Le fétiche génital se déclinera jusque dans les gravures de Hans Bellmer trois siècles plus tard. Dans les gravures anatomiques de la Renaissance, on pourra voir apparaître le concept plastique de « tissus consentants » dont se drapent les Vénus anatomiques de Jacopo Berengario da Carpi en 1521, faisant se joindre érotisme et anatomie, comme dans les gravures anatomiques de Charles Estienne en 1545, jusqu'aux écorché*ɛ*s qui s'auto-dissèquent dans un mouvement consentant, rendant par là même les corps complètement disponibles et à la merci de la science, qu'on peut voir dans les gravures de Gaspar Becerra en 1556.

Toutes ces scènes se déroulent dès 1543, dans le théâtre anatomique dont André Vésale grave la splendeur dans le frontispice de son ouvrage *de Humani de corpori fabrica*. Plus tard, en 1777, Carl Gottlieb Guttenberg gravera une représentation anatomique violente d'une personne albinos prénommée Geneviève, scrutée par le naturaliste français Buffon, dont on pourra voir la continuité au XIXe siècle avec de nombreuses gravures racistes représentant Saartje Bartman nue, elle aussi scrutée sous toutes ses coutures. En 2017, Kara Walker utilise le medium de la gravure pour réveiller son héritage et répondre à cette utilisation raciste, sexiste et bourgeoise du medium. L'incarnat comme mode de subjectivation occidental, blanc, mâle et bourgeois, est un concept qui réfléchit la gravure comme un *media-zombie*, mais qui pourrait aussi permettre le réveil des consentements de nombreuses *zombies-figurations* qui sont apparues entre les lignes gravées du XVe siècle jusqu'à celles de l'époque moderne. Pour résister aux zombies-figuration, j'ai proposé de suivre les voies d'émancipations des cosmétiques lesbiennes qui invitent à trois libérations : celles des terres, de la parole et du savoir.

Hypothèse 3 : le filament fait entrer l'opacité du désir dans les représentations du consentement en fonctionnant comme traduction affectée de codes relationnels conditionnés par la reconnaissance de la présence d'autrui.

Ma troisième hypothèse était l'idée qu'il était possible de dégager des codes spécifiques depuis les zones dites « grises » du consentement. On aurait pu aboutir au moment fataliste où l'empire de l'ensemble figural de la femme-territoire, son imprégnation dans les corps (l'incarnat), rende tout consentement impossible, toute figure étant enfermée dans une cruelle souveraineté, mais pour y répondr, j'ai conceptualisé les *filaments* comme moyen de traduire l'impermanence et la texture changeante des liens entre les êtres. Les filaments exaltent le déploiement de *figures consentantes*, *éveillées*[1], même si l'*éclaircissement* et la *transparence* de telles figures doivent inéluctablement s'effectuer à l'ombre du désir (ombre qu'on pourrait tenter de dissoudre en tombant dans l'ascétisme et l'extase religieuse par exemple, mais indissoluble sinon.) Ce concept plastique permet de

[1] Le fameux *woke** anglais au cœur des luttes contemporaines des gouvernements fascistes ou en voie de fascisation. Voir Assma Maad, « Qu'est-ce que la pensée "woke" ? Quatre questions pour comprendre le terme et les débats qui l'entourent », *Le Monde*, 23 septembre 2021.

faire entrer l'opacité du désir dans les représentations du consentement, mais aussi de multiplier les modes d'organisation figurale des relations, en sortant de la dyade du couple administré par les politiques hétéronormatives✶ vers le polycule chaotique des relations *queer*. Les filaments sont l'émanation de la connexion du regard entre les êtres, entre leurs sphères intimes et extimes✶. Pour mener une recherche sur un concept aussi large, je me suis limitée aux gravures réalisées en 1784 pour schématiser les théories mesmériennes, et celles pour les disqualifier. J'ai analysé deux gravures d'Edvard Munch, l'une réalisée en 1898 retrace le caractère hypnotique des filaments, et l'autre, réalisée en 1901, rappelle l'effroi de la scène primordiale induite par la sphère dyadique du couple.

Tout au long de cette thèse, le corpus d'œuvres a dépassé les limites du medium de la gravure, surtout lorsqu'il a été question de traiter les représentations de *Suzanne et les Vieillards*, thème emblématique en peinture, et l'une des plus anciennes représentations du consentement des femmes dans la culture chrétienne. Ont été abordés des tableaux représentant ce thème depuis celui du Tintoret entre 1555 et 1556, en passant par la force de la représentation du thème par Artemisia Gentileschi en 1610, jusqu'à la scène d'inspiration galante de Nicolaes Verkolje en 1729, en terminant par l'ultime autoportrait de Suzanne Valadon en 1931. J'ai aussi proposé une recherche de terrain autour des contrats des consentements dans un angle tout-à-fait poïétique, et ce, à partir d'une exposition de Paul Armand Gette sur la liberté du modèle qui a eu lieu en 2017 à la galerie Journiac à Paris. J'ai également réfléchi le contexte d'exposition des consentements de l'artiste, du modèle et plus largement des regardeuɤes à partir d'une analyse des panneaux de Sandro Botticelli réalisés entre 1482 et 1483 sur l'*Histoire de Nastagio degli Onesti,* personnage issu des récits de Boccace.

J'ai ainsi pu dégager au moins quatre enjeux politiques et esthétiques depuis l'organisation figurale du couple jusqu'au polycule. La vulnérabilité d'abord : la culture du consentement✵ fonctionne comme traduction affectée de codes relationnels conditionnés par la reconnaissance de la présence d'autrui. Ensuite, le geste intrusif des gardiennɛs de l'art sur la personne de l'artiste crée des blocages poïétiques. Le geste suturant est un geste poïétique qui répond à l'intrusion en inscrivant le traumatisme dans différentes temporalités visibles dans les œuvres d'art. Ce geste créateur propose de nouvelles normes à partir de la vulnérabilité de l'artiste et dɛula regardeuɤe. Dans le cas du consentement

statutaire et de la barrière des âges, des codes représentationnels ont été dégagés pour penser la notion anthropologique de Dorothée Dussy qualifiant l'inceste de « berceau des domination »[2]. Ces codes mènent à une critique plus large de la pédocriminalité comme fondatrice d'une part de la culture érotique occidentale. Différentes textures et formes du tissu relationnel qui lie les êtres sentant entre eux ont aussi été abordées, parmi cette liste non-exhaustive de tissus d'emprise, d'hypnose, électrisant, compost, de fils et de liens souvent invisibles.

Des signes du consentement ont été repérés dans la convulsion, caractéristique des possédées et des hystériques, traçant une ligne historique jusqu'aux représentations, souvent cinématographiques, de la frénésie du visible chez les actrices pornographiques modernes. À l'aube du siècle 21, les artistes-sorcières réveillent les consentements en proposant des sexorcismes : les contrats utopiques entre modèle et artiste peuvent en faire partie. Ils fonctionnent comme une architecture des consentements qui invite à relationner, qui augmente la dimension poïétique du contrat et lutte contre l'hypercontractualisme sécuritaire néolibéral. Dans un art du consentement, la redéfinition du contrat est un enjeu principal, à la fois esthétique *et* politique. Enfin, une réflexion de l'exposition comme acte poïétique spontané ouvre l'insoluble délabrement de l'œuvre vers la dissolution de l'acte créateur.

Faire entrer les arts dans le débat contemporain sur la notion de consentement

L'invention de concepts plastiques dans cette thèse a permis de faire entrer les réflexions philosophiques autour consentement dans le domaine de la philosophie de l'art. Au début de mes recherches sur le Système Universitaire de Documentation, je rencontrais surtout des articles, thèses et mémoires en médecine et en psychologie. Je n'ai pas rencontré d'artistes qui posaient clairement la question de la représentation du consentement ni de ses enjeux esthético-politiques. Comme le souligne l'essayiste Valérie Rey-Robert, le mot consentement se retrouve « dans la loi pour définir les droits du patient. Le personnel

[2] Dorothée Dussy, *Le Berceau des dominations. Anthropologie de* l'inceste [2013], Paris, Éditions Pocket, 2021.

soignant doit fournir au patient toutes les informations pour qu'il délivre un consentement libre et éclairé aux traitements qu'on lui propose. »[3] En bonne lecteurice de Michel Foucault, il m'a semblé primordial de m'intéresser aux notions qui font recherche dans les institutions médicales.

L'impossible transparence du consentement

Pour le sociologue Éric Fassin, les féminismes ne peuvent se restreindre à être de simples théories du consentement : celles-ci finiraient sinon « dans le combat contre les violences envers les femmes, par gommer toute différence entre les postures féministes libérale et radicale. Les deux se retrouvent en effet dans la logique d'un choix défini par le refus (le "non" des femmes). »[4] En s'emparant de la notion de consentement, les féminismes tendent à faire des femmes des sujets transparents. Seulement, là où Éric Fassin invite à penser la séduction comme dépassant le cadre théorique du consentement, il élude l'axiome selon lequel on peut dire qu'un sujet est avant tout nappé par l'opacité du désir avant de s'en faire le maître, de s'abandonner à lui ou d'être sous son emprise. Pour penser les représentations du consentement, je ne suis pas parti d'une conceptualisation du sujet occidental comme étant axiomatiquement un sujet de désir ; j'ai plutôt pensé les concepts de femme-territoire, d'incarnat et de filaments comme déconstructions de l'empire du sujet occidental, qui serait alors *le* sujet transgressif par excellence.

Éric Fassin ajoute un peu plus loin que « le consentement devient l'enjeu même de la relation de séduction. Il ne s'agit donc nullement de mettre le risque de violence entre parenthèses, mais au contraire de partir de cette menace par rapport à laquelle se constitue la relation de pouvoir entre deux sujets. »[5] Mais penser un art du consentement seulement à partir de la menace ou du risque de violence présupposerait une vision d'ensemble sur tous ces risques, légitimant de fait l'empire de la culture du viol et son seuil légal ; un seuil qui, bien qu'il soit constamment négocié entre la culture et la loi, doit se garder de tout éclaircir dans les désirs. Le connais-toi toi-même absolu du sujet féministe en ferait alors

[3] Valérie Rey-Robert, *Une Culture du viol à la française*, Montreuil, Éditions Libertalia, 2020, p. 56.
[4] Éric Fassin, « Au-delà du consentement : pour une théorie féministe de la séduction », *Raisons politiques*, n°46, 2012, p. 57.
[5] *Ibid.*, p. 60.

un sujet anatomique dont la transparence du désir devrait protéger du viol tout en l'assujettissant à sa culture.

Le refus des femmes fonde les arts occidentaux, dégénitaliser permet aux représentations du consentement de s'épanouir dans le trouble

Si du « non » des femmes naquit la littérature, ce que soutient Jennifer Tamas lorsqu'elle écrit que :

> [...] la littérature doit être prise au sérieux, car elle s'offre comme miroir des attitudes, des expériences de vie ou des échanges conversationnels d'une époque. Elle témoigne également d'une force de persuasion et montre que depuis toujours les femmes ont su exprimer leur désaccord. On pourrait aller jusqu'à dire que c'est pour domestiquer leur refus, l'apprivoiser, mais aussi le déplier et le comprendre, que les hommes – puisque ce furent les hommes qui chantèrent majoritairement l'amour – se mirent à écrire. Avant l'amour courtois, les poètes de l'Antiquité, tels Catulle ou Ovide, s'épuisaient en suppliques devant la porte fermée de la femme aimée, symbole de son refus [Ce *topos* littéraire se nomme le *paraclausithyron*, signifiant littéralement "pleurer auprès de la porte"][6],

Dans le sillage de Tamas, on peut alors dire que le refus des Vénus fonda lui aussi en quelque sorte les arts plastiques. C'est pour cela que le déploiement depuis les années 1970 de « sexualités non normatives et post-génitales »[7] dissout le sexe dans le genre : ce phénomène ouvre la voie aux spéculations féministes harawayennes qui s'engouffrent dans une véritable « dématérialisation du speculum »[8]. Geneviève Fraisse remarque d'ailleurs : « Il n'y a pas intégration, assimilation au monde guerrier des hommes, il y a comme un agrandissement de l'espace des femmes, partagé entre les deux sexes. »[9] Dans ce constat se cache la dématérialisation du speculum. La philosophe remarquait déjà un « trouble »[10] ontologique dans les consentements. Ainsi, dès l'introduction de cette thèse, j'ai écarté un tournant moralisateur ou un départage entre le bon et le mauvais pour aider à circonscrire les représentations du consentement, parce qu'elles sont ontologiquement troubles.

Aussi, Geneviève Fraisse remarque l'aspect douteux du consentement par rapport à la volonté, c'est que le premier révèle le flou ontologique des relations et les rapports de

[6] *Ibid.*, p. 51-52.
[7] Sam Bourcier, *Queer Zones. La trilogie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p. 186.
[8] Donna J. Haraway, *Modest_Witness@Second_Millenium. FemaleMan©_Meets_OncoMouse™, Feminism and Technoscience*, New York et Londres, Tourledge, 1997.
[9] Geneviève Fraisse, *Du Consentement*, Paris, Éditions Le Seuil, 2017, p. 149.
[10] *Ibid.*, p. 128.

force qui le traversent[11]. Les consentements restent souvent dans des lieux d'idéalité plus que dans la réalité, car il y a souvent un partage de représentations implicite, mais puissant, entre dominants et dominés qui, ultimement, mènent à de paradoxaux consentements à la domination[12]. Déterritorialiser ces représentations partagées rend une culture du consentement⁘ viable et émancipatrice, surtout lorsqu'elle est propulsée par les arts.

Les consentements fabriquent de la liberté en offrant la possibilité d'une conversation éthique

Ce qu'Irène Théry appelle « la nouvelle civilité sexuelle »[13] semble être le nouveau paradigme social occidental. Cette nouvelle civilité sexuelle créée les nouvelles « valeurs fondamentales d'une culture »[14] qui contrecarreraient la valeur ontologiquement transgressive du viol. Cette nouvelle culture serait celle du consentement. En distinguant les pratiques permises et prohibées, la nouvelle civilité sexuelle de la troisième révolution du consentement réorganise les valeurs esthétiques et morales dans le domaine de la sexualité : la *scientia sexualis* des derniers siècles semble laisser peu à peu la place à un « art du consentement » dont les représentations sont forcément contextualisantes, pas forcément contractualisantes, et sont de toute façon noyées dans l'opacité du désir. Les consentements ne sont pas tributaires de la liberté *ils sont une fabrication de la liberté.* C'est pour cela que les réveils du consentement se marquent souvent par des signes de refus. Le « non » trace une limite qui façonne la reconnaissance d'un sujet aux yeux d'un autre : c'est un enjeu de représentation à la fois esthétique et politique.

D'autre part, la philosophe Clara Serra insiste le creux entre le désir et le consentement[15], c'est pour cela que cette thèse ne s'est pas concentrée sur les *plaisirs*, parce que ceux-ci ne sont que des indices partiels des consentements. Tout comme les *traumatismes ne correspondent pas toujours avec des délits*[16], la délimitation d'une culture du viol n'est pas suffisante pour comprendre comment une culture du consentement⁘ peut se développer. Les consentements fonctionnent comme les *figures* qui s'éveillent à leurs

[11] *Ibid.,* p. 48-49.
[12] *Ibid.,* p. 79
[13] Irène Théry, *Moi aussi. La nouvelle civilité sexuelle*, Paris, Éditions Le Seuil, 2022, p. 289.
[14] *Ibid.*
[15] Clara Serra, *La Doctrine du consentement, op. cit.*, p. 94.
[16] *Ibid.,* p. 132.

contacts : ils nous échappent toujours – peut-être même pourrait-on dire que les consentements sont la condition d'existence de beaucoup de figures occidentales. Si les consentements sont des « contenants précaires »[17], les figures qui s'éveillent à leurs contacts s'agitent dans une féerie tout aussi fragile. Loin de suivre la voie du sujet masculin néolibéral✳ souverain qui, grâce à une culture du consentement✳, se déclinerait désormais aussi au féminin, une culture du consentement en arts ouvre un espace aux désirs[18], non pas éprouvés grâce à la sensation de plaisir, mais éprouvés dans *leur ouverture possible, dans la possibilité de plaisirs*. Dans une culture du consentement✳, le sujet n'est pas tant le désir (c'est plutôt une modalité opaque) mais bien *toute la territorialisation possible du désir dans les relations sexuelles et/ou affectives,* entre ce qu'un sujet veut clairement, et ce qu'il ne veut clairement pas.[19]

C'est à ce moment-là que les normativités *queer* entrent en scène, elles font éclore « la création de nouvelles représentations des relations érotiques »[20] qui réfléchissent le traumatique dans un rapport vulnérable au sujet-créateur. Il y a en effet une dimension forcément normative de la représentation : l'anti-normativité ne fait pas bon ménage avec la figuration qui nécessite un dictionnaire commun pour être reconnue et lisible. À partir du moment où elles détricotent les normes en en inventant d'autres, les représentations du consentement sont normatives ; et ce, dès l'instant où elles redéfinissent ou font émerger des figures. Les représentations du consentement fonctionnent sur une distinction de valeur entre le beau et le laid, entre l'acceptable et l'inacceptable, mais en reconnaissant la zone opaque du désir, elles excluent ces binarismes en rendant possible des interprétations troubles qui ouvrent des espaces de *discussion.* Ce sont ces espaces sur lesquels travaillent les féministes en s'engageant dans une « conversation éthique »[21] entre traumatisme et désir, à condition de ne pas trop compter sur les cadres légaux pour tout régler.

[17] *Ibid.*, p. 133.
[18] *Ibid.*, p. 103.
[19] *Ibid.*, p. 104-105.
[20] Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer*, Toulouse, Éditions Blast, 2023, p. 158.
[21] Clara Serra, *La Doctrine du consentement, op. cit.*, p. 132.

Gravure mort vivante et figurations zombies : l'actualité des consentements prise dans une étude bizarre sur la mort

Plusieurs limites méthodologiques, théoriques et empiriques se démarquent dans mon étude : le caractère insaisissable des figures et des consentements les rend très précaires et difficilement appréhendables sur une longue durée, car ils sont surtout très *actuels*. Ce qui m'a posé de nombreux problèmes de méthode, et un recul des plus difficiles. J'ai aussi dû opérer sur mes références un choix très orienté, même si elles sont plutôt centrées en gravure, elles ont une tendance à l'abondance folle dès qu'il s'agit du corpus *queer* et des œuvres d'art extérieures à la gravure.

Mon cadre conceptuel est très axé sur les consentements pris dans une histoire très occidentale. Cette étude nécessiterait de sortir du cadre de référence occidental pour s'ouvrir vers des conceptualisations du consentement qui se dissolvent dans les notions théologiques du discernement ou de la spontanéité par exemple – c'est-à-dire en dehors de la conception originellement concupiscente du consentement chrétien. Aussi, les nombreuses articulations multivectorielles des notions et des concepts rendent une lecture synthétique de mon propos plutôt compliquée.

Mon travail a débuté par un éloignement de la notion de « désir féminin » pour réfléchir les consentements (ce qui a complexifié mon approche au point de doubler mon temps de recherche). J'ai donc plutôt axé ma problématique au point nodal des débats contemporains sur les consentements en incluant la vision critique des théories *queer*. De plus, j'ai imbriqué ensemble des corpus en gravure issus de différentes révolutions du consentement, ce qui peut faire apparaître des anachronismes – souvent immédiatement dilués par le caractère ontologiquement instable des figures.

Le cadre théorique de cette thèse s'est donc orienté autour de l'injonction anti-normative à jouir et la création comme pratique critique et inventive des normes. Depuis 2017 jusqu'à aujourd'hui, une étude sur les consentements en révèle l'importance politique, surtout dans le tournant sécuritaire propre à certaines politiques et militantismes féministes. C'est pourquoi une pensée des consentements dans la philosophie de l'art et dans la pratique en gravure a été pour moi le moyen d'en déduire l'aspect mort-vivant et d'en dégager des zombies-figurations, plutôt que de réfléchir la protection du sujet féministe et son auto-préservation. Concevoir la gravure comme zombie-media permet de réfléchir le

délitement de l'œuvre dans la continuité des délitements des consentements et la résilience face au traumatique, conceptions très proches des études bizarres sur la mort (*Queer Death Studies)*. Les cosmétiques lesbiennes que j'ai commencé à penser pourraient entrer dans ce type d'études, mais par manque de temps, je n'ai pas pu élaborer comme je l'aurais voulu autour des tacts, qui sont, je pense au cœur de cette intuition. Le caractère transdisciplinaire de cette thèse contraint à faire des choix.

Il s'est avéré que penser le contrat en arts plastiques était un échec par certains aspects, la rigidité du contrat entrant en contradiction avec la plasticité propre aux arts. Peut-être la notion de contrat aurait-elle méritée une plus grande part dans cette thèse, mais par manque de temps et par soucis de transversalité. Je pense avoir fait le bon choix en optant pour l'ouverture la plus large du sujet pour arriver finalement à la question du contrat, qui m'interroge depuis 2017 avec l'exposition de Paul Armand Gette. J'espère avoir ouvert des pistes pour de futures recherches autour des contrats entre modèles et artistes, entre galeriste et artiste et autour de l'acte créateur et des consentements.

Ouverture vers la dissolution des consentements occidentaux

La fin de mon étude se brouille dans la dissolution et tourne en boucle[22], ce qui est pour moi une réponse d'artiste aux contraintes de l'exposition de l'œuvre d'art. Une perspective bouddhiste se dessine là, je l'ai suggéré un peu partout dans cette thèse : s'intéresser aux études comparatives entre consentements judéo-chrétiens et discernements bouddhistes[23] pourrait enrichir la compréhension du phénomène que j'ai tenté d'étudier dans cette présente thèse.

Mon sujet était restreint au médium de la gravure, une étude plus complète sur d'autres médiums en arts permettrait des résultats différents qui, sans aucun doute, ouvriraient d'autres perspectives poïétiques pertinentes pour envisager les représentations des consentements. Cette thèse constitue une première étape dans l'étude très récente d'une troisième révolution du consentement en occident. Elle ouvre plusieurs pistes pour des

[22] Je commence avec la gravure de la figure socratique pour finir avec son exposition dans Athènes.
[23] Notions abordées dans cet article qui compare et oppose les notions traditionnelles de justice judéo-chrétienne et bouddhiste, surtout dans les branches zen et dans le bouddhisme moderne engagé socialement. Winston L. King, "Judeo-Christian and Buddhist Justice", *Journal of Buddhist Ethics*, Vol. 2, 1995, pp. 67-82.

recherches ultérieures, comme améliorer le cadre méthodologique en le précisant, ou encore en étendre la recherche en dehors du cadre occidental. Ces orientations permettraient de mieux cerner les enjeux complexes, à la fois politiques et esthétiques, des représentations du consentement.

Table des figures

fig. 1. Jean-Honoré Fragonard, *Le Verrou*, entre 1774 et 1778, huile sur toile, 73 x 93 cm, Paris, musée du Louvre..... 38

fig. 2. Gian Lorenzo Bernini *L'Enlèvement de Perséphone*, 1621-1622, marbre, 255 cm, Rome, Galerie Borghèse..... 38

fig. 3. Colleuxses Nantes, *LA HONTE DOIT CHANGER DE CAMP*, 17 janvier 2025, lettres peintes sur papier machine A4, colle biodégradable, collage photographié par le collectif de colleuxses de Nantes, visible sur le réseau social *Instagram* sous le nom d'utilisateur @colleuxses_nantais.es 55

fig. 4 Sarah Miansoni, *La Péniche. Le journal étudiant de Sciences Po*, photographie, 17 janvier 2021. 99

fig. 5. Grayson Perry*, Map of nowhere*, 2008, gravure à l'eau-forte et pointe sèche, cinq plaques imprimées sur une feuille, 53 x 113 cm. © Galerie de l'artiste et Victoria Miro, Londres..... 137

fig. 6. Détail fig. 5. Grayson Perry*, Map of nowhere*, 2008. © Galerie de l'artiste et Victoria Miro, Londres..... 138

fig. 7. Bryan Adams, affiche pour campagne publicitaire avec Zahia Dehar pour l'organisation pour le droit des animaux Peta (Pour une Éthique dans le Traitement des Animaux), 2015, photographie manipulée numériquement, dimensions variables. © Bryan Adams/PETA..... 141

fig. 8. Chloé Fleury Turcas, *Mythe féminin*, 2017, eau-forte et aquatinte au savon sur cuivre, 12,3 x 10 cm, encre rouge carmin Charbonnel sur du papier blanc Rosaspina de Fabriano 220g, 21 x 13 cm, impression main sur presse personnelle, Paris..... 149

fig. 9. William Nelson Copley, *The Devil in Miss Jones*, 1972, peinture acrylique sur toile, 130 x 97 cm, Anvers, Lens Fine Art. 149

fig. 10. Chloé Fleury Turcas, *Xanthippe pissant sur Socrate, Alcibiade épiant*, 2018, eau-forte sur cuivre, 10 x 15 cm, encre noire Charbonnel sur du papier blanc Rosaspina de Fabriano 220g, 26,5 x 20 cm, impression main sur presse personnelle, Paris. 161

fig. 11. Otto Van Veen*, Xanthippe vidant le pot de chambre sur la tête de Socrate*, 1607, gravure au burin, *in-folio*, tirée de l'ouvrage *Emblemata Horatiana, Imaginibus In Aes Incisis Atque Latino, Germanco, Gallico Et Belgico Carmine Illustrata,* Anvers, Collection privée. 162

fig. 12. Artiste inconnu, 1797, *Cent gravures d'époque pour illustrer La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu suivie de l'Histoire de Juliette, sa sœur de Sade*, édition hollandaise de 1797, gravure à l'eau-forte, 6,5 x 10 cm, supplément au n°12/13 de la revue *Obliques*, 1977, Paris, Éditions Roger Borderie, p. 47. 167

fig. 13. Maïc Baxane, *Pisseuse 2*, 2022, autoportrait aux pastels à l'huile, 40 x 50 cm. © Collection de l'artiste..... 170

fig. 14. Maïc Baxane, *Pisseuse 15*, 2023-2024, pastels à l'huile sur papier, crayons, 30 x 40 cm. © Collection de l'artiste..... 170

fig. 15. Jean-Léon Gérôme, *Pygmalion et Galatée*, 1890, huile sur toile, 89 x 67 cm, New York, MoMA..... 171

fig. 16. Paul Delvaux, *Pygmalion*, 1939, huile sur toile, 135 x 165 cm, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts..... 171

fig. 17. Chloé Fleury Turcas, *À la recherche des larmes de Socrate*, exposition du 21 mai 2024 de 11h14 à 11h15, La prison de Socrate [Φυλακή του Σωκράτη], colline de Filopappou, 43, Rovertou Galli, Athènes, Grèce..... 178

fig. 18. Chloé Fleury Turcas, *I - L'impossible vulnérabilité du bâteleur*, 2021, eau-forte et pointe-sèche sur cuivre, 14,7 x 19,5 cm, encre noire 81 Charbonnel, impression taille douce sur papier Velin 240g Johannot d'Arches, 20 x 25 cm, impression main sur presse personnelle, Paris..... 182

fig. 19. Julie Rrap *Fleshed Out*, 2002, installation, impressions Vutek et sculptures en bronze, dimensions variables, Roslyn Oxley Gallery, Sydney. © Julie Rrap..... 189

fig. 20. Édouard Manet*, Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, huile sur toile, 207 x 265 cm, Musée d'Orsay, Paris..... 189

fig. 21. Édouard Manet,*Olympia*, 1863, huile sur toile, 130,5 x 191 cm, Paris, Musée d'Orsay..... 190

fig. 22. Diego Velázquez, *Portrait d'Innocent X*, 1650, huile sur toile, 140 x 120 cm, Rome, Galerie Doria-Pamphilj..... 191

fig. 23. Francis Bacon, *Étude d'après le Portrait du pape Innocent X*, 1953, huile sur toile, 153 x 118 cm. © Centre d'Art Des Moines, Iowa (États-Unis)..... 191

fig. 24. Herman Braun-Vega, *Hello Mister Bacon (Vélasquez)*, 1981, acrylique sur toile, 195 x 130 cm. © Galerie de l'artiste..... 191

fig. 25. *God Is* Queer, Stand aperçu au Marché *Drag & Queer*® 8 et 9 juin 2024, cité fertile, Pantin..... 200

fig. 26. Chloé Fleury Turcas, *Red Door*, 2020, gravure à l'eau-forte, aquatinte et pointe sèche sur cuivre 11,8 x 22,5 cm, encres bleu de Prusse et terre de Sienne brûlée de Charbonnel, mélangées avec une encre lithographique verte fluo, impression taille-douce et Chiné collé (morceau de papier de soie rouge) sur papier blanc 220g Rosaspina de Fabriano, 26,5 x 17 cm, impression sur presse personnelle, Paris..... 206

fig. 27. Chloé Fleury Turcas, *Red Door*, 2020, essai d'artiste note E. A., gravure à l'eau-forte, aquatinte et pointe sèche sur cuivre 11,8 x 22,5 cm, encre Charbonnel bleue de Prusse mélangée avec une encre lithographique vert fluo, impression taille-douce et Chiné collé (morceau de papier de soie rouge) sur papier blanc 220g Rosaspina de Fabriano, 26,5 x 17 cm, impression sur presse personnelle, Paris..... 209

fig. 28. Chloé Fleury Turcas, *Red Door*, 2020, essai d'artiste annoté « aquatinte foirée » et « non le noir c'est nul » tâché avec des éclaboussures de vernis à graver Lamour, gravure à l'eau-forte, aquatinte et pointe sèche sur cuivre 11,8 x 22,5 cm, encre noire 81 Charbonnel, impression taille-douce et Chiné collé (morceau de papier de soie rouge) sur papier blanc 220g Rosaspina de Fabriano, 24 x 16,5 cm, impression sur presse personnelle, Paris..... 209

fig. 29. Chloé Fleury Turcas, *Classic Harem*, 2017, essai avec des traces de doigts sur les marges, eau-forte et aquatinte sur cuivre, 10 x 12,2 cm, encre Charbonnel bleue de Prusse mélangée avec une encre lithographique vert fluo, impression sur du papier blanc Rosaspina de Fabriano 220g, 21 x 24 cm, impression main sur les presses des Ateliers Moret, Paris. 210

fig. 30. Statuette de la culture épigravettienne, 8000 ans avant notre ère, Argile, 17 cm de hauteur, Cuina Turcului, région du défilé des portes de fer, sud-ouest de la Roumanie. Dessin recopié par mes soins d'après Marija Gimbutas, *Le Langage de la Déesse* [1989], Paris, Éditions Antoinette Fouque, 2005, p. 37. 210

fig. 31. Chloé Fleury Turcas, *Red Door*, 2019, crayon papier sur chute de papier déchiré, 27,5 x 16,2 cm. 211

fig. 32. Chloé Fleury Turcas, *Red Door*, 2019, encre de Chine sur papier 55g, 25,5 x 15,3 cm. 211

fig. 33. Niki de Saint-Phalle, *Gwendolyn 2*, 1966, polyester peint sur armature métallique, 252 x 200 x 125 cm, Basel, Musée Tinguely. 218

fig. 34. *Vénus de Willendorf*, 24 000-22 000 ans avant notre ère, calcaire néolithique, 11 cm de hauteur, Vienne, Musée d'histoire naturelle. 218

fig. 35. Niki de Saint Phalle, *La mariée (Eva Maria)*, 1963, grillage, plâtre, dentelle encollée, jouets divers peints, 226 x 200 x 100 cm, Paris, Centre Georges Pompidou. 218

fig. 36. Lubaina Himid, *A Fashionable Marriage*, 1986, installation, techniques mixtes, acrylique sur découpes de bois gravées, avec des collages de journaux et magazines et autres éléments ready-made, figurines plus grandes que nature, approximativement 6 mètres de large, Courtesy the artist and Hollybush Gardens. © M. Birchall & Teo Lashley Burnley. 219

fig. 37. Lubaina Himid, *The Carrot Piece*, 1985, peinture acrylique sur contreplaqué, bois, carton et ficelle, dimensions variables, Londres,Tate Britain. 220

fig. 38. Sir William Rothenstein, *Parting at Morning*, 1891, peinture à la craie, au pastel et au bronze sur papier, 129,5 x 50,8 cm, Londres, Tate Britain. 220

fig. 39. Lisa Brice, *Parting at Dusk*, 2017, gouache sur papier, dimensions non indiquées, Londres, Tate Britain. 220

fig. 40. Jean-Honoré Fragonard, *Jeune femme assoupie,* 1756-1761, huile sur toile, 49 x 62,5 cm, collection privée. 221

fig. 41. Chloé Fleury Turcas, *Télécommande*, 2016, eau-forte sur cuivre, 15 x 10 cm, encre noire Charbonnel sur du papier blanc Rosaspina de Fabriano 220g, 24 x 22 cm, impression main sur presse personnelle, Paris. 221

fig. 42. Édouard Manet, *Nana*, 1877, huile sur toile, 150 x 116 cm, Hambourg, Kunsthalle. 224

fig. 43. Édouard Manet, *Portrait d'Émile Zola*, 1868, huile sur toile, 165 x 114 cm, Paris, Musée d'Orsay. 225

fig. 44. Édouard Manet, *Olympia*, 1867, eau-forte, 8,8 x 17,9 cm, épreuve sur vélin, issu du tirage pour l'ouvrage de Zola, *Édouard Manet*, Paris, Éditions Dentu, 1867. © BNF. 226

fig. 45. Chloé Fleury Turcas, *Olympia et sa maquerelle*, 2016, eau-forte et aquatinte sur cuivre, 14, 5 x 20 cm, encre noire Charbonnel sur papier blanc Rosaspina de Fabriano 220g, 26,5 x 22 cm, impression main sur presse personnelle, Paris. 226

fig. 46. Paul Cézanne, *Une moderne Olympia*, 1873-1874, huile sur toile, 46 x 55,5 cm, Paris, Musée d'Orsay. 227

fig. 47. Aimé Mpane, *Olympia II*, 2013, peinture murale sur pièces de contreplaqué. 91,4 x 121,8 cm, collection Gérard Valérius 227

fig. 48. William Henry Johnson, *Nude*, 1939, huile sur toile de jute, 75,6 x 97,2 cm, Smithsonian American Art Museum, Gift of the Harmon Foundation. 228

fig. 49. Kerry James Marshall, *Untitled (Club Scene),* 2013, acrylique et paillettes sur toile non tendue, 302,3 x 548,6 cm, New York, MoMA. © MoMA, New York. 228

fig. 50. Aya Nakamura et la garde Républicaine sur le pont des arts et devant l'Institut de France, le 26 Juillet 2024 pour la cérémonie d'ouverture des jeux olympiques à Paris. © France Télévisions. 233

fig. 51. Détail fig. 45. Chloé Fleury Turcas, *Olympia et sa maquerelle,* 2016. 240

fig. 52. Détail fig. 98. Chloé Fleury Turcas, *Cosmétiques esthésiologiques*, 2024. 241

fig. 53. Chloé Fleury Turcas, *sans titre*, 2020-2022, page de carnet et crayon à papier, 17,8 x 12,5 cm. 242

fig. 54. Chloé Fleury Turcas, *L3SBi4N P0RN*, 2021, dessin, plume *maru* et encre de Chine sur papier 55g, 29,7 x 21 cm. 242

fig. 55. Détail, Chloé Fleury Turcas, *Scutigère*, 2022, crayon à papier sur un ensemble de papiers collés, 70 x 20,4 cm. 243

fig. 56. Jean-Léon Gérôme, *Le Bain turc*, 1870, huile sur toile, 50,8 x 40,6 cm, Boston Museum of Fine Arts. 247

fig. 57. Chloé Fleury Turcas, *Classic Harem*, 2017, eau-forte et aquatinte sur cuivre, 10 x 12,2 cm, encre Charbonnel bleue de Prusse mélangée avec une encre lithographique vert fluo, impression sur du papier blanc Rosaspina de Fabriano 220g, 21 x 24 cm, impression main sur les presses des Ateliers Moret, Paris. 247

fig. 58. Antoine Coypel, *Jeune noir tenant une corbeille de fruits et jeune fille caressant un chien*, réintitulé *Scène de genre avec Angola*, 1684, huile sur toile, 28 x 21,5 cm, Paris, Musée du Louvre 250

fig. 59. Kerry James Marshall, *A Portrait of the Artist as a Shadow of His Former Self [Un portrait de l'artiste comme l'ombre de lui-même]*, 1980, tempera à l'œuf sur papier, 20,3 x 16,5 cm, Chicago, MCA. 251

fig. 60. Kerry James Marshall, *Invisible Man [L'homme invisible]*, 1986, acrylique sur toile, 127 x 95,3 cm, Vancouver, Rennie Collection. 251

fig. 61. Johann Heinrich Füssli, *La revanche du Nègre*, 1806-1807, huile sur toile, 92,2 x 71,6 cm, Hambourg, Kunsthalle. 254

fig. 62. John Boyne, *A Meeting of Connoisseurs*, 1808, aquarelle, 41,3 x 55,5 cm, Londres, Victoria and Albert Museum. 256

fig. 63. Kees Van Dongen, *Jack Johnson* ou *The Morning Walk*, 1914, huile sur toile, annoté au dos de la toile : "*There is no justice for me in America after beating Jeffries. Jack Johnson*", 130 x 81 cm, Monaco, collection Palais Princier. 257

fig. 64. Henri Rousseau, *La Charmeuse de serpents*, 1907, huile sur toile, 167 x 189,5 cm, Paris, Musée d'Orsay. 257

fig. 65. Théodore Géricault, *Le Radeau de La Méduse*, 1818-1819, huile sur toile, 491 x 716 cm, Paris, Musée du Louvre. 258

fig. 66. Chloé Fleury Turcas, *Le Radeau de la Syrie*, 2016, dessin à l'encre de chine colorisé numériquement. 258

fig. 67. Chloé Fleury Turcas, *Le Radeau des migrants*, 2016-2017, gravure à l'eau-forte, aquatinte et pointe sèche, 29,5 x 20 cm, encre sépia Charbonnel sur du papier blanc Rosaspina de Fabriano 220g, 35 x 24 cm, impression main sur la presse de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne UFR 04, Paris. 259

fig. 68. Théodore de Bry, *Americae Tertia Pars*, 1592, gravures à l'eau-forte, illustrant Nicolas Barré, Jean de Léry et Hans Staden, volume III, traduit par Carolus Clusius, Francfort, J. Wechel et S. Feierabend, 1592. Dans l'ordre : p. 18 ; p. 24 ; p. 127 ; p. 179. 266

fig. 69. Hans Staden, *The True History of his Captivity*, 1557, gravures sur bois, illustrant Hans Staden, *The True History of his Captivity*, traduit et édité par Malcolm Letts, Londres, Éditions George Routledge & sons, LTD. Broadway House, 1928. Dans l'ordre de haut en bas : pages 158 et 163. 267

fig. 70. François-Anne David, *Soulèvement des Nègres à la Jamaïque en 1759, gravure parue dans l'Histoire d'Angleterre représentée par des figures, Milcent et Guyot, Paris 1784-1800*, 1800, tome III, Mexico, Brown University, John Carter Brown Library, planche 5 suivant la page 36. 270

fig. 71. Juan Lopez, frontispice de la *Vida de J. J. Dessalines...* de Paul Dubroca, 1806, gravure à l'eau-forte, Mexico, Brown University, John Carter Brown Library. 270

fig. 72. Juan Lopez, planche de la *Vida de J. J. Dessalines...* de Paul Dubroca, 1806, gravure à l'eau-forte, ... 271

fig. 73. Abel Hugo, *France militaire : histoire des armées françaises de terre et de mer de 1792 à 1833*, 1833, tome 1, Paris, Delloye, collection de la Bibliothèque municipale de Lyon, p. 277. 271

fig. 74. Sutapa Biswas, *Housewives with Steak-Knives [Femmes au foyer avec des couteaux à steak]*, 1985, collages acryliques, pastel et xerox sur papier marouflé sur toile, 274 x 244 cm, musées et galeries de Bradford. 277

fig. 75. Artemisia Gentileschi, *Yaël et Siséra*, 1620, huile sur toile, 93 x 128 cm, Budapest, Musée des Beaux-Arts. 278

fig. 76. Le Caravage, *Judith décapitant Holopherne*, 1599-1602, huile sur toile, 145 x 195 cm, Rome, Galerie nationale d'art ancien. 278

fig. 77. Artemisia Gentileschi, *Judith décapitant Holopherne*, 1613, huile sur toile, 158,8 x 125,5 cm, Naples, Musée de Capodimonte. 279

fig. 78. Lucas Cranch l'Ancien, *Salomé avec la tête de Saint Jean-Baptiste*, 1530, huile sur peuplier, 87 x 58 cm, Budapest, Musée des Beaux-Arts. 279

fig. 79. Chloé Fleury Turcas, *Bienvenue*, 2018, eau-forte, diptyque sur cuivre, 7 x 8 cm, encre noire Charbonnel sur du papier blanc Rosaspina de Fabriano 220g, 27 x 17,5 cm, impression main sur presse personnelle, Paris. 280

fig. 80. Paul Gauguin, *Nave Nave Moe*, 1894, huile sur toile, 74 x 100 cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage 280

fig. 81. Citoyenne Rollet, *Traite des nègres : quel contrat infâme, l'un marchande ce qui n'appartient à personne, l'autre vend la propriété de la nature*, 1794, estampe d'après une peinture de George Morland, 35 x 45 cm, édité à Paris chez Depeuille. 286

fig. 82. Citoyenne Rollet, *Le Nègre armé*, 1794, estampe d'après le dessinateur Fougea, Bordeaux, Musée d'Aquitaine. 286

fig. 83. William Blake, *A Negro hung alive by the Ribs to a Gallows [Un Nègre pendu vivant par les côtes à une potence]*, planche illustrant John Stedman, *Narrative of a Five Years' Expedition against the Revolted Negroes of Surinam in Guiana*, Londres, Éditions J. Johnson / J. Edwards, 1796 288

fig. 84. William Blake, *A Flagellation of a Female Samboe Slave*, *[Une Flagellation d'une Esclave Samboe]*, planche illustrantJohn Stedman, *Narrative of a Five Years' Expedition against the Revolted Negroes of Surinam in Guiana*, Londres,Éditions J. Johnson / J. Edwards, 1796. 289

fig. 85. Marcus Rainsford, *St. Domingo, of Het land der zwarten in Hayti en deszelfs omwenteling*, tome 2, Amsterdam, Éditions J. Allart, 1806, collection New York Public Library 289

fig. 86. *Le Général Dalton poursuivi par les réverbères patriotiques*, 1790, gravure, 13 x 9 cm, publié dans Camille Desmoulin, *Révolutions de France et de Brabant*, Tome 2, Paris, Laillet & Garnery, 1790, p. 48. © Centre historique des Archives nationales - Atelier de photographie, Paris. 292

fig. 87. Chloé Fleury Turcas, *L'extrême droite occidentale poursuivie par le réverbère révolutionnaire & queer,* 2025, encre de Chine sur papier canson, 22,7 x 30,7 cm, affiche réalisée à l'occasion de la pride du 28 juin 2025 contre l'internationale réactionnaire. 293

fig. 88. Inter-LGBT, *Marche des fiertés contre l'internationale réactionnaire*, mardi 3 juin 2025, affiche, première de couverture du journal *L'Humanité*. © Inter-LGBT/L'Humanité. 294

fig. 89. Chloé Fleur Turcas, *Dominant dominé*, 2018, eau-forte et aquatinte sur cuivre, 21 x 15 cm, encre noire Charbonnel sur du papier blanc Rosaspina de Fabriano 220g, 27 x 21 cm, impression main sur presse personnelle, Paris. 300

fig. 90. William Blake, *Europe supported by Africa and America [Europe supportée par Afrique et Amérique],* planche illustrant John Stedman, *Narrative of a Five Years' Expedition against the Revolted Negroes of Surinam in Guiana,* Londres, Éditions J. Johnson / J. Edwards, 1796 304

fig. 91. Théodore Chassériau, *La Toilette d'Esther*, 1841, huile sur toile, 45,5 x 35,5 cm, Paris, Musée du Louvre. 305

fig. 92. Jules-Robert Auguste, *Deux femmes dénudées* dit aussi *L'Afrique et l'Europe*, vers 1825-1830, pastel sur papier, 30 x 26 cm Paris, Musée du quai Branly – Jacques Chirac 305

fig. 93. Titien, *Le Rapt d'Europe*, 1562, huile sur toile, 178 x 205 cm, Boston, Musée Isabella-Stewart-Gardner. 306

fig. 94. Mary Reid Kelley & Patrick Kelley, *The Rape of Europa [Le viol d'Europe]*, 2021, vidéo, 9 minutes et 7 secondes, Boston, Galerie des artistes et Musée Isabella-Stewart-Gardner. 306

fig. 95. Pierre Mignard, *Portrait de Louise de Keroual, duchesse de Portsmouth*, 1682, huile sur toile, 120,7 x 95,3 cm, Londres, National Portrait Gallery 312

fig. 96. Carl Gottlieb Guttenberg, *Geneviève*, 1777, gravure d'après un dessin de Jacques de Sève paru dans *Histoire naturelle générale et particulière, servant de suite à l'histoire naturelle de l'homme*, Supplément, Tome quatrième avec la *description du Cabinet du roy de Buffon*, pl. 1, Paris, Imprimerie royale, 1777. © Wellcome Collection. 315

fig. 97. Christian Schad, *Agosta, the Pigeon-Chested Man, and Rasha, the Black Dove [Agosta, l'homme à la poitrine de pigeon, et Rasha, la colombe noire]*, 1929, huile sur toile, 120 x 80 cm, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art. © Christian Schad Stiftung Aschaffenburg/VG Bild-Kunst, Bonn and DACS, London 2024. 316

fig. 98. Chloé Fleury Turcas, *Cosmétiques esthésiologiques*, 2024, dessin, plume maru et encre de Chine sur papier kraft, 70 x 20,4 cm. 320

fig. 99. Matthäus Merian l'Ancien, *gravure d'un paysage anthropomorphique*, 1671, gravure taille-douce, *in-folio*, *in* Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae...*, Amstelodami, Apud Joannem Janssonium à Waesberge, & Haerdes Elizaei Weyerstraet, 1671, p. 709. 324

fig. 100. *Mandala de la déité apaisée bouddhiste Guhyasamaja pour la transmission Manjuvajra* [གསང་བ་འདུས་པ། ནང་མ།], style Beri, seconde moitié du XVIe siècle, pigment minéral moulu sur coton, dimensions inconnues, lignées Sakya, Ngor (Sakya) et bouddhiste, Tibet, Collection privée. © 2024 Himalayan Art Resources Inc. Item n° 24514. 327

fig. 101. *Le livre des œuvres divines* d'Hildegarde de Bingen, 1220-1230, miniature, in-folio, Lucques, Biblioteca Statale, Codex Latinum 1942, fo 9. © BNF. 328

fig. 102. *Body mandala peaceful/wrathful* [ཞི་ཁྲོ་མ།], 1900-1959, pigment minéral moulu sur coton, 102,9 x 71,7 cm, lignée bön, Tibet. © 2004, Rubin Museum of Art, New York 329

fig. 103. Jean Théodore de Bry et Matthäus Merian l'Ancien, frontispice *in* Robert Fludd *Utriusque cosmi*, 1617, gravure en taille douce, In-folio, Oppenhemii, Aere Johan-Theodori de Bry, Typis Hieronymi Galleri. © BNF. 334

fig. 104. Artiste inconnu, *Typus Sympathicus Microcosmi cum Migacosmo,* 1650, gravure sur bois illustrant Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni,* Tome II, Romae, typis Ludovici Grignani, 1650, p. 402. © BNF 335

fig. 105. Gentile Bellini (attribué à), corps astro-anatomique, 1495, gravure sur bois, 31,5 x 21 cm, *in* Joannes de Ketham, *Fasciculus medicine,* Venice, Per Joannem & Gregoriũ de Gregorijs fratres, 1495, p. 15 335

fig. 106. Pierre Miotte, gravure astro-anatomique,1671, gravure taille-douce, dimensions inconnues, *in* Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae...*, Amstelodami, Apud Joannem Janssonium à Waesberge, & Haerdes Elizaei Weyerstraet, 1671, vue 396. © BNF 340

fig. 107. Jean Théodore de Bry et Matthäus Merian l'Ancien, *Utriusque cosmi*, 1617, gravure en taille-douce, dimensions inconnues, *in* Robert Fludd, *Utriusque cosmi*, Oppenhemii, Aere Johan-Theodori de Bry, Typis Hieronymi Galleri, 1617, vue 5. © BNF. 341

fig. 108. Matthäus Merian, *in Musaeum hermeticum*, 1678, gravure taille-douce, 26 x 34,2 cm, ... 342

fig. 109. Joannem Janssonium (attribué à), *Mundus subterraneus [Pantamorphon]...*, 1678, gravure taille-douce colorisée, 40x50 cm, *in* Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus [Pantamorphon]...*, Amstelodami, apud Joannem Janssonium à Waesberge & filios, 1678, vue 186. © BNF. 345

fig. 110. Nicolas de Lorraine, *La Provence en figure de femme,* vers 1536-1538, exercices d'écolier, extrait des *Illustrations et singularités de la comté de Provence*, in-folio. © BnF, Département des Manuscrits, Français 5694. XF 3230. 347

fig. 111. Max Ernst, *Le Jardin de la France*, 1962, huile sur toile, 114 x 168 cm, Paris, Centre Georges Pompidou. 347

fig. 112. Carl Wilhelm Kolbe, *Auch ich war in Arkadien [J'étais aussi en Arcadie]*, 1801, eau-forte, 41,2 x 53 cm, Houston, Musée des Beaux-Arts de Houston 348

fig. 113. Albrecht Dürer, *Saint Eustache*, environ 1501, gravure taille-douce sur cuivre, papier Vergé, 36,4 x 36,1 cm, imprimé à Nuremberg, Cleveland, Cleveland Museum of Art 350

fig. 114. Max Ernst, *Napoléon dans le désert*, 1941, huile sur toile, 46,3 x 38,1 cm, New York, MoMA. © 2024 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris 352

fig. 115. André Masson, *Terre érotique*, 1939, dessin à la plume, 31,5 x 49 cm, Paris, Galerie Louise Leiris. 352

fig. 116. Willem de Kooning, *Femme comme paysage*, 1954-55, huile et charbon sur toile, 166,3 x 124,4 cm, collection privée. © Christie's Images / Bridgeman Images. 353

fig. 117. Leonor Fini, *La Nourriture*, 1975, Illustration pour la couverture de la revue féministe bimestrielle *Sorcières.* Xavière Gauthier (dir.), *Sorcières*, Paris, Éditions Albatros, 1975, 64 pages. 356

fig. 118. Jacqueline Lamba, *La Femme blonde*, 1930, huile sur toile, dimensions inconnues, collection Guy Ladrière. © Didier Loire/Adagp, Paris 2022. 357

fig. 119. Jane Graverol, *Les Derniers Plaisirs*, vers 1950, huile sur panneau Isorel, dimensions inconnues, collection Mony Vibescu. 357

fig. 120. Frida Kahlo, *El venado herido [Le Cerf blessé]*, 1946, huile sur panneau de bois, 30 x 22,4 cm, collection privée de Carolyn Farb, Houston. 359

fig. 121. Kiki Smith, *Born*, 2002, bronze, 99,1 x 256,5 x 61 cm, New York, Courtesy Pace Wildenstein. 359

fig. 122. Claudine Aspar, *Femme paysage*, 2022, peinture sur support, élément central d'un triptyque, 150 x 100 cm, Fontaine de Vaucluse, Musée Pétraque. 361

fig. 123. Claudine Aspar, *Le manteau de la femme paysage*, 2022, monotype, broderies, incrustations de sequins, tissus, dimensions inconnues, vue de face et de dos, Fontaine de Vaucluse, Musée Pétraque. 362

fig. 124. Chloé Fleury Turcas, *filaments prophétiques*, 2024, Installation, environ 154 x 89 x 35 cm, matériaux divers, sculpture, gravures, broderies, exposition du 11 août 2024 de 17h58 à 18h36, en l'honneur des arbres coupés, des ronces et de la forêt, Morbihan. 362

fig. 125. Pierre Brebiette, *Bacchanale*, 1610-1642, eau-forte, 6,4 x 16,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art. 368

fig. 126. René Boyvin, *Danse des Dryades*, XVIe siècle, burin d'après Rosso Fiorentino, 26,9 x 39,8 cm, R.-Dumesnil 74-1, Paris, Bibliothèque Nationale de France. © BNF, Cabinet des estampes, Ed3, in-folio. 368

fig. 127. Agostino Veneziano, *Sur le chemin du Sabbat* ou *La Carcasse*, vers 1515, burin, 30,2 x 64,5 cm, ... 369

fig. 128. David Rijckaert III, *Ronde diabolique*, 1651, huile sur toile, 48,2 x 62,7 cm, Clermont-Ferrand, Musée d'art Roger-Quilliot 369

fig. 129. Albrecht Dürer, *La Sorcière,* vers 1500, burin sur cuivre, 11,5 x 7 cm, ... 373

fig. 130. Hans Baldung Grien, *L'instant du Départ*, 1514, plume, encre noire, lavis, rehauts de blanc, sur papier préparé brun, 28,8 x 20,5 cm, monogrammé et daté 1514, ... 373

fig. 131. Lady Frieda Harris, *Le diable* [arcane majeure XV], 1938-1943, gouache et mine de plomb sur papier, 42,5 x 26,9 cm, cartes de tarot réalisées d'après les instructions d'Aleister Crowley, *The Book of Thoth,* Londres, Ordo Templi Orientis, 1944. première édition en1963. © U. S. Games Systems, Inc. 374

fig. 132. Chloé Fleury Turcas, *Sabbat des sorcières*, 2019, gravure pointe-sèche sur zinc ,40 x 30 cm, encre noire 85 Charbonnel, impression taille douce sur papier ivoire 120g Hahnemühle, 45 x 35 cm, imprimé sur presse personnelle, Paris. 374

fig. 133. Paul Richer, Tableau de 82 figures de la convulsée, *in Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, préface de Jean-Martin Charcot, Paris, A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1885, tableau V, inséré entre les pages 166 et 167. © BNF. 379

fig. 134. Paul Richer, Schémas de contorsions et de grands mouvements de la convulsée, *in Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, préface de Jean-Martin Charcot, Paris, A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1885. De droite à gauche et de haut en bas respectivement : fig. 41, p. 76 ; fig. 48 & 49, p. 79 ; fig. 50, p. 80 ; fig. 51, p. 81. © BNF. 380

fig. 135. Scène dite de « l'araignée » ou « *spider-walk* » exécutée par l'actrice Linda Blair, dans le film réalisé par William Friedkin, *The Exorcist,* film d'horreur, Warner Bros. & Hoya Productions, 133 minutes, 1973. © Warner Bros. 381

fig. 136. Jean Ziarnko, *Description et Figure du Sabbat des Sorciers,* 1613, eau-forte, 24 x 30,8 cm au premier trait carré. Planche pour Pierre de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons...*, Paris, sn, 1613, in-4°. BNF, Département des imprimés, R. 8858. 383

fig. 137. Graveur allemand anonyme, *Scène de torture*, XVIe siècle, bois gravé, 7 x 10,5 cm. © BNF, cabinet des estampes, Li 58a, in-folio. 386

fig. 138. Philippe Galle d'après Brueghel l'Ancien, *Justicia*, 1559, burin, 22,3 x 28,7 cm, imprimé chez Cock. © BNF, Bastelaer 135. Hollstein 135. Lebeer 34. Cabinet des estampes, Cc 5, in-folio. 386

fig. 139. Pierre Giffart d'après Sebastien Leclerc, *La preuve par l'eau froide*, 1702, eau-forte, in-folio, frontispice pour Pierre Le Brun, *Histoire critique des pratiques superstitieuses...* Rouen, Éditions G. Behourt, 1702. © BNF, In-12, 637 p. Département des imprimés, V. 21968 387

fig. 140. Anonyme, *L'exécution d'Urbain Grandier*, 18 août 1634, gravure sur bois avec le texte, 42 x 28 cm. © BNF, cabinet des estampes, obi. 389

fig. 141. Francisco de Goya y Lucientes, *Aquellos polbos (ces poussières)*, 1797-1799, eau-forte, pointe sèche, burin, aquatinte brunie sur papier Vergé, 30,6 x 20,1 cm, Caprichos numéro 23, première édition, Colección Plácido Arango Arias, donación Plácido Arango Arias, 1991. 390

fig. 142. Chloé Fleury Turcas, *Droit de vie et de mort*, 2019, gravure pointe-sèche et eau-forte sur cuivre 15 x 15 cm, encre noir de jais Joop Stoop, impression taille douce sur papier ivoire 220g Rosaspina de Fabriano, 22 x 23 cm, impression sur presse personnelle, Paris. 394

fig. 143. Pieter Van der Heyden d'après Pierre Brueghel l'Ancien, *Saint Jacques le Majeur chez le Magicien Hermogène*, 1565, burin, imprimé chez Cock, 21,9 x 29 cm 399

fig. 144. Pieter Van der Heyden d'après Pierre Brueghel l'Ancien, *La Chute du Magicien Hermogène*, 1565, burin, imprimé chez Cock, 22,3 x 29 cm. Bastelaer 118, Hollstein 118. Lebeer 58. © BNF, Cabinet des estampes, Cc 5b, in-folio 399

fig. 145. Jean III Le Clerc, *Jésus délivre le possédé*, XVIIe siècle, burin, 10,5 x 5,2 cm © BNF, cabinet des estampes, AA3. 400

fig. 146. Chloé Fleury Turcas, *Puisque je vous dis que tout va bien !*, 2020, eau-forte sur plaque de cuivre, 15 x 15 cm, encre noire 85 Charbonnel sur du papier Fidélis arches grain satiné 220g, 20 x 23 cm, impression main sur presse personnelle, Paris. 400

fig. 147. Petrus Camper, *Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la physionomie des hommes des divers climats et des différens âges. Suivie de "Réflexions sur la beauté..."*, 1768, figures I ; II ; V ; IX ; ouvrage posthume de M. Pierre Camper, traduit du hollandois par H. J. Jansen, enrichi de XI planches en taille-douce, chez H. J. Jansen, imprimeur-libraire, cloître Saint-Honoré. Et à La Haye, chez J. Van Cleef, libraire, sur le Spuy, Paris, 1791. © BNF 404

fig. 148. Louis-François Charon, *Les Curieux en extase* ou *les Cordons de souliers,* 1815, gravure taille-douce colorée à la main, caricature, 22,2 x 29,5 cm, Paris, BNF, département des estampes et photographie. © BNF 407

fig. 149. William Heath, *Une paire de fesses étrangère (A pair of Broad Bottoms*), 1810, gravure taille-douce colorée à la main, caricature, 35 x 25 cm, British Museum, Londres 407

fig. 150. Chloé Fleury Turcas, *autoportrait d'artiste graveur avec petite presse taille-douce*, 2023, montage photographique retouché numériquement, Paris 410

fig. 151. Gabriel Cornelius Von Max, *L'anatomiste*, 1869, huile sur toile, 136,5 x 189,5 cm, Neue Pinakotek, Munich. 418

fig. 152. Henri Gervex, *Avant l'opération*, 1887, huile sur toile, 242 x 188 cm, Musée d'Orsay, Paris. © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Gérard Blot / Hervé Lewandowski 419

fig. 153. André Vésale, *Imperatoris medici, de humani corporis fabrica libri septem*, 1543, gravure sur bois colorée à la main, frontispice, 39 x 24,8 cm, première édition de Johannes Oporinus à Bâle, Galerie d'un collectionneur privé 423

fig. 154. Gaspar Becerra, *Écorché tenant sa peau*, 1556, gravure à l'eau-forte de Nicolas Beatrizet, in-folio, *in* Juan Valverde de Hamusco, *Historia de la composicion del cuerpo humano*, Rome, Antonio Salamanca y Antonio Lafrerij, 1556, premier feuillet après la page 59. 424

fig. 155. Gaspar Becerra, *Dissection du péritonoine*, 1556, gravure à l'eau-forte de Nicolas Beatrizet, in-folio, *in* Juan Valverde de Hamusco, *Historia de la composicion del cuerpo humano*, Rome, Antonio Salamanca y Antonio Lafrerij, 1556, feuillets entre les pages 70 et 71. 424

fig. 156. Chloé Fleury Turcas, *La suture*, 2022-2023, essai, gravure à l'eau-forte, pointe-sèche et cousue avec un fil rouge, 19,4 x 9,4 cm, impression sur du papier Velin 240g Johannot d'Arches, 24 x 24 cm, imprimé sur presse personnelle, Paris. 429

fig. 157. Charles Errard, frontispice, 1691, gravure taille-douce, in-folio, *In* Bernardino Genga, *Anatomia per uso et intelligenza del designo, ricercata non solo su gl'ossi e muscoli del corpo humano, ma dimostrata ancora su le statue antiche più insigni di Roma... preparata su i cadaveri dal dottor Bernardino Genga... con le spiegazioni et indice del... canonico Gio. Maria Lancisi... Libro primo*, Rome, Éditions Domenico de Rossi, 1691. 430

fig. 158. Jacopo Berengario da Carpi, *Carpi Commentaria cum amplissimis additionibus super anatomia Mundini vna cum textu eiusdem in pristinum et verum nitorem redacto*, 1521, gravures sur bois, in-folio, Bologna, Girolamo Benedetti, pp. CCXXV-CCXXVII. 438

fig. 159. Charles Estienne, *De dissectione partium corporis humani libri tres*, 1545, deux gravures sur bois superposées, in-folio, Paris, Éditions Simon de Colines, p. 267. © BNF – Montpellier Méditerranée Métropole – Médiathèque centrale Émile Zola. 439

fig. 160. Charles Estienne, *De dissectione partium corporis humani libri tres*, 1545, gravure sur bois, in-folio, Paris, Éditions Simon de Colines, p. 285. © BNF – Montpellier Méditerranée Métropole – Médiathèque centrale Émile Zola. 440

fig. 161. Lucas Killian, *Adam* suivi de *Ève*, 1639, gravures taille-douce à volets, in-folio, *in* Johann Remmelin, *Visio catoptri microcosmici tertia,* Ulm, Éditions J. Corlin, 1639, respectivement planches 25 et 21. 441

fig. 162. André Vésale, *de Humani corporis fabrica libri septem...*, 1555, gravure sur bois, in-folio, J. Oporinum, Basileae [Bâle], p. 584. 445

fig. 163. André Vésale, *de Humani corporis fabrica libri septem...*, 1555, gravure sur bois, in-folio, J. Oporinum, Basileae [Bâle], p. 392 446

fig. 164. André Vésale, *de Humani corporis fabrica libri septem...*, 1555, gravure sur bois, in-folio, J. Oporinum, Basileae [Bâle], p. 566. 447

fig. 165. Jean-Honoré Fragonard, *Les Hasards heureux de l'escarpolette*, entre 1767 et 1769, huile sur toile, 81 x 64 cm, Londres, Wallace Collection. 456

fig. 166. Yinka Shonibare, *The Swing,* 2001, installation, dimensions variables, Londres, Courtesy Stephen Friedman Gallery. 456

fig. 167. François Boucher, *Léda et le Cygne*, 1741, huile sur toile, 59,5 x 70,5 cm, collection privée..... 457

fig. 168. Chloé Fleury Turcas, *Léda et le cygne*, 2015, eau-forte sur cuivre, 15 x 21 cm, encre noire Charbonnel sur du papier blanc Rosaspina de Fabriano 220g, 22 x 26 cm, impression main sur presse personnelle, Paris. 457

fig. 169. Otto Dix, *Métropole,* 1927-1928, triptyque, aile droite, technique mixte sur bois, 181 x 101 cm, Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart. 464

fig. 170. Claude Mellan, *La Souricière*, XVIIe siècle, burin et pointe sèche, 22,5 x 31 cm. © BNF, Paris. 466

fig. 171. Anonyme*, in* Jean-Charles Gervaise de Latouche, *Les Mémoires de Saturnin*, 1787, eau-forte, 8,5 x 5,5 cm. © BNF, Paris. 468

fig. 172. Détail fig. 132. Chloé Fleury Turcas, *Sabbat des sorcières*, 2019. 470

fig. 173. Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, 1866, huile sur toile, 46 x 55 cm, Paris, Musée d'Orsay..... 471

fig. 174. Déborah De Robertis, *Le miroir de l'origine*, 29 mai 2014, performance, Musée d'Orsay, Paris. Impression photographique, 50 x 70 cm, exposé au Centre Pompidou-Metz jusqu'au 27 mai 2024. © Alexandre Marchi / MAXPPP..... 473

fig. 175. Marcel Duchamp, *Étant donnés*, 1946-1966, technique mixte, installation, 1531 x 1112 x 3003 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art. 474

fig. 176. Hans Bellmer, *Initiation à la sexualité I, feuille 2*, 1974, gravure pointe-sèche, 31,5 x 24 cm, Francfort/Main, Courtesy Graphisches Kabinett im Westend..... 477

fig. 177. Unica Zürn, *Sans titre*, 1965, encre de Chine colorée et gouache blanche, 65 x 50 cm, succession Zürn. © Ubu Gallery, New York..... 477

fig. 178. Détail. Chloé Fleury Turcas, *5 sens*, 2018, six gravures à l'eau-forte sur cuivre coupé au format tondi, 4,8 x 4,8 cm, encre bleu ultramarin Charbonnel sur du papier blanc Vergé d'Arches 130g, 10 x 43,5 cm, impression main sur presse personnelle, Paris..... 478

fig. 179. Détail fig. 132. Chloé Fleury Turcas, *Sabbat des sorcières*, 2019. 478

fig. 180. Louise Bourgeois, *Sans Titre*, 1950, encre de Chine et fusain, 35,5 x 27,9 cm, New York, Courtesy Robert Miller Gallery..... 482

fig. 181. Valie Export, *Aktionshose : Genitalpanik [Action pantalon : Panique génitale],* 1969, tirage offset sur papier, 69,8 x 49,8 cm. © Valie Export, Vienne..... 483

fig. 182. Chloé Fleury Turcas, *Extermination pilaire*, 2017, eau-forte et aquatinte sur cuivre coupe au format tondi, 14,8 x 14,8 cm, encre bleue de Prusse Charbonnel sur du papier blanc Vergé d'Arches 130g, 21 x 17 cm, impression main sur presse personnelle, Paris..... 484

fig. 183. Chloé Fleury Turcas, *Crayonné 1, Extermination pilaire,* 2017, crayon graphite sur papier 80g, 21 x 15 cm. 485

fig. 184. Chloé Fleury Turcas, *Crayonné 2, Extermination pilaire,* 2017, crayon graphite sur papier japon, 36,5 x 25,5 cm. 485

fig. 185. Kitagawa Utamaro, *Série « Prélude au désir »*, 1799, estampe polychrome sur bois, 25,5 x 37, 9 cm, Paris, Musée Guimet. 486

fig. 186. Utagawa Kuniyoshi, *La déesse Amaterasu (Sexe d'une femme-paysage)*, XIXe siècle, shunga, wylographie sur papier, 18,5 x 25,8 cm, collection particulière. 486

fig. 187. Jeff Koons, *Derrière rouge (gros plan)*, 1991, sérigraphie sur toile, 230 x 150 cm, Cologne, Courtesy Galerie Max Hetzler. 489

fig. 188. Léonard de Vinci, *La copulation*, 1492-1494, plume et encre de Chine brune, 27,6 x 20,4 cm, Windsor Castle, Royal Library. 492

fig. 189. Jean Dubuffet, *Conjugaison II*, 1949, plume d'oie et encre de Chine, 27 x 21 cm, Paris, collection privée 492

fig. 190. Annie Sprinkle, *Public Cervix Announcement*, 1990, performance, New York, Harmony Theater 493

fig. 191. Wim Delvoye, *Blow,* 2001, cibachrome sur aluminium, 100 x 125 cm. © 2024 Wim Delvoye, Ghent. 493

fig. 192. Chiho Aoshima, *Ero pop*, 2001, impression jet d'encre sur papier, 143,5 x 102 cm, Paris/Miami, Galerie Perrotin / Los Angeles, Courtesy Blum & Poe. 494

fig. 193. Nychos, *Kiss,* 2017, peinture en spray sur mur, San Francisco, Outsidelands 494

fig. 194. Wangechi Mutu, *Ectopic Pregnancy,* 2004, paillettes, encre, collage sur fond d'illustration médicale sur papier, 46 x 31 cm, Londres, Saatchi Gallery. 496

fig. 195. Daniel Joseph Martinez, *Self-portrait #9BFifth attempt to clone mental disorder or How one philosophizes with a hammer, After Gustave Moreau, Prometheus, 1868 ; David Cronenberg, Videodrome 1981*, 2001, impression digitale, 121,9 x 152 cm, San Diego, Musée d'Art Contemporain. 496

fig. 196. *Figurine ithyphallique*, culture de Dimini,Ve millénaire avant notre ère, 49 cm de hauteur, Grèce, Larissa. Dessin recopié par mes soins d'après Marija Gimbutas*, Le Langage de la déesse* [1989], Paris, Éditions Antoinette Fouque, 2005, p. 207 499

fig. 197. Jean-Jacques Lequeu, *Cabinet de treillage et petite grotte* suivi d'*Âge pour concevoir*, entre 1777 et 1825, aquarelle, lavis et plume sur papier, folio à gauche ; dessin de 17 x 15,6 cm à droite. © BnF, Petit Palais, Paris. 500

fig. 198. Jean-Jacques Lequeu, *La petite synagogue, côté du retable est sous le grand rocher* suivi de *Le Dieu Priape*, entre 1773 et 1825, aquarelle, lavis et plume sur papier, folio à gauche ; dessin de 25,4 x 17,8 cm à droite. © BnF, Paris. 500

fig. 199. Artiste inconnu, 1797, *Cent gravures d'époque pour illustrer La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu suivie de l'Histoire de Juliette, sa sœur de Sade*, édition hollandaise de 1797, gravure à l'eau-forte, 6,5 x 10 cm. Supplément au n°12/13 de la revue *Obliques*, 1977, Paris, Éditions Roger Borderie, p. 84. 503

fig. 200. Gazira Babeli, *Come together,* 2007, performance, Second Life, impression sur toile. © Courtesy Fabio, Paris. 503

fig. 201. Victor Considérant, *L'avenir : perspective d'un phalanstère ou palais sociétaire dédié à l'humanité* d'après un plan de Charles Fourier, XIXe siècle, monographie imprimée, folio, Bordeaux, Éditions H. Faye, Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, Z-286 (15) © BnF, Paris. 507

fig. 202. Niki de Saint-Phalle, *La figure Hon (=elle),* 1966, installation, 23,5 x 6 x 10 m, Stockholm, Moderna Museet..... 507

fig. 203. Tadao Ando, *La colline du Bouddha*, 2015, schéma du projet d'architecture par Tadao Ando ci-dessus ; photographie du projet achevé ci-dessous, Japon, cimetière Makomanai Takino à Sapporo. © Lucy Dayman. 508

fig. 204. Hiroko Okada, *Future Plan #2,* 2003, impression numérique, 140,4 x 90 cm, Tokyo, Courtesy Mizuma Art Gallery..... 514

fig. 205. Chloé Fleury Turcas, *#foodporn*, 2018, deux plaques coupées, eau-forte et aquatinte sur cuivre, 10 x 15 cm en tout, encre noire Charbonnel sur du papier blanc Vergé d'Arches 130g, 21 x 27 cm, impression main sur presse personnelle, Paris. 523

fig. 206. Détail fig. 98. Chloé Fleury Turcas, *Cosmétiques esthésiologiques*, 2024..... 524

fig. 207. Pierre Huyghe, *Untitled (Human Mask),* 2014, Film, couleur, stéréo, son, 19 minutes et 7 secondes. collection de l'artiste ; Marian Goodman Gallery, New York ; Hauser & Wirth, Londres ; Esther Schipper, Berlin ; Anna Lena Films, Paris. Pierre Huyghe © Adagp, Paris. 524

fig. 208. Riddikuluz, *Sultana (Fares) applying Nivea before bed,* 2021, peinture acrylique et à l'huile sur toile, 122 x 147 cm, New York, collection de l'artiste. 525

fig. 209. Dolmen des pierres plates, 3000 ans avant notre ère, tumulus en coudée, entre 15 et 16 mètres de longueur et 1m80 de profondeur, gravures sur pierres avec les symboles de la chouette et de l'arbre de vie, Locmariaquer, Morbihan, France. © Chloé Fleury Turcas, photographies du site prises avec un smartphone, 2021. 533

fig. 210. Signes et symboles répertoriés sur des figurines de la culture Vinča, 5200-4000 ans avant notre ère. Signes recopiés par mes soins d'après Marija Gimbutas*, Le Langage de la déesse* [1989], Paris, Éditions Antoinette Fouque, 2005..... 534

fig. 211. Statuette néolithique, 5300 avant notre ère, terre cuite, 6,5 cm de hauteur, Passo di Corvo, Italie Sud. Dessin recopié par mes soins d'après Marija Gimbutas*, Le Langage de la déesse* [1989], Paris, Éditions Antoinette Fouque, 2005, p. 53. 534

fig. 212. Détail fig. 18. Chloé Fleury Turcas*, I – L'impossible vulnérabilité du bâteleur*, 2021. 535

fig. 213. *An Daol Varchant [La table des marchands],* 3500-3000 ans avant notre ère, pierre, 294 cm, Locmariaquer, Morbihan, France. Dessin recopié par mes soins d'après Marija Gimbutas*, Le Langage de la déesse* [1989], Paris, Éditions Antoinette Fouque, 2005, p. 312. 535

fig. 214. Betsy Damon, *7000 Year Old Woman,* 1977, performance photographiée par Su Friedrich, New York, Cayman Gallery..... 538

fig. 215. *Artémis d'Éphèse,* IIe siècle, culture de la Grèce antique et de la Rome antique, Haute-Marne, albâtre et bronze, 130 cm, Naples, Musée National Archéologique de Naples. 538

fig. 216. Marie Laurencin, *Le Bal élégant, La Danse à la campagne,* 1913, huile sur toile, 115 x 146 cm, Stockholm, Moderna Museet..... 539

fig. 217. Marie Laurencin*, Joueuse de mandoline*, 1928, eau-forte signée au crayon par l'artiste, second état avant la plaque colorée, 24 x 18 cm, imprimée à la main sur du papier Vélin de 35 x 29,3 cm, éditions du Nouvel Essor, Paris. Cannes, Galerie Michelle Champetier. 539

fig. 218. Tony Just, *Sans titre*, 1994, impressions photographiques, dimensions inconnues, collection de l'artiste. 549

fig. 219. Chloé Fleury Turcas, *Cybersex*, 2021, dessin à l'encre de Chine et à la plume *maru* sur papier 40g, 21 x 29,7 cm..... 550

fig. 220. Ithell Colquhoun*, La cathéddrale engloutie*, 1952, huile sur toile avec des traces de charbon, 130,1 x 194,8 cm, Jerusalem, The Israel Museum. 552

fig. 221. Ana Mendieta, *La Vivificacion de la Carne, El laberinto de Venus series*, 1982, photographie en noir et blanc montée sur Masonite, 138,4 x 100,3 cm, collection privée. 553

fig. 222. Ithell Colquhoun, *Paysage avec des Antiquités (Lamorna)*, 1955, huile sur toile, 92,1 x 61,2 cm, Londres, Tate Modern. 557

fig. 223. Ithell Colquhoun, *Taro As Colour Deck,* 1977, 78 cartes de tarot imprimées sur du papier 400g, Maison Shehu. © Fulgur Press, 2018. 558

fig. 224. Victor Brauner, André Masson, Oscar Dominguez, Max Ernst, Jacques Hérold, Wifredo Lam, Jacqueline Lamba et André Breton, *Le jeu de Marseille,* 1941, 54 cartes, 9 x 6 cm, Marseille, villa Air-Bel. © Éditions André Dimanche, Marseille, 1983..... 558

fig. 225. Détail à gauche (fig. 355). Chloé Fleury Turcas, *Le café de la discorde*, 2020. Suivi à droite de la carte du *Bateleur*, Lame I du Tarot de Marseille, jeu de cartes imprimé à partir de gravures sur bois du maître cartier Paul Marteau 1930. © Grimaud, 1981. 559

fig. 226. Maître lombard anonyme, *Sphaerae coelestis et planetarum descriptio (De Sphaera)*, entre 1450 et 1450, enluminure sur parchemin, 24,5 x 16,4 cm, feuillet 14, 16 folios reliés, Modène, Italie, Bibliothèque Estense..... 559

fig. 227. Détail à gauche fig. 98. Chloé Fleury Turcas, *Cosmétiques esthésiologiques*, 2024..... 560

fig. 228. Lady Frieda Harris, *arcane majeur XVI La Tour. Thoth tarot deck*, 1969, sur les instructions d'Aleister Crowley, 78 cartes, U.S. Games systems, Inc. 2006 pour la présente édition. © AGMüller, 1996..... 560

fig. 229. *La Maison de Dieu*, Lame XVI du Tarot de Marseille, jeu de cartes imprimé à partir de gravures sur bois du maître cartier Paul Marteau 1930. © Grimaud, 1981..... 561

fig. 230. The Queen Mary Apocalypse, *Le tremblement de terre, avec des étoiles filantes et des ruines éparpillées sur une colline. À travers des trous creusés dans la colline apparaissent les morts*, 1300-1325, miniature sur parchemin, 30,5 x 21 cm, feuillet 11 verso, 45 folios reliés avec 73 miniatures, prologue de Gilbert de la Porée traduit en français, Londres, British Library, BL Royal 19 B XV. 561

fig. 231. Victor Brauner, *Le Surréaliste*, 1947, huile sur toile, 60 x 45 cm, Venise, Musée Peggy Guggenheim. 564

fig. 232. Leonora Carrington, *And Then We Saw the Daughter of the Minotaur [Et puis nous vîmes la sœur du Minotaure],* 1953, huile sur toile, 60 x 70 cm, New York, MoMA. 573

fig. 233. Mona Mond, *Shamanic Drum*, 2018, tambour pain avec des feuilles d'or, 40 x 40 cm, Caquefou, exposition au Manoir des Renaudière. ©Marie Gilles. 573

fig. 234. Détail fig. 98. Chloé Fleury Turcas*, Cosmétiques esthésiologiques*, 2024. 574

fig. 235. Stéphane Blanquet, *Mascarade vermoulue*, 2018, lithographie en trois couleurs, imprimées sur du papier Vélin d'Arches 270g, 75 x 105 cm, Collection de l'artiste. 579

fig. 236. Stéphane Blanquet, *Chemical soul*, vers 2017, tapisserie, 80 x 120 cm, collection privée. 580

fig. 237. Détail fig. 146. Chloé Fleury Turcas, *Puisque je vous dis que tout va bien !,* 2020 580

fig. 238. Unica Zürn, *Petit poème sur le chiffre 9*, août 1960, extrait de cahier, Palavas-les-flots. © Maximilian Gillessen, 2012. 583

fig. 239. Unica Zürn, *Petit poème sur le chiffre 9*, Août 1960, extrait de carnet, dimensions inconnues, Palavas-les-flots. © Maximilian Gillessen, 2012. 584

fig. 240. Unica Zürn, *Oracles et spectacles [Hexentexte],* 1967, quatorze anagrammes et huit gravures à l'eau-forte, introduction par Patrick Waldberg, frontispice et prologue par Hans Bellmer, Paris, Georges Visat. © Andrea Oberhuber. 585

fig. 241. Unica Zürn, extrait de cahier, 1960, dessin d'une figure à l'encre rouge avec des 9 l'assaillant, dimensions inconnues. 585

fig. 242. Unica Zürn, *Sans titre*, vers 1963-1964, dessin à l'encre de chine, dimensions inconnues. © Bruno Decharmex. 586

fig. 243. Chloé Fleury Turcas, *Sans titre*, 2021, sculpture en argile, 14 x 9 x 7,5 cm, acrylique, vernis à ongle, fil rouge et aiguille. 586

fig. 244. Grayson Perry, *Animal Spirit*, 2016, gravure avec chine-collé rose, 63,5 x 77,3 cm. © Courtesy The Artist and Paragon, Londres. 589

fig. 245. Mina Mond, *La Jungle*, 2017, acrylique et feuille d'or sur toile, 180 x 120 cm, collection de l'artiste. 590

fig. 246. Détail fig. 18. Chloé Fleury Turcas*, I - L'impossible vulnérabilité du bâteleur*, 2021. 591

fig. 247. Zanele Muholi, *Kwanele*, 2016, *in Zanele Muholi: Somnyama Ngonyama, Hello, Black Lioness*, Delipre&co, 2021. © Zanele Muholi, courtesy of Stevenson Gallery, Cape Town/Johannesburg, and Yancey Richardson Gallery, New York. 595

fig. 248. Alireza Shojaian, *Yannick, Blossom at the mention of your name*, 2020, acrylique et crayons de couleur sur bois, 60 x 40 cm, Paris, Delacroix Montier collection. 596

fig. 249. Betye Staar, *Black Girl's Window*, 1969, encadrement de fenêtre en bois peint, collages en papiers imprimés et peints, daguerréotype, impression lenticulaire et figurine en plastique, 90,8 x 45,7 x 3,8 cm, New York, MoMA. 598

fig. 250. Kara Walker, *Resurrection Story with Patrons*, 2017, gravure à l'aquatinte, morsure au sucre, crachat et pointe sèche, triptyque, imprimé par Grégory Burnet sur du papier blanc Hahnemuhle 400g, 101 x 76,2 cm, 101 x 124,5 cm, 101 x 76,2 cm, John B. Turner Fund. © Kara Walker, 2018. 599

fig. 251. Nyaba Ouedraogo, *L'Enfer du Cuivre*, 2008, photographies, respectivement n°21 et n°3 de la série, Accra, Ghana. © Nyaba Ouedraogo. 599

fig. 252. Chloé Fleury Turcas, *Eaux troubles*, 2020, linogravure, 17 x 12,5 cm, impression à l'encre noire sur papier blanc 220g Rosaspina de Fabriano, et à l'encre rose sur du papier noir, 17 x 12,5 cm, impression sur presse personnelle, Paris. 601

fig. 253. Stelarc, *Involuntary body/Third Hand*, 23 novembre 1995, performance et interface numérique interactive, Padua Biennale, Oratoria delle Maddalene, Padua, Italy. © Sterlac. 625

fig. 254. Javier Pérez, *Sans titre (Animal-Végétal VI)*, 2001, encre sur papier, 70 x 70 cm, Sotteville-lès-Rouen, collection FRAC Haute-Normandie. 627

fig. 255. Chloé Fleury Turcas, *Genèse*, 2017, eau-forte et aquatinte sur cuivre, 10 x 15 cm, encre turquoise Charbonnel sur papier blanc Rosaspina de Fabriano 220g, 21 x 24 cm, impression main sur les presses des Ateliers Moret, Paris. 634

fig. 256. Jean Gossart, *Adam et Eve,* 1520, huile sur toile, 169,2 x 112 cm, National Gallery, Londres. 640

fig. 257. Roger Ballen, *Proposition,* 2018, photographie couleur, dimensions inconnues, Collection de l'artiste. 645

fig. 258. Chloé Fleury Turcas, *Devoir conjugal*, 2018, eau-forte et aquatinte sur cuivre, peinture au perchlorure, 10 x 15 cm, encre noir de jais Joop Stoop sur papier ivoire Rosaspina de Fabriano 220g, 17,5 x 24,5 cm, impression main sur les presses des Ateliers Moret, Paris. 648

fig. 259. Stanley Kubrick, *2001, l'Odyssée de l'espace,* dernier plan, film de science-fiction, Metro-Goldwyn-Mayer, Polaris, 149 minutes, 1968. 653

fig. 260. Edvard Munch, *La Mère Morte et son Enfant*, 1901, eau-forte à la pointe sèche sur plaque de cuivre 32,3 x 49,4 cm, imprimé à l'encre noire sur papier vélin crème de 42,1 x 58,6 cm par Otto Felsing, Chicago, Art Institute. 662

fig. 261. Chloé Fleury Turcas, *Palpations*, 2017, eau-forte, aquatinte et gravure au savon sur cuivre, 14,5 x 20 cm, encre noire Charbonnel sur du papier blanc Rosaspina de Fabriano, 220g, 26,5 x 30 cm, impression main sur presse personnelle, Paris. 670

fig. 262. Chloé Fleury Turcas, *Jeux innocents*, 2018, eau-forte et aquatinte sur cuivre, 10 x 15 cm, encre noire Charbonnel sur du papier ivoire Rosaspina de Fabriano, 220g, 26,5 x 30 cm, impression main sur presse personnelle, Paris. 684

fig. 263. Mike Kelley, *Estral Star n°1*, 1989, animaux en peluche, 80 x 30,4 x 15,2 cm, Los Angeles, Courtesy Rosamund Felsen. 689

fig. 264. Jake et Dinos Chapman, *Zygotic Acceleration, biogenetic, de-sublimated libidinal model (enlarged x1000)*, 1995, résine, fibre de verre, peinture, faux-cils, perruques et chaussures de sport, 158 x 196 x 165 cm, collection privée. 689

fig. 265. Hans Bellmer, *La Poupée*, 1935-1936, bois peint, papier mâché collé et peint, cheveux, chaussures, chaussettes, 61 x 170 x 51 cm, Paris, Centre Georges Pompidou. © Adagp, Paris. Crédit photographique : Georges Meguerditchian..... 700

fig. 266. Hans Bellmer, *Unica*, 1958, montage photographique, 23,4 x 24 cm, en couverture de la revue *Le Surréalisme même*, n°4, Paris, & Sceaux, Éditions Jean-Jacques Pauvert, printemps 1958..... 700

fig. 267. Chloé Fleury Turcas, *Rêves lucides*, 2015, première gravure d'une série de cinq gravures à l'eau-forte et aquatinte sur cuivre, 15 x 10 cm, encre noire Charbonnel sur dépliant en papier Velin Vergé d'Arches 180g, 20 x 115 cm, impression réalisée par Matthieu Perramant sur les presses des ateliers Rigal, Fontenay-aux-Roses..... 703

fig. 268. Chloé Fleury Turcas, *Le désir de Suzanne*, 2020, gravure pointe-sèche sur zinc 20 x 25 cm, encre noire 85 Charbonnel, impression taille douce sur papier blanc 220g Rosaspina de Fabriano, 21 x 27,5 cm, impressions numérotées et signées en 15 exemplaires uniques sur presse personnelle, Paris. 708

fig. 269. Détail fig. 132. Schéma des regards dans Chloé Fleury Turcas, *Sabbat des sorcières,* 2019. 710

fig. 270. Détail fig. 18. Chloé Fleury Turcas, *I - L'impossible vulnérabilité du bâteleur*, 2021. 711

fig. 271. *Liber Iuratus Honorii (aussi appelé Sworn Book of Honorius)*, manuscrit latin attribué au pape Honorius, XIV^{e} siècle, conservé à la British Library, Londres, Sloane MS 3854. De haut en bas, pages 6-7 et 47-48. © British Library. 722

fig. 272. Franz Anton Mesmer, Clé de lecture de la *Théorie du monde et des êtres organisés suivant les principes de M... gravée par D'A :-Ol :*, probablement des gravures sur cuivre au burin réalisées par Pierre-Philippe Choffard, Paris, sn (mais peut-être aux Éditions Didot), 1784. 723

fig. 273. Franz Anton Mesmer, *Théorie du monde et des êtres organisés suivant les principes de M... gravée par D'A :-Ol :*, probablement des gravures sur cuivre au burin réalisées par Pierre-Philippe Choffard, Partie I, Paris, sn (mais peut-être aux Éditions Didot), 1784. De droite à gauche et de haut en bas respectivement : folio 2, fig. 2 à 6 ; folio 8, fig. 14 & 15 ; folio 12, fig. 27 à 32 ; folio 13, fig. 33 à 35. 724

fig. 274. John Dalton, schémas des particules atomiques élémentaires, illustrant le livre de John Dalton, *A new system of Chemical Philosophy*, Londres, R. Bickerstaff, 1808, plaque IV introduite entre les pages 218 et 219..... 725

fig. 275. Franz Anton Mesmer, *Théorie du monde et des êtres organisés suivant les principes de M... gravée par D'A :-Ol :*, probablement des gravures sur cuivre au burin réalisées par Pierre-Philippe Choffard, Partie II, Paris, sn (mais peut-être aux Éditions Didot), 1784. De droite à gauche et de haut en bas respectivement : folio 1, fig. 41 à 44 ; folio 6, fig. 54 ; folio 9, fig. 55 ; folio 19, fig. 66. 728

fig. 276. Franz Anton Mesmer, *Théorie du monde et des êtres organisés suivant les principes de M... gravée par D'A :-Ol :*, probablement des gravures sur cuivre au burin réalisées par Pierre-Philippe Choffard, Partie II, Paris, sn (mais peut-être aux Éditions Didot), 1784, folio 20, figure 67..... 729

fig. 277. Anonyme, *Mesmer magnétisant une patiente*, 1784, aquatinte, 13,8 x 9,4 cm. © BNF. 736

fig. 278. Anonyme, *Pièce facétieuse sur le magnétisme. Dans un salon où se voit le baquet de Mesmer se trouve un certain nombre d'hommes et de femmes sous l'influence du magnétisme*, ca. 1784, gravure à l'eau-forte, dimensions inconnues. © BNF. 737

fig. 279. Claude-Louis Desrais, *Le Baquet de Mr Mesmer ou représentation fidelle des opérations du magnétisme animal*, ca. 1784, gravure à l'eau-forte et au burin colorisée, 29,3 x 33,7 cm. © BNF. 741

fig. 280. Anonyme, *Mesmeric Therapy*, ca. 1784, huile sur toile, 60,5 x 76,2 cm, Londres, Wellcome Collection. 744

fig. 281. Docteur Fluidus, *Nouvel Almanach Magnétique*, Paris, Delarue Libraire, 1856, illustrations des pages 59 et 61. 746

fig. 282. Anonyme, *Le Doigt magique ou le magnétisme animal, Simius semper simius,* ca. 1784, gravure à l'eau-forte, 25,6 x 17 cm. © BNF. 749

fig. 283. Anonyme, *Le Mesmérisme à tous les diables*, ca. 1784, gravure à l'eau-forte et au burin colorisée, 23,3 x 32 cm. © BNF. 750

fig. 284. Scène de magnétisme extraite du périodique italien *Cosmorama pittorico*, n°16, Milan, 1850. 751

fig. 285. *Experiment in Animal Magnetism*, 1837, frontispice de l'ouvrage Charles Ferson Durant, *Exposition, or, A new theory of animal magnetism, with a key to the mysteries: demonstrated by experiments with the most celebrated somnambulists in America: also, strictures on "Col. Wm. L. Stone's letter to Doct. A. Brigham."*, New York, Éditions Wiley & Putnam, 1837 751

fig. 286. Docteur Fluidus, *Nouvel Almanach Magnétique*, Paris, Delarue Libraire1856, illustrations des pages 20, 28 et 29. 752

fig. 287. Abel Lurat, *Jean-Martin Charcot, démonstration d'hystérie sur une patiente hypnotisée à la Salpêtrière*, 1888, gravure taille-douce d'après André Brouillet, 29,2x39,1 cm, Londres, Wellcome Collection. © Wellcome Collection. 756

fig. 288. Max Ernst, *Pasteur dans son cabinet de travail*, 1929, planche 124, *in* Max Ernst, *La Femme 100 têtes*, 17 feuilles, 147 repoductions après collages, arrangé en 9 chapitres, 12 ex. sur Japon Impérial numérotés de 1 à 12 plus 3 ex. H.C. ; 88 ex. sur Hollannde Pannekoek numérotés de 13 à 100 ; 900 ex. sur vélin teinté numérotés de 101 à 1000 ; exemplaire vélin teinté n° 522, Paris, Éditions du Carrefour, 1929. Don de H. Lane Smith. © Fleet Library, Rhode Island. 759

fig. 289. Jean-François Badoureau, dessin illustrant Paul Regnard, Désiré Magloire Bourneville, *Iconographie photographique de la Salpêtrière. Service de M. Charcot*, Paris, Bureaux du progrès médical, 1877, fig. 3, p. 21. © BU Pierre et Marie Curie 768

fig. 290. Paul Regnard, *Hallucinations*, 1877, photographie illustrant Paul Regnard, Désiré Magloire Bourneville, *Iconographie photographique de la Salpêtrière. Service de M. Charcot*, Paris, Bureaux du progrès médical, 1877, planche XXIX, entre les pages 124 et 125. © BU Pierre et Marie Curie 769

fig. 291. Paul Regnard, *Délire*, 1877, photographie illustrant Paul Regnard, Désiré Magloire Bourneville, *Iconographie photographique de la Salpêtrière. Service de M. Charcot*, Paris, Bureaux du progrès médical, 1877, planche XXXVI, entre les pages 132 et 133. © BU Pierre et Marie Curie 770

fig. 292. Pierre Paul Rubens, *Démoniaque,* 1877, esquisse illustrant Paul Regnard, Désiré Magloire Bourneville, *Iconographie photographique de la Salpêtrière. Service de M. Charcot*, Paris, Bureaux du progrès médical, 1877, planche XL, entre les pages 156 et 157. © BU Pierre et Marie Curie 771

fig. 293. Pierre Paul Rubens, *Les Miracles de saint Ignace de Loyola,* 1618-1619, huile sur toile, 53,5 x 39,5 cm, Vienne, Musée d'histoire de l'art 772

fig. 294. Détail fig. 132. Chloé Fleury Turcas, *Sabbat des sorcières*, 2019. 773

fig. 295. Détail fig. 142. Chloé Fleury Turcas, *Droit de vie et de mort,* 2019. 773

fig. 296. Victor Brauner, *Strigoï. La Somnambule*, 1949, cire sur papier marouflé sur isorel sous verre, 65 x 50 cm, musée de Strasbourg. © Adagp, Paris 776

fig. 297. Honoré Daumier, *Le Diamant magnétiseur. Le nouveau divertissement des soirées*, lithographie présente dans le journal *Charivari* du 29 décembre 1859, 25x34 cm. 778

fig. 298. William Wegman, *Hypno,* 1988, Polaroid, 60,9 x 50,8 cm. 779

fig. 299. Man Ray, *Objet de destruction,* 1931, photographie en noir et blanc, 21,5 x 11 cm, Londres, Tate Modern. © Tate Modern. 781

fig. 300. Marcel Duchamp, *Rotative demi-sphere*, 1925, sculpture dadaïste en papier-mâché, velours, plastique et cuivre, 148,6 x 64,2 cm, New York, MOMA. © Estate of Marcel Duchamp / ARS, New York / ADAGP, Paris. 784

fig. 301. Détail fig. 243. Chloé Fleury Turcas, *Devoir conjugal*, 2018 789

fig. 302. Détail fig. 168. *Léda et le cygne*, 2015. 789

fig. 303. Edvard Munch, *Salome-parafrase*, 1898, gravure sur bois, 44,9 x 28,6 cm, Oslo, Munchmuseet. © Munchmuseet 791

fig. 304. Chloé Fleury Turcas, *Autoportrait*, 2019, crayon sur papier machine, 26,6 x 16,7 cm. 793

fig. 305. Détail fig. 98. Chloé Fleury Turcas, *Cosmétiques esthésiologiques*, 2024 797

fig. 306. Chloé Fleury Turcas, *Énergie (re)productive*, 2022, encre de Chine sur papier blanc 200g, 19 x 19 cm. 804

fig. 307. Détail. Chloé Fleury Turcas, *Jeune femme et son hérisson,* 2015, eau-forte et aquatinte sur cuivre, 21 x 15 cm, encre noire Charbonnel sur du papier blanc Rosaspina de Fabriano 220g, 19,5 x 24,5 cm, impression main sur presse personnelle, Paris. 810

fig. 308. Détail fig. 261. Chloé Fleury Turcas, *Palpations,* 2017. 810

fig. 309. Détail fig. 79. Chloé Fleury Turcas, *Bienvenue*, 2018 811

fig. 310. Détail fig. 258. Chloé Fleury Turcas, *Devoir conjugal*, 2018 811

fig. 311. Détail fig. 262. Chloé Fleury Turcas, *Jeux Innocents*, 2018. 812

fig. 312. Détail fig. 146. Chloé Fleury Turcas, *Puisque je vous dis que tout va bien !*, 2020 812

fig. 313. Détail fig. 142. Chloé Fleury Turcas, *Droit de vie et de mort,* 2019. 812

fig. 314. Détail fig. 18. Chloé Fleury Turcas, *L'impossible vulnérabilité du bâteleur*, 2021 813

fig. 315. Détail fig. 219. Chloé Fleury Turcas, *Cybersex*, 2021 813

fig. 316. Détail fig. 156. Chloé Fleury Turcas, *La suture,* 2022-2023. 813

fig. 317. Détail fig. 355. Chloé Fleury Turcas, *Le café de la discorde,* 2020. 814

fig. 318. Détail partie gauche fig. 98. Chloé Fleury Turcas, *Cosmétiques esthésiologiques,* 2024. 815

fig. 319. Détail partie centrale fig. 98. Chloé Fleury Turcas, *Cosmétiques esthésiologiques,* 2024. 815

fig. 320. Détail partie droite fig. 98. Chloé Fleury Turcas, *Cosmétiques esthésiologiques,* 2024. 816

fig. 321. Artemisia Gentileschi, *Suzanne et les Vieillards*, 1610, huile sur toile, 170 x 121 cm, Pommersfelden, Château Weissenstein. 830

fig. 322. Détail. Lorenzo Lotto, *Suzanne et les Vieillards*, 1517, huile sur toile, 50 x 60 cm, Florence, Contini Bonacossi collection. 834

fig. 323. Giovanni Francesco Barbieri, dit le Guerchin, *Joseph et la femme de Putiphar*, 1649, huile sur toile, 123,2 x 158 cm, Washington DC, National Gallery of Art. © National Gallery of Art, Washington DC. 835

fig. 324. Giovanni Francesco Barbieri dit Guercino, *Suzanne et les Vieillards*, ca 1649, huile sur toile, 133 x 181,2 cm, Parme, Galleria Nazionale. 835

fig. 325. Artemisia Gentileschi, *Le Viol de Lucrèce*, 1645-1650, huile sur toile, 261 x 226 cm, Postdam, Nouveau Palais. 837

fig. 326. Le Tintoret, *Suzanne et les Vieillards*, 1555-1556, huile sur toile, 146 x 193,6 cm, Viennes, musée d'Histoire de l'art de Vienne. 841

fig. 327. Jean-Claude Prêtre, schéma compositionnel d'après Le Tintoret, *Suzanne et les Vieillards,* 1555-1556. *In* Jean-Claude Prêtre, *Suzanne. Le procès du modèle,* Paris, Éditeur La Bibliothèque des Arts, 1990, p. 61. 841

fig. 328. Détail fig. 268. Chloé Fleury Turcas, *Le Désir de Suzanne,* 2020. 845

fig. 329. Nicolaes Verkolje, *Suzanne et les Vieillards*, 1729, huile sur bois, 34,5 x 42,5 cm, Quimper, Musée des Beaux-Arts de Quimper. © Musée des Beaux-Arts de Quimper. 846

fig. 330. Suzanne Valadon, *Autoportrait aux seins nus*, 1931, huile sur toile, 46 x 38 cm, Paris, Collection Bernardeau. 849

fig. 331. Paul Diemunsch, *FranceConnect*, 2025, eau-forte, 10 x 9,5 cm. © Paul Diemunsch. 851

fig. 332. Paul Armand Gette, *Les menstrues de la déesse (Célébration),* 27 septembre 2017, performance de concours avec Jennifer Antoine, Sarah Krespin, Juliette Lefebvre et Wenjue Zhang, environ 8 minutes, Paris, Galerie Michel Journiac. 869

fig. 333. Chloé Fleury Turcas, trame du formulaire de consentement et autorisation de diffusion entre artiste et modèle pour les séances de nues consentantes, 2019-2020. 871

fig. 334. G., Contrat de consentement, 22 avril 2019. 901

fig. 335. Chloé Fleury Turcas, *G.*, 2020, pointe sèche et chiné collé sur emballage alimentaire, 21 x 25 cm, encre noire Charbonnel 85 sur papier vergé Ingres d'Arches MBM 130g, impression sur presse personnelle, Paris. 909

fig. 336. Chloé Fleury Turvas, G., 2020, emballage cartonnée alimentaire gravé à la pointe sèche, 21 x 25 cm. 909

fig. 337. Sophie Buret, Contrat de consentement, 3 mai 2020. 910

fig. 338. Chloé Fleury Turcas, *Sophie drag sa cuisse*, 2021, gravure pointe sèche sur emballage alimentaire, 21 x 29, 5 cm, encre carmin Charbonnel sur papier ivoire Durer ingres à bords franges Hahnemühle 100g, impression sur presse personnelle, Paris. 918

fig. 339. Chloé Fleury Turcas, *Les fesses de la déesse*, 2021, gravure pointe sèche sur emballage alimentaire, 21 x 29, 5 cm, encre carmin Charbonnel sur papier ivoire Durer ingres à bords franges Hahnemühle 100g, impression sur presse personnelle, Paris. 918

fig. 340. Chloé Fleury Turcas, *Déesse gardienne des bibliothèques,* 2021, gravure pointe sèche sur emballage alimentaire, 21 x 29, 5 cm, encre carmin Charbonnel sur papier ivoire Durer ingres à bords franges Hahnemühle 100g, impression sur presse personnelle, Paris. 919

fig. 341. Coline Poulette, Contrat de consentement, 7 mars 2021..... 920

fig. 343. Chloé Fleury Turvas, *Déesse paléolithique*, 2021, emballage cartonnée alimentaire gravé à la pointe sèche, 8 x 29,5 cm. 926

fig. 342. Chloé Fleury Turcas, *Déesses paléolithiques*, 2021, gravure pointe sèche sur emballage alimentaire, 21 x 29, 5 cm, encre carmin Charbonnel sur papier ivoire Durer ingres à bords franges Hahnemühle 100g, impression sur presse personnelle, Paris. 926

fig. 344. Anne-Laure Michel, Contrat de consentement, 7 mars 2021. 927

fig. 345. Chloé Fleury Turcas, *État naturel d'une déesse*, 2021, gravure pointe sèche sur emballage alimentaire, 21 x 29, 5 cm, encre carmin Charbonnel sur papier ivoire Durer ingres à bords franges Hahnemühle 100g, impression sur presse personnelle, Paris. 933

fig. 346. Baka-Mala, Contrat de consentement, 14 octobre 2021..... 934

fig. 347. Juliette Magro, Contrat de consentement, 14 octobre 2021. 935

fig. 348. Barthélémy Toguo, *Terra Incognita*, 2019, (ci-contre) empreinte de bois gravé sur papier, 65 x 50 cm, exemplaire 1/3. (ci-dessus) bois, encre, 28,5 x 52 x 45 cm. © Galerie Lelong & Co, Paris. 948

fig. 349. Barthélémy Toguo, *Migrant We Are All In Exil*, 2019, bois, encre, 25 x 36 x 37 cm. © Galerie Lelong & Co, Paris. 948

fig. 350. Chloé Fleury Turcas, *Le café de la discorde entre le gardien d'un art millénaire et la gardienne du sien*, 2020, dessin au graphite sur chutes de papier, 17 x 54 cm. 952

fig. 351. Détail fig. 350. Chloé Fleury Turcas, *Le café de la discorde...* (croquis partie gauche), 2020. 953

fig. 352. Détail fig. 350. Chloé Fleury Turcas, Le café de la discorde... (croquis partie centrale), 2020..... 954

fig. 353. Détail fig. 350. Chloé Fleury Turcas, *Le café de la discorde...* (croquis partie droite), 2020. 955

fig. 354. Chloé Fleury Turcas, *Le café de la discorde entre le gardien d'un art millénaire et la gardienne du sien*, 2020, dessin à l'encre de Chine et à la plume maru, retouché numériquement, 19 x 56 cm..... 966

fig. 355. Chloé Fleury Turcas, *Le café de la discorde entre le gardien d'un art millénaire et la gardienne du sien*, 2020, eau-forte sur plaque de cuivre, morsure au crachat, 17 x 54 cm, encre noire 81 Charbonnel sur du papier Velin d'Arches BFK Rives 280g, 19 x 56 cm, dépliant de 19,5 x 18,5 cm avec une étiquette peinte en orange de 1,2 x 1,2 cm au dos, impression main sur presse personnelle, Paris. 967

fig. 356. Détail fig. 355. Chloé Fleury Turcas, *Le café de la discorde...*, 2020. 970

fig. 357. Détail fig. 355. Chloé Fleury Turcas, *Le café de la discorde...*, 2020. 971

fig. 358. Détails Annexe 7 ; fig. 360. Chloé Fleury Turcas, *Le café de la discorde entre le gardien d'un art millénaire et la gardienne du sien ou l'histoire d'un œil, 2020*-2024, faisant partie de l'installation *filaments prophétiques*, 2024. 976

fig. 359. Détails Annexe 7 ; fig. 360. Chloé Fleury Turcas, statuette en argile sans titre, 2021, faisant partie faisant partie de l'installation *filaments prophétiques*, 2024. 977

fig. 360. Chloé Fleury Turcas, *filaments prophétiques*, 2024, installation, 154 x 89 x 35 cm, boîte aimantée en bois gravée, encrée, peinte et vernie, gravures sur bois imprimées sur papier, gravures taille-douce imprimées sur papier et sur tissu, sculpture en argile, dessins à l'encre de chine sur papier, voile, broderies avec du fil blanc, jaune, bleu, vert et violet, clochette, perle peinte, aiguille, feuilles et fleurs séchées, impressions de gravures réalisées entre 2017 et 2024, réalisées sur presse personnelle, Paris. 978

fig. 361. Détails fig. 243. Chloé Fleury Turcas, *Sans titre*, 2021, installation réalisée sur ma presse taille-douce entre 2022 et février 2023, avec la gravure *Le café de la discorde* brodée d'un fil rouge. 980

fig. 362. Zoe Leonard, *Strange fruit*, 1992-1997, sculpture, deux-cent-quatre-vingt-quinze peaux de bananes, oranges, citrons, raison et avocat, fils, fermetures éclair, boutons, plastique, câbles autocollants, tissus, garniture, cire, dimensions variables, Dietrich Foundation, Pittsburgh. 996

fig. 363. Détails Annexe 7 ; fig. 360. Chloé Fleury Turcas, *La suture*, 2022-2023, faisant partie de l'installation *filaments prophétiques*, 2024. 996

fig. 364. Andreas Sterzing, *David Wojnarowicz (Silence=Death)*, 1989, photographie pour affiche de sensibilization pour l'association ACT-UP, New York, Galerie de David Wojnarowicz et P·P·O·W. 1000

fig. 365. Détail partie gauche fig. 355. Chloé Fleury Turcas, *Le café de la discorde*, 2020. 1004

fig. 366. Détail partie droite fig. 355. Chloé Fleury Turcas, *Le café de la discorde*, 2020. 1005

fig. 367. Gustave Courbet, *L'atelier du peintre*, 1855, huile sur toile, 361 x 598 cm, Paris, Musée d'Orsay. 1016

fig. 368. Détail fenêtre de l'atelier fig. 355. Chloé Fleury Turcas, *Le café de la discorde*, 2020. 1018

fig. 369. Sandro Botticelli, *L'Histoire de Nastagio degli Onesti*, 1482-1483, premier épisode, « Nastagio rencontre une dame et le cavalier dans le bois de Ravenne », détrempe sur bois, 83 x 138 cm, Madrid, Musée du Prado. 1025

fig. 370. Sandro Botticelli, *L'Histoire de Nastagio degli Onesti*, 1482-1483, deuxième épisode, « Assassinat de la dame », détrempe sur bois, 83 x 138 cm, Madrid, Musée du Prado. 1025

fig. 371. Sandro Botticelli, *L'Histoire de Nastagio degli Onesti*, 1482-1483, troisième épisode, « Le Banquet dans le bois », détrempe sur bois, 83 x 138 cm, Madrid, Musée du Prado. 1026

fig. 372. Sandro Botticelli, *L'Histoire de Nastagio degli Onesti*, 1482-1483, quatrième épisode, « Noces de Nastagio degli Onesti », détrempe sur bois, 83 x 138 cm, Madrid, Musée du Prado..... 1026

fig. 373. Chloé Fleury Turcas, *À la recherche des larmes de Socrate*, exposition du 19 mai 2024 de 15h05 à 15h10, Théâtre Municipal du Pirée [Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά], Leof. Ir. Politechniou 32, Pireas, Grèce. 1041

fig. 374. Chloé Fleury Turcas, *À la recherche des larmes de Socrate*, exposition du 19 mai 2024 de 16h32 à 16h34, 5 rue Plateon, Athènes, Grèce. 1042

fig. 375. Chloé Fleury Turcas, *À la recherche des larmes de Socrate*, exposition du 19 mai 2024 de 17h08 à 17h11, Site archéologique de Kerameikos [Αρχαιολογικός Χώρος Κεραμεικού], Ermou 148, Athènes, Grèce. 1043

fig. 376. Chloé Fleury Turcas, *À la recherche des larmes de Socrate*, exposition du 20 mai 2024 de 17h18 à 17h26, à la dernière photographie on peut lire sur une pancarte fixée à un arbre : « Tu es au sommet de la Colline Stréfi, lieu de lutte, maintenant libéré des investisseurs privés. Touristes, ramassez vos déchets, respectez la nature, soyez politiques ou rentrez chez vous. » Colline Stréfi [Λόφος Στρέφη], quartier d'Exarchia, Emmanouil Benaki 134, Athènes, Grèce. 1044

Bibliographie

Ouvrages généraux

ALEXANDRIAN Sarane, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Éditions Seghers, 1989.

ARDENNE Paul, *L'Image corps : Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2001.

ARDENNE Paul, *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Éditions Flammarion, 2006.

BOURCIER Sam, *Queer Zones. La trilogie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018.

BRUNEL Pierre (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1999.

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1982.

D'ARCY Hughes Ann, VERNON-MORRIS Hebe, *Le Grand Livre de la Gravure : Techniques d'hier à aujourd'hui*, Paris, Pyramyd Éditions, 2010.

DE MÉREDIEU Florence, *Arts et nouvelles technologies : art vidéo, art numérique*, Paris, Larousse, 2003.

MARZANO Michela (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.

MASSON André, SARTRE, Jean-Paul, *Vingt-deux dessins sur le thème du désir* reproduits *in* SICARD Michel (dir.), *Sartre. 2, Sartre et les arts*, revue *Obliques*, Nyons, Éditions Roger Borderie, 1981, p. 205-235.

MILLET Catherine, *L'Art contemporain en France*, Paris, Éditions Flammarion, 2005.

MORLET Marie-Thérèse, *Dictionnaire étymologique de la langue française : Histoire des mots*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

MUTHESIUS Angelika, NÉRET Gilles, RIEMSCHNEIDER Burkhard, *Érotique de l'Art*, Cologne, Éditions Taschen, 1993.

O'REILLY Sally, *Le Corps dans l'art contemporain*, Paris, Éditions Thames & Hudson, 2010.

RIFKIN Benjamin A., ACKERMAN Michael J., FOLKENBERG Judith (dir.), *L'Anatomie humaine : Cinq siècles de sciences et d'art*, Paris, Éditions de La Martinière, 2006.

ROMEO Claudine, DALLIER-POPPER Aline, *Art, féminisme, post-féminisme. Un parcours de critique d'art*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2009.

RUBIN Gayle, *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe* [1975-2002], traduit de l'anglais (États-Unis) par Flora Bolter, Christophe Broqua, Nocole-Claude Mathieu et Rostom Mesli, Paris, Éditions EPEL, 2020.

SAGAERT Claudine, *Histoire de la laideur féminine*, Paris, Éditions Imago, 2015.

TALOŞ Ion, *Petit dictionnaire de mythologie populaire roumaine*, Grenoble, UGA Éditions, 2002. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.5622.

VIGARELLO Georges, *Histoire du viol, XVIe-XXe siècle*, Paris, Éditions Le Seuil, 1998.

Ouvrages en arts, histoire et esthétique de l'art

ALBERTI Leon Battista, *De Pictura* [1435], traduit par J.-L. Schefer, Paris, Éditions Macula/Dédale, 1993.

ALFONSI Isabelle, *Pour une Esthétique de l'émancipation*, Paris, Éditions B42, 2019.

ARASSE Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Éditions Flammarion, 1996.

ARASSE Daniel, *Histoires de peinture*, Paris, Éditions Gallimard, 2004.

BARRE André, FLOCON Albert, *La Perspective curviligne. De l'espace visuel à l'image construite*, Paris, Éditions Flammarion, 1968.

BAUDELAIRE Charles, *Salon de 1846*, Paris, Éditions La Fabrique, 2021.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, tome II [1839-1867], Paris, Éditions Gallimard, 1976.

BELLMER Hans, *Petite anatomie de l'image* [1957], Paris, Éditions Allia, 2016.

BELLMER Hans, ZÜRN Unica, *Lettres au docteur Ferdière*, réunies, annotées et présentées par Alain Chevrier, Paris, Éditions Séguier, 1994.

BENJAMIN Walter, *Œuvres*, Tome III [1935-1940], traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000.

BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1936], traduit de l'allemand par Frédéric Joly, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2013.

BERSANI Léo, *Sexthétique*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Christian Marouby, Guy Le Gaufey et Dimitri Kijek, Paris, Éditions EPEL, 2011.

BUCI-GLUCKSMANN Christine, *L'Œil cartographique de l'art*, Paris, Éditions Galilée, 1996.

BRETON André, *L'Amour fou,* Paris, Éditions Gallimard, 1937.

BRETON André, *L'Art magique*, Paris, Club français du livre, 1957.

BRETON André, *Nadja* [1928], Paris, Éditions Gallimard, 1964.

BRETON André, *La Clé des champs*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1967.

CAUWET Laurent, *La Domestication de l'art. Politique et mécénat*, Paris, Éditions La Fabrique, 2017.

CHAUVEAU Sophie, *Picasso, le Minotaure,* Paris, Éditions Gallimard, 2020.

CLAIR Jean, *La Responsabilité de l'artiste*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.

COLLAGES FÉMINICIDES PARIS, *Notre colère sur vos murs*, Paris, Éditions Denoël, 2021.

COLLÉ Charles, *Journal et mémoires sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772)*, tome 3, Paris, Éditions Firmin Didot, 1868.

D'ANNA Anouchka*, Unica Zürn. L'écriture du vertige*, Paris, Éditions Cartouche, 2010.

DAMISH Hubert, *Le Jugement de Pâris*, Paris, Éditions Flammarion, 1992.

DANTO Arthur, *Après la fin de l'art*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Éditions Le Seuil, 1996.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image*, Paris, Édition de Minuit, 1990.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté. L'image ouvrante, 1,* Paris, Éditions Gallimard, 1999.

DIDOT Pierre-François (éd.), *Collection complète des tableaux historiques de la Révolution Française...*, Paris, Éditions Didot, 1798.

DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe : écrits* [1975], édition révisée, présentée et annotée par Michel Sanouillet, Paris, Éditions Flammarion, 1994.

FOUCAULT Michel, *La Peinture de Manet* [1971], Paris, Éditions Le Seuil, 2004.

FURUYAMA Masao, *Ando*, Cologne, Éditions Taschen, 2016.

GAGNEBIN Murielle, *L'Irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

GARRARD Mary, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

GIARD Agnès, *L'Imaginaire érotique au Japon*, Paris, Éditions Albin Michel, 2006.

HALBERSTAM Jack, *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011.

HARAWAY Donna J., *Vivre avec le trouble*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Vivien García, Vaulx-en-Velin, Éditions des mondes à faire, 2020.

HEFELAND Wilhelm, *Ueber Sympathie*, Weimar, Éditions Landes-Industrie-Comptoir, 1811.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique. Cahier de notes inédit de Victor Cousin* [1835-1838], transcription, présentation et notes d'Alain Patrick Olivier, Paris, Éditions Vrin, 2005.

HEIDEGGER Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part* [1949], traduction de l'allemand par Wolfgang Brockmeier, Paris, Éditions Gallimard, 1970.

HUFFINGTON Arianna, *Picasso, créateur et destructeur*, Paris, Éditions Stock, 1989.

HUYGHE Pierre-Damien, *Contre-temps. De la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, design*. Paris, Éditions B42, 2017.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Éditions Gallimard, 1978.

KANT Emmanuel, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* [1764], traduction de l'allemand de Roger Kempf, Paris, Éditions Vrin, 2008.

LAFONT Anne, *L'Art et la race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*, Dijon, Les Presses du réel, 2019.

LORENZ Renate, *Art Queer. Une théorie freak*, traduit de l'anglais par Marie-Mathilde Bortolotti, Paris, Éditions B42, 2018.

LUQUET Georges-Henri, *L'Art Primitif*, Paris, Éditions Gaston Doin et Cie, 1930.

MARINIELLO Silvestra, LARDEUX Anne, ASSELIN Olivier *et al.* (éds.), *L'ère électrique. The Electric Age*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2011.

MAURIÈS Patrick, *Second manifeste camp* [1979], Paris, L'Éditeur singulier, 2012.

MORRIS William, *The Lesser Arts*, Londres, Éditions Ellis & White, 1878.

MULVEY Laura, *Au-delà du plaisir visuel*, traduction de l'anglais (États-Unis) par Florent Lahache et Marlène Monteiro, Paris, Éditions Mimésis, 2017.

O'DOHERTY Brian, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie* [1976], traduit de l'anglais (États-Unis) par Catherine Vasseur, Genève, Éditions Jrp, 2020.

O'REILLY Sally, *Le Corps dans l'art contemporain,* Londres, Édition Thames Hudson, 2010.

PANOFSKY Erwin, *L'Œuvre d'art et ses significations*, Paris, Éditions Gallimard, 1969.

PANOFSKY Erwin, *La Perspective comme forme symbolique et autres essais* [1927], traduit de l'allemand par Guy Ballangé, Paris, Éditions de Minuit, 2006.

PASTOUREAU Michel, *Rouge*, Paris, Éditions Le Seuil, 2016.

PRÊTRE Jean-Claude (dir.), *Suzanne. Le procès du modèle,* Paris, Éditeur La Bibliothèque des Arts, 1990.

QUIGNARD Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Éditions Gallimard, 1994.

QUIGNARD Pascal, *Vie secrète. Dernier royaume, VIII*, Paris, Éditions Gallimard, 1998.

QUIGNARD Pascal, *La Nuit sexuelle*, Paris, Éditions Flammarion, 2009.

RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, Éditions La Fabrique, 2000.

REGNARD Paul, BOURNEVILLE Désiré Magloire, *Iconographie photographique de la Salpêtrière. Service de M. Charcot*, Paris, Bureaux du progrès médical, 1877.

ROUSSEAU Pascal, *Hypnose, Art et hypnotisme de Mesmer à nos jours*, Paris, Éditions des Beaux-Arts de Paris, 2020.

SONTAG Susan, *Le Style camp* [1964], traduit de l'anglais (États-Unis) par Guy Durand, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2012.

SOURIAU Paul, *La Suggestion dans l'Art,* Paris, Éditions Félix Alcan, 1893.

SPEAR Richard, *The "Divine" Guido: Religion, Sex, Money, and Art in the World of Guido Reni*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1997.

SPRINKLE Annie, STEPHENS Beth, KLEIN Jennie (dir.), *Assuming the Ecosexual Position: The Earth as Lover*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2021.

STAËL-HOLSTEIN Germaine de, *De L'Allemagne*, tome 3, Paris, Chez H. Nicolle, 1814.

STOICHITA Victor, *L'Instauration du tableau,* Genève, Éditions Droz, 1999.

TAKAOKA Kazuya (dir.), *Shunga. Esthétique de l'art érotique japonais par les grands maîtres de l'estampe ukiyo-e*, Paris, Éditions de La Martinière, 2014.

TALVACCHIA Bette, *Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

VALÉRY Paul, *Regards sur le monde actuel et autres essais* [1945], Paris, Éditions Gallimard, 1988.

VAN VEEN Otto, *Les recueils d'emblèmes et les traités de physiognomonie de la Bibliothèque interuniversitaire de Lille. 2, Amorum emblemata figuris Aencis Incisa*, Paris, Aux amateurs de livres, 1608.

VITET Ludovic, *L'Académie royale de peinture et de sculpture, étude historique*, Paris, Éditions Michel Lévy frères, 1861.

WATELET Claude-Henri, LÉVESQUE Pierre-Charles, *Dictionnaire des Beaux-Arts, in* l'*Encyclopédie méthodique*, tome I, Paris, Éditions Panckoucke, 1788.

WEBER Pascale, *L'Attachement*, Préface de Pierre Ouellet, Dijon, Éditions Al Dante, 2016.

ZOLA Émile, *Édouard Manet, étude biographique et critique,* Paris, Éditions Dentu, 1867.

ZÜRN Unica, *Gesamtausgabe [Œuvres complètes],* vol. I, Berlin, Éditons Brinkmann & Bose, 1988.

Ouvrages théoriques en philosophie

ADORNO Theodor, *Modèles critiques : interventions, répliques,* traduit de l'allemand par Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, Paris, Éditions Payot, 1984.

AGAMBEN Giorgio, *Profanations*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2005.

ARENDT Hannah, *La Condition de l'homme moderne*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 1961.

ARISTOTE, *Génération des animaux,* traduit par J. Barthélémy Saint-Hilaire, Paris, Éditions Hachette, 1887.

ARISTOTE, *Parties des animaux*, traduit par J.-M. Le Blond, Paris, Éditions Flammarion, 1995.

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, traduit de l'anglais (Royaume-Uni) par Gilles Lane, Paris, Éditions Le Seuil, 1970.

BACON Francis, *Œuvres* [1597 1623], traduit de l'anglais (Royaume-Uni) par M. F. Riaux, Paris, Éditions Charpentier, 1852.

BATAILLE Georges, *Œuvres complètes. La Part maudite, L'Économie à la mesure de l'univers, La Limite de l'utile, Théorie de la religion, Conférences (1947–1948), Annexes*, tome VII [1947-1974], Paris, Éditions Gallimard, 1976.

BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets* [1968], Paris, Éditions Gallimard, 2016.

BAUDRILLARD Jean, *De la séduction*, Paris, Éditions Galilée, 1979.

BAUDRILLARD Jean, *Les Stratégies fatales*, Paris, Éditions Grasset, 1983.

BLOCH Ernst, *Le Principe Espérance* [1954-1959], traduit de l'allemand par André Lefevere, Paris, Éditions Gallimard, 1995.

BLOOM Allan, *The Closing of the American Mind*, New York, Éditions Simon & Schuster/Touchstone, 1988.

BRUNO Giordano, *Des Liens* [1584-1588], traduit du latin, présenté et annoté par Danielle Sonnier et Boris Donné, Paris, Éditions Allia, 2010.

CASTORIADIS Cornelius, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions Le Seuil, 1975.

CITTON Yves, *Pour une économie de l'attention*, Paris, Éditions Le Seuil, 2014.

DELEUZE Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch, avec le texte intégral de la Vénus à la Fourrure*, traduit de l'allemand par Aude Willm, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

DERRIDA Jacques, *La Dissémination*, Paris, Éditions Le Seuil, 1972.

DERRIDA Jacques, *Point de suspension,* Paris, Éditions Galilée, 1992.

DERRIDA Jacques, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Éditions Galilée, 1995.

DERRIDA Jacques, *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Éditions Galilée, 2000.

DESCARTES René, *Œuvres de Descartes* [1620-1649], vol. XI, Paris, Éditions Le Cerf, 1897.

DESCARTES René, *Traité des passions de l'âme* [1649], texte établi et annoté par Charles Adam et Paul Tannery, Paris, Éditions Vrin, 1987.

FICIN Marsile*, Discours de l'honneste amour sur le Banquet de Platon*, traduit (Toscan) par Guy Le Fèvre de La Boderie, Paris, Éditions Jean Macé, 1578.

FOESSEL Michaël, *La Privation de l'intime. Mises en scènes politiques des sentiments*, Paris, Éditions Le Seuil, 2008.

FOUCAULT Michel, *Herculine Barbin dite Alexina B.* [1868], Paris, Éditions Gallimard, 2014.

FOUCAULT Michel, *Naissance de la clinique* [1963], Paris, Presses Universitaires de France, 2012.

FOUCAULT Michel, *Le Corps utopique* [1966], Paris, Éditions Lignes, 2009.

FOUCAULT Michel*, Les Anormaux, Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Éditions Gallimard, 1999.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard, 1975.

FOUCAULT Michel, *Il faut défendre la société : Cours au Collège de France, 1975-1976,* Paris, Éditions Le Seuil, 1997.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité I – La volonté de savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1976.

FOUCAULT Michel, *Naissance de la biopolitique : cours au Collège de France, 1978-1979*, Paris, Éditions Gallimard/Éditions Le Seuil, 2004.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité II – L'usage des plaisirs*, Paris, Éditions Gallimard, 1984.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité III – Le souci de soi*, Paris, Éditions Gallimard, 1984.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité IV – Les aveux de la chair* [1982-1983], Paris, Éditions Gallimard, 2018.

FOUCAULT Michel, *Qu'est-ce que la critique ? suivi de La Culture de soi* [1978-1983], Paris, Éditions Vrin, 2015.

FOUCAULT Michel, *Dits et Écrits, 1954-1988*, vol. III, Paris, Éditions Gallimard, 1994.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits II. 1976-1988,* Paris, Éditions Gallimard, 2001.

HABERMAS Jürgen, *Le Discours philosophique de la modernité* [1985], traduit de l'allemand par Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Paris, Éditions Gallimard, 1988.

HADOT Pierre, *La Figure de Socrate. Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Éditions Albin Michel, 2002.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *La Phénoménologie de l'esprit*, tome II [1807], traduction de l'allemand par Jean Hyppolite, Paris, Éditions Aubier, 1980.

HERDER Johann Gottfried von, *Du Connaître et du sentir de l'âme humaine* [1778], traduction de l'allemand par Claire Pagès, Paris, Éditions Allia, 2013.

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* [1790], traduit de l'Allemand par Alain Renault, Paris, Éditions Flammarion, 2000.

KIERKEGAARD Søren, *Ou bien... ou bien* [1843], traduit du traduit du danois par F. et O. Prior et M.-H. Guignot, Paris, Éditions Gallimard, 1943.

LAKOFF George, JOHNSON Marc, *Philosophy in the Flesh*, New York, Éditions Basic Books, 1999.

LONGIN, *Du Sublime* [Ie siècle ap. J.-C.], traduit par J. Pigeaud, Paris, Éditions Rivages, 1991.

LYOTARD Jean-François, *Discours, figure* [1971], Paris, Éditions Klincksieck, 2002.

LYOTARD Jean-François, *L'Économie libidinale*, Paris, Éditions Minuit, 1974.

MARCUSE Herbert, *Éros et civilisation*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

MARCUSE Herbert, *L'Homme unidimensionnel. Études sur l'idéologie de la société industrielle*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Monique Wittig et l'auteur, Paris, Éditions de Minuit, 1968.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1945.

MERLEAU-PONTY Maurice, *La Nature, Notes, Cours du Collège de France* [1959-1960], Paris, Éditions Le Seuil, 1995.

NIETZSCHE Friedrich, « Le problème de Socrate », *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche* [1858-1889], vol. 12, Paris, Éditions Mercure de France, 1908.

PLATON, *Apologie de Socrate. Criton. Phédon*, traduction et notes par Émile Chambry, Paris, Éditions Flammarion, 1965.

PLATON, *Gorgias*, traduction, introduction et notes par Stéphane Marchand et Pierre Ponchon, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 2024.

PLATON, *Le Banquet, Phèdre,* traduction et notes par Émile Chambry, Paris, Éditions Flammarion, 1992.

PLATON, *Théétète,* traduction et notes par Émile Chambry, Paris, Éditions Flammarion, 1967.

PLOTIN, *Deuxième Ennéade,* livre IV, traduit par Fr. E. Bréhier, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 1963.

PLUTARQUE, *Dialogue sur l'amour* [*Eroticos*], texte et traduction avec une introduction et des notes par Robert Flacelière, Paris, les Belles lettres, 1952.

SAINT GIRONS Baldine, *Fiat Lux, une philosophie du sublime*, Paris, Éditions Quai Voltaire, 1993.

SCHOPENHAUER Arthur, *L'Art d'avoir toujours raison* [1831-1832], traduit de l'allemand par Hélène Florea, Paris, Éditions Flammarion, 2014.

SLOTERDIJK Peter, *Bulles. Sphères I* [1998], traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Éditions Pluriel, 2015.

XÉNOPHON, *Le Banquet, Apologie de Socrate* [IVe siècle av. J.-C.], traduction par François Ollier, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 2014.

ŽIŽEK Slavoj, *Le Sujet qui fâche. Le centre absent de l'ontologie politique*, Paris, Éditions Flammarion, 2007.

Ouvrages théoriques en psychanalyse

ANZIEU Didier, *Le Moi-peau* [1985], Paris, Éditions Dunod, 2006.

BOURLEZ Fabrice, *Queer psychanalyse*, Paris, Éditions Hermann, 2018.

BOURLEZ Fabrice, *Tacts. Remanier la psychanalyse avec les féministes et les queers*, Paris, Presses Universitaires de France, 2025.

BINET Alfred, *Le Fétichisme dans l'amour* [1887], Paris, Éditions Payot, 2011.

DE LAURETIS Teresa, *Pulsions freudiennes. Psychanalyse, littérature et cinéma*, traduit de l'anglais par Jacques Brunet-Georget, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

FERENCZI Sándor, *Œuvres complètes, 1927-1934*, vol. IV, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1990.

FREUD Sigmund, BREUER Josef, *Études sur l'hystérie* [1895], Paris, Éditions Payot, 1970.

FREUD Sigmund, *L'Interprétation du rêve* [1899-1900], traduction de l'allemand par Janine Altounian, Pierre Cotet, René Lainé, Alain Rauzy et François Robert, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle* [1905], Paris, Éditions Gallimard, 1987.

FREUD Sigmund, *Totem et Tabou* [1913], traduit de l'allemand par Dominique Tassel, Paris, Éditions Points, 2015.

FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse* [1920], Paris, Éditions Payot, 2004.

HALEY Jay, *Uncommon Therapy. Psychiatric Techniques of Milton Erickson*, New York, Éditions Norton, 1986.

HAYS Harold Rosemberg, *The Dangerous Sex, the Myth of Feminine Evil*, New York, Éditions Putnam, 1964.

JUNG Carl Gustav, *Les Métamorphoses de l'âme et ses symboles* [1912], traduit de l'allemand par Yves Le Lay, Paris, Éditions Gallimard, 1996.

JUNG Carl Gustav, *Psychologie et alchimie* [1944], traduit de l'allemand et annoté par Henry Pernet et le Dr Roland Cahen, Paris, Éditions Buchet-Chastel, 1970.

KAAN Heinrich, *Psychopathia sexualis*, Lipsiae, Leopold Voss, 1844.

KRISTEVA Julia, *Le Texte du roman*, The Hague, Moutons Publishers, 1970.

LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Éditions Le Seuil, 1966.

LACAN Jacques, *Les Écrits techniques de Freud, Le Séminaire, Livre I* [1953-1954], Paris, Éditions Le Seuil, 1975.

LACAN Jacques, *Séminaire, Livre VII : L'Éthique de la psychanalyse* [1959-1960], Paris, Éditions Le Seuil, 1986.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre XI : Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse,* Paris, Éditions Le Seuil, 1973.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre XX : Encore*, Paris, Éditions Le Seuil, 1975.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre XXIII : Le Sinthome,* 1975-1976, Paris, Éditions Le Seuil, 2005.

LEIRY Timothy, *Neurologique*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Michel Chevrier, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1977.

LIPPS Theodor, *Schriften der Gesellschaft für psychologische Forschung, II. Sammlung, Heft 9-10*, Leipzig, Éditions Johann Ambrosius Barth, 1897.

MILLER Jacques-Alain, *Cahiers pour l'analyse*, *1*, Paris, Éditions Le Seuil, 1966.

MORENO Jacob Levy, ENNEIS James Michael (dir.), *Hypnodrama and Psychodrama*, New York, Beacon House, 1950.

REIK Theodor, *Le Psychologue surpris*, Paris, Éditions Denoël, 2001.

STEKEL Wilhelm, *La femme frigide* [1920], traduit de l'allemand par le Jean Dalsace, Paris, Éditions Gallimard, 1973.

Ouvrages théoriques en littérature

BARTHES Roland, *Mythologies* [1957], Paris, Éditions Le Seuil, 2014.

BARTHES Roland, *Sade, Fourier, Loyola* [1971], Paris, Éditions Le Seuil, 2002.

BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions Le Seuil, 1977.

BARTHES Roland, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978),* Paris, Éditions Le Seuil, 2002.

BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éditions Le Seuil, 1984.

BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

BATAILLE Georges, *Œuvres complètes. L'Érotisme, Le Procès de Gilles de Rais, Les Larmes d'Éros*, tome X [1957-1971], Paris, Éditions Gallimard, 1987.

BLANCHOT Maurice, *Lautréamont et Sade,* Paris, Éditions de Minuit, 1949.

BUTLER Judith, *Antigone : la parenté entre vie et mort*, traduction de l'anglais (États-Unis) par Guy Le Gaufey, Paris, Éditions EPEL, 2003.

FOURIER Charles, *Œuvres complètes* [1807-1858], tome 1, Paris, Éditions Anthropos, 1966.

SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Outside in the teaching machine*, New York, Éditions Routledge, 1993.

Ouvrages théoriques en histoire et histoire des sciences

BUFFON Georges-Louis Leclerc de, *Histoire naturelle générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy,* 15 volumes, Paris, imprimerie royale, 1749-1804.

CANGUILHEM Georges, *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Éditions Vrin, 1983.

CANGUILHEM Georges, *Le Normal et le pathologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

CARPI Berengario da, *A Short Introduction to Anatomy (Isagogae Breves)* [1522], traduction de l'italien par Levi Robert Lind, Chicago, The University of Chicago Press, 1959.

CHARCOT Jean-Martin, *Leçons du mardi à la Salpêtrière, professeur Charcot : policlinique 1887-1888*, notes de cours de MM. Emmery Blin, Jean-Martin Charcot et Henri Colin, Paris, bureaux du « Progrès médical », 1892.

CLAYTON Martin, PHILO Ron*, Léonard de Vinci. Anatomie de l'homme*, traduction de l'anglais (États-Unis) par Caroline Rivolier, Paris, Éditions Le Seuil, 1992.

CUIR Raphaël, *Renaissance de l'anatomie*, Paris, Éditions Hermann, 2016.

CUVIER Georges, *Mémoires du Muséum d'histoire naturelle*, vol. 3, Paris, Éditions Belin, 1817.

CUVILLIER Joseph-Philippe-François Deleuze, *Le Magnétisme éclairé ou introduction aux archives du magnétisme animal*, Paris, Éditions Barois, 1820.

DEBOURGE Jean Baptiste, *Le Mémento du père de famille et de l'éducateur de l'enfance, ou les Conseils intimes sur les dangers de la masturbation*, Mirecourt, Éditions Humbert, 1860.

DELAVAULT Robert, *André Vésale*, Bruxelles, Éditions Le Cri, 1999.

GALIEN, *De l'utilité des parties du corps humain* [IIe siècle ap. J.-C.], livre XIV*, in Œuvres anatomiques, physiologiques et médicales de Galien*, vol. 2, Paris, Éditions Charles Daremberg, Éditions Jean-Baptiste Baillière, 1854-1856.

GAUDEMET Jean, *Le Mariage en Occident*, Paris, Éditions Cerf, 1987.

HECQUET Philippe, *Le Naturalisme des convulsions Dans les Maladies de l'épidémie Convulsionnaire Et autres textes* [1733], Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2022.

LAQUEUR Thomas, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Michel Gautier, Paris, Éditions Gallimard, 1992.

MERCHANT Carolyn, *La Mort de la nature* [1980], traduit de l'anglais par Margot Lauwers, Marseille, Éditions Wildproject, 2021.

MERCHANT Carolyn*, La Nature comme femme et sa destruction par la science moderne* [1980], Marseille, Éditions Wildproject, 2021.

O'NEILL Wiliam, *Divorce in the Progressive Era*, New Haven, Yale University Press, 1967.

RICHER Paul, *Études sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, Paris, Éditions Alphonse Delahaye & Ernest Lecrosnier, 1885.

RITTER Johann Wilhelm, *Fragments posthumes tirés des papiers d'un jeune physicien. Vade-Mecum à l'usage des amis de la nature* [1810], traduit de l'allemand par Claude Maillard, Charenton, Éditions Premières pierres, 2001.

STENGERS Isabelle, *L'Hypnose entre magie et science. Pour en finir avec l'impératif de la preuve*, Paris, La Découverte, 2002.

TARDIEU Ambroise, *Question médico-légale de l'identité dans ses rapports avec les vices de conformation des organes sexuels : contenant les souvenirs et impressions d'un individu dont le sexe avait été méconnu,* Paris, Éditions J.-B. Baillière et fils, 1874.

VIGARELLO Georges, *Les Métamorphoses du gras. Histoire de l'obésité*, Paris, Éditions Le Seuil, 2010.

Ouvrages et chapitres d'ouvrages sur les sciences occultes et spirituelles, la magie et l'ésotérisme

BLEZER Henk, « Imagining the beyond, beyond imagination », *in* KARMAY Samten G., WATT Jeff (dir.), *Bon: The Magic Word. The Indigenous Religion of Tibet,* New York, Éditions Rubin Museum of Art, 2007, pp. 180-207.

CAILLET Albert Louis, *Manuel Bibliographique des sciences psychiques ou occultes*, vol. 3, Paris, Éditions L. Dorbon, 1912.

CROWLEY Aleister, *The Book of Thoth (Egyptian Tarot)* [1944], Maine, Éditions Samuel Weiser, 1995.

DUCELLIER Camille, *Le Guide pratique du féminisme divinatoire,* préface de Starhawk, coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2018.

ELIADE Mircea, *Images et symboles, Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Éditions Gallimard, 1952.

EVANS Arthur, *Witchcraft and the Gay Conterculture*, Boston, Fag Rag Books, 1978.

GIMBUTAS Marija, *Le Langage de la déesse* [1989], traduit de l'anglais (États-Unis) par Camille Chaplain et Valérie Morlot-Duhoux, préface de Jean Guilaine, Paris, Éditions Des femmes – Antoinette Fouque, 2005.

OBRIST Barbara, *Les Débuts de l'imagerie alchimique (XIVe -XVe siècles),* Paris, Éditions Le Sycomore, 1982.

PEIGNOT Gabriel, *Répertoire de bibliographies spéciales, curieuses et instructives, contenant la notice raisonnée*, Paris, Éditions Renouard, 1810.

PONCET Christophe, « Un dieu ambigu. L'esprit du monde de Marsile Ficin dans la carte du Monde du tarot de Marseille. », *in* DUREAU Yona (dir.), *Images sources de textes, textes sources d'images*, Les Ulis, EDP Sciences, 2020, pp. 357-372. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. URL : https://shs.cairn.info/images-sources-de-textes-textes-sources-d-images--9782759824311-page-357?lang=fr.

RAMBLE Charles, "Tsewang Rigdzin. The Bon Tradition of Sacred Geography", *in* KARMAY Samten G., WATT Jeff (dir.), *Bon: The Magic Word. The Indigenous Religion of Tibet,* New York, Éditions Rubin Museum of Art, 2007, pp. 125-146.

STARHAWK, *The Spiral Dance: A Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess* [1979], New York, Éditions Harpers Collins, 1999.

STARHAWK, *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique* [1982], traduit de l'anglais (États-Unis) par Morbic, coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2015.

VAN LENNEP Jacques, *Alchimie. Contribution à l'histoire de l'art alchimique*, Bruxelles, Éditions Devry, Crédit Communal, 1985.

Ouvrages théoriques en anthropologie et sociologie

BEAUBATIE Emmanuel, *Transfuges de sexe. Passer les frontières du genre*, Paris, Éditions La Découverte, 2021.

CHETCUTI Natacha, *Se dire lesbienne. Vie de couple, sexualité, représentation de soi*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2021.

COOPER David, *Psychiatry and Anti-psychiatry*, Londres, Éditions Paladin, 1971.

DESJEUX Dominique, BERTHIER Cécile, JARRAFFOUX Sophie *et al.*, *Anthropologie de l'électricité. Les objets électriques dans la vie quotidienne en France*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1990.

DESPRET Vinciane, *Au bonheur des morts*, Paris, Éditions La Découverte, 2015.

DORLIN Elsa, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, Éditions La Découverte, 2017.

DUSSY Dorothée, *Le Berceau des dominations. Anthropologie de* l'inceste [2013], Paris, Éditions Pocket, 2021.

ENGELS Friedrich, *L'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'État* [1884], Paris, Éditions Sociales, 1983.

FASSIN Éric, *L'Inversion de la question homosexuelle*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

HAYS Harold Rosemberg, *The Dangerous Sex, the Myth of Feminine Evil,* New York, Éditions Putnam, 1964.

ILLOUZ Eva, *Les Sentiments du capitalisme*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-Pierre Ricard, Paris, Éditions Le Seuil, 2006.

KINSEY Alfred, POMEROY Wardell, et al., *Le Comportement sexuel de l'homme,* Paris, Édition du Pavois, 1948.

KINSEY Alfred, POMEROY Wardell, et al., *Le Comportement sexuel de la femme*, Paris, Éditions Amiot-Dumont, 1953.

LAGORGETTE Dominique, *Pute. Histoire d'un mot et d'un stigmate*, Paris, Éditions La Découverte, 2024.

LAUER Christopher, *Intimacy: A Dialectical Study*, London – New York, Bloomsburry, 2016.

LE TALEC Jean-Yves, *Folles de France : Repenser l'homosexualité masculine*, Paris, Éditions La Découverte, 2008.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Les Structures élémentaires de la parenté* [1949], Paris & La Haye, Éditions Mouton & Co et MSH, 1967.

RUBIN Gayle, *Marché au Sexe* [1984], traduit de l'anglais (États-Unis) par Éliane Sokol, Paris, Éditions EPEL, 2000.

TSING Anna Lowenhaupt, *Le Champignon de la fin du monde. Sur les possibilités de vivre dans les ruines du capitalisme*, Paris, Éditions La Découverte, 2017.

Ouvrages en théorie *queer* et études de genre

AHMED Sara, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburg, University Press of Edinburg, 2014.

ALTHAUS-REID Marcella, *The Queer God,* Londres et New York, Éditions Routledge, 2003.

BOURCIER Sam, *Q comme queer. Les séminaires du Zoo*, Lille, Éditions Gai, Kitsch, Camp, 1998.

BOURCIER Sam, *Homo Inc.orporated. Le triangle et la licorne qui pète*, coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2019.

BOURCIER Sam, *Le Pouls de l'archive, c'est en nous qu'il bat*, Paris, Éditions Cambourakis, 2025.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], traduit de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, Éditions La Découverte, 2017.

BUTLER Judith, *Le Pouvoir des mots : politique du performatif* [1997], traduit de l'anglais (États-Unis) par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2004.

BUTLER Judith, *Défaire le genre* [2005], traduit de l'anglais (États-Unis) par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2016.

BUTLER Judith, *Humain, Inhumain. Le travail critique des normes. Entretiens,* traduit de l'anglais (États-Unis) par Jérôme Vidal et Christine Vivier, Paris, Éditions Amsterdam, 2005.

BUTLER Judith, *Vie précaire, Les Pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001,* Paris, Éditions Amsterdam, 2005.

DE LAURETIS Teresa, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg* [1987], traduit de l'anglais (États-Unis) par Sam Bourcier, Paris, Éditions La Dispute, 2023.

EDELMAN Lee, *Merde au futur. Théorie* queer *et pulsion de mort* [2004], traduit de l'anglais (États-Unis) par Marc Démont, Paris, Éditions EPEL, 2016.

EDELMAN Lee, *L'Impossible homosexuel. Huit essais de théorie queer*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Guy Le Gaufey, Paris, Éditions EPEL, 2013.

ÉRIBON Didier, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Éditions Flammarion, 2012.

FABRE Clarisse, FASSIN Éric, *Liberté, égalité, sexualités. Actualité politique des questions sexuelles*, Paris, Éditions Belfond, 2003.

HALPERIN David M., *One hundred years of homosexuality and other essays on Greek love*, New-York, London, Éditions Routledge, 1990.

LECERF MAULPOIX Cy, *Écologies déviantes. Voyage en terres queers*, coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2021.

LLAMAS Ricardo et VIDARTE Francisco Javier, *Homographies*, Mont-de-Marsan, Éditions Dans L'Engrenage, 2012.

MUÑOZ José Esteban, *Cruiser l'utopie, l'après et ailleurs de l'advenir queer*, traduit de l'anglais par Alice Wambergue, Montreuil, Association Brook, 2021.

NEWTON Esther, *Mother Camp. Female Impersonators in America*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1979.

NIEDERGANG Pierre, *Vers la normativité queer*, Toulouse, Éditions Blast, 2023.

O'BRIEN Michelle Esther, *Abolir la famille. Capitalisme et communisation du soin*, Bordeaux, Éditions La Tempête, 2023.

PRECIADO Paul B., *Pornotopie. Playboy et l'invention de la sexualité multimédia* [2010], Paris, Éditions Le Seuil, 2022.

SEDGWICK Eve K., *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985.

SEDGWICK Eve K., *Épistémologie du placard* [1990], Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

SEDGWICK Eve K., *Touching feeling. Affect, pedagogy, performativity,* Durham & London, Duke University Press, 2003.

SIMON Sherry, *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*, Londres – New York, Éditions Routledge, 1996.

WITTIG Monique, *La Pensée straight* [1979], Paris, Éditions Amsterdam, 2018.

WITTIG Monique, *Lettre à Adrienne Rich*, Box 29, Dossier, « Monique Wittig and Colette Monique » *in Monique Wittig Papers*, General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, 1981.

Ouvrages et chapitres d'ouvrages en histoire coloniale, postcoloniale et études critiques de la race

ANZALDÚA Gloria, MORAGA Cherríe, *Ce pont, mon dos. Voix de femmes de couleur étasuniennes radicales* [1981], traduit de l'anglais (États-Unis) par Noémie Bannerot-Polverini, Paris, Éditions Cambourakis, 2026.

ANZALDÚA Gloria, *Terres Frontalières – La Frontera. La nouvelle mestiza* [1987], traduit de l'anglais (États-Unis) et de l'espagnol (États-Unis/Mexique) par Nino S. Dujour et Alejandra Soto Chacón, Paris, Éditions Cambourakis, 2022.

CHESNUT Mary Boykin, *A Diary from Dixie* [1905], Boston, Houghton Mifflin, 1949.

DONOSO Aurora, "We are not debtors, we are creditors", *in* BRAVO Elizabeth, Y'ANEZ Ivonne (dir.), *No More Looting and Destruction! We the Peoples of the South are Ecological Creditors,* Quito, Southern Peoples Ecological Debt Creditors Alliance, 2003, p. 11-23.

DORLIN Elsa, *La Matrice de la race, Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française* [2006], préface de Joan W. Scott, Paris, Éditions La Découverte, 2017.

DU BOIS William Edward Burghardt, *The Souls of the Black Folk*, Chicago, Éditions McClurg, 1903.

FANON Frantz, *Les Damnés de la terre* [1991], Paris, Éditions La Découverte, 2002.

GÓMEZ Alejandro E., *Le Spectre de la révolution noire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013. [En ligne] Consulté le 18 août 2025. DOI : 10.4000/books.pur.43694

HARTMAN Saidiya V., *Scenes of Subjection. Terror, slavery, and self-making in nineteenth-century America*, New York, Oxford University Press, 1997.

MBEMBE Achille, *Brutalisme*, Paris, Éditions La Découverte, 2023.

MILLS Charles Wade, *The Racial Contract*, New York, Cornell University Press, 1997.

PATTERSON Orlando, *Slavery and Social Death. A comparative Study*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.

SAÏD W. Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions Le Seuil, 1980.

SAÏD W. Edward, *Culture et impérialisme*, Paris, Éditions Fayard, 2000.

SHIRE Laurel Clark, *The Threshold of Manifest Destiny: Gender and National Expansion in Florida*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2016.

Ouvrages en théorie féministe et histoire de la représentation du corps

BEAUVOIR Simone de, *Le Deuxième Sexe*, Tome 2 [1949], Paris, Éditions Gallimard, 1997.

CHAMAYOU Grégoire, *Les Corps vils*, Paris, Éditions La Découverte, 2014.

DAGGETT Cara New, *Pétromasculinité. Du mythe fossile patriarcal aux systèmes énergétiques féministes*, textes réunis et traduits de l'anglais (États-Unis) par Clément Amézieux, Marseille, Éditions WildProject, 2023.

DELPHY Christine, *L'Ennemi principal 1. Économie politique du patriarcat*, Paris, Éditions Syllepse, 1998.

EHRENREICH Barbara, ENGLISH Deirdre, *Sorcières, sages-femmes & infirmières. Une histoirE des femmes soignantes* [1973], traduit de l'anglais (États-Unis) par L. Lame, coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2014.

FEDERICI Silvia, *Caliban et la Sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive* [2004], traduit de l'anglais (États-Unis) par le collectif Senonevero, Genève, Éditions entremonde Senonevero, 2014.

FEDERICI Silvia, *Le Capitalisme patriarcal*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Étienne Dobenesque, Paris, Éditions La Fabrique, 2019.

FEDERICI Silvia, *Par-delà les frontières du corps*, Paris, Éditions Divergences, 2020.

FEDERICI Silvia, *Une Guerre mondiale contre les femmes. Des chasses aux sorcières au féminicide,* traduit de l'anglais (États-Unis) par Étienne Dobenesque, Paris, Éditions La Fabrique, 2021.

FRAISSE Geneviève, *Du Consentement* [2007], Paris, Éditions Le Seuil, 2017.

GOETTNER-ABENDROTH Heide, *Les Sociétés matriarcales*, Paris, Éditions Des femmes – Antoinette Fouque, 2020.

HARAWAY Donna J., *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences-Fictions-Féminismes* [1985-1997], Paris, Éditions Exils, 2007.

HARAWAY Donna J., *Modest_Witness@Second_Millenium. FemaleMan©_Meets_OncoMouse™, Feminism and Technoscience*, New York et Londres, Éditions Routledge, 1997.

HARAWAY Donna J., *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

IRIGARAY Luce, *Spéculum de l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.

LEMONNIER Clara, *Le Grand livre des guérisseuses ; leur pouvoir, leurs secrets, leur histoire*, Paris, Éditions L'Iconoclaste, 2020.

MACKINNON Catharine A., *Ce ne sont que des mots* [1993], traduit de l'anglais (États-Unis) par Isabelle Croix et Jacqueline Lahana, Paris, Éditions Des femmes – Antoinette Fouque, 2007.

MILLETT Kate, *Sexual Politics. La politique du mâle* [1969], traduit de l'anglais (États-Unis) par Élisabeth Gille, Paris, Éditions Des femmes – Antoinette Fouque, 2020.

PATOU-MATHIS Marylène, *L'Homme préhistorique est aussi une femme*, Paris, Éditions Allary, 2020.

TAMAS Jennifer, *Au Non des femmes. Libérer nos classiques du regard masculin*, Paris, Éditions Le Seuil, 2023.

WILLIAMS Linda, *Hardcore. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1989.

Sources historiques

CHEVREUL Michel-Eugène, « Moyen de nommer et de définir les couleurs d'après une méthode précise et expérimentale avec l'application de ce moyen à la définition et à la dénomination des couleurs d'un grand nombre de corps naturels et de produits artificiels », *Mémoires de l'Académie des sciences de l'Institut de France*, Paris, Éditions Firmin Didot Frères, fils et Cie, 1861.

DESMOULINS Camille, *Discours de la Lanterne aux Parisiens* [1789], Paris, Chez Garnéry, Libraire, rue Serpente, n°17, l'an premier de la Liberté.

DURANT Charles Ferson, *Exposition, or, A new theory of animal magnetism, with a key to the mysteries: demonstrated by experiments with the most celebrated somnambulists in America: also, strictures on "Col. Wm. L. Stone's letter to Doct. A. Brigham.",* New York, Éditions Wiley & Putnam, 1837.

LANCRE Pierre de Rostegny, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons, ou il est amplement traicté des sorciers, & de la sorcellerie,* Paris, Éditions Jean Berjon, 1613.

LEBRUN Pierre, *Histoire critique des pratiques superstitieuses qui ont séduit les peuples & embarrassé les sçavans. Avec la méthode et les principes pour discerner les effets naturels d'avec ceux qui ne le sont pas. Par un prêtre de l'Oratoire*, Rouen, Éditions G. Behourt, 1702.

MESMER Franz Anton, *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal*, Paris, Éditions Pierre-François Didot, 1779.

MESMER Franz Anton, *Précis historique des faits relatifs au magnétisme animal jusqu'en avril 1781,* Paris, Éditions Gastelier, 1781.

MESMER Franz Anton, *Théorie du monde et des êtres organisés suivant les principes de M... gravée par D'A :-Ol :*, Paris, sn, 1784.

MESMER Franz Anton, *Aphorismes de M. Mesmer dictés à l'assemblée de ses élèves et dans lesquels on trouve ses principes, sa théorie et les moyens de magnétiser ; le tout formant un corps de Doctrine développé en 344 paragraphes, pour faciliter l'application des Commentaire au Magnétisme animal ; Ouvrage mis au jour par M. Louis Caullet de Veaumorel*, Paris, chez M. Quinquet l'aîné, 1785.

PAULET Jean-Jacques, *Mesmer justifié*, Paris, Éditions Constance, 1784.

PUYSÉGUR Amand Marie Jacques de Chastenet de, marquis de Puységur, *Recherches, expériences et observations physiologiques sur l'homme dans l'état de somnambulisme naturel et dans le somnambulisme provoqué par l'acte magnétique*, Paris, Éditions Dentu, 1811.

RAINSFORD Marcus, *An Historical Account of the Black Empire of Hayti*, Londres, Éditions J. Cundee, 1805.

Monographies imprimées en latin

BRUNO Giordano, *Jordani Bruni Nolani opera latine conscripta. Band 3*, Stuttgart, F. Frommann & G. Holzboog, 1879-1891.

CREMER, FLAMEL Nicolas, HELVETIUS Johannes Fridericus, MAIER Michel, NORTON Thomas, SENDIVOGIUS Michael, *Musaeum hermeticum, reformatum et amplificatum : omnes sopho-spagyricae artis discipulos fidelissimè erudiens, quo pacto summa illa veraque lapidis philosophici medicina, qua res omnes qualemcunque defectum patientes, instaurantur, inveniri & haberi queat : continens tractatus chimicos XXI. Praestantissimos*, Francofurti, Apud Hermannum à Sande, 1678.

DE BRY Théodore, *Peregrinationes in Indiam orientalem et Indiam occidentalem,* XIII partibus comprehenso a Theodoro, Joan-Theodoro de Bry, et a Matheo Merian publicatae, Francfort-sur-le-Main, 1590-1634, in-fol.

FLUDD Robert, *Utriusque cosmi majoris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia in duo volumina secundum cosmi differentiam divisa*, Oppenhemii. Aere Johan-Theodori de Bry. Typis Hieronymi Galleri, 1617.

KIRCHER Athanasius, *Ars magna lucis et umbrae, in X. libros digesta. Quibus admirand lucis & umbrae in mundo, atque adeo universa natura, vires effectusque uti nova, ita varia novorum reconditiorumque speciminum exhibitione, ad varios mortalium usus, panduntur*, Amstelodami, Apud Joannem Janssonium à Waesberge, & Haerdes Elizaei Weyerstraet, 1671.

KIRCHER Athanasius*, Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni, Tome II,* Romae, typis Ludovici Grignani, 1650.

KIRCHER Athanasius, *Mundus subterraneus [Pantamorphon], in XII libros digestus : qvo divinum subterrestris mundi opificium, mira ergasteriorum naturae in eo distributio, verbo. Protei regnum, universae denique naturae majestas & divitiae summa rerum varietate exponuntur, abditorum effectuum causae acri indagine inquistae demonstrantur, cognitae per artis & naturae conjugium ad humanae vitae necessarium usum vario experimentorum apparata, necnon novo modo & ratione applicantur. Ad Alexandrum VII. pont. opt. max.*, Amstelodami, apud Joannem Janssonium à Waesberge & filios, 1678.

MYLIUS Johann Daniel, *Opus medico-chymicum: Continens tres Tractatus sive Basilicas: Quorum prior inscribitur Basilica Medica. Secundus Basilica Chymica. Tertius Basilica Philosophica,* 4° Francofurti, apud Lucam Iennis, 1618.

PANTHEUS Joannes Antonius, *Voarchadumia contra alchemiam ars distincta ab archemia, et sophia : cum additionibus, proportionibus : numeris, &figuris opportunis,* Venise, Giovanni Tacuino, 1530.

Essais philosophiques et politiques

BONNARDEL Yves, *La Domination adulte. L'oppression des mineurs*, Breux-Jouy, Éditions Le Hêtre Myriadis, 2019.

BREY Iris, *Le Regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2020.

CABANAS Edgar, ILLOUZ Eva, *Happycratie*, traduit de l'anglais par Frédéric Joly, Paris, Éditions Premier Parallèle, 2018.

COFFIN Alice, *Le Génie lesbien*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 2020.

D'EAUBONNE Françoise, *Le Féminisme ou la mort* [1974], Paris, Éditions Le Passager clandestin, 2020.

D'EAUBONNE Françoise*, Le Sexocide des sorcières* [1999], préface par Taous Merakchi, Vauvert, Éditions Au Diable Vauvert, 2023.

DESPENTES Virginie, *King Kong Théorie*, Paris, Éditions Hachette, 2007.

FENELON François de, BOULAINVILLIERS Henri de, COLERUS Jean, LAMY François, *Réfutation des erreurs de Benoît de Spinosa, avec la vie de Spinosa*, Bruxelles, chez François Foppens, 1731.

HALIMI Gisèle, avec COJEAN Annick, *Une Farouche liberté,* Paris, Éditions Grasset, 2020.

HOOKS BELL, *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme*, coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2015.

LORDE Audre, *Sister outsider. Essais et propos sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme...* [1994], traduit de l'anglais (États-Unis) par Magali C. Calise, Grazia Gonik, Marième Hélie Lucas et Hélène Pour, Genève, Éditions Mamamélis, 2003.

MICHEL-CHICH Danielle, *Thérèse Clerc, Antigone aux cheveux blancs*, Paris, Éditions Des femmes – Antoinette Fouque, 2007.

NELSON Maggie, *Les Argonautes*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-Michel Théroux, Paris, Éditions du sous-sol, 2018.

OUASSAK Fatima, *Pour une écologie pirate,* Paris, Éditions La Découverte, 2023.

PRECIADO Paul B., *Testo junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Éditions Grasset, 2008.

PRECIADO Paul B., *Un Appartement sur Uranus*, Paris, Éditions Grasset, 2019.

PRECIADO Paul B., *Je suis un monstre qui vous parle. Rapport pour une académie de psychanalystes*, Paris, Éditions Grasset, 2020.

PRECIADO Paul B., *Dysphoria Mundi. Le son du monde qui s'écroule*, Paris, Éditions Grasset, 2022.

RENARD Noémie, *En finir avec la culture du viol*, préface de Michelle Perrot, Paris, Éditions Les Petits Matins, 2018.

REY-ROBERT Valérie, *Une Culture du viol à la française. Du « troussage de domestique » à la « liberté d'importuner »*, Montreuil, Éditions Libertalia, 2020.

SERRA Clara, *La Doctrine du consentement*, traduit de l'espagnol par Étienne Dobenesque, Paris, Éditions La Fabrique, 2025.

SOFIA Zoë, *Exterminer les fœtus : avortement, désarmement, sexo-sémiotique de l'extraterrestre* [1984], traduit de l'anglais (États-Unis) par l4bouche, Paris, Éditions l4bouche, 2022.

SOUFFRANT Kharoll-Ann, *Le Privilège de dénoncer*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 2022.

THÉRY Irène, *Moi aussi. La nouvelle civilité sexuelle*, Paris, Éditions Le Seuil, 2022.

WALKER Alice, *Search of Our Mothers Garden* [1983], New York, Harcourt, 1993.

Manifestes

ANGEL Katherine, *Demain le bon sexe. Les femmes, le désir et le consentement,* traduit de l'anglais par Caroline Nicolas, Bordeaux, Éditions du Détour, 2022.

CIXOUS Hélène, *Le Rire de la Méduse. Manifeste de 1975,* Paris, Éditions Gallimard, 2024.

BEAUREBEC Bertoulle, *Balance ton corps. Manifeste pour le droit des femmes à disposer de leur corps*, Paris, Éditions La Musardine, 2020.

BOUTELDJA Houria, *Beaufs et barbares. Le pari du nous*, Paris, Éditions La Fabrique, 2023.

BRETON André, *Manifestes du surréalisme* [1924-1930], Paris, Éditions Gallimard, 1985.

MOUVEMENT DE LIBÉRATION DES FEMMES, « Manifeste contre le viol », *Libération*, 16 juin 1976. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://institute-genderequality.org/frames-on-gender/countries/france/manifeste-feministe-contre-le-viol/.

PRECIADO Paul B., *Countersexual Manifesto* [2000], New York, Columbia University Press, 2018.

SERANO Julia, *Manifeste d'une femme trans et autres textes* [2007], coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2020.

Littérature

BATAILLE Georges, *Œuvres complètes. Histoire de l'œil, L'Anus solaire, Sacrifices, Articles*, tome I [1922-1940], Paris, Éditions Gallimard, 1970.

BATAILLE Georges, *Œuvres complètes. Madame Edwarda, Le Petit, L'Archangélique, L'Impossible, La Scissiparité, L'Abbé C., L'Être indifférencié n'est rien, Le Bleu du ciel*, tome III [19365-1945], Paris, Éditions Gallimard, 1971.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes* [1845-1867], tomes I, Genève/Paris, le Cercle du Bibliophile/Edito-Service, 1969.

BOCCACCIO Giulio, *Decameron* [1349-1353], II, Turin, Éditions Einaudi, 1997.

BRETON André, SOUPAULT Philippe, *Les Champs magnétiques*, Paris, Éditions Au Sans Pareil, 1920.

CIXOUS Hélène, *Le Livre de Prométhéa*, Paris, Éditions Gallimard, 1983.

DOSTOÏEVSKI Fiodor, *Crime et châtiment* [1866], traduit du russe par Élisabeth Guertik, Paris, Éditions Hachette, 2008.

DOSTOÏEVSKI Fiodor, *L'Idiot*, vol. 1, livres 1 & 2 [1869], traduit du russe par André Markowicz, Arles, Éditions Actes Sud, 1993.

DOSTOÏEVSKI Fiodor, *Les Démons (Les Possédés)* [1872], traduit du russe par Élisabeth Guertik, Paris, Éditions Hachette, 2011.

DURAS Marguerite, *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Éditions Michel Lévy, 1857.

GENLIS Félicité de, *Les Chevaliers du Cygne ou la cour de Charlemagne*, tome II, Hambourg, Éditions Pierre François Fauche, 1795.

HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, *Contes fantastiques*, tome 2 [1814-1822], traduit de l'allemand par Henry Egmont, Paris, Éditions Béthune et Plon, 1836.

KLOSSOWSKI Pierre, *Un si funeste désir*, Paris, Éditions Gallimard, 1963.

KOUCHNER Camille, *La Familia grande*, Paris, Éditions Points, 2022.

MATZNEFF Gabriel, *Mais la musique soudain s'est tue : Journal 2009-2013*, Paris, Éditions Gallimard, 2015.

MERCIER Louis-Sébastien, *L'An 2440. Rêve s'il en fut jamais*, Londres, sn, 1771.

MILLET Catherine, *La Vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Éditions Stock, 2001.

MILTON John, *Le Paradis perdu,* Livre 1 [1667], traduit de l'anglais (Royaume-Uni) par François-René de Chateaubriand, Paris, Éditions Renault et Cie, 1861.

MITCHELL Larry, *The Faggots and Their Friends Between Revolutions*, New York, Calamus Press, 1977.

NABOKOV Vladimir, *Lolita* [1955], traduit de l'anglais (États-Unis) par Maurice Couturier, Paris, Éditions Gallimard, 2005.

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Tome V, La Prisonnière, Paris, Nouvelle revue française, 1923.

RIMBAUD Arthur, SMITH Patti, *Une saison en enfer – et autres poèmes*, illustrations de Patti Smith, Paris, Éditions Gallimard, 2023.

SACHER-MASOCH Leopold von, *La Vénus à la fourrure* [1870], traduit de l'allemand par Raphaël Ledos de Beaufort, Paris, Charles Carrington, 1902.

SACHER-MASOCH Wanda von Sacher-Masoch, *Confession de ma vie* [1907], Paris, Éditions Gallimard, 1989.

SADE Donatien Alphonse François de, *L'Œuvre du Marquis de Sade : Zoloé, Justine, Juliette, la Philosophie dans le boudoir* [1785-1791], Paris, Bibliothèque des curieux, 1909.

SADE Donatien Alphonse François de, *Justine, ou les Malheurs de la vertu*, tome 2, Paris, Éditions Girouard, 1791.

SAND George, *Journal intime* [1829-1831], Genève, Éditions Slatkine, 1981.

SOPHOCLE, *Antigone* [441 av. J.-C.], traduit du grec ancien par Paul Mazon, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 1997.

SPENSER Edmund, *The Faerie Queene*, Livre II [1590-1596], Londres, Éditions Grosart, 1882.

SPRINGORA Vanessa, *Le Consentement*, Paris, Éditions Grasset, 2020.

STENDHAL, *De l'amour*, Paris, Éditions Levasseur, 1822.

WILDE Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray* [1890], traduit de l'anglais (États-Unis) par Richard Crevier, Paris, Éditions Flammarion, 1995.

WITTIG Monique, *Les Guérillères* [1969], Paris, Éditions de Minuit, 2019.

WITTIG Monique, *Le Corps lesbien*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

WOOLF Virginia, *Orlando: A Biography*, Londres, Hogarth Press, 1928.

WOOLF Virginia, *Une Chambre à soi* [1929], traduit de l'anglais (Royaume-Uni) par Clara Malraux, Paris, Éditions Denoël, 1992.

YOURCENAR Marguerite, *Une Belle matinée*, *in Œuvres romanesques* [1929-1981], Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Éditions Gallimard, 1982.

ZOLA Émile, *Nana* [1880], Paris, Éditions Hachette, 2003.

ZOLA Émile, « Ébauche de Nana », *Œuvres complètes*, vol. II [1864-1902], Paris, Éditions Gallimard, 1961.

ZÜRN Unica, *Vacances à maison blanche. Derniers écrits et autres inédits* [1967], présentés et traduits de l'allemand par Ruth Henry, Paris, Éditions Joelle Losfeld, 2000.

ZÜRN Unica, *Sombre Printemps* [1969], traduit de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valancay, Monaco, Éditions Le Serpent à Plumes, 2003.

ZÜRN Unica, *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale,* traduit de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay, préface d'André Pieyre de Mandiargues, Paris, Éditions Gallimard, 1971.

Chapitres d'ouvrages et de revues de divers auteur·e·s en philosophie et histoire de l'art, poïétique et esthétique

APPELBE Victoria, « "Du wirst dein Geheimnis sagen" ("Tu diras ton secret"). L'anagramme dans l'œuvre d'Unica Zürn », *in* LUSARDY Martine, HIEKISCH-PICARD Sepp (dir.), *Unica Zürn*, catalogue d'exposition, Halles Saint-Pierre, Paris, 25 septembre 2006 – 4 mars 2007, Paris, éditions du Panama, 2006.

BERNARD Catherine, « Sublime et Postmodernité : captation d'héritage ou filiation retrouvée », *in* DUPERRAY Max (dir.), *Postérité du sublime en littérature*, Paris, Éditions Mallard, 2000, pp 27-58.

BRAUNER Victor, JOUFFROY Alain, « Tout en composant devant nous un tableau, Victor Brauner nous révèle la force étrange qui le pousse à peindre », entretien, *Connaissance des Arts*, n°107, janvier 1961, pp. 86-89.

BRIAT-PHILIPPE Magali, « Au-delà du genre : Suzanne Valadon, une artiste féministe ? » *in* PARISI Chiara, REY Xavier, ERNOULT Nathalie (dir.), *Suzanne Valadon*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions Centre Pompidou, 2025. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://ww.centrepompidou.fr/fr/pompidou-plus/magazine/article/au-dela-du-genre-suzanne-valadon-une-artiste-feministe

CARDON Patrick, « Gay, Kitsch et Camp », *in* BARBÉRIS Isabelle, PECORARI Marie (dir.), *Kitsch et théâtralité*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012, pp. 133-140.

COMAR Philippe, « Fertile anatomie », *in* TAPIÉ Alain, ZWINGENBERGER Jeanette (dir.), *L'Homme-Paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVIe et le XXIe siècle*, Paris, Éditions d'art Somogy, 2006, pp. 42-51.

DOESBURG Nelly van, "Some Memories on Mondrian", *in* MESSER Thomas Michael (dir.), *Piet Mondrian Centennial Exhibition*, New York, Guggenheim Museum, 1971.

DUBOIS Anne-Marie, « Les dix premières années d'un jeune psychiatre – entretien avec le docteur Jean-François Rabain, vendredi 18 octobre 2019 » *in* DUBOIS Anne-Marie (dir.) *Unica Zürn*, catalogue d'exposition, Musée d'Art et d'Histoire de l'hôpital Sainte-Anne MAHHSA Paris, 31 janvier – 31 mai 2020, Paris, Éditions d'art In Fine, 2020.

FINI Leonor, « Lettre à Roger Borderie », *in* BORDERIE Roger (dir.), *La Femme Surréaliste*, revue *Obliques*, numéro spécial, Paris, Éditions Roger Borderie, 1977, p. 115.

GROSSO Michael, "Inspiration, Mediumship, Surrealism: The Concept of Creative Dissociation", *in* KRIPPNER Stanley et POWERS Susan Marie (éd.), *Broken Images, Broken Selves, Dissociative Narratives in Clinical Practice*, Bristol, Éditions Brunner et Mazel, 1997, pp. 181-198.

HOCHFIELD Sylvia, "Sticks and Stones and Lemon Cough Drops", in *ARTnews*, New York, September 2002, pp. 116-122.

HUSTON Nancy, « Introduction », *in* HUSTON Nancy, TODOROV Tzvetan, BUSSE Jacques (dir.), *...des duos et des couples*, catalogue d'exposition, Galerie d'Art du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, Aix-en-Provence, 16 janvier – 30 mars 2003, Paris, Éditions Actes Sud, 2003.

LAFARGUE Bernard, « Pornographie de l'érotisme. Érotisme de la pornographie », *in* LAFARGUE Bernard (dir.), *Nude or naked ? Érotiques ou pornographies de l'art*, Revue *Figures de l'Art*, n°4, 1999, pp. 9-15. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3406/fdart.1999.1183

LAFARGUE Bernard, CROCE Cécile, « Avant-propos », *in* LAFARGUE Bernard, CROCE Cécile (dir.), *QueeRriser l'esthétique*, revue *Figures de l'art*, n°39, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2021, pp. 13-26.

LAMPROPOULOS Apostolos, « Trouble dans le dîner : manger face au queer et aux corps non souverains », *in* LAFARGUE Bernard, CROCE Cécile (dir.), *QueeRriser l'esthétique*, revue *Figures de l'art*, n°39, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2021, pp. 122-144.

LEGRAND Gérard, « À propos de La Femme-enfant : Contribution à une typologie de la femme surréaliste » *in* BORDERIE Roger (dir.), *La Femme Surréaliste*, revue *Obliques*, Numéro spécial, Paris, Éditions Roger Borderie, 1977, pp. 10-11.

LONTRADE Agnès, « De l'érotisme du plaisir esthétique », *in* AUBRAL François, MAKARIUS Michel (dir.), *Érotique, esthétique*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2001, pp. 59-76.

MARTINEZ Aurélie, « Bouleversements identitaires, plasticité et artialisation du genre au XXe et XXIe siècles » *in* LAFARGUE Bernard, CROCE Cécile (dir.), *QueeRriser l'esthétique*, revue *Figures de l'art*, n°39, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2021, pp. 77-98.

MARULL Mélodie, « Créativités et affects queer dans la recherche en art » *in* LAFARGUE Bernard, CROCE Cécile (dir.), *QueeRriser l'esthétique*, revue *Figures de l'art*, n°39, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2021, pp. 231-243.

MERCK Mandy, "Figuring Out Warhol", *in* DOYLE Jennifer, FLATEY Jonathan, MUÑOZ José Esteban (dir.), *Pop Out: Queer Warhol*, Durham, Duke University Press, 1996, pp. 224-237. [En ligne] Consulté le 24 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.1515/9780822397649-013

NANCY Jean-Luc, « Introduction », *in* COURTINE Jean-François, DEGUY Michel, ESCOUBAS Éliane, LACOUE-LABARTHE Philippe, *et al., Du sublime*, Paris, Éditions Belin, 2009, pp. 5-28.

NICOL Françoise, « Scènes érotiques d'André Masson ou le dépeçage », *in* NICOL Françoise et PERRIGAULT Laurence (éds.), *La Scène érotique sous le regard*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.4000/books.pur.52982.

PEARL Lydie, « Ni "Naked", ni "Nude" » *in* LAFARGUE Bernard (dir.), *Nude or naked ? Érotiques ou pornographies de l'art*, Revue *Figures de l'Art*, n°4, 1999, pp. 465-475. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3406/fdart.1999.1217

PÉRET Benjamin, « Noyau de la Comète », *in* BONNET Jacques (dir.), *Anthologie de l'Amour*, Paris, Éditions Albin Michel, 1956, pp. 7-74.

PETOT Jean-Michel, « Psychologie des phénomènes dissociatifs et théorie de la conscience », *in* MICHAUX Didier (éd.), *Hypnose et dissociation psychique*, Paris, Éditions Imago, 2006, pp. 15-37.

PLANA Muriel, « Introduction générale » *in* PLANA Muriel, SOUNAC Frédéric (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2015, pp. 7-20.

PLANA Muriel, « Voyances anti-prophétiques et fiction queer », *in* Bernard Lafargue, Cécile Croce, *QueeRriser l'esthétique*, revue *Figures de l'art*, n°39, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2021, pp. 163-179.

RÉGINE Pietra, « Le dénuement cynique », *in* LAFARGUE Bernard (dir.), *Nude or naked ? Érotiques ou pornographies de l'art*, Revue *Figures de l'Art*, n°4, 1999, pp. 57-65. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3406/fdart.1999.1187

ROBIN Guillaume, « Queeriser le dance floor. Des normes esthétiques et de leur détournement dans l'espace du Berghain », *in* Bernard Lafargue, Cécile Croce (dir.), *QueeRriser l'esthétique*, revue *Figures de l'art*, n°39, Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2021, pp. 153-161.

ROMAND David, « Theodor Lipps (1851-1914), théoricien de l'empathie », *in* ROMAND David, BERNARD Julien, PIC Sylvie et ARNAUD Jean (dir.), *Biomorphisme. Approches sensibles et conceptuelles des formes du vivant*, Paris, Éditions Naima, 2021, pp. 745-799. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. ID HAL : hal-03219315

SAFAROVA Barbara, « La rencontre magique entre l'écriture et l'image » *in* LUSARDY Martine, HIEKISCH-PICARD Sepp (dir.), *Unica Zürn*, catalogue d'exposition, Halles Saint-Pierre, Paris, 25 septembre 2006 – 4 mars 2007, Paris, éditions du Panama, 2006.

VILLEMUR Frédérique, « Le dissolvant du queer est-il soluble dans l'air ? » *in* PLANA Muriel, SOUNAC Frédéric (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2015, pp. 111-118.

WEEMANS Michel, « Les origines du paysage anthropomorphe », *in* TAPIÉ Alain, ZWINGENBERGER Jeanette (dir.), *L'Homme-Paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVIe et le XXIe siècle*, Paris, Éditions d'art Somogy, 2006, pp. 26-41.

ZITOUNI Benedikte, « Récits écoféministes, ou comment se saisir du présent », *in* CANEVET Rozenn, FROIDEVAUX-METTERIE Camille (dir.), *EKES. Écoféminisme(s) et art contemporain*, Dijon, Les Presses du réel, 2022, pp. 36-49.

Chapitres d'ouvrages de divers auteur·e·s en histoire des représentations, théorie *queer* et féministe

ALI Zahra, « Antiracisme et antisexisme : itinéraire d'une femme musulmane engagée en France, Entretien avec Saida Kada*, in* ALI Zahra (dir.), *Féminismes islamiques*, Paris, Éditions La Fabrique, 2020, pp. 195-210.

BANCEL Nicolas, « À chacun son sauvage ? », *in* MOINDROT Isabelle, COUTELET Nathalie (dir.), *L'Altérité en spectacle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.4000/books.pur.78518.

BOROTTO Jessica, « Détourner le langage. L'usage des métaphores chez Donna Haraway », *in* CAEYMAEX Florence, DESPRET Vinciane, PIERON Julien (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019, pp. 255-274.

CAEYMAEX Florence, « La politique des savoirs assujettis, l'écriture et la guerre (de Foucault à Haraway) », *in* CAEYMAEX Florence, DESPRET Vinciane, PIERON Julien (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019, pp. 61-90.

CAEYMAEX Florence, DESPRET Vinciane et PIERON Julien, « Le rire de Méduse. Entretien avec Donna Haraway », *in* CAEYMAEX Florence, DESPRET Vinciane, PIERON Julien (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019, pp. 229-254.

CHRIST Carol P., « Pourquoi les femmes ont besoin de la déesse : réflexions phénoménologiques, psychologiques et politiques », *in* HACHE Émilie (dir.), *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2016, pp. 83-104.

CLOCHEC Pauline, « Les conditions sociales de l'accès au corps. Pour une théorie matérialiste des corps à partir de la transsexuation », *in* CLOCHEC Pauline, GRUNENWALD Noémie (dir.), *Matérialismes Trans*, Fellering, Éditions Hystériques et AssociéEs, 2021, pp. 187-220.

CLOCHEC Pauline, « Du spectre du matérialisme à la possibilité de matérialismes trans », *in* CLOCHEC Pauline, GRUNENWALD Noémie (dir.), *Matérialismes Trans*, Fellering, Éditions Hystériques et AssociéEs, 2021, pp. 15-64.

DESPRET Vinciane, « La tentation de l'innocence. Conversation avec Isabelle Stengers et Donna Haraway », *in* CAEYMAEX Florence, DESPRET Vinciane, PIERON Julien (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019, pp. 321-354.

DUMASY-RABINEAU Juliette, « Cartes et figures de l'espace français, XIVe-XVIe siècle : représentation de l'espace et exercice du pouvoir », *in* BOUCHERON Patrick et al. (éd.), *Entre idéel et matériel*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2018. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.41086.

FAUSTO-STERLING Anne, "Gender, Race and Nation: The comparative anatomy of "Hottentot" women in Europe, 1815-1817", *in* TERRY Jennifer, URLA Jacqueline (dir.), *Deviant Bodies. Critical Perspectives on Difference in Science and Popular Culture,* Bloomington, Indiana University Press, 1995, pp. 19-48.

GABRIEL Joao, « Devenir l'homme noir, repenser les expériences trans masculines au prisme de la question raciale », *in* CLOCHEC Pauline, GRUNENWALD Noémie (dir.), *Matérialismes Trans*, Fellering, Éditions Hystériques et AssociéEs, 2021, pp. 167-186.

GRIFFIN Susan, « Où sont exposées conjointement et chronologiquement les idées de l'homme à propos de la nature et des femmes », *in* HACHE Émilie (dir.), *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2016, pp. 59-82.

HACHE Émilie, « Introduction : Reclaim Ecofeminism! », *in* HACHE Émilie (dir.), *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2016, pp. 9-58.

HARAWAY Donna, « Jeux de ficelles avec les espèces compagnes. Rester avec le trouble », *in* DESPRET Vinciane et LARRÈRE Raphaël (éds.), *Les Animaux. Deux ou trois choses que nous savons d'eux*, Paris, Éditions Hermann, 2014.

PIERON Julien, « A comme Haraway B comme bécédaire C comme... », *in* CAEYMAEX Florence, DESPRET Vinciane, PIERON Julien (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019, pp. 13-36.

PIERON Julien, « Habiter le trouble, habiter le temps », *in* CAEYMAEX Florence, DESPRET Vinciane, PIERON Julien (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019, pp. 275-298.

SANDILANDS Catriona, « Womyn's Lands : Communautés séparatistes lesbiennes rurales en Oregon », *in* HACHE Émilie (dir.), *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, coll. « Sorcières », Paris, Éditions Cambourakis, 2016, pp. 243-268.

SOUFFRANT Kharoll-Ann et GUESDON Ingrid, « “La liberté d’importuner” comme privilège blanc et bourgeois : l’impensé de la couverture médiatique », *in* BRUN Josette (dir.), *De l’exclusion à la solidarité : regards intersectionnels sur les médias*, Montréal, Éditions Remue-ménage, 2020, pp. 51-70.

STENGERS Isabelle, « Jeux de ficelle avec Haraway », *in* CAEYMAEX Florence, DESPRET Vinciane, PIERON Julien (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019, pp. 299-320.

STENGERS Isabelle, « The challenge of ontological politics », *in* DE LA CADENA Marisol et BLASER Mario (dir.), *A World of Many Worlds*, Durham, Duke University Press, 2018, pp. 83-111.

VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, DANOWSKI Déborah, « Humans and Terrans in the Gaia war », *in* DE LA CADENA Marisol et BLASER Mario (dir.), *A World of Many Worlds*, Durham, Duke University Press, 2018, pp. 172-203.

WHITE Patricia, “Female Spectator, Lesbian Specter : ‘The Haunting”, *in* FUSS Diana Fuss (dir.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories,* New York, Éditions Routledge, 1991, pp. 142-172. [En ligne] Consulté le 24 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.4324/9780203699553.

ZITOUNI Benedikte, « Explorer le Chthulucène dans les interstices de l’Anthropocène », *in* CAEYMAEX Florence, DESPRET Vinciane, PIERON Julien (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019, pp. 91-112.

Articles publiés dans des revues francophones

ADAM Véronique, « L’illustration dans la littérature alchimique (1550-1618) : du miroir au labyrinthe », *Les cahiers du GADGES*, 12|2014, pp. 107-136. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3406/gadge.2014.1208

ALBENGA Viviane, DAGORN Johanna, « Après #MeToo : Réappropriation de la sororité et résistances pratiques d’étudiantes françaises », *Mouvement*, n°99, 2019/3, pp. 75-84.

ALVAREZ-LIZOTTE Pamela et CARON Caroline, « L’adultisme comme outil d’analyse critique : exemple appliqué à l’intervention sociojudiciaire auprès des jeunes vivant en contexte de violence conjugale », *Enfances Familles Générations*, n°41, 2022. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. URL : http://journals.openedition.org/efg/14238

AMFREVILLE Marc, « Le sublime ou les ambiguïtés », *Revue française d’études américaines*, n°99, 2004/1, p. 8-20. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3917/rfea.099.0008.

BAQUÉ Pierre, « Lumière sur une thèse », *Les chroniques de l’Art Vivant*, n°20, 1971.

BATAILLE Georges, « L'art primitif », *Documents*, n°7, 1930, pp. 389-397.

BÉJIN André, « Sur le caractère fondateur de l'article de Binet (1887 "Le Fétichisme dans l'amour" », *Recherches & éducations*, 5 | 2011, pp. 227-235. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.4000/recherchеseducations.844

BENJELLOUN Mohamed Amine, « "Voyage en sexualité adolescente" ou "La chair de ma mère". Promenade avec Georges Bataille et Joyce McDougall », *Revue Belge de Psychanalyse*, n°79, 2021/2, p. 143-162. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3917/rbp.079.0143.

BENSOUSSAN Albert, « Traduire, dit-elle », *L'Envers du Miroir*, n°1, automne 1982.

BERGSTRÖM Marie et PASQUIER Dominique, « Genre & Internet. Sous les imaginaires, les usages ordinaires », *RESET*, 8 | 2019. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.4000/reset.1329

BOURGARIT David, SERNA Virginie, BAZIN Nathalie, CHARLIER Philippe, LANGLOIS Juliette, VANDENBERGHE Yannick et ROBCIS Dominique, « Un kapâla trouvé en Loire », *Technè*, 38 | 2013, pp. 65-74.

BOUYAHIA Malek, « L'avenant colonial au contrat social », *Tumultes,* 2022/1-2, n°58-59, 2022, pp. 105-118. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3917/tumu.058.0105

BRACKE Sarah, PUIG DE LA BELLACASA María, « Le féminisme du positionnement. Héritages et perspectives contemporaines », *Cahiers du Genre*, 2013/1 (n°54), pp. 45-66. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3917/cdge.054.0045.

BRANCACCI Aldo, « Socrate, la musique et la danse. Aristophane, Xénophon, Platon », *Les Études philosophiques*, n°69, Paris, Presses Universitaires de France, 2004/2, pp. 193-211. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3917/leph.042.0193.

BRANCACCI Aldo, « Philosophie et vie dans l'*Apologie de Socrate* », *Revue de philosophie ancienne*, 2020/1, pp. 27-53. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3917/rpha.381.0027.

BURLAT Claire, SAURIER Delphine et GOMEZ-MEJIA Gustavo, « Circulations de la figure du "pervers narcissique" : formule, portraits, motifs », *Questions de communication*, 44 | 2023. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.33241

CERVULLE Maxime et CLAIR Isabelle, « Lire entre les lignes : le féminisme matérialiste face au féminisme poststructuraliste », *Comment S'en Sortir ?*, n°4, printemps 2017.

CHEVALLEY Catherine, « L'*Ars Magna Lucis et Umbrae* d'Athanase Kircher. Néoplatonisme, hermétisme et "nouvelle philosophie" », *Baroque*, 12 | 1987. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.4000/baroque.584

CLOSMADEUC Gustave de, « Dolmen des Pierres-Plates en Locmariaquer », Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris, IV° Série, Tome 3, 1892, pp. 692-710. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3406/bmsap.1892.3542

COLOMBO Eduardo, « Le corps, la norme et l'effraction », *Psychosomatique*, n°36, Grenoble, Éditions La Pensée Sauvage, 1994, pp. 61-75.

COULOMBE Maxime, « Zombies, symptômes d'une époque terrifiée », *Socio-anthropologie*, 31 | 2015. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.2127

CRENSHAW Kimberlé William, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », Cahiers du genre, 39, 2005, pp. 51-82. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3917/cdge.039.0051.

CUPA Dominique, « La cruauté de l'effraction », *Psychosomatique*, n°36, Grenoble, Éditions La Pensée Sauvage, 1994, pp. 21-36.

CZUSER Adrien, « Du jeu dans les marges (du jeu) : De quelques gradients de ludicité dans le BDSM », *Sciences du jeu,* n°7, 2017.

D'ANASTASIO Cecilia, « Bienvenue sur la planète e-girl. Jeux-vidéo, chatons, argent et pornographie », traduit de l'anglais (États-Unis) par Émilien Bernard, *Revue du Crieur*, n°19, Paris, Éditions La Découverte, 2021. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3917/crieu.019.0132.

DE ORY Zoé, « Revendiquer l'asexualité : une résistance aux injonctions sexuelles ? », *Mouvements*, n°99, 2019, pp. 136-144.

DJAVADZADEH Keivan, « The Beyoncé Wars : le Black feminism, Beyoncé et le féminisme hip-hop », *Le Temps des médias*, vol. 29, n°2, 2017, pp. 159-176.

DURKHEIM Émile, « La prohibition de l'inceste et ses origines », *L'Année sociologique*, II, 1898, pp. 1-70.

ELOIT Ilana, « Trouble dans le féminisme. Du "Nous, les femmes" au "Nous, les lesbiennes" : genèse du sujet politique lesbien en France (1970-1980) », *20 & 21. Revue d'histoire*, vol. 148, n°4, 2020.

ENCHILL Brigid, « Le colorisme et le noirisme dans le contexte haïtien. Amourde Marie Vieux-Chauvet », *Mouvances Francophones,* vol. 6, n°1, 2021. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.5206/mf.v6i1.13521

FASSIN Éric, « Au-delà du consentement : pour une théorie féministe de la séduction », *Raisons politiques*, n°46, 2012, pp. 47-66.

FASSIN Éric, FEHER Michel, « Une éthique de la sexualité : harcèlement, pornographie, prostitution entretien avec Judith Butler », *Vacarme*, n°22/1, pp. 44-51. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3917/vaca.022.0044

FINTER Helga, « D'un "déblayage" à l'autre : renouveaux scéniques à Bayreuth de 1930 à 1970 », *La Revue de la BNU*, 7 | 2013. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.4000/rbnu.2328

FLEURY TURCAS Chloé, « Pulsion de mort dans le placard. Un squelette raccommode un zombie : esthétiques queer des relations », *Psychologies, Genre et Société*, 1 | 2023. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : 10.71616/230

FOUCHER ZARMANIAN Charlotte, « "Aux femmes surtout la gravure". La reproduction dans l'œuvre de Marie (1866-1942) et Louise Danse (1867-1948), artistes symbolistes », *Nouvelles de l'estampe*, n°249, hiver 2014-2015.

GALLOUËT Catherine, « Topique du cannibalisme et ensauvagement de l'Africain dans les discours européens » *Topiques, études satoriennes / Topoï Studies, Journal of the SATOR*, n°5, 2021, pp. 51–76. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.7202/1081523ar

GORGE BATAILLE, « Queer cruising », *Trou Noir*, n°2, Bordeaux, Éditions La Tempête, octobre 2023, pp. 123-150.

GÓMEZ Alejandro E., « Images de l'apocalypse des planteurs », *L'Ordinaire des Amériques*, 215 | 2013. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.4000/orda.665

GROS Pierre, « La géométrie platonicienne de la notice vitruvienne sur l'homme parfait », *Annali di architettura,* Vicence, n°13, 2001, p. 15-24. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.4000/books.efr.2520.

GROSFILLEY Anne, « Récit de vie, tissu d'ailleurs », *Hommes & migrations*, 1310 | 2015. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.3148

GUILLOT Vincent, « Intersexes : ne pas avoir le droit de dire ce que l'on ne nous a pas dit que nous étions », *Nouvelles Questions Féministes*, 27(1), 2008/1, pp. 37-48. [En ligne] Consulté le 18 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3917/nqf.271.0037.

HALBERSTAM Jack, « "Tu me fais violence !" La Rhétorique néolibérale de la blessure, du danger et du traumatisme », *Vacarme*, vol. 3, n°72, 2015/3, pp. 28-41.

IAMPOLSKI Mikhaïl, « La sublimation comme formation de la forme. Notes sur un article inédit d'Eisenstein » *Cinémas*, 11(2-3) | 2001, pp. 111-143. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.7202/024849ar

IBEAS-ALTAMIRA Juan Manuel, « La domesticité noire dans l'œuvre de Genlis : de l'esclave au citoyen », *Lumières*, n°35, 2020/1, pp. 87-103. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3917/lumi.035.0087.

JOLY-PARVEX Morwena, « Le modèle vivant, patrimoine absent des écoles d'art académiques », *In Situ*, 43 | 2021. [En ligne] Consulté le 23 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.4000/insitu.30031

JOURNET Nicolas, « Le matriarcat, mythe ou paradis perdu ? », *in Les grands mythes*, 2017, pp. 113-120. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3917/sh.journ.2017.01.0113.

LAHUERTA Claire, « *"Strange fruit (for David)"* de Zoé Léonard. Petites activités machinales, pour en découdre avec l'Humain », *Figures de l'Art*, n°7, 2003, pp. 341-355. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3406/fdart.2003.1286

LAPRADE Bruno, « Sémiologie des insultes : le conflit d'interprétation de termes homophobes », *Sens public*, 2016. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.7202/1044397ar

LEBRETON David, « Ceci est mon corps. Manger la chair humaine », *Religiologiques : Nourriture et sacré*, n°17, 1998, pp. 99-111.

LEPOT Cyril, « Errance dans les ruelles graphitiques de Matsumoto Taiyō », *Proteus,* n°3, 2012, pp. 53-64.

LESOURD Serge, « Le genre serait une névrose », *Cliniques méditerranéennes*, n°92, 2015. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3917/cm.092.0149.

LYOTARD Jean-François, « Analytique du sublime (4) : Le sublime, à présent », *Po&sie*, n°34, 1985, pp. 97-116.

MACARY-GARIPUY Pascale, « Du bain de Diane à Artémis l'ensauvagée », *Psychanalyse*, n°3, 2005/2, p.33-52. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3917/psy.003.0033.

MAILLARD Christine, « Résurgences de l'alchimie dans le premier tiers du XXe siècle. Unité du réel et transmutation du sujet – sciences, psychanalyse, littérature », *Recherches germaniques-Hors-série*, 1|2002, pp. 111-146. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3406/reger.2002.1533

MARBEAU-CLEIRENS Béatrice, « Frida Khalo et les surréalistes : métaphores ou onirisme », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, n°31, 1998, pp. 105-117. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3406/rppg.1998.1423

MARQUER Bertrand, « Charcot et Rubens : l'art de la clinique », *Cahiers de littérature française*, t. 6 ; image et pathologie au XIXe siècle, VI, Paris, Éditions L'Harmattan, 2008, pp. 93-113. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. HAL : ⟨hal-03286196⟩

MBEMBE Achille, « Nécropolitique », *Raisons politiques*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Émilie Cousin, Sandrine Lefranc, Eleni Varikas, depuis une traduction anglaise du lamba par Libby Meintjes, 2006/1, n°21, 2006, pp. 29-60. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3917/rai.021.0029

MEES Martin, « Esthétique et événement : paradoxe et temporalité du sublime depuis Kant », *Philosophiques*, volume 43, n°2, 2016, pp. 391–410. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.7202/1038212ar

MERCERON Jacques E., « Sarcasmes, rancœur et regards croisés sur la médecine en milieu rural. Paysans, guérisseurs et médecins au XIXe siècle », *Histoire & Sociétés Rurales*, vol. 51, 2019/1, pp. 69-123. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3917/hsr.051.0069.

MICHAUD Éric, « La construction de l'image comme matrice de l'histoire », *Vingtième Siècle*, n°72, 2001, pp. 41-52. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3406/xxs.2001.1411

MICHEL Régis, « L'Art du viol », *Mouvements*, n°20, 2002/2, pp. 84-97. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3917/mouv.020.0084.

NARVAEZ Auréliane, « Réception, diffusion et déclinaisons du mesmérisme dans l'Amérique postrévolutionnaire et la jeune République étatsunienne », *La Révolution française*, 24 | 2023. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.4000/lrf.7411

OPPEL-BATSCH Marthe, « Artemisia Gentileschi (1593-1653). Sexualité, violence, peinture », *Adolescence*, tome 26, n°2, 2008/2, pp. 365-387. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3917/ado.064.0365.

PAILLER Yvan, NICOLAS Clément, « Des dalles ornées durant le Campaniforme et l'âge du Bronze ancien en Bretagne : mythe ou réalité ? », *Bulletin de la Société préhistorique française*, tome 113, n°2, 2016, pp. 333-371.

PASSERON René, « Poïétique et histoire », *Espaces Temps*, n°55-56, 1994, pp. 98-107. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. URL : https://doi.org/10.3406/espat.1994.3912

RABAIN Jean-François, « Sublimation et identifications croisées : les "jeux à deux" de Hans Bellmer et d'Unica Zürn », *Revue française de psychanalyse,* n°62, 1998, pp. 1247-1264. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3917/rfp.g1998.62n4.1247.

RAMBLE Charles, « L'assimilation de l'astrologie dans la religion tibétaine Bon », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, 35 | 2013, pp. 199-232. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.4000/extremeorient.288

RICCI Sandrine, « Le concept de culture du viol, héritage de luttes contre les oppressions patriarcales et racistes », *Nouvelles Questions Féministes*, 44, 2025/1, pp. 97-113. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3917/nqf.441.0097.

RICH Adrienne, « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne », *Nouvelles Questions féministes*, n°1, Mars 1981, pp. 15-43.

RONCA Miriam, « Femmes et rayons X. Voir et pouvoir », *Cahiers du Genre*, 65, 2018/2, pp. 145-168. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3917/cdge.065.0145.

SANSY Danièle, « Iconographie de la Prophétie. L'image d'Hildegarde de Bingen dans le *Liber divinorum operum* », Mélanges de l'école française de Rome, tome 102, n°2, 1990, pp. 405-416. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3406/mefr.1990.3124

SCHLEGEL Agnès, FOURMENT François, SENON Jean-Louis, CAMUS Vincent, COURTOIS Robert, « Évolution de la notion de viol conjugal du point de vue légal et

sociétal en France et aux États-Unis », *La Presse Médicale*, 48 (9), 2019, pp. 892-896. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. HAL : hal-02864130

SCHNETZLER Jean-Pierre, « Le bouddhisme et l'illusion », *Imaginaire & Inconscient*, n°17, 2006/1, pp. 243-256. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3917/imin.017.0243.

SHUMAN Emily Q., « Esthétique et performativité de la race dans "Créature ratée" de Casey », *Itinéraires*, 2020-3 | 2021. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.4000/itineraires.8805

SICARD Michel, « Limites du corps clinique », *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e*, 5. 2019. [En ligne] Consulté le 22 octobre 2025. URL : http://www.p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?page_id=5726

SOURIAU Étienne, « Le sublime », *Revue d'esthétique,* n°19, 1966, pp. 266-289.

TABET Paola, « La grande arnaque. L'expropriation de la sexualité des femmes », traduit de l'anglais (États-Unis) par Josée Contreras, *Actuel Marx*, n°30, Paris, Presses Universitaires de France, 2001. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3917/amx.030.0131.

TIKHONOV SIGRIST Natalia, « Les femmes et l'université en France, 1860-1914 », *Histoire de l'éducation*, 122 | 2009, pp. 53-70. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.4000/histoire-education.1940

TOUAM BONA Dénètem, « Lignes de fuite du marronnage : Le "lyannaj" ou l'esprit de la forêt », *Multitudes*, n°70, 2018/1, pp. 177-185. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3917/mult.070.0177.

VÖRÖS Florian, « Fantasmes de virilité, blanchité et masculinité hégémonique en contexte gai parisien », *L'Homme & la Société*, n°208, Paris, Éditions L'Harmattan, 2018, p. 197-222. [En ligne] Consulté le 18 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3917/lhs.208.0197.

WALLERICK Grégory, « La guerre par l'image dans l'Europe du XVIe siècle », *Archives de sciences sociales des religions*, n°149 | janvier-mars 2010, p. 33-53. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.4000/assr.21838

WALLERICK Grégory, « La représentation du Brésil et de ses habitants dans l'Europe de la fin du XVIe siècle », *Confins*, n°8, 2010. [En ligne] Consulté le 2 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.4000/confins.6279

ZELLER Justine, « Combattre et se protéger des inégalités de genre : vivre au sein du MLF », *Cités*, vol. 89, n°1, 2022.

ZWINGENBERGER Jeanette, « Corps déchets dans l'art contemporain », *Journal français de psychiatrie*, 33(2), 2009, pp. 5-7. [En ligne] Consulté le 18 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3917/jfp.033.0005.

Articles publiés dans des journaux francophones

BENJAMIN Anna, « #MeTooGay : “Que ces agressions sexuelles se déroulent entre hommes renforce la honte” », *Libération*, 26 janvier 2021.

BOURRIEAU Théo, « “L’extrême droite ne s’arrêtera pas là” : après les attaques contre l’affiche de la marche des Fiertés, l’Inter LGBT répond à nos questions », entretien, *L’Humanité*, 5 juin 2025.

BRETHES Sarah et LESAUVAGE Magali, « Dans l’art contemporain, des violences sexuelles mises sous le tapis », *Mediapart*, 9 février 2025.

CHEMIN Anne, « Le “féminisme à la française”, selon la sociologue Irène Théry », *Le Monde*, le 1er février 2018.

GOURMELLET Simon, « Naufrages de migrants : trois infographies pour réaliser l'ampleur du drame », *Francetvinfo*, 21 avril 2015.

JUNG Benjamin, « Comment l’administration Trump censure les femmes et les minorités à l’université », *Mediapart*, 10 février 2025.

LECHERBONNIER Sylvie, « Harcèlement scolaire : le suicide de Lindsay interroge l’action de l’éducation nationale », *Le Monde*, 2 juin 2023.

MAAD Assma, « Qu’est-ce que la pensée “woke” ? Quatre questions pour comprendre le terme et les débats qui l’entourent », *Le Monde*, 23 septembre 2021.

RÉDACTION MEDIAPART, « Dossier #MeToo, plus de six ans d’enquêtes », 43 articles, *Mediapart*, 2023.

ZEROUALA Faïza, « Pourquoi Aya Nakamura est le cauchemar de l’extrême droite », *Mediapart*, 12 mars 2024.

Articles publiés dans des revues non-francophones

BOON NEE LOH Jacinta, “Decision From Indecision: Conservation of Thangka Significance, Perspectives and Approaches”, *Journal of Conservation and Museum Studies*, vol. 8, 2002. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. DOI : http://doi.org/10.5334/jcms.8021

BUTLER Judith, “What is Critique ? An Essay on Foucault’s Virtue”, *Kritik,* mai 2001.

COTTE Sabine, “Reflections Around the Conservation of Sacred Thangkas”, *Journal of Conservation and Museum Studies*, vol. 11, n°1, 2013. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.5334/jcms.1021207

DAGGETT Cara, “Petro-masculinity: Fossil Fuels and Authoritarian Desire”, *Millenium*, 2018, pp. 25-44. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.1177/0305829818775817

DALY Kathleen Daly et STUBBS Julie, “Feminist engagement with restorative justice”, *Theoretical Criminology*, 10(1), 2006, pp. 9-28. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.1177/1362480606059980

DELLIOS Rosita, “Mandala: from sacred origins to sovereign affairs in traditional Southeast Asia”, *CEWCES Research Papers*, n°10, Bond University, 2003.

DOUGLAS Ann Carole, BROOKE, “2nd Sex 30 Years Later: Feminist Theory Conference”, *Off Our Backs*, 11(9), 1979, pp. 4–27.

FAUSTO-STERLING Anne, “The Five Sexes. Why Male and Female Are Not Enough”, *The Sciences,* 1993, pp. 19-25.

FRASER Nancy, “Foucault on modern power: empirical insight and normative confusions”, *Praxis International*, n°3, 1981, pp. 272-287.

FREYD Jennifer J., SMITH Carly Parnitzke, “Institutional betrayal”, *American Psychologist*, n°69/6, 2014, pp. 575-787. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.1037/a0037564

HERTZ Garnet, PARIKKA Jussi, “Zombie Media: Circuit Bending Media Archaeology into an Art Method”, *Leonardo,* vol. 45, n°5, 2012, pp. 424-430.

HULTMAN Martin, “The making of an environmental hero: A history of ecomodern masculinity, fuel cells and Arnold Schwarzenegger”, *Environmental Humanities*, vol. 2, n°1, 2013, pp. 79-99.

KATZ-LAVIGNE Sarah, “Artisanal copper mining and conflict at the intersection of property rights and corporate strategies in the DRC”, *The Extractive Industries and Society*, 6(2), 2019, pp. 399–406. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.1016/j.exis.2018.12.001.

KING Winston L., “Judeo-Christian and Buddhist Justice”, *Journal of Buddhist Ethics*, Vol. 2, 1995, pp. 67-82.

LAWLER Samantha M., BOLEY Aaron C., REIN Hanno, “Visibility Predictions for Near-future Satellite Megaconstellations: Latitudes near 50° Will Experience the Worst Light Pollution”, *The Astronomical Journal*, vol. 163, n°1, 2021. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.3847/1538-3881/ac341b

LIPPS Theodor, “Ästhetische Einfühlung”, *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*, 22, 1900, pp. 415-450.

MEHRABI Tara, “Queer Ecologies of Death in the Lab: Rethinking Waste, Decomposition and Death through a Queerfeminist Lens”, *Australian Feminist Studies,* 35 (104), 2020, pp. 138–54. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.1080/08164649.2020.1775068.

MILLER Nancy Kaplan, “I’s” in Drag: The Sex of Recollection”, *The Eighteenth Century: Theory and Interpretation*, 22.1 (Hiver), 1981, pp. 47-57.

MUÑOZ José Esteban, “Ghosts of Public Sex: Utopian Longings, Queer Memories”, *in* Dangerous Bedfellows (ed.), *Policing Public Sex: Queer Politics and the Future of AIDS Activism,* Boston, South End Press, 1996, pp. 355-372.

RADOMSKA Marietta, MEHRABI Tara, LYKKE Nina, “Queer Death Studies: Death, Dying and Mourning from a Queerfeminist Perspective”, *Australian Feminist Studies,* 35 (104), 2020, pp. 81–100. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.1080/08164649.2020.1811952.

RUBIN Gayle, “The Traffic in Women: notes on the political economy of sex”, *in* Rayna Rapp Reiter (dir.), *Toward an anthropology of women*, New York, Monthly Review Press, 1975, pp. 157-210.

RUSTAD Siri Aas, ØSTBY Gudrun et NORDÅS Ragnhild, “Artisanal mining, conflict, and sexual violence in Eastern DRC”, *The Extractive Industries and Society*, 3(2), 2016, pp. 475–484. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. DOI : 10.1016/j.exis.2016.01.010

SCHULTZ Willibord Weijmar, van ANDEL Pek, SABELIS Ida, MOOYAART Eduard, “Magnetic resonance imaging of male and female genitals during coitus and female sexual arousal”, *BMJ (Clinical research ed.)*, 319(7225), 1999, pp. 1596-1600. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.1136/bmj.319.7225.1596.

SOVACOOL Benjamin K., “When subterranean slavery supports sustainability transitions? power, patriarchy, and child labor in artisanal Congolese cobalt mining”, *The Extractive Industries and Society*, 8(1), 2020. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. DOI : http://doi.org/10.1016/j.exis.2020.11.018.

THE ROESTONE COLLECTIVE, “Safe Space: Towards a Reconceptualization”, *Antipode*, vol. 46, n°5, 2014.

VAZIRI RAD Mohammad Amin, KASAEIAN Alibakhsh, NIU Xiaofeng, ZHANG Kai, MAHIAN Omid, “Excess electricity problem in off-grid hybrid renewable energy systems: A comprehensive review from challenges to prevalent solutions”, *Renewable Energy*, Volume 212, 2023, p. 560. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.1016/j.renene.2023.05.073.

ZBLOKI HELLER Chaia, “Eco-cide in Women's Bodies”, *Synthesis/Regeneration*, n°3, St. Louis (USA), WD Press, Printemps 1992.

Articles publiés dans des journaux non-francophones

CAMERON James Michael, “The Historical Jesus”, *New York Review of Books*, n°33, 13 février 1986.

CAMERON James Michael, “The Homosexual Matrix”, *New York Review of Books*, n°33, 29 mai 1986.

CHRISTIANSEN Keith, “Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition”, *Metropolitan Museum Journal,* Vol. 39, 2004, pp. 101-126.

KITCHENER Caroline, “What’s Causing the Sex Recession?”, *The Atlantic*, November 14th 2018.

LAMA Luis E., “Hello Mister Braun”, *Caretas*, n°648, 19 mai 1981.

WALLACE-WELLS Benjamin, “What Did Elon Musk Accomplish at DOGE?”, *The New Yorker*, 16 juin 2025.

Thèses, mémoires et actes de séminaires

BONNOT Marie, *Le Récit de rêve des surréalistes à nos jours*, Thèse en Littératures, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2020.

BOURCIER Sam, *La Fièvre des archives. Projectile pour la création d’archives vivantes débarrassées de ses experts, de sa police, de sa nécrophilie*, intervention au colloque *GeSex#1* à l’Université de philologie à Valence (Espagne), automne 2018. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : http://www.trounoir.org/?La-fievre-des-archives

BOURCIER LASKAR Sarah, *Le “pipi sauvage” en ville ou l’insoutenable fluidité des êtres. Analyse ethnographique d’une pratique citadine et des conditions de sa régulation dans l’espace public parisien*, Master en sciences sociales, Marseille, EHESS, 2019.

CABAJ Magdalena, *Écriture intersexuée*, Thèse en philosophie, Université Paris sciences et lettres, UniwersytetWarszawski, 2019.

CANOVAS Anny, *La Sorcière, la sainte et l’illuminée : les pouvoirs féminins en Espagne à travers les procès (1529-1655)*, Thèse en Sciences de l’Homme et Société, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2008.

COUGET Damien, *La part des Muses : une ethnologie des modèles vivants contemporains à Paris,* Thèse en anthropologie sociale et ethnologie, EHESS, 2021.

ELDER Katelyn Elizabeth, *From Genderfuck to Nonbinary: Negotiating Gender in Performance,* Master d’Arts en *Performance Studies*, Professional Studies of Texas A&M University, 2016.

ELOIT Ilana, *Lesbian Trouble: Feminism, Heterosexuality and the French Nation (1970–1981)*, Thèse de doctorat en philosophie soumise au Département des études de Genre de London School of Economics, 2018.

GÉRARDIN-LAVERGE Mona, *Le Langage est un lieu de lutte. La performativité du langage ordinaire dans la construction du genre et les luttes féministes,* Thèse en philosophie, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2018.

KRISTEVA Julia, *Prélude à une éthique du féminin*, texte prononcé lors du 51e Congrès international de l'Association psychanalytique internationale et de la 25e Conférence de l'IPSO (*International Psychoanalytical Studies Organization*) au Central Hall Westminister à Londres, le 24 juillet 2019. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : http://kristeva.fr/prelude-a-une-ethique-du-feminin.html

MILLER Jacques-Alain, « II - 20 novembre 1985. », *Extimité*, retranscription publiée par Jonathan Leroy, cours tenu au département de psychanalyse de l'Université de Paris VIII, 1985. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://jonathanleroy.be/wp-content/uploads/2016/01/1985-1986-Extimit%c3%a9-JA-Miller.pdf

PERRIN-GLORIAN Marie-Jeanne, SALIN Marie Hélène, *Didactique de la géométrie. Peut-on commencer à faire le point ?* Actes du séminaire national de didactique des mathématiques - Année 2009, ARDM et IREM de Paris, 2010. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. HAL : hal-04148000

QUÉMARD Emmanuelle, *Entre idéal amoureux et idéal d'égalité : les enjeux du couple hétérosexuel*, Mémoire de Master en Études sur le Genre, sous la direction de Charrier Gilda, Université d'Angers, 2024.

SICARD Michel (dir.), *Art et clinique*, actes du colloque à La Sorbonne en 2014, avec Michel Sicard (Pr), Guy Lecerf (Pr), Hervé Bacquet (MCF), Jean-Pierre Klein (Psychiatre, INECAT), Mireille Weiland (Pr honoraire), Lisa Salamandra (Doctorante), Ivan Magrin-Chagnolleau (Chercheur CNRS), Mathilde Bernard (post-doctorante), Sabine Stellittano (doctorante), Kignigouoni Touré (Maître Assistant ENS Abidjan), Benjamin Brou (MCF, HDR), Olivier de Sagazan (artiste performeur), Remi Salinger (Chirurgien plasticien), Amos Fergombé (Pr), Marion Laval-Jeantet (MCF et artiste), Richard Forestier (Pr), Alain Vaissermann (Psychanalyste et psychiatre), Zelda Desprarts-Colonna (doctorante), Romain Thomazeau (doctorant), Diane Watteau, Michel Sicard et Mojgan Moslehi (Pr et Docteure), Paris, actes parus sous le titre *Healing art*, SICARD Michel, MAGRIN-CHAGNOLLEAU Ivan (dir.), dans la revue électronique *P.e.r.f.o.r.m.a.n.c.e.* , Vol. 5, 2019.

SILVERS Deborah Anderson, *Artemisia Gentileschi: The Heart of a Woman and the Soul of a Caesar*, dissertation, USF Tampa Graduate Theses and Master of Liberal Arts Department of Humanities and Cultural Studies College of Arts and Sciences University of South Florida, 2010.

WATTEAU Diane, BOURLEZ Fabrice, « Entre rituel et performativité : quels transferts ? Conversation entre Myriam Mihindou et Fabrice Bourlez », séminaire, *Art & Psychanalyse*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 5 avril 2023.

ZHAO Yelin, *Ambitious Model, Ambiguous Artist Three Case Studies of Victorine Meurent, Suzanne Valadon and Alice Prin,* Thèse de doctorat en Philosophie, University of Leeds School of Fine Art, History of Art and Cultural Studies, 2018.

Expositions

AGRET Alice, PAÏNI Dominique, OOMS Saskia (com.), *Surréalisme au féminin ?,* 31 mars – 10 septembre 2023, Paris, Musée de Montmartre – Jardins Renoir.

ALANDETE Christian, BUCALO-MUSSELY Serena (com.), *Giacometti/Sade. Cruels objets du désir*, 21 novembre 2019 – 16 février 2020, Paris, Institut Giacometti.

BAJAC Quentin, STATHOPOULOU Katerina, MICHELON Olivier (com.), *Être Moderne : Le MoMA à Paris*, 11 octobre 2017 – 5 mars 2018, Paris, Fondation Louis Vuitton.

BALLEN Roger, LUSARDY Martine (com.), *Le Monde selon Roger Ballen*, exposition, 7 septembre 2019 – 31 juillet 2020, Paris, Halle Saint Pierre.

BARIDON Laurent, GARRIC Jean-Philippe, GUÉDRON Martial, LE BITOUZÉ Corinne (com.), *Jean-Jacques Lequeu, Bâtisseur de fantasmes*, exposition, 11 décembre 2018 – 31 mars 2019, Paris, Petit Palais.

BIDEAUX Kévin (com.), *50 nuances de rose*, exposition, 16 – 24 novembre 2018, Paris, galerie 59 Rivoli.

BRUN Jeanne, CRÉTEUR Pauline, ANGELIER François, DENOËL Charlotte, MAILLAND Lucie (com.), *Apocalypse. Hier et demain*, exposition, 4 février – 8 juin 2025, Paris, Bibliothèque nationale de France – site François-Mitterrand.

BOUFFARD Élodie, ABDEL-HADI Khalid, MAJDOUB Nada (com.), *Habibi, les révolutions de l'amour*, exposition, 27 septembre 2022 – 19 mars 2023, Paris, Institut du monde arabe.

CAVAZZINI Patrizia, CRISTINA TERZAGHI Maria, CURIE Pierre (com.), *Artemisia. Héroïne de l'art*, exposition, 19 mars – 3 août 2025, Paris, Musée Jacquemart André.

DEBRAY Cécile, GUÉGAN Stéphane, MURRELL Denis, PLUDERMACHER Isolde (com.), *Le modèle noir de Géricault à Matisse*, exposition, 26 mars – 21 juillet 2019, Paris, Musée d'Orsay.

FOREST Barbara, FLAHUTEZ Fabrice, WILLER Thérèse (com.), *SurréAlice. Lewis Carroll et les surréalistes*, exposition, 17 novembre 2022 – 26 février 2023, Strasbourg, Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg.

KÆRSGAARD GREGERSEN Anna, CARLSBERG GLYPTOTEK Ny, GLEIS Ralph (com.), *Paul Gauguin – Why Are You Angry?,* exposition, 26 mars – 10 juillet 2022, Berlin, Alte Nationalgalerie.

KREBS Sophie, CHALBI Nadia, BRUN Jeanne, MORANDO Camille (com.), *Victor Brauner. Je suis le rêve. Je suis l'inspiration*, exposition, 18 septembre 2020 – 10 janvier 2021, Paris, Musée d'Art Moderne de Paris.

LAVIGNE Emma, BOURGEOIS Caroline, HUMERY Matthieu (com.), *Une seconde d'éternité*, exposition, Bourse de Commerce – Pinault Collection, Paris, 22 juin 2022 – 9 janvier 2023.

LUSARDY Martine, ZAHDI Morteza (com.), *Dans les têtes de Stéphane Blanquet*, exposition, 5 septembre 2020 – 2 janvier 2022, Halle Saint-Pierre, Paris.

PESAPANE Lucia (com.), *Grayson Perry. Vanité, Identité, Sexualité, catalogue d'exposition*, exposition, 19 octobre 2018 – 3 février 2019, Paris, Monnaie de Paris.

ZWINGENBERGER Jeanette (com.), *L'Homme-Paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVIe et le XXIe siècle*, exposition, 15 octobre 2006 – 14 janvier 2007, Lille, Palais des Beaux-Arts.

Catalogues d'exposition et monographies

AGRET Alice, PAÏNI Dominique (dir.), *Surréalisme au féminin ?*, catalogue d'exposition, Musée de Montmartre – Jardins Renoir, Paris, 31 mars – 10 septembre 2023, Paris, In Fine Éditions d'art/Musée de Montmartre, 2023.

ALANDETE Christian, BUCALO-MUSSELY Serena (dir.), *Giacometti / Sade. Cruels objets du désir*, catalogue d'exposition, Institut Giacometti, Paris, 21 novembre 2019 – 16 février 2020, Paris, Éditions Fage, 2019.

ARTEAGA Agustín, CANTERBURY Sue (dir.), *Frida: Beyond the Myth*, catalogue d'exposition, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, 5 avril – 28 septembre 2025, Richmond, VMFA Publishing, 2025.

BAJAC Quentin (dir.), ELLIGOTT Michelle, LOWRY Glenn D., MICHELON Olivier, *Être moderne : Le MoMA à Paris*, catalogue d'exposition, Fondation Louis Vuitton, Paris, 11 octobre 2017 – 5 mars 2018, Paris, Éditions Thames & Hudson, 2017.

BARIDON Laurent, GARRIC Jean-Philippe, GUÉDRON Martial, LE BITOUZÉ Corinne (dir.), *Jean-Jacques Lequeu, Bâtisseur de fantasmes*, catalogue d'exposition, Petit Palais, Paris, 11 décembre 2018 – 31 mars 2019, Paris, Éditions Norma, 2018.

BLUM Raphaël (dir.), Paul-Armand Gette, D'un modèle à l'autre, catalogue d'exposition, Centre d'art contemporain Faux Mouvement, Metz, 30 octobre – 5 décembre 2009, Forbach, Éditions Médiathèque de Forbach, 2009.

BOUFFARD Élodie, ABDEL-HADI Khalid, MAJDOUB Nada (dir.), *Habibi, les révolutions de l'amour*, catalogue d'exposition, Institut du monde arabe, Paris, 27 septembre 2022 – 19 mars 2023, Gent, Éditions Snoeck, 2022.

BRUN Jeanne, ADNOT Camille, ANGELIER François, BOYER Frédéric, COCCIA Emmanuel, CRÉTEUR Pauline (dir.), *Apocalypse. Hier et demain*, catalogue d'exposition, Bibliothèque nationale de France, Paris, 4 février – 8 juin 2025, Paris, BnF Éditions, 2025.

BUCKLAND Rosina (dir.), *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art*, catalogue d'exposition, British Museum, Londres, 3 octobre 2013 – 5 janvier 2014, Londres, British Museum Press, 2013.

COELEWIJ Leontine (dir.), *Marlene Dumas: The Image as Burden*, catalogue d'exposition, Stedelijk Museum, Amsterdam, 6 septembre 2014 – 4 janvier 2015 ; Tate Modern, Londres, 5 février – 10 mai 2015 ; Fondation Beyeler, Bâle, 30 mai – 6 septembre 2015, Londres, Tate Publishing, 2014.

CURIE Pierre (dir.), *Artemisia Gentileschi. Héroïne de l'art*, catalogue d'exposition, Musée Jacquemart-André, Paris, 19 mars – 3 août 2025, Paris, Éditions Fonds Mercator, 2025.

DEBLÉ Colette, *Mille fois dedans. 69 dessins*, préface de Bernard Noël, Paris, Éditions Roger Borderie/Obliques, 1979.

DEBRAY Cécile, GUEGAN Stéphane, PLUDERMACHER Isolde (dir.), *Le Modèle noir, de Géricault à Matisse*, catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, Paris, 26 mars – 21 juillet 2019, Paris, Éditions Flammarion, 2019.

DUBOIS Anne-Marie (dir.) *Unica Zürn*, catalogue d'exposition, Musée d'Art et d'Histoire de l'hôpital Sainte-Anne MAHHSA Paris, 31 janvier – 31 mai 2020*,* Paris, Éditions d'art In Fine, 2020.

DELDICQUE Mathieu, VRAND Caroline (dir.), *Albrecht Dürer. Gravure et Renaissance*, catalogue d'exposition, Musée Condé, Château de Chantilly, 4 juin – 2 octobre 2022, Paris, In Fine Éditions d'art, 2022.

DUCHAMP Marcel, SCHWARZ Arturo (dir.), *Not Seen and/or Less Seen 1904–1964 of/by Marcel Duchamp or Rrose Sélavy*, catalogue d'exposition, Cordier & Ekstrom Gallery, New York, 14 janvier – 13 février 1965, New York, Éditions Cordier & Ekstrom, 1965.

EXPORT Valie, HUCK Brigitte (dir.), *Expanded Arts*, catalogue d'exposition, Pavillon Populaire, Montpellier, 23 octobre 2019 – 12 janvier 2020, Paris, Éditions Hazan, 2019.

GOLDIN Nan, HAHR Teresa, LIEW Fredrik (dir.), *This Will Not End Well*, catalogue d'exposition, Moderna Museet, Stockholm, 29 octobre 2022 – 26 février 2023, Göttingen, Éditions Steidl/Moderna Museet, 2022.

GUÉGAN Stéphane (dir.), *Manet, inventeur du Moderne*, catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, Paris, 5 avril – 3 juillet 2011, Paris, Éditions Gallimard, 2011.

HUSTON Nancy, TODOROV Tzvetan, BUSSE Jacques (dir.), *...des duos et des couples*, catalogue d'exposition, Galerie d'Art du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, Aix-en-Provence, 16 janvier – 30 mars 2003, Paris, Éditions Actes Sud, 2003.

KREBS Sophie (dir.), *Victor Brauner. Je suis le rêve. Je suis l'inspiration*, catalogue d'exposition, Musée d'Art Moderne de Paris, Paris, 18 septembre 2020 – 10 janvier 2021, Paris, Beaux-Arts Éditions/Paris Musées, 2020.

JACQUET Claire et VERGÈS Cyril (dir.), *Molinier rose saumon*, catalogue d'exposition, Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA, Bordeaux, 31 mars – 17 septembre 2023, Bordeaux, Éditions Dilecta, 2023.

LAVIGNE Emma, BOURGEOIS Caroline, HUMERY Matthieu (dir.), *Une seconde d'éternité*, catalogue d'exposition, Bourse de Commerce – Pinault Collection, Paris, 22 juin 2022 – 26 septembre 2022, Paris, Éditions Dilecta, 2022.

LAZ Lauren, REIMS Cécile (dir.), *L'Œuvre gravée 1945-2011*, catalogue raisonné avec des textes de Dominique Radrizzani, Laure Beaumont-Maillet, Rainer Michael Mason, Emmanuel Pernoud, Cécile Reims, Laurence Schmidlin, Pierre Wat, Musée Jenisch, Vevey, 4 novembre 2011 – 5 février 2012, Milan & Vevey, Éditions 5 Continents/Musée Jenisch, 2011.

LEPERLIER François (dir.), *Claude Cahun*, catalogue d'exposition, Jeu de Paume, Paris, 25 juin – 25 septembre 2011, Paris, Éditions Hazan, 2011.

LUSARDY Martine, HIEKISCH-PICARD Sepp (dir.), *Unica Zürn*, catalogue d'exposition, Halles Saint-Pierre, Paris, 25 septembre 2006 – 4 mars 2007, Paris, éditions du Panama, 2006.

LUSARDY Martine, RAVALEC Vincent, LASCAULT Gilbert (dir.), *Dans les têtes de Stéphane Blanquet*, catalogue d'exposition, Halle Saint-Pierre, Paris, 5 septembre 2020 – 2 janvier 2022, Paris, Les Presses du Réel, 2020.

LYOTARD Jean-François, *Les TRANSformateurs DUchamp*, Paris, Éditions Galilée, 1977.

MAZZOTTA Martina, PECH Jürgen (dir.), *Max Ernst*, catalogue d'exposition, Palazzo Reale, Milan, 4 octobre 2022 – 26 février 2023, Milan, Éditions Electa, 2022.

MOLINARD Stéphanie (éd.), CHÊNEL Marie (éd.), *Kiki Smith*, catalogue d'exposition, Monnaie de Paris, Paris, 18 octobre 2019 – 9 février 2020, Paris, Silvana Editoriale/Monnaie de Paris, 2019.

MORINEAU Camille (dir.), *Niki de Saint Phalle*, catalogue d'exposition, Grand Palais, Paris, 17 septembre 2014 – 2 février 2015, Paris, RMN-Grand Palais/Éditions Gallimard, 2014.

MYRONE Martin, CONCANNON Amy (dir.), *William Blake*, catalogue d'exposition, Tate Britain, Londres, 11 septembre 2019 – 2 février 2020, Londres, Tate Publishing, 2019.

ORLAN (dir.), *ORLAN Manifesto*, catalogue d'exposition, Les Abattoirs – Frac Occitanie Toulouse, Toulouse, 8 avril – 28 août 2022, Paris, Éditions Manuella, 2022.

PARISI Chiara, REY Xavier, ERNOULT Nathalie (dir.), *Suzanne Valadon*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris, 15 janvier – 26 mai 2025, Paris, Éditions Centre Pompidou, 2025.

PESAPANE Lucia, *Grayson Perry. Vanité, Identité, Sexualité*, catalogue d'exposition, Monnaie de Paris, Paris, 19 octobre 2018 – 3 février 2019, Paris, Éditions Liénart, 2018.

PRÉAUD Maxime, *Les Sorcières,* catalogue d'exposition, 16 janvier – 20 avril 1973, Paris, BNF, 1973.

RHODES Colin, BALLEN Roger (dir.), *Le Monde selon Roger Ballen*, catalogue d'exposition, Halle Saint Pierre, Paris, 7 septembre 2019 – 31 juillet 2020, Paris, Éditions Thames & Hudson, 2020.

SADE Donatien Alphonse François, *Cent gravures d'époque pour illustrer La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu suivie de l'Histoire de Juliette, sa sœur de Sade* [1797-1799], Supplément au n°12/13 de la revue *Obliques*, Paris, Éditions Roger Borderie, 1977.

SIERRA Santiago, *Santiago Sierra: Works 2002-1990*, catalogue d'exposition, 13 février – 7 avril 2002, GARCÍA-ANTÓN Katya (éd.), Birmingham, Ikon Gallery, 2002.

SMITH Patti, CRASNEANSCKI Stephan, SIGANOS Chloé, et COLARD Jean-Max (dir.), *Evidence : Soundwalk Collective & Patti Smith*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris, 20 octobre 2022 – 6 mars 2023, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2022.

TAPIÉ Alain, ZWINGENBERGER Jeanette (dir.), *L'Homme-Paysage. Visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVIe et le XXIe siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions d'art Somogy, 2006.

WELLEN Michael (dir.), *Lubaina Himid*, catalogue d'exposition, Tate Modern, Londres, 25 novembre 2021 – 3 juillet 2022, Londres, Tate Publishing, 2021.

WILLER Thérèse, FOREST Barbara, FLAHUTEZ Fabrice (dir.), *SurréAlice. Lewis Carroll et les surréalistes*, catalogue d'exposition, Musées de Strasbourg, Strasbourg, 17 novembre 2022 – 26 février 2023, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2022.

ZANELE Muholi (dir.), *Zanele Muholi*, catalogue d'exposition, Maison Européenne de la Photographie, Paris, 1er février – 21 mai 2023, Paris, Bernard Chauveau Éditeur, 2021.

Autres œuvres non figurées dans le corps de la thèse

ANONYME, École des Pays-Bas méridionaux, *Paysage anthropomorphe, Portrait de femme,* seconde moitié du XVIe siècle, huile sur panneau, 50,5 x 65,5 cm, Bruxelles, musée royal des Beaux-Arts de Belgique.

ANONYME, École des Pays-Bas méridionaux, *Paysage anthropomorphe, Portrait d'homme,* seconde moitié du XVIe siècle, huile sur panneau, 50,5 x 65,5 cm, Bruxelles, musée royal des Beaux-Arts de Belgique.

BADOLOCCHIO Sisto, *Suzanne et les vieillards,* 1609, huile sur toile, 63 x 43 cm, Sarasota, The John and Mable Ringling.

BARRIAS Louis Ernest, *La Nature se dévoilant*, 1899, statue en marbre et onyx polychromes d'Algérie, terrasse en granit, scarabée en malachite, ruban en lapis-lazuli, 200 x 85 x 55 cm, Musée d'Orsay, Paris.

BOSCH Jérome, *La Tentation de Saint Antoine*, vers 1501, huile sur panneau, 131 x 228 cm, panneau central du triptyque, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon.

BRAMER Leonaert, *Portrait d'Artemisia Gentileschi en homme à moustache*, 1620, dessin à la pierre noire, plume et encre brune sur papier, 14 x 11 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

BURONARROTI Michel-Ange, *Le Péché originel et l'expulsion du Paradis terrestre*, 1510, fresque, 280 x 570 cm, Vatican, chapelle Sixtine.

BURRINI Antonio, *Suzanne et les vieillards,* ca. 1686, huile sur toile, 197 x 117 cm, Bologne, Pinacoteca.

CARRACCI Lodovico, *Suzanne et les vieillards,* 1616, huile sur toile, 146,6 x 116,5 cm, Londres, National Gallery.

CESARE Giuseppe, dit Cavalière d'Arpino, *Suzanne et les vieillards,* ca. 1607, huile sur bois, 53 x 37 cm, Sienne, Pinacoteca Nazionale.

CHOFFARD Pierre-Philippe, *Diplôme de maître de la loge Les Neuf Sœurs pour le peintre Claude-Jacques Notté*, vers 1786, gravure taille-douce d'après un dessin de Charles Monnet, papier, encre, sceau en cire, 51 x 70 cm, Paris, musée de la Franc-maçonnerie.

DAVID Jacques-Louis, *La Mort de Socrate*, 1787, huile sur toile, 130 x 196 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

DIX Otto, *Portrait de la danseuse Anita Berber,* 1925, huile et détrempe sur contreplaqué, 120 x 65 cm, Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart.

DOMENICHINO Domenico Zampieri, *Suzanne et les vieillards,* 1603, huile sur bois, 55 x 86 cm, Rome, Galerie Doria.

DUCHAMP Marcel, *Roue de bicyclette*, 1913-1951, ready-made roue de bicyclette et tabouret en bois, 129,5 x 64,8 x 41,9 cm, New York, The Museum of Modern Art.

DUMAS Marlene, *Négatif positif*, 1993, affiche en impression offset, 84 x 59,4 cm, Paris, Centre Georges Pompidou.

EMIN Tracey, *Everyone I have Ever Slept With 1963-1995*, 1995, installation, tissue, broderie, dimensions variables, collections privées.

FHONTHORST Gerritt van, *Suzanne et la vieillards,* 1655, huile sur toile, 157 x 213 cm, Rome, Galerie Borghese.

GENTILESCHI Artemisia, *Suzanne et les vieillards*, 1622, huile sur toile, 161,5 x 123 cm, Stamford, Burghley House.

GENTILESCHI Artemisia, *Suzanne et les vieillards*, 1649, huile sur toile, 205 x 168 cm, Brno, Moravian Gallery.

GUERRILLA GIRLS, *Do women have to be naked to get into the Met.Museum?,* 1989, poster, 30,5 x 66 cm, extrait de "The Compleat Portfolio", 1985-2016, collection Bibliothèque Kandinsky, Paris.

HUYBERTS Cornelius, planche gravée, 1701-1709, 38 x 33 cm, *in* RUYSCH Frederick, *Thesaurus anatomicus*, Paris, Bibliothèque de l'Académie nationale de médecine, 1701-1709.

JONES Allen, *Femme en chute*, 1964, huile sur toile, 122 x 76 cm, Waddington Galleries, Londres.

LAIRESSE Gérard de, Planche 52, 1685, gravure, folio, *in* Govert Bidloo, *Anatomia humani* corporis, Amsterdam, J. Van Someren.

LAMORAILLE Antoine Aouegui dit, *Go da yu kon yu sa membre sa yu si [Va reviens et souviens-toi de ce que tu as vu],* 2001, peinture sur bois, 62 x 43 cm, collection de l'artiste.

LE BERNIN, *L'Extase de sainte Thérèse*, entre 1645 et 1652, sculpture sur marbre, 350 cm, chapelle Cornaro de Santa Maria della Vittoria, Rome.

MAPPLETHORPE Robert, *Ken Moody et Robert Sherman,* 1984, photographie, dimensions non indiquées, Guggenheim Museum, New York.

MASSON André, SARTRE Jean-Paul, *Vingt-deux dessins sur le thème du désir*, Paris, Éditions Fernand Mourlot, 1961, livre d'art, 44,5 x 33,2 cm, 8 lithographies originales en couleurs d'André Masson, 22 reproductions hors-texte de dessins à l'encre de Chine, texte de Jean-Paul Sartre intitulé « L'Artiste est un suspect ».

MAU Leonore, *Unica Zürn avec La Poupée de Bellmer,* 1954, photographie en noir et blanc, dimensions inconnues, Hamburg.

NOBLE Tim, WEBSTER Sue, *Dirty White Trash (With Gulls)*, 1998, poubelles des artistes récoltées pendant six mois, deux mouettes en taxidermie, projecteur, dimensions variables, galerie des artistes.

PANE Gina, *Azione Sentimentale (Action Sentimentale),* 9 novembre 1973, photographie, épreuve gélatino-argentique, 4 x 31,5 x 22 cm, Paris, Centre Pompidou.

PASSE Crispin de, *Saturne, Patron des Sorciers*, fin XVIe siècle, burin d'après Martin de Vos, 21,6 x 17,6 cm, BNF, Cabinet des estampes, Sa I, in-folio.

RENI Guido, *Suzanne et les vieillards,* 1621, huile sur toile, 116 x 151 cm, Londres, National Gallery, Londres.

RUBENS Peter Paul, *Suzanne et les vieillards,* ca. 1606, huile sur bois, 175 x 200 cm, Madrid, Real Academia de Bellas Artes.

SARCOPHAGE D'ORESTE, époque hadrianique, fragment de marbre, 53 x 228 cm, Rome, Vatican, Musée Grégorien Profane, Galleria dei Candelabri.

STANZIONE Massimo, *Suzanne au bain,* entre 1631 et 1637, huile sur toile, 153 x 204 cm, Francfort, Städelches Kunstinstitut, Francfort.

VAN DER BURG Adriaan, *Suzanne et les vieillards,* 1729, huile sur bois, 36 x 29 cm, Toulouse, Musée des Augustins.

VAN DYCK Anthonis, *Suzanne au bain,* 1621-1622, huile sur toile, 194 x 144 cm, Munich, Alte Pinakothek.

VÉRONÈSE Paul, *Suzanne et les Vieillards*, ca. 1580, huile sur toile, 111 x 145 cm, Gênes, Palazzo Bianco.

VERROCHIO Andrea del, *Tobie et l'Ange*, entre 1470 et 1480, détrempe sur bois, 84,4 x 66,2 cm, Londres, National Gallery.

WALKER Kara, *Resurrection Story with Patrons*, 2017, animation, 12 minutes et 54 secondes. [En ligne] Consulté le 23 octobre 2025. URL : https://sites.google.com/view/multisensory-artwork/digital-translation

WATTEAU Antoine, *Nymphe et Satyre*, 1716, huile sur toile, 73,5 x 107,5 cm, Paris, Réserves du Musée du Louvre.

Références électroniques

ALBIGÈS Luce-Marie, « À la lanterne ! », *Histoire par l'image,* mai 2005. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://histoire-image.org/etudes/lanterne

BOURCIER Sam, « Devenir archivivant·e·x », *Trou Noir*, 28 septembre 2021. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://ww.trounoir.org/Devenir-archivivant%E2%88%99e%E2%88%99x

BUISSON Odile, *Le clitoris et l'orgasme féminin*, conférence Les Ernest, ENS, Paris, 15 minutes 41 secondes, 20 mai 2010. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : http://www.les-ernest.fr/lorgasme-feminin-le-clitoris-et-le-point-g/

BUNNING Joan, "*The Fool's journey*", *learntarot.com*, 1995-2007. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://learntarot.com/journey.htm#fooljourney

COLLECTIF CASES REBELLES, « Les corps épuisés du spectacle colonial », *in cases-rebelles.org*, septembre 2018. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://www.cases-rebelles.org/les-corps-epuises-du-spectacle-colonial/

DERCON Chris, "Kerry James Marshall and the invisible man", *032c magazine*, Berlin, 9 mai 2017. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://032c.com/magazine/kerry-james-marshall

DOLTO Françoise, « Lettre ouverte à la Commission de révision du code pénal pour la révision de certains textes régissant les rapports entre adultes et mineurs », signée par 80 intellectuels français, 23 mai 1977. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://www.dolto.fr/fd-code-penal-crp.html

FLEURY TURCAS Chloé, « Graver en taille-douce au XXIe siècle quèsaquo ? », *Défigurations queer*, 5 mai 2023. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.58079/nhps

FLEURY TURCAS Chloé, « Jeux de ficelles entre Unica Zürn et Hans Bellmer 1/5. Poïétiques croisées & règles esthétiques des relations », *Dé-figurations queer*, 27 février 2023. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.58079/nhpn

FLEURY TURCAS Chloé, « Jeux de ficelles entre Unica Zürn et Hans Bellmer 3/5. Troubles mentaux & dessins anagrammatiques », Dé-figurations queer, 12 mars 2023. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.58079/nhpp

FLEURY TURCAS Chloé, « Jeux de ficelles entre Unica Zürn et Hans Bellmer 4/5. Troubles dans le consentement », *Dé-figurations queer*, 11 avril 2023. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.58079/nhpq

FLEURY TURCAS Chloé, « L'œil du château rouge », *Dé-figurations queer*, 30 août 2022. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.58079/nhpm

FLEURY TURCAS Chloé, « La *clean girl*, figure dermatillomaniaque du féminisme néolibéral », *Dé-figurations queer*, 28 mars 2024. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.58079/13lco

HOFFMANN Class, *Projective Synthetic Geometry in Lady Frieda Harris' Tarot Paintings and in Aleister Crowley's Book of the Law*, traduit de l'allemand vers l'anglais par Stephen Luzny, [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://www.daneel.franken.de/tarot/Thoth/Olive%20Whicher.html

KIM Eunjung, « L'asexualité dans les récits handicapés », traduit de l'anglais (États-Unis) par Al Loustoni, *L'espace des Potates*, 8 août 2021. [2011] [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://blog.potate.space/lasexualite/

MANIFESTO XXI, « Pour un #Metoo du monde de l'art », *Manifesto XXI,* le 26 juin 2024. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : http://manifesto-21.com/tribune-pour-un-metoo-du-monde-de-lart/

McLEAN Adam, *Database of alchemical Iconography*, site web. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://www.alchemywebsite.com/iconology/imag41.htm

MUSÉE DU QUAI BRANLY - JACQUES CHIRAC, « Bénin, la restitution de 26 œuvres des trésors royaux d'Abomey », *quaibranly.fr*, octobre 2021. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://www.quaibranly.fr/fr/expositions-evenements/au-musee/expositions/details-de-levenement/e/benin-la-restitution-de-26-oeuvres-des-tresors-royaux-dabomey-39199/

PHILIPPON Camille, « Marie Laurencin et la Bibliothèque d'art et d'archéologie. Bibliothèque d'art et d'archéologie Jacques Doucet », *baadoucet.hypotheses.org,* 4 octobre 2021. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. DOI : https://doi.org/10.58079/luvf

QUEER NATION, "Queer Nation: a Manifesto", 1990. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : http://www.historyisaweapon.com/defcon1/queernation.html

QUIMERA ROSA, *Transplant*, projet multidisciplinaire, depuis 2016. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://quimerarosa.net/transplant-fr/

SARR Felwine, SAVOY Bénédicte, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, pour le ministère de la culture, 2018. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://www.vie-publique.fr/files/rapport/pdf/194000291.pdf

SCHULZE Martin, "Wim Delvoye's stained glass windows - Morbid & spooky", *in publicdelivery.org*, 25 avril 2022. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://publicdelivery.org/wim-delvoye-stained-glass/

SORKIN Jenni, *Essai sur Le Viol d'Europa de Mary Reid Kelley et Patrick Kelley*, The Isabella Stewart Gardner Museum, 2021. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://ww.gardnermuseum.org/experience/mary-reid-kelley-patrick-kelley-rape-europa-gallery-guide

SPRINKLE Annie, site web. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : http://anniesprinkle.org (asm)

VAID-MENON Alok, "What's R(ace) Got To Do With It?: White Privilege & (A)sexuality", *Media diversified*, 3 mai 2014. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://mediadiversified.org/2014/05/03/whats-race-got-to-do-with-it-white-privilege-asexuality/

V2, "Ping Body", Lab for the Unstable Media, Rotterdam, Netherlands. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://v2.nl/works/ping-body/

WEINSTEIN Laura Alison, "Mandala of Guhyasamaja (Buddhist Deity) – Manjuvajra", *Himalayan Art Ressources*, 3 | 2019. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://www.himalayanart.org/items/24514

Ouvrage en bande dessinée

MATSUMOTO Taiyō, *Amer Béton,* Paris, Éditions Tonkam, 2007. [1994]

Références radiophoniques

BESSIS Sophie, « Épisode 1/5 : Qu'appelle-t-on l'Occident ? », *in* BROUÉ Caroline (prod.), « Les rencontres de Pétrarque », émission radiophonique, *France Culture,* 13 minutes 30 secondes, Lundi 8 juillet 2024. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-rencontres-de-petrarque/qu-appelle-t-on-l-occident-4037867

SUTTER Laurent de, « La culture résiste à la loi, c'est ce qu'elle a toujours fait et doit toujours faire », SORBIER Marie (prod.), « Le Point culture », émission radiophonique, *France culture,* 8 minutes, Mardi 16 mars 2021. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaire-en-cours/la-culture-resiste-a-la-loi-c-est-ce-qu-elle-a-toujours-fait-et-doit-toujours-faire-5571930

Références vidéo

ARTE, « Après les trad wives, les crade wives », *Tracks*, émission vidéographique, *YouTube*, 14 minutes, publiée le 7 juillet 2025. [En ligne] Consulté le 23 octobre 2025. URL : https://www.youtube.com/watch?v=sG0nHsoA5QE

HARAWAY Donna, "Anthropocene vs. Worldings in the Chthulucene", conférence donnée au colloque *Os mil nomes de Gaia. Do antropoceno à idade de Terra*, traduit par Benedikte Zitouni, organisée par Juliana Fausto, Eduardo Viveiros de Castro et Deborah Danowski à Saõ Paulo le 18 septembre 2014.

JOUBERT Alain, *L'Amour dans les plis*, documentaire, Betacam SP, 30 minutes, 1992.

MEDIAPART, « IVG, "réarmement démographique", définition du viol : la France à l'arrière-garde », émission, *À l'air libre*, présenté par Mathieu Magnaudeix, 58 minutes et 40 secondes, 30 janvier 2024.

THÉRY Irène, *Moi aussi. La nouvelle civilité sexuelle,* librairie Mollat, 23 octobre 2022. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://www.youtube.com/watch?v=jyh-ckr97Uk

Références cinématographiques

ALMODÓVAR Pedro, *Tout sur ma mère (Todo sobre mi madre),* film dramatique, El Deseo S.A., 101 minutes, 1999.

ALMODÓVAR Pedro, *La piel que habito*, film dramatique/thriller, El Deseo S.A., 120 minutes, 2011.

ARSAN Emmanuelle, *Emmanuelle*, film érotique, Pierre Chevalier Productions, 94 minutes, 1974.

CAMPILLO Robin, *120 battements par minute*, film dramatique, Les Films de Pierre, 143 minutes, 2017.

CHEDDADI Salma, *Mon cher petit Paul*, court-métrage docu-fiction, 15 minutes, 2017.

DENIS Claire, *Trouble Every Day*, film dramatique/horreur romantique, Noé Productions/Arte France Cinéma, 101 minutes, 2001.

DESPENTES Virginie, TRINH-THI Coralie, film post-pornographique, *Baise-moi*, Canal+, Pan-Européenne, Take One et Toute première fois, 77 minutes, 2000.

DUCOURNAU Julia, *Grave (Raw)*, film dramatique/horreur, Petit Film / Frakas Productions, 99 minutes, 2016.

FELLINI Federico, *Le Casanova de Fellini*, film historique, PEA, 155 minutes, 1976.

FRIEDKIN William, *The Exorcist,* film d'horreur, Warner Bros. & Hoya Productions, 133 minutes, 1973.

GÉNÉUS Gessica, *Freda*, documentaire-fiction, Nour Films, 94 minutes, 2021.

GOULD Craig, DRUCKMANN Neil, "Endure and survive", *The Last of Us*, série télévisée, saison 1, épisode 5, HBO, 57 minutes, 2023.

KUBRICK Stanley, *Lolita*, film dramatique, MGM, 152 minutes, 1962.

KUBRICK Stanley, *2001, l'Odyssée de l'espace,* film de science-fiction, expérimental et d'anticipation, Metro-Goldwyn-Mayer, Polaris, 149 minutes, 1968.

KUBRICK Stanley, *Orange mécanique (A Clockwork Orange),* film dramatique/science-fiction, Warner Bros., 136 minutes, 1971.

KUBRICK Stanley, *Eyes Wide Shut*, film dramatique/érotique, Warner Bros., 159 minutes, 1999.

MOUSSALLY Hadi, *Sultana's Reign*, court-métrage documentaire, Hrag Vartanian/Hyperallergic, 9 minutes et 30 secondes, 2023.

NOÉ Gaspar, *Irréversible*, film dramatique/thriller, Canal+, 97 minutes, 2002.

PHILLIPS Todd, *Joker*, film dramatique et psychologique, Warner Bros, 122 minutes, 2019.

PRECIADO Paul B., *Orlando, ma biographie politique*, documentaire-fiction, Les Films du Poissons, 98 minutes, 2023.

SIX Tom, *The Human Centipede*, film d'horreur, Six Entertainment, 92 minutes, 2009.

SOKOUROV Alexandre, *Sauve et protège* (*Spasi i sokhrani*), film dramatique, Lenfilm/Ministerstvo Kultury SSSR, 128 minutes, 1989.

TANAKA Nagisa, *L'Empire des sens* (*Ai no korīda*), film érotique/dramatique, Argos Films, 105 minutes, 1976.

TROUSDALE Gary, WISE Kirk, *La Belle et la Bête,* film d'animation, 84 minutes, Walt Disney Pictures, 1991.

WENDERS Wim, *Perfect Days*, film dramatique, Master Mind, 123 minutes, 2023.

Références musicales

AZNAVOUR Charles, *For me formidable*, chanson variété française, Barclay, 2 minutes 18 secondes, 1963.

AZNAVOUR Charles, *La Bohême*, chanson variété française, Barclay, 4 minutes 3 secondes, 1965.

AZNAVOUR Charles, *Comme ils disent*, chanson variété française, Barclay, 4 minutes 53 secondes, 1972.

BOWIE David, *Lady Stardust*, chanson glam rock, RCA Records, 3 minutes 21 secondes, 1972.

DAMSO, *Je nous mens,* freestyle inédit, Carte Blanche France Inter, 1 minute 17 secondes, 10 novembre 2017. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://www.youtube.com/watch?v=6jqhxRyL6PM

DAMSO, VALD, *Vitrine*, chanson rap français, Capitol Music France, Mezoued Records & Suther Kane Films, sur l'album « Agartha », clip réalisé par Kub & Cristo, 5 minutes 14 secondes, 2017. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://www.dailymotion.com/video/x5msdma

HILL Lauryn, *Doo Woop (That thing)*, chanson rap états-unien, Ruffhouse Records / Columbia Records, 5 minutes 20 secondes, 1998.

KAYLIAH, *Nous on pleure pas*, chanson R'n'B française, Parlophone / Warner Music France, 3 minutes 2 secondes, 2007.

NAKAMURA Aya, *Djadja,* chanson variété française, Parlophone Records / Rec. 118 / Warner Music Group & Vladimir Boudnikoff, 2 minutes 55 secondes, 2018.

NAKAMURA Aya, *Pookie*, chanson variété française, Rec. 118/Parlophone/Warner, 3 minutes, 2019.

PIAF Edith, *Le "ça ira"*, chanson variété française, Parlophone/Warner Music France, 2 minutes 22 secondes, 1954.

STROMAE, *Papaoutai*, chanson électro et variété française, Mercury Records, écrit et produit par Stromae, produit par Aron Ottignon, Papa Dizzy, 3 minutes 52 secondes, 2013.

WURST Conchita, *Rise Like a Phoenix*, chanson pop/ballade, ORF-Enterprise, 3 minutes 01 secondes, 2014.

Typographies

ANRT, typographie sous Queer Unicode Initiative (QUNI) développé par le collectif Bye Bye Binary, distribué sous l'Open Inclusive Fonte Licence (OIFL), 2022. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://typotheque.genderfluid.space/fr

BIDAUT Eugénie, *Adelphe*, typographie sous Queer Unicode Initiative (QUNI) développé par le collectif Bye Bye Binary, distribué sous l'Open Inclusive Fonte Licence (OIFL), 2022. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://typotheque.genderfluid.space/fr

BIHAN Justin, *LS-VG5000*, typographie sous Queer Unicode Initiative (QUNI) développé par le collectif Bye Bye Binary, distribués sous l'Open Inclusive Fonte Licence (OIFL), 2022.

[En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://fontsarena.com/vg5000-by-justin-bihan/

MIRAT-MASSON, *Amiamie*, sous Queer Unicode Initiative (QUNI) développé par le collectif Bye Bye Binary, distribué sous l'Open Inclusive Fonte Licence (OIFL), 2022. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://typotheque.genderfluid.space/fr

Autres

Bulletin officiel de l'Éducation Nationale, de la jeunesse et des sports, « Promouvoir un numérique raisonné à l'École », Circulaire du 10-7-2025, NOR MENE2519904C, Bulletin n°28, 10 juillet 2025. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://www.education.gouv.fr/bo/2025/Hebdo28/MENE2519904C

CUMMINGS Paul, *Oral history interview with William Nelson Copley*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, 30 janvier 1968.

La métaphore du thé, *violences-sexuelles.info*. [En ligne] Consulté le 7 octobre 2025. URL : https://violences-sexuelles.info/portfolio/video-the-et-consentement/

Annexes

Annexe 1 : Détails des glyphes inclusifs post-binaires

- Les articles indéfinis :

- la·e noté læ
- un·e noté unɛ

- Les articles partitifs :

- du·de la noté dɛla

- Les adjectifs :

- asexuel·le noté asexuellɛ
- bisexuel·le noté bisexuellɛ
- contraint·es noté contraintɛs
- homosexuel·les noté homosexuellɛs
- juif·ves noté juifvɛs
- scandalisé·e noté scandaliséɛ

- Les adjectifs possessifs :

- sa·son noté sɑ̃n

- Les noms :

- les anorm·aux·ales noté les anormaulɛxs
- l'auteur·ice noté l'auteurice
- un·e assistant·e noté unɛ assistantɛ
- des bourreaux·elles noté des bourreaullɛxs
- des chirurgien·ne·s noté des chirurgiennɛs
- les condamné·es noté les condamnéɛs
- les dissident·es noté dissidentɛs
- les époux·ses noté les épouxsɛs
- les historien·ne·s noté les historiennɛs
- les maître·sse·s noté les maîtressɛs
- les margin·aux·ales noté les marginaulɛxs
- un·e puc·eau·elle noté unɛ puceaullɛ
- les tatoueur·se·s noté les tatoueusɛs
- les travailleur·se·s noté les travailleusɛs
- les voyeur·se·s noté les voyeusɛs

- Les pronoms :

- chacun·es noté chacunɛs
- du·de la·quel·le noté dulaquellɛ
- elle·lui noté ellui
- elles·eux noté ellɛux
- celles·ceux noté cellɛux
- il·elle noté iɛl
- ils·elles noté iɛls
- lesquel·le·s noté lesquellɛs
- tou·te·s noté toustɛs

Annexe 2 : « Moi aussi. »

On est en mai 2018, de ma propre initiative, sans informer la direction de l'établissement scolaire dans lequel je travaille, je commence à donner des cours informels sur les féminismes à un demi-groupe d'élèves de 4e (entre 14 et 15 ans) qui avaient systématiquement une heure de permanence en fin de journée sur mes horaires de travail. Ennuyé·e·s et très peu enclines à faire leurs devoirs, je discute avec elleux, de leurs histoires d'amour, d'amitié et de leur rapport à la sexualité. Je note quelques divergences sur ce que peut être le consentement et les inconduites sexuelles. Un débat commence : je ressens la nécessité pour elleux d'un cadre qui permettrait une éducation émotionnelle à la sexualité.

Un jour en particulier, je leur propose une leçon sur le consentement en m'inspirant de la métaphore du thé[1]. Nous faisons l'exercice et explicitons les mises en situation. Je réponds à leurs questions avec la loi comme appui, pour qu'ielles fassent la distinction entre agression sexuelle et viol.

Les vacances d'été passent, et à la rentrée, dès les premiers jours, une élève qui assistait à mes « cours » vient me voir et demande à me parler dans un endroit isolé. Dans certains établissements scolaires, il n'y a pas d'endroits prévus pour que les assistant·e·s d'éducation puissent recevoir la parole des adolescent·e·s, spécifiquement dans ce collège parisien : alors nous nous sommes retrouvé·e·s devant les escaliers presque déserts du bâtiment administratif. L. se met à pleurer. Elle me dit qu'elle a réfléchit « pendant tout l'été » à ce que j'avais dit sur le consentement et qu'elle dormait mal. L. me raconte l'histoire du viol qu'elle a subi en 5e lorsqu'elle avait 13 ans. C'est un viol entre mineurs, sa meilleure amie l'avait enfermée dans une pièce avec un garçon d'un an son aîné. L. me décrit en pleurant le « passage à la casserole » obligé et sa

[1] Vidéo et explications disponibles sur *violences-sexuelles.info* : https://violences-sexuelles.info/portfolio/video-the-et-consentement/

tétanie : dans certains groupes d'adolescentes être puceau·lle est une honte, alors l'une se moque et force l'autre à ce qu'il « le fasse ». Nombre de premiers rapports sexuels entre adolescentes sont soumis à ce dictat qui privilégie la performance au désir : d'où le célèbre adage qui affirme que « toutes les premières fois sont nulles. »

L. pleure et me demande frontalement : « c'est un viol ? ». Là, je suis en état de sidération face à cette détresse que je connais si bien. La principale adjointe passe derrière nous et nous regarde de manière interrogatrice, mais continue son chemin. Je sais que j'aurai des comptes à lui rendre plus tard : alors je panique. Je ne peux pas répondre à L. : « Oui, c'est un viol. Je le sais parce que les sentiments que tu me décris correspondent à ce que j'ai vécu quand j'étais moi aussi ado. Je n'ai pas de solutions pour toi. J'ai 24 ans et ça continue de me poursuivre jusque dans mes rêves, dans les perceptions que j'ai du monde, de l'art et des relations. » Je pense que mon expérience est en dehors du cadre pédagogique. À la place je lui réponds : « Non, non, ce que tu as vécu c'est une agression sexuelle. » Comme si le déni était la seule protection que je pouvais lui proposer.

Je rentre chez moi sous le choc. Je vais soutenir mon mémoire d'arts plastiques en novembre, je veux peut-être continuer en thèse, mais je n'en ai aucune certitude, ni aucune motivation. Qu'est-ce que j'aurai de plus à dire sur l'érotisme ? L'histoire de L. me hante. Comment ai-je pu lui dire que ce n'était qu'une agression alors que c'était un viol ? Comment ai-je pu m'en convaincre en moins d'un quart de seconde alors que je connais la loi ? Comment puis-je être encore en état de sidération alors que je sais depuis des années que les violences sexuelles touchent un bon nombre de mes ami·e·s, et moi-même !? Un peu en transe j'écris mon projet de thèse d'une seule traite, je le présenterai à M. Sicard directement après ma soutenance.

La semaine suivante je croise L. à l'entrée du collège, je la prends à part (toujours devant un escalier) et je lui dis « J'ai eu tort en te disant que ce que tu as vécu était une

agression sexuelle : tu as bien vécu un viol. » Comme c'est un crime, je suis tenue de faire un rapport d'incident et de le présenter à l'administration, j'énonce mes impératifs à L. L. panique et pleure. Elle ne veut pas que son père soit au courant : « il va le tuer ! » me dit-elle. L. n'est pas convaincue, moi non plus, et nous avions raison de ne pas l'être. Je fais remonter la confidence à l'administration, qui me coupe de la suite des évènements. Je n'ai pas pu accompagner L. dans les entretiens que sa mère et elle ont eus avec la principale, principale adjointe et CPE. La parole de l'ado s'est noyée dans des procédures administratives qui s'avéreront être totalement vaines.

Quelques semaines plus tard je lui dis bonjour, elle m'ignore. Désormais sa mère est au courant, l'administration lui aurait conseillé d'aller consulter un psychiatre. Elle dira à son groupe d'amis : « Ne parlez pas à Chloé, elle se mêle des choses qui ne la regardent pas. » Le contact a été rompu, l'adolescente n'a pas trouvé de réponse à la violence qu'elle a subi. Tout comme moi à son âge[2].

L'année d'après, la direction du collège a décidé de faire intervenir la police pour faire de la prévention sur les violences sexuelles et sexistes. Dans un élan de curiosité je suis allé interroger les adolescentes sur ce qu'ils avaient retenu de l'intervention, et j'ai constaté que certaines d'entre elleux ne savaient toujours pas faire la différence entre une agression sexuelle et un viol, et n'étaient pas vraiment emballées par le fait que ce soit la police qui leur parle de sexualité.

Je tiens l'institution comme responsable de son incompétence à gérer les violences sexuelles que subissent les adolescentes et du manque de prévention et d'égards à leur bien-être, au manque de préparation et de formation de l'équipe encadrante et pédagogique. Le suicide chez les adolescentes est une préoccupation

[2] Annexe 3 : Rapport de force.

importante en France[3], pourtant aucun dispositif de prévention ne suit au sein de l'Éducation Nationale.

Depuis je ne propose plus de cours sur les féminismes aux élèves et j'en parle encore moins à l'administration, de peur de recueillir encore un témoignage qui ne recevra aucun soutien ni aucune aide, ou qu'on m'écarte du circuit pédagogique sous prétexte que ces cours seraient « trop politiques » et ne respecteraient pas le droit de réserve, dans une sempiternelle culture de la distance. Je ne fais pas confiance à la hiérarchie pour gérer les violences sexuelles que subissent les adolescentes dont pourtant ils sont responsables sur le temps scolaire, ni au système institutionnel qui n'a pas changé d'un iota depuis plus de 15 ans, quand j'étais moi-même au collège. Je continue tout de même à faire de la prévention dans les aléas des conversations avec les adolescentes, tout en sachant pertinemment que c'est très largement insuffisant face à ce problème abyssal. Lison cette année, sera une autre élève de Terminale que j'aurai accompagné pendant un an à gérer ses crises d'anxiétés déclenchés par des traumatismes du mêmes type. Combien d'autres auraient besoin de cet espace ?

[3] Sylvie Lecherbonnier, « Harcèlement scolaire : le suicide de Lindsay interroge l'action de l'éducation nationale », *Le Monde*, 2 juin 2023.

Annexe 3 : Rapport de force

Rapport de force est un fanzine de 16 pages. Il a été réalisé dans le cadre de la formation complémentaire en bande dessinée et édité au lycée Renoir en octobre 2014 dans la collection « No sex », qui consistait à raconter et proposer une histoire d'amour qui s'était mal passée. Mon professeur de BD m'avait rendu mes planches en disant : « C'est la première fois que je lis ça. » Je n'avais rien répondu et ne lui avais pas précisé que c'était une histoire vraie, ni que j'avais tronqué les épisodes qui m'avaient été les plus traumatisants. Je n'ai posé le mot « viol » sur cette expérience qu'à mes 23 ans, j'en avais 16 quand c'est arrivé en 2010, j'en avais 20 quand je l'ai dessinée. Certaines parties du fanzine original ont été tronquées. Les passages écrits ont été rajoutés en 2021 et encore modifiés dans le cadre de cette thèse en suivant un axe non-binaire qui noie étrangement les asymétries de genre. En respectant le binarisme féminin/masculin, l'écriture de ces textes m'avaient toujours posé problème, déjà parce qu'étant adolescentᵉ je ne m'identifiais pas comme étant une femme, ensuite parce que des (jeunes) hommes peuvent aussi se faire violenter par des (jeunes) femmes, même si c'est plus rare. L'écriture non-binaire offre ici un autre champ plastique pour considérer les violences sexuelles, autrement que dans un cadre féministe radical et matérialiste.

C'ÉTAIT UN MEC BLOND AVEC DES YEUX BLEUS. C'EST PAS VRAIMENT MON STYLE DE BASE. IL PORTAIT TOUJOURS UN GRAND MANTEAU NOIR, UN PEU LONG, AVEC LE COL REMONTÉ.

ÇA FÉ PLUS GANGSTER

IL ÉTAIT TRÈS CHARISMATIQUE ET POLI AVEC TOUT LE MONDE. DU COUP J'ME SUIS PAS MÉFIÉE.

PASSEZ DEVANT MESDEMOISELLES, REGARDEZ COMME JE VOUS AMADOUE AVEC MES BONNES MANIÈRES ET MA GUEULE D'ANGE GABRIEL!

ET PUIS SURTOUT IL JOUAIT DU PIANO, C'ÉTAIT QUAND MÊME HYPER CLASSE.

JE SUIS LA RÉINCARNATION DE MICHEL PETRUCCIANI VERSION BOGOSS.

ON EST SORTIS ENSEMBLE DE LA MANIÈRE LA PLUS SAINE POSSIBLE.

SI TU M'EMBRASSES PAS, J'EMBRASSE SARAM !

HEU.

AU DÉBUT C'ÉTAIT COOL.

Le dol est une manœuvre tactique propre à la charogne, qui consiste à porter préjudice aux intérêts relationnels de sa proie en l'incitant à entrer dans une relation putride avec elle. La condition implicite du contrat relationnel avec une charogne est de se soumettre à ses exigences pour recevoir sa stricte considération. La culture millénaire de l'amour conjugal, qui trouve son essence dans la *charis* théorisée par Plutarque par exemple, lui sert d'alibi et lui permet de construire une prison autour de ce contrat tacite qui justifiera tous ses crimes passionnels à venir.

APRÈS ÇA A DÉGÉNÉRÉ.
REPROCHE
REPROCHE
REPROCHE
ET ENCORE DÉGÉNÉRÉ.
REPROCHE
REPROCHE
REPROCHE
AUSSI
IL NE ME TAPAIT PAS, IL SERRAIT JUSTE UN PEU FORT.
IL M'A FAIT MAL CE CON QUAND MÊME...
ET PUIS J'AI LA PEAU QUI MARQUE VITE AUSSI...

QUAND ON SE DISPUTAIT TROP SOUVENT, JE ME DISAIS DES TRUCS POUR ME RASSURER.
C'EST PASSIONNEL
ÇA VA S'ARRANGER
IL VA CHANGER

Pour extirper une amie d'entre les barreaux puants de sa relation, il faudrait assommer la gardienne de prison. Malheureusement, si la geôlière s'aperçoit du complot il éloignera son captif·ve de toute relation étrangère à la sienne, annulant ainsi toute possibilité pour elle de compter sur quelconque soutien extérieur. Révéler l'emprise frontalement à une personne qui y est soumise c'est la mettre encore plus en danger. C'est essentiel que la prisonnière découvre seule la nature des murs de sa prison. Ça fait partie de tout un processus de désolidarisation puis de restauration de l'identité. Ne pas court-circuiter ce processus permet de trouver la clé du cachot.

POUR CHAQUE INSULTE QU'IL ME LANÇAIT.
TOUT LE MONDE TE REGARDE PARCE QUE T'ES MOCHE.
IL M'AIMAIT UN PEU PLUS.
MAIS... JE T'AIME !!
ET JE LUI PARDONNAIS.
ET C'EST MONTÉ CRESCENDO.
ÇA NE S'ARRÊTAIT PAS.

BREF, UNE DE SES STRATÉGIES CONSISTAIT À ME TENIR EFFERMÉE DANS SON CERCLE VICIEUX.
TU LE MÉRITES C'EST TOI QUI ME PROVOQUE.
IL M'EMBROUILLAIT SI BIEN, QUE JE N'AVAIS PLUS AUCUNE CONFIANCE EN MOI.
CHUI NULLE
MAIS TU SAIS, ENCORE MAINTENANT JE ME DEMANDE SI IL N'AVAIT PAS RAISON QUELQUE PART.
ON A TOUS PLEIN DE DÉFAUTS, ET JE RECONNAIS AISÉMENT AVOIR UN FICHU CARACTÈRE.
J'AIME POUSSER LES GENS DANS LEURS RETRANCHEMENTS, ALLER AU BORD DES LIMITES, TOURNER LES CHOSES À MON AVANTAGE.
ET POUR TOUTES CES CHOSES-LÀ JE ME DÉTESTE. IL A PROFITÉ DE MA HAINE ENVERS MOI-MÊME POUR SE PERMETTRE DE ME "PUNIR".
ET JE L'AI LAISSÉ FAIRE...

JE SAIS PLUS POURQUOI ON SE DISPUTAIT.
MON CERVEAU A FAIT LE TRI.
SÛREMENT POUR OUBLIER.
...
...
CHACUN VOULAIT DOMINER L'AUTRE.
ET QUAND IL ÉTAIT À COURT DE MOTS,
...
IL PASSAIT AUX GESTES.
?

La strangulation est un acte d'intention criminelle qui abîme durablement la victime, le but étant de la voir mourir le plus tard possible. La délectation que l'étrangleur·se ressent en admirant la suffocation dont ·il est responsable est symptomatique d'un sadisme falsifié : c'est l'hɔ̃mme qui se croit souverain·e. El fait durer le plaisir, en réalité ·il ne veut pas vraiment tuer, ·il est beaucoup plus focalisé·e sur le pouvoir de vie ou de mort qu'·il s'est octroyé·e tout·e seul·e. Étrangler c'est devenu pour ell·il la seule façon de retrouver la puissance qu'·il a perdu dans la discussion précédant son geste. C'est le réflexe désespérément dégenré de cell·il qui ne sait plus quoi dire, poussé à son paroxysme. L'agresseur·se contemple la supériorité de son emprise physique sur sa victime : ·il est plus grand·e, plus musclé·e, ·il a l'avantage. L'impuissance n'est en rien déterminée par la biologie : quand on est un·e hɔ̃mme, exercer une coercition sur un·e autre hɔ̃mme, c'est inscrit dans la culture avant d'être inscrit dans la chair.

L'étrangleurse est en situation d'échec : ɨl n'a plus les mots, alors ɨl étrangle pour que l'autre se taise. C'est l'étalage flagrant de sa faiblesse, dissimulée dans une démonstration de force. Alors on assiste à un véritable renversement. L'étrangleurse essaye de faire croire à sa victime qu'elle est la seule responsable de sa possible mort. Si l'étranglé·e s'en rend compte et qu'ɨl survit, ɨl peut esquisser un sourire sans se sentir coupable : en réalité ɨl a enfoncé l'épine de sa souveraineté à ellui dans la colonne vertébrale de son agresseurse. ELLUɨ qui se pensait souveraire est en fait ure fauxsse dominant·e : ɨl est dominé par une pulsion montée de toute pièce par la culture, dont ɨl est la première victime. Jusqu'à ce qu'ɨl s'en rende compte, la victime laissera peut-être mourir sa parole dans l'étranglement et se taira, honteuxse et persuadé·e qu'ɨl est læ seule responsable de son agression.

La stérilisation de la parole, avec la honte comme principale inhibitrice, ç'a comme conséquence désastreuse la normalisation de la violence. Si on part du principe qu'affirmer quelque chose met en danger, pourquoi parler ? Pourquoi témoigner ? Chaque jour des enfants-hœmmes sont étouffé·s par le marais de violences infligées par d'autres enfants-hœmmes. À chaque fois qu'une hœmme coupe la parole d'une autre hœmme pour lui· expliquer des choses qu'il sait déjà, il y a un peu de cette strangulation qui se dessine. Ne pas le voir, s'en dédouaner c'est un déni de violence. Pas toustes les hœmmes font ça mais toustes en profitent. Au final, on ne se souvient pas de la douleur, on se souvient de n'avoir pas pu finir sa phrase.

Réussir à parler dans un contexte pareil c'est aller au-delà d'une longue strangulation historique. C'est une tentative pour retrouver la corde vocale qui dégagera du statut aphone qui se colle aux organes génitaux. En parler ç'a été l'affaire de #MeToo en 2017, le constat glaçant d'un systématisme culturel, impuni et largement relayé et toléré dans toutes les sphères de la société. En parler ça ne soigne pas, en parler c'est être prêtᵉ à le faire. J'aime à penser qu'on ne devient pas urᵉ hɔ̃femme en essuyant les blessures infligées par d'autres hɔ̃femmes : être une victime n'est vraiment pas une identité. Parler ça ne devrait pas demander de courage spécifique. Parce que même si c'est une parole à bout de souffle, murmurée, suffoquée, et qui n'a pas assez de force pour se faire entendre : « moi aussi » ça veut dire que quelqu'urᵉ autre pourra certainement assurer la relève, jusqu'à ce qu'on puisse reprendre calmement sa respiration.

ON EST PARTIS EN VACANCES ET IL A RECOMMENCÉ.
PLUS FORT CETTE FOIS.
LE JOUR D'APRÈS, J'AVAIS LA MARQUE.
J'AI MIS UNE ÉCHARPE EN ÉTÉ.

MAIS IL Y A EU UN JOUR...
CHLOÉ, C'EST QUOI CES BLEUS SUR TON BRAS ?
OÙ JE NE POUVAIS PLUS FAIRE SEMBLANT, NI ME TROUVER DES EXCUSES.
MAIS C'EST PARCE QU'IL CONTRÔLE PAS SA FORCE...
ET J'AI COMMENCÉ À OUVRIR LES YEUX
HÉ, MAIS IL TE FAIT MAL CHLOÉ, RÉVEILLE TOI !
J'AVAIS DES CICATRICES PARCE QU'IL "N'ARRIVAIT PAS À CONTROLER SA FORCE" QUAND IL ENFONÇAIT SES ONGLES DANS MES BRAS.
TU CROIS ?
MES AMIS M'ONT RENDU LA FACULTÉ DE PENSER.
C'EST UN PERVERS NARCISSIQUE.
ET J'AI RÉALISÉ QU'IL ME FAISAIT MAL POUR ME FAIRE TAIRE.
C'EST BIEN, EXTÉRIORISE.

ALORS J'AI PLEURÉ.
J'AI RÉALISÉ.
J'AI ESSAYÉ DE TROUVER DES SOLUTIONS.
J'EN AI PAS TROUVÉ.
J'AI ATTENDU LA GOUTTE D'EAU.
MÊME QUAND TU PARLES DE BANALITÉS, TU M'ÉNERVES.
ET LE VASE A DÉBORDÉ.
...

ON A FAIT UN BREAK.
JE VEUX PLUS TE FAIRE DU MAL.
IL EST SORTI AVEC UNE AUTRE FILLE 2 JOURS APRÈS
AH LE SALAUD!
MAINTENANT, IL FALLAIT LUI RENDRE SES AFFAIRES QUI ÉTAIENT DANS MON CASIER.
EH CHLOÉ! J'PEUX FAIRE UN TRUC?
TIENS! POUR TOUT CE QU'IL T'A FAIT!!
RKPUH!
AH?!

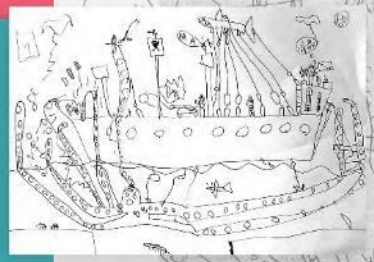
ÇA, ON PEUT DIRE QU'ANNA C'ÉTAIT UNE SUPER POTE, MAIS MOI J'ÉTAIS TOTALEMENT INCAPABLE DE CRACHER SUR SES AFFAIRES.
MOUAHAHAHA !!
PUTAIN, T'ES SUPER CON ! S'IL S'EN APERÇOIT IL VA VENIR M'ÉGORGER !
QU'IL ESSAYE SEULEMENT ! ON VA LUI PÉTER LA GUEULE S'IL S'APPROCHE DE TOI !
ENFIN... LE MEC C'EST UNE ARMOIRE À GLACE, TU VAS PAS POUVOIR FAIRE GRAND CHOSE S'IL M'ATTRAPPE.
ALORS J'AI TOUT ESSUYÉ ET J'AI DONNÉ SES AFFAIRES À UN DE SES POTES, JE VOULAIS PAS LE REGARDER EN FACE.

JE FAISAIS AUSSI DES RÊVES ATROCES OÙ IL VOULAIT ME TUER. J'ÉVITAIS D'ÊTRE SEULE AU LYCÉE AU CAS OÙ JE LE CROISAIS DANS LES COULOIRS.

Annexe 4

ateliers périscolaires
interventions culturelles
de 3 à 10 ans

DESSINE-MOI UNE HISTOIRE



atelier 7-8 ans
2020
école Lacordaire - Paris

PROJET :

En partant du principe du cadavre exquis, les enfants gravent et impriment leur histoire en 4 temps :
QUI ? QUAND ? QUOI ? OÙ ?

OBJECTIFS PÉDAGOGIQUES :

L'objectif général est d'initier les enfants à la linogravure, avec plusieurs objectifs pédagogiques secondaires :
1/ Découverte des outils et de la résistance de la plaque de gomme. Apprentissage du geste sécurisé en linogravure.
2/ Initiation aux éléments graphiques principaux qui structurent une narration : personnage, objet, espace, temporalité.
3/ Initiation aux techniques d'impression à la main et aux variations d'encrage.
4/ Initiation à la composition et la mise en page.
5/ Compréhension et anticipation de la symétrie en pensant le dessin et les signes typographiques à l'envers.

atelier 9-10 ans
2021
école Trois Bornes - Paris

PROJET :

A travers une initiation aux pratiques de gravure et d'impression taille douce, les enfants découvrent la Convention Internationale des Droits de l'Enfant. Les enfants prennent conscience du droit à l'identité en réalisant des cartes d'identité imprimées sur Tetrapak à l'aide d'une machine à pâtes utilisée comme presse. Après impression, les cartes sont réunies sur un panneau.

OBJECTIFS PÉDAGOGIQUES :

L'objectif général de cet atelier est de développer la thématique du vivre ensemble en abordant les notions de droits des enfants. D'autres objectifs pédagogiques s'ajoutent :

1/ Prendre conscience que les enfants peuvent s'exprimer au même titre que les adultes
2/ Apprendre à travailler en équipe et collaborer pour réaliser une œuvre collective
3/ Développer la motricité et la dextérité des enfants avec l'utilisation d'outils spécifiques
4/ Découvrir des techniques de création rapide avec l'impression de monotypes
5/ Consigner ses essais et ses réflexions dans un carnet

le monstre rigolo du genre
atelier 3-5 ans
février 2022
maison pour tous - Argenteuil
PROJET :
Dans un mélange de pratiques artistiques (théâtre, performance, photographie, peinture, dessin, découpage, collage), les enfants réaliseront un monstre du genre en mêlant confection de masques et peinture sur tissu. Cette œuvre sera collective et sa réalisation sera entrecoupée par des ateliers théâtraux sur la performance du genre à travers déguisements, mimes et des scénettes en groupe.
OBJECTIFS PÉDAGOGIQUES :
L'objectif général de cet atelier est de sensibiliser les enfants aux questions du genre par la création d'œuvres artistiques individuelles et collectives. De cet objectif général découle trois objectifs pédagogiques principaux :
1/ Comprendre la diversité du genre et prévenir des discriminations de genre. Prendre conscience de certaines inégalités, commencer à repérer les clichés imposés par la société sur les filles et les garçons et trouver des alternatives.
2/ Consolider le groupe et instaurer un respect mutuel et une écoute. Accepter ses goûts, sa personnalité, pouvoir en parler et l'assumer, accepter ceux des autres.
3/ Découvrir de nouvelles techniques artistiques (peinture, dessin, découpage, assemblage, collage), nommer les outils (ciseaux, pinceau), couleurs et les matières (ruban, dentelle, tissu, paillettes, ficelle) en travaillant individuellement et en groupe.

Annexe 5 : généralités en gravure

Quelques notions de gravure taille-douce pour débuter

Le matériel essentiel : (liste non exhaustive)

1. Supports & nettoyage

• Plaque de cuivre, zinc ou plexiglass et carton aluminium *TetraPak* pour les pointes sèche, environ 3mm d'épaisseur

• *White Spirit*, alcool à brûler et blanc de Meudon voire du *Mirror* pour polir

• Vernis *Lamour* de préférence, aussi *Ultra-flex* ou encore du vernis mou

2. Acides & quelques outils

• L'acide nitrique pour le zinc et le perchlorure de fer pour le cuivre

• Pinceaux pour poser le vernis
• La pointe, l'outil principal pour graver
• Le brunissoir, pour adoucir les tailles et réduire la valeur du trait
• Le burin, barre d'acier dont l'extrémité est taillée en biseau, formant un angle tranchant
• Le berceau, outil strié pour réaliser des manières noires

3. Le papier

• Différents papiers existent, parmis le *BFK Rives*, l'*Arches Verger* ou, pour commencer, le papier *Joop Stoop* 180g

• Le grammage varie de 30g à 300 g selon la technique utilisée, plus le papier est épais, plus il faut le mouiller longtemps dans la cuvette de trempage

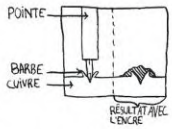
• Éventuellement, des feuilles de buvards immaculées pour éponger le papier

Gravure à la pointe sèche

Cette technique consiste à graver directement sur le support : cuivre, plexiglas ou encore zinc.

La pointe sèche est une technique de gravure en taille directe. La pression exercée sur la pointe creusera plus ou moins profondément le matériau, créant ainsi des noirs plus ou moins intenses.

À l'impression, cette technique offre un rendu velouté. Les barbes, soulevées par la pointe d'acier, bordent le tracé et retiennent l'encre après l'essuyage.



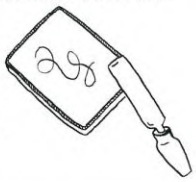
Cette technique ne permet cependant qu'un nombre limité de tirages, les barbes s'affaissant sous la pression du rouleau de la presse.

Bien nettoyer sa plaque

En gravure taille-douce il est très important de bien nettoyer sa plaque, et de manière **uniforme**. Si le nettoyage n'est pas bien effectué, avec la technique à l'eau-forte, la pose du vernis ne s'effectura pas correctement et l'acide risque alors de ne pas mordre la plaque. Si on utilise la technique de l'aquatinte, les grains de collophane une fois chauffés ne s'accrocheront pas sur la plaque, provocant des «trous» lors de l'impression. L'acide mordra la plaque de manière aléatoire, et les teintes de gris ne seront pas uniformes.

Toutes les étapes qui vont suivre peuvent être réalisées à l'aide d'un coton, afin d'éviter toutes rayures sur la plaque. Pour bien nettoyer sa plaque, on peut d'abord utiliser du *Miror* pour la polir et éliminer d'infimes rayures. On utilise ensuite du *White Spirit*, puis on dégraisse la plaque avec de l'alcool à brûler et du blanc de Meudon. Le blanc de Meudon aide à supprimer tous les résidus de *White Spirit*, et termine ainsi le nettoyage. À la fin, le coton doit être immaculé, sans aucune trace de saleté : la plaque est alors parfaitement nettoyée.

Il ne faut pas oublier de bien nettoyer les bords de la plaque, sinon le vernis ne s'appliquera pas correctement à ces endroits-ci. Et si on a touché la plaque avec ses doigts, mieux vaut tout recommencer.

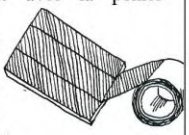


On peut éventuellement limer les bords de la plaque pour éviter de couper et d'abîmer les langes. Cette étape peut être faite avant ou après la réalisation de la gravure, même s'il est préférable de l'effectuer avant pour éviter tous risques de rayer sa gravure.

Gravure à l'eau-forte

L'eau-forte, est une technique indirecte, en opposition à la pointe-sèche. L'acide dissout le métal, sans faire de surplus de matière.

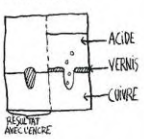
On applique du vernis avec un pinceau, pour protèger la plaque de cuivre de l'attaque de l'acide. On soulève ensuite le vernis, en l'éraflant avec la pointe sèche.



Une fois le motif gravé, on scotche ou on vernit le dos de la plaque afin qu'il ne soit pas mordu inutilement dans le bain d'acide.

Après avoir pris cette précaution, on peut plonger la plaque gravée dans de l'acide. Si c'est une plaque en cuivre, le perchlorure de fer ronge alors les parties découvertes, celles dont le vernis à été retiré par la pointe. Plus la gravure reste longtemps dans l'acide, plus les tailles seront profondes et les noirs intenses.

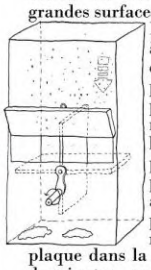
Lorsque ce processus est terminé, la surface de la plaque est alors seulement en creux. À l'impression, l'eau-forte offre un rendu avec une ligne claire et égale tout au long du tracé.



Cette technique permet l'expression d'infinis détails : Charles Meryon, par exemple, était un graveur spécialiste de la technique à l'eau-forte.

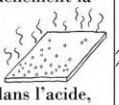
Gravure à l'aquatinte

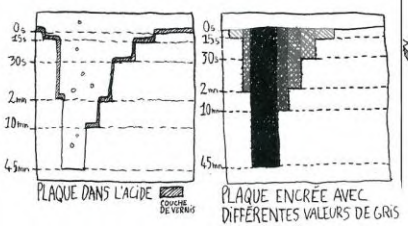
L'aquatinte est une technique en gravure qui permet de réaliser des applats de gris, en déposant une résine en poudre, le colophane, sur la plaque. Cela forme une trame d'une multitude de minuscules points qui permet à l'acide de circuler uniformément sur de grandes surfaces, sur la plaque de cuivre.



Pour cela on utilise une boîte à grain, ci-contre, qui permet de déposer la poudre de colophane uniformément sur la plaque. Pour cela il faut tourner la manivelle sur le côté de la boîte le plus rapidement possible. Les grains de collophane s'envolent alors. On attend une minute que les plus gros grains de collophane redescendent, on dépose la plaque dans la boîte, on attend une dizaine de minutes, pour enfin sortir délicatement la plaque, en faisant attention à ne pas la toucher ni à renverser la poudre. Ainsi, on obtient ainsi une couche fine d'aquatinte. On peut également saupoudrer manuellement la poudre sur la plaque.

La poudre de collophane, une fois déposée sur la plaque, doit être chauffée pour qu'elle accroche à plaque. Elle est ensuite plongée dans l'acide, les parties les plus claires seront successivement recouvertes par une couche de vernis.



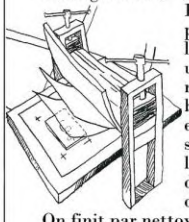


L'impression taille-douce

Une fois la gravure terminée, l'impression en taille-douce consiste à encrer intégralement la plaque avec de l'encre.

Pour ce faire, on peut utiliser un rouleau ou un morceau de tarlatane imbibé d'encre. On exécute un mouvement circulaire pour que l'encre pénètre de manière égale dans toutes les tailles.

Lorsque la plaque est entièrement encrée, on utilise un plus gros morceau de tarlatane pour essuyer. L'essuyage consiste à retirer l'encre de la plaque de manière **égale** en éxécutant des mouvements circulaires sur toute la surface de la plaque. *Attention à ne pas oublier les bords de la plaque*. Plus le motif gravé apparaît, moins il faut appuyer sur la tarlatane pour ne pas enlever toute l'encre. Une fois cette étape terminée, on peut peauffiner l'essuyage avec des morceaux de papier journal, et avec un morceau de tarlatane propre, on peut **retrousser l'encre** pour accentuer les contrastes, en frottant toujours très légèrement. On peut enfin imprimer.



Pour cela il suffit de disposer la plaque encrée sur le plateau de la presse, une feuille préalablement mouillée, une feuille de brouillon vierge pour eviter le transfert d'encre sur les langes, et enfin, les langes. On tourne la roue de la presse, et on peut récupérer son tirage.

On finit par nettoyer le plateau de la presse pour les prochaines impressions.

L'eau-forte est un vieux procédé moyenâgeux de gravure en taille-douce, qui n'a rien de doux puisqu'il consiste en l'attaque à l'acide d'une plaque métallique en 7 étapes :

1. D'abord recouvrir la plaque de métal d'une couche de vernis.
2. Graver en rayant le vernis avec une pointe (pointe sèche dit-on).
3. Cracher sur la plaque pour accélérer le processus de morsure (optionnel).
4. Plonger la plaque métallique dans de l'acide (perchlorure de fer dans le cas d'une plaque de cuivre).
5. Rincer la plaque.
6. Retirer le vernis en priant pour qu'il n'ait pas sauté à certains endroits, provoquant ce qu'on appelle des « crevés ».
7. Faire une petite pause en scrutant au compte-fil les sillons créés par l'acide, résultat d'un trait initialement effleuré à la surface qui finit inscrit en profondeur dans le matériau. Voici comment on obtient la matrice gravée.

***

L'estampe est le résultat imprimé de la gravure, et c'est encore une autre histoire. L'impression taille-douce est un autre procédé en 7 étapes :

1. Recouvrir entièrement la plaque de métal (matrice) d'encre noire.
2. Essuyer l'excédent d'encre avec un tissu (tarlatane dit-on). Plus la plaque sera polie, lisse, plus l'encre glissera dessus, plus les blancs seront lumineux. L'étape de l'essuyage permet souvent de paramétrer les contrastes de l'estampe obtenue.
3. Lorsque l'étape de l'essuyage est terminée, on dispose la matrice sur le plateau d'une lourde presse taille-douce.
4. On positionne un papier sur la matrice, préalablement humidifié et sélectionné avec soin pour sa qualité et son grammage.
5. On met un feutre épais entre le rouleau et le plateau de la presse, pour ne pas brutaliser et la presse et la matrice.
6. On tourne la roue.
7. On soulève le feutre, et on obtient l'estampe : c'est le résultat du transfert de l'encre logée dans les sillons de la matrice en métal sur le papier humide, opération possible grâce à la pression du lourd rouleau en acier de la presse.

On peut recommencer le processus d'impression jusqu'à ce que la matrice s'altère (30 fois, 100, 1000…)

Traditionnellement, les artistes, les graveurɛs, et les imprimeurɛs étaient bien distinctɛs, bien qu'iɛls n'avaient pas du tout le même statut de reconnaissance (issu d'un binarisme hiérarchisant entre l'esprit/concept artistique et la matière/technique artisanale). Condenser les trois permet de contrôler tout le processus et d'avoir un dialogue réactif entre dessin, gravure et impression. Les essais d'artiste (notés E.A.) sont des estampes parfois « ratées » ou « pas encore assez bien » qui permettent d'ajuster le geste en gravure et en impression. Enfin, l'essai réussi devient un « bon à tirer » (noté B.A.T.), sur lequel l'imprimeurɛ ajuste son geste pour reproduire la gravure en autant d'estampes qui seront numérotées et signées par l'artiste.

Des vidéos-performances-démonstration sont disponibles sur l'article entier dont cette annexe est un extrait : Chloé Fleury Turcas, « Graver en taille-douce au XXIe siècle quèsaquo ? », *Dé-figurations queer*, 5 mai 2023.

Annexe 6 : *Description et figure du sabbat des sorcières*

DESCRIPTION ET FIGURE DU SABBAT DES SORCIERES

Il faut mettre cette Figure au Discours 4 du 2ème Livre, entre les pages 118 et 119.

A. Satan est dans une Chaire dorée en forme de Bouc, qui prêche avec cinq cornes, ayant la cinquième allumée pour allumer toutes les chandelles et feux du Sabbat.

B. La Reine du Sabbat couronnée à droite et une moins favorite à gauche

C. Au-dessous de sa chaire, est une Sorcière qui lui présente un enfant qu'elle a séduit.

D. Voilà les Convives de l'assemblée, ayant chacune un Démon près d'elle : et en ce festin, ne se sert autre viande, que charogne, chair de pendus, cœur d'enfants non baptisés, et autres animaux immondes, du tout [hors] du commerce et usage des Chrétiens, le tout insipide et sans sel.

E. En ce festin ne sont admis, ces spectateurs, qui sont plusieurs pauvres Sorcières rejetées aux recoins, et qui n'osent s'approcher des grandes cérémonies.

F. Après la panse vient la danse : car après avoir été repues de viandes, ou fugitives, ou illusoires, ou très pernicieuses et abominables ; chaque Démon mène celle qui était près de lui à table, au-dessous de cet arbre maudit, et là le premier ayant le visage tourné vers le rond de la danse, et le second en dehors, et les autres ainsi ensuivant tout de même, ils dansent, trépignent et tripudient, avec les plus indécents et sales mouvements qu'ils peuvent.

G. Ce sont les joueurs d'instruments, et le concert de Musique, au chant et harmonie de laquelle ils dansent et sautent.

H. Au-dessous se voit une troupe de femmes et filles qui dansent toutes le visage en dehors le [à l'extérieur du] rond de la danse.

I. Voilà la Chaudière sur le feu pour faire toute sorte de poison, soit pour faire mourir et maléficier les hommes, soit pour gâter le bétail ; l'une tient les serpents et crapauds en main, et l'autre leur coupe la tête, et les écorche, puis les jette dans la chaudière.

K. Pendant cet entretien plusieurs Sorcières arrivent au Sabbat sur des bâtons et balais, d'autres sur des Boucs accompagnées des enfants qu'elles ont enlevé et suborné, lesquels elles viennent offrir à Satan. D'autres partant du Sabbat, et transportées en l'air, s'en vont sur la mer ou ailleurs exciter les orages et tempêtes.

L. Ce sont les grands Seigneurs et Dames, et autres gens riches et puissants, qui traitent les grandes affaires du Sabbat, où ils paraissent voilés, et les femmes avec des masques, pour se tenir toujours à couvert et inconnus.

M. Près de ce ruisseau sont les petits enfants, lesquels avec des verges et houssines blanches, éloignés des cérémonies, gardent chacun les troupeaux des crapauds de celles qui ont accoutumé les mener au Sabbat.

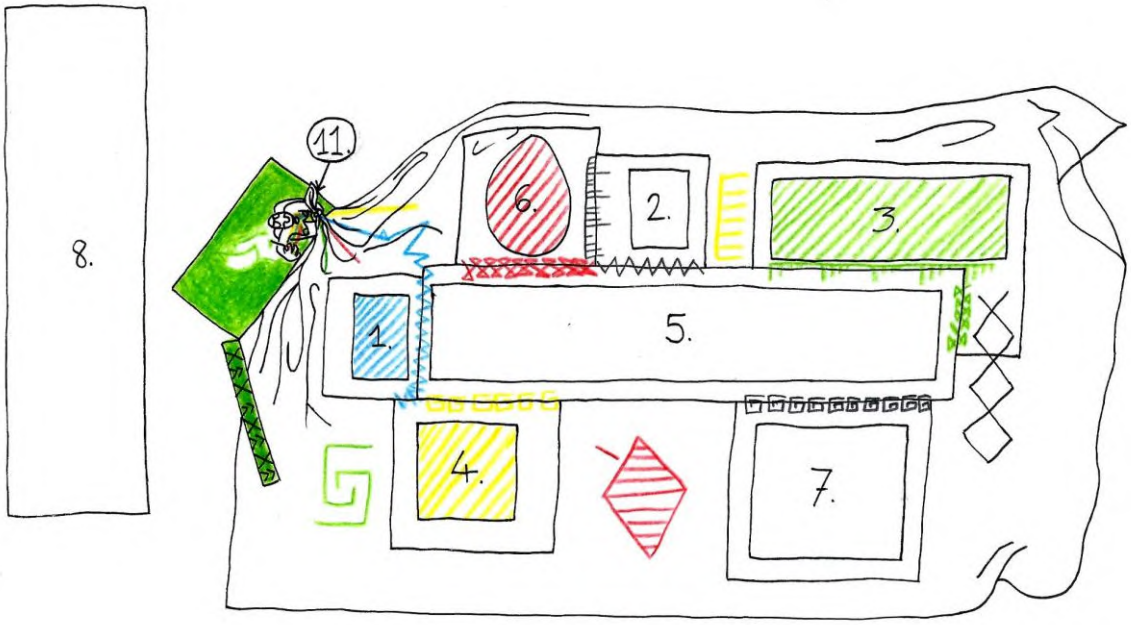
Outre ceci, il y a plusieurs autres choses que la petitesse de cette figure n'a pu souffrir, qui se pourront entendre commodément par le Discours du Sabbat, qui est au Discours 4. Du Livre second.

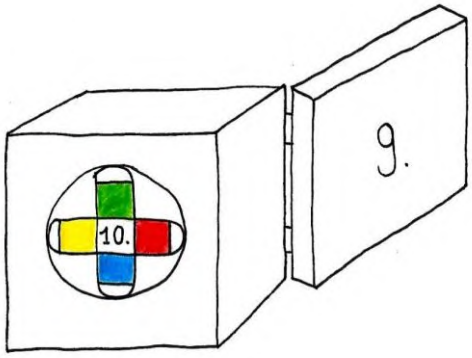
Planche gravée par Jan Ziarnko en 1613 et insérée dans Pierre de Rostegny Lancre et son *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons, ou il est amplement traicté des sorciers, & de la sorcellerie*. Livre utile et nécessaire non seulement aux juges, mais à tous ceux qui vivent sous les lois chrétiennes. Avec un discours contenant la procédure faite par les Inquisiteurs d'Espagne et de Navarre, à 53 magiciens, apostats, juifs et sorciers, en la ville de Logrogne en castille, le 9 novembre 1610. En laquelle on voit combien l'exercice de la justice en France, est plus juridiquement traicté, & avec de de plus belles formes qu'en tous autres empires, royaumes, républiques & estats. Revue, corrigé & augmenté de plusieurs nouvelles observations, arrests, & autres choses notables. Paris, Éditions Jean Berjon, 1613.

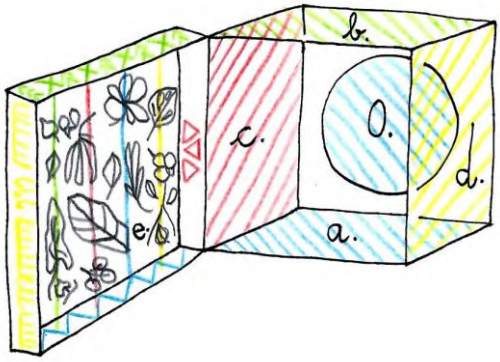
Annexe 7 : filaments prophétiques

Chloé Fleury Turcas, *filaments prophétiques*, 2024,
installation, 154 x 89 x 35 cm,
boîte aimantée en bois gravée, encrée, peinte et vernie, gravures sur bois imprimées sur papier, gravures taille-douce imprimées sur papier et sur tissu, sculpture en argile, dessins à l'encre de chine sur papier, voile, broderies avec du fil blanc, jaune, bleu, rouge, vert et violet, clochette, perle peinte, aiguille, feuilles et fleurs séchées,
impressions réalisées à la main sur presse personnelle, Paris.

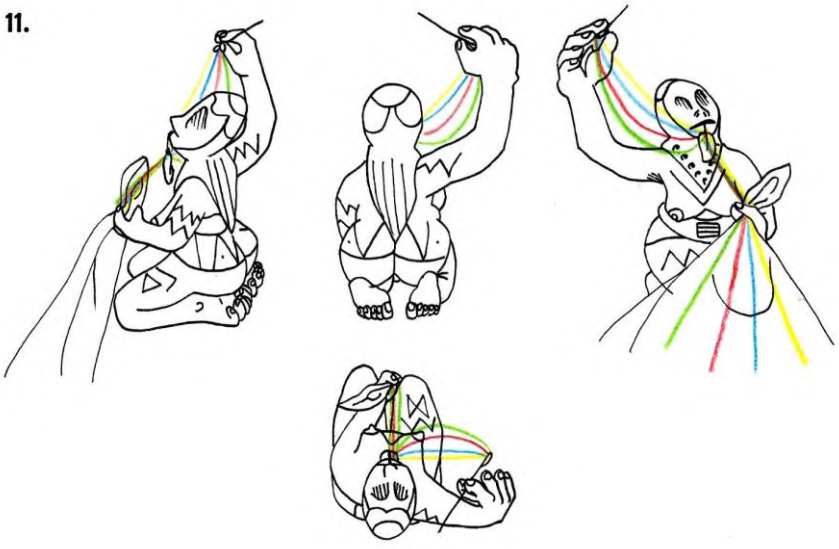
Descriptif détaillé :







11.



a. Arête de poisson, bleu ultramarin, ext. gravure sur bois, int. impression taille d'épargne.
b. Crâne de chouette, vert de vessie, ext. gravure sur bois, int. impression taille d'épargne .
c. Crâne de nouveau-né, carmin, ext. gravure sur bois, int. impression taille d'épargne.
d. Crâne d'hyène, jaune indien, ext. gravure sur bois, int. impression taille d'épargne.
e. Quatre fils tirés jaune, bleu, rouge et vert, feuilles séchées de chaîne de cœur, arum d'Italie, misère commelinaceae, calathéa maranta, ficus, cactus hivernal, monstera adansonii, cactus rhipsalis et fleurs séchées de bégonia tamaya, pensée, crocus et primevère cueillies dans l'atelier de l'artiste puis vernies.

0.
C. F. Turcas, *Extermination pilaire*, 2017,
eau-forte et aquatinte sur plaque de cuivre format tondo, 15 x 15 cm,
encre Charbonnel bleu de Prusse,
impression artisanale sur papier blanc 130g Vergé d'Arches, 21 x 17 cm.

1.
C. F. Turcas, *Genèse*, 2017,
Eau-forte et aquatinte sur plaque de cuivre,
15 x 10 cm,
encre Charbonnel bleu ultramarin,
impression artisanale sur tissu en coton blanc,
broderies au fil vert et rouge.

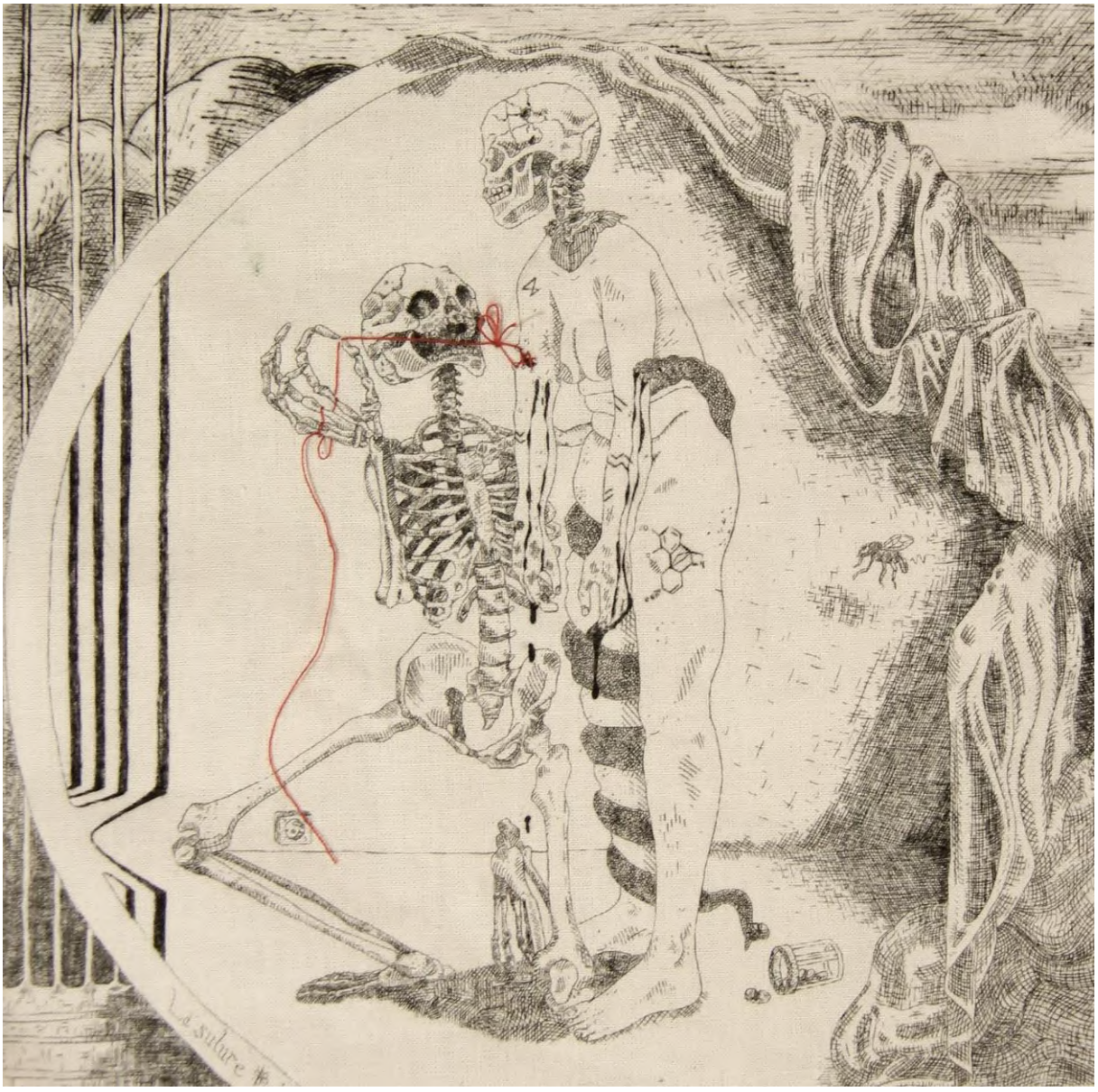
2.
C. F. Turcas, *Xanthippe pissant sur Socrate, Alcibiade épiant*, 2018,
eau-forte sur plaque de cuivre, 15 x 10 cm,
encre Charbonnel noir 81,
impression artisanale sur tissu en coton blanc,
broderie au fil jaune.

3.
C. F. Turcas, *Red Door*, 2020,
eau-forte et aquatinte sur plaque de cuivre, 11,8 x 22,5 cm,
encre Charbonnel vert de vessie,
impression artisanale sur tissu en coton blanc,
clochette, broderies au fil rouge et jaune.

4.
C. F. Turcas, *Puisque je vous dis que tout va bien !*, 2020,
eau-forte sur plaque de cuivre, 15 x 15 cm,
encre Charbonnel jaune indien,
impression artisanale sur tissu en coton blanc,
broderie au fil rouge.

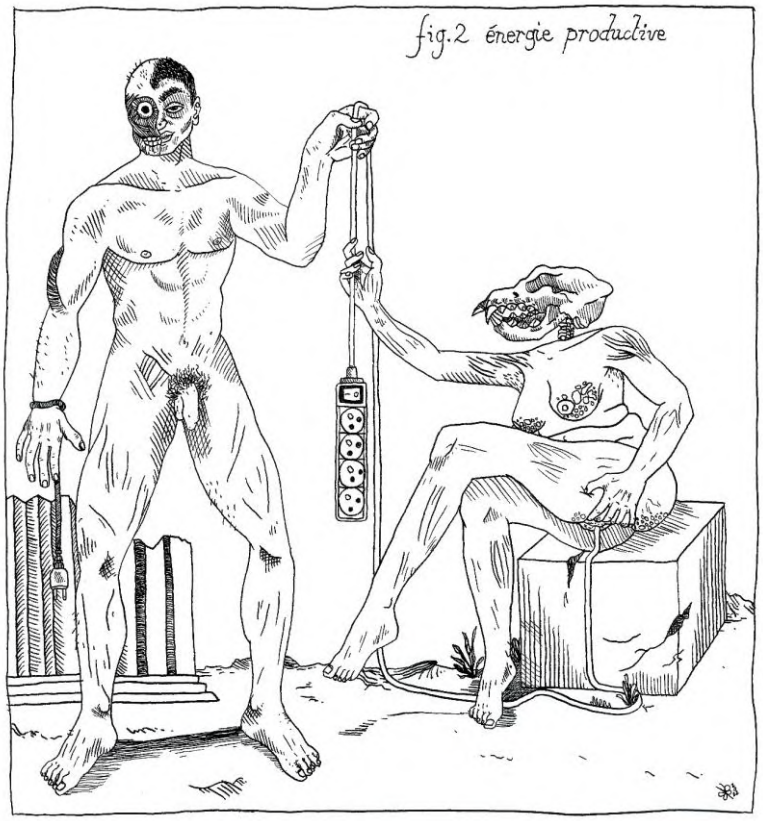
5.
C. F. Turcas, *Le café de la discorde entre le gardien d'un art millénaire et la gardienne du sien ou l'histoire d'un œil*, 2020-2024,
eau-forte sur plaque de cuivre, 17 x 54 cm,
encre Charbonnel noir 81,
impression artisanale sur tissu en coton blanc,
perle peinte, broderies au fil rouge et vert.

6.
C. F. Turcas, *L'impossible vulnérabilité du bâteleur*, 2021,
eau-forte et pointe sèche sur plaque de cuivre 14,7 x 19,5 cm,
encre Charbonnel rouge carmin,
impression artisanale sur tissu en coton blanc,
broderies au fil rouge et bleu.

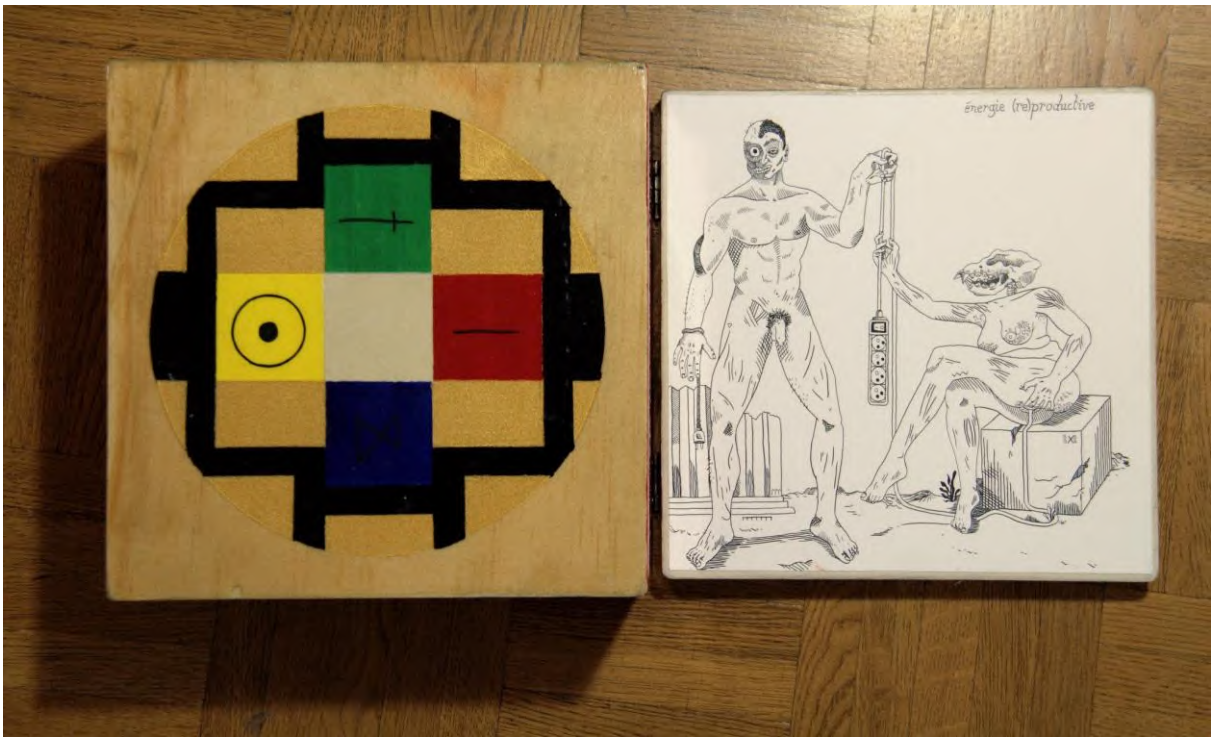


7.
C. F. Turcas, *La suture*, 2023,
eau-forte, burin et pointe sèche sur plaque de cuivre, 24 x 24 cm,
encre Charbonnel noir 81,
impression artisanale sur tissu en coton blanc,
broderie au fil rouge.

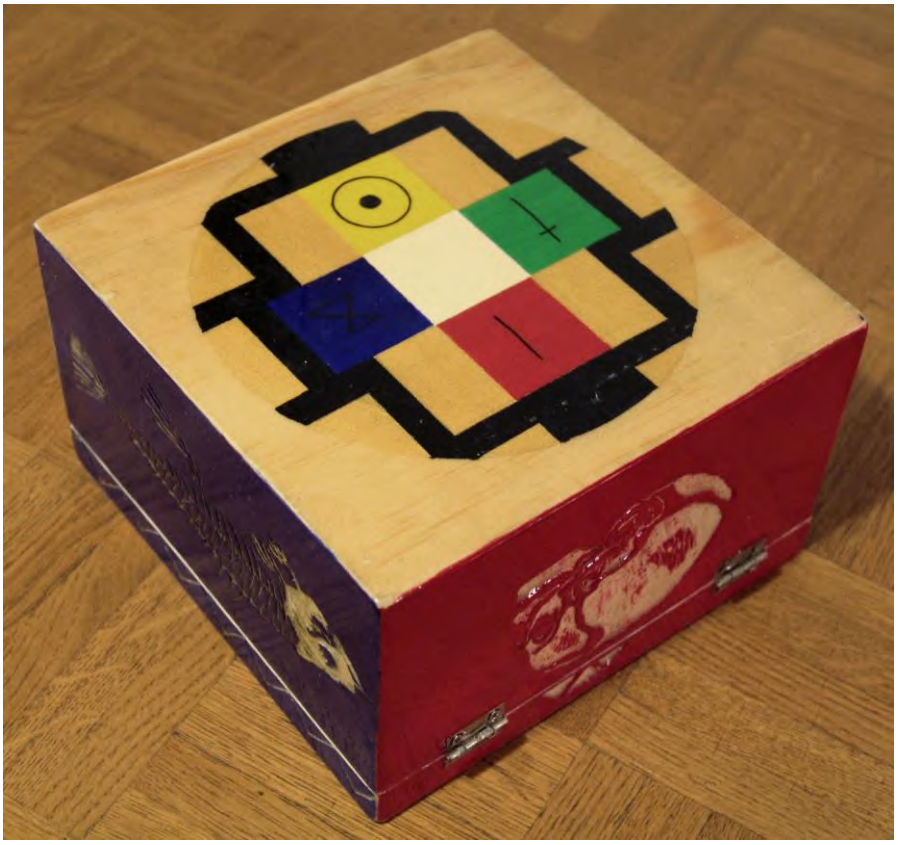
8.
C. F. Turcas, *Cosmétiques esthésiologiques*, 2024,
encre de chine sur papier kraft, 70 x 20,3 cm.



9.C. F. Turcas, *énergie reproductive*, 2022,
encre de chine sur papier blanc 200g, 19 x 19 cm.



10. Mandala,
acrylique sur bois, vernis, 20 x 20 cm.



11.
C. F. Turcas, *Sans titre*, 2021,
sculpture en argile, 14 x 9 x 7,5 cm,
acrylique, vernis à ongle, fils jaune, bleu,
rouge et vert, aiguille.

filaments prophétiques est une installation contenue dans une boîte en bois gravée et peinte. Les quatre faces extérieures de la boîte sont gravées et le résultat de leur impression est encollé à l'intérieur : en bleu, des arrêtes de poisson ; en rouge, un crâne d'enfant ; en vert le crâne d'une chouette et en jaune le crâne d'une hyène. Au fond de la boîte, une gravure au format tondo représente une femme qui s'épile dans sa baignoire. Une statuette en argile est rangée à l'intérieur, elle est installée sur le dessus de la boîte. Elle tient un voile en coton dans sa main, 7 gravures imprimées en taille-douce sont cousues dessus. Derrière le couvercle de la boîte, un dépliant en papier de 70 x 20,3 cm se déploie autour de la *boîte en valise-mandala*.

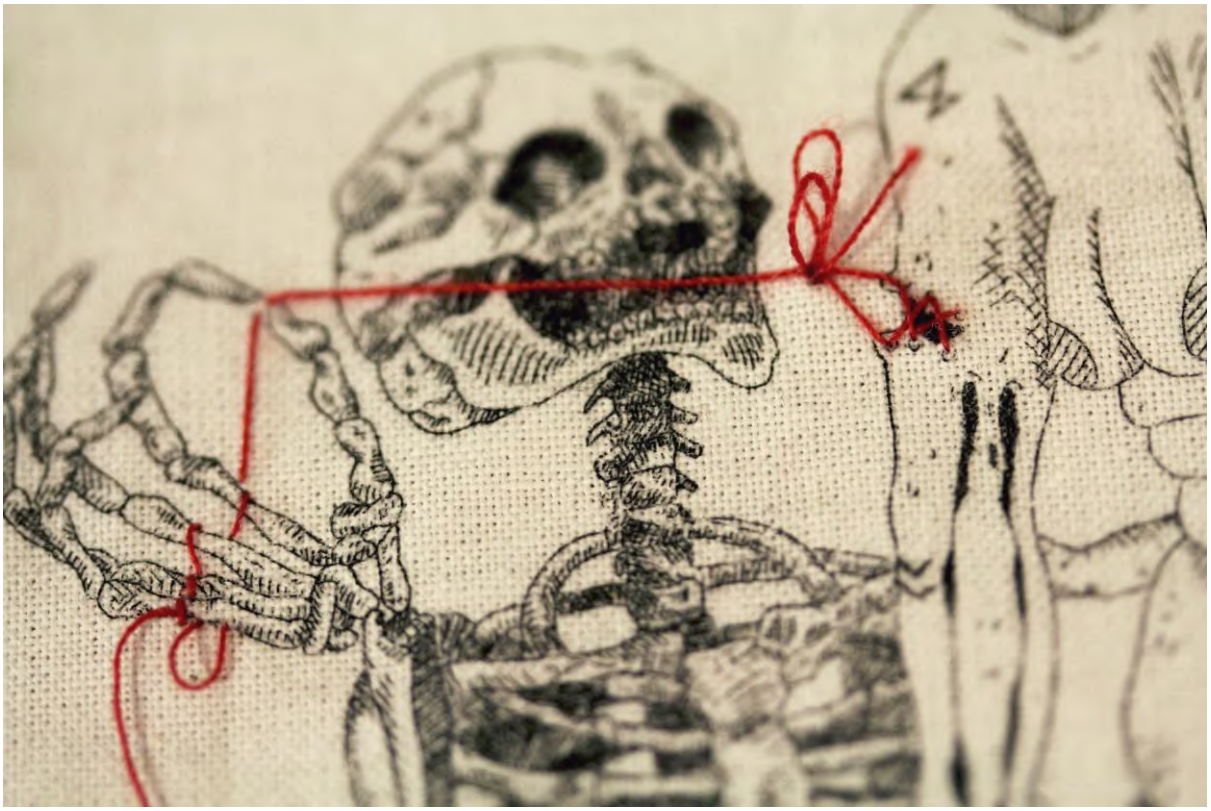
Résolument tournée vers les enjeux contemporains du consentement dans les représentations érotiques et leurs intrications avec les enjeux écologiques, cette *boîte en valise* a pour dessein de ramener l'atmosphère de l'atelier dans l'exposition, tout en proposant un contenu cohérent autour des thématiques de l'exposition.

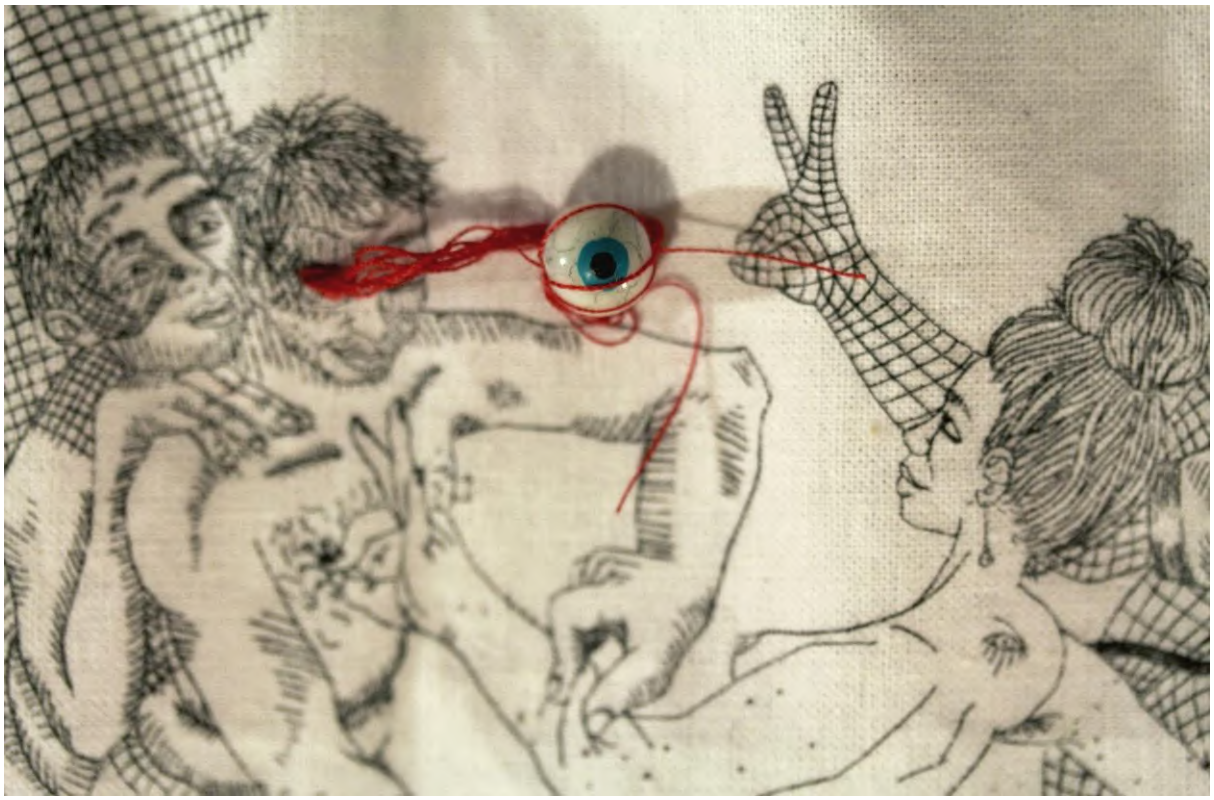
Pour cette œuvre, les inspirations mêlent gravures anatomiques illustrant les traités de médecine de la Renaissance, les couleurs des mandalas bouddhistes tibétains et l'esthétique des statuettes préhistoriques de l'ancienne Europe. La figurine d'argile qui est rangée au centre de la boîte a une aiguille dans la main et les fils jaune, bleu, rouge et vert qui y sont reliés parcourent l'ensemble du voile. Cette statuette est inspirée du mythe grec de Philomèle qui fut violée par le roi de Térée, alors qu'il était marié à sa sœur Procné. Le roi de Térée coupa la langue de Philomèle pour l'empêcher de parler, celle-ci tissa alors une toile pour avertir sa sœur et dénoncer son affront.

Sur le tissu tenu par la figurine, les gravures questionnent l'érotisme contemporain et occidental de manière anachronique : la figure antique de Socrate côtoie une réinterprétation de la Genèse chrétienne, qui jouxtent une gravure faisant état du rapport de force entre gardiens des institutions artistiques et femmes-artistes dans leurs ateliers. Du donjon BDSM, aux cabinets médicaux tout en passant par l'intimité des salles de bains, les gravures installées oscillent entre critiques féministes, humour et rêves autofictionnels ; la violence de la mort qui existe inéluctablement dans l'érotisme (Bataille, 1957) est systématiquement contrebalancée par les invasions magiques de la nature, de sa faune et de sa flore. Ces gravures ont d'ailleurs été composées sous l'influence de la sorcière écoféministe Starhawk et son ouvrage *Rêver l'obscur* (1982).

Les éléments du feu, de l'eau, de l'air et de la terre résonnent avec les couleurs respectivement rouge, bleu, vert et jaune, suivant les représentations traditionnelles du bouddhisme tibétain, dont le mandala au dos de la boîte est directement inspiré. Les coutures liant les sept gravures entre elles suivent cette logique, et rappellent les signes de la déesse oubliée dans les œuvres paléolithiques que Marija Gimbutas a répertoriées en 1989 dans son ouvrage *Le Langage de la déesse*.

filaments prophétiques est une installation qui témoigne de l'amour qui se consume dans l'érotisme. Ce phénomène serait régenté par des rapports de force présupposés comme ontologiques, liant les êtres humains avec leur environnement. Même si ces rapports de force semblent insolubles, la magie du rêve se pose ici comme une résolution possible aux « pétromasculinités » (New Daggett, 2018) mortifères qui sont le sujet du dessin qui trône sur le couvercle de la boîte : un homme dont le corps se décompose tient une prise électrique qui est reliée au sexe d'une figure anthropomorphe aux attributs féminins. Quel lien l'érotisme entretient-il avec le compost ? Ce travail pose l'hypothèse que le rapport au genre et au consentement est un des aspects fondamentaux pour comprendre l'impact de la transgression érotique sur la nature.





Glossaire politique, philosophique & sociologique

#BLM✳

Les # (mots-dièse) permettent de réunir des mots-clefs sur les réseaux sociaux. Très utilisés sur les réseaux *Meta* du fondateur Mark Zuckerberg, parmi *Instagram* et *Facebook*, mais aussi sur *Twitter* maintenant détenu par le milliardaire Elon Musk (devenu *X* en 2023). BLM est l'acronyme pour *black lives matter,* slogan né d'un mouvement politique états-uniens luttant contre les violences systémiques envers les personnes noires. Ce mouvement a débuté en 2013 et pourrait se traduire en français par « les vies noires comptent ». Le 25 mai 2020, *Black Lives Matter* sera le slogan brandi par les manifestantɛs après la mort par étouffement de Georges Floyd. En France, le #BLM a résonné avec la mort d'Adama Traore en 2016, mort dans un fourgon de la police ainsi qu'avec le viol à la matraque de Théo en 2017, mettant en lumière des violences policières sur fond de contrôle au fasciés et de violences sexuelles alimentées par un racisme systémique.

#MeToo✳, #balanceton...✳, #MeTooGay✳

Les # (mots-dièse ou *hashtag* en anglais) permettent de réunir des mots-clefs sur les réseaux sociaux. En 2006, Tarana Burke lance la campagne "*Me Too*", par et pour les adolescentes racisées ayant vécu des agressions sexuelles. Cette initiative est née du regret de n'avoir pu articuler "Moi aussi" à la suite du témoignage qu'elle a reçu de la part d'une adolescente qu'elle avait rencontrée lors d'une mission éducative. Le # sera repris en 2017 par une journaliste états-unienne blanche et connaîtra la résonance qu'on lui attribue aujourd'hui, creusant l'épiphanie de la troisième révolution du consentement en Occident. En France, le #MeToo s'est décliné en #MoiAussi et en #BalanceTonPorc, dans les années suivantes on verra ce dernier *hashtag* se multipliant, incitant les victimes à divulguer les noms des agresseurs présumés. Le *hashtag* se déclinera dans diverses disciplines, on verra alors apparaître des *hashtags* comme : #BalanceTonTatoueur, #BalanceTonThéâtre,

#BalanceTonRappeur, #BalanceTonYoutubeur, etc. ayant pour but de protéger les clientɛs et les travailleuɤɛs. Le # s'exportant petit à petit dans tous les milieux où des rapports de pouvoir détenus par des célébrités et des gardienɾɛs des portes de certaines institutions creusent les inégalités entre les personnes. Le mouvement #BalanceTonPorc manquera cependant *d'intersectionnalité*✳, toutes les femmes ne pouvant pas dénoncer leur agresseur avec les mêmes privilèges. En France, en 2021, le #MeTooGay est aussi lancé par un étudiant qui accusait l'élu parisien communiste Maxime Cochard de viol. Il se suicidera moins d'un mois plus tard.

adultisme✳, regard adultiste✳

L'adultisme est une forme d'oppression des adultes envers les adolescentɛs et les enfants. Ce système d'oppression est possible dans un contexte social où les adultes ont des privilèges et des droits que les mineuɾɛs n'ont pas. Même si ces dernièɾɛs peuvent être protégéɛs d'un point de vue légal, il n'en reste pas moins une subordination statutaire des enfants par rapport aux adultes en position d'autorité, comme les parents, les enseignantɛs et les responsables légaɯɛx. L'idée naturalisée de la « possession » des enfants par les adultes est une grande idée adultiste. L'hyper-sexualisation des enfants dans certaines représentations culturelles est une des nombreuses facettes du regard adultiste✳. Dans ses extrêmes, l'adultisme autorise et légitime certains comportements pédocriminels.

asexualité✳

L'asexualité est le fait de très peu ou pas du tout pratiquer le coït avec d'autres personnes. C'est un phénomène social assez nouveau qui fait de l'ascèse le noyau d'un nouveau mouvement non-sexuel et même désidentitaire, parfois même très politisé (grève du sexe, grève du ventre, etc.) L'asexualité serait à la fois une réponse aux injonctions à la sexualité, y compris aux injonctions *queer*✳ à la jouissance, mais elle serait aussi une réponse et/ou une conséquence des dénonciations de violences sexuelles. L'asexualité peut être aussi utilisée pour qualifier la vie sexuelle de certaines personnes neuro-atypiques. Bien avant 2017, l'asexualité serait aussi une caractéristique de la vie sexuelle imposée à autrui à

cause du racisme et du validisme par exemple. On peut dire que l'asexualité est un néo-monachisme, une chasteté laïque qui peut être aussi une caractéristique émergente des nouvelles générations qui ont été isolées par la virtualité des relations propre au siècle 21 et à l'épidémie de COVID. L'asexualité n'est pas à confondre avec le célibat involontaire (*incels* pour *involontary celibates*) qui est un mouvement masculiniste très misogyne, parfois à l'origine de violences meurtrières contre les femmes (première revendication après le meurtre de six personnes en Californie en 2014).

BDSM

Le BDSM est l'acronyme de Bondage et Discipline, Domination et Soumission, Sadisme et Masochisme. Le BDSM regroupe un ensemble de pratiques sexuelles décrites historiquement comme déviantes. La discipline a été étudiée par l'anthropologue Gayle Rubin dans les milieux *queer* de San Francisco dans les années 1970. À l'inverse d'une sexualité dite *straight* [droite], la sexualité BDSM est couramment décrite comme *kinky* [courbe]. C'est dans le milieu BDSM que les contrats sexuels sont les plus mobilisés, le contrat peut alors devenir plastique, se muant en un espace discursif *et* matériel où les désirs s'explorent et peuvent se modifier par contacts.

black feminism

Le *Black feminism*, ou féminisme noir, est un courant de pensée et de lutte né aux États-Unis entre les années 1960 et 1970. Ce mouvement a été porté par des militantes noires qui ont dénoncé à la fois le racisme du féminisme blanc et le sexisme des mouvements antiracistes. On y retrouve des théoriciennes comme Angela Davis, bell hooks ou encore Audre Lorde, toutes les trois participant à la fondation du mouvement. Le *black feminism* affirme que les oppressions de race, de genre, de classe et parfois de sexualité sont imbriquées et doivent être pensées ensemble. Ce mouvement ouvrira celui intersectionnel de Kimberle Crenshaw dans les années 1980. Ces mouvements portent en eux les racines des luttes contre les politiques carcérales racistes, les violences policières systémiques et les problématiques de visibilité et de représentation (avec la notion de colorisme par exemple).

butch

Les *butch* sont des personnes, souvent lesbiennes, qui déclinent la masculinité en des codes spécifiques qui changent selon le contexte et l'époque – en ce moment on peut voir des batailles de style entre *performative males* (des mecs hétéro qui imitent les codes vestimentaires des lesbiennes *butch* et lisent des œuvres féministes) et les lesbiennes *butch* (parmi les codes *butch* on peut retrouver le mousqueton pour accrocher ses clés sur ses jeans, la bague sur le pouce, etc.) C'est une identité typiquement lesbienne et subversive. Être *butch* c'est avoir une position politique (le lesbianisme politique) et une position affectée (située) face aux normes de genres et à la contrainte à l'hétéronormativité. Depuis les années 1980, cette identité est souvent stigmatisée en Occident.

care

Le *care*, ou le *soin* en français, regroupe l'ensemble des activités qui permettent la reproduction de la santé physique et du bien-être matériel aussi bien que relationnel chez un être humain. Le *care* est souvent le travail invisible des femmes au foyer ; c'est donc carune forme de travail très mal considérée et très mal payée (les métiers autour du nettoyage, du service à la personne par exemple). Les femmes sont surreprésentées dans l'économie du soin, qui est une économie systématiquement dévalorisée. S'intéresser à la notion de *care* permet une réflexion autour de la justice sociale, du pouvoir et de la dépendance mutuelle ; ultimement le *care* permet de repenser la valeur du travail reproductif, qui, lorsqu'il est externalisé, révèle sa dimension raciale et coloniale. Le *care* peut devenir un outil de résistance et créer des formes de solidarités souvent animées par un acte radical d'amour politique.

continuum lesbien

Le continuum lesbien est un concept formulé par Adrienne Rich en 1980. Il désigne l'ensemble des liens, des solidarités et des formes d'attachement entre femmes. Ces liens résistent à l'hétérosexualité obligatoire qui fonctionne sur l'homosocialisation misogyne.

Le *continuum* lesbien élargit la notion de lesbianisme au-delà du désir sexuel pour inclure les relations affectives, politiques et créatives qui échappent à la domination masculine. Souvent, ce sont les amitiés féminines qui sont garantes de ces relations affectives et politiques résistant et problématisant l'hétérosexualité : le *continuum* lesbien valorise la sororité comme espace de résistance et de transmission entre femmes. Des penseuses noires et *queer* comme Audre Lorde ou Cherríe Moraga ont rappelé que ces liens se construisent différemment selon la race, la classe et la culture.

écoféminismes

Les écoféminismes sont des courants de pensée et d'actions politiques qui relient la domination des femmes et la destruction de la nature. Les écoféminismes insistent sur le fait que ces deux formes d'oppression découlent d'une même logique patriarcale, capitaliste et coloniale. En France, l'écoféminisme a été formulé pour la première fois dans les années 1970 par la militante féministe Françoise d'Eaubonne. À l'international, les écoféminismes mélangent luttes écologistes, féministes, anticoloniales et décoloniales, en statuant que la libération des femmes passe par une reconnexion au vivant et une remise en question des rapports de pouvoir sur les corps et les territoires. Certaines approches mettent l'accent sur la spiritualité, le soin et l'interdépendance, tandis que d'autres insistent sur la justice environnementale et les inégalités sociales face à la crise écologique. Les afroféministes et féministes décoloniales rappellent que les femmes racisées, souvent en première ligne des désastres écologiques, subissent de manière disproportionnée les effets du capitalisme extractiviste.

extime, extimité

L'extimité est un concept psychanalytique qui désigne le mouvement par lequel une ou plusieurs personnes rendent visible une partie intime de leur vie, que ça soit dans l'espace public ou relationnel. Ce mouvement aide à la construction d'un soi sous la lumière du regard des autres. Ce concept a été introduit pour la première fois par le psychanalyste

Jacques Lacan au tout début des années 1970, dans son séminaire, il explique que l'extimité n'est pas une super-exposition de l'intime, mais plutôt une part intime de soi qui est partagée pour créer du lien et de la reconnaissance. Dans un contexte militant féministe, surtout dans un contexte numérique et social qui a vu fleurir le #MeToo✳, l'extimité devient une pratique politique qui peut renverser la honte et affirmer l'existence des personnes marginalisées. Dans les prises de parole qui mettent le traumatique en commun, l'extimité devient un outil collectif de résistance, faisant de la mise en commun de l'intime une forme de prise de pouvoir symbolique et politique par la perlaboration.

féminicides✳

Les féminicides sont des meurtres perpétrés par des hommes sur des femmes. Depuis 2016, les murs des grandes villes ont vu fleurir des collages✳ dénonçant les plusieurs centaines de féminicides qui ont lieu chaque année en France. Les lettres des prénoms des personnes victimes, la date de leur mort, parfois la cause et les mains qui les ont tuées (père, mari, frère, oncle, ex, copain, amoureux, collègue etc.) sont écrites en lettres noires majuscules sur des feuilles blanches au format A4. Ces feuilles sont ensuite collées✳ sur les murs urbains. Initialement, c'est la militante et ex-femen Marguerite Stern qui en est à l'initiative, mais le mouvement s'est séparé de sa créatrice à cause de ses propos jugés transphobes, et son tournant idéologique proche de l'extrême droite française.

féminisme universaliste✳

En France, le féminisme universaliste est parfois anti-militant et s'oppose ou se différencie des féminismes critiques États-Uniens (*gender studies*), en sauvegardant la spécificité française des féminismes matérialistes des années 1970 par exemple. C'est une forme d'institutionnalisation des féminismes qui s'éloigne des féminismes militants, qui de leur côté proposent des actions politiques directement « sur le terrain », et qui se développent surtout dans les milieux populaires. La montée du féminisme universaliste dans les milieux universitaires du début du siècle 21 peut expliquer une incompréhension et

un antiféminisme chez les personnes issues des classes non-bourgeoises comme Virginie Despentes par exemple. Selon Sam Bourcier, cette orientation universaliste aurait produit un échec de transmission féministe, confinant la réflexion dans le champ académique. Comme le souligne l'historienne Sophie Bessis, le mouvement universaliste apparaît déjà forclos, incapable de se réinventer face aux critiques décoloniales, et ne rassemblant que très peu de personnes non blanches, révélant la limite d'un universalisme pensé depuis une position dominante.

futurisme reproductif✳

Le futurisme reproductif est un concept développé par le théoricien *queer*✳ Lee Edelman dans son ouvrage *Merde au futur* (2004). Il désigne l'idéologie dominante qui fait de la reproduction biologique et symbolique la condition même de l'avenir et du sens politique. Dans le futurisme reproductif, l'Enfant figural et la famille comme mode d'organisation relationnel institutionalisé, sont au cœur des enjeux brassés par le futurisme reproductif, qui s'affirme alors comme le passage obligé pour la continuité du corps social et sa bonne santé. J'ai trouvé le nom d'enfantôme✳ pour penser la figure qui condense l'angoisse propre au futurisme reproductif. Selon Edelman, la société hétérocentrée valorise l'Enfant figural comme promesse de futur, marginalisant ainsi les existences et les désirs qui ne participent pas à cette logique reproductive. Dans cette perspective, le *queer*✳ incarne une position d'opposition radicale au futurisme, en refusant de se conformer à l'exigence de « produire du futur » imposée par la norme. Des penseuses féministes et anticoloniales ont toutefois critiqué la posture radicale, anti-relationnelle, antagoniste et transgressive de Lee Edelman, rappelant que les communautés racisées et *queer*✳ ont souvent dû imaginer d'autres formes de futur, non fondées sur la reproduction biologique mais sur la survie, la mémoire et la transmission collective. Pour contrer les temporalités passées et futures contraignantes de l'hétéronormativité✳, les théoricienræs *queer*✳ relationnelles (Donna J. Haraway, Eve Kosofsky Sedgwick, José Esteban Muñoz) opposent au temps du futurisme reproductif une pensée messianique des temporalités.

gaslight✳

Le *gaslight* (ou *gaslighting*) est une forme de manipulation psychologique visant à faire douter la perception de sɑon interlocuteuɾ́cɛ. Le terme vient du film *Gaslight* [Hantise] réalisé en 1944 par George Cukor, où un mari fait croire à sa femme qu'elle devient folle en modifiant imperceptiblement son environnement. Le *gaslight* permet aux figures charognardes⁘ de maintenir une emprise en niant la réalité de l'autre et en inversant les rapports de force entre victime et bourreau. La pratique du *gaslight* est un « brouillard de mots », pour reprendre l'expression de Françoise d'Eaubonne, qui se meut en pratique discursive asphyxiante déformant la réalité de la personne sous emprise. Le *gaslight* participe à la silenciation de la parole des femmes, des personnes marginalisées et de celles racisées, souvent en minimisant ou en dévalorisant leurs émotions, leurs vécus et leurs ressentis.

genderfluid✳

Le terme anglophone *genderfluid* est apparu dans les milieux *queer*✳ anglophones, et dans les milieux artistiques alternatifs, entre les années 1990 et 2000. Le terme *genderfluid* regroupe les vécus où le genre se déplace le long des catégories traditionnelles du masculin et du féminin en rendant à l'identité son caractère fluide et changeant. Le *genderfluid* rend visible les mobilités du genre✳, et le terme s'inscrit dans le champ plus large des luttes *queer*✳ et trans✳. En désessentialisant le genre, le *genderfluid* devient une forme de créativité et d'autodétermination politique. Ce faisant, le *genderfluid* (tout comme le transgenre✳) s'oppose aux identités *cisgenre*, qui sont des identités conformes aux assignations de genre données à la naissance.

genre✳, système sexe/genre✳, mobilité de genre✳

Dans son ouvrage *Technologies du genre* (1987), Teresa de Lauretis définit le genre, non pas comme une essence naturelle, mais comme un système de représentations et de constructions sociales produites par les discours, les institutions et les pratiques culturelles.

Les technologies du genre s'inscrivent dans le système sexe/genre, théorisé par l'anthropologue *queer*✳ Gayle Rubin dans l'article « Le Marché aux femmes : notes sur l'économie politique du sexe » en 1975. Dans cet article, Rubin montre comment la société relie les différences biologiques à des rôles hiérarchisés et à des normes comportementales qui organisent la sexualité, le pouvoir et les relations sociales. Suivant ces analyses, le genre est performé, mobile et ouvert à la subversion : la mobilité de genre offre la possibilité aux individus de naviguer, d'expérimenter de redéfinir leur genre en dehors des cadres binaires et normatifs – qu'on dit alors hétéronormatif✳. Le *drag*✳ par exemple, est une pratique artistique analysée par Judith Butler dans son ouvrage *Trouble dans le genre* (1990) comme résistant au genre en tant que norme structurelle et dynamique contraignant le quotidien.

gossip✳, potin✳

Les *gossips* sont des « bruits communs », des échanges d'informations, de rumeurs ou des potins concernant la vie privée ou les comportements d'autrui. Bien que les « commérages » soient dépréciés, ils restent importants pour comprendre les mécanismes de dénonciation contre les sorcières à l'Inquisition et leur lien avec les formes de résistances féministes contemporaines. Les potins sont en effet vecteurs de socialité entre les femmes, déprécier les potins a longtemps été un moyen d'annihiler et de dénigrer le potentiel émancipateur et politique de l'amitié entre femmes. Les *gossips* peuvent être de discrets chuchotis dévastant la réputation des personnes charognardes✳ et permettant de protéger les personnes trop vulnérables à leurs emprises. Les potins, *gossips*, permettent de réguler les normes, de créer du lien et de partager des savoirs sur les relations de pouvoir dans un groupe – souvent marginalisé. Le potin peut être un outil de survie et de résistance qui permet de transmettre des informations stratégiques, de mettre en garde ou de contester les hiérarchies dominantes : c'est un outil émancipateur et subversif. Poussés à l'extrême, les potins sont dévastateurs lorsqu'ils se substituent aux tribunaux et sanctionnent les agresseurs en s'attaquant à leurs réputations, dans un véritable tribunal populaire.

hétéronormatif✳, complexe homo/hétérosexuel✳, temporalité hétéro✳ ou *straight*✳

L'hétéronormativité désigne le régime social qui considère l'hétérosexualité et les rôles de genre✳ binaires comme naturels et obligatoires, structurant les relations, la famille, la reproduction, ainsi que les identités, les désirs et les rapports sociaux. Selon la théoricienne *queer*✳ Eve Kosofsky Sedgwick, le complexe hétéro/homosexuel permet de comprendre comment ces catégories sont hiérarchisées et interdépendantes, l' « homosexuel » servant à définir et renforcer la norme hétérosexuelle en déclenchant un mouvement paranoïaque chez l'individu hétérosexuel. Ce mouvement paranoïaque est à la racine de l'homophobie et fait partie intégrante de la définition moderne de l'hétérosexualité. La notion de temporalité hétéro ou *straight*, développée par José Esteban Muñoz et inspirée par l'ouvrage *La Pensée straight* de Monique Wittig (1979), souligne que l'hétéronormativité structure également le temps et le futur – c'est le futurisme reproductif✳, qui conçoit la vie comme linéaire et orientée vers la reproduction, marginalisant celles et ceux qui s'en écartent.

homonationalisme✳

Pour la théoricienne *queer*✳ états-unienne Jasbir Puar, l'homonationalisme serait « l'émergence d'une homosexualité nationale ». L'homonationalisme fait coïncider sortie du placard✳ (*outing*✳) et exceptionnalisme de l'empire Occidental. C'est un script régulateur des identités *queer*✳ qui reproduit les discriminations raciales garantes des limites nationales et hégémoniques des patries blanches. Pour Sam Bourcier, l'homonationalisme est un courant politique qui a émergé en France au début du siècle 21 et qui est la preuve de l'assimilation de certaines politiques *queer*✳, lesbiennes✳ et gaies dans le triptyque nationaliste : Travail, Famille, Patrie. Pour le sociologue du genre, Éric Fassin, l'homonationalisme est l'instrumentalisation des droits LGBT✳ pour valider l'appartenance à une nationalité et stigmatiser les minorités racisées ou migrantes. Il montre comment l'égalité formelle des minorités sexuelles peut être utilisée comme outil de légitimation politique, tout en maintenant des hiérarchies sociales et raciales.

homosocialisation

Selon Eve Kosofsky Sedgwick (*Between Men*, 1985), l'homosocialisation désigne les relations sociales et affectives entre personnes du même sexe, notamment entre hommes, qui structurent la solidarité, la compétition et la hiérarchie au sein d'un groupe. Ces liens homosociaux sont souvent imbriqués avec l'hétéronormativité, car Sedgwick montre que les hommes construisent leur identité et leur pouvoir en se comparant et en se reliant les uns aux autres, tout en se distinguant des femmes et des homosexuels. Les amitiés féminines du *continuum* lesbien font ainsi résistance à l'homosocialisation misogyne.

Intersectionnalité, intersection

L'intersectionnalité est un concept formulé par Kimberlé Crenshaw en 1989, c'est un concept-outil qui permet de comprendre comment les différentes formes d'oppression – sexisme, racisme, classisme, homophobie, validisme, etc. – s'entrecroisent et se renforcent mutuellement. Avec ce concept, Crenshaw rend possible une analyse selon laquelle les femmes noires, par exemple, subissent une double invisibilisation dans les luttes féministes et antiracistes, car leur expérience ne se réduit ni à celle des femmes blanches ni à celle des hommes noirs. L'intersectionnalité est ainsi un outil d'analyse et d'action politique qui peut renforcer la justice sociale et restaurative, en révélant comment le système pénal reproduit les inégalités de race, de classe et de genre. Comme Crenshaw s'oppose à une approche carcérale du féminisme, qui mise sur la punition individuelle plutôt que sur la transformation des structures sociales, sa pensée s'inscrit plutôt dans une perspective anti-carcérale et abolitionniste, proche de celle d'Angela Davis ou de Mariame Kaba. L'approche intersectionnelle de Crenshaw vise alors à réparer les torts et à restaurer les liens abîmés par les violences faisant partie intégrante de la logique punitive de l'État.

lesbianisme politique✳

Le lesbianisme politique regroupe toutes les pratiques et les théories féministes qui considèrent le lesbianisme non seulement comme une orientation sexuelle, mais comme un acte de rupture avec le patriarcat et l'hétérosexualité obligatoire. Monique Wittig incarne cette perspective radicale en rompant avec le Mouvement de Libération des Femmes (MLF) au début des années 1970, dénonçant son hétérosexisme implicite et son incapacité à remettre en cause les normes de genre✳ et de sexualité. Le lesbianisme politique combine ainsi praxis militante et théorie féministe, répondant au célèbre « on ne naît pas femme, on le devient » de Simone de Beauvoir par l'assertion radicale de Wittig : « les lesbiennes ne sont pas des femmes », affirmant ainsi la nécessité de rompre avec les catégories hétérosexuelles imposées. Cette rupture pousse Wittig à s'exiler aux États-Unis, où elle développe une pensée radicale du lesbianisme comme stratégie politique et théorique, visant à déconstruire les catégories binaires et à affirmer l'autonomie des femmes émancipées du cadre hétéronormatif✳. Au même moment, durant les *sex wars*✳ des années 1980, les abolitionnistes États-Uniennes s'opposent aux militantes pro-sexe✳ en proposant le lesbianisme politique comme « pari politique » protégeant les femmes du « péril sexuel », mais cette stratégie est restée inefficace face aux représentations dévorantes de l'hétéronormativité✳, contrairement aux mouvements lesbiens radicaux et BDSM✳ qui développeront des formes de résistance plus créatives et ultérieurement théorisées dans le mouvement *queer*✳. Les lesbianismes politiques sont une passerelle théorique critique entre théories féministes et *queer*✳.

LGBT✳, LGBTQIA+✳

Ce long acronyme est, pour Sam Bourcier, une « soupe alphabétique » dont les deux dernières lettres « OC » pour « *of color* » entrent difficilement dans la recette occidentale.

- L pour « lesbienne »
- G pour « gay »
- B pour « bi ou bisexuelɛ »
- T pour « trans✳ ou transgenre »
- Q pour « *queer*✳ »
- I pour « intersexuéɛ »
- A pour « asexuelɛ✳ »
- + pour les personnes en situation d'invalidités, les neuroatypiques, les autistes, les schizophrènes, etc.
- OC pour « *of color* », élargissant l'acronyme aux luttes antiracistes, anti et décoloniales.

Cette soupe de lettres est la première cible des politiques assimilationnistes néolibérales✳ et homonationalistes✳.

néolibéralisme✳

Le néolibéralisme est à la fois une doctrine économique et politique, mais aussi un régime social qui valorise la libéralisation des marchés, la dérégulation, la privatisation et la flexibilité du travail, tout en réduisant le rôle de l'État comme régulateur économique. Le néolibéralisme est une forme contemporaine du capitalisme qui a succédé au fordisme à la fin des années 1970 (Volcker, Reagan, Thatcher), inaugurant la fin de la croissance salariale indexée sur la productivité et l'affirmation du pouvoir des financiers et actionnaires. La doctrine néolibérale s'impose comme modèle global au siècle 21 *via* la mondialisation et les politiques de concurrence et de dérégulation. Le néolibéralisme transforme également la société et la culture par la promotion du consumérisme, l'exacerbation de l'individualisme, le développement personnel, la standardisation des désirs et des consciences, ainsi que la marchandisation des relations sociales et l'assimilation des identités sexuelles dissidentes *queer*✳ et LGBT✳. Lorsqu'il entre dans la doctrine néolibérale, le contrat devient un enjeu de pouvoir majeur menant à l'hypercontractualisme, annihilant les relations d'amitié entre êtres. Le néolibéralisme s'étend au numérique et aux médias, où internet devient un espace

de consommation, de surveillance et de contrôle, tout en offrant des possibilités de résistance, qu'on pourrait voir condensées dans le mouvement Anonymous par exemple. Des penseurs critiques comme Barthes, Marcuse, Baudrillard, Foucault ou Polanyi soulignent ses effets idéologiques et sociaux, montrant comment ce système perpétue les inégalités, contrôle les comportements et façonne les représentations culturelles et économiques.

outing✳, *coming out*✳

Dérivé de l'expression anglophone *coming out,* l'*outing* désigne l'acte violent qui consiste à révéler l'orientation sexuelle ou l'identité de genre d'une personne sans son consentement. Pratique souvent controversée, elle a été utilisée à la fois comme outil politique par les activistes LGBT✳ pour dénoncer l'hypocrisie ou l'invisibilisation dans les sphères publiques et médiatiques. Ce faisant, la pratique de l'*outing* peut exposer des personnes vulnérables à des discriminations, violences ou pressions sociales dans leur quotidien.

pédagogie amoureuse✳

Les pédagogies amoureuses désignent les relations de savoir, d'apprentissage et de désir où la transmission s'articule à une dimension érotique, affective ou sensuelle. Michel Foucault, dans *Le souci de soi* (1984), montre que l' « éros pédérastique » attique liait éducation morale et désir, tout en reposant sur une ontologie misogyne qui excluait les femmes de ce modèle. Pour Éric Fassin, la séduction pédagogique, comme tout rapport de pouvoir, exige d'inventer des arts d'aimer capables de reconnaître la domination sans l'effacer, mais en la travaillant comme l'enjeu même de la relation éducative et érotique. Dans un contexte contemporain, où les maîtres des significations sont plus susceptibles de mettre leurs élèves en situation d'emprise, les pédagogies amoureuses invitent à repenser la transmission du savoir comme un espace de réciprocité, de désir de savoir et de responsabilité partagée, plutôt que comme une hiérarchie où le pouvoir s'exerce sous couvert d'éducation.

placard✳

placard [plakaY] n. m.
(*Tiré du Petit Robert*)

- 1444 ; plackart « enduit » 1410 ; de *plaquer*

I

1 Écrit qu'on affiche sur un mur, un panneau, pour donner un avis au public. affiche, écriteau, pancarte. « *De grands placard couvrent les murs de Tunis. On y fais savoir à la population que* [...] » (A. Gide).

- Spécialt et vx Écrit injurieux ou séditieux qu'on affichait dans les rues ou qu'on faisait circuler dans le public. – Hist. *L'affaire des Placard* (18 octobre 1534).
- (mil. XXe) *Placard de publicité* : annonce publicitaire d'une certaine étendue, dans un journal, un périodique.

2 (1828) Imprim. *Épreuve en placard*, tirées sur le recto seulement, sans pagination et avec de grandes marges (pour les corrections). Par ext. *Corriger les placards.*

3 Fam. Plaque, couche épaisse. – Méd. *Placard d'eczéma. Lésions cutanées en placards.*

4 Mar. Pièce de toile de renfort cousue à l'endroit où une voile est usée. – Poulie plate.

II

1 (1572) Techn. Revêtement, pièces de bois qui garnissent et ornent le panneau d'une porte. *Porte à placard double.*

2 (v. 1748) Cour. Enfoncement, recoin du mur, de cloison, fermé par une porte et constituant une armoire fixe. Par ext. Assemblage de menuiserie fixé à un mur et destiné au même usage. vx armoire. *Mettre des vêtements dans un placard. Placard-penderie. Placard de cuisine.* – Loc. fig. *Mettre* (qqn, qqch.) *au placard* ; mettre à l'écart, abandonner. placardiser. *Un placard doré* : une situation où l'on est mis à l'écart, avec des avantages matériels. – Loc. fam. (de l'angl.) *Avoir un cadavre, un squelette dans le placard*, une affaire peu avouable dans son passé, que l'on ne tient pas à divulguer.

3 Arg. Prison. *Vingt ans de placard.*

L'ouvrage *Épistémologie du placard* d'Eve Kosofsky Sedgwick (1990), propose une réflexion autour du phénomène de la mise au placard de l'homosexualité qu'on pourrait résumer en cinq points : 1. La parole et le silence sur l'homosexualité sont indissociables. 2. Le pouvoir hétérosexuel s'éprouve dans le désir homosocial✳. 3. La sentimentalisation du corps masculin concourt à la production du sentiment national. 4. Le postromantisme est une forme de domestication de la panique homosexuelle. 5. Le placard est le spectacle d'un monde inaccessible.

postructuralisme✳

Le postructuralisme (poststructuralisme) désigne un ensemble de pensées apparues à la fin des années 1960, qui remettent en cause les fondements universels, stables et rationnels du sujet, du savoir et du pouvoir. En France, il irrigue la philosophie, la psychanalyse et les théories féministes, notamment à travers des auteurs comme Foucault, Derrida, Deleuze et Butler. Le postructuralisme s'oppose souvent au matérialisme en privilégiant l'analyse du discours plutôt que celle des structures économiques et sociales. Dans le champ féministe, il fracture l'unité du mouvement entre différentialistes, qui valorisent la spécificité du féminin (Irigaray, Cixous), et matérialistes, qui analysent le genre✳ comme produit de rapports sociaux et de domination (Delphy, Wittig). Comme le souligne Pascale Molinier, cette tension entre subjectivation et matérialité structure encore aujourd'hui les débats féministes : elle oppose une pensée du corps et de la différence à une pensée critique des structures sociales et économiques qui les produisent.

pro-sexe✳

Le courant pro-sexe émerge dans les années 1970-1980 aux États-Unis, il est au cœur des *sex wars*✳ opposant féministes abolitionnistes et militantes pro-sexe. Le courant pro-sexe défend la légitimité de toutes les pratiques sexuelles consenties – pornographie, prostitution, BDSM✳ – contre leur criminalisation, jugée paternaliste et répressive. Héritier des luttes *queer*✳, ce mouvement refuse l'idée d'une sexualité féminine nécessairement victime de la domination masculine et revendique au contraire la puissance d'agir sexuelle et les consentements comme critères distinctifs entre sexe et violence. En s'opposant au « féminisme de la domination » (Clara Serra), qui invalide le consentement des femmes au nom de leur supposée incapacité à dire non, les féministes pro-sexe déplacent le débat : il ne s'agit plus de moraliser les pratiques, mais d'interroger les conditions réelles de liberté et de plaisir dans des rapports traversés par le pouvoir, ouvrant ainsi la voie aux théories *queer*✳ de la fin du XXe siècle.

queer✳, queerité✳

Le *queer* désigne un champ théorique et politique qui remet en question les catégories fixes de genre et de sexualité, privilégiant l'instabilité, la fluidité et la performativité plutôt que l'assignation identitaire. Il peut être décliné en *cuir* dans les communauté françaises BDSM✳ ou en *kwir* dans l'argot antillais. Inspirée des travaux postructuralistes✳ de Foucault, Deleuze et Guattari (*french theory*), mais aussi des *trans*✳ *studies*, du transféminisme✳, des *disability studies* et de certaines approches du féminisme culturaliste, la théorie *queer* ne cherche pas à définir un sujet stable, mais plutôt à questionner et subvertir les normes qui pétrissent les identités et les rapports de pouvoir. Comme le souligne Teresa de Lauretis (*Théorie queer et cultures populaires*, 1987), le sujet *queer* émerge à la fois dans et hors de l'idéologie du genre, conscient de cette double position. Pour Lee Edelman (*Merde au Futur*, 2004), la *queerité* insiste sur le caractère insaisissable et anti-essentialiste du *queer* : elle n'est pas un mode d'être ni un attribut d'identité, mais une manière de se situer, de résister et d'interagir avec les autres et avec les normes sociales. Ainsi, le *queer* fonctionne comme une philosophie post-binaire et pré-apocalyptique, visant à déstabiliser les catégories établies et à ouvrir des espaces de pensée et de vie qui échappent aux assignations traditionnelles.

safe✳, *safe space*✳

L'utilisation de plus en plus répandue dans les milieux militants féministes et *queer*✳ de la notion de *safe*, qui pourrait se traduire par « sécurisant » en français, est la preuve d'un changement de matrice normative, qui substitue la dichotomie normal/anormal à celle du *safe*/violent. Avec cette nouvelle matrice normative, ce qui importe n'est plus la conformité à une norme sociale, mais la protection contre les violences et les discriminations. Dans cette logique, les *safe spaces* sont des lieux – physiques ou symboliques – organisés pour garantir aux personnes marginalisées une expérience de sécurité et de non-harcèlement. Ils incluent des dispositifs comme les *trigger warnings* et peuvent aller jusqu'à des formes radicales, comme les « terres lesbiennes » éloignées du contrôle patriarcal, qui fonctionnent comme des hétérotopies, en cherchant à créer des espaces où la domination hétéronormative✳ ne fait pas loi. Ces lieux visent à instaurer des

conditions relationnelles et culturelles favorisant la protection, l'autonomie et le bien-être, plutôt qu'une sécurité absolue.

sex wars✳ ou guerres du sexe✳

Les *sex wars*, les « guerres du sexe » en français, désignent les conflits féministes qui ont eu lieu entre les années 1980 et 1990 aux États-Unis et au Royaume-Uni, autour de la pornographie, de la prostitution et des pratiques BDSM✳. Ces débats opposaient principalement les féministes abolitionnistes ou anti-sexe (WAP ou *Women Against Pornography*), qui considéraient ces pratiques comme intrinsèquement violentes et aliénantes, aux féministes pro-sexe✳ (souvent *queer*✳), attachées au consentement et à la légitimité de toutes les pratiques sexuelles volontaires. Les « guerres du sexe » constituent un enjeu féministe intersectionnel✳, car elles questionnent la marginalisation des minorités LGBT✳, des femmes racisées et des personnes des classes populaires, critiquant l'idée d'un « nous » féministe homogène et essentialisant, qui aurait pu occulter les différences de race, de classe, de genre✳ ou de sexualité. Sam Bourcier et d'autres théoricienn·es post-féministes comme Gayle Rubin ou encore Eve Kosofsky Sedgwick, ont utilisé ces débats pour poser les jalons d'une critique des sexualités non-hétérocentrée et non naturalisante. Si les guerres du sexe n'ont pas éclaté de façon spectaculaire en France, Sam Bourcier note que les tensions subsistent au sein des communautés lesbiennes et gaies, révélant l'importance persistante de ces enjeux dans les discussions sur sexualité, pouvoir et consentement.

trans✳, transgenre✳, transféminisme✳

Le terme trans, selon Sam Bourcier, désigne toute personne dont le genre✳ ne correspond pas au sexe assigné à la naissance, et qui peut inclure des identités transgenres, non-binaires ou fluides. Bourcier insiste sur le fait que le trans n'est pas seulement une question d'individu, mais une catégorie politique et sociale, qui questionne les normes de genre✳, la binarité homme/femme et les rapports de pouvoir qui les soutiennent. Cette définition met l'accent sur la dimension performative et critique de la transidentité : elle

n’est pas seulement vécue comme un état interne, mais comme une intervention dans la société qui révèle et déstabilise les structures normatives du genre✳. Ainsi, le transféminisme tel que défini par des autrices comme Juliet Jacques ou Susan Stryker, articule cette perspective avec une analyse féministe, en soulignant que la libération des personnes trans est indissociable de celles des femmes et des minorités de genre. Cette approche insiste sur la dimension politique, sociale et matérielle de la transidentité, et non seulement sur le vécu individuel, en intégrant la critique des normes binaires, médicalisées et naturalisantes du genre✳.

transmédicalisme✳

Le transmédicalisme est une idéologie qui considère que l'identité transgenre✳ est légitime uniquement si elle est accompagnée de dysphorie de genre et de traitements médicaux tels que la thérapie hormonale ou la chirurgie de réassignation sexuelle. Cette perspective pathologise les expériences trans✳ non conformes aux normes médicales, excluant ainsi les personnes trans✳ non binaires, celles qui n'éprouvent pas de dysphorie ou qui n'ont pas accès aux soins médicaux nécessaires.

Une lecture transmatérialiste du transmédicalisme met en lumière ses implications sociales et politiques. Elle souligne que cette approche :

- Essentialise l'identité trans✳ en la réduisant à une condition médicale, ignorant les dimensions sociales, culturelles et politiques de la transidentité.
- Renforce les hiérarchies au sein de la communauté trans✳, valorisant certaines expériences au détriment d'autres.
- Exclut les personnes trans✳ non conformes aux normes médicales, les marginalisant davantage.
- Pathologise les identités trans✳ non binaires ou fluides✳, les considérant comme illégitimes.

Cette critique s'inscrit dans une perspective qui cherche à déconstruire les normes médicales et sociales imposées aux personnes trans, en favorisant une approche plus diversifiée de la transidentité.

woke✳ et wokisme✳

À la suite de l'explosion en 2020 du #BLM✳ en France, un présupposé courant de la pensée « *woke* », « éveillé » en français, dénommé « wokisme » est devenu la cible de politiciens néolibéraux✳, de droite et d'extrême droite. Le mouvement états-unien *woke* est né des mouvements antiracistes levés par Martin Luther King au siècle dernier. Le *woke* embrasse le mouvement *Black Lives Matter* et beaucoup d'autres mouvements antiracistes et plus généralement anti-discriminations. Le « wokisme » sera ainsi la principale cible du « Laboratoire de la République » lancé par Jean-Michel Blanquer en 2021. L'ancien ministre de l'éducation nationale prônait le « wokisme » comme « *une profonde vague déstabilisatrice pour la civilisation* » remettant en cause humanisme et universalisme. Quelques mois plus tard, il publiera une circulaire contre l'utilisation du point médian dans les écoles, qui selon lui ferait « barrage à la langue ».

Glossaire esthétique & artistique

bug

Le *bug*, « insecte » en français, désigne à l'origine l'intrusion d'un corps étranger dans un dispositif technique, provoquant une erreur de fonctionnement. En arts, il devient une figure critique du dérèglement du vivant dans une machine, un opérateur poïétique qui met en crise l'ordre des représentations. Le *bug* désigne ainsi un dysfonctionnement ou une faille dans un système, qu'il soit technique, symbolique ou corporel. En s'inspirant des perspectives esthétiques de Jacques Rancière (*Le Partage du sensible*, 2000), on pourrait dire que le *bug* redistribue les régimes du visible et du dicible en exposant à la fois la matérialité du médium et la fragilité des structures de pouvoir qu'il incarne. Si on fait entrer en résonnance ces réflexions avec celles de Donna J. Haraway (*A Cyborg Manifesto*, 1985), le *bug* manifeste la porosité entre corps, machine et savoir, et fait du dysfonctionnement une zone d'hybridation où se rejouent les alliances du vivant et du technique. Dans les *Death Queer Studies*, le *bug* devient une figure de survivance et de décomposition : un organisme contaminant qui trouble les frontières entre mort et activation, entre effacement et apparition. En tant qu'acte créateur volontaire, le *bug* ouvre un espace où la défaillance, la putréfaction et le bruit commun deviennent des formes de savoir situés. On pourrait dire que le *bug* participe à une esthétique du trouble et du raté (tout-à-fait *queer*), où la défaillance devient condition de connaissance et d'invention, célébrant la vulnérabilité d'un système autant que sa capacité à muter.

camp

Le *camp* est une esthétique de l'excès, du « faux » et de la théâtralité, qui renverse les hiérarchies du goût en célébrant ce qui est considéré comme artificiel ou *kitsch*. Le *camp* rend la culture hétéronormative infonctionnelle, il a été formulé pour la première fois en 1964 par Susan Sontag dans *Notes on Camp*. Le *camp* est une sensibilité qui transforme le mauvais goût en force critique et joyeuse, refusant la gravité normative de la culture dominante. Cette esthétique fait vaciller la distinction entre sincérité et parodie : elle

performe la vulnérabilité du genre en révélant que toute identité est un artifice. Le *camp* est une esthétique virtuose qui se délecte de la dégénérescence antinormative. Repris dans les études *queer* relationnelles, le *camp* s'avère aussi être un espace de survivance esthétique, un rituel de résurrection des formes mortes, où l'art se fait geste de réparation et de dérision. Le *camp* est en définitive le « signal d'une esthétique partagée et d'une structure commune du sentiment » (Muñoz).

charognard (figure)

La figure charognarde est un mélange séducteur en voie de putréfaction entre lea « charo » (dans l'argot français, unε charo est unε séducteuŕicε) et la charogne. La figure charognarde rassemble toutes les représentations figurales qui symbolisent l'emprise, la prédation et qui représentent l'exploitation des corps et des désirs, souvent dans une tension entre fascination et répulsion. Cette figure se manifeste dans les arts visuels par des tropes visuels tels que l'araignée, le vampire ou le marionnettiste, qui chacun figurent des relations de pouvoir et de contrôle sur autrui, ainsi que la manipulation des affects et des filaments relationnels. Dans le cadre de cette thèse, la figure charognarde permet de penser les dynamiques de violences traumatisantes rejouées dans l'espace figural, violences qui font suite à l'emprise intrusive d'unε maîtres§ des significations. La figure charognarde ouvre une réflexion sur les mécanismes d'assujettissement et de prédation symbolique ou corporelle, tout en servant d'outil esthétique pour interroger les régimes de visibilité, les architectures du consentement et les zones d'exploration du traumatique dans l'art.

Chiné-collé

Le Chiné-collé est une technique de gravure en taille-douce qui consiste à coller des papiers colorés ou imprimés sur un support, puis à appliquer de l'encre par-dessus, intégrant ainsi le collage comme processus de création. Yuji Hiratsuka est pour moi l'artiste contemporain qui maîtrise le mieux la technique du Chiné-Collé en gravure. Ses gravures sont des *ukiyo-e* réalisées avec des techniques de gravures occidentales. L'artiste

explique sur son site web que la plupart de ses travaux « sont réalisés par des processus d'impression taille-douce. Cela comprend : la gravure, la pointe-sèche, le vernis mou et la roulette sur plaque de cuivre. J'utilise un processus d'impression à quatre couleurs (noir, jaune, rouge et bleu dans cet ordre) sur un fin papier Kozo japonais (mûrier). Comme dans l'utilisation française de la technique du "Chiné-Collé", j'applique de la colle sur le dos de l'œuvre terminée et je la passe dans la presse avec un papier chiffon plus épais en dessous. »

collages/colleur·ses

Les collages des colleuɛxs sont des pratiques artistiques féministes qui sont créées et directement exposées dans la rue. Ces collages souvent documentent, dénoncent et exposent publiquement les violences faites aux femmes, en particulier les féminicides. Les textes de ces collages constituent des archives critiques et affectives (archivivantes), qui transforment la rue en espace de résistance po(ï)étique. Les collages sont des suites de feuilles A4, souvent collées clandestinement les unes à la suite des autres, et qui forment un nom ou un slogan féministe, transféministe, pro-putes, etc. Les collages rendent visibles les corps et les vies absentes tout en perturbant l'aspect immaculé des architectures urbaines, souvent construites par des hommes pour des hommes : c'est un rituel somatique où l'art cherche à (r)éveiller les consentements.

culture du consentement

La culture du consentement regroupe l'ensemble des normes, des pratiques et des représentations sociales qui régissent la reconnaissance et le respect des consentements d'autrui dans les relations interpersonnelles, sexuelles ou même simplement collaboratives. Selon ma conceptualisation, une culture du consentement en Occident met en tension volonté, refus et pouvoir, et rend visibles les mécanismes par lesquels les consentements peuvent être instrumentalisés, ignorés ou assujettis. Dans cette thèse, la culture du consentement est interrogée à travers les arts, de la gravure du XVe siècle aux pratiques contemporaines, pour montrer comment les corps, les désirs et les refus sont figurés et performés. Des concepts plastiques tels que la femme-territoire, l'incarnat et le

filament⁘ permettent de comprendre les circulations des consentements et d'en révéler l'impossible transparence. Les consentements se rejouent toujours dans le trouble ontologique des relations et dans les strates symboliques et matérielles de l'art. La culture du consentement se présente ainsi comme un champ critique et poïétique, où les arts deviennent vecteurs d'expérimentations des normes sociales, rendant perceptibles la vulnérabilité, les résistances et les possibilités d'éthique relationnelle.

culture du viol⁘

La culture du viol a été théorisée pour la première fois aux États-Unis dans les années 1970 par des féministes radicales, sous le nom de *rape culture.* La culture du viol désigne l'ensemble des représentations, pratiques et discours sociaux qui banalisent, excusent ou justifient les violences sexuelles, souvent en modélisant des corps aux désirs conformes aux normes imposées par l'hétéronormativité✳. Cette culture fonctionne sur la culpabilisation des victimes par des types de discours qui asphyxient et nient leur vécu (*gaslight*✳). Lorsqu'elle est reconnue et nommée, la culture du viol devient délimitée par des normes légales qui négocient constamment ses limites. La culture du viol dépend donc d'un contexte spatio-temporel particulier pour fonctionner. Pris dans un versant sécuritaire, la culture du viol peut mener vers des politiques abolitionnistes sécuritaires et contrôlantes, qui tendent à surveiller hyper-contractuellement les relations entre les personnes. Résister à la culture du viol a mené certainɛs militantɛs politique à subordonner les arts à la loi et à générer des censures sur la pornographie et la prostitution. Un passage de la culture du viol vers une culture du consentement⁘ nécessite un pivot du traumatique et du transgressif vers le soin (*care*✳) et la reconnaissance d'autrui.

culture de l'intrusion⁘

La culture de l'intrusion désigne un ensemble de pratiques, représentations et normes qui légitiment ou normalisent la pénétration et l'effraction des corps, des espaces et des subjectivités sans consentement explicite, avant même que le viol ne soit juridiquement

conceptualisé. Dans les arts, cette culture se manifeste par des figures et des situations où le corps et le désir sont exposés à des intrusions, souvent opaques et situées dans des « zones grises » entre traumatisme et surprise. La culture de l'intrusion se distingue de la culture du consentement, qui cherche à éclairer et à négocier ces interactions dans une reconnaissance mutuelle. La culture de l'intrusion se distingue aussi de la culture du viol, qui établit des limites légales à partir de traumatismes qui font jurisprudence. Les concepts de femme-territoire, incarnat et filaments permettent de cartographier ces dynamiques : l'intrusion y est parfois tolérée, parfois blessante, toujours contextuelle, et révèle les rapports de pouvoir liés au genre, à la race et à la classe. La culture de l'intrusion ouvre ainsi un espace figural et discursif où le traumatique, l'érotique et le politique se croisent, et où les formes éclaircies de l'opacité du désir sont épuisées plutôt que codifiées ou sanctionnées.

drag, *dragqueen*, *dragking*

Le *drag* désigne une pratique performative où le genre est exagéré, imité ou parodié. Cette pratique révèle les normes et les conventions qui régissent le genre. Ainsi, dans *Gender Trouble* (1990), Judith Butler conceptualise le *drag* comme un acte performatif qui expose la construction sociale du genre : en imitant et en amplifiant les codes genrés, le *drag* rend visibles les normes souvent perçues comme naturelles ou immuables. D'autres théoricienæs *queer*, comme Jack Halberstam ou Eve Kosofsky Sedgwick, ont montré que le *drag* est aussi une stratégie de résistance et de subversion face aux normes hétéronormatives. Le *drag* génère des espaces où l'identité peut être fluide, multiple et expérimentale. Dans les arts et la culture populaire, le *drag* combine costumes, maquillage, gestuelle, danse et langage pour produire des effets esthétiques et critiques, transformant le corps en site de réflexion politique et poïétique. Le *drag* révèle ainsi l'opacité et la performativité du genre, tout en permettant de l'explorer avec humour, dans la transgression et la réinvention des identités au sein de l'espace public et médiatique.

enfantôme (figure)

L'enfantôme est une figure issue de l'Enfant figural, cette figure naît du croisement entre les politiques de l'avortement, les politiques menstruelles et le futurisme reproductif. L'enfantôme incarne l'impossibilité de l'innocence de l'enfant dans des futurs effondrés, oscillant entre spectralité et zombie-figuration : cette figure est fantôme, parce qu'elle hante les adultes qui la désirent et projettent sur elle des affects à destination d'un corps qui n'existe pas encore ; cette figure est aussi zombie, car elle est à la fois vivante et déjà marquée par la mort de possibles futurs irréalisables. L'enfantôme subit les violences et les effrois qui la conditionnent, il interroge aussi la construction hétéronormative de l'enfance, en hantant les dyades de couples hétéronormatifs, avec pour ultime dessein de s'en échapper en devenant figuration *queer* rebelle et dissidente, ce qui lui permet de serpenter dans des zones exploratoires inédites. L'enfantôme cristallise la tension entre désir, attente d'un avenir plein d'amour et impossibilité ontologique d'être innocent. Cette figure révèle la fragilité et la violence des imaginaires sexués et reproductifs, tout en offrant une possibilité de rébellion contre les temporalités imposées par les idéologies et les structures adultistes.

femme-territoire

La femme-territoire est un ensemble figural et symbolique qui cartographie la manière dont les corps, surtout ceux des femmes et des esclaves, ont été historiquement représentés, appropriés et soumis aux normes sociales, politiques et érotiques. Dans cette thèse, la femme-territoire fonctionne comme une cartographie de l'imaginaire national, permettant de comprendre la persistance de pratiques intrusives et le processus de subjectivation hétéronormatif sur les corps occidentaux. Elle articule l'espace figural et discursif avec les concepts d'incarnat et de filament, révélant comment les idéologies coloniales fonctionnent sur la disponibilité sexuelle et corporelle, et comment les intrusions et les violences s'inscrivent dans les temps longs de l'histoire de l'art, depuis la gravure du XVe siècle jusqu'à la création contemporaine. La femme-territoire ouvre ainsi un espace d'analyse esthétique et politique, où la pratique artistique permet de retracer, d'interroger

et de subvertir les régimes de représentation et de pouvoir liés aux corps des femmes et des personnes racisées.

femme-paysage

La figure de la femme-paysage est dérivée de l'ensemble figural de la femme-territoire. La femme-paysage incarne le corps féminin comme un espace cartographié et traversé par des flux symboliques, organiques, orgasmiques, électriques ou numériques. Initialement issue des gravures alchimiques de la Renaissance européenne, cette figure relie possession des terres, contrôle politique et sexualisation des corps, illustrée par des cartes figuratives où des femmes servent de supports aux villes, mais aussi aux paysages sauvages et aux campagnes. À travers l'histoire de l'art, elle évolue : chez les surréalistes (Max Ernst, André Masson), elle se confond avec le sol ou la végétation. Dans ces représentations la femme-paysage est figée et passivement sexualisée ; tandis que chez des artistes contemporaines comme Frida Kahlo, Kiki Smith ou Claudine Aspar, la femme-paysage retrouve une dimension anthropomorphique, incarnée et active, où les corps féminins interagissent avec les flux naturels et expriment une revanche sur leur assignation initialement passive. La femme-paysage illustre aussi les liens entre exploitation des ressources et exploitation des corps (Carolyn Merchant). En combinant la femme-paysage avec des réflexions autour du fétiche génital, on peut penser l'architecture et la transformation du territoire en surface érotisée ou spirituelle (Tadao Andō). La femme-paysage synthétise une tension entre la passivité des femmes comme territoires à conquérir, idéologie imposée par l'histoire, et la puissance réincarnée par des pratiques artistiques, souvent sorcières, incarnant des « hétérotopies » où le corps féminin devient terrain d'expérimentation esthétique, politique et érotique.

fétiche génital

Le fétiche génital désigne l'obsession de l'organe sexuel dans les représentations artistiques et culturelles occidentales, qui en fait un symbole érotique central de désir, de pouvoir et de hiérarchie sociale. Il inclut l'ensemble des « fantasmes engendrés par

l'anatomie sexuelle et les mouvements particuliers qu'elle prend dans le plaisir sexuel » (Bersani). Dans la production pornographique moderne, Audre Lorde analyse cette fixation comme résultant d'une sexualité désaffectée, un « viol des sentiments » où l'affection homosociale✳ s'enfonce dans la chair de la femme-territoire✵ par le fétiche génital, pixellisée ou instrumentalisée. Dans le post-porn contemporain, le fétiche génital tend à se dégénitaliser (Haraway, Bourcier), ouvrant la voie à des représentations du désir et du corps moins centrées sur l'organe et plus sur les interactions, les affects et la subjectivation. Paul B. Preciado (*Pornotopie*, 2010) souligne que ce processus participe à la mutation des identités sexuelles et des genres, faisant émerger de nouvelles formes de masculinité et de féminité liées aux circuits pharmaco-pornographiques. Le fétiche génital permet ainsi d'interroger les mécanismes d'appropriation et d'intrusion dans les corps, tout en ouvrant un espace critique pour penser les liens entre désir, pouvoir, traumatismes et disponibilité des corps.

filament(s)✵

Le filament est un concept plastique désignant les liens subtils et instables qui relient les désirs, les affects et les consentements au sein des interactions érotiques, mais aussi dans de domaine de la poïétique. Dans cette thèse, les filaments traduisent partiellement l'opacité du désir et permettent d'éprouver le curseur du traumatique sans le fixer juridiquement : ils circulent entre codes positifs et négatifs, facilitant la négociation des consentements, dans une culture du consentement✵ qui serait attentive à autrui. Les filaments fonctionnent comme des médiateurs sensibles entre les sujets et leur environnement figuratif ou réel, ouvrant des zones d'exploration où les relations érotiques et les représentations artistiques deviennent des espaces de réciprocité, de négociation et de (r)éveil des consentements. Le geste suturant peut faire résonner le concept de filament avec la perlaboration politique du traumatique – la suture pourrait même s'élargir à la pratique de la couture.

glitch

Le *glitch art* est une esthétique née dans les années 2000 et qui exploite les erreurs numériques ou analogiques (pixellisation aléatoire, distorsions, saturations, asymétries) pour produire des images visuelles singulières. Il se développe en réaction à l'esthétique lisse et parfaite des médias numériques, transformant les « erreurs » numériques en matière artistique. Rosa Menkman, théoricienne et artiste, a conceptualisé le glitch comme un outil critique dans *The Glitch Moment(um)* et le *Glitch Studies Manifesto*. Des artistes comme le collectif JODI ou Sabato Visconti utilisent le glitch pour révéler la matérialité des supports numériques et interroger la relation humain-machine. Le *glitch art* célèbre l'imprévisibilité et l'imperfection comme vecteurs de sens et de subversion esthétique. Le *bug* en est une composante importante.

gravure au savon

La gravure au savon est une technique en gravure taille-douce utilisant un mélange de savon, d'huile de lin et de blanc de Meudon appliqué sur une plaque de cuivre. Moins résistant que le vernis traditionnel, ce mélange laisse passer l'acide et produit des effets de lavis et de nuances imprévisibles, visibles comme des traces de pinceau. La gravure au savon peut être aléatoire et ouvre la gravure à la sérendipité, ce qui permet à l'artiste-graveurꞓ de s'affranchir des modes opératoires rigoureux propres à l'eau-forte ou à l'aquatinte. Cette technique favorise la spontanéité, le lâcher-prise et l'expérimentation de textures et de tonalités en gravure.

hacking

Le *hacking* est une pratique subversive consistant à réinterroger, détourner ou perturber des systèmes établis, qu'ils soient techniques, culturels ou sociaux. Dans les arts, le *hacking* peut prendre la forme d'interventions numériques (*glitch art*, détournement de logiciels, etc.), matérielles ou performatives, qui mettent en lumière les failles et les imperfections des dispositifs de représentation. Ce faisant, le *hacking* peut se rapprocher

de l'esthétique du *bug*⁂ par la valorisation de l'erreur, de la sérendipité et de l'instabilité. Des philosophes et théoricienn·es comme Alexander Galloway et Geert Lovink analysent le *hacking* comme une pratique critique du code et de l'architecture des médias. Dans une perspective *queer*-féministe, Paul B. Preciado élargit le concept au « hacking du genre », réinterrogeant les normes corporelles et sexuelles imposées par les dispositifs biopolitiques. Le *hacking* devient ainsi une sorte de piraterie esthétique et conceptuelle : un moyen de réinventer les identités, les désirs et les relations de pouvoir, en perturbant les codes normatifs de l'art, du corps et du social.

incarnat⁂

L'incarnat, c'est la matérialité de la chair occidentale comprise comme vecteur principal des normes, des subjectivations et des idéologies. Il ne se limite pas à la simple couleur ou représentation de la peau, mais traduit l'enracinement des idéologies hétéronormatives⁎ et des rapports de pouvoir dans le corps lui-même. Dans le cadre de cette recherche, l'incarnat est pensé comme une surface de codification des désirs, depuis la disponibilité des corps jusqu'aux affects, où les hiérarchies sociales, les rapports de genre et les structures de domination s'inscrivent littéralement dans la chair. L'incarnat est un espace de passage *inframince* (Duchamp) à la fois sensible et politique, capable de révéler les continuités et transformations historiques des normes corporelles et sexuelles.

L'incarnat s'articule étroitement avec les ensembles figuraux de la femme-territoire⁂ et de la femme-paysage⁂, en tant qu'il relie la matérialité du corps à l'espace figural et symbolique dans lequel il s'inscrit. Il permet d'identifier les zones d'exploration des consentements et de révéler l'impression des violences sur le corps, en montrant comment les corps peuvent absorber, subir ou résister aux intrusions normatives. L'incarnat ouvre également des perspectives poïétiques : il devient un moyen de travailler la plasticité, l'opacité et la fluidité des désirs et des affects, révélant la capacité du corps à se déployer au-delà des cadres imposés tout en restant profondément marqué par les héritages culturels et sociaux.

meuf-zone⁂

La meuf-zone est un ensemble figural qui perce celui de la femme-territoire⁂. Cet ensemble figural contient des figures-en-devenir, des figures-nomades (Deleuze), qui s'émancipent des contraintes du genre féminin. Une figure importante de l'ensemble figural de la meuf-zone peut être Lla meuf « punk » ou la « keupone », décrite par Despentes. Elle est une variante de la figure lesbienne *butch*✶ qui entre dans le retournement symbolique subversif du mot – la « meuf » est le renversement de la « femme », la « keupone » est le renversement de la « *punk* », francisant le mot originellement anglais en le retournant par invention argotique. Dans *King Kong Théorie* (2006), Virginie Despentes écrit : « Être keupone, c'est forcément réinventer la féminité puisqu'il s'agit de traîner dehors, taper la manche, vomir de la bière, sniffer de la colle jusqu'à rester les bras en croix, se faire embarquer, pogoter, tenir l'alcool, se mettre à la guitare, avoir le crâne rasé, rentrer fracassée tous les soirs, sauter partout pendant les concerts, chanter à tue-tête en voiture les fenêtre ouvertes des hymnes hypermasculins, t'intéresser de près au foot, faire des manifs en portant la cagoule et en voulant en découdre... »

shunga⁂

La *shunga* signifie « image de printemps » en japonais, c'est un type d'estampe *ukiyo-e,* (« image du monde flottant » en français) spécifiquement érotique. La *shunga* est apparue dès l'ère Heian et fleurit à l'époque Edo. Destinées initialement à une élite aristocratique et guerrière, ces images furent diffusées de manière populaire grâce à l'impression de gravures sur bois. Elles privilégient l'imagination sur la précision anatomique, avec des parties intimes démesurées pour stimuler le désir des regardeuꞩes. Les *shunga* codifient visuellement les rapports entre consentements et violences : les hommes usant de la force sont représentés laids, poilus ou ridicules, signalant la non-consentance des femmes et stigmatisant moralement leur comportement. La *shunga* articule ainsi érotisme, morale et représentation sociale, offrant un espace figural où désir et éthique relationnelle se croisent.

tissu consentant / tissu érotique⁂

Le tissu consentant est un concept plastique articulé autour des étoffes et des (re)vêtements érotiques devenant, non plus seulement porteurs de désirs, mais surtout porteurs de consentement, de part des processus culturels, juridiques et plastiques. Ile tissu consentant traverse plusieurs contextes : dans la culture japonaise contemporaine, le *panchira* et le marché du *burusera* transforment le consentement de modèles (majeures) en culottes autorisées à la commercialisation ; dans la gravure et l'iconographie anatomique de la Renaissance, les Vénus drapées de courtines ou les planches de Charles Estienne montrent des corps dénudés où le dévoilement gradué des chairs et la mise en scène de corps cadavériques et écorchés deviennent des dispositifs annihilateurs de tous consentements. Dans ses plis et replis érotiques aux consentements annihilés par la science, la peau devient tissu consentant et rend inéluctablement les corps disponibles. Le tissu consentant ne se limite pas à la matérialité de l'étoffe : il opère comme un dispositif plastique et symbolique, articulant érotisme, anatomie, fétichisation scientifique et regard, transformant l'acte de pénétration visuelle et de dénudement en consentements et en autorisations à disposer des corps.

zombie-figuration(s)⁂

La zombie-figuration est un ensemble figural qui réunit toutes les figures qui oscillent entre la vie et la mort, entre la présence et l'absence. Souvent ces figures incarnent des corps soumis à des forces extérieures, tout en conservant une forme de potentialité subversive. La zombie-figuration rend visible la disponibilité des corps dans des contextes sociaux, politiques et érotiques, qu'il s'agisse de l'enfantôme⁂, des écorchéɛs des gravures anatomiques de la Renaissance, ou de Vénus toujours disponibles. Ces figures ne sont pas des figures vitalistes : elles attendent que leurs consentements s'éveillent. Elles sont disponibles parce qu'elles sont soumises au regard, à l'expertise scientifique et à l'ordre normatif, mais elles gardent une capacité de rébellion latente que les sorcières peuvent activer à n'importe quel moment.

La zombie-figuration traverse différents médiums et époques : dans la gravure anatomique, le corps zombie est dénudé, disséqué, soit auto-démontré soit exposé dans les théâtres anatomiques. Le regard scientifique transforme ainsi les corps en et les disséquant et les dévoilant dans une relation médiée où consentement et domination sont négociés à travers des dispositifs visuels et culturels. Dans le registre de la dyade du couple hétéronormative✳, garante du futurisme reproductif✳, et des contre-propositions relationnelles *queer*✳, l'enfantôme✵ incarne quant-à-lui une autre forme de zombie-figuration : il est vivant et mort simultanément, à la fois non-né et déjà conditionné par des affects, des idéologies normatives contraignantes et effrayantes. En tant que zombie-figuration, l'enfantôme✵ permet de penser les temporalités menacées par l'effondrement des futurs, et la manière dont les corps et les figures peuvent être hantées par des potentiels non-réalisés. La zombie-figuration rend visible la tension entre disponibilité et autonomie, contrôle et rébellion, vivant et spectral, et devient un outil pour interroger la condition des corps soumis, l'éthique du regard, les réveils des consentements émancipateurs et les constructions sociales de la vie et de la mort.

Table des matières

Remerciements 4
Table des matières 5
Préambule 12
Introduction 15
Flou définitionnel du regard féminin 16
De la colère au corpus queer-féministe 21
Problématique *queer*-féministe en sciences des arts 30
Méthodologie de la création-recherche et des savoirs situés 31
(Re)trouver les traces d'un « art du consentement » dans la « culture de l'intrusion » 36
Trois concepts plastiques pour cerner la culture érotique contemporaine 39
Les révolutions du consentement 42
Constitution juridique du sujet consentant en occident : passage du sujet attique désirant au sujet catholique concupiscent 45
Première révolution du consentement : renoncement à la chair et pacte de famille 54
Deuxième révolution du consentement : fossé des genres et amante collective 60
Troisième révolution du consentement : divorce et égalité des genres 67
1968 - 1984 : intégration sexuelle, démariage, avortement et définition pénale du viol 68
Interlude 1981 – 1990 : de Wittig à Butler en passant par MacKinnon, troubles lesbiens dans l'hétérosexualité et sex wars entre abolitionnistes et pro-sexe .. 75
1987 - 2017 : l'inversion de la question homosexuelle, putification et libération de la parole 88
Penser la représentation érotique du consentement entre normativités féministes et antinormativités *queer* 119
Difficultés rencontrées et biais 119
De l'injonction antinormative à jouir à l'imaginaire comme pratique critique et inventive des normes 120
Axiomatiques 125
Hypothèses : femme-territoire, incarnat et filament 126
femme-territoire 133
Sortir de la caverne de Platon : la revanche de Xanthippe 142
L'irreprésentabilité de la femme psychanalytique et la défiguration de l'art. 142
Penser les figures du cyborg et du zombie dans le présent épais de Donna Haraway 150

Flirter avec le Socrate érotique : souvenirs des douces fragrances d'un banquet philosophique entre hommes 156
Pratiquer la dialectique-poliorcétique avec Socrate : envoyer les femmes pleurer ailleurs et mourir les yeux secs en buvant de la ciguë 165
Le *camp* cogne contre les parois du placard : approche pirate de la représentation et pratique risible du sublime 186
L'art de la citation : entre *topos* mémoriel de la représentation et mise en abyme picturale 186
Une boursoufflure du sublime 193
La reconnaissance camp 198
Mon placard : Lettre à Nanna 204
La revanche sur Olympia : exploration des lignes-frontières de la femme-territoire, gravées par contraste 214
Les nanas : l'émancipation des corps reproducteurs de la Nation 214
Démystifier en inversant les rôles 229
Résister à l'effacement figural par excès de contraste 237
Décoloniser la gravure : représenter la lame vengeresse de la sagesse 261
incarnat 309
L'incarnat occidental tout contre l'annihilation de la magie des sorcières : entre alchimie et cloisonnement des territoires 321
L'alchimie au fondement du fantasme de la femme-paysage 322
Les enclosures : de l'interdiction de danser au sabbat des sorcières 363
La convulsion comme signe plastique des consentements : trajet mouvementé des sorcièr·e·s, des possédé·e·s et des illuminé·e·s 375
Gravure-fantôme et gravure-zombie : archéologie gravée d'une descente dans la chair 401
Gravure hantée et performative : intrusion du regard médical à la conquête des corps 401
Exploration des zombie-figurations à travers une archéologie des gravures anatomiques 413
L'obsession occidentale de l'organe sexuel : le fétiche génital 442
Maudire l'art : quelques pratiques d'ensorcellement 515
La cosmétique est une esthétique lesbienne 515
Libérer les terres : être hanté·e 529
Libérer le savoir : avoir des visions messianiques 565
Libérer la parole : se transformer 587
filaments 611
Genèse dyadique filamentaire : perte d'innocence du couple idéal 632

Plongée au cœur de la dyade du couple hétéronormatif et du futurisme reproductif 635
Avorter l'Enfant figural de la femme-territoire 650
Tabou de l'inceste et fantôme de sa transgression : penser la représentation du consentement statutaire des enfants 668
Textures et intensités filamentaires : dynamiques, puissances et énergies des consentements 690
L'emprise du charognard à travers les figures de l'araignée, du marionnettiste et du vampire 691
Puissances de l'hypnose : épistémologie de l'attraction et de la répulsion ... 705
Énergie électrique : circuits des consentements 798
Contrats poïétiques : concevoir les consentements entre modèles et artistes à l'intérieur de l'acte créateur 855
Tradition du nu dans les beaux-arts 855
Le contrat utopique : le contrat masochiste chez Sacher-Masoch 859
Le contractualisme : mouvement dialectique entre contrat amoureux et contrat social 864
Des travaux de Paul-Armand Gette jusqu'aux contrats de consentement des séances de nu·e·s consentant·e·s 867
Intrusion et poïétique : enfoncer un couteau dans la plaie en gravant & pacifier les traumatismes grâce à la pratique de la suture et l'exposition-compost 949
Du café de la discorde jusqu'aux filaments prophétiques : effets d'une intrusion traumatique sur l'acte créateur 950
Pratiques queer de la suture : poïétiques du trauma 981
Le gardien des portes de l'art à l'entrée du *white cube* contre la gardienne de la poïétique de son atelier bizarre 1001
Conclusion 1057
De la création-recherche, en symbiose avec les savoirs situés féministes et l'anti-méthode *queer,* vers une proposition de concepts esthétiques et politiques pour penser la notion de consentement 1057
Du corpus exploité en gravure vers trois concepts plastiques principaux pour penser les représentations des consentements 1059
Faire entrer les arts dans le débat contemporain sur la notion de consentement 1064
Gravure mort vivante et figurations zombies : l'actualité des consentements prise dans une étude bizarre sur la mort 1069
Ouverture vers la dissolution des consentements occidentaux 1070
Annexe 1 : Détails des glyphes inclusifs post-binaires 1153
Annexe 2 : « Moi aussi. » 1154
Annexe 3 : Rapport de force 1158

Annexe 4 1177
Annexe 5 : généralités en gravure 1182
Annexe 6 : *Description et figure du sabbat des sorcières* 1185
Annexe 7 : filaments prophétiques 1187
Table des matières 1238