



HAL
open science

Relecture des multiples facettes du féminin sacré et profane

Marilyn Rénéric Rénéric-Chauvin

► **To cite this version:**

Marilyn Rénéric Rénéric-Chauvin. Relecture des multiples facettes du féminin sacré et profane. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2012. Français. NNT : 2012BOR30016 . tel-00742988

HAL Id: tel-00742988

<https://theses.hal.science/tel-00742988>

Submitted on 17 Oct 2012

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

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

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN

« ART (HISTOIRE, THEORIE, PRATIQUE) »

**Relecture des multiples
facettes du féminin
sacré et profane**

Présentée et soutenue publiquement le 27 juin 2012 par

Marilyn RENERIC-CHAUVIN

Sous la direction de Bernard Lafargue

Membres du jury

Bernard ANDRIEU, Professeur de philosophie du corps, Université de Nancy

Anne CREISSELS, Professeur d'arts plastiques, Université de Lille 3

Cécile CROCE, Professeur d'esthétique et sciences de l'art, IUT Bordeaux 3

Jean-Marc LACHAUD, Professeur d'esthétique et sciences de l'art, Université de Strasbourg

Bernard LAFARGUE, Professeur d'esthétique et sciences de l'art, Université de Bordeaux 3

Relecture des multiples facettes du féminin sacré et profane

L'Art a toujours consacré une grande part à l'image du féminin. Que cela soit dans l'iconographie gréco-romaine ou judéo-chrétienne, ses multiples représentations sont synonymes de confusion et d'ambivalence. La femme et l'image ont en commun de susciter méfiance et fascination. C'est au travers de l'étude approfondie de quelques figures clefs de l'histoire de l'art, que nous vous proposons une relecture post-féministe des diverses facettes du féminin, prises dans la dyade sacré/profane. Mythes et croyances donnèrent naissance à un métissage pagano-chrétien qui fit émerger un Eternel Féminin inébranlable encore très prégnant dans l'art actuel. Tantôt dans la foi de l'image, tantôt dans sa condamnation, ainsi se résume l'insoluble combat entre l'humain et le divin. La Femme restera à jamais l'élément trouble associé au paraître et à la beauté. Dans nos recherches nous avons constaté que la femme et la peinture sont en parfaite adéquation. Elles sont indissociables car iconoclasme et misogynie vont souvent de pair. Peu à peu, le corps remplacera la toile et le fard, la peinture pour les artistes transgenres. Dans d'étranges (*queer*) parodies entre exhibition et chamanisme, ils réinventeront leur devenir-féminin. La surface de l'œuvre devient alors le miroir où se reflète cet Autre, *alter ego* tant recherché. La pensée féministe se met en marche au travers des révolutions des genres et des sexes. Ainsi, c'est entre Pygmalion et Narcisse que les artistes des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles, nous offrent, entre mascarade et mélancolie, la vision d'un idéal sans original. Enfin, nous revenons sur l'art des femmes. Leurs pratiques sont souvent *borderline*, partagées entre violence, humour et *Charis* dans leur quête d'un sacré hors religion. Elles offrent un devenir-pandorien de l'art pour briser à jamais le désormais trop célèbre : « Sois belle et tais toi! »

Art / Féminin / Image / Sacré / Profane / *Queer* / Confusion / Ambivalence /
Esthétique / Histoire / Psychanalyse

Review of the multifaceted feminine, both sacred and secular.

A large percentage of art has always been devoted to the images of the feminine. In Greco-Roman as well as in Judeo-Christian iconography, these multiple representations are synonymous with confusion and ambivalence. The common link between woman and her image is the ability to arouse distrust and fascination. By means of an in-depth study of some key figures from the history of art, we hereby put forward a post-feminist review of the diverse facets of the feminine, viewed under the sacred/secular dyad. Myths and faiths gave rise to a pagan-Christian hybrid, bringing forth a constant "*Eternal Feminine*" that is still firmly rooted in contemporary art. It is sometimes the faith of the image, sometimes its condemnation, that encapsulates the unresolvable fight between the human and the divine. Woman will remain forever the obscure element that is associated with appearance and beauty. In the course of our research, we ascertained that woman and painting are in perfect harmony; they are inseparable because iconoclasm and misogyny often go hand in hand. Step by step, the body will replace the canvas and the make-up, the painting of transgender artists. In queer parodies between exhibition and shamanism, they reinvent their transformation into the feminine. The surface of the work becomes a mirror that reflects this Other, the alter ego, so longed for. Feminist thinking is set in motion through the revolutions of genders. Artists of the 20th and 21st centuries offer us a vision of an ideal without an original, a new Pygmalion or Narcissus, somewhere between masquerade and melancholy. Finally, we return to the art of the women. Divided between violence, humour and *charis*, their methods are often borderline, in their quest for the sacred that is beyond religion. They offer to evolve into "pandorien" art to shatter for ever the henceforth overly famous idea: «be beautiful and remain silent! »

Feminine / Art / Image / Sacred / Secular/ Queer / Confusion / Ambivalence /
Aesthetic / History / Psychoanalysis

*A mes parents, pour leur aide précieuse et inestimable sans laquelle rien n'aurait
été possible.*

*A mon mari, pour sa tendresse, sa patience, son soutien permanent et son intérêt
pour mes travaux.*

A notre enfant à naître...

Remerciements

Je remercie mon directeur de recherches, Monsieur Bernard Lafargue, pour avoir su me faire partager sa passion pour les arts et la philosophie. Ses conseils et son exigence m'ont permis de me révéler au travers des voies de l'esthétique. J'espère avoir acquis au contact de son enseignement un peu de sa sagesse et de son érudition.

Je remercie également, M. Bernard Andrieu, Mme Anne Creissels, Mme Cécile Croce et M. Jean-Marc Lachaud, qui me font l'honneur d'avoir accepté de participer au jury de soutenance.

Je tiens à témoigner ma reconnaissance à tous les professeurs qui ont su entretenir la flamme de ma passion pour les Arts par leurs encouragements tout au long de mes études.

Enfin, merci à toutes les personnes qui ont apporté leur concours de près ou de loin à ma recherche.

Table des matières

<i>Relecture des multiples facettes du féminin sacré et profane</i>	3
<i>Introduction</i>	12
I. Dieu créa l'Homme à son image et l'Artiste créa l'Image de la Femme...	18
De l'amour à la haine des images	18
I.1. Pourquoi la dyade du sacré et du profane?	20
I.1.1. Etymologie et origines.....	25
I.1.2. Mélange entre les civilisations gréco-romaine et judéo-chrétienne.....	30
I.1.3. Le sacré : entre ambivalence, tabou et transgression	34
I.2. Des filles aux mères	38
I.2.1. La première femme ou le don de Dieu	41
I.2.2. Lorsque le don apporte la chute de l'humanité.....	44
I.2.3. Le rachat des fautes par la maternité	48
I.3. Des mères aux figures de l'Eternel féminin	54
I.3.1. L'Amour comme puissance	54
I.3.2. L'humaine image de la beauté divine	60
I.3.3. L'Ambivalence sacré et profane comme les multiples facettes de l'Eternel féminin	79
II. L'Eternel féminin : du mythe au fantasme	85
II.1. Les premières femmes de l'art	87
II.1.1. De <i>Parthénos</i> à <i>gumnée</i> ; la femme dans l'art grec : « nude or naked »?.....	88
II.1.2. Beautés « fatales » mais pas mortelles. Histoire de la beauté antique.....	91
II.1.3. Une histoire des femmes?.....	94
II.1.4. Vénus et ses sœurs immortelles en images	96
II.2. Le Moyen-âge : La Vierge et les châtelaines du diable	105
II.2.1. Contexte	105
II.2.2. Histoire des femmes et de la beauté	107
II.2.3. Du <i>fine amour</i> à la chasse aux sorcières	110
II.3. Hybridation et ambivalence : entre l'humain et le divin	113

II.3.1.	Contexte	113
II.3.2.	De <i>Virgo</i> à <i>Virago</i> ; Histoire des femmes de la Renaissance.....	116
II.3.3.	Figure d'un féminin renaissant.....	118
II.4.	Les Beautés « classiques » et les « Petites » libertines du siècle des Lumières ..	128
II.4.1.	Histoire d'une période en pleine scission	128
II.4.2.	Histoire de la beauté et des femmes des Lumières	130
II.4.3.	Le motif de « la petite » et de « la libertine »	132
II.5.	Les Beautés bizarres du Romantisme	141
II.5.1.	Histoire des filles de la post-révolution	141
II.5.2.	Le « beau bizarre » en images.....	143
II.5.3.	Un beau mal fatal	154
II.5.4.	Beauté interlope et multiples facettes du féminin de Baudelaire.....	159
III.	<i>Le sacre des Beautés de « l'au-delà », pour un réenchangement du monde</i>	169
III.1.	Une vision phallogcentrique de la normalité	172
III.1.1.	Le Genre et la Norme	173
III.1.2.	La Femme et l'Homme	178
III.1.3.	French Theory et Theory Queer : vers une déconstruction du Genre.....	183
III.2.	Le désenchantement du monde	192
III.2.1.	Mélancolie et désenchantement du monde : la désertion des Dieux et l'assassinat du Genre.....	192
III.2.2.	L'expérience du sacré hors-religion vers la reconquête de l'androgynie primordial.....	195
III.2.3.	L'ère du Trans-genre : les <i>Shemales</i> et la théâtralisation du corps	199
III.3.	Un Art « par-delà » le féminin et le masculin : vers le sacre de l'Etrange.....	206
III.3.1.	La part du monstre. Pierre Molinier : mélancolie et pluralisme d'une figure hors des lieux communs.....	207
III.3.2.	La part du Kitsch : Pierre & Gilles	222
III.3.3.	La soma-esthétique : une histoire de figure	235
IV.	<i>Par-delà la figure de la muse : pour un devenir pandorien de l'art.....</i>	242
IV.1.	L'image du féminin : entre corps du délit et corps en actes	247
IV.1.1.	Débat autour de la Femme	247

IV.1.2.	L'art de la sophistication est-il essentiellement féminin? Le mystère de la féminité entre mascarade et parodie	257
IV.1.3.	L'art de contre-violence pour une politique d'un corps en rupture	264
IV.2.	L'hystérie des Génitrix : des (l)armes au rire	272
IV.2.1.	La licorne de Rebecca Horn pour un réenchantement poétique	272
IV.2.2.	Un art particulièrement grotesque	280
IV.2.3.	L'ironie d'un corps absent face à l'incorporation du cynisme	285
IV.2.4.	L'art d'en rire, blasphème d'un corps actant	293
IV.3.	Du spirituel dans l'art féminin?	298
IV.3.1.	Le sacré a-t-il un genre?	298
IV.3.2.	Rituels féminins : entre image et magie	304
IV.3.3.	Le sacre du monstre : qui fait l'ange fait la bête.....	310
Conclusion.....	319
Bibliographie.....	324
Table des illustrations	344
Index.....	353

« Le véritable lieu de naissance est celui où l'on a porté pour la première fois un coup d'œil intelligent sur soi-même : mes premières patries ont été les livres.

*Marguerite Yourcenar,
Extrait des Mémoires d'Hadrien*

Introduction

L'Art a toujours consacré une grande part à l'image du féminin. Que cela soit par l'image des déesses de la Grèce Antique ou celle de saintes chrétiennes tout semble l'apparenter à la multiplicité. La femme et l'image ont ceci en commun: elles fascinent mais aussi suscitent la méfiance et les censures les plus radicales. Au travers des figures féminines clefs de l'histoire, nous proposons une relecture post-féministe de l'image d'un féminin de l'art qui vacille inlassablement entre le sacré et le profane comme le fit l'Image en occident.

Depuis l'Antiquité, toute imitation est objet de débat. Tout reflet qu'il soit naturel ou artificiel est associé à un leurre. L'image est spéculaire, elle suscite la méfiance dans la tradition philosophique. Cet héritage restera prégnant pendant des siècles. Les peuples auront autant de plaisir à détruire les images qu'à les contempler. L'image est tiraillée entre deux versants : *eikon* et *eidôlon*, qui provoquent passion et répulsion chez ses contemporains. Que ce soit dans la culture gréco-romaine ou judéo-chrétienne, l'image du féminin nous offre de multiples facettes. Ces deux civilisations sont le berceau de notre histoire européenne. Elles y ont ancré quelques grands noms d'effigies du féminin. Ces figures seront à jamais porteuses d'une Image d'un féminin pluriel qui inspire désir, crainte et respect. Qu'elles soient mystérieuses, mystiques ou pécheresses, leur beauté aura été autant admirée que condamnée. La beauté, ayant été conjointement signe du divin et miroir du diable, a toujours hanté la philosophie, l'art et la littérature ainsi que d'autres sciences humaines. Le concept de Beauté est pris dans la dyade sacré-profane. Cette étude n'est pas le postulat d'une Histoire de la Beauté de l'Antiquité à nos jours mais plutôt une relecture de l'évolution de sa représentation à travers les siècles. Les artistes transgenres réinterrogent ce devenir-féminin et la possibilité de défaire le genre. Tout s'opère comme si les artistes voulaient en finir avec cette immémoriale guerre des sexes. Nous ne sommes plus seulement en présence d'un clivage des genres masculin / féminin mais bien dans une multiplicité des possibles.

Ce travail n'a pas pour but d'affirmer quoi que ce soit sur la véracité des textes des grandes doctrines religieuses que nous allons évoquer. Nous nous positionnons en tant qu'observatrice de l'impact qu'ont eu ces écrits sur l'art et non en tant que juge. Plasticienne et esthéticienne des arts plastiques et des sciences humaines de formation, nous ne

cherchons qu'à mettre en lumière le fait que les artistes féminins et masculins (nous y tenons pour couper court à toute suspicion d'un clivage des sexes) luttent et jouent avec l'image d'un féminin sacré et profane. Nous essaierons de montrer en quoi, dans l'analyse des œuvres que nous vous soumettrons, l'art est devenu le terrain d'un trouble dans le Genre. Nous avons eu l'intuition que les grandes figures féminines ont marqué les arts et sont restées ancrées dans l'art contemporain même si ce dernier tend à s'en détacher. Nous souhaitons étudier l'évolution de l'ambivalence sacrée et profane autour de la figure du féminin dans les arts plastiques. Nous ne prétendons aucunement revendiquer une quelconque « vérité du féminin » mais tentons plutôt de comprendre ce qui aurait participé à l'élaboration de grands clichés, tels que celui de l'Eternel féminin. Il est ici question de « l'image » du féminin, c'est donc en philosophe de l'art et non en sociologue-féministe que nous vous proposons d'étudier les variations et les multiples facettes de ce féminin qui marquent encore de leur joug nos pratiques artistiques actuelles. La politique sexuelle identitaire *queer* est un outil dont nous nous servons afin de mieux cerner ce qui s'est joué dans la lutte des classes, des races et des genres. Pour ce travail, nous évoquerons différentes sciences de l'art telles que l'histoire de l'art, la littérature, la psychanalyse, la philosophie ainsi que l'art actuel. Nous espérons ainsi ouvrir de multiples réflexions connexes dans un esprit de transdisciplinarité. Il ne faut pas oublier que les artistes, même s'ils sont des plasticiens, sont avant tout les citoyens d'une société et que l'art est le médium où sont interrogés les phénomènes sociétaux. En écho aux réactions tant espérées par les commissaires d'exposition d'Elles@CentrePompidou, puisque le sujet s'y prête, philosophons d'une manière fondamentalement différente, au féminin.

En philosophie et pour le reste de la culture judéo-chrétienne, l'image provoque des désordres affectifs dangereux pour l'Homme. Ce dernier risquerait de tomber dans une sensiblerie féminine. La femme, de Platon à Nietzsche, en passant par Baudelaire, est naturellement du côté du leurre et de l'artifice. En cela, nous la rapprochons de l'image. Son paraître s'oppose à l'Être. Ainsi assiste-t-on à nouveau à l'opposition Sensible / Intelligible. Nous avons été amenée à confronter les problématiques du féminin et du sacré intimement liées en art. L'art se fait la scène et le témoin du clivage Homme/Femme-Sacré/Profane. Il en est le trait d'union car il est transgenre. L'étude de ces deux dyades tente de remplacer le constat douloureux d'une domination par une renaissance du principe d'union. Notre ère évolue vers un monde de religiosité trans-humaine où se confondent l'être et le sacré. La

modernité a fait place nette à un art contemporain post-humain où le corps bisexué se retrouve sacralisé par la profanation même de la Norme. Depuis bien longtemps l'image et la femme sont synonymes car considérées comme un poison. Toutes deux camouflent la vérité des choses en usant de fards et de peintures pour détourner de la Raison et du Vrai, ce qui les rend dangereuses aux yeux de certains philosophes. La religion du livre condamnera l'image et le paganisme. Mais l'irréductible besoin de l'homme à vouer un culte à ce qui se voit et se contemple, forcera la religion chrétienne à réviser ses positions sur l'image. L'image est investie de puissances et de pouvoirs qui nous permettront de communiquer avec d'autres réalités. Elle est ambiguë et rend confus celui qui la contemple. La confusion (du latin *confudere*) est un glissement de sens qui génère un trouble, terme clef dans la théorie *queer*. L'ambiguïté est une notion sous-jacente dans beaucoup d'aspects de la création artistique. Lorsqu'elle est provoquée, elle donne la possibilité d'un double système de lecture. L'image artistique ouvre à d'autres possibles. Elle donne à voir au-delà du visible et provoque ainsi crainte et fascination. Elle est attractive par nature, captivante et énigmatique. Elle est devenue au-delà d'un support de diffusion, un miroir du Féminin. Pour certains, l'image artistique ne saurait exister qu'à condition de rejeter toute sacralité qui l'accompagne depuis sa légitimation en Occident. L'Histoire de l'art ne se résumerait-elle pas à l'incessante bataille entre sacré et profane? Ces deux termes ne s'opposent pas fondamentalement, ils ne peuvent pas exister l'un sans l'autre. C'est une dyade de concepts qui se combattent, s'acceptent et se rejettent sans cesse. Le sacré appartient à un domaine séparé, inviolable, privilégié par son contact avec la divinité et inspirant crainte et respect. Ce terme s'applique aussi bien aux inanimés qu'aux vivants. D'un point de vue étymologique, les origines du mot sacré sont assez troublantes. C'est en latin qu'on découvre le caractère ambigu de cette notion. Elle signifie à la fois consacrée aux dieux et chargée de souillures, digne de respect aussi bien que maudite. Cette double valeur propre à *sacer* contribue à le distinguer de *sanctus*. Étant d'inspiration religieuse, le respect doit être dû aux choses sacrées. Elle peut parfois désigner un désagrément ou un juron. D'un point de vue esthétique, le sacré est séparé du monde profane et appartient à un monde d'existence supranormale. L'art sacré tend à la perfection parce qu'il contribue au service de la divinité et qu'il doit en refléter la splendeur. Il se doit d'atteindre le plus haut niveau esthétique. Le profane est dépourvu de caractère religieux et a trait au domaine humain, temporel, terrestre. Ainsi le monde, l'ordre, la vie, l'Antiquité, l'Art ou encore l'Histoire peuvent être qualifiés de profanes. Dans un emploi qui se veut péjoratif, le profane est celui qui porte

atteinte au caractère sacré des choses. On l'associe alors aux termes d'impie et de sacrilège, voire même d'athée. Le profane n'est pas initié, il n'a pas de religion ou y est étranger. Cette notion désigne quelqu'un qui ne fait pas partie d'un groupe, d'une association quelle qu'elle soit. Étymologiquement profane vient du latin *profanus*, de *pro* « devant » et de *fanum* « lieu consacré ou temple ». Il désigne ce « qui n'est pas consacré » ou ce « qui n'est plus sacré » et par extension l'impie et l'ignorant. D'un point de vue esthétique, le profane est celui qui appartient à la vie ordinaire. La frontière qui séparait sacré et profane tend à disparaître de nos jours. L'Homme moderne semble avoir désacralisé son monde pour assumer une existence profane. Le sacré est un obstacle devant la liberté. L'Homme ne se sentira pas libre avant d'avoir tué le dernier dieu. Le monde contemporain est fait de paradoxes et les artistes sont là pour nous les montrer. A force d'assassiner les grandes théories, on oscille dans un entre-deux permanent. Tout ce qui nous a construits est en train d'être transformé. Puisque Dieu a déserté notre monde « désenchanté », pour qui fait-on des images? Certains artistes ont pour mission de rendre le monde plus beau qu'il ne l'est, d'autres au contraire ont le devoir de nous ouvrir les yeux sur sa laideur. Toutefois, pour beaucoup de théoriciens dont Mircea Eliade, l'Homme a besoin d'idoles. Il s'inventera d'autres mythologies car il aura toujours cette envie d'ailleurs. Le Sacré comme l'Art rassemblent et divisent les peuples. L'Art n'est pas pour autant une religion de substitution. Certains y voient la reconquête de la croyance de l'Homme qui ne peut pas se contenter de la réalité. La pensée symbolique est consubstantielle à l'être humain; elle permet la communication et la complicité entre les Hommes, les Siècles, les Périodes de l'Histoire. Dans la Modernité, l'image cette « explosante fixe » n'aura que le musée pour Temple.

Dans l'histoire de l'art et de la peinture n'y aurait-il pas eu fusion / confusion dans les représentations des figures féminines, entre un féminin sacré et un féminin profane? D'où vient une telle ambiguïté? Quelles en sont les conséquences dans l'art actuel? L'ambivalence sacré / profane et la multiplicité ne se retrouveraient-elles pas à la base de la *French Theory* dite Théorie *Queer*?

Pour ne plus se sentir seul, l'artiste seul créateur, se retournera vers les dieux païens. La transgression de l'interdit envoûtera à nouveau le public pour un sacré d'infraction. L'art est le terrain de l'union des contraires, du sacré et du profane, mais aussi du féminin et du masculin car sa problématique va au-delà de la simple question du genre. Il est le lieu où hommes et femmes sont égaux devant la création. Les phénomènes *queer*, *trans-* et autres

troubles engendrent une transgression et proposent une quête de spiritualité dans l'union des contraires. Reste à étudier dans quelle mesure cet art volontairement parodique voire grotesque peut changer les regards. Beaucoup d'artistes ont vu en l'être humain des traces du sacré. Certains savent voir du « spirituel dans l'art » là où d'autres ne voient qu'hérésie et profanation. Le peintre, qu'il soit Pygmalion ou Narcisse, se perd devant son œuvre/reflet d'une femme idéale créée de toutes pièces. Le sacré lutte contre le profane mais se sert au passage. Aussi sommes-nous en présence d'un éternel recommencement. L'Histoire de l'Image se veut réactionnaire et révoltée. Ainsi toute image artistique a pour but de remettre en question la réalité des choses. Le sacré se manifeste comme une réalité différente des réalités naturelles. L'art clairvoyant change et donne le change. Une confusion que la théorie Queer de J. Butler et de ses nombreux épigones nous permet de mieux comprendre. Nous voudrions plus particulièrement montrer comment les artistes transgenres ont su voir en ce « devenir- féminin » deleuzien la possibilité de défaire et démultiplier le genre. On n'est plus en présence d'un clivage homme-femme par rapport à un sexe anatomique, mais à une multiplicité des possibles. Le *queer* sème le trouble et ébranle l'ordre des choses. L'art queer doit-il être vu comme une simple provocation ou rend-il obsolètes les termes de féminin et masculin? L'art transgenre est-il un réel pas en avant dénué de toute historicité? Les mentalités changent mais les termes demeurent, l'image transsexuelle queer réinvente-t-elle celle du féminin? L'art contemporain mène-t-il à l'ère d'un « sacré de transgression »?

Les enjeux de cet essai sont simples, après avoir établi l'origine et l'histoire de ces figures clefs nous reviendrons sur les relations entre beauté humaine et beauté spirituelle. Il nous faudra reprendre le concept de féminin et son ambivalence sacré / profane à travers notre héritage gréco-romain et judéo-chrétien, mais aussi dans la religion bouddhiste par l'étude de textes anciens. Cette analyse permettra de faire émerger des visions très divergentes mais pas incompatibles de la relation homme-femme, nous permettant de détecter les sources de l'éternel féminin. C'est alors que nous démontrerons que le concept de Beauté est lui-même chargé d'ambiguïté. La psychanalyse (Freud et Lacan déterminant les normes) et la philosophie (Foucault, Deleuze, Derrida, Butler, Halperin) seront bien évidemment les moteurs de notre réflexion. Des analyses d'œuvres d'art très diverses sauront éclairer les questions qui découlent de notre problématique. Comment la représentation de ce féminin sacré et profane a-t-il évolué dans l'art contemporain? Est-on sorti de la représentation de l'Eternel Féminin? Si oui, par quels moyens? Pour finir, nous nous

concentrerons sur un des traits caractéristiques de l'art post-féministe : la mascarade. Pour beaucoup il est un signe d'appauvrissement culturel. Nous vous montrerons qu'il regorge au contraire de richesses, dans sa tentative de dégagement et d'éradication d'un lourd passé phallogocentrique.

I. Dieu créa l'Homme à son image et l'Artiste créa l'Image de la Femme...

De l'amour à la haine des images...

Beaucoup d'encre a été versée au sujet des femmes et de leurs représentations. Leurs images aux deux sens du terme furent les créations d'artistes mais aussi d'érudits et de politiciens. Le féminin relu sous l'angle du masculin fait apparaître un « panthéon » composé de multiples « types » du féminin. On y retrouve les déesses, les mystiques, les sorcières, les hystériques, mais aussi les filles, les amantes et les mères. Racontée par les hommes, la figure du féminin se fait plurielle. Un pluriel mis du côté du païen. Ces nombreux « genres » de l'Eternel féminin sont comme autant de fantasmes générés par leurs créateurs.

L'Homme est unique à l'image de Dieu, il se fait démiurge. Divine autant que dangereuse, la beauté est un poison. La femme est comme la peinture si l'on en croit Platon. Elle séduit par ses apparences et détourne l'homme des chemins de la vérité. Nous souhaitons revenir sur l'origine des différentes facettes de l'image du féminin dans les arts plastiques avec une mise en abîme des grands courants de pensées théologiques qui sont restés un héritage prégnant pour l'Art. Ceci nous permettra de poser les bases de ses relations ambivalentes avec les concepts de sacré et de profane. Nous avons fait le choix d'une partie quelque peu historique afin de comprendre ce qui a forgé l'image si tenace d'un Eternel Féminin pour mieux expliciter, par la suite, ce qui s'est joué dans l'art contemporain et comment les artistes en ont démonté les rouages. L'étude que nous vous proposons sur l'image de la femme dans l'art ne se veut pas être l'étude de la femme, mais l'étude de son *Image*. Elle y est reflétée de différentes façons *prudica* ou *vulgaris* comme le fut la célèbre Vénus. Ces images ont été créées pour des commanditaires à une époque où les femmes avaient une place mineure dans la société. Mais les choses ne sont pas aussi tranchées. D'autres artistes les ont peintes avec sensibilité et une grande part de féminité. C'est le cas du Titien et de Botticelli ou encore de Duchamp et de Molinier. Ils nous proposent chacun à

leur façon une image pleine de fard et de peinture qui nous parle d'un féminin d'un autre genre artistique. Il nous a paru essentiel de revenir sur les notions de sacré et de profane dans un premier temps, afin de bien comprendre ce qui dans cette dyade marque l'Histoire de l'image du féminin dans les arts. Que signifie faire de l'art pour un Dieu ou une Déesse? Quel sens a-t-il lorsque Dieu n'est plus? Ensuite nous voudrions entamer l'exposé de notre hypothèse par l'étude des « Féminins » tantôt païens, tantôt sacrés. Les figures que nous vous proposons d'étudier sont ambivalentes dans leur rapport au divin. Elles oscillent entre le monde des Dieux et celui des Hommes. Elles sont inclassables. Si le féminin est pluriel pour les artistes masculins, ces derniers aiment à le classer par types. Le tout est enclavé dans le concept d'Eternel féminin. Pour mener à bien notre démonstration nous avons choisi de découper en trois « titres sociaux » les types d'images choisies; à savoir la fille, la mère et la femme. Les trois catégories suivent les âges de la vie féminine. Les hommes pendant des siècles en ont fait, pour ces femmes d'un autre genre (celui du divin), des cellules imperméables. Nous verrons tout au long de ces trois études qu'elles sont flexibles.

I.1. Pourquoi la dyade du sacré et du profane?

Pourquoi l'Image? L'Homme ne la crée pas que pour pouvoir contempler son Dieu, mais surtout pour se contempler à travers lui. Il devra la placer sous l'autorité du *logos* afin de lui assurer le salut en la renvoyant à un plan éminemment supérieur. L'histoire nous apprend qu'une image n'est pas forcément faite pour être vue. Elle est un pont entre le monde sensible et le monde intelligible. Lorsqu'elle est politique, elle est au service d'un chef qui s'incarne et se divinise. Elle transfère ainsi l'image sacrale du divin à l'autorité du chef politique. Avoir le pouvoir des images, c'est exercer le pouvoir par l'image. Avant toute chose revenons un court instant aux origines de la dyade sacré-profane, sur la lutte entre la Rome païenne et chrétienne, l'émergence du christianisme et les conséquences d'un tel mélange des genres au niveau de l'iconographie qu'il a fait naître.

En 330, Byzance devient Constantinople. La *Nova Roma* fut proclamée nouvelle capitale de l'Empire d'Orient. Elle rayonna pendant plus de deux siècles par sa culture et sa société. Au IV^{ème} siècle, le gouvernement et la religion étaient intimement liés. Constantin (mort en 337) fut le premier Empereur chrétien. Il réussit à décourager toutes pratiques du paganisme en fermant les temples et en leur confisquant leurs biens. Son fils et successeur Constance prohiba définitivement toutes formes du paganisme comme le mithraïsme ou le néo-platonisme et le stoïcisme¹... Le neveu de Constantin, Flavius Claudius Julianus, a reçu à Nicomédie l'instruction d'Eusèbe et s'approcha de la vie de saint homme. L'étude d'Homère et de la philosophie, jugée alors païenne, l'émerveilla. Ainsi, petit à petit, il commença à s'éloigner du christianisme et se convertit pleinement au paganisme. Lorsque Constance fit décapiter le César en place jugé despotique, Gallus, l'empereur ne se méfia pas de Julius. Il lui donna sa sœur Hélène en mariage, le promut César et lui confia le commandement de la Gaule. Il revint à Constantinople pour y devenir Empereur à la mort de Constance en 361. Julius reconnu comme païen, accéda au trône sans encombre. Il vivait en saint chrétien dans la pauvreté mais fit rouvrir les temples païens et reçut nombre de philosophes au palais. On assista sous son règne à un mélange entre préceptes païens et chrétiens. Constantinople fut

¹ W. Durant, *Histoire De La Civilisation* Vol. 10, L'âge de la foi, « L'apogée de Byzance la civilisation islamique », Chapitre I et II, *Cercle Du Bibliophile*, Genève : Editions Rencontre, 1963.

gouvernée par un chrétien à la culture païenne. Julius était émerveillé par les mythes et mystères que véhiculait le paganisme. Très vite il comprit qu'aucune religion ne peut espérer gagner et émouvoir les âmes « [...] si elle ne revêt pas sa doctrine morale de la splendeur du merveilleux, de la légende et du rite. »² Il découvrit la nécessité du symbolisme pour transmettre des idées spirituelles. Le paganisme, par ses fêtes, était plus attrayant comparé à la rigueur du christianisme, exprimant l'expérience du sacré par une notion neutre du Divin contrairement à l'idée d'un Dieu unique absolu. Cet empereur était chrétien dans son attitude mais païen en sa foi. Par conséquent, pour ceux qui voyaient en le paganisme une fin et un moyen de s'amuser furent grandement surpris de trouver un empereur plus puritain que le fils du Dieu Unique. Avec la succession des différents dirigeants de l'empire, l'Eglise devint peu à peu la mère nourricière de la nouvelle civilisation. Elle devint en Orient la subordonnée de l'Etat, alors qu'en Occident elle lutta pour son indépendance. En 410, Alaric, chef des Goths lui-même chrétien, ravage Rome³. La chute de Rome résulte d'un processus de plus de 300 ans. Les causes en furent multiples et prirent directement racines dans le peuple et ses mœurs. La lutte des classes mais aussi les différentes incursions barbares ont affaibli le pays en terme démographique et de ressources naturelles. Rome est en pénurie d'hommes lorsque le christianisme s'en empare. Suite aux dernières tentatives de Dioclétien d'anéantir le christianisme, le règne de Constantin entraîna un changement complet du statut de cette nouvelle religion.

Nous nous sommes recentrée sur Rome et Byzance pour mieux comprendre les bases de l'expérience du sacré qui marqua par la suite toute notre civilisation. Une oscillation constante s'est opérée entre paganisme et christianisme. Certains dirigeants comprirent que ce qui intéressait dans le païen pouvait servir le culte de la nouvelle religion. Ainsi les fêtes, pour n'en citer qu'un exemple, semblent illustrer parfaitement ce phénomène. Le « merveilleux » et la notion neutre de « sacré » sont des transmissions directes des religions antiques. Celui qui fait l'expérience du sacré a un sentiment ambivalent de respect et de rejet de ce même objet. Le sacré est l'expérience de la crainte et du respect. Cette notion est ambiguë car elle attire et en même temps place sur un autre plan qu'il est interdit de

² *Ibid.*, p.38.

³ M.Eliade, *Histoire Des Croyances Et Des Idées Religieuses Tome 3*, « De Mahomet à l'âge des reformes », chapitre XXXII, les églises chrétiennes jusqu'à la crise iconoclaste VIII^{ème}, IX^{ème} siècle, collection Bibliothèque historique, Paris : Payot, 1989.

transgresser. Le christianisme apparut à l'empire comme une religion salvatrice destinée à remettre dans le droit chemin un peuple qui provoque sa chute dans la décadence païenne. Pour se faire accepter des citoyens romains, l'Eglise dut coexister un temps avec les dieux précédents. L'expérience du sacré a empreint la religion, la civilisation et la philosophie. C'est entre autres pour cette raison que nous avons fait le choix de revenir sur un thème maintes fois exploré. Elle a marqué de son sceau les arts plastiques. C'est dans ce domaine, éponge du cours de l'Histoire, que l'on peut observer la cohabitation et les interactions entre sacré et profane, ainsi que les hybridations nées de tels mélanges de genres. Le christianisme a dû se remettre en question pour aborder les fidèles et se réinventer à travers les rites et le magique que savait véhiculer le paganisme.

Les chrétiens des deux premiers siècles n'ont pas façonné d'images suivant les commandements du Décalogue. Pourtant, c'est à partir du III^{ème} siècle dans l'Empire d'Orient que l'iconographie religieuse commence à faire son apparition dans les lieux de cultes. Au cours de ces deux siècles a lieu l'incessante dispute entre iconophiles et iconoclastes. On voit s'accroître le nombre d'images miraculeuses et aussi une croyance en leur pouvoir surnaturel « [...] présupposant une certaine continuité entre l'image et la personne qu'elle représente [...] »⁴. L'icône est alors considérée comme « une extension, un organe de la divinité elle-même. » Le culte des images fut officiellement interdit en 726 par l'Empereur Constantin V. Le principal argument retenu contre le culte des images fut celui de « l'idolâtrie implicite dans la glorification des icônes ». « En somme, tout comme les reliques rendaient possible la communication entre le Ciel et la Terre, les icônes réactualisaient le prodigieux *illud tempus*, lorsque le Christ, la Vierge et les Saints Apôtres vivaient parmi les hommes. »⁵ Les icônes de plâtre ou peintes font une sérieuse concurrence aux reliques qui développent peu la dévotion des fidèles. Pour Louis Réau, l'image est bien plus plaisante et possède des vertus miraculeuses. On lui confère la même « puissance d'intercession » que le saint lui-même. L'ancienne Loi proscrivait la fabrication des images peintes et surtout sculptées qui rappelaient le veau d'or et présentaient le même danger que lui. Lorsque la persécution des premiers chrétiens cessa, leur haine pour les images diminua peu à peu. « L'art se mit au service de l'Eglise qui comprit tout le parti qu'elle pouvait en tirer pour faire pénétrer sa doctrine dans le cerveau inculte des illettrés. » « Les

⁴ *Ibid.*, p.68.

⁵ *Ibid.*, p.70.

images, disent les clercs, sont le livre de ceux qui ignorent l'écriture. »⁶ Les reliques furent associées à des images et certains abus firent basculer les images prototypiques dans l'idolâtrie de talismans aux vertus magiques. Beaucoup d'esprits simples commencèrent à vénérer ces images. Ils les embrassaient, leur portaient des cierges, de l'encens... Et se vengeaient aussi lorsque les statues n'exhaussaient pas leurs souhaits. De tels comportements envers des images ravivèrent au IV^{ème} siècle la haine des iconoclastes orientaux. La crise éclata en 725 sous l'empereur Léon l'Isaurien qui promulgua un édit pour que les icônes soient placées plus haut afin que les croyants n'y aient pas accès. Sous Constantin « un Concile d'évêques iconoclastes réuni en 853, condamna le culte des images comme une forme d'idolâtrie. De 745 à 785, l'art de la peinture fut déclaré « impie ». La persécution sévit surtout de 705 à 706. »⁷ Des scènes profanes vinrent remplacer tableaux et statues de saints et du Christ. Il fallut attendre 787 pour que l'Impératrice Irène, au second Concile de Nicée, réussisse à calmer les iconoclastes. Les iconodoules déclarèrent que les saints avaient le droit d'être admirés comme modèle de pénitence et de vertu. Sous Léon l'Arménien, il y eut un nouvel édit de concile iconoclaste qui interdit de brûler des cierges devant des images des saints. En 843 la discorde s'éteint enfin avec la restauration de l'orthodoxie. En occident, il fallut attendre la Réforme du XV^{ème} siècle pour qu'une crise iconoclaste aussi forte éclate. La Réforme supprima toutes images religieuses. L'iconoclasme sévit sur tout l'occident, hormis sur l'Espagne et l'Italie. En France, pendant les guerres de religions, les Huguenots accumulèrent les ruines mais le Concile de Trente fit la part du feu et admit les images lourdement censurées. Les évêques furent les seuls à pouvoir prononcer le *Nihil obstat*. La Renaissance, période dont nous développerons ultérieurement quelques exemples, aboutit à une véritable paganisation de l'art chrétien. Toutefois quelques Dieux antiques survécurent au Moyen-âge. « Le paganisme s'infiltré de bonne heure dans l'art florentin du Quattrocento. Donatello sculpte vers 1450 pour le maître-autel de la basilique Saint-Antoine de Padoue une Madone en bronze qui n'est qu'une transposition de la Cybèle antique. »⁸ On pourrait également citer *le jugement dernier* de la chapelle du Vatican, où le Christ est nu et lance des éclairs comme Jupiter. D'autre part les damnés semblent traverser le Styx sur la barque de Charon. On ne s'étonnera pas de voir des fresques de Corrège avec Diane dans les couvents ou encore en 1512 les ex-voto de Titien *Le triomphe de Cupidon sur*

⁶ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Tome 1, Paris : PUF -- 1955-1959, page 411.

⁷ *Ibid.*, p.414.

⁸ *Ibid.*, p.437.

le soubassement du trône de Saint Pierre. « [...] Les peintres humanistes du Cinquecento lui substituent audacieusement *l'Accord de la Fable avec la Religion*. Adam fait pendant au berger Pâris, Eve à la belle Hélène ou à Pandore, Samson à Hercule. »⁹ Raphaël décora les chambres du Vatican en mêlant sagesse païenne et chrétienne dans l'École d'Athènes, et les exemples sont encore nombreux... C'est pourquoi notre choix s'est porté sur « l'expérience du sacré » dans sa double naissance gréco-romaine et judéo-chrétienne. Nous cherchons à en étudier et en comprendre les réminiscences dans les images du féminin, tout particulièrement dans l'art actuel. Nous souhaitons savoir d'où vient cette expérience du sacré qui s'est greffée tout au long de l'histoire de l'art à la figure de l'éternel féminin et qui resurgit encore aujourd'hui de façon inattendue dans l'art contemporain. Traiter de l'expérience du sacré à une période où beaucoup se déclarent sans dieu ni maître peut paraître incongru. Nous avons l'intuition que l'art actuel est plein de réminiscences de l'histoire de notre civilisation. Il nous offre une nouvelle expérience du sacré, hanté par un nouveau panthéon de dieux transgenres avec des rites et des légendes quelques peu *queer* mais pleins de merveilleux.

Doit-on y voir les signes d'un éternel retour aux origines? On peut certainement y voir une réelle interrogation et une réinvention d'une expérience du sacré dépourvue de culte. Car la mort des Dieux n'entraîne pas forcément la mort d'une certaine forme de religiosité.

⁹ *Ibid.*, p.438.

I.1.1. Etymologie et origines

Pour Alain Delaunay, la dyade est l'archétype de tous les aspects symboliques conceptuels du nombre deux c'est-à-dire la dualité, la duplicité, la gémellité et l'ambivalence. Cet archétype régit à la fois l'union et la disjonction rapportant au couple majeur du « soi-non soi. » Le terme de dyade permet de repenser logiquement ce qui n'est pas Un. On l'utilise pour parler de l'homme et la femme ou encore du Paradis et de l'Enfer, de Dieu et du Diable, du sacré et du profane. Au niveau anthropogénique du terme, pour l'auteur, la dyade est active en ce que toute création est révélée comme manifestation d'une bisexualité divine. L'œuf cosmique originel est androgyne, il mélange tous les aspects masculins et féminins de la création, toutes les semences mâles et femelles. Dieu créa l'être humain originel à la fois homme et femme. De cette ambiguïté originelle naquit le premier couple primordial et la dyade féminin/masculin. Le sacré a un double aspect. Pour beaucoup de scientifiques, c'est un concept analytique lié à l'étude des faits religieux. Pour les croyants il s'agit d'un mystère qu'ils craignent et qui les guide dans leurs existences. Emile Durkheim a donné à la notion de sacré une importance particulière dans le XXI^{ème} siècle naissant. Plus ou moins synonyme de religieux, ce principe impersonnel et diffus englobe la notion plutôt neutre de divinité. Le sacré, protégé et isolé par des interdits, est ce qui est consacré ou encore ce qui appartient à la divinité. Il a un caractère intense et émotif. Pour Durkheim l'opposition sacré/profane devient l'opposition social/individuel. Chez Rudolf Otto l'intuition des diverses caractéristiques du sacré est nommée le numineux. Mais il ne faut pas confondre, tous les domaines protégés ou tabous ne sont pas sacrés selon Lévi-Strauss. Il faut donc faire attention à l'emploi d'un substantif comme sacré. Le terme appelle aujourd'hui une réflexion au-delà de l'anthropologique. En latin *sacer* s'oppose à *sanctus* (frappé d'une sensation). Le *hieros* grec retient seulement le sens de consécration ou encore d'interdit. Mais la question qui se pose pour Eliade est celle de la disparition de toute transcendance dans le monde actuel. « « Deux mille ans déjà et pas un dieu nouveau! » s'écriait Nietzsche, qui, refusant le christianisme, cherchait quel sacré renaissant tiendrait donc tête au nihilisme. »¹⁰ Le sacré se définit comme quelque chose d'interdit parce que fondamental. Du côté du profane l'homme est libre de faire ce qu'il souhaite. La vie est

¹⁰ Sources Encyclopédie Universalis, article sur le sacré sous la direction de Casajus, Dominique et Dumas, André, p.10, http://www.universalis-edu.com/imprim_CL.php?nref=Q160821

réglée par l'équilibre de ces deux domaines. Et l'homme est toujours en quête de réalités invisibles que les mythes rendent visibles partiellement. Pourquoi l'Homme a-t-il besoin du sacré? Car il aspire à communiquer avec l'au-delà, comme une porte vers l'autre-monde par prise de conscience et peur de sa propre mort. Les images du féminin dans les œuvres d'art traduisent souvent la peur de la mort. Elles sont un *memento mori* de ce qui a été et de ce qui s'échappe avec le temps. « Le sacré est ici reconstitution mythique d'une humanité avant la chute et avant la dispersion. »¹¹ Les artistes masculins, à travers l'image du féminin et de l'expérience du sacré, sont en quête d'émerveillement, de sensibilité et d'émotions. L'art nous propose des arrêts sur images, des instants « hors du temps », des non-lieux. Ces espaces et ces temps sont protégés car originels et sont devenus sacrés car mis sur un autre plan. Le sacré propose un temps et un espace de création, de retour aux sources et aux origines, aux valeurs complètement opposées au profane de la vie quotidienne. L'image du féminin dans l'art est la capture d'un temps éphémère. Lorsqu'il fait l'expérience du sacré, l'art met entre parenthèses des instants d'enchantement et d'émerveillement. Le sacré « *rhizome* » avec les notions de transgression et de tabou. Ces concepts sont tout à fait fondamentaux dans notre recherche car l'art contemporain a su s'en nourrir pour réinventer l'image du féminin. Traditionnellement les spécialistes du sacré sont des chamanes, des sorciers ou des prêtres, des êtres qui communiquent avec une autre réalité et sont des liens entre le monde sensible et intelligible. Ni réellement dans notre réalité ni vraiment dans l'autre monde, ces *avatars* au sens originel du terme sont d'un autre genre. La mort des dieux ne sonne pas pour autant la mort du sacré. L'humanité, même si elle venait à renier tout héritage religieux, ne sera jamais totalement désacralisée. La séparation entre le sacré et le profane résulte de la scission entre monde humain et supra-humain. Pour beaucoup de scientifiques, le XXI^{ème} siècle assiste à une sécularisation. Toutefois il faut noter que le monde actuel aime créer ses propres mythologies ou mystères. Mais quoiqu'en dise l'homme areligieux moderne, elles ne sont ni dépourvues des Dieux du passé ni d'une certaine religiosité. L'art a gardé quelque chose de sacré plus pour définir sa puissance que par croyance. Sans l'expérience du sacré, l'Homme moderne se sent libre mais vit dans un monde désenchanté. S'il n'a plus la foi pour croire en quelque autre réalité, il ne lui reste que l'espérance et l'imagination pour se créer de nouvelles croyances. Il est son propre créateur et se situe dans un entre-deux. Revenons sur ce que fut le sacré pour les scientifiques au début du siècle. Rudolf Otto (1860-1937) dont l'ouvrage a eu un énorme

¹¹ *Ibid.*, p.11.

succès, a subi l'influence dominante de l'école de Rischl mais s'en est affranchi. Cet ouvrage a pour but d'étudier l'élément irrationnel dans l'idée du divin. Tout dans ce monde nous paraît périssable, seule notre âme nous semble immortelle et douée de liberté. Le mystère religieux n'est pas une obscurité mais plus l'*arrêton*, c'est-à-dire l'ineffable. Ce n'est pas une création de l'imagination mais une découverte de la raison. « La connaissance intuitive s'exprime en *jugements esthétiques*. Le jugement esthétique consiste à rattacher une donnée sensible à une réalité intelligible en vertu d'un pouvoir qui ne relève ni de l'intelligence ni de la volonté, mais du sentiment. Il apparaît clairement que cette théorie déborde de beaucoup le domaine de l'art proprement dit. Est esthétique tout jugement qui n'est ni rationnel ni moral, et qui implique une activité du sentiment. Nous retrouvons ici exactement ce que nous disions du pouvoir de liaison de l'intuition sentimentale. Les termes d'intuition et de jugement esthétique se ramènent à celui de sentiment dont ils désignent l'un le mode de connaissance et l'autre la faculté de connaître. »¹² Tout sentiment esthétique profond a un caractère religieux. Les expériences du beau et du sublime éveillent en nous le monde éternel de l'esprit. « Ce n'est pas l'idée de l'âme qui explique la religion, c'est le sentiment qui accompagne cette idée, celui du surnaturel. C'est ce sentiment qui rend possible la croyance aux esprits, aux démons et aux dieux. Nous sommes donc amenés à examiner un sentiment proprement religieux et à en étudier le développement. Telle est la méthode dont M. Otto fait une application brillante dans le présent ouvrage. »¹³ Le religieux est une catégorie d'interprétation et d'évaluation. Le sacré se soustrait à tout ce qui pourrait être rationnel et constitue l'*arrêton*. Il en est de même du beau dans d'autres domaines. L'auteur a pris l'habitude d'user du terme sacré en lui donnant un sens complètement figuré loin du sens primitif. Le sacré est dans toutes les religions un principe important et vivant. Dans la Bible, il prend les noms de *Qadoch* auquel correspond *Hagios* et *Sanctus* ou plus exactement *Sacer* (traduction du bien et du bien absolu). Otto se sert de la notion de *numineux* pour fixer le caractère particulier et indiquer les formes inférieures ou les phases de développement. Ceux qui n'ont pas fait l'expérience du sacré ne sont pas excusables aux yeux de l'artiste qui fait en lui-même l'expérience esthétique. Qu'est-ce que le numineux lui-même? Ce n'est pas un concept mais il est de nature à saisir et émouvoir l'âme; il la fait frissonner. Le *Tremor* et le mystérieux accompagnent le sacré. « A côté de l'élément

¹² R. Otto, *Le Sacré, L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, traduit de l'allemand par André Jundt, Petite Bibliothèque Payot, Editions Payot & Rivages, Paris, 2001, préface André Jundt, p.12-13.

¹³ *Ibid.*, p.17.

troublant apparaît quelque chose qui séduit, entraîne, ravit étrangement, qui croît en intensité jusqu'à produire le délire et l'ivresse; c'est l'élément dionysiaque de l'action du *numen*. Nous l'appellerons le « fascinant ». »¹⁴ Le *deinos* des Grecs, signifie ce qu'il y a d'épouvantable, de sinistre dans le numineux. « Par le développement des éléments qu'il renferme, il prend le sens de *mirus* et de *tremendus*, de maléfique et d'imposant, de puissant et d'étrange, de surprenant et d'admirable, donnant le frisson et fascinant, divin et démoniaque, et « énergique ». »¹⁵ Le mot « énorme » est ce qui s'en rapprocherait le plus, « [...] ce qui est *troublant*, c'est-à-dire quelque chose de numineux. »¹⁶ Le sublime appartient à l'esthétique. Mais les sentiments religieux ne sont pas des sentiments esthétiques. La notion de sublime a un caractère mystérieux. C'est là ce qu'elle a de commun avec le numineux. Le sublime provoque un sentiment de répulsion mais aussi d'attraction. L'hideux, le repoussant voire l'effrayant provoquent chez les fidèles plus de dévotions que les madones gracieuses de Raphaël. Dans le domaine artistique, le sublime représente le numineux plus puissamment. « Ici le mystérieux pénètre et anime puissamment les idées des démons et des anges qui représentent le « tout autre » dont notre monde est entouré, dominé et imprégné; »¹⁷ Le *daimon* ce « pré-dieu » est « [...] une forme inférieure, non développée et latente du *numen*, de laquelle surgira graduellement, dans une manifestation supérieure, le « dieu ». »¹⁸

Lorsque l'homme entre en rapport avec la divinité, il entre en Réalité avec lui-même¹⁹. L'homme produit la culture, ses conditions d'existence tout comme s'il n'était pas le véritable auteur de ses créations. L'homme ne s'assume pas en tant que sujet créateur. Ainsi crée-t-il une sorte de fiction qui l'empêche de se reconnaître dans ses productions. La notion de paganisme renvoie à une conception démoniaque du divin. Pour Durkheim en 1912, le sacré est un lieu de représentation sociale. La société est pour lui l'âme de la religion. Elle est générale, traditionnelle et obligatoire. La religion traduit idéalement le social. Un objet devient sacré dans la mesure où il incorpore autre chose que lui-même. La notion de tabou est l'ambivalence même du sacré. Une équivoque à la fois psychologique et

¹⁴ *Ibid.*, p.70.

¹⁵ *Ibid.*, p.83.

¹⁶ *Ibid.*, p.84.

¹⁷ *Ibid.*, p.133.

¹⁸ *Ibid.*, p.134.

¹⁹ Source : *cours d'anthropologie cognitive*, « Mythe, Rite et Historicité », du 20/01/98

axiologique. L'homme veut à la fois atteindre sa propre réalité par contact avec la hiérophanie, mais s'en méfie et la craint par peur de perdre sa condition profane.

I.1.2. Mélange entre les civilisations gréco-romaine et judéo-chrétienne

Le terme d'iconographie, utilisé pour la première fois au XVIII^{ème} siècle, est la science des images qui tente de les classer et les interpréter. Louis Réau signale que les religions chrétienne et bouddhique ont une iconographie extrêmement riche par opposition aux religions aniconiques juive et musulmane. Les œuvres d'art illustrent la pensée. Forme et contenu sont un tout qu'il ne faut pas dissocier. L'iconographie est essentielle dans l'art religieux qui a pour but d'enseigner les vérités professées par l'Eglise d'après l'auteur. Pour l'auteur, il existe une survivance de l'iconographie chrétienne dans l'art profane. « Les historiens de l'art ont attiré longtemps l'attention sur la persistance de nombreux thèmes païens dans l'iconographie chrétienne; mais comment ne pas être frappé aussi de la survivance des thèmes religieux dans l'art profane de la Renaissance et de l'époque moderne? L'Eglise s'était jadis approprié, en les « baptisant », les inventions plastiques de l'Orient, de la Grèce et de Rome. L'art moderne, non moins traditionaliste, s'est souvent contenté de « laïciser » des sujets religieux plus ou moins démodés. « Nombreux sont les peintres qui « remploient » plus ou moins inconsciemment, en les détournant de leur sens, les schémas popularisés par une longue tradition d'art religieux. »²⁰ La Bible se compose de deux parties ou livres inégaux, Tous deux inspirés par deux personnes de la Trinité divine : Yahvé et le Christ fait homme. L'ouvrage comprend l'ancienne et la nouvelle loi qu'a imposée Yahvé au peuple de Moïse. Les livres canoniques de l'ancien et du nouveau testament sont complétés par de nombreux Ecrits apocryphes. Ces derniers ne sont pas pris au sérieux par l'Eglise mais ont une importance aussi forte que la Bible dans l'iconographie chrétienne. L'ancien testament comprend la loi, les prophètes, les hagiographes. Le nouveau testament comprend les quatre évangiles, les actes des apôtres, les épîtres de Saint Paul et l'Apocalypse. Les épisodes de la fuite d'Egypte mais aussi de l'âne et du bœuf dans la nativité ainsi que la présentation de Marie au temple sont des « légendes » tirées des textes apocryphes. Les chrétiens affirment que la Bible est la seule vraie religion mais pour les rationalistes la religion chrétienne n'est qu'une religion parmi tant d'autres. Toute religion est une œuvre humaine, un phénomène historique créé dans un lieu et une époque particulière. Elle a conséquemment subi les influences des croyances antérieures dont elle

²⁰ L. Réau, *op. cit.*, p.10.

est l'héritière. La religion judéo-chrétienne est née en Palestine et a servi de trait d'union entre les empires d'Égypte et de Babylonie. « A cette influence fondamentale des anciennes civilisations de l'Orient s'ajouta celle des Grecs et plus tard celle des Romains. La Palestine et la Syrie voisine sont en effet des pays *méditerranéens*, en contact par la mer avec la civilisation gréco-romaine. [...] Elaboré dans l'Orient hellénisé, à Jérusalem et à Antioche, le christianisme a rayonné ensuite de Rome, foyer du monde latin. »²¹ Pour n'en citer qu'un exemple, l'action du Mazdéisme où le dieu Ahoura Mazda (ormuzd), qu'on appelle aussi Zoroastrisme du nom du prophète Zarathoustra, a aussi influencé la religion judaïque. Cette dernière est monothéiste, alors que le mazdéisme est basé sur le dualisme entre le bien et le mal Ahoura Mazda et Ahriman. Cet antagonisme se retrouve dans l'opposition entre Dieu et Satan. Du côté des influences du Bouddhisme, on peut dire qu'elle est très antérieure au christianisme et au judaïsme. Le Bouddha vivait à Bénarès au IV^{ème} siècle avant notre ère. Son action fut faible car le Bouddhisme est une doctrine religieuse. Le Bouddha est un réformateur et ne se fait pas passer pour un Dieu. On notera de très rares sources communes. On remarquera juste « [...] une certaine conformité entre l'enseignement de Bouddha et la doctrine morale du Christ : respect de toute vie, même celle des animaux, charité, pardon des offenses. »²² Maintenant venons en à l'objet même de notre interrogation : la relation entre le christianisme et la civilisation gréco-romaine. « Pour triompher du paganisme fortement enraciné dans le monde antique, l'Église du Christ avait le choix entre deux méthodes : l'abolir ou le remplacer, l'anéantir ou l'évincer. [...] La consigne que le pape Grégoire le Grand donna aux missionnaires qu'il envoyait en Angleterre n'était pas de détruire les autels des idoles, mais de les « arroser d'eau bénite ». Il faut, prescrivait-il dans ses instructions, que les sanctuaires voués au culte des faux-dieux soient consacrés au vrai Dieu pour que les païens convertis l'adorent dans les lieux mêmes où ils avaient l'habitude de venir. Ce procédé de substitution qui n'entraînait pas toujours d'emblée la conversion profonde des âmes, mais qui facilitait considérablement la christianisation rapide du monde païen, s'est appliqué à la fois aux *croyances* qui ont fait une certaine place au polythéisme sous la forme du culte des saints, successeurs des dieux — aux *lieux de culte* — et aux *fêtes religieuses* dont l'Église a maintenu autant que possible

²¹ *Ibid.*, p.43.

²² *Ibid.*, p.49.

l'emplacement et la date — enfin à l'*iconographie* qui s'est appropriée les types et les thèmes de l'art païen en leur prêtant un sens nouveau. »²³

Le christianisme n'a pas tué les dieux du paganisme. Selon Réau, ils ont simplement changé de nom : « les anges et les saints ont remplacé les dieux et les héros. » Le polythéisme est pour tous les peuples la forme instinctive que prend le sentiment religieux. Car la conception d'un dieu unique est une conception trop abstraite pour des esprits « incultes ». De nombreux temples ont servi à construire des églises. Le plus célèbre exemple étant celui de *Santa Maria-Sopra Minerva* à Rome. On observe le même phénomène pour les jours fériés. Noël a été fixé le jour du solstice d'hiver. La Toussaint reste en l'honneur des morts comme la fête païenne qui avait le même sens. Les ferias ont lieu pour la protection des fruits de la terre. Le mois de mai, consacré aux floralies romaines en l'honneur de Flore, devint le mois de Marie. Outre cet aparté, l'ouvrage de Louis Réau nous apporte beaucoup d'informations intéressantes concernant l'emprunt de l'iconographie chrétienne à l'art païen. Les artistes chrétiens n'ont pas cherché à créer de nouvelles formes d'iconographies pour traduire le christianisme. Ils se sont contentés de puiser dans le répertoire de l'art païen. Ils ont emprunté la forme des temples; l'art des catacombes rappelle celui de Pompéi par sa technique. Pour représenter le Christ, les chrétiens hésitent entre le type du Zeus barbu ou de l'Apollon imberbe. Le bon pasteur dérive des statues d'Endymion ou d'Hermès. Le Christ enseignant est conçu sur le modèle de l'orateur antique. Le Christ en majesté a l'image des empereurs romains nimbés et tenant le globe. Les anges ailés sont la transposition de la *Niké* grecque. Les angelots ressemblent à s'y méprendre aux petits éros. Pour terminer : Satan est un mélange entre les satyres capripèdes et les faunes avec la fourche de Neptune. Réau a succinctement désigné ce mélange des traditions iconographiques dans l'image du féminin. Eve la honteuse est chassée du paradis sous les airs d'une vénus *pudica* lorsqu'elle est peinte par Masaccio. En cherchant à se démocratiser, à se rendre plus attrayant, l'art du Dieu Unique doit emprunter les codes iconographiques du corps païen, autrefois tant critiqué et rejeté par la même instance. Paradoxe entre l'être et l'esprit; « Comme le dit le proverbe, qui veut faire l'ange fait la bête : ce sont les excès mêmes du refoulement ascétique qui provoquent des explosions de désirs charnels auxquels, faute de pouvoir les satisfaire, il faut bien trouver un dérivatif. »²⁴ Le chrétien doit

²³ *Ibid.*, p.50.

²⁴ *Ibid.*, p.268.

déclarer la guerre à son corps car il est le tombeau de son âme. Mais le fait de brimer son corps pour se purifier donne des explosions des plus étonnantes. L'art chrétien est contaminé par l'art païen, ce que nous comparerions volontiers à un combat entre l'âme et le corps. Les conséquences en sont majeures car il y est installé comme un poison. La conception même de l'art chrétien est en jeu. Réau nous remémore l'exemple de Saint Pierre avec le masque de Socrate. Par l'emploi d'iconographie païenne, la Renaissance teinte à nouveau l'art de merveilleux et de divin. L'art chrétien y trouve de la majesté. Comme le dit l'auteur : elle solennise, comme le fit la Contre-réforme, les sujets chrétiens et leur confère plus de noblesse en éliminant les détails familiers et burlesques dont s'accommodait la piété populaire. Parfois la Renaissance laïcise l'art chrétien au point de le dépouiller de tout caractère religieux. Les emprunts aux écrits sacrés furent épisodiquement prétextes à l'expression artistique et aux prouesses techniques. L'art religieux moderne est dicté par des considérations purement esthétiques.

I.1.3. Le sacré : entre ambivalence, tabou et transgression

Le sacré et le profane, de Mircea Eliade, est un essai introductif aux modalités du sacré et à la situation de l'homme dans notre monde chargé de valeurs religieuses. Eliade nous y présente le comportement de *l'homo religiosus* et a pour ambition de montrer la noblesse de la religion. Comment, dans une existence sécularisée, peut-on penser constituer le point de départ d'une nouvelle religion? Les théogonies contemporaines sont désormais nées d'univers virtuels résultants de la mort de Dieu. Le monde actuel semble prêt à bâtir une nouvelle « expérience religieuse » naissant de la prise de conscience de notre existence profane. Peut-on parler d'une « religion profane »? On serait tenté de le faire dans le cas des Arts car la profanation de certaines formes tabouisées les revêt paradoxalement de sacré, de surnaturel. Une quarantaine d'années après, contrairement à Rudolf Otto, Eliade veut présenter le sacré dans toute sa complexité et non pas dans ce qu'il a d'irrationnel. Nous en prenons conscience lorsqu'il se manifeste par ses hiérophanies. Il s'oppose au profane. Cette dyade est souvent synonyme de celle qui existe entre le réel et le pseudo-réel. *L'homo religiosus* a besoin d'un équilibre autour de *l'axis mundi*. Notre monde est sacré car c'est une création de Dieu et le temple est là pour sanctifier continuellement le monde. On constate la nostalgie d'un espace sacré sorti tout droit des mains du Créateur. On pourrait résumer son premier axe de recherche en disant que là où le sacré s'est manifesté, le réel s'est dévoilé. Les modèles de l'homme areligieux se trouvent sur un plan trans-humain. Selon Eliade, on ne devient homme véritablement qu'en imitant les dieux et en se conformant à l'enseignement des mythes. La sacralité fait partie de la condition de la femme dont la vie est rythmée par les phénomènes biologiques. Sa sainteté dépend surtout de la sainteté de la Terre. En passant de la déesse Terre-Mère à la Grande Déesse, on passe de la simplicité au drame, de Gaïa à Déméter. La Terre-Mère, inépuisable puissance, donne naissance à des êtres monstrueux parfois bisexuels. Même si notre société est désacralisée, il ne faut pas oublier que les civilisations archaïques contribuent à faire de nous ce que nous sommes encore aujourd'hui. L'homme athée moderne se reconnaît uniquement sujet de sa propre histoire. Il refuse tout appel à la transcendance et au trans-humain. Il ne peut arriver à se construire dans la mesure où il ne se désacralise pas lui-même ainsi que le monde qui l'entoure. L'homme se sent libre lorsqu'il a tué le dernier dieu car le sacré est un obstacle à sa liberté. Mais cet incroyant a tout de même pour ancêtre *l'homo religiosus* et s'est façonné à partir

des choix de ce dernier. Il résulte d'un long processus de désacralisation. Pour se départir des croyances de ses prédécesseurs, il a dû en prendre le contrepied. Ainsi l'auteur nous explique que l'homme areligieux se comporte religieusement malgré lui, en héritier direct. Il « [...] dispose encore de toute une mythologie camouflée et de nombreux ritualismes dégradés. [...] Le processus de désacralisation de l'existence humaine a abouti plus d'une fois à des formes hybrides de basse magie et de religion simiesque. »²⁵ Eliade pense qu'il faudrait accorder tout un ouvrage sur les religions et nouvelles mythologies puisées dans le monde de l'imaginaire, des univers virtuels où on tue le temps dans un autre temps et un autre espace. Il en conclut que la non-religion équivaut à une nouvelle chute de l'homme. La religiosité est tombée dans les tréfonds de son inconscient et y a été oubliée. Mais pour l'auteur, ici se termine l'analyse de l'historien et commence celle du philosophe.

Roger Caillois (1913-1978), nous a semblé être l'auteur incontournable du « sacré de transgression ». Agrégé de grammaire, il fonda en 1938 avec Georges Bataille et Leiris le Collège de Sociologie destiné à étudier les manifestations du sacré dans la vie sociale. Alors que l'ouvrage d'Otto est porté sur la part « subjective » du sujet, Caillois se veut héritier des pensées de Mauss et Durkheim. Cet écrit de 1939, né de ses discussions avec Bataille, revient sur le sacré comme chose essentielle dans l'existence humaine. La religion est prise dans la relation du sacré au profane qui n'existent que l'un par rapport à l'autre, s'excluent et se supposent. L'objet consacré suscite crainte et effroi, devient un interdit, a quelque chose de contagieux. Pour Durkheim, c'est un couple de deux genres différents qui ne peuvent pas se rapprocher et garder en même temps leur nature propre. Le sacré est ambigu par nature, demande à la fois de la prudence et invite à l'audace. Il est équivoque dans son étymologie. Il véhicule à la fois les notions de pur et d'impur qui sont des forces antagonistes et définissent une polarité religieuse. La divinité provoque toujours quelque chose de captivant et de terrible. Tels sont le désir dionysiaque, l'extase, l'amour ou encore le *tremendum* qui correspond à la sainte colère. La division des sexes s'apparente à la division du sacré et du profane. « De nouveau, le sacré et le profane semblent donc complémentaires. Ce qui est sacrilège pour l'un est règle sainte pour les autres et réciproquement. »²⁶ « Le sacré, dans la vie ordinaire, on l'a vu, se manifeste presque exclusivement par des interdits. Il se définit comme le « réservé », le « séparé »; il est mis

²⁵ M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, éditions Gallimard 1965, pour l'édition française, version folio essais de 2007, p.174-175.

²⁶ Caillois, Roger, *L'Homme Et Le Sacré*, Paris: Gallimard, Collection Folio Essais, 1950, p.121.

hors de l'usage commun, protégé par des prohibitions destinées à prévenir toute atteinte à l'ordre du monde, tout risque de le détraquer et d'y introduire un ferment de trouble. Il apparaît donc essentiellement comme *négatif*. »²⁷ « L'âge d'Or, l'enfance du monde comme l'enfance de l'homme, répond à cette conception d'un paradis terrestre où tout est donné d'abord et au sortir duquel il a fallu gagner son pain à la sueur de son front. C'est le règne de Saturne ou de Cronos, sans guerre et sans commerce, sans esclavage ni propriété privée. Mais ce monde de lumière, de joie paisible, de vie facile et heureuse est en même temps un monde de ténèbres et d'horreur. Le temps de Saturne est celui des sacrifices humains et Cronos dévorait ses enfants. La fertilité spontanée du sol n'est pas elle-même sans revers. Le premier âge se présente aussi comme l'ère des créations exubérantes et désordonnées, des enfantements monstrueux et excessifs. »²⁸ Il existe deux formes de sacré, celui de cohésion et celui de dissolution. « Le premier soutient et fait durer l'univers profane, le second le menace, le secoue, mais le renouvelle et le sauve d'un lent dépérissement. »²⁹ Le sacré est de plus en plus une affaire intime. Devenu intérieur, il n'intéresse plus que l'âme. On voit croître l'importance de la mystique et diminuer celle du culte. Cette notion correspond plus à une attitude de conscience qui définit ce à quoi chacun voue le meilleur de lui-même. Pour le passionné, c'est la femme qu'il aime et pour l'artiste c'est l'œuvre qu'il poursuit. La chose sacrée est protégée et parfois dissimulée pour la protéger de la profanation. Le sacré a quelque chose d'efficace, d'indivisible, de contagieux, de fugace, de virulent. Pour Roger Caillois, l'école de Freud a cru pouvoir identifier sexuel et sacré et même faire dériver le sentiment du sacré sur la crainte de la sexualité. Le sang des menstrues, de la défloration, de l'accouchement font de la femme un être faible et blessé. Impur et maléfique, il appartient par nature au sacré « gauche ». « Tel apparaît le sacré. Il émane du monde obscur du sexe et de la mort, mais il est le principe essentiel de la vie et la source de toute efficacité, force prompte à se décharger et difficilement isolable, toujours égale à elle-même, dangereuse et indispensable à la fois. Les rites servent à la capter, à la domestiquer, à l'engager dans les voies bienfaisantes, à neutraliser au besoin son acidité excessive. »³⁰ Le sacré appartient au monde des idées, alors comment expliquer son paradoxe? Pourquoi a-t-il besoin du sensible pour exister? Celui qui fait l'expérience du sacré ressent crainte et respect, répulsion et attirance. Pourquoi les peintres ont-ils utilisé la femme dans la symbolisation du sacré? Peut-

²⁷ *Ibid.*, p.133.

²⁸ *Ibid.*, p.139-140.

²⁹ *Ibid.*, p.171.

³⁰ *Ibid.*, p.203.

être parce que la majorité des peintres reconnus étaient des hommes. Ensuite, on peut se dire que le féminin est essentiellement autre. On peut penser qu'ils perçoivent la féminité comme étant jumelle à la peinture. Les figures de l'Eternel Féminin sont craintes et repoussées par les philosophes. Le féminin est illusion, fard et énigmatique. Différents masques lui ont été conférés au cours de l'histoire. A la lecture des différents textes, il en est ressorti une évidence : le féminin a tout à voir avec le sacré. Il fascine et terrifie car il est cause de vie et de mortalité. Otto nous présente un ouvrage sur Dieu et sur les manifestations du sacré. Subjectif et très impliqué en tant que croyant, il nous parle de ce qu'il ressent. Caillois fait un ouvrage plus général avec davantage de détachement par rapport aux sentiments religieux en proposant l'étude de l'expérience du sacré dans la vie quotidienne ainsi que ses sources et ses significations.

I.2. Des filles aux mères

Les textes fondateurs de la création de l'humanité, qu'ils appartiennent à la mythologie gréco-romaine ou aux traditions judéo-chrétiennes, sont devenus le berceau de notre culture européenne. Cette confrontation nous permettra d'essayer de comprendre comment s'est opérée l'ambivalence entre le sacré et le profane à travers la figure du féminin. Nous chercherons à mettre en évidence l'invention du genre féminin par l'Homme dont la citation de Baptiste de Roquefort, en 1829, en est la parfaite illustration; « Dieu fit la fille et l'homme fit la femme; Nous n'avons pas eu la plus mauvaise part. » Voilà en quelques mots la clef du problème. Nous nous concentrerons ici sur la faille ou « le défaut de fabrication » de ces premières femmes qui après maints efforts de leurs créateurs demeurent imparfaites et bien trop curieuses. C'est à se demander à quoi pensaient les Dieux en les créant. Elles ont tout pour plaire, ce qui en fait leur puissance.



Figure 1 : Michel-Ange, *Le péché originel*, 1524, Chapelle Sixtine, Rome, Vatican.

Comme on le voit dans la chapelle Sixtine, c'est à peine si Dieu fait attention à ce qu'il fait lorsqu'il crée la Femme, comme épuisé par son premier et unique « chef-d'œuvre » : l'Homme³¹. Avec ses femmes masculines, Michel-Ange aurait-il percé à jour la mascarade de l'Eternel féminin? La femme idéale ne serait-elle pas un homme avec une paire de seins? Dieu créa l'Homme à son image et l'Homme depuis tenta de faire une femme idéale à l'image de son imagination. Le problème viendrait-il de la première histoire conjugale entre Adam et Lilith que Dieu aurait façonnés à l'identique? Lilith n'était pas assez soumise et posa très vite problème à Adam. Ce dernier alla se plaindre au Seigneur qui la punit en la bannissant. Adam, à nouveau seul, voulut une compagne fidèle. Eve fut créée à partir de sa côte, ainsi rattachée à lui biologiquement. Eve provoqua également le courroux du Seigneur. Au final l'histoire originelle commença par un divorce suivi d'un remariage qui mena Adam à sa perte. Eve comme Lilith sont des os qui bloquent les rouages de l'existence humaine. La femme dans son imperfection est imprévisible et gênante. Pandora existe indépendamment de la création des hommes, Eve est là par Adam; elle est intimement liée à son compagnon. Au commencement l'homme et la femme ne faisaient qu'un, ils étaient réunis en un seul être. Nous aurons l'occasion de nous pencher sur l'androgynie primordial dans le troisième volet de notre réflexion. Aucun des Pères de l'Église ne remet en question le fait que Dieu ait créé la femme à partir d'une côte d'Adam et non de son flanc. Ce qui pourrait suggérer l'image d'un être initial double (dos à dos) formant un androgynie originel. La tradition rabbinique a développé ce thème. L'image de l'androgynie primordial se rapprochait trop de celle de Platon par le discours d'Aristophane. Augustin tentait d'écarter cette vision. Et surtout celle qui donnait une place égalitaire à la femme à l'exemple de Valentin. Comme si la totale autosuffisance et l'unité parfaite entraient dans la définition du divin...

La grande majorité des Pères de l'Église décida d'en rester à faire de la femme un être tout à fait distinct de son compagnon. L'homme reste ainsi seul maître. La femme demeure anonyme et invisible. L'évocation d'une création faite selon l'image de Dieu, incluant mâle et femelle dans la Genèse 1, 26-27, a suscité une exégèse extrêmement riche d'une portée considérable pour la définition ultérieure du statut de la femme par l'Église. Les Pères de l'Église s'accordent sur la supériorité de l'âme et des hommes sur les animaux. Mais tous ne concèdent pas la participation de la femme au modèle divin. Il est difficile de

³¹ B. Lafargue, « Dieu mis à l'index par sa représentation même : le double index de la Sixtine dans un trou de paumes », in *Index*, Rhétorique des Arts, sous la direction de Bertrand Rouge et Ronald Shusteman, Pau : PUP, 2009.

voir la femme comme « théomorphe ». Dans le Talmud ce n'est que dans l'union harmonieuse de l'homme et de la femme que se réalise l'image de Dieu bien que la supériorité d'Adam soit incontestable pour les docteurs de l'Eglise. Philon d'Alexandrie, dans *De Opificio Mundi*, voit dans la femme absente du paradis originel la raison de l'éloignement de l'homme du divin. Paul, dans la première Epître aux Corinthiens, pèse de toute son autorité sur l'exégèse des Pères. Cor 11, 7-8 « L'homme, lui, ne doit pas se voiler la tête : il est l'image et la gloire de Dieu; mais la femme est la gloire de l'homme. [...] Et l'homme n'a pas été créé pour la femme, mais la femme pour l'homme. [...] Oui, vous tous qui avez été baptisés en Christ, vous avez revêtu Christ. Il n'y a plus ni esclave ni homme libre; il n'y a plus l'homme et la femme; car tous, vous n'êtes qu'un en Jésus-Christ. »³² Gal., 3, 27-8. En Christ disparaissent les différences sexuelles. Quelques Mères de l'Eglise se disaient femmes par nature et non par la pensée, car pour ressembler au Christ il fallait « devenir mâle » et surpasser sa condition de femme. Même si certains tentent de défendre le féminin, comme Basile de Césarée, la faiblesse de la femme reste la faute originelle. Sa force d'âme égale celle de l'homme. La femme aurait été créée pour que l'homme ne reste pas seul, non pas dans une optique de reproduction mais dans une préscience de la chute. Eve reçut son nom de Mère de l'humanité lorsqu'elle fut chassée du paradis. En Orient, Eve n'a pas sa place au royaume des anges car elle a une dimension sexuelle. « En Occident, par une rhétorique habile, Augustin a restitué sa cohésion à l'ensemble des deux récits bibliques; au nom du mariage, il a rendu Eve au jardin d'Eden, mais à condition d'y être simplement l'auxiliaire de son mari. Auxiliaire sur le chemin du péché comme sur celui de la rédemption : le féminin, à travers Marie et l'Eglise, aux cotés du Christ nouvel Adam, prenait désormais sa part à l'instauration de l'ordre du salut. »³³ La femme créée par Dieu à partir de l'homme provoque sa perte et plus tard elle lui permet au contraire de racheter les péchés de l'humanité en étant enfantée par un ange sans jamais avoir connu l'homme, afin qu'elle offre la vie de son enfant. La femme est une création de Dieu à partir de l'homme. Elle rétablit l'équilibre en faisant chuter l'humanité et la rachète par le sacrifice de son fils.

³² *Eve Et Pandora La Création De La Première Femme*, sous la direction de J.-C. Schmitt, Paris: Gallimard, Le temps des images, 2001, p.81.

³³ *Ibid.*, p.87.

I.2.1. La première femme ou le don de Dieu

Dans la mythologie grecque, la première fille de Zeus n'est pas plus réussie. L'ouvrage de Jean-Claude Schmitt nous éclairera sur le mythe de Pandora. Les ambitions de ce livre sont de comparer les récits de la création de la « moitié » de l'Humanité et de ses répercussions dans le monde contemporain. Cet ouvrage est né du souci d'élucider les représentations originelles des femmes. A Mécôné, se réglait la querelle des hommes et des dieux. Prométhée, fils de Japet, partagea un bœuf en deux et proposa une part à Zeus. Les parts étaient inégales et Zeus s'en rendit compte. Le Cronide refusa de partager le feu infatigable avec les hommes. Mais Prométhée le rusé leur déroba, ce qui déclencha le courroux de Zeus. Il créa en place du feu un mal destiné à se venger des hommes. Avec l'aide d'Athéna et d'Héphaïstos, ils façonnèrent un piège qui fut une merveille pour les yeux. Tout paré de dentelles et bijoux incroyables, ce mal si beau, émerveillant même les immortels, était un piège profond et sans issue destiné aux humains. Zeus commande « [...] à l'illustre Héphaïstos de tremper d'eau un peu de terre sans tarder, d'y mettre la voix et les forces d'un être humain et d'en former, à l'image des déesses immortelles, un beau corps aimable de vierge; Athéné lui apprendra ses travaux, le métier qui tisse mille couleurs; Aphrodite d'or sur son front répandra la grâce, le douloureux désir, les soucis qui brisent les membres, tandis qu'un esprit impudent, un cœur artificieux seront, sur l'ordre de Zeus, mis en elle par Hermès, le Messenger, tueur d'Argos. »³⁴ « Car c'est de celle là qu'est sortie la race, l'engeance maudite des femmes, terrible fléau installé au milieu des hommes mortels. »³⁵ Zeus leur a fourni un mal qui causera la chute de l'Homme. Celui qui choisit le mariage, « [...] s'il tombe sur une espèce de folle, alors, sa vie durant, il porte[ra] en sa poitrine un chagrin qui ne quitte plus son âme ni son cœur, et son mal est sans remède. »³⁶ Zeus l'a puni par un lien terrible que la ruse ne pourra défaire. Les Heures la parent de fleurs dans les cheveux, les Grâces de colliers, Athéna de sa ceinture et sa parure, et Hermès implante en son cœur mensonges et mots trompeurs comme le voulut Zeus. Il lui donna la parole et la nomma *Pandora* (celle qui a tous les dons). Tous les habitants de l'Olympe lui firent des présents et donnèrent le malheur aux hommes. Zeus lui confia une jarre qu'elle ouvrit sur

³⁴ Hésiode, *Ibid.*, p.19-20.

³⁵ *Ibid.*, p.18.

³⁶ *Ibid.*, p.19.

son ordre. Tous les maux s'en échappèrent, seule *l'elpis*, qui signifie l'attente, resta auprès de Pandora. Pour Jean-Pierre Vernant, Pandora est un être double. C'est un « beau mal », un cadeau divin qui fixe le statut de mortel et celui de dieu. Pandora, « [...] par son ambivalence - malheur des hommes, amour des hommes -, elle exprime un trait essentiel de la condition humaine, ce qui la distingue fondamentalement de la vie divine : une forme d'existence où il ne peut y avoir de bien sans mal, où tout positif a son revers de négatif. »³⁷ Epiméthée le frère de Prométhée, épousa Pandora. Il ouvrit ainsi deux choix aux hommes; celui de rester célibataires ou celui de se marier. Le ventre féminin est celui qui crée et celui qui détruit car il fait croître mais aussi affaiblit. Concernant la Genèse, le ventre féminin est là pour le meilleur comme pour le pire. La morale de cette histoire est que nul ne peut échapper au courroux des Dieux. Aucun texte ancien ne contredit le récit de la création de la première femme. On nous en propose deux récits. La Genèse Chapitre Premier nous relate que l'Éternel aurait créé un être qui fut à la fois « homme et femme » mais nie la distinction des sexes. Dans le Seconde Chapitre, Dieu crée la femme à partir de l'homme. Eve est le nom que lui donne Adam car c'est la mère de tous les vivants. « Eve par qui la mort est introduite dans le monde, est faite d'une côte gauche d'Adam. Et c'est la première femme, le prototype d'une engeance passive et inquiétante, *l'enfant malade et douze fois impure*, que les religions excluent volontiers du culte et assimilent au péché ou à la sorcellerie. »³⁸ Le plus étonnant, dans la création de l'homme et de la femme, reste la proximité des deux sexes et même le dédoublement de l'être primordial. La représentation chrétienne de la création d'Eve a fait l'objet d'une analyse approfondie par Roberto Zapperi.³⁹ Il a repéré, dans la seconde moitié du XI^{ème} siècle, une mutation iconographique. La création d'Eve est devenue une réelle naissance, d'où sa théorie de l'accouchement costal masculin.

Lorsque dans la Genèse, Dieu créa l'homme verset 2,7 :
« *L'éternel Dieu forma l'homme de la poussière du sol; il
Insuffla dans ses narines un souffle vital, et l'homme devint
Un être vivant.* » Création de la femme verset 2,18 :
« *L'Éternel Dieu dit : il n'est pas bon que l'homme soit seul;
Je lui ferai une aide qui sera son vis-à-vis.*

³⁷ J.-P. Vernant, *Ibid.*, p.33.

³⁸ R. Caillois, *op. cit.* p.56.

³⁹ Sous la direction de Schmitt, Jean-Claude, *op. cit.* Extrait de l'article proposé par Baschet, Jérôme, « Eve n'est jamais née, les représentations médiévales et l'origine du genre humain » p.116.

*[...] Alors l'Éternel Dieu fit tomber un profond
Sommeil sur l'homme qui s'endormit; il prit une de ses
Côtes et referma la chair à sa place. L'Éternel Dieu forma
Une femme de la côte qu'il avait prise à l'homme et il
L'amena vers l'homme. Et l'homme dit : Cette fois c'est l'os
De mes os, la chair de ma chair. C'est elle qu'on appellera
Femme, car elle a été prise de l'homme. »*

Cette délivrance masculine serait alors en accord avec la doctrine de la réforme grégorienne du moment. C'est-à-dire, selon les termes de Zapperi : « [...] « un renversement de l'ordre biologique en conformité avec les rapports de dominations entre les sexes ». »⁴⁰ Mais Adam n'en fut pas pour autant reconnu comme le « père porteur » que fut Zeus pour les Grecs et les latins. La première femme n'est jamais née, mais les artistes font d'Adam un père engendrant la Femme de ses rêves destinée à devenir son *alter ego*, son reflet inversé. La première création de l'Homme est née du désir de ne plus jamais être seul... ni mortel. En devenant créateur, il a du moins provoqué sinon souhaité sa perte et sa chute.

⁴⁰ J. Baschet, *Ibid.*, p.116; Sources cf. R. Zapperi, *L'homme enceint. L'homme, la femme et le pouvoir*, trad. Française, Paris, PUF, 1983

I.2.2. Lorsque le don apporte la chute de l'humanité

Nous avons vu que la création de la femme précède la chute. Elle fera perdre son innocence et son immortalité à l'homme. N'aurait-il pas mieux valu que Dieu crée un autre homme pour tenir compagnie au premier? La différence sexuelle était-elle nécessaire? Pourquoi Dieu a-t-il créé la femme? A quelles fins?

Voici les interrogations que se pose Maaïke van der Lugt dans son article *Différence sexuelle et théologie médiévale*. L'auteur s'est particulièrement intéressé à la notion de *Gender*. Elle opère un bref retour sur la tradition de l'égalité ratée avec Lilith (première femme d'Adam), façonnée avec du limon. Le fait que Dieu ait choisi la côte d'Adam pour façonner sa nouvelle épouse ne serait pas sans implication sociale. Elle ne serait ainsi ni maîtresse, ni servante mais compagne de l'homme. On met alors l'accent sur l'amour réciproque et l'égalité entre époux. La deuxième femme d'Adam lui est fidèle puisque tirée de sa côte. Cependant, les théologiens médiévaux ont fait le lien avec les textes de Paul, dont l'Épître aux Corinthiens, qui prône la supériorité des hommes sur les femmes. « L'homme est la tête de la femme » I Cor. 11, 3.

Pour l'auteur, le récit de la création affirme la soumission naturelle de la femme à l'homme. Tertullien (vers 200) sera un des premiers à comparer Eve et Pandora. Il nie toute existence réelle du récit de Pandore qu'il baptise de fable fallacieuse au profit de la vraie histoire sainte de la première femme biblique. La première femme grecque ornée comme une déesse s'oppose en tout point à la première femme chrétienne qui était prude. Au IV^{ème} siècle, Grégoire de Nazianze recommande aux jeunes chrétiennes de ne pas imiter les parures de Pandore mais de rester humble à l'image du Christ. « [...] Leur rivalité, leur complicité parfois illustrent un jeu subtil de fusion des héritages chrétien et gréco-romain à l'image de la culture du temps. »⁴¹ Ce parallèle est dû aux premières traductions latines imprimées d'Hésiode et d'Origène. Erasme de Rotterdam remplace la jarre par la pyxide. « Car les mythes ne se transforment jamais passivement, ils s'adaptent à la société qui les porte, et c'est bien ce qui les garde en vie. »⁴² Parfois les mythes s'inversent selon Pauline

⁴¹ J.-C. Schmitt, *Ibid.*, p.24.

⁴² *Ibid.*, p.27.

Schmitt-Pantel. « Que les femmes prennent en main leur destin, luttent pour leur autonomie, et les formes anciennes du mythe s'infléchissent, les signes s'inversent. Les mythes ont donc bien une histoire, toujours présente. »⁴³ Cet ouvrage renvoie à la question de la différence des sexes de par ses multiples contributions. La relation entre hommes et dieux se fait de différentes façons : d'abord, par le sacrifice, par le feu et enfin par la famille monogamique. Contrairement aux mâles qui sont nés naturellement, Pandora est un produit artificiel. « Elle est image et semblance. Elle incarne l'écart entre l'être et le paraître, la nature et l'imitation, le vrai et le faux; par sa seule présence elle ouvre la voie que poètes, artistes, philosophes ne cesseront plus d'explorer. »⁴⁴ Les représentations de Pandora sont rares, la première femme grecque n'est pas née nue mais vêtue à l'égal des déesses; belle comme une œuvre d'art mais mauvaise. Pandora n'a pas de boîte avant la Renaissance, c'est-à-dire qu'elle n'a pas de « sexe » mais un ventre avec la jarre *pithos* qui engrange et dévore la nourriture mais aussi qui enfante. « Dans le processus de la création, qu'il soit mythique ou artistique, la femme est image : semblance hésiodique, plastique prométhéenne, celle qui enfante effectivement les humains est sans cesse ramenée au second rang, comme pour lui dénier, dans le temps des origines, tout rôle biologique. »⁴⁵ Aristote faisait état de la femme comme d'un homme manqué. La femme semble être une aberration, une erreur de la nature. L'auteur dans *De animalibus* pense que la nature ne vise qu'à faire des garçons et que la génération des filles (les ratés) est d'essence monstrueuse. Elles représentent un écart par rapport à la norme. Aristote distingue cependant le cas du monstre et celui de la femme, le monstre est accidentel, la femme est une nécessité pour la sauvegarde de l'espèce. La génération des filles est défectueuse mais pas contraire à l'ordre de la nature. La femme serait alors selon Aristote « une erreur nécessaire ». « En défendant la condition féminine comme naturelle, les théologiens affirment dans un même souffle que sa sujétion à l'homme dans le mariage l'est tout autant. L'idée de l'ordre naturel inscrit donc dans l'ordre idéologique l'inégalité de la femme dans la société médiévale. »⁴⁶ Les Pères de l'Eglise comme Tertullien, Grégoire de Nazianze ou Origène ont longtemps combattu la figure de Pandore.

⁴³ *Ibid.*, p.27.

⁴⁴ *Ibid.*, J.-P. Vernant, « Pandora » p.37.

⁴⁵ *Ibid.*, F. Lissarrague, « La fabrique de Pandora : naissance d'images » p.66.

⁴⁶ M. van der Lugt, *Ibid.*, p.113.

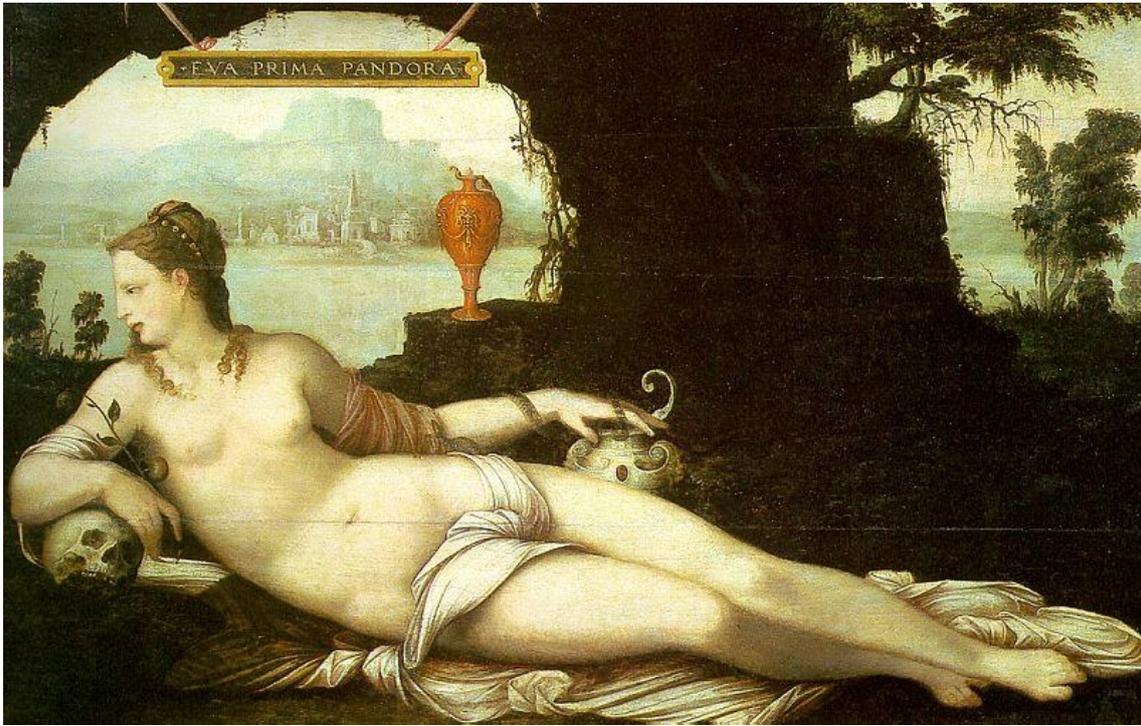


Figure 2 : Jean Cousin, *Eva prima Pandora*, vers 1540 – 1550, huile sur panneau de bois, 97 x 150 cm, Musée du Louvre, Paris.

Dans l'œuvre de Cousin, *Eva Prima Pandora*, il n'y a point de quête de rivalité des figures mais plutôt un intérêt croissant pour l'histoire de la femme dans cette double origine. L'œuvre n'est pas signée. Peu de renseignements circulent à son sujet. Il s'agit probablement de la première œuvre de nu en France. Mais c'est un nu dans un paysage et non une dame à sa toilette. Que nous donne à voir le tableau? L'auteur distingue très clairement la branche de pommier et le serpent se rapportant à Eve. Pandora est reconnaissable par son nez et son pied grecs. Panofsky propose une interprétation des deux vases par les chants d'Homère dans l'Illiade. D'après certains historiens de l'art, la ville du fond représente Paris ou Rome. La pose de la femme rappelle celle de la nymphe de Benvenuto Cellini. On peut aussi y voir une reprise du Songe de Poliphile. L'inscription *pantone tokadi* renvoie à la « mère de toutes choses » et à la femme originelle. Le lien entre le nu et le paysage renvoie à Giorgione et la Vénus de Dresde. Le crâne pourrait s'apparenter à la pomme, fruit défendu qu'Eve cueille. Giovanni Boldù invente la figure du *putto* à tête de mort. Ici le crâne est quelque peu hétéroclite car plutôt présent dans les scènes de crucifixion ou encore de mises au tombeau, introduites par Pisanello. On a sans doute ici la revendication d'une opposition entre la vivacité du corps et le caractère morbide du crâne. L'œuvre de Cousin aurait-elle pour but de remémorer que la femme est la seule fautive dans la chute de l'homme? Cousin nous présente ici la première pécheresse de l'histoire de

l'humanité : un « beau mal » fatal. Quelques résonances au thème de Cléopâtre sont à noter. « Si Cléopâtre constitue le programme secret de l'œuvre, le tableau propose une image de la séduction fatale qui repose non sur une simple dualité (Eve/Pandora), mais sur une sorte de trinité maléfique, d'autant plus inquiétante que le troisième terme en est caché. »⁴⁷ « Ainsi, l'introduction de la femme dans le monde des hommes ne coïncide pas avec la création du genre féminin, comme dans la Bible. Le principe féminin existe avant, avec le surgissement de Gaia, la première déesse féminine qui est aussi la Terre. Gaia surgit de l'entité neutre qu'est Chaos et le principe féminin est ensuite la source du principe masculin qui en dérive. La création de Pandora par le vouloir de Zeus permet de dissocier le principe originel de la féminité de la première femme. Et s'il existe bien des pouvoirs du féminin, ils sont attribués au monde divin : ce sont ceux des déesses. La première femme n'a d'autre légitimité que d'être le premier exemple de la race des femmes; elle n'est pas la mère de l'humanité, mais la mère des femmes. »⁴⁸

Pour certains historiens, la misogynie du poète Hésiode aurait été exagérée dans l'évaluation des fautes faites par la femme dans ses origines. Jean Rudhardt juge au contraire, que le poète a voulu éclairer d'un nouveau jour les relations entre êtres humains et monde divin. Pour l'historien, le récit des origines dénonce les vices de l'homme et les défauts de la femme. Nous concluons sur le fait que, depuis toujours, chaque société définit l'histoire de son premier mâle comme marque de son identité. Et non celle de sa première nécessité...

⁴⁷ L. Wajeman, « Création de la femme, invention de la peinture », *Ibid.* p.178.

⁴⁸ P. Schmitt-Pantel, « La création de la femme : un enjeu pour l'histoire des femmes? » *Ibid.* p.213.et 214.

I.2.3. Le rachat des fautes par la maternité

La première femme fut « la fille curieuse » de Dieu. Même si, comme le dit un vieil adage : « la curiosité est un vilain défaut », elle a pour avantage d'avoir permis la propagation de l'espèce et le rachat des péchés. Ainsi la Fille donna naissance à la figure de la Mère. La maternité serait, pour certains, la « nécessité » du fléau-femme. L'étude de ce statut nous permettra de comparer en miroir l'image de la Mère/Epouse, oscillant entre immaculée et toute puissante. Nous reviendrons dans un premier temps sur l'image de la femme forte et respectée dans les mythes grecs, puis nous en étudierons le versant chrétien.

Gaïa est née après Chaos. Elle engendra sans mâle son fils Ouranos, les montagnes et l'océan. Très vite, la Terre, réserve inépuisable de fécondité, devint Mère-universelle et mère des Dieux. Avec Ouranos, elle enfanta les Titans, les Titanides, les cyclopes et les hercatonchires. Comme Ouranos restait couché sur elle et l'empêchait d'accoucher, elle donna une faucille à l'un de ses fils. C'est ainsi que Chronos trancha les testicules de son frère/père, ce qui eut pour conséquence la naissance d'Aphrodite. Hésiode définit Gaïa, dans ses *Théogonies*, comme étant la Terre aux larges flancs, assise sûre à jamais offerte à tous les vivants⁴⁹. Elle reste un élément primordial d'où naquirent les races divines. Ses fils et filles étaient terribles et Ouranos les avait en haine. Il les enfonçait dans les profondeurs de leur génitrice. De son union avec Pontos (un de ses enfants), naquirent les divinités marines. Pour les grecs tout ce qui sort de Gaïa ne peut être que monstrueux.

Héra est aussi une Mère/ Epouse représentative dans la mythologie gréco-romaine. Fille de Chronos et de Rhéa, elle est la sœur et l'épouse de Jupiter. Protectrice des mariages, les poètes antiques l'ont décrite comme violente, jalouse et irascible. Elle est impitoyable avec ceux qu'elle persécute. Elle est davantage considérée comme une puissance royale que comme une figure de la maternité. Elle conçut seule et dans la haine ses enfants. Typhon fut engendré dans le seul but de détrôner son père.

⁴⁹ Y. D. Papin, *Dictionnaire de la Mythologie*, Edition Jean-Paul Gisserot, Paris, 2000.



Figure 3 : John Collier, *Lilith*, 1892, huile sur toile, The Atkinson Art Gallery, Southport, England.

Du côté judéo-chrétien, nous confronterons deux personnages extrêmes : Lilith et Marie. Lilith est une image archétypale⁵⁰. Il en existe très peu de représentations. Première femme d'Adam associée au Malin, elle devint la mère des démons et la maîtresse des incubes et des succubes. Fabriquée à partir de la même glaise, Adam refuse de la reconnaître comme son égal. Elle symbolise l'interdit sexuel et doit rester en dehors des relations de couples. Sa longue chevelure est la source de sa séduction. Elle enfanta avec les démons plus de cent enfants par jour, nommés « Lilims ». Lilitu ou Ardât-Lili dans les peuples sémites de Mésopotamie ancienne, elle trouve un développement inédit entre le VIII^{ème} et le X^{ème} siècle après J.C., dans un évangile apocryphe rédigé en Perse au X^{ème} siècle « l'Alphabet de Ben Sira ». Venue des mythes préhistoriques, Lilith apparaît dans la Kabbale approximativement vers le III^{ème} siècle après J.C. Dans la Genèse, elle fut remplacée par Eve, née de la côte d'Adam pour assurer sa docilité. Considérée comme un(e) démon(e) ou fée malfaisante, cette femme-serpent (dans certaines traductions, Lilith est appelée sirène ou femme-oiseau) aurait été reprise par la religion juive au temps de Babylone. C'est une maîtresse-femme. Ses attributs sont le miroir et le peigne ainsi que la jarre remplie d'eau. Sa sexualité est la principale cause de sa séparation d'Adam. Elle refuse les grossesses, fornique avec les incubes, refuse de se retrouver en position inférieure pendant l'acte d'amour. Pour finir, elle se rebelle contre Adam qui demanda son bannissement du Jardin d'Eden. Chassée de l'Humanité, elle devient l'épouse de Lucifer ou *Yetser Ara* (mauvais esprit pour les juifs). Devenue Grande Maîtresse des démons, elle hante et tourmente les jeunes gens afin de les conduire à la dépravation. Bien que traditionnellement décrite comme ayant une peau d'ébène, les peintres la représentèrent souvent avec le teint clair, les yeux bleus et les cheveux roux comme Eve « la claire ». Elle incarne la haine dans le couple et dévore ses nouveaux nés. Jalouse, car devenue stérile par punition divine, elle poussera Lucifer à pervertir Eve sa rivale sous la forme du serpent. Révoltée, elle est l'archétype de la femme fatale et représente le matriarcat. C'est une puissance féminine proche d'Héra par sa cruauté, rusée comme Athéna, mais possède la beauté ensorcelante de Vénus.

⁵⁰ C. Bordes, *Lilith*, Mémoire de maîtrise arts plastiques, Bordeaux III, 1999.



Figure 4 : Sandro Botticelli, *La Madone du Magnificat*, 1481, tempera sur bois, 118 cm de diamètre, Galerie des Offices, Florence.

La Vierge Marie, quant à elle, a un parcours insolite et en totale opposition. Elle posera les jalons du guide de conduite chrétienne. Contrairement à Héra qui a épousé son frère et qui aspire au pouvoir, « la toute pure » est aimante et servante du Seigneur. Elle consacra sa vie à l'Éternel et devint le réceptacle de son don aux Hommes : le Sauveur. Marie resta de sa troisième à sa quatorzième année dans le Temple avec d'autres vierges. Descendante du roi David par son père Joachim, elle se trouva liée à Joseph, fils de Jacob et descendant de Salomon. La Légende Dorée raconte que sa mère, Anne, aurait eu trois maris : Joachim, Cléophas et Salomé. Avec le premier, elle eut Marie appelée La Vierge. « Puis, après la mort de Joachim, elle épousa Cléophas, frère de Joseph, de qui elle eut une autre fille, également appelée Marie, et donnée plus tard en mariage à Alphée. Cette seconde Marie eut d'Alphée quatre fils, Jacques le Mineur, Joseph le Juste, Simon et Jude. Enfin, de son troisième mariage avec Salomé Anne eut encore une fille, également appelée Marie, et qui épousa Zébédée. Et c'est de cette troisième Marie et de Zébédée que sont nés Jacques le Majeur et Jean l'Évangéliste. »⁵¹ Marie voulait consacrer sa virginité à Dieu et refusait de prendre époux. Un prêtre interrogea le ciel et une voix s'éleva dans le temple intimant aux vieillards non mariés de se présenter à l'autel avec un bâton. Seul Joseph refusa, car il trouvait inconvenant d'épouser une fillette de quatorze ans. C'est alors que son bâton fleurit miraculeusement. Il fut choisi comme futur époux parce qu'il était sage et bon. Comme ce dernier se rendait à Bethléem pour préparer les noces, Marie retourna chez ses parents à Nazareth. C'est à cette occasion que l'Archange Gabriel apparut à la jeune Marie et la salua en ces termes; « Je vous salue Marie, pleine de grâce, le seigneur est avec vous, vous êtes bénie entre toutes les femmes! » Cette dernière fut troublée par ces paroles mais non par cette apparition car elle voyait très souvent des anges. L'ange lui dit : « Ne craignez pas, Marie, car vous avez trouvé grâce auprès du Seigneur. Voici que vous allez concevoir et mettre au monde un fils qui s'appellera Jésus, c'est-à-dire le Sauveur, parce qu'il sauvera son peuple de ses péchés. » Et Marie s'étonna : « Comment sera-ce possible, puisque je ne connais aucun homme? » Et l'ange, répondant, lui dit : « l'Esprit-Saint surviendra en vous et vous fera concevoir. » Alors Marie, étendant les mains et levant les yeux au ciel, dit : « Me voici la servante du Seigneur! Que me soit fait suivant ta parole! »⁵² Marie expia les fautes d'Eve au cœur de l'Église, lui donnant paradoxalement une place plus importante mais

⁵¹ J. de Voragine, *La Légende Dorée*, traduit du latin et introduction par Teodor de Wyzewa, Postface de Franco Cardini, Paris : Diane De Selliers Editeur, 2000, Tome 2, p.135-136.

⁵² *Ibid.*, Tome 1, p.185 à 187.

silencieuse. Pour racheter la faute du péché originel, l'Elue entre toutes les femmes donna son fils en sacrifice. « Si c'est par une femme, Eve, que le péché est entré dans le monde, c'est par une « femme-faite-homme », Marie, qu'il sortira du monde. »⁵³ Marie est un plérôme, « une perfection divine. » Ainsi les notions telles que celles d'effroi et de respect conjuguées à celle d'interdit, se rattachent au sacré. La femme est ici figure de femme-forte, conquérante. Dieu le Verbe créa l'Homme à son image le plaçant du côté du *logos* ce qui laissa à la femme le côté du paraître et du silence. Marie reçoit la parole divine et met au monde le fils des Hommes. La toute pure incarne le mystère du féminin. Elle se soumet à la volonté du tout puissant, en servante dévouée à l'inaccessible et au divin.

Même quand l'Art vient à se détourner des dieux, l'image de la femme reste toujours dans cette ambivalence sacré-profane. En accordant une plus grande part à l'Homme dans la période humaniste de la Renaissance, nous trouverons des résurgences de la déesse et de la sainte qui ne cesseront de vaciller de modèle à contre-modèle.

⁵³ R. Burnet, *Marie-Madeleine, De la « pécheresse repentie » à l'« épouse de Jésus »*, Paris : Les Editions du CERF, Figures Bibliques, 2008, p.61.

I.3. Des mères aux figures de l'Éternel féminin

I.3.1. L'Amour comme puissance

Dans un souci de clarté, nous avons d'abord fait le choix de présenter séparément ces images du féminin. Mais, afin d'en comprendre les interactions, nous avons préféré le répertorier sous trois catégories de représentations : les filles, les mères et les femmes. Suivant ce catalogage, effectué par les artistes, nous souhaitons consacrer toute notre attention sur le genre de l'amoureuse. Aphrodite et Marie-Madeleine sont les figures phares d'un Éternel féminin aux multiples polarités, patronnant l'émotion comme puissance matriarcale. Aussi bien confrontées à Eros qu'à Thanatos, elles sont ambivalentes dans leurs représentations. L'une fille de Zeus et mère d'Eros est la déesse de l'Amour. L'autre oscille à chaque époque entre péché et rédemption. La culture ne cesse de leur faire revêtir différents masques. Nous reviendrons sur leurs histoires et les légendes s'y rapportant.

Aphrodite, « femme née des vagues »⁵⁴, déesse grecque de l'Amour, est souvent représentée souriante. Aussi belle que cruelle et sévère pour les Grecs, elle est Vénus, bienfaitrice et bienveillante pour les romains. Ces origines sont multiples et complexes. Dominatrice, enjôleuse, trompeuse, elle rend « *gunamanes* »⁵⁵ les plus féroces comme Arès. Le nom de Vénus, à l'origine, définissait une manière d'être. Ce substantif latin neutre est ensuite devenu le nom d'une déité. Lucrèce définit son sens premier le *venus* comme étant le mélange entre attraction et plaisir. Il procure joie, ravissement et avec sa force gracieuse enchaîne, par le désir, tout être vivant. Le *venunum* était un filtre d'amour puissant qui provoquait la dépendance. On le trouve également appelé *pharmakon* chez les grecs. Pour cette raison on dit que la beauté de Vénus rend esclave et ensorcelle. « Plantant le tendre amour aux cœurs des êtres, tu transmets le désir de propager l'espèce. »⁵⁶ « *Erasmiotata* », avec son « *kesto* »⁵⁷, elle hante les récits antiques tels « l'histoire de Pline et du jeune homme fou de désir pour la *Vénus de Cnide* au point d'y laisser, de nuit, la trace, la tache de

⁵⁴ P. Grimal, *Dictionnaire De Mythologie Grecque Et Romaine*, Paris : PUF, Collection Que sais-je?, 2003. p.39.

⁵⁵ B. Lafargue, *Quatre Fameux Cons*, Saint-Pierre-du-Mont : Eurédit éditeur, Mars 2000, p.27.

⁵⁶ Sources : Lucrèce dans le I, 10-20 du *De Rerum Natura*.

⁵⁷ B. Lafargue, *op. cit.* p.25-26.

sa jouissance... »⁵⁸ D'après Hésiode, dans *les Théogonies* 137, cette immortelle serait née de la mutilation que Cronos aurait fait subir à son père, Ouranos. Elle inspire l'Éros *améchanos* (qui conduit aux pires folies). « Née du sperme du Dieu »⁵⁹ et de la mer, elle aurait été recueillie et emmenée par les Zéphyrus à Cythère puis à Chypre. D'autres s'accordent à dire qu'elle aurait été élevée par Héra. La déesse à la double naissance possède une existence équivoque comme nous l'expose Platon dans *Le Banquet*. Donnée chez Agathon pour fêter le prix qu'il obtint pour sa première tragédie, le banquet fut consacré à l'éloge d'Éros. Tour à tour les convives s'appliquèrent avec le plus grand soin à cet art. Nous nous attarderons plus précisément sur le discours de Pausanias et sur celui d'Eryximaque, fils d'Acoudène. Il n'y aurait pas un mais deux Éros, identifiables à la double déesse Aphrodite. L'Éros vulgaire est associé à l'Aphrodite *pandémienne*, pour les gens qui veulent parvenir à leurs fins de vilaines manières. L'autre Éros, suivant de l'Aphrodite *céleste*, ne s'adresse qu'aux hommes. Pour résumer, Platon distingue deux déesses : la première, dite vulgaire ou *pandemos*, est fille de Zeus et de Dionée selon Homère dans *L'Illiade* v.365. Sa naissance est celle d'un principe mâle et femelle, elle s'attache au *soma (corps)* et incarne les désirs de la chair. D'autre part, l'Aphrodite céleste ou *ourania* est, comme le suggère son nom, la fille du Titan Ouranos. L'Aphrodite « sacrée » serait plus ancienne que la *vulgaris*. Née d'un principe mâle, elle s'attache à *psukès* (l'âme), par opposition à sa jumelle. Platon nous montre qu'Éros, ce « *daimon* »⁶⁰ indissociable de la déesse, est un intermédiaire entre les hommes et les dieux. Il serait apparu bien avant Chaos et Gaïa. Selon Socrate, il aurait été conçu le jour de la naissance de l'Aphrodite vulgaire. La procréation de la femme et de l'homme permet de se perpétuer dans le Beau et le Bien au niveau du Sensible, caractéristiques de l'Éros et de l'Aphrodite *pandemos*. D'autre part, les relations entre hommes leur permettent de trouver l'immortalité dans l'Intelligible symbolisé par l'Aphrodite *Ourania* et l'Éros. Aphrodite fut une source d'inspiration pour de nombreux auteurs. La mythologie lui prêtera de nombreuses aventures. De son union avec Arès, Dieu de la guerre, elle donna naissance aux jumeaux Deimos et Phobos : « horreur » et « crainte ». Avec Hermès, elle enfanta Hermaphrodite qui a pour nature celle d'un homme et d'une femme. Les noms de ses enfants sont des plus éloquents : Amour, Horreur, Crainte et Hermaphrodite forment une curieuse fratrie qui a pour mère une déesse puissante et belle à faire peur. Ambiguë,

⁵⁸ D. Arasse, *On N'y Voit Rien*. Paris: Édition Denoël, Collection Folio Essais., 2000 p.161.

⁵⁹ P.Grimal, *op. cit.* p.39.

⁶⁰ Platon, *Le Banquet*, Paris, Flammarion, 2005, p.141.

Aphrodite est d'un côté la bonne *Peitho* et de l'autre préside au leurre de la séduction. Elle veille aussi bien au bonheur des époux qu'elle sème la discorde et le désordre érotique. Elle est le principe primordial de la conjonction amoureuse et de l'union désirée qui submerge les hommes et les dieux. Elle fut elle-même victime de sa propre ruse en concevant Enée avec Anchise.

Marie-Madeleine, *alter ego* chrétien de la déesse, naquit de parents nobles : Syrus et Eucharie. Avec son frère Lazare et sa sœur Marthe, ils possédaient la place forte de Magdala à Béthanie. Leurs biens furent divisés en trois. Marie eut Magdala, dont elle prit le nom, Lazare hérita de Jérusalem et Marthe de Béthanie. Marthe veillait aux biens de la famille car Lazare était dans l'armée et Marie dans la lascivité. « Autant Madeleine était riche, autant elle était belle; et elle avait si complètement livré son corps à la volupté qu'on ne la connaissait plus que sous le nom de la Pécheresse. » Simon le lépreux s'étonna que le Seigneur se laisse toucher par une prostituée, mais ce dernier lui répondit qu'elle était lavée de tous péchés. « Et, depuis lors, il n'y eut point de grâce qu'il accordait à Marie-Madeleine, ni de signe d'affection qu'il ne lui témoignât. Il chassa d'elle sept démons, il l'admit dans sa familiarité, il daigna demeurer chez elle, et en toute occasion se plut à la défendre. Il la défendit devant le pharisien qui la disait impure, et devant sa sœur Marthe, qui l'accusait de paresse, et devant Judas, qui lui reprochait sa prodigalité. Et il ne pouvait la voir pleurer sans pleurer lui-même. C'est par faveur pour elle qu'il ressuscita son frère, mort depuis quatre jours, qu'il guérit Marthe d'un flux de sang dont elle souffrait depuis sept ans (...) ». Après la mort du Christ et sa résurrection, elle fut confiée à un apôtre. Ils furent envoyés par des infidèles sur un bateau avec d'autres chrétiens. Arrivée à Marseille, Marie-Madeleine prêcha le Christ dans les Temples païens. « Et tous l'admirèrent, autant par son éloquence que par sa beauté : éloquence qui n'avait rien de surprenant dans une bouche qui avait touché les pieds du Seigneur. »⁶¹ En Occident chrétien, deux triades de Marie existent. Tout d'abord, celle des épouses et des mères : la Vierge Marie, Marie Cléophas et Marie Salomé. A ce trio de mères s'opposa ensuite celui des pécheresses et *domina*(trices) : Marie de Béthanie, Marie de Magdala et Marie l'égyptienne. Ces deux triades résument, comme le dit Estrella Ruiz-Galvez, les « inévitables mères et les indispensables amantes »⁶². Revenons plus en détails sur la tradition chrétienne qui honore les trois Marie des Evangiles. Contrairement à

⁶¹ J. de Voragine, *op. cit.*, Tome 2. p.16 à 23

⁶² E. Ruiz-Galvez, *Marie-Madeleine figure mythique dans la littérature et les arts*, dir. M. Geoffroy et A. Montandon, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, p.86.

l'occident, la tradition orientale les distingue. Marie-Madeleine reste un vrai mystère si bien que l'on ne sait plus comment la nommer. Elle apparaît de temps à autres dans *le Nouveau Testament* sous des noms différents selon les apôtres. Daniel Arasse dépasse les limites du lisible et ébranle la dignité de la grande « Histoire de l'Art » dans son ouvrage *On n'y voit rien*. Madeleine est un sujet tabou pour l'Église. L'historien nous prouve, dans un passage intitulé « *la toison de Madeleine* », que l'humour puise sa force dans la vérité; « Ils vont encore dire que je suis fou mais moi je suis sûr que si elle a les cheveux aussi longs c'est pour détourner l'attention. Si elle les montre, si elle les étale, les dénoue, les exhibe, c'est pour mieux cacher ses poils. »⁶³ Il est vrai que dans les représentations d'épisodes bibliques, Madeleine est identifiable à ses cheveux. Mais il faut rester prudent quant aux différents récits et illustrations qui offrent des variantes. Elle deviendra très rapidement Madeleine, la belle héritière aux mœurs légères. Saint Luc parle d'une Marie de Galilée dont Jésus aurait chassé sept démons. Il est fait juste état d'une « hystérique exorcisée », pour reprendre l'expression de l'historien. « Alors, ni vu ni connu : on mélange la belle pute repentie et Madeleine, l'hystérique aux sept démons qui vient tout de suite après, et puis, à cause des bains de pieds du Maître, on mélange Madeleine et Marie, la sœur de Marthe. On agite bien le cocktail et ça donne Marie-Madeleine. »⁶⁴ L'auteur nous expose en quoi Madeleine est un « pot-pourri », une figure composite. Dans quel but l'Église laissa-t-elle véhiculer une telle image? N'est-ce pas un modèle de prédilection pour conditionner les femmes? Madeleine ressemble à Eve et à Marie. A Eve, pour avoir commis la faute. A Marie, pour sa contrition et son dévouement au divin. Dans son article intitulé « *Une chevelure mythique* », Estrella Ruiz-Galvez désigne Madeleine à la fois comme enseigne du féminin et emblème du repentir. Si « être en cheveux » revenait à se définir comme marginale, en espagnol, « *soltarese el pelo* » revient à bouleverser les conventions établies. Les religieuses se tondaient la tête en signe de renoncement à leur vie passée avant de prendre le voile. D'après l'auteur, pour le Père Lamy, le nom de Madeleine dérive de *meggadela* qui signifie étymologiquement « celle qui frise des cheveux. » (« *plicatrix capillorum mulierbrium* »)⁶⁵. Ses beaux cheveux, qu'elle étale scandaleusement, ont séduit le Christ. Estrella Ruiz-Galvez parle de la Sainte en termes de rideaux, qui cachent sa honte, et de tapis parce qu'ils essuieront les pieds du Sauveur. Sa chevelure devient alors symbole d'une cloison qui l'écarte de tout contact avec les hommes.

⁶³ D. Arasse, *op. cit.*, p.99.

⁶⁴ *Ibid.*, p.105.

⁶⁵ E. Ruiz-Galvez, *op. cit.*, p.77.

L'ouvrage de Régis Burnet a pour but de comprendre comment chaque époque s'est emparée de cette figure pour en faire sa propre Madeleine. L'analyse de l'auteur y est pertinente et pragmatique. Ses objectifs novateurs sont communs à nos préoccupations. Burnet cherche à comprendre comment on est passé de la pénitente à l'amante « échevelée » du Christ. Il tente de faire la synthèse des différents visages et représentations que notre époque manipule. L'ouvrage sorti en 2008 renonce au discours théologique mais livre l'histoire de la réception d'une figure contestée. Les saints et leurs hagiographies sont comme des personnages littéraires. Ils s'étudient à partir de leurs éléments sémantiques et en fonction du contexte où ils évoluent. Au XVII^{ème} siècle par exemple, dans les œuvres de de La Tour, la Sainte est devenue l'icône de la résipiscence. Elle est spiritualisée par la flamme d'une bougie qui cache ses charmes. Chaque époque « bricole » sa propre représentation et on pourrait être tenté d'en parler en termes de figure, de *persona* ou d'avatar. Plusieurs masques ont été donnés à Marie-Madeleine. C'est une figure « trans-évangélique ». Dauzat, Arasse ou encore Burnet y voient un personnage composite, inventé de toutes pièces. Les premiers siècles de l'ère chrétienne l'ont passée sous silence. Son culte a commencé à se diffuser à partir du VIII^{ème} siècle pour connaître son apogée aux XI^{ème} et XIII^{ème} siècles. La Contre-réforme l'a remise à l'honneur et sa popularité ne cessa d'augmenter depuis. Pour Burnet, notre ère est « magdalénienne » car de nombreux auteurs s'y sont intéressés tels Victor Saxer, Jean-Yves Leloup et Jacqueline Kelen. Aux Etats-Unis, de nombreux cercles féministes universitaires cherchent à lui donner une place d'honneur au sein des groupes apostoliques. Cette sainte « en morceaux », selon R. L. Bruckberger, est populaire car hétéroclite. « Complexifiée, polyvalente, ambiguë, Marie-Madeleine devenait un personnage de premier plan, bien plus intéressante que Marie de Magdala. »⁶⁶ Cette « chimère » est une confusion de toutes les Marie opposées à la Vierge, seule femme clairement nommée de la Bible. Marie de Magdala apparaît trois fois : en compagnie de Jésus, aux pieds de la Croix et au sépulcre. Marie de Béthanie apparaît également trois fois; à Béthanie avec sa sœur Marthe, à la mort de son frère Lazare et à l'onction du Christ. Elle préfigure par ses onctions la mort proche de son Seigneur qui relève son geste comme étant plein d'amour. Toutefois, elle n'en reste pas moins la « pécheresse parfumeuse », ce qui la cantonne à la lascivité. Dans quelque récit que ce soit, Madeleine est toujours issue d'un niveau social élevé. Elle suit le Christ au-delà de la mort. Elle est, à la fois, connue pour ses incongruités vénales et pour l'Amour qu'elle lui porte. Elle acquiert une importance considérable auprès du Pape

⁶⁶ R. Burnet, *op. cit.*, p.15-16.

Grégoire le Grand au VII^{ème} siècle. « Elle aura le visage de l'Eglise dont rêve Grégoire : une Eglise de paix qui entretient une relation amoureuse avec le Christ, à l'image de Marie-Madeleine. Qui mieux que l'ancienne pécheresse peut symboliser le pardon et la réconciliation, après ces temps troublés où chacun a passé son voisin au fil de l'épée? »⁶⁷

Comment accepter, pour une société fondamentalement patriarcale, que toute la tradition chrétienne dépende des dires d'une femme? Certains auteurs, comme Ernest Renan dans *la Vie de Jésus*, la font passer pour hystérique. « « Disons cependant que la forte imagination de Marie de Magdala joua dans cette circonstance un rôle capital. Pouvoir divin de l'amour! moments sacrés où la passion d'une hallucinée donne au monde un Dieu ressuscité! » »⁶⁸

L'aveu de Madeleine sauve le christianisme, mais dans une société immémoriale son témoignage a peu de valeur. Ceci plaide paradoxalement en faveur de son authenticité. Les femmes n'en ont pas eu pour autant plus de place dans l'Eglise. D'autres, comme Esther de Boer dans son ouvrage *Mary Magdelene Beyond the Myth* de 2000, y voient un complot visant à la diffamer en l'arborant comme prostituée repentie. « Marie est passée de celle qui reconnaît le Christ ressuscité dans la fraîcheur du matin de Pâques à son amie. Puis de son amie à sa parfaite initiée. Et enfin, de sa parfaite initiée à son égal. La voie est ouverte pour en faire une déesse gnostique, qui prend place sur d'éclectiques autels. »⁶⁹

⁶⁷ *Ibid.*, p.39.

⁶⁸ *Ibid.*, p.50. (Sources E. Renan, *Vie de Jésus*, Paris, E. Lévy, 1863, p.434.)

⁶⁹ *Ibid.*, p.142.

I.3.2. L'humaine image de la beauté divine

Il nous a paru opportun d'interroger ces figures du féminin sacré et profane à travers deux artistes de génie : Sandro Botticelli (1445-1510) et Titien (Tiziano Vecellio 1488-1576). Leur liberté d'expression artistique était très différente. L'un devait subir les censures de Fra Savonarole, tandis que l'autre fut privilégié dans ses relations avec les Médicis. Entre commandes personnelles et œuvres officielles, l'entourage compta pour beaucoup dans l'exécution des chefs d'œuvres que nous vous proposons de revisiter.

Parfois représentée dans un *kolpos* humide laissant apparaître les rondeurs de sa silhouette callipyge quand elle n'est pas nue, nous assistons au passage d'une Aphrodite *Ourania* debout dite céleste, à une Aphrodite *pandémienne* allongée et profane, pour reprendre une théorie émise par Daniel Arasse.

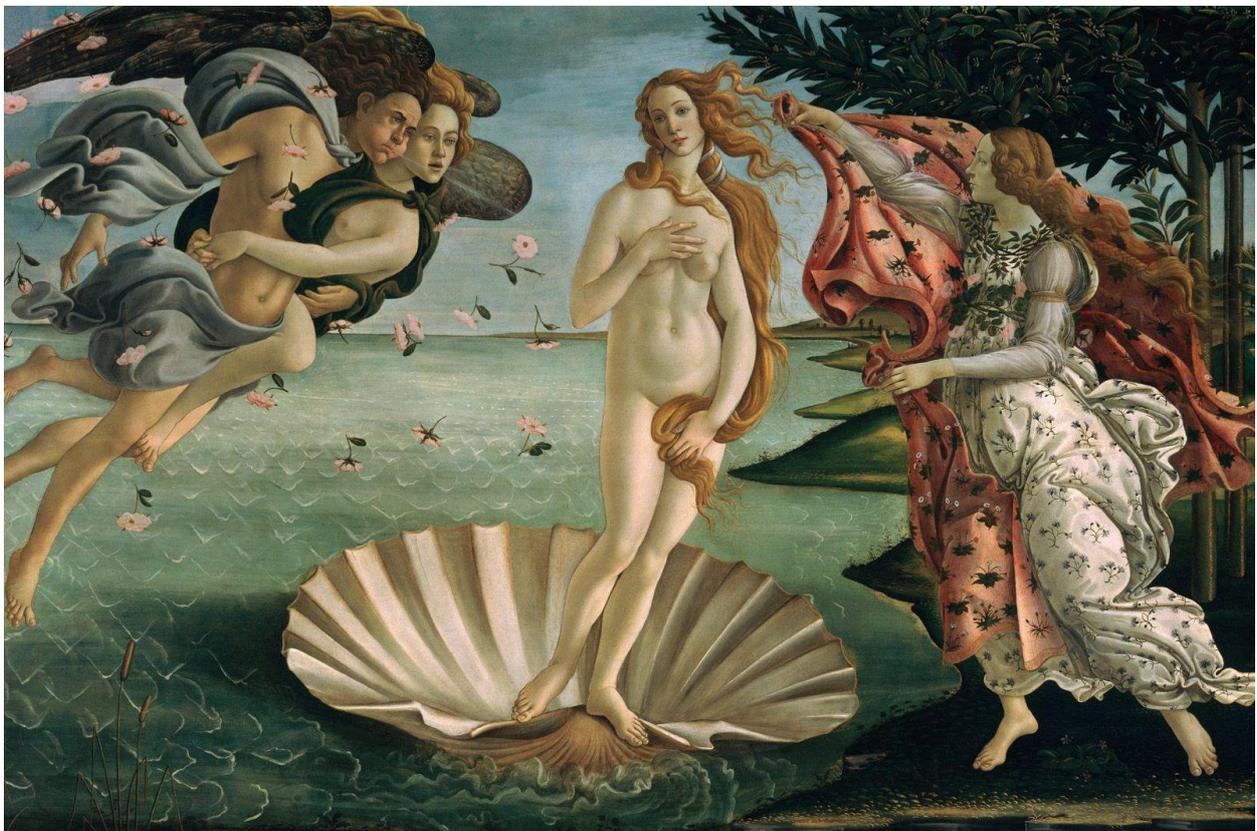


Figure 5 : Sandro Botticelli, *La naissance de Vénus*, vers 1485, tempera sur bois, 175 x 279 cm, Galerie des Offices, Florence.

La naissance de Vénus de Botticelli est une tempera sur toile datant de 1485, conservée aux Galeries des Offices de Florence, mettant en scène la Vénus céleste. Quatre personnages sont représentés dans un paysage. Au centre de la composition une jeune femme nue est debout dans une coquille qui lui sert de piédestal. Sur la gauche, un couple s'enlace. A droite, une jeune femme en robe longue s'approche avec une étoffe rouge. Vénus dans un *contraposto*, au centre de la composition, est légèrement décalée vers la droite sous l'action du vent. Elle est guidée de la mer à la terre, comme nous le montrent les mouvements de ses cheveux, des vêtements et des vagues. Le titre désigne la figure centrale comme étant celle de la naissance de la Vénus. Elle est pudique, *coelesti*. Sa peau est blanche et minérale. Le dessin de l'ensemble est net et froid. La composition de l'œuvre s'organise en triangles. Le léger désaxement de Vénus donne du dynamisme à l'ensemble de la composition. Les modelés sont subtils et délicats. Les personnages se détachent du fond de la peinture comme un bas relief. « *Dure* est sa nudité : ciselée, sculpturale, minérale. »⁷⁰ Botticelli avait une formation d'orfèvre et c'est en peintre-orfèvre qu'il nous présente Vénus. Elle évoque un ronde bosse antique sous ses airs de *Koré*; « Le corps de Vénus semble celui d'un marbre très lisse et très froid, auquel l'artiste aurait seulement ajouté ce flot presque étranger, presque choquant, de la chevelure dorée, ainsi que ce bleu-vert vitrifié des yeux et ces quelques passages d'incarnat aux extrémités du corps, sur les joues, sur les lèvres. [...] Son espèce de solitude pensive l'éloigne de nous comme de sa propre existence sexuelle. On dirait que cette femme est en train d'oublier - ou qu'elle ne sait pas encore - ce qu'elle signifie absolument pour les humains, à savoir l'Amour dont elle représente, comme chacun sait, la divinité. »⁷¹ Le fait qu'elle soit une nudité minérale la transcende comme divinité et comme une nudité céleste. Il y a peu de profondeur. Le rabattement provoqué par le souci du tracé et par l'emploi de la technique *a tempera* rappelle les œuvres du haut Moyen-âge. Le tableau a un rythme ternaire. Trois femmes, aux chevelures rousses et aux teints laiteux, ont les mêmes traits : ceux de la *Ninfa*. Trois des éléments sont représentés dans ce tableau, à savoir : l'air, le vent et la terre. Le couple aérien composé de Zéphyr et Chloris, pousse la déesse née de la mer telle une perle dans sa coquille vers Flora, déesse du printemps, hybridée avec des végétaux dont les motifs décorent la tenue. La femme-statue au regard mélancolique s'apprête à toucher les rivages de l'humanisme d'un Quattrocento renaissant. Serait-ce une résurgence de la grâce et de la sérénité des statues d'une Antiquité

⁷⁰ G. Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, 1999, p.11.

⁷¹ *Ibid.*, p.11-12.

perdue? Cette production ne serait-elle pas le manifeste de la redécouverte des notions du Bien et du Beau platoniciens, dans une renaissance italienne acculée par une doctrine chrétienne en guerre contre l'abjection des corps. Le *De Rerum Natura*, de Lucrèce, reste sur le plan formel la plus grande source d'inspiration du *Printemps* de Botticelli.

« Voici le printemps et Vénus, et marchant devant eux,
Le messenger ailé de Vénus; Sur les pas de Zéphyr
Flore sa mère ouvre les voies qu'elle parsème
De couleurs précieuses, de parfums à foison. »⁷²

Les premiers vers évoquent une Vénus dont la volupté fait germer toutes semences et concevoir toutes vies. L'artiste a certainement puisé son inspiration dans l'œuvre littéraire d'Ange Politien au sujet d'un tableau antique du grec Apelle : *l'Aphrodite Anadyomène*. Vénus est ici « *pudica* », elle se cache. Botticelli se serait peut-être également inspiré de la *Vénus Capitoline* ou de la *Vénus Médicis* en marbre blanc. Copie du prototype de Praxitèle, elle fut restaurée par Ferrata en 1598. Vénus est ici dans une attitude reprenant le thème de *l'humanitas* ou la *philosophia*. De façon plus générale, elle est la *nuda veritas* des néoplatoniciens. On a fait du nu, le vêtement de la beauté idéale, concept néoplatonicien. Tout dans cette œuvre n'est qu'intériorité et austérité. L'œuvre ne présente aucun enjouement, la Vénus est née dans le sérieux et la désaffection. N'oublions pas que sa naissance est le fruit d'une émasculatation. Elle évolue dans une sphère mythologique qui est un milieu de cruauté. La beauté est vue comme un principe composite. Pour certains, tel Aby Warburg, loin de tout idéal façon néoclassique, la beauté définie par les humanistes florentins apparaît désormais comme une impureté. « Première impureté : Vénus est double, elle n'est pas une entité pure. Pis : on se trompera lourdement - ce que fait Kenneth Clark - en supposant que, dans ce dédoublement, la Vénus céleste est un paradigme de la pureté. [...] Comment, surtout, oublier que la Vénus céleste est, par définition, la Vénus « née du Ciel » - euphémisme pour dire qu'elle est née *de la castration du Ciel*, dans le remous impur du sang, du sperme et de l'écume mêlés? »⁷³ Il ne peut y avoir de beauté sans conflit. Les nudités de Botticelli sont soucieuses et inquiétantes. Elles émergent dans un climat où le nu chrétien est un nu d'humiliation volontairement sacrificiel. Il est impossible

⁷² H. Bredekamp, *Botticelli, Le Printemps*, Paris: Éditeur GERARD MONFORT, traduit de l'allemand par Cécile Michaud, 1988, p.74.

⁷³ G. Didi-Huberman, *op. cit.* p.44.

de voir la nudité de la déesse comme une forme parfaite mais plus, d'après Warburg, comme le désarroi de la condition humaine face à la mortalité. Son ouvrage, *La naissance de Vénus & Le Printemps de Sandro Botticelli : Etude des représentations de l'Antiquité dans la première Renaissance italienne*, met en lumière l'importance de l'Antiquité pour les artistes du Quattrocento. Il est fort probable que Botticelli se soit inspiré de la Vénus décrite dans le deuxième hymne homérique à Aphrodite. Le texte fit l'objet d'une publication en 1488, ce qui laisse supposer que les humanistes florentins dont Laurent de Médicis faisait partie, en aient eu vent. Quelques roses parsèment la composition évoquant leur naissance commune à celle de Vénus. Sandro Botticelli prit deux sources d'inspiration pour l'élaboration de cette toile. L'un de ces textes serait très certainement « *Stranze per la giostra* »⁷⁴ du poète antique Ange Politien datant de 1479 où est décrite la naissance de la déesse. Gaspary relève dans son *Histoire de la littérature italienne* qu'il était fait état d'un bas relief sculpté dans la *Giostra* qui s'apparentait à la naissance de Vénus de Botticelli.

« [...] *Les zéphirs l'envoient [Vénus] sur le rivage / sur un coquillage avec la bénédiction du ciel / vrai, tu aurais appelé la lisière, vrai, tu aurais appelé la mer / vrai, le coquillage / vrai, le souffle des vents / tu aurais reconnu l'éclair dans l'œil de la déesse / et comme les éléments se réjouissent / les Heures en robes blanches sont sur la plage / l'air ondule ses cheveux détachés. »*

Dans *Arts, Amatoria III*, Ovide fait état d'une Vénus *Anadyomède* (sortant des flots) dont le mouvement aurait pu être une source d'inspiration pour le peintre; « *Nuda Venus madida exprimit imbre comas* » : « Vénus nue presse les boucles de ses cheveux imprégnés par l'eau de mer »⁷⁵. Politien l'aurait influencé afin que la Vénus ait les traits de Simonetta. Cette hypothèse pourrait s'avérer possible étant donné que le peintre fit un portrait de Simonetta Cattaneo, femme de Marco Vespucci et maîtresse de Laurent de Médicis. Le peintre lui aurait donné les traits de Flora dans la naissance de Vénus. Il est certain que les œuvres ne sont pas sans analogie, pourtant on peut noter quelques différences. Dans le texte de Politien, Vénus est accueillie par trois Heures en habits blancs et non par un personnage en robe colorée. Les mouvements des cheveux et des vêtements répondent à un courant dominant tiré du *Traité de la peinture* d'Alberti. Ils semblent jouer avec le vent et

⁷⁴ A. Grömling, T. Lingesleben, *Alessandro Botticelli: 1444/45-1510*, Köln, traduit de l'allemand par S. Schoonover, *Maîtres de l'art italien*, 1998, p.65.

⁷⁵ C. Dempsey, *Musée des Beaux-Arts du Luxembourg, France, Botticelli de Laurent le Magnifique à Savonarole*, Milano : Skira, 2003, p.26.

décrivent des mouvements gracieux. Chez Pline, on note également l'apparition de Nymphes dont les robes palpaient. Les personnages de Botticelli sont dans l'esprit de l'Antiquité, c'est-à-dire nus dans une pose tranquille, pour reprendre une expression de Winckelmann. Pour Léonard de Vinci, l'Antiquité reste une force vive et il faut imiter les anciens autant que possible. Chez Botticelli les visages sont calmes et passifs. Ils ont une beauté rêveuse que nous admirons encore aujourd'hui. Le peintre a essayé de saisir en un instant la beauté grave d'une naissance spirituelle et intellectuelle. L'Antiquité dans l'art de la première Renaissance est une essence seconde.



Figure 6 : Sandro Botticelli, *Le printemps*, 1482, bois, 203 x 314 cm, Galleria degli Uffizi, Florence.

La *Primavera* (nom que lui donna Panofsky), peinture sur bois de 1482, mesurant 203 x 314 cm conservée à la *Galleria Degli Uffizi*, comprend une fresque de neuf personnages. De gauche à droite nous avons : Mercure, les trois grâces (Aglæ, Euphrosyne, Thalie), Vénus, Eros, puis Flora suivie de Chloris et Zéphyr. Au centre de la composition, Vénus est richement vêtue et porte la coiffe mariale typique du XV^{ème} siècle. Son geste de la main appelle à regarder Cupidon. Toutefois la composition en mandorle des feuilles d'oranger, ainsi que le chérubin flottant au dessus d'elle renforce ses airs de Madone. Nous pouvons donc identifier ici la Vénus céleste vêtue d'une robe aux motifs de flammes tombantes, symbole d'amour, en lien avec la flèche d'Éros dirigée vers la Chasteté. Elle porte un collier de perles qui rappellent l'attribut de sa naissance, le coquillage. Dans cette œuvre Vénus est

souveraine et ambiguë par son regard et son attitude. A la fois proche et lointaine, on peut y voir sa double identité : impartiale et mélancolique. Relevons en particulier le geste de sa main qui n'est pas sans rappeler celui du *Christ Pantocrator*. Tous ces éléments ne font que renforcer l'ambiguïté sacrée/profane de la déesse païenne aux attitudes chrétiennes. Le peintre mêle des attitudes empruntées aux figures de l'iconographie chrétienne pour réhabiliter les personnages antiques considérés comme profanes par Fra Savonarole. Le moine dominicain, Jérôme Savonarole (1452-1498) avait une grande influence sur la culture et la politique florentine. Il souhaitait que l'on concentre l'art sur des thèmes religieux et condamnait vivement les irruptions du profane dans le sacré. *Le Printemps* fut commandé pour célébrer le retour politique de Lorenzo di Pierfrancesco, « *lo popolano* » (l'ami du peuple), descendant de la branche cadette médicéenne. A la Renaissance, un lien fort existait entre les plantes et la politique. Ce qui explique le double sens métaphorique du terme de printemps au sens végétal et politique, fait récurrent dans la rhétorique communale de Florence proche de *Flora*. Pour reprendre l'analyse de Horst Bredekamp, cette œuvre est provocante d'un point de vue formel. « *La primavera* ne tolère aucune conclusion définitive » selon Panofsky car *Le printemps* appartient à ce petit groupe d'œuvres d'art dont il est à « craindre » qu'elles « seront discutées aussi longtemps qu'il y aura des historiens d'art. »⁷⁶ D'un point de vue purement formel, il flotte dans l'œuvre un désordre énigmatique. Le personnage féminin au centre de la composition semble venu d'ailleurs comme rapporté à la scène. Son geste de main est paradoxal, il est partagé entre l'accueil et le repli. Au-dessus d'elle se tient un *putto* aux yeux bandés. A droite de la composition, un personnage ailé poursuit une jeune femme précédée d'une autre richement vêtue. A gauche, se tiennent trois personnages dansants et un homme en retrait. Ainsi peut-on dire que plastiquement ce tableau offre au spectateur une vision paradoxale, à la fois harmonieuse et désordonnée, accentuée par le regard du personnage central. Son regard étrange et intense ne fait que troubler le spectateur. « Bien que le spectateur se sente intensément observé, il semble bien difficile de savoir si son regard exprime la sympathie, le dédain, l'affliction ou encore la compassion; il est tout aussi malaisé de définir si elle est réellement investie du monde extérieur ou si elle n'est pas plutôt plongée dans son univers personnel... »⁷⁷ A la fois intense (œil gauche) et mélancolique (œil droit) son regard trouble la vision que l'on a de la déesse et de soi-même. Les trois grâces sont les filles de Jupiter et

⁷⁶ H. Bredekamp, *op. cit.* p.66.

⁷⁷ *Ibid.*, p.11.

Eurynome. Ici, elles incarnent la triade *Voluptas, Castitas et Pulchritudo*. Cet agencement harmonieux fait écho au groupe de droite composé par Flore, Chloris et son ravisseur / époux Zéphyr. Mercure et Vénus sont ici unis par la couleur emblématique du *popolano*, Mercure portant l'épée décorée de lauriers qui en fut l'emblème. Il est ici représenté sous les traits du *David* de Donatello exposé au palais Médicis. Il est devenu gardien du jardin des Hespérides où, selon la légende, la déesse entra dans le printemps après sa naissance pour régner sur sa cour. Les Pommes d'Or des Hespérides ont été ici troquées contre des oranges, symboles de l'économie médicéenne. Pour H. Bredekamp la figure de Proserpine s'apparente à celle de Vénus. Botticelli aurait fusionné la déesse de l'amour et celle de la mort après avoir travaillé sur la *Divine Comédie* de Dante vers 1440. Éros et Thanatos seraient ancrés dans la Vénus de la *Primavera*. Ce qui lui confère un double rôle qui provoque crainte et respect puisqu'elle donne la vie et la mort. Pour d'autres, *Le printemps* aurait eu comme origine un évènement funeste. Celui du décès de Simonetta, ce qui expliquerait l'attitude de Vénus. « Elle porte sur le spectateur un regard plein de gravité, la tête quelque peu penchée vers sa main droite qu'elle lève dans un geste d'avertissement. »⁷⁸ Ainsi la Vénus serait l'allégorie de la jeunesse qui met en garde les jeunes gens contre des lendemains incertains.

⁷⁸ A. Warburg, *La Naissance De Vénus & Le Printemps De Sandro Botticelli: Etude Des Représentations De L'antiquité Dans La Première Renaissance Italienne*. Traduit par S.Muller, *Essais Florentins*. Paris: édition Hachette-pluriel, Le Livre de Poche, 1969, p.66.

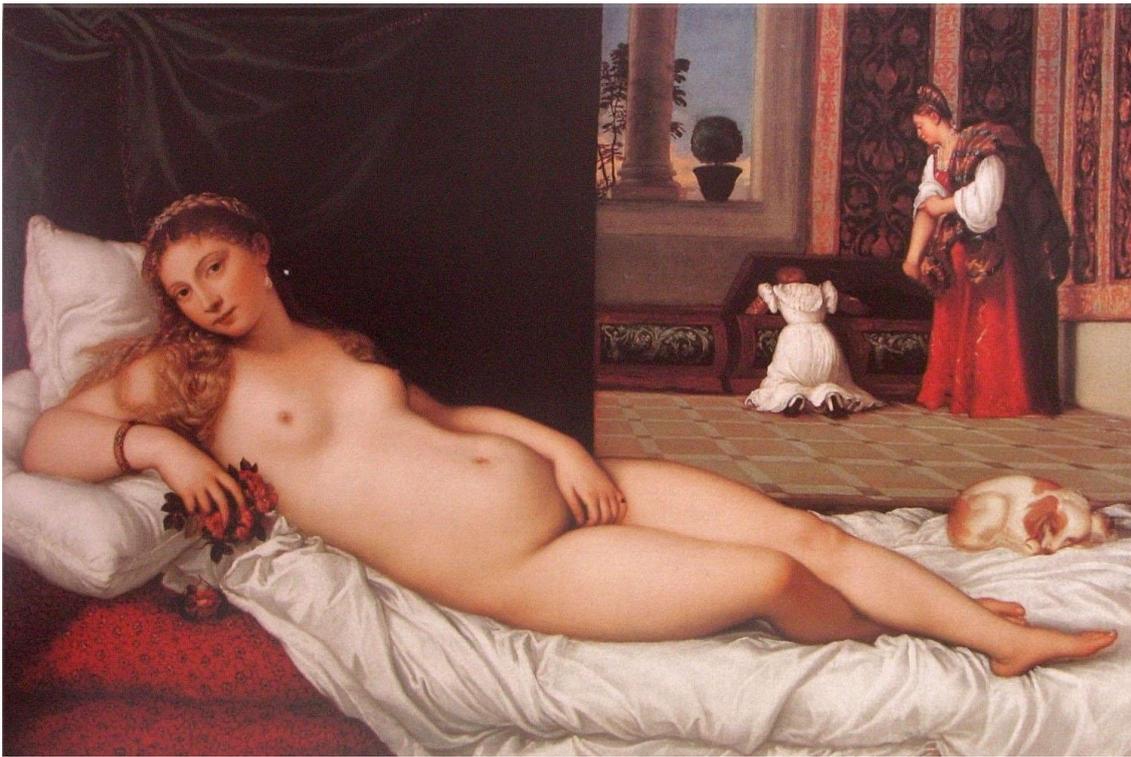


Figure 7: Titien, *Vénus d'Urbino*, 1538,
huile sur toile, 119 x 165 cm, Galerie des Offices, Florence.

Nous nous sommes donnée pour objectif de revenir sur des œuvres marquantes de l'histoire de la peinture mettant en scène la déesse Aphrodite. La récente exposition qui fut organisée autour de la *Vénus d'Urbino* peinte par Titien montre le regain d'intérêt qu'a suscité ce thème. Ce paragraphe propose une relecture de l'œuvre de Titien qui nous présente la première « *pin-up* » de l'histoire de l'art. La *Vénus d'Urbino* de 1538, mesure 119 x 163cm. Cette huile sur toile fut exécutée pour le Seigneur du Duché d'Urbino, Guidobaldo della Rovere. L'œuvre, aux influences étrusques, nous offre deux espaces, celui de la Vénus et celui du palais séparé par un rideau. La chambre devient ainsi l'icône d'une Vénus immortalisée. La force de Titien réside dans ce que Lomazzo nomme la *concatenazione dei spazi*, « l'enchaînement des espaces ». Pour reprendre les théories de Daniel Arasse, la Vénus est couchée dans un entre deux. Il y a l'espace du palais vénitien à l'arrière plan, la Vénus, puis notre espace. La déesse est dans le lieu même de la peinture. « Le corps lui-même n'occupe aucun espace défini si ce n'est celui de la toile. Le lieu du corps de Vénus, c'est la toile du tableau de Titien. »⁷⁹ Vénus y est nue, allongée sur le dos dans une légère torsion pour nous faire face. Ni grâces, ni Cupidon ne l'accompagnent, seul un petit chien endormi se tient à ses pieds. Sa boucle d'oreille en perle, le pot de myrte ainsi que les roses peuvent nous faire l'identifier comme étant la déesse de l'amour. Toutes les lignes de construction de l'œuvre sont faites pour faire passer notre regard par sa main gauche pudique. L'anneau qu'elle porte à l'auriculaire peut avoir un double sens : celui de fiançailles⁸⁰ ou encore une marque d'indépendance. Ce chef-d'œuvre soulève encore actuellement de nombreuses questions. Était-ce un tableau nuptial? Ou encore, « [...] ce tableau constitue[-t-il] une sorte de manifeste « philosophique » d'un nouveau type de sexualité dont Venise serait devenue la capitale européenne? »⁸¹ Pour beaucoup, Titien se serait très largement inspiré des traits de la Vénus de Dresde peinte par Giorgione. Chez ce dernier, cette beauté dort en harmonie dans un paysage. Chez Titien, elle nous scrute. « Les deux tableaux sont en quelque sorte le fruit d'une opposition idéale et philosophique délibérée. Ceci a été souligné, notamment par Kenneth Clark, qui associe ce contraste à la traditionnelle opposition platonicienne entre Vénus céleste (ou pudique) et Vénus terrestre, qui serait au cœur de nombreuses représentations du Titien, avant tout dans le tableau intitulé *Amour sacré et amour profane* [...] Sans même recourir à Platon, il est évident que la

⁷⁹ Sources « Daniel Arasse de Manet à Titien » in *Histoires de peintures* Ed. Denoël 2004.

⁸⁰ *De annulis*, 1620.

⁸¹ O. Calabrese, Catalogue d'exposition, *Vénus dévoilée, La Vénus d'Urbino du Titien*, coordination catalogue par Herman Parret, Palais des Beaux-Arts 11 octobre 2003-11 Janvier 2004, SNOECK, p.31

tradition romaine a imprégné les esprits de cette dualité entre la *Venus Verticordia* et la *Venus Ericina*, déesse de l'amour conjugal, d'une part, et de l'amour vénal et libre, de l'autre. »⁸² Vasari émit l'hypothèse suivant laquelle l'œuvre fut une commande destinée à immortaliser les traits du modèle, Guilia da Varano, future femme du Duc d'Urbino, dont le petit chien est reconnaissable. L'œuvre vit le jour à Venise, devint un modèle pour toute l'Europe et fut à l'origine de l'école de Fontainebleau en France. Toutefois la mutation de la figure de Vénus en courtisane fut longue et complexe. Le nu s'humanise. On passe d'un concept de la nudité à une individualité grandeur nature. On pensait à l'époque que la figure de Vénus pouvait favoriser la fécondité, l'élégance et la grâce des héritiers. Alors que certains y ont vu la première « *pin-up* » de l'histoire des arts, d'autres préfèrent se ranger du côté de l'hypothèse du tableau de mariage. Pour Antonio Paolucci, cette Vénus n'est rien d'autre qu'une femme nue qui suscite embarras et curiosité. L'œuvre n'était exposée qu'en situation particulière. Deux cent cinquante copies en ont été faites entre le XVIII^{ème} et le XIX^{ème} siècle. Pour Lucia Corrain⁸³ cette œuvre est l'une des plus érotiques de l'histoire de l'art car elle instaure à la fois le voir et le toucher. Dans de nombreuses œuvres d'autres époques Vénus se mire dans une glace ce qui met l'accent sur le sens de la vue. Ici, elle nous fait face. Le spectateur se trouve seul avec elle, isolé du reste de la maisonnée par le rideau. Chez Goya elle s'offre sans pudeur. Avec *Olympia* de Manet, on passe du mythe antique de l'Amour sacré, à la froideur d'une prostituée attendant son prochain client. La beauté crue de Manet, agresse et provoque. Pour sa part, Titien nous présente une œuvre encore bercée par l'émerveillement de la mythologie grecque. Disons que l'apparition des nus charnels dans l'histoire de l'art se fait progressivement malgré quelques incursions à contre courant. La liberté des artistes est régie par l'évolution des mentalités.

⁸² *Ibid.*, p.34.

⁸³ *Ibid.*, p.165.



Figure 8 : Titien, *La Vénus au miroir*, 1555, huile sur toile, 1,25 x 1,06 m, National Gallery of Art, Washington.

La déesse est paisiblement assise sur un lit recouvert d'étoffes rouges. Elle se contemple dans un miroir. Accompagnée par deux *putti*, elle semble se cacher de notre regard. Sa main gauche est posée sur sa poitrine. La droite est sur son ventre retenant ainsi un tissu bordé de fourrure. Ce geste de pudeur n'est pas sans rappeler celui de la *Vénus de Cnide* dont la copie romaine est conservée au musée des Offices. D'après les éléments plastiques et iconiques de la composition, on peut aboutir à une double interprétation sémantique. Pudique, à gauche de la composition elle se couvre à la vue du spectateur voyeur. Elle trône sur son lit, princière. Assise et non couchée, elle n'est pas offerte mais domine la situation avec sérénité. Mais à travers « le miroir aux vérités » dans lequel elle se reflète, on peut apercevoir la vraie femme derrière l'Éternel Féminin. Elle porte à son oreille une perle, symbole d'intelligence et de ses origines. L'emplacement du miroir n'est pas anodin. Il est tenu par les *putti* sur le lit. Les deux chérubins sont probablement les deux Éros. On pourrait supposer que l'Amour profane tienne le miroir dos au spectateur; à ses pieds, on peut observer son carquois et son arc. Ses deux versants, pandémien et ouranien, nous présentent l'image reflétée de la déesse dans une mise en abîme. C'est le fantasme d'un type féminin qui reprend l'image de la vierge pudique travestie sous les traits de la mère et de l'amoureuse. La construction de l'œuvre est savamment orchestrée, le regard passe par la main gauche et le miroir. Il remonte en un triangle, ce qui place le spectateur en position d'intrus. Rien n'étant laissé au hasard, son manteau bordé de fourrure n'est pas sans suggérer une certaine pilosité. On note que ce qui est caché ne fait qu'exhiber ce qu'il ne faut pas voir. Sa main révèle sa poitrine. Titien aurait-il décelé dans l'humaine image de la beauté divine une confusion des genres et des origines d'une beauté païenne?

Le nu féminin fut un des thèmes des plus représentatifs de la peinture vénitienne du XVI^{ème} siècle. Le genre puisa ses sources dans les œuvres de Giovanni Bellini ou encore de Giorgione. Aussi bien dans les scènes historiques, que mythologiques ou bibliques, la femme nue devient le sujet central du tableau. Titien devint l'un des plus grands maîtres de ce thème devenu incontournable pour les peintres de la lagune. Nous avons pu le constater pour les représentations de la déesse, il en est de même pour la sainte Marie-Madeleine. Elle est à la fois modèle et contre-modèle pour les chrétiennes. « Un bon repentir, une vie sans sexe mais avec beaucoup de larmes, et tout ira pour le mieux dans un monde meilleur. »⁸⁴ Madeleine est à la fois pénitente et pécheresse sur les œuvres que nous avons

⁸⁴ D. Arasse, *On n'y voit rien*, op. cit., p.114.

choisi d'étudier. On assiste à son repentir, c'est-à-dire qu'elle reste profane tout en devenant sainte. La « sainte pécheresse » est une figure ambiguë, trouble et confuse.



Figure 9 : Sandro Botticelli, *La déploration du Christ avec saints Jérôme, Paul et Pierre*, vers 1490, tempera sur bois, 140 x 207 cm, Ancienne Pinacothèque, Munich.



Chez Sandro Botticelli, le mystère reste entier. *La déploration du Christ avec les saints Jérôme, Paul et Pierre*, de 1490, nous a vivement intéressée car les quatre Marie y sont présentes. Néanmoins, seule la Sainte Vierge reste identifiable au centre de la composition. Si l'on s'en tient aux codes iconographiques, Marie-Madeleine devrait être représentée en cheveux. Le peintre nous présente trois jeunes femmes identiques pleurant le Christ. Les trois Marie, la Vierge et saint Jean se tiennent traditionnellement autour du corps du Christ devant son tombeau. Jérôme, Paul et Pierre sont également présents. La jeune femme qui observe les clous de la passion à la droite de la Vierge et de saint Jean, pourrait être Marie-Madeleine. Elle est la seule à avoir détaché son regard du corps du Christ. Voilée par un manteau vert, elle se cache et tente de s'approcher de la Vierge. L'autre jeune femme soutenant la tête du Christ pourrait tout aussi bien être Marthe, Marie ou Madeleine. Elle se trouve reliée au groupe de saint Jean et de la Vierge par le rouge de son manteau. Ses cheveux se confondent avec ceux du Christ. La troisième jeune femme pourrait également être Madeleine, car elle baigne les pieds stigmatisés de ses cheveux. Madeleine serait en retrait de l'harmonie triangulaire que forme le groupe central.



Figure 10 : Sandro Botticelli, *La Déploration du Christ*, 1495, bois, 107 x 71 cm, Museo Poldi Pezzoli, Milano.

Cependant, dans la deuxième étude d'œuvre que nous vous proposons le même problème réapparaît. Ainsi dans *La déploration du Christ*, les personnages en pyramide forment plastiquement une croix. Joseph d'Arimatee tient les symboles de la Passion du Christ. Jean soutient la Sainte Vierge. Comme précédemment une jeune femme tient tendrement la tête du défunt. En bas à gauche de la composition une femme en rouge étreint les pieds du Christ qu'elle couvre de ses cheveux. Au-dessus d'elle se tient une femme entièrement voilée, accablée par le chagrin. Ce personnage en retrait de la composition pourrait être Marie-Madeleine, car Botticelli en a fait un personnage audacieux. Retenons que la sainte n'est pas formellement identifiable. Tout à la fois une et trois, elle est composite. Démultipliées, toutes ont la même couleur de cheveux. Les trois Marie ont en commun le blanc du linceul, le vert du manteau et le rouge de leurs robes ainsi que leurs larmes.



Figure 11 : Titien, *Marie-Madeleine*,
huile sur toile, 118 x 97 cm,
Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage.



Figure 12 : Titien, *Madeleine pénitente*,
panneau de 84 x 69,2 cm,
Florence, Galleria Palatina di palazzo Pitti.

Chez Titien, deux œuvres quasi-jumelles s'intitulent : *Madeleine*. Elles ont la même attitude à quelques détails près. La première retient ses vêtements dans un geste de pudeur, l'autre se drape dans sa chevelure fauve. La Madeleine, au livre posé sur un crâne, a visiblement les yeux rougis par les pleurs, l'autre qui pourrait-être identifiée comme Marie l'égyptienne, regarde vers le ciel. Nous sommes en présence d'une repentante et d'une repentie. Pour G.W.F. Hegel dans *l'Esthétique* de 1835 (publié à titre posthume), la peinture italienne serait la plus à même de représenter l'acte de contrition. Madeleine est l'image de la conversion par excellence, selon le philosophe. Plus beau sujet de ce genre : « La Madeleine est représentée, au moral et au physique, comme la belle pécheresse, en laquelle le péché présente autant de charme que la pénitence. Ni le péché ni la sainteté ne sont pris entièrement au sérieux [...] On lui pardonne à cause de son amour même et de sa beauté. »⁸⁵ Elle est belle par nature et c'est paradoxalement ce qui la sauve et la condamne. Elle est encore plus belle quand elle se repent et ressent de la honte, quand « elle verse des larmes de douleur dans la beauté pleine de sentiment de son cœur naïf et tendre. »⁸⁶ Daniel Arasse y voit l'articulation de l'immaculée à la souillée. Ses cheveux n'existent qu'en peinture. Ils sont représentés pour la marquer à jamais du souvenir indélébile de sa vie de débauche. Paradoxalement, ils rappellent ceux des jeunes filles vierges. « [...] Ils exhibent sa pénitence actuelle et son impudeur passée. »⁸⁷ Même en pénitente, elle demeure érotisée. Pour conclure sur ces deux portraits, il faut retenir que ses cheveux ne sont que sa toison convertie. Durant la Contre Réforme, elle fut une figure emblématique de la pénitence. Représentée la plupart du temps dévêtue, elle médite en larmes sur ses péchés. Des bijoux jonchant le sol font leur apparition, marquant sa conversion, le crâne « [...] symbole d'humilité, rappelle la vanité des choses; la bougie remémore la brièveté de la vie (...); le cilice, la discipline et le fouet évoquent la rigueur de ces mortifications [...] »⁸⁸ Jusqu'au XIX^{ème} siècle ses représentations restent fidèles à la tradition dans ces thèmes. Mais les images de la femme de Magdala construisent une image beaucoup plus « ambiguë, féminine et libérée. » Tout ceci la marque d'un parfum de scandale et de rébellion. Ces scènes se divisent en trois catégories. Il y a tout d'abord les épisodes précédents sa conversion, à savoir, ses mondanités, Marthe lui reprochant sa conduite et lorsqu'elle se dépouille de ses bijoux. Puis nous avons les scènes évangéliques, où Jésus la sauve de ses sept démons, les

⁸⁵ G.W.F. Hegel, *Esthétique*, tome 1, 1835, version informatisée, p.187.

⁸⁶ *Ibid*, p.187.

⁸⁷ D. Arasse, *op. cit.*, p.116.

⁸⁸ R. Burnet, *op. cit.*, p.95.

onctions, la mise au tombeau ainsi que l'épisode du *Noli me tangere*. Et nous avons pour finir, les scènes de la légende. Celles-ci se composent du débarquement à Marseille, de la pénitence de la Sainte-Baume, de la mystique et de la dernière communion. Toutes les scènes évangéliques sont des scènes de contact et on y observe une érotisation croissante de la figure chrétienne. « Les scènes de pénitence ne sont pas d'avantage exemptes du reproche érotique car à la représentation de la contrition se mêle la fascination d'un corps qui reste nu par pauvreté. [...] C'est une Madeleine alanguie et de plus en plus dévêtue qui se laisse admirer par le spectateur du tableau. Le dénuement sert d'excuse à d'infinies variations sur un thème tout à la fois « voluptueux, dévot, galant ». »⁸⁹ Les représentations de Madeleine au cours des siècles ont conservé une odeur de soufre. Elle devient par là-même une candidate de premier choix pour des mouvements en marge contre l'Église patriarcale. Rapidement prônée emblème de la libération des femmes, elle aura un rôle prépondérant dans les *feminists studies* des universités américaines. « Marie-Madeleine est un miroir qui réfléchit les convulsions de la société qui s'en saisit. Le masque de perfection et de pureté raciale dont elle se pare, c'est le nôtre et cela ne laisse pas de nous interroger sur l'idéologie qui domine notre société. »⁹⁰ Pour l'auteur la grâce a disparu des discours modernes au profit de l'amour et de la pitié. « Pourquoi réduire Marie-Madeleine à l'oppression féminine, quand elle est aussi une image de la libération humaine? »⁹¹

⁸⁹ *Ibid.*, p.119.

⁹⁰ *Ibid.*, p.152-153.

⁹¹ *Ibid.*, p.153.

I.3.3. L'Ambivalence sacré et profane comme les multiples facettes de l'Éternel féminin

« Ce sont vos idoles que vous avez placées dans mon temple.
Les images de vos dieux sont des images et des similitudes
Des formes corporelles que vous faites peindre dans les églises,
De telle sorte que les jeunes hommes puissent dire d'une femme ou d'une autre,
« C'est Marie-Madeleine » et « regardez, c'est la Vierge. » [...]»
Vous avez habillé la Vierge comme une prostituée. »

Fra Savonarole⁹²

La Renaissance européenne assiste à l'humanisation du nu féminin. L'érotisation des corps, notamment dans des épisodes bibliques, compte comme l'une des questions des plus controversées de l'époque. En comparant une déesse antique à une sainte chrétienne à travers les œuvres de Botticelli et Titien, nous espérons montrer en quoi ce chassé-croisé entre sensible et intelligible sema le trouble. L'œuvre de Sandro Botticelli nous a interpellée pour avoir réhabilité le thème de la Vénus. Ses *ninfas* reflètent l'étrange union des cultures antique et biblique, rendant ses madones et Vénus jumelles. Symbole d'une nouvelle ère et conception de l'art et de la beauté, le peintre nous offre un sacré du féminin. L'œuvre de Titien nous a également paru incontournable. Ses couleurs, les attitudes de ses personnages ouvrent à une conception de la nudité innovante. Les femmes chez Titien ont une histoire et une existence propre. Ses œuvres proclament un nouvel humanisme. Botticelli, quant à lui, nous présente des êtres supérieurs, froids et minéraux. Le florentin nous livre un archétype de l'Éternel féminin. Ses personnages allégoriques s'apparentent à des statues antiques qui sortent de leur torpeur glacée pour sonner le glas d'une ère de marbre. A l'inverse, Titien nous confine dans des secrets d'alcôve, feutrés par de lourds drapés carmin. Vénus a le teint rosé, nous ne sommes plus en face d'un gisant de marbre mais bien en présence d'un être de chair. Clark désignait Botticelli comme un poète de la Vénus céleste dans un Quattrocento florentin imprégné des sermons de Savonarole et de philosophie antique. « Que le visage de la déesse chrétienne [à savoir la Vierge] avec toute sa tendre

⁹² Savonarole, Guasti, Del Lungo, *op. cit.*, *Botticelli de Laurent le Magnifique à Savonarole*, Catalogue du Musée des Beaux-arts du Luxembourg, p.113.

compréhension et la délicatesse de sa vie intérieure puisse être posé sur un corps dénudé sans provoquer la moindre dissonance, c'est là assurément l'ultime triomphe de la *Vénus céleste*. »⁹³ Voilà comment un nu pétrifié pour Didi-Huberman devient le nu du genre idéal. Clark différencie le nu de la nudité. Le nu serait une forme d'art inventée par les Grecs au V^{ème} siècle, concept néovasarien. Dans une optique néokantienne, le nu en tant que dessin fonde la prééminence du jugement esthétique sur le refus déclaré de toute empathie pour ce que l'on voit. Si le nu est une forme d'art cela signifie qu'on s'est débarrassé de la nudité en lui. Cela voudrait dire que devant un dessin de nu, on pourrait garder le jugement du dessin et oublier le désir de la chair. « Si cela était possible – comme je ne le crois pas –, alors la *Vénus* de Botticelli ne serait bien, pour finir, qu'un nu « céleste » et clos, un nu débarrassé de sa nudité, de ses (de nos) désirs, de sa (de notre) pudeur. [...] Comment l'« histoire de l'art en tant que discipline humaniste » s'y prend-elle donc pour déssexualiser et pour déculpabiliser la figure de Vénus, pour la reclore et la pétrifier tout en la projetant dans l'éther pacifiant des idées? »⁹⁴ Elle se cache derrière des sources grecques qui la déssexualisent, et en font une représentation de mots. Même si toutes les femmes chez Botticelli se ressemblent, suivent les canons de beauté de Laura de Pétrarque. A l'opposé, « toutes les femmes du Titien, la Vierge et les autres saintes comprises, sont foncièrement conçues comme des êtres *sexuels*. Elles manifestent explicitement leur féminité. Les femmes du Titien sont faites de chair, de sang et d'entrailles. »⁹⁵ La pose de la *Vénus pudica* est spécifique à la *Vénus d'Urbino* mais elle est aussi la pose de toutes les femmes cachant leur nudité dévoilée. Titien l'utilise dans la *Vénus d'Urbino* mais aussi pour Madeleine éprouvant de la honte. Vénus est-elle ici pour représenter de façon générale l'image d'un Eternel féminin? S'agit-il d'une beauté sacrée ou profane? Hormis Marie, les femmes de Titien bouleversent toute cette question. La *Madeleine* de Titien, conservée au Palais Pitti, commandée par Frédéric Gonzague 1531 pour Vittoria Colonna illustre bien ce problème. Elle est à la fois pieuse et érotique. Mais, « la beauté de l'image, bien sensuelle, est inextricablement liée à sa signification religieuse en tant qu'œuvre sacrée. »⁹⁶ Il faut faire la part entre ce que l'on voit (le modèle qui pose) et ce que l'on décrypte (le sens iconographique). « Une femme peinte par le Titien n'est pas ce que le propriétaire masculin veut voir. Ce que le Titien représente, sont les émotions de la femme et parfois sa

⁹³ G. Didi-Huberman, *op. cit.* p.14.

⁹⁴ *Ibid.*, p.16.

⁹⁵ R. Goffen, catalogue d'exposition, *La Vénus dévoilée*, *op. cit.*, p.96.

⁹⁶ *Ibid.*, p.102.

satisfaction sexuelle. »⁹⁷ Chez Titien les femmes ne sont pas des êtres passifs mais des êtres conscients. L'auteur y voit une certaine forme de féminisme. « Et elles signifient ainsi la puissance créatrice du peintre. Seul peut-être parmi les maîtres du XVI^e siècle, le Titien a conçu sa propre créativité comme une qualité féminine. »⁹⁸ Les femmes ne sont pas devenues un genre pictural mais des portraits à part entière. Pour Herman Parret, Platon, Plotin, Alberti ou encore Ficin fertilisent l'esthétique de la Renaissance de Florence à Venise. Marsile Ficin fut la pierre d'angle de l'école néoplatonicienne et de l'esthétique de façon générale pour Florence et Venise. Alberti fut influencé dans sa définition de la femme comme allégorie par l'image qu'en donna Titien. « La « double Vénus » ou les « Vénus jumelles » pour reprendre les mots de Ficin dans son commentaire du Banquet, sont en fait des figures que le Titien peint dans l'Amour sacré et l'Amour profane. » « Marsile Ficin conclut que les Vénus jumelles se fondent en une bienheureuse union, et c'est bien à quoi le Titien s'applique dans un esprit de persuasion picturale. Les deux déesses sont des sœurs, mais c'est bien la Vénus céleste qui, d'en haut, bien qu'avec une réelle compréhension, contemple sa sœur jumelle. Et Cupidon homogénéise cette harmonie en brassant l'eau... »⁹⁹ La Vénus nue est hiérarchiquement supérieure à sa jumelle.



Figure 13 : Titien, *L'Amour Sacré et l'Amour Profane*, 1514, huile sur toile, 118 x 279 cm, Galerie Borghese, Rome.

L'amour sacré et l'amour profane de Titien est une œuvre faite à l'occasion des noces du vénitien Nicolo Aurelio avec Laura Bagarotto. « La belle épouse que Vénus assiste,

⁹⁷ *Ibid.*, p.103.

⁹⁸ *Ibid.*, p.105.

⁹⁹ H. Parret, *Ibid.*, p.147.

s'élevant au rang de symbole du « bonheur terrestre éphémère », tient jalousement le vase des joies, symbole des biens terrestres, tandis que la Déesse, presque entièrement dénudée, brandit fièrement la flamme ardente de l'amour représentant le « bonheur éternel et céleste ». »¹⁰⁰

L'opposition entre Marie et Madeleine est celle des rapports entre la féminité et la sexualité. Ingrid Maisch lui consacra un ouvrage en 1996, intitulé *Marie Madeleine entre haine et admiration*. La théoricienne catholique allemande y explique que les métamorphoses de Marie-Madeleine sont le reflet des images masculines de la femme : celle de la prostituée, de l'extatique, de la sainte, voire même de l'épouse. Ces masques étouffent sa solidarité, sa persévérance, sa créativité et son courage. Grégoire le Grand vit, en l'union des trois Marie, une mise en lumière de la conversion et un appel au pardon de Dieu. Lorsque son culte devint populaire au VIII^{ème} siècle, il fallut trouver de quoi combler les lacunes de son histoire. La figure de la pécheresse et la sainte repentie étaient intrinsèquement liées. « Deux modèles de féminité se voient ainsi mis en avant, un modèle quasi divin et un modèle plus humain, qui sont comme les deux pôles entre lesquels doit s'inscrire la conduite chrétienne. »¹⁰¹ Madeleine devient tout à la fois patronne des femmes enceintes, des prostituées repentantes et des femmes actives. Sa présence au tombeau permet de déculpabiliser la faute d'Eve par qui est arrivée la chute de l'Homme. D'autres ont en elle la figure de l'unité, celles de la réconciliation, de la féminité ou encore de la prédication. A tout ceci on peut rajouter la contemplation, la conversion, la maternité et la repentance. Nous sommes en présence d'une Madeleine aux mille visages.

Nous avons pu constater que la chevelure joue un rôle important dans la construction de l'Eternel féminin. Attribut très érotisé par poètes et peintres, tantôt disciplinée, tantôt sauvage, c'est surtout un facteur commun au féminin pluriel. Aphrodite vacille entre Héra « la cruelle » et Athéna « la rusée », Madeleine entre Marie « la Pure » et Eve « la claire ». L'humaine image de leur divine beauté s'accroît dans cette cascade de cheveux qui transforme tour à tour l'*Ourania* en *pandémienne*, et la prostituée de Naïn en sainte repentante.

¹⁰⁰ M. Sframeli, *Ibid.*, p.126.

¹⁰¹ R. Burnet, *op. cit.* p.80.

Si « Eros c'est la vie » comme l'a dit Marcel Duchamp, ici il est surtout le fils de l'une et le moteur de la foi de l'autre. Outre le fait qu'Aphrodite soit la déesse de l'Amour et que Marie-Madeleine soit sortie du péché en consacrant sa vie au Christ, ces deux figures féminines ont été érotisées dans leurs représentations. Souvent associées à la prostitution, l'une en est devenue la déesse, l'autre la patronne. Le rapport mythologie-christianisme que nous avons rencontré chez Botticelli, s'est retrouvé dans les figures féminines que nous vous avons présentées en début de recherche. Cette étrange union du sacré et du profane fut assez répandue. Véronique Gely-Ghédira, spécialiste de la littérature du XVII^{ème} siècle, confie dans son article « *Marie-Madeleine ou Vénus? Ou les pièces de l'éloquence* », que le Carme Pierre de St Louis, en 1668, décide d'écrire un poème « héroïque chrétien » sur Marie-Madeleine. Le décor décrit dans ce poème a des accents mythologiques. Par métaphore, on verra Madeleine naître des flots de la mer Thétis. On peut s'étonner à la lecture de ce poème d'une telle comparaison, puisque Madeleine et Aphrodite semblent avoir la même origine. La sainte est devenue l'Aphrodite des chrétiens, mais sa sainteté outrepassa son côté profane. Au XVI^{ème} siècle la lecture allégorique de la mythologie autorisait la présence des dieux païens dans un décor chrétien (prodrome des œuvres de Botticelli). Ainsi certaines descriptions de Vénus ou de Madeleine à leur toilette sont identiques. L'usage d'un vocabulaire de registre païen peut paraître blasphématoire quand il est mis en présence d'épopées bibliques. Comme le soulignait l'auteur, « [...] on ne compare pas impunément le Christ à Jules César et Marie-Madeleine à Vénus, car c'est là donner des armes trop aiguisées aux libertins, aux esprits forts, aux sceptiques [...] ». ¹⁰² Tout comme Hegel, certains philosophes verront en Marie-Madeleine pénitente, la charnelle occasion de contempler la beauté innocente d'une femme nue en pleurs. « Cette Madeleine a le « défaut » écrit Diderot, de n'être pas assez Vénus et encore trop sainte. » ¹⁰³ De tels propos sont le reflet d'une éternelle scission entre le monde chrétien et païen qui a conduit au divorce de la Raison et de la Foi. Saintes et déesses sont telles que les peintres et poètes les ont décrites. Par ses récits et légendes, notre héritage culturel nous apprend beaucoup sur l'image du féminin et interpelle nombre de nos contemporains. Dans cette première partie, nous souhaitons en poser les jalons et en étudier les différentes réactions qu'elles ont provoquées. Mais aujourd'hui qu'en est-il? D'après Laurent Busine, il en resterait une vague

¹⁰² V. Gely-Ghédira, M. Geoffroy et A. Montandon, *Marie-Madeleine figure mythique dans la littérature et les arts, op. cit.*, p.171.

¹⁰³ *Ibid.*, p.171.

image d'une présence symbolisant l'Amour. Les seuls points positifs des étalages de Vénus sans complexe de publicités et de cinéma¹⁰⁴ donnent l'occasion de se demander où est passée l'antique déesse. Les XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles vagabondent entre outrage et mystère. Seraient-ce les deux dernières voies de survie de cet archétype? Ces figures changeantes baigneront toujours dans l'érudition, la sacralité, la frayeur, la tentation et le voyeurisme. Retenons que les œuvres que nous contemplons nous montrent d'abord le reflet de notre perception. L'art ne nous délivre aucune Vérité, sinon celle que nous pensons y avoir trouvée. Le XXI^{ème} siècle a fait une place inédite à Madeleine. Son histoire a été revitalisée par le *Da Vinci Code* de Dan Brown, ou encore par le film *la passion du Christ*. Pour comprendre celle qu'elle est devenue à notre époque, il faut étudier ce que les littéraires, les artistes ou encore les amateurs en retiennent. Elle n'illustre pas la pénitence mais l'actualise. Quels en sont les traits récurrents? Quels sont ceux que les intellectuels excluent? Il y a un rejet de la tradition de la sainte composite au profit d'un retour aux origines. Marie de Magdala est encensée alors que l'on congédie Marie-Madeleine. La philosophie s'est longtemps méfiée des images, les misogynes pensent que leurs malheurs viennent du Beau Sexe. Les peintres masculins et les performeurs ne sont pas des adversaires du féminin parce qu'ils fardent (et se fardent) la surface de la toile pour nous présenter un *alter égo*. Le but de l'art n'a jamais été de répliquer à l'identique la réalité. Dans l'art de la peinture, de la sculpture et aussi dans celui des photomontages, il faut se positionner au-delà des apparences. Ainsi Botticelli nous présente-t-il au-delà de l'adolescente pré-pubère, l'image de la Renaissance d'un royaume et d'un renouveau gouvernemental; c'est une allégorie. Nous souhaitons maintenant nous pencher sur l'évolution de cette ambivalence. Ces deux femmes mythiques ont passionné les artistes jusqu'au XIX^{ème} siècle. Même si elles y ont pris les noms de Salomé ou de Sappho, elles n'en ont pas moins de multiples facettes. La double déesse grecque a enfanté des êtres possédant les deux « genres ». Nous posons l'hypothèse selon laquelle les artistes de la théorie Queer ne seraient autres que les fil(le)s, héritiers d'Éros. Les artistes masculins ont voulu cantonner l'Eternel féminin mais sa puissance est sans borne. Ses images en sont multiples bien au-delà de ce que les apparences tendent à prouver.

¹⁰⁴ L. Busine, *catalogue la vénus dévoilée, op. cit.* p.183.

II. L'Eternel féminin : du mythe au fantasme

Dieu créa l'homme et la femme. Depuis, l'Homme tente de créer l'image d'un féminin idéal. Cette tentative revêt un caractère sacré et aboutit à une « sur-féminisation ». Nous entendons par là une création, au sens de reflet et d'*alter ego* de l'artiste. Cette réflexion autant positive que négative reste, dans les deux cas, un cliché. Ce miroitement renvoie à des stéréotypes correspondants aux schémas intégrés par le sens commun comme Vérité. Mais ce serait oublier que l'image artistique réveille le désir nostalgique de l'Absolu. L'artiste, même s'il se veut en rupture avec le passé, jettera toujours un regard sur ce qui fut grand à ses yeux. Ainsi en bon plasticien, n'oublions pas que le peintre nous ouvre une porte vers l'invisible, vers la sensation. L'image artistique a, de façon primaire, pour quête d'éveiller en nous des possibles que nous n'aurions pas soupçonnés. L'image du féminin nous semble être cette porte sur l'Imaginaire et la symbolique collective. Tantôt dans la foi, tantôt dans la condamnation, ainsi se résume le duel insoluble entre l'humain et le divin. Comme nous l'avons vu précédemment ce combat naquit en Grèce antique pour se poursuivre dans la culture judéo-chrétienne. L'image, ambivalente et plurielle, irruption du sacré dans la réalité appelle « l'autre » et l'au-delà. Que l'on parle de l'image ou de la femme, toutes deux furent longtemps jugées maléfiques et fixées aux apparences. Elles détourneraient du Vrai. Attachées à la matière, elles se trouvent aux antipodes du *logos* de l'Eternel. Associé à l'image et au miroir depuis des siècles, le féminin ne cessera d'incarner l'élément trouble. A jamais forcée de contempler sa fragile beauté tel un Narcisse, la femme est condamnée par son genre et contrainte au rôle de muse passive jusqu'aux prémices de l'art actuel. Pour beaucoup de philosophes, si l'image n'ouvre pas sur une percée céleste et reste cantonnée aux beautés terrestres, le spectateur prend le risque de retomber violemment dans la prison du corps. Afin de s'élever, les beautés terrestres doivent être ramenées à l'unité de leur principe invisible : celui de Beauté absolue.

Nous en sommes venue à nous interroger sur l'inaltérable notion d'Eternel féminin. Est-elle vraiment indélébile? Peut-on la dissocier du concept de Beauté? Les histoires du nu féminin, des femmes en Occident et de la Beauté ne sont-elles pas les inséparables clefs qui permettront d'ébranler cette idole immarcescible et son rapport au mythe et au fantasme?

La figure du féminin dans l'art a pris une place telle qu'elle en est pratiquement indétrônable. Ineffaçable parce qu'elle a investi trop longtemps la première place dans les sujets de représentation, le féminin peut être défini comme étant l'ensemble des traits dominants et permanents considérés comme caractérisant la Femme. La Beauté est devenue un concept exclusivement féminin. Comme l'a dit Simone de Beauvoir, la femme est une « Idole équivoque ». L'éternel féminin est devenu une norme, c'est-à-dire l'état habituel ou régulier à quoi une femme doit correspondre plaçant les autres dans l'anormalité. L'art nous en propose une réflexion au double sens du terme : tout d'abord au sens de représentation d'une figure, ensuite comme reflet de la pensée d'une société patriarcale. Le féminin dans l'art est l'image réfléchie d'un fantasme masculin. Ces constructions imaginaires au cours des siècles, conscientes ou inconscientes, ont construit peu à peu d'indissolubles poncifs qui hantent la conscience occidentale. Ces représentations imaginaires marquent une rupture avec la réalité consciente. Nier l'impact de ces images sur notre société et culture reviendrait à dévaluer leurs pouvoirs. Nous avons fait le choix de nous concentrer sur le concept de Beauté. Le Tour d'Italie et l'exhumation des antiques provoquèrent le réveil de son culte. Nous le verrons, il faudra attendre les XV et XVI^{ème} siècles pour observer une revanche du nu féminin. Au cours des âges, le corps de la femme est devenu porteur de grâce quand le corps nu masculin n'offrait aux regards que des qualités de courage et de force. Nous essaierons de montrer pourquoi et comment la Beauté s'est faite femme. Nous tenons également à prendre en compte une histoire trop longtemps méconnue, celle des femmes en Occident.

II.1. Les premières femmes de l'art

Femme nue ne veut pas dire femme sans vêtement. « La femme nue entre dans l'histoire de la peinture au moment où l'homme a conscience de vouloir faire de l'art pour l'art et non pour des fins religieuses ou propitiatoires. »¹ En effet, la femme a fait son apparition dans l'art à des fins esthétiques mais l'image du féminin dévêtu a aussi servi des fins spirituelles. Nous l'avons vu, Eve, la mère de tous les vivants, passe du nu à la nudité en mordant la pomme et marque la perte de l'immortalité. Le corps féminin reste l'autre monde. Mystérieux, c'est paradoxalement le médium de ce qui ne se voit pas. Dès lors que les dieux ont chuté, on s'est tourné vers la femme en tant que femelle de l'homme. « L'autre race » a de fervents amateurs. Elle satisfait les désirs érotiques de nombreux commanditaires. Toutefois, bien qu'elle véhicule des aspirations charnelles, la figure du féminin garde sa fonction propitiatoire et apotropaïque. Mais les guerres de religion et les invasions barbares renvoient peu à peu l'image du féminin dans l'art à une femme sans vêtement. En quelque sorte l'histoire de la femme nue dans l'art est l'histoire de la révolte et de la conciliation entre l'esprit humain et la matière. La philosophie, le mythe et la religion n'en n'ont jamais été les plus fervents défenseurs. En conséquence de quoi les peintres les ont longtemps assaillies d'expressions des plus troublantes et des plus inquiétantes. Les Hommes sont à l'origine de leur propre damnation. Ils adorent et ne peuvent se passer de ce Beau mal qui leur fait tant de peine. En cantonnant la femme nue comme contre modèle, ils en ont fait un objet de péché. N'oublions pas que sans Eve nous ne serions jamais allés vers la connaissance...

¹ M. Cinotti, *La Femme Nue Par Les Peintres*, Paris : Editions de Varenne, 1951, p.3.

II.1.1. De *Parthénos* à *gumnée*; la femme dans l'art grec : « *nude or naked* »?

Pour bien comprendre le rôle qu'ont joué les représentations du féminin dans l'art, il est impossible aujourd'hui de négliger l'Histoire. La femme grecque depuis son plus jeune âge tient une responsabilité vis-à-vis de la religion dans la cité, d'où l'importance que nous portons aux nombreuses interactions entre féminin et divin. L'image de la bonne épouse dans l'art grec est celle de la tisseuse. Si la sphère politique est interdite aux femmes, l'*ergon gunaikon* (le travail féminin) est en lien direct avec la sphère religieuse de la cité. Leurs ouvrages, que cela soit le *peplos* d'Apollon ou le *chiton* d'Athéna, ont une valeur propitiatoire qui a pour but d'engager les dieux à assurer la protection de la cité. La femme grecque est représentée sur des vases dans ses activités quotidiennes telles que celles du tissage, de la toilette ou encore de la musique. Seule la cuisine reste absente du répertoire. Associées aux rites funéraires de par leur nature au contact de l'impur, les choéphores préparent le mort pour l'autre monde. On peut y voir également des ménades, des bacchantes sous l'emprise de « *mania* » ou des amazones qui se distinguent par leurs activités de chasse ou de combat. Ces images mythiques oscillent de façon ambiguë entre images-miroirs et contre-modèles. La jeune fille est associée au monde sauvage. Épouse, elle rentre dans le rang en quittant la maison du père pour aller dans celle du mari. Sa nature s'y accomplit comme la guerre marque l'accomplissement de la nature du garçon. Enfin dans la longue chaîne des rôles qu'elle devra assumer, la *numfée*² (la jeune épouse) n'acquiert son statut de Femme Honorable que par la maternité. Les images des temps antiques ont des conventions plastiques distinctes, afin de remplir des fonctions variées pour François Lissarrague³. A la période archaïque et classique, l'iconographie des vases n'est pas exclusivement féminine. D'après l'auteur, ces images ne sont pas objectives et ne reproduisent pas le réel mais bien la vision des artisans grecs. Dans la deuxième moitié du V^{ème} siècle, on peut observer une personnification de la déesse Aphrodite qui annonce les peintures allégoriques plus courantes à la Renaissance. Les scènes de maternité se font rares, alors que les rituels mortuaires sont nombreux. Les femmes font le lien entre le monde des morts et celui des vivants. La femme grecque est généralement représentée dans

² L. Bruit Zaidman, sous la direction de Georges Duby et Michelle Perrot, *Histoire Des Femmes En Occident*, Tome I, *L'Antiquité*, Chapitre 7, Paris : Perrin, collection Tempus, 2002, p.479.

³ *Ibid.*, Chapitre 4, p.204.

un espace privé en intérieur. Il arrive bien sûr de trouver quelques scènes extérieures telles que les esclaves à la fontaine. Quant au moment de la toilette, il est devenu prétexte à la beauté du corps féminin. Toutefois ce corps est très marqué par l'anatomie masculine. Il y a clairement adjonction de seins sur bustes virils. La beauté du corps masculin nu est pendant longtemps portée en gloire, alors que les femmes sont plus rarement dévêtues. Sur les vases grecs, les femmes nues ne sont là qu'en tant que motif. Les artistes ont préféré se concentrer sur ce qui cache le corps féminin mais qui n'en est pas moins beau : la parure. Il est un pari ambitieux que de traiter de toutes les périodes de l'art, mais une étude chronologique des représentations de la femme nue dans l'histoire de l'art est la seule façon de porter estime au sujet. Et bien que, comme en témoigne Kenneth Clark, peu d'historiens aient su révéler la noblesse et l'importance du thème, nous nous y essaierons à notre tour. Pour cela, il faudra tout d'abord revenir sur la distinction qu'il fait entre la nudité et le nu. La nudité est comme « [...] l'état de celui qui est dépouillé de ses vêtements; le mot évoque en partie la gêne que la plupart d'entre nous éprouvent dans cette situation. »⁴ Par opposition, on voit que le mot « nu » n'évoque aucune association embarrassante. Le nu est l'idée « [...] d'un corps équilibré, épanoui et assuré de lui-même : le corps re-modelé. »⁵ Mais qu'est-il concrètement? Une forme d'art, selon Clark, qui s'étudie en termes de dessin et non plus en tant qu'organisme vivant. C'est l'idée d'un corps remodelé. Ainsi on peut se demander si le corps féminin n'est pas devenu un motif pictural, une figure plastique à part entière. Certains nus véhiculent des sensations comme c'est le cas des « femmes-fruits » de Renoir. D'autres comme Michel-Ange sont, pour l'auteur, envahis d'essence spirituelle. Mais alors, est-il correct de dire que le nu est devenu un dessin s'il « émoustille » tout de même son spectateur? Est-ce à dire, comme Picasso, que l'art n'est jamais chaste sinon ce n'est pas de l'art? Probablement, car pour l'historien britannique, nous sommes tous trop impliqués pour pouvoir parler du corps de façon objective. Qui peut être réellement assez détaché du corps pour le prendre comme sujet d'étude? En quoi, les hommes seraient-ils mieux placés que les femmes pour traiter du corps féminin?

Le nu était un sujet très respecté en Italie. Ce n'était pas le cas dans les pays d'orient ou encore du Nord gothique qui l'ont adapté à leur besoin. Dürer, comme nous le relate Kenneth Clark, était loin d'exceller dans cet art qui reste artificiel. Le nu a donc une valeur

⁴ K. Clark, *le Nu*, Tome 1, traduit de l'anglais par Martine Laroche, Hachette Littératures, Paris, 1998, p.19.

⁵ *Ibid.*, p.19.

particulière pour chaque culture. Les idéaux qu'il véhicule sont limités dans le temps. A en croire l'auteur, il avait cessé d'être un sujet de représentation artistique presque un siècle avant que le christianisme ne devienne religion officielle. Pour Aristote, l'art complète ce que la nature ne sait achever et l'artiste nous révèle ses desseins irréalisés. C'est seulement dans ce cas de figure que Kenneth Clark veut bien admettre l'existence d'une Beauté Idéale.

II.1.2. Beautés « fatales » mais pas mortelles. Histoire de la beauté antique

La Beauté est un concept, une idée, une affaire de sensations. Elle est définie comme étant conforme à un idéal esthétique. Elle diffère selon les époques. Rare, elle a quelque chose d'exceptionnel. Précieuse, elle se manifeste parfois dans des endroits dépourvus de charme. D'autres fois, elle naît de l'imagination d'un artiste et émerge de la trace qu'un pinceau a laissée lors d'un geste porté au hasard. Elle est ce « je-ne-sais-quoi » inexplicable qui touche au plus profond de l'être celui qui la contemple. Elle vient toucher jusqu'à l'âme celui qui l'observe et lui procure une sorte de ravissement au sens spirituel du terme. Alors, faire l'expérience de la Beauté reviendrait à dire que l'on se retrouve durant un court instant dans un autre espace / temps. Ainsi la Beauté a tout à voir avec le sacré parce qu'elle est comme l'a dit Marsile Ficin « irruption de l'ailleurs dans la matière. » Pour être beau, le corps féminin est modelé comme une statue de glaise, on l'identifie trop souvent aux arts décoratifs. Une femme se doit d'être esthétique. La télévision, la publicité, nous le montre tous les jours. Corps gainés, sculptés, le culte de la beauté a un prix. Ainsi, entendrons-nous certains dire qu'aucune femme n'est laide, mais qu'il n'y a que des femmes qui se négligent. Nous nous concentrerons sur les interactions entre l'idée du Beau et la beauté du corps (*soma*). De ce fait nous réinterrogerons l'antique expression selon laquelle l'homme est « tête » et la femme est « corps ». Il en découlera que les connections entre le sacré et le profane sont intimement liées par les relations entre masculin et féminin. La beauté acosmique n'est pas condamnable car elle n'est à l'image de rien mais pure intelligible. Le Beau corps et les Belles idées permettent une légitimation de l'image pour une remontée vers le spirituel. Dans ce cas comment le sacré pourrait-il se baser sur les choses matérielles pour exister? Les beautés féminines, à travers le nu dans l'art, sont peut-être ce médium pour cet *eidos* qu'est le sacré. Mais bien plus qu'une idée c'est un ressenti, celui du spectateur face à une œuvre. La beauté est vraisemblablement devenue ce médiateur du sacré qui nous fait voyager au-delà des apparences et nous renvoie au pur sentiment esthétique. Dans le premier chapitre de son ouvrage intitulé *Histoire de la Beauté*, Umberto Eco fait état d'un vers proverbial utilisé par de nombreux poètes antiques « ce qui est beau

est cher, ce qui n'est pas beau n'est pas cher. » »⁶ Le concept de Beauté durant l'Antiquité était toujours associé à une autre qualité comme par exemple celle de la bonté, « ce qui est bon est beau » ou encore de la mesure et de la convenance. La beauté tout comme la poésie n'a pas de relation directe à la vérité et suscite une certaine méfiance. Le mot « *kalon* » signifie tout ce qui plaît et suscite l'admiration. En ce qui concerne l'être humain, la beauté juste et pure de l'âme est la seule et vraie beauté dont Diotime parle dans *le Banquet* de Platon. Il s'agit de la beauté divine en lien avec Éros. Le *Beau*, au sens esthétique du terme, apparaît durant l'apogée culturel et militaire d'Athènes. La peinture et la sculpture se développent notamment pendant l'émergence du pouvoir de Périclès au V^{ème} siècle avant J.C. Sa bienveillance à l'égard des artistes, la reconstruction des temples détruits et le développement des arts primitifs marquent l'essor de l'esthétique grecque. La peinture et la sculpture s'émancipent des techniques égyptiennes et placent Athènes en souveraineté. Les peintres élaborent peu à peu les bases de la perspective et les sculpteurs essaient de traduire les mouvements et l'élégance des corps. Praxitèle et Phidias développèrent alors des « *kanôn* » (canons) de beauté en rapport à la « *nomos* » (norme). « [...] La sculpture grecque n'idéalise pas un corps abstrait, elle recherche plutôt une Beauté idéale en opérant une synthèse des corps vivants, dans laquelle se manifeste une Beauté psychophysique qui harmonise âme et corps [...] »⁷ L'idéal de cette « *kalokagathia* » correspond à l'union de la beauté de l'âme et de celle du corps. Si on se réfère aux philosophes, le sculpteur doit représenter, par les formes et le regard, l'activité de l'âme. Socrate légitime la *praxis* artistique car elle peut développer trois formes d'esthétiques. Il y a la beauté idéale qui est une nature recomposée avec ses plus belles parties, puis la beauté spirituelle et la beauté utile. Ainsi pour Socrate, tout ce qui est beau peut être laid et tout ce qui est bon peut être mauvais. Le beau et le bon sont indissociables mais les bonnes et belles choses peuvent être laides et mauvaises quand elles s'ajustent mal à leur fin. Toutefois selon Platon, la beauté a tout à voir avec l'harmonie des proportions. Elle n'est pas dans le sensible mais dans l'intelligible et l'impalpable. Elle n'est pas dans ce qui se voit. Le corps étant le tombeau de l'âme « *soma estin sema psukès* », l'âme doit s'en dégager par la dialectique de l'esprit et la philosophie pour atteindre l'intelligible. Pour Platon, l'art est dangereux parce qu'il risque de tromper sur la pure et vraie beauté. Les formes géométriques fondées sur les règles

⁶ U. Eco, *Histoire De La Beauté*, traduit par François Rosso (latin et grec) et Myriem Bouzaher (italien), Paris : Éditions Flammarion, 2004, p.37.

⁷ *Ibid.*, p.45.

mathématiques sont par contre louées par le philosophe. Qu'est-ce que le beau? Zeus selon la mythologie aurait attribué à chacun la juste limite et la mesure. Le sens commun de la beauté se fonde sur les adages « *meden agan* » (rien de trop) ou « le plus juste et le plus beau. » Sur le même temple à Delphes apparaissent de chaque côté, le dieu du Chaos, Dionysos et celui de l'Harmonie, Apollon. La beauté apparaît à ceux qui fuient l'*hybris* et qui trouvent l'ordre et l'harmonie sous la protection de ce dernier. Le désordre et la musique dionysiaques s'opposent donc au monde « *kalôn* » apollinien.

II.1.3. Une histoire des femmes?

Vers 450 avant J. C., les guerres du Péloponnèse provoquent une véritable crise de la société athénienne. On peut observer cependant l'éclosion d'une nouvelle perception de l'image du féminin avec l'apparition d'héroïnes en littérature, ainsi que la venue bien que tardive des statues d'Aphrodite. Comme ce fut longtemps le cas, l'histoire des femmes dans la Grèce Antique fut faite de voix d'Hommes. bercée par des idéaux moraux et religieux, unissant leurs diatribes, elle est à jamais marquée du seau d'une pensée phallogratique. Les écrits nous rapportent que la femme grecque n'a ni droit de cité, ni de parole. Que cela soit dans la Rome païenne ou chrétienne, une femme honorable doit être pudique, chaste et surtout voilée. Autant dire tout de suite qu'elle n'a rien en commun avec ses consœurs immortelles. Ces dernières ont des mœurs, d'ordinaire masculines, excusées par leur divinité. Au cours des siècles, l'histoire du féminin passera de petites idoles muettes à la figure de la Mère Tutélaire dont la puissance est infinie. Les déesses olympiennes en sont les descendantes directes. La figure de la Grande Mère est d'abord un archétype, au sens d'image intérieure « éternisée par la *psukhès* », qui est unificatrice. « Singulier ou pluriel, générique ou collectif, l'archétype du féminin ou, mieux, le féminin, par essence archétypale, ne se peut saisir que sur le mode de l'impersonnel, voire du « transpersonnel ». »⁸ Si certains perçoivent le mythe de la féminité comme étant un mystère réconciliateur du monde, la Mère peut être vue comme étant le symbole de l'impersonnel. On peut se demander si cet aspect de neutralité ne tend pas à évincer l'histoire des femmes. Le fantasme d'une Grande Déesse maternelle reste unificateur dans notre civilisation car il fait le pont entre les hommes et les féministes à en croire Nicole Loraux. Ces Grandes Déeses ont des grossesses parthénogénétiques. C. Ramnoux insiste sur la procréation par scissiparité qui clôt la féminité sur elle-même et la sépare de ses origines. Le spectre de la mère sans amour et solitaire hante la Grèce⁹. L'archétype du féminin pluriel est très important courant XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Pour les modernes, il est devenu primordial d'étudier en quoi une déesse n'est pas l'incarnation du féminin, tout en présentant de la féminité une forme souvent épurée mais le plus souvent déplacée. Devenues des idéaux du féminin, elles ne sont pas des images de la femme pour autant. Elles en disent long sur l'histoire des femmes vue au travers des représentations masculines les

⁸ N. Loraux, *Histoire des femmes en Occident*, Tome I, Chapitre 1, *op. cit.* p.65.

⁹ *Ibid.*, p.76.

affichant comme modèles. Zeus mit fin à ce matriarcat. « Or, si à l'aube de l'humanité la femme a exercé la plus grande influence sur le sexe masculin, c'est grâce justement à son inclination innée pour le divin, le surnaturel, le merveilleux, l'irrationnel. »¹⁰ Reléguer le Régime « gynécocratique » aux temps préhistoriques des sociétés sans loi, c'est s'assurer de les discréditer et d'en débarrasser une fois pour toutes le champ historique. Ainsi la femme garde dans son histoire cette grande part de mystère et de Beauté magico-religieuse. Elle deviendra, pour beaucoup d'artistes, la figure même de l'inexprimable et du merveilleux. La Beauté a mis du temps à quitter l'Olympe pour devenir une valeur humaine définie comme « mondaine ». Mais à travers les âges de la peinture, on assiste à la célébration du Beau sans pudeur par la glorification du nu féminin. Sujet des plus fervents dans l'histoire de l'art mais aussi des plus controversés, le corps féminin et sa beauté sont pris dans une dyade paradoxale. On a d'un côté une valeur symbolique de Beauté Absolue et de l'autre des pensées sensuelles prises sous le joug de la problématique du charnel.

La femme a toujours été voilée de la tête aux pieds, contrairement au corps masculin dont la nudité était exhibée. Les hommes pratiquaient leurs sports nus dans les gymnases. Les rares dessins de femmes nues ornant des amphores antiques paraissent grotesques dans un élan de trop grand réalisme. Il faudra attendre le début du V^{ème} siècle avant notre ère pour que les nus féminins décorant les coupes deviennent séduisants.

¹⁰ *Ibid.*, S. Georgoudi, Chapitre 10, p.593.

II.1.4. Vénus et ses sœurs immortelles en images

L'histoire de la femme est proche de celle de l'image parce que la femme est perçue comme une source de malheur. L'histoire de l'image est celle de la méfiance de la religion et de la philosophie à son égard. Au Banquet, Platon affirma l'existence de deux Vénus, la *Coelestis* et la *Naturalis*. Cette allusion devint un sentiment humain profondément enraciné et évolua rapidement en un principe qui justifia le nu féminin notamment pendant la Renaissance. « Depuis les temps les plus reculés, le caractère obsessionnel et irrationnel du désir physique a quêté une satisfaction par l'image, et l'art européen au cours de son histoire s'est forcé périodiquement de conférer au nu féminin une forme grâce à laquelle Vénus cesserait d'être vulgaire pour devenir céleste. » « Platon fit mère et fille ses deux déesses; les philosophes de la Renaissance, plus lucides, reconnurent qu'elles étaient sœurs jumelles. »¹¹ Au VI^{ème} siècle avant Jésus Christ, en Grèce il n'y a aucun nu féminin et ils sont encore rares au V^{ème} siècle avant notre ère. La Vénus nue est un concept oriental. La beauté de son corps oriental pouvait conduire à l'hérésie et non à des motifs moraux. Mais l'art hellénistique ne tarda pas à présenter une Aphrodite qui resta dans tous les esprits comme étant l'archétype du désirable. Etant d'origine olympienne, son corps est rapidement célébré entièrement nu. En la dénudant, les sculpteurs grecs oscillent entre divin et humain. La toilette de la déesse en revanche se fait en plein air. Malgré son chiton et des gestes vertueux, les drapés mouillés n'en laissent pas moins apparaître des formes féminines. Nous vous en proposons un rapide aperçu.

¹¹ K. Clark, *op. cit*, Tome 1, p.117 et 119.



Figure 14 : *Aphrodite Braschi*, copie de la *Vénus de Knide*, I^{er} siècle av. J.-C., Glyptothèque de Munich.

Pour la première fois un corps de femme nue est représenté dans la grande statuaire grecque. *La Vénus de Knide* de Praxitèle du IV^{ème} siècle avant J.C. pose ou reprend sa tunique, sur un vase destiné au bain. Son geste est pudique, mais son attitude pourrait tout aussi bien désigner « la source principale de son Empire ». ¹² Ici elle n'est plus offerte aux regards d'adoration du rite mais aux regards privés ce qui la fait basculer dans un univers profane. Elle est universellement connue pour être la représentation la plus parfaite du désir charnel, une force obscure et irrépessible qui selon Clark souligne un des éléments fondamentaux de son caractère sacré.

¹² Pour Alain Pasquier, Directeur du Département des Antiquités du Louvre.



Figure 15 : *La Vénus à l'Esquilin*, 46 – 44 av. J.C. environ, hauteur 155 cm Musée Capitolini, Rome.

La Vénus dite de l'Esquilin appartient aux collections du musée du Capitole. Elle tient son nom du Mont Esquilin, l'une des sept collines de Rome, située à l'Est de la ville sur la rive gauche du Tibre. Tout son poids repose sur sa jambe droite. Son buste est incliné vers sa droite. Comparée à l'œuvre précédente, on peut noter un certain mélange avec d'autres tendances notamment d'origines orientales. Qui est-elle? Aucune certitude de ce côté là. Certains voient en cette représentation de femme nue en sandales, une Aphrodite au bain. D'autres y ont reconnu Cléopâtre en prenant pour base de leur déduction la représentation du cobra qui figure sur le vase destiné aux ablutions. La présence de roses pourrait tout aussi bien renvoyer à la représentation de la déesse de l'amour. Pour Kenneth Clark, il s'agit d'une jeune fille prêtresse d'Isis. Toujours est-il que beaucoup s'accordent à dire qu'elle participa à l'invention du premier nu féminin. Par des procédés mathématiques le sculpteur a découvert ce que l'auteur nomme les bases de la plastique féminine. « Les seins deviendront plus pleins, la taille s'amincira, la courbe des hanches se fera plus généreuse; mais c'est là néanmoins l'architecture fondamentale du corps féminin telle qu'elle guidera l'observation des artistes classiques jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, jusqu'au moment où Renoir lui insufflera une vie nouvelle. »¹³

¹³ K. Clark, *op. cit*, p.126.

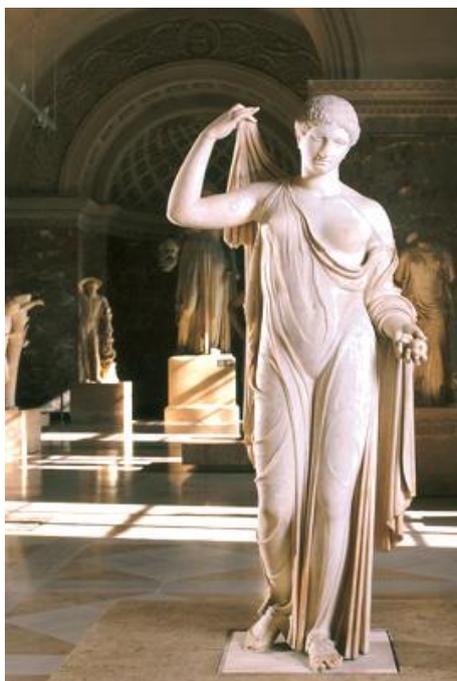


Figure 16 : *Vénus Génitrix*, œuvre romaine d'époque impériale (fin du I^{er} ou début du II^e siècle ap. J.-C.)
Musée du Louvre, Paris.

Cette *Vénus Génitrix* (période ionienne du début du V^{ème} siècle avant J.-C.) fut baptisée « la mère » en latin, c'est ainsi que les empereurs romains justifiaient leurs origines olympiennes. D'une main elle tient un pan de sa tunique, de l'autre une pomme en rappel de sa triomphale beauté lors du jugement de Pâris, rapportée lors d'une restauration. Son poids est réparti sur sa jambe gauche. La jambe droite est fléchie comme si elle venait de se mettre en mouvement. Cette attitude fut originellement créée pour le nu masculin mais c'est le nu féminin qui en retire les bénéfices les plus durables. Le déhanchement est très important dans l'esprit humain, c'est un symbole vivant du désir. Cette œuvre est l'une des plus remarquables répliques romaines d'un bronze grec créé par Callimaque à la fin du V^{ème} siècle avant Jésus Christ. C'est un hommage vibrant aux visages sévères d'un Phidias, ou encore à la retenue d'un Polyclète. Toutefois le nu classique devint peu à peu un nu conventionnel ennuyeux. On passe d'une *Vénus de Cnide* à un nu féminin chaste mais dépourvu de toute magie. Clark juge les *Vénus* épigones de la cnidienne dépourvues de grâce. Elles se sont dégradées. Peu d'œuvres sur le même thème garderont grâce aux yeux de l'illustre historien d'art qui, dans un langage sans détour, n'hésitera pas à déclarer que : « Tout art populaire est dirigé vers le plus bas dénominateur commun, et les femmes dont le corps évoque une pomme de terre sont plus nombreuses que les *Vénus de Cnide*. »¹⁴

¹⁴ *Ibid.*, p.153.



Figure 17 : *Vénus Capitoline*, copie romaine de la statut d'un hellénisme tardif, marbre, 187 cm, musée du Capitole, Rome.



Figure 18 : *Vénus Médicis*, II^e siècle av. J.-C., Galerie des Offices, Florence.

Ainsi la *Vénus du Capitole* n'échappera pas à la règle. Son geste du bras la fait basculer dans la pudeur, mais aussi dans la maladresse en lui conférant un air gauche. Clark trouve surprenant que ce modèle doive en grande partie le prestige qu'il exerça sur l'art postérieur à la Renaissance, à une version qu'il juge également avoir perdu la perfection rythmique de l'ensemble : la *Vénus de Médicis* au Musée des Offices. « Cette rupture de rythmes est imputable en partie à une restauration erronée du bras droit, qui, s'efforçant ingénument de couvrir ses seins afin de mériter sa réputation de modestie, se replie en un angle trop prononcé et ne s'accorde pas aux lignes fluides du mouvement enveloppant le corps. De surcroît, la *Vénus de Médicis* est à tous égards guindée et artificielle. »¹⁵

¹⁵ *Ibid.*, p.140-141.



Figure 19 : *Vénus d'Arles*, fin du I^{er} siècle av. J.-C., marbre, Musée du Louvre, Paris.

La *Vénus d'Arles* eut une histoire des plus mouvementées. Connue pour être une des copies de l'*Aphrodite de Thespies* de Praxitèle, cette œuvre romaine datant de l'époque de l'empereur Auguste, fin du I^{er} siècle avant J.-C, fut découverte en 1651 dans le théâtre antique d'Arles. Huit moulages en ont été faits. L'original fut offert à Louis XIV pour décorer la Galerie des Glaces du Château de Versailles. François Girardon, alors sculpteur du Roi, en fit une déesse de l'amour et de la beauté en lui ajoutant une pomme dans une main et un miroir dans l'autre. Praxitèle fut l'un des rares à avoir excellé dans la représentation du corps féminin. Il faut saluer, dans la *Vénus d'Arles* la prouesse technique qui consiste à draper les jambes et ainsi donner une structure stable à l'ensemble afin de libérer le jeu des bras.



Figure 20 : *Vénus de Milo*, vers 130 – 100 av. J.-C., marbre de Paros, hauteur 2,02 m, Musée du Louvre, Paris.

La *Vénus de Milo*, 100 avant J.C, fut découverte en 1820 sur l'île de Mélos. Aphrodite ou Amphitrite, déesse de la mer vénérée sur Mélos, est construite de la même façon que la *Vénus d'Arles* dans une composition en spirale. La déesse était parée de bijoux en métal dont il ne reste que l'emplacement des fixations. Toutefois son identification reste difficile. Encore aujourd'hui symbole de Beauté, sa genèse nous éclaire sur les préoccupations des artistes de l'époque hellénistique face aux problèmes de la création. Ils consacraient toute leur habileté à assembler de nouvelles façons un thème déjà éculé et à en développer les éléments traditionnels. Pour Clark, il est frappant de constater que dans le domaine du nu féminin, il n'y ait pas une seule notion formelle d'une valeur durable qui n'ait été découverte à l'origine du IV^{ème} siècle avant JC.



Figure 21 : *Aphrodite accroupie*, aussi appelée *Vénus accroupie*, attribuée à Doidalsès de Bithynie, œuvre romaine d'époque impériale, I^{er} – II^{ème} siècle ap. J.-C.), marbre, hauteur 96 cm, Sainte-Colombe.

Pourtant une œuvre joua le rôle de précurseur pour les artistes du XVIII^{ème} siècle : *La Vénus Accroupie*. Elle fut découverte entre 1827 et 1830 dans les thermes de Sainte-Colombe dits « Palais du miroir », Faubourg de Vienne en Isère. C'est l'une des nombreuses répliques de la Vénus accroupie exécutée vraisemblablement au III^{ème} siècle av J.-C. dont l'original, disparu, fut attribué au sculpteur Doidalsès de Bithynie. Son corps en forme de poire a fasciné bon nombre de peintres. Il tend à retrouver les formes qui soulignent ses fonctions biologiques : celles de la fécondité.

Le nu est-il une fin en soi et une construction plastique indépendante? Les nus féminins de l'Antiquité tardive aux formes grossières devinrent, avec l'émergence du christianisme, un sujet de désapprobation morale. Peu à peu, le nu cessa d'être un sujet artistique et selon l'auteur il n'existe aucune statue de nu féminin datant du II^{ème} siècle après J.C. « Vénus avait subi le sort réservé à tout sujet artistique qui perd sa raison d'être. Elle était passée du domaine de la religion à celui du divertissement puis à celui de la décoration : enfin elle disparut. »¹⁶ Son grand retour dans l'art de la Renaissance se fera grâce à la découverte de nombreux antiques romains. Mais la conception et les idéaux entourant le corps féminin changèrent avec l'image de la première mère de l'humanité : Eve. Entre Eve la fautive et Marie la Vierge, la renaissance de Vénus se fera dans l'humilité et le respect sacré. Mais bien avant cette résurgence de la figure de la déesse de l'amour, le

¹⁶ *Ibid.*, p.154.

Moyen-âge tenta lui aussi une réintégration du nu féminin. La statue de Lysippe fut exhumée et portée en gloire à Sienne vers 1357. Mais de nombreux désastres et une chrétienté encore emplie d'iconoclasme eurent raison de la statue antique qui fut détruite et enterrée en terre florentine pour porter malheur à l'ennemi. Clark met en lumière un fait étonnant : vers 1300 - 1310, on peut voir une étrange sculpture de Giovanni Pisano dans la cathédrale de Sienne. Il s'agit d'une sculpture de femme nue en position pudique, qui allie étrangement les codes de représentation antique de la Vénus pudique à ceux d'une humilité remplie de honte pour la nudité du corps chrétien. L'auteur y voit l'expression géniale d'une aspiration pour l'autre monde dans une Vénus qui fut christianisée. Cette œuvre est un étonnant anachronisme car il fallut attendre une centaine d'années pour que Vénus retrouve une place honorable dans l'art. Elle fut réhabilitée en passant de motif décoratif comme *naturalis* (femme aux mœurs légères) à Vénus *coelestis* grâce à quelques philosophes tels que Marsile Ficin qui adhéra aux théories platoniciennes du Banquet.

II.2. Le Moyen-âge : La Vierge et les châtelaines du diable

II.2.1. Contexte

La période troublée du Moyen-âge peut être comprise entre l'an 476 et l'an 1492. Elle débute lorsque l'Empire Romain d'occident s'effondre. Il s'ensuit de nombreuses attaques des barbares de l'Est. L'art médiéval se nourrit de ses héritages romains, barbares et primitifs chrétiens pour se constituer. Principalement d'essence religieuse, la peinture n'est pas un art majeur mais on compte de nombreuses miniatures et retables. On note des avancées en sciences comme en lettres. De nouveaux genres littéraires font leur apparition tels que la poésie ou les récits de prose encore écrits en latin jusqu'au IX^{ème} siècle. Il est important de souligner qu'une écriture féministe se met en place avec les ouvrages d'Hildegarde de Bingen ou encore de Christine de Pisan. C'est une époque de grande découverte où le navigateur Christophe Colomb découvrit une terre inconnue. Mais le Moyen-âge est aussi la période des histoires de chevalerie, d'amours interdites et de belles dames recluses. La femme y est vue comme un animal fougueux qu'il faut contenir. Elles ont toutes dû vivre sous le joug des contraintes décidées par les hommes. Les femmes sont donc pensées en termes de catégories ou selon des critères exclusivement moraux. La femme symbole de luxure et de péché est le contre-modèle de la figure de la femme chaste, symbole de vertu seule voie du salut. « Les femmes, au fond, sont soumises à une sociologie qui est pour une grande part idéologie [...] »¹⁷ et à une description toujours sous-tendue par une classification qui est déjà un modèle : vierges, mariées, veuves, mères et pécheresses. Mais à l'intérieur des modèles se cachent d'autres mises en garde contre les penchants maléfiques du féminin. Le maquillage et la parure sont vus comme un orgueil sans borne en total désaccord avec l'idée de réclusion sociale. D'autre part celles qui usent de fards et autres parures contestent l'apparence que le créateur leur a consacrée. Certains textes font état de vieilles parées et fardées tournées en ridicule. Ainsi à l'image de vieille entremetteuse se superpose celle de *vetula*, figure d'ensorceleuse. Le féminin est synonyme d'élément perturbateur. Pour faire partie d'une société il faut que la femme rentre dans une

¹⁷ C. Casagrande, *Histoire des femmes en Occident*, Tome II, le Moyen-âge, sous la direction de Christiane Klapisch-Zuber, Chapitre 3, Perrin, Collection Tempus, Paris, p.105.

famille. Elle doit l'honorer en restant recluse, chaste et vertueuse. « Châtelaines du diable » pour Jacques de Vitry, elles sont bavardes, curieuses et envieuses de ce qu'elles n'ont pas. Ainsi le Moyen-âge fut le temps de la réclusion, de la répression et de la protection des femmes. Elle est contrite dans sa honte qui révèle sa vraie nature. La pudeur est perçue comme un instrument providentiel qui la sauve d'elle-même et la rend mal-à-l'aise dans les rapports sociaux et qui la cantonne à rester ce qu'on lui reproche : un animal sauvage.

II.2.2. Histoire des femmes et de la beauté

Au XII^{ème} siècle le corps n'est pas une image du divin mais bien un fardeau qui entraîne vers la chute et éloigne du paradis originel. Au Moyen-âge, les hommes d'Eglise ne s'occupaient guère de la beauté féminine car ils se méfiaient des plaisirs de la chair. Mais d'après Umberto Eco¹⁸, dans *Le Cantique des Cantiques*, où l'époux fait l'éloge de la beauté de sa femme, ces plaisirs devaient pourtant leur être connus. Il nous signale d'ailleurs que certains vers n'ont rien de chaste ni de prude. Il apparaîtrait même que ce texte fait aussi bien référence aux dames des enluminures qui portent parfois des corsets mettant en valeur le décolleté qu'aux statues de la sainte Vierge. On assiste donc à l'éloge du corps profane et du corps sacré de Marie. L'auteur relève l'ambivalence présente dans les textes du Moyen-âge tantôt moralisateurs et rigoureux, tantôt élogieux à l'égard du corps féminin d'une franche sensualité. Courant XI^{ème} siècle naquit l'image du féminin comme objet inaccessible, fruit d'un amour platonique du troubadour pour sa belle Dame. La femme est à la fois adorée et refusée, ce qui la rend particulièrement désirable aux yeux du chevalier. L'amour y est amplifié par l'interdit de la transgression qui en devient le moteur. La beauté féminine se manifeste tel un poison et torture en permanence l'amoureux éconduit, caractéristique de l'amour dit courtois. La « *donna angelicata* » est devenue la voie du salut « [...] un moyen de s'élever vers Dieu, non plus occasion d'erreur, de péché, (...), mais chemin vers une spiritualité plus haute. »¹⁹ Cette conception poétique est pourtant en totale contradiction avec l'histoire de la femme durant la période médiévale. Christiane Klapisch-Zuber nous rapporte en effet les propos de Christine de Pisan, dans *la Cité des Dames*, qui prend conscience du malheur d'être née monstre parce que femme. Bien loin de l'amour courtois des troubadours, au XV^{ème} siècle les médiévaux trouvent les femmes foncièrement « mauvaises, portées aux vices » et pour parfaire le tout dotées d'imbécilité. Le regard qu'ont posé les hommes sur les femmes a façonné leur histoire. Les clercs ont transmis aux hommes de foi et laïcs la vision d'un féminin fantasmé et diabolisé. Les hommes se donnèrent pour mission de rectifier et de châtier les travers féminins afin de contrôler des êtres sauvages et dangereux par qui vint la mort et la chute de l'humanité. « Par leurs références incessantes à la nature de la femme, les penseurs médiévaux enrachent dans la culture occidentale l'idée que le féminin s'oppose au masculin comme la nature à la culture,

¹⁸ *Histoire de la beauté. op. cit.*

¹⁹ *Ibid.*, p.171-174.

une équation qui a orienté certaines discussions récentes sur l'anthropologie et l'histoire vues du côté des femmes. »²⁰ Ainsi les clercs se sont longtemps figurés l'image d'un féminin tantôt sacré avec celle inaccessible de la Vierge, tantôt dangereuse de part la nature humaine féminine. « A une Eve innommée s'oppose une inaccessible Marie. »²¹ En cantonnant la figure de la femme à des archétypes tels que celui de la sainte ou de la pécheresse, les médiévaux ont habilement dépourvu le féminin de son histoire. Face à un amour sans borne frôlant parfois le blasphème pour la très haute et pure Vierge Marie, on peut constater de virulentes diatribes telles que celle de Grégoire de Vendôme datant de 1095. « « Malheur à ce sexe en qui n'est ni crainte, ni bonté, ni amitié et qui est plus à redouter lorsqu'il est aimé que lorsqu'il est haï ». »²² Tertullien, 200 ans après, pour ne citer que quelques uns des plus célèbres misogynes, fait à jamais rejaillir la faute de la « mère de tous les vivants » sur toutes femmes. « « Ne sais-tu pas que tu es Ève, toi aussi? La sentence de Dieu a encore aujourd'hui toute vigueur sur ce sexe, il faut donc bien que sa faute subsiste aussi. Tu es la porte du Diable, tu as consenti à son arbre, tu as la première déserté la loi divine. » »²³ Nombreuses sont les injures et critiques à l'encontre du sexe dit « faible », que cela soit par Jean Chrysostome ou par Odon de Cluny. Au X^{ème} siècle la femme se résume à un « sac de fiente ». Pour les théoriciens médiévaux la femme est malveillante, elle pousse à la transgression et au reniement. Elle n'excelle que dans un seul art celui d'abuser les hommes. Ennemie jurée de l'Homme, avec l'Argent et les Honneurs, si on se rapporte à Hildeberg de Lavardin, les femmes se retrouvent victimes de ce qu'elles ont au fond bien cherché. « « La femme, chose fragile, jamais constante sauf dans le crime, ne cesse jamais spontanément d'être nuisible. La femme, flamme vorace, folie extrême, ennemie intime, apprend et enseigne tout ce qui peut nuire. La femme, vil *forum*, chose publique, née pour tromper, pense avoir réussi quand elle peut être coupable. Consumant tout dans le vice, elle est consumée par tous et, prédateur des hommes, elle en devient elle-même la proie. » »²⁴ Les femmes honorables devaient respecter des normes de modestie et de sobriété. La modestie des gestes, la fixité et l'immobilité. Par exemple, il fallait garder le regard baissé en permanence, pleurer sans bruit, ne pas bouger la tête. Il était recommandé d'éviter certains aliments connus pour réveiller ses instincts les plus primaires. Broderie et tissage sont

²⁰ C. Klapisch-Zuber, *Histoire des femmes en Occident*, Tome II, *op. cit.*, p.31.

²¹ J. Dalarun, *Ibid.*, chapitre 1, p.43.

²² *Ibid.*, p.37.

²³ Tertullien, *Ibid.*, p.38.

²⁴ *Ibid.*, p.41.

réservés aux femmes parce que le travail est la seule façon de lutter contre leur oisiveté naturelle propice aux pensées odieuses et illicites. Enfin les femmes parlent trop et mal, leur parole doit rester du domaine privé. Ainsi doivent-elles garder le silence pour éviter les disputes, les médisances et leurs plaintes continuelles. Leur bavardage a même servi d'argumentaire pour dénigrer la place du féminin dans la religion; en effet pour beaucoup de théoriciens, le Christ serait apparu à Marie-Madeleine à la résurrection car il savait qu'en tant que femme elle colporterait partout la bonne nouvelle... « Recluses entre les murs de la maison ou du monastère, placées dans une condition de soumission à l'égard de l'homme, frappées d'une naturelle faiblesse intellectuelle, douées d'un corps fragile dont la vue peut déclencher des élans de luxure, incapables de dominer les techniques du discours, les femmes restent en dehors des universités où des hommes, experts dans l'art de la leçon et de la dispute, élaborent et transmettent leur savoir à d'autres hommes. »²⁵ Il va sans dire qu'il en est de même pour la parole religieuse. Le mari est le maître par excellence, il enseigne la tenue de la maison et la vie domestique à son épouse et s'occupe également de l'éducation des enfants. Comme le dit l'auteur « l'âme de la femme appartient à Dieu, son corps à son mari ». Nous avons fait le choix de citer ces textes misogynes et dégradants, non pour ulcérer les féministes ni pour faire honneur aux écrits, mais bien pour souligner l'étendue de la condamnation qui pèse sur la femme depuis des siècles. Ensuite nous souhaitons mieux comprendre et étudier les mécanismes qui nous ont permis de dépasser de tels affronts. Les femmes aujourd'hui connaissent l'histoire de la misogynie et luttent contre celle qui persiste encore de nos jours.

²⁵C. Casagrande, *Ibid.*, p.137.

II.2.3. Du *fine amour* à la chasse aux sorcières

L'iconographie médiévale est immense. Dans le cadre de nos recherches, elle a pour seul intérêt de fournir une image ambivalente du féminin. Toute aussi bien sorcière, vierge ou encore personnification de la grande nation décadente que fut Babylone, la femme reste une figure de transgression et d'amour interdit. Dans la représentation religieuse, l'image du féminin tient une grande place. Elle est la protagoniste coupable de l'union charnelle et de la chute de l'humanité. Même l'image de la mariée reste très négative. Il faut entendre par là qu'elle est représentée en sirène dans les lieux saints, figure de la perdition et du naufrage. Mais l'image du féminin sert les intérêts du diable qui s'accapare sa beauté et sa jeunesse pour tourmenter les saints.



Figure 22 : Bufoalmacco, *Le diable déguisé en voyageuse, la Thébaïde* (détail), 1343, fresque de Pise, Camposanto Monumentale.



Figure 23 : *Les sorcières en Enfer. L'Enfer*, fresque de la nef détail, fin du XV^{ème} siècle, Triora, Eglise San Bernardino.

De nombreuses images du jugement dernier montrent beaucoup de pécheresses mais très peu d'élues. Au début du XIV^{ème} siècle, il est courant de voir dans l'iconographie des lieux consacrés, des femmes servant de festins aux diables et aux loups. La possédée a également une place d'honneur dans l'iconographie religieuse.

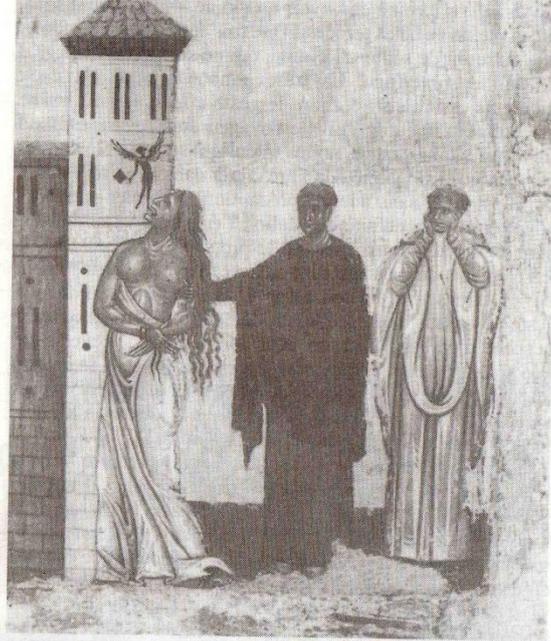


Figure 24 : *La femme possédée. Saint François et scènes de sa vie* (détail), peinture; Vers le XII^{ème} siècle, Museo di Matteo, Pise.

Les cheveux longs sont la marque du péché et la grande prostituée de Babylone chevauchant la bête de l'apocalypse fascine par sa beauté enchantée.

La figure de la Vierge est énigmatique mais surtout sans rivale jusqu'au XV^{ème} siècle. Elle impose l'image d'une femme « interdite et adorée » figure de l'amour courtois. Le XV^{ème} siècle appelle à une démultiplication de la figure déjà sous-jacente à la fin de l'époque médiévale. En effet, la Vierge véhiculait déjà en elle de nombreuses valeurs allégoriques telles que celles de l'Eglise, de la Nouvelle Eve, de la Fiancée, de l'Epouse, et de la Mère.

II.3. Hybridation et ambivalence : entre l'humain et le divin

II.3.1. Contexte

Au Moyen-âge les artistes s'étaient résignés à leur condition d'artisan. Peu à peu, les techniques furent oubliées et laissées de côté. Elles furent remplacées par le dessin de nu, d'œuvres antiques et la perspective. Ainsi dans la seconde moitié du XV^{ème} siècle, de nombreux documents attestent de la pratique du dessin de nu en ateliers. « A cette nouvelle pédagogie furent appliqués les termes de scientifiques ou de naturalistes, ce qui est assez étrange car elle se situe à l'opposé. Elle substitue au naturalisme du style gothique tardif, deux abstractions intellectuelles, la forme idéale et l'espace idéal. L'art se justifie, comme l'homme, par sa faculté de créer des idées; et le nu fait sa première apparition dans la théorie artistique au moment même où les peintres commencent à prétendre que l'art est une activité intellectuelle et non mécanique. »²⁶ Au sortir d'un art médiéval consacré aux thèmes essentiellement religieux, la Renaissance, que l'on peut dater approximativement de 1475 à 1620, marque les origines d'un mouvement érudit. La civilisation byzantine, minée par de nombreuses discordes papales internes et la lutte contre le Saint-Empire romain germanique, reste porteuse de riches savoirs antiques. En 1453, l'Empire byzantin fut absorbé par l'Islam des Turcs Ottomans. Beaucoup d'érudits chrétiens fuirent vers l'Europe. Nombreux sont ceux qui s'installèrent à Venise devenue foyer d'une République marchande avec l'Orient, dès le *Trecento*. Une somme importante de connaissances afflua en Europe. Cette abondante érudition autrefois réservée aux clercs fut rejetée pour son paganisme notamment par les protestants des pays du Nord. Contrairement aux préoccupations du Moyen-âge, la Renaissance met l'homme au centre de ses interrogations. Petit à petit, scènes mythologiques et art chrétien se côtoient. Une large diffusion de doctrines antiques, permise entre autre par la découverte de l'imprimerie, contribua au renouvellement de la pensée politique, scientifique et religieuse. L'art de la peinture eut lui aussi son lot de découvertes. La peinture à l'huile, les vernis de protection, le passage du bois à la toile, ainsi

²⁶ K. Clark, *op. cit.*, Tome 2, p.200-201.

que la maîtrise de la perspective participèrent à l'émergence d'audaces artistiques telles que le nu et le clair obscur caravagesque.

Cette période fut profondément humaniste. Bien que l'on ne puisse pas davantage parler que pour l'Antiquité et le Moyen-âge d'une Histoire des femmes, l'image du féminin, dans la renaissance florentine et lagunaire, n'a pas échappé au renouveau. Au XVI^{ème} siècle, Venise est célèbre pour la liberté de ses mœurs mais aucune image licencieuse n'est montrée en public. Les nus du Titien sont des commandes privées de hauts dignitaires. Un art luxurieux s'impose également à Fontainebleau où la passion donne naissance à des recherches purement formelles. Savonarole meurt exécuté en 1498, ce qui provoqua une profonde crise spirituelle chez Botticelli dont beaucoup d'œuvres ont été brûlées. La religion assure une pression permanente, malgré quelques divergences dogmatiques. « La scission entre catholiques et réformés, le combat de ceux-ci contre l'image et la vigilance extrême de ceux-là à partir du Concile de Trente (1545-1562) génèrent parmi les artistes un climat de méfiance. »²⁷ Toutefois l'apothéose du nu est trop puissante pour être contenue par le pouvoir des clercs. L'essor d'un nouveau monde et mode de conscience est propice à la renaissance de la figure de Vénus. Pour l'auteur, on assiste bien à une résurrection de Vénus, grâce au génie et au talent de quelques Raphaël, Léonard ou encore Michel-Ange. Ce dernier cherchait dans la masculinité un caractère divin. « Le corps du mâle y est non seulement chanté selon la pureté géométrique de l'Antiquité, mais avec une vigueur serrée, une abondance de détails, un goût pour la complexité noueuse de l'anatomie. On trouve chez Michel-Ange ce que les Italiens nomment la *terribilità*, tension éprouvante entre puissance et désespoir, entre chute et essor. »²⁸ La nudité honteuse de l'époque médiévale subit une métamorphose. Ainsi Botticelli, Cranach ou encore Titien œuvreront pour faire la transition du Moyen-âge à l'humanisme par un retour à l'esthétique antique. « La doxa chrétienne considère le corps comme une prison, délétère et corrompue, où l'âme végète jusqu'à sa délivrance salutaire, quand la mort sonne enfin. [...] Pire encore, l'Eglise voit dans les jolies femmes des avatars du Diable, incitant au plaisir et à la débauche. »²⁹ Au *Quattrocento*, le corps anguleux destiné à la douleur est transcendé de grâce. Sous le règne des Médicis à Florence, l'exhumation de la statuaire grecque permet la résurgence des théories

²⁷ T. Schlessler, *Une histoire indiscrete du Nu féminin, Cinq siècles de beauté, de fantasmes et d'œuvres interdites*, Beaux Arts Editions, 2010, p.13.

²⁸ *Ibid.*, p.21.

²⁹ *Ibid.*, p.10.

platoniciennes. Dès 1450, un trafic de nus antiques se mit en place. Lorsque Léonard disséquait des cadavres, Dürer examinait des centaines de modèles féminins afin d'en comprendre les proportions. Zeuxis lui-même associait les qualités de cinq jeunes filles de Crotona pour obtenir une beauté idéale. Peu à peu les nus débordent de sensualité, et très rapidement il n'y eut plus de hiérarchie entre les corps masculins et féminins même si les hommes se féminisèrent et gagnèrent en élégance. Ainsi commença le règne et le commerce des nombreux nus féminins dont les commanditaires raffolaient. Malgré sa fonction première d'allégorie le nu, à la Renaissance, symbolisait des vertus telles que la fécondité, la sagesse ou encore l'érotisme.

II.3.2. De *Virgo* à *Virago*; Histoire des femmes de la Renaissance

Les peintres ont désormais pour but de montrer la beauté du monde et non plus seulement la beauté du divin comme ce fut le cas durant tout le Moyen-âge. Raphaël peignait avec sensibilité la beauté du monde tel qu'il le voyait, Caravage présentait la beauté des bas-fonds. A la Renaissance, et nous l'avons précédemment constaté avec Botticelli, l'harmonie et la *mimésis* grecque s'accordent au symbolisme chrétien. « La Beauté acquiert ainsi une haute valeur symbolique, qui s'oppose à la conception de la Beauté comme proportion et harmonie. »³⁰ Il s'agit d'une beauté suprasensible qui se situe dans l'humain et dans la nature. La beauté divine prend une image humaine. Le beau a un caractère magique et divin. Il a une autonomie égale à celles du savoir et du bien. Chez Marsile Ficin, auteur du XV^{ème} siècle, il était fréquent d'appliquer « [...] les canons de l'exégèse biblique à la mythologie antique [...] »³¹ Pour Umberto Eco, c'est ainsi que se développe la grande complexité symbolique iconographique des tableaux de l'époque notamment dans les Vénus de Titien. Le symbolisme platonicien est principalement axé sur la figure de Vénus. Dans *L'Amour profane et l'Amour sacré*, Titien met en présence les vénus jumelles du *Banquet* de Platon. Il y propose deux conceptions de l'Amour comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de cet essai. Le peintre a symbolisé l'amour sacré d'Aphrodite la céleste et l'amour vénal de l'Aphrodite *pandémienne* qui sont deux manifestations distinctes d'un Beau idéal. L'histoire de la figure d'un féminin renaissant est celle d'une image d'un corps contemplé pour sa beauté même. C'est aussi l'histoire des filiations profanes d'une image médiévale de la Vierge. Marie est la forme la plus spiritualisée de l'amour durant le Moyen-âge et le *Quattrocento* est le siècle de la mise à nu d'une autre forme de beauté, celle du corps féminin. Mais comme l'a dit Jean-Marie Pontévia dans son ouvrage *Peinture, Masque et miroir*, le XV^{ème} siècle italien fut marqué par trois phénomènes importants. Premièrement le passage du sacré au profane, puis celui du singulier au pluriel, et pour finir du masculin au féminin. L'image d'une Mère Vierge est antinomique. Elle est un monstre sacré comme nous l'avons vu. En effet, on remarque rapidement un passage d'une beauté unique spiritualisée et pure de la Vierge à un retour en force d'une pléiade de Vénus et autres courtisanes. Au Moyen-âge, le corps nu est honteux notamment celui de la femme. Il devient glorieux et

³⁰ U. Eco, *op. cit.*, p.184.

³¹ *Ibid.*, p.186.

porteur de valeurs durant la Renaissance, notamment à Venise. La femme dans l'art renaissant est devenue une « figure » profane aristocratique longtemps pensée de façon négative. Une femme n'a ni la force, ni l'intelligence, ni le courage de son côté mais la beauté, l'intuition et la caractéristique d'être dure à la douleur.

II.3.3. Figure d'un féminin renaissant

La Renaissance pose la question de la pluralisation du concept « femme ». C'est à cette époque que Botticelli tenta de réinventer l'énigme du féminin dans la peinture en lui conférant un air grave. Mais pour Pontévia on ne réinvente pas le sacré, on note un glissement de la pureté à la grâce et de l'innocence au charme. L'Italie sera le foyer de la naissance de Vénus parce qu'elle n'existe pas. Elle devient la rivale de la Vierge et propose de faire rivaliser les images d'un phantasme avec celles du monde chrétien. Comment aborder cette période sans un inévitable retour sur les Vierges nues de Sandro Botticelli, peintre pagano-chrétien? Lui seul a su retranscrire l'originel message du sentiment esthétique du « rythme grec » en mêlant les registres païens et chrétiens. « Ainsi la beauté nue réapparaît à la Renaissance telle qu'elle s'était manifestée pour la première fois en Grèce, voilée et embellie par la draperie mouillée. »³² Vénus, malgré son air pensif, appartient au présent. *Le printemps* est une œuvre remarquable car elle se trouve à l'articulation de la pensée classique et de la pensée médiévale. Mais la nudité froide de Vénus est tiraillée entre un corps blanc gothique, suivant la courbe d'un ivoire, et la douceur d'une grâce ionienne. Botticelli partit un temps à Rome. Comme pour beaucoup, ce séjour romain lui insuffla un retour à l'antique. Il travailla aux fresques de la Sixtine et à la décoration de la chambre du Pape entre la réalisation du *Printemps* et *la Naissance de Vénus*. L'artiste se trouve entouré de nus de toutes parts. Les antiques jonchent chaque centimètre du sol romain et Botticelli « [...] put découvrir une Vénus différente de la douce prêtresse du *Printemps*, mais non moins idéale. »³³ Ainsi lorsque Lorenzo di Pierfrancesco lui demanda un tableau illustrant le poème de la *Giostra* de Politien, une vision claire lui apparut. L'ambivalence de cette œuvre n'a pas échappé à Clark; « Botticelli prête ce même visage aux Vierges et l'on s'aperçoit que ce fait, qui peut paraître choquant de prime abord, révèle ce qu'il y a de plus élevé dans l'esprit humain lorsqu'il se meut dans la liberté de l'imagination. Que le visage de la déesse chrétienne avec toute sa tendre compréhension et la délicatesse de sa vie intérieure puisse être posé sur un corps dénudé sans provoquer la moindre dissonance, c'est là assurément l'ultime triomphe de la *Vénus Céleste*. »³⁴ Il y a ajouté sa propre interprétation à la fois contemplative et mélancolique. Botticelli utilise un

³² K. Clark, *op. cit.*, Tome 1, p.161.

³³ *Ibid.*, p.165.

³⁴ *Ibid.*, p.168.

lavis jaune dilué avec de l'ocre, recouvert d'un blanc de céruse en voile léger. Pour parfaire le tout, il y ajoute une couche laiteuse de teinte rose ou chamois en rappel des drapés mouillés. L'expression de la Vénus est bouleversante. « Il y a donc chez cet artiste, aussi bien dans sa vie que dans son art, une ambiguïté viscérale qui condense tout le problème du nu dans l'Occident moderne. Quand lui est commandée *la Naissance de Vénus*, il s'agit d'offrir au destinataire une déesse céleste inspirant les plus nobles vertus à son spectateur, dans la tradition néoplatonicienne. Mais comment ne percevrait-il pas, ce commanditaire de chair et d'os, qu'il y a, dans la plus impeccable des puretés, une dimension érotique? [...] Une dimension que la Venise de Titien va se charger de faire étinceler. Ailleurs que sur son bûcher. »³⁵ On passe ainsi d'une analyse intellectuelle pour aller vers une conception charnelle de l'ensemble.

Raphaël, que tout désignait comme le créateur suprême de la Vénus, « le Praxitèle du monde post-classique » pour Thomas Schlessler, n'a jamais représenté d'aussi parfaite Vénus. Libéré de l'influence de son maître, le Pérugin et de ses sujets conventionnels et formalistes, Raphaël peint dans un classicisme que l'historien qualifiait « d'instinctif » et d'humble. Mais selon l'opinion de Vasari, le peintre ne fit que peu de nus car il savait qu'il n'égalait pas Michel-Ange dans ce domaine.

³⁵ T. Schlessler, *op. cit.*, p.16-17.



Figure 25 : Raphaël, *La Fornarina*, 1518 – 1519, huile sur toile, 85 x 60 cm, Galerie Nationale d'Art Antique, Palais Barberini, Rome.

Le *Portrait d'une jeune femme (La Fornarina)* est une peinture exécutée entre 1518 et 1519. C'est une huile sur bois de 85 x 60 cm conservée à la Galerie Nationale d'Art Antique du palais Barberini de Rome. *La Fornarina* ne représente ni une sainte, ni une déesse, mais bien l'amour d'un homme pour une femme. « Sans doute y eut-il de nombreuses maîtresses auxquelles Raphaël en séducteur fougueux qu'il était, rendit hommage parmi ses saintes discrètes et ses vierges pudiques. »³⁶ *La Fornarina* n'est pas sans défauts. La symétrie de son visage ne correspond pas aux canons rencontrés durant la renaissance. C'est une femme réelle. Ce qui fut considéré comme un accroc dans sa production n'est en fait que l'apogée d'une expression de génie pour beaucoup de théoriciens.

La Vénus de la Haute Renaissance a vu le jour à Venise et non pas à Rome. Des relations de longue date avec l'art allemand et le Tyrol donnent des proportions gothiques aux premiers nus de l'art vénitien.

³⁶ *Ibid.*, p.23.



Figure 26 : Giovanni Bellini, *Jeune femme à la toilette*, 1515, huile sur bois, 62 x 79 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne.

Toutefois, on peut observer dès 1500, notamment dans *La jeune femme à la toilette* de Bellini, des formes plus gracieuses et amples. Mais si l'on voulait véritablement dater la création du nu vénitien il faudrait sans nul doute l'attribuer à Giorgione. « C'est parce que Giorgione a su découvrir soudain la forme et la couleur des désirs qui flottaient de façon à demi consciente dans l'esprit de ses contemporains que son œuvre nous est parvenue inextricablement confondue avec celle d'autres artistes. »³⁷ *La Vénus de Dresde* marqua pour des siècles la pose si satisfaisante de la femme nue chaste, allongée, qui marqua tout aussi bien l'œuvre de Titien, Rubens, Cranach, Courbet, ou encore Renoir. L'œuvre demeura cachée du grand public dans la Cà Marcello. Toutefois la série de Vénus allongées de Titien, ne fit qu'en souligner le génie. « A Florence, la *Vénus céleste* était née dans le flot des spéculations néo-platoniciennes. A Venise, sa sœur vit le jour dans un décor plus matériel d'herbes grasses, de puits rustiques et de feuillages luxuriants; et pendant quatre cents ans les peintres ont reconnu que la Vénus naturelle était d'origine et d'essence vénitiennes. »³⁸

Le nu masculin reste le modèle anatomique de référence, reléguant celui de la femme au rang de « variante incomplète. »³⁹ Mais peu à peu la tendance s'inversa, Léonard de Vinci féminisa les hommes et Michel-Ange masculinisa les femmes. Ainsi Clark pensait que le désintérêt érotique de Léonard de Vinci pour le sexe opposé le rendait d'autant plus curieux du mystère de la procréation et des fonctions biologiques féminines. De notre point de vue, l'œuvre du peintre est ambivalente. Le féminin et le masculin ont la même grâce et ont été peints avec la même délicatesse. Les attitudes sont similaires et le message reste identique dans les deux cas. Si on peut y voir un mélange ou un trouble des genres féminin/masculin, nous sommes tentée d'y ajouter le trouble du sacré/profane. Homme ou femme, païen ou chrétien, ont tous deux la même énigme accrochée au visage. Toutefois on peut se demander, comme le pensait Pontévia, si cette équivoque ambiguïté n'est autre qu'une hésitation des hommes à accorder une place aussi importante aux femmes dans l'art.

³⁷ K. Clark, *op. cit.*, Tome 1, p.186.

³⁸ *Ibid.*, p.191.

³⁹ J. M. Pontévia, *La Peinture, Masque et miroir*, Périgueux, William Blake and Co Editions, 1993, p.46.



Figure 27 : Cesare da Sesto, copie d'après Léonard de Vinci, *Léda et le Cygne* (détail), vers 1505 – 1515, huile sur toile, 96,5 x 73,7 cm, Salisbury, Wilton House.

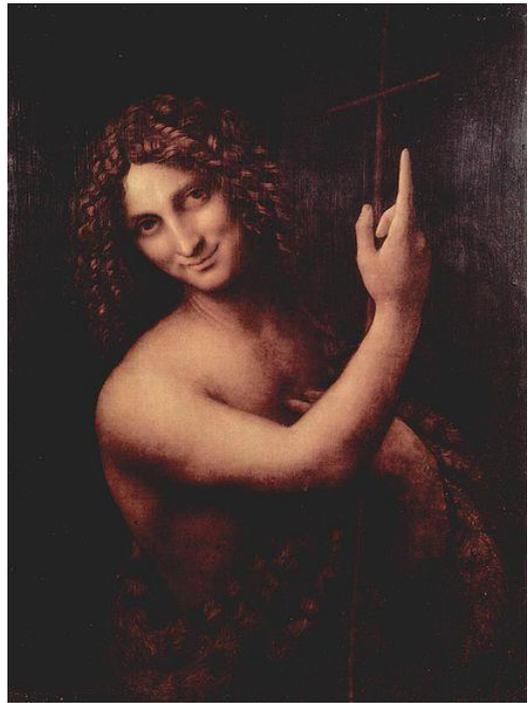


Figure 28 : Léonard de Vinci, *Saint Jean-Baptiste*, entre 1513 et 1516, huile sur bois, 69 x 57 cm, Musée du Louvre, Paris.

Léda et le cygne, de Cesare da Sesto est la copie de l'œuvre perdue de Léonard de Vinci et date de 1515-1520. C'est une huile sur bois, de 96,5 x 73,7 cm, conservée à Salisbury, Wilton House Trust, Collection Earl of Pembroke. Le bras de Léda recouvre et met en valeur ses seins. L'expression du corps qu'il donne à cette silhouette possède une « plénitude orientale ». *Saint Jean-Baptiste* de Léonard de Vinci est conservé au Louvre. Peint sur une planche de noyer de 69 x 57 cm, l'œuvre date approximativement de 1513-1516. Le saint n'est pas dépourvu de charme et de douceur. Son androgynie fut interprétée par Sylvie Béguin⁴⁰, comme étant la figure du nouvel Adam. L'historienne y a vu l'homme avant le péché, en qui coexistent le féminin et le masculin. Nous avons choisi de confronter ces deux œuvres pour leur ressemblance formelle. Léda et Jean ont les mêmes traits et la même posture. Tous deux ont la beauté tranquille des œuvres antiques et le doux sourire énigmatique des statues de dieux olympiens. Un sourire mystérieux et mélancolique.

La période de la Renaissance est complexe et pleine de formules qui tentent de réinventer le corps. Ainsi le maniérisme avec des longueurs anormales de jambes et de bras, offre des élongations aberrantes du corps féminin. Dès ses débuts, il gagna la France. Rosso, Primaticci, Niccolò dell'Abate et Cellini créèrent à Fontainebleau des nus d'une sveltesse et d'un étirement improbable. « La déesse du maniérisme figure l'éternel féminin de la gravure de mode. Un sociologue pourrait sans doute nous expliquer pourquoi l'incarnation de l'élégance devait revêtir ces formes quelque peu ridicules : des pieds et des mains trop fins pour un travail honnête, un corps trop mince pour porter un enfant, une tête trop petite pour renfermer une seule pensée. »⁴¹ Le « chic » est né mais n'a plus rien à voir avec Vénus. On assiste aux prémices des fantaisies artistiques qui font peu à peu du corps féminin un objet de désir chimérique.

⁴⁰ *Léonard de Vinci au Louvre*, 1983, RMN, p.79-80.

⁴¹ K. Clark, *op. cit.*, Tome 1, p.219.

Les peintres du Nord, quant à eux, tentent une approche « humorale » du corps humain. Ces artistes du XVI^{ème} siècle prêtent au corps féminin « une physiologie froide et humide, tournée vers la terre et le péché. » Luther ami de Dürer et de Cranach, en accord avec les injonctions de la Réforme, insiste sur la subordination totale de la femme à son époux. « Perçue comme un être fragile et inconstant, celle-ci doit être cantonnée au rôle de mère de famille, dans le cadre d'un foyer, sous peine de laisser s'épancher ses inclinations les plus viles : luxure, vanité, paresse, orgueil. »⁴² Les nus nordiques sont inquiétants et brutaux.



Figure 29 : Jérôme Bosch, *Le Jardin des délices, L'Enfer* (détail inférieur droit du triptyque), 1504, huile sur bois, 220 cm × 195 cm, Musée du Prado, Madrid.

Dans une période de transition entre Moyen-âge et Renaissance, Jérôme Bosch peignait dans une « fantaisie cruelle » bercée par les lois de la Réforme. Peintre du fantasme et de l'angoisse, il eut un franc succès. On perçoit très nettement la notion de transgression dans son œuvre. « Les femmes étant toutes des sorcières en puissance, des créatures lubriques acquises à Satan, il les montre en commerce avec leurs démons, expiant leur faute atrocement ou dansant avec des bêtes reptiliennes effrayantes. Il va même, dans *l'Enfer*, métamorphoser le corps d'une nonne concupiscente en celui d'une truie poilue coiffée d'un

⁴² T. Schlessler, *op. cit.*, p.25.

voile! »⁴³ Ainsi les primitifs flamands, profondément mystiques et les hollandais protestants restèrent très méfiants à l'égard du nu féminin. Rubens au contraire, ayant passé un temps en Italie, fit de la femme nue la principale figure de son œuvre. Mais le XVIII^{ème} siècle flamand proclame des femmes froides, alors que le XIX^{ème} siècle est plus sensuel et humain que jamais. Lucas Cranach fut le plus brillant pour représenter l'ambivalence entre innocence et perfidie, caractéristique de l'image féminine dans l'Europe de Luther. Les femmes de Cranach sont connues pour leurs silhouettes longilignes, leurs yeux en amandes, leurs seins hauts et leurs visages enfantins. Peu importent leurs noms, elles ont toutes un même masque de « faux-semblant » alliant charme et perversion. Fines séductrices, elles sont très loin des airs tendres et naïvement purs des *ninfas* florentines ou autres vénus vénitiennes. Ces beautés froides ont de la personnalité. Elles semblent se rebeller et mépriser le regard masculin selon l'opinion de Thomas Schlessler. Mais les peintres du Nord ne font pas exception, la figure de la première femme reste la honte de l'humanité dans une Europe renaissante toujours misogyne, toujours marquée par des préceptes médiévaux. Malgré les enseignements prônés par le Concile de Trente (1545-1563), Venise contraste en proposant les plus beaux nus féminins : « [...] des nus sexués, à destination d'un public d'amateurs masculins attendant d'un tableau qu'il l'excite franchement corps et âme. »⁴⁴ « Cantonnant la femme à son rôle d'objet, les peintres vénitiens valorisent les notions de plaisir et de désir dans une époque qui s'y montre peu encline. »⁴⁵ Les peintres ouvrent une brèche dans l'histoire de l'art et montrent un corps en pleine crise des sens. Ainsi à la Renaissance, le concept de beauté se refocalise sur la figure féminine. Peu à peu les commandes mythologiques fleurissent aux côtés des commandes ecclésiastiques. L'art est toujours ancré dans le sacré et met des barrières infranchissables au retour de la nudité féminine. Peut-on pour autant parler d'une réhabilitation de la Femme? Mais grâce à la pécheresse évangélique Madeleine, les peintres n'ont plus à se justifier pour pouvoir célébrer la beauté d'un corps nu féminin, puisque le vêtement, dans la doctrine chrétienne, est le signe de notre perte d'innocence.

⁴³ *Ibid.*, p.26.

⁴⁴ *Ibid.*, p.35.

⁴⁵ *Ibid.*, p.37.



Figure 30 : Lucas Cranach, *Vénus*, 1532, huile sur bois, 37 x 24 cm, Das Städel Museum, Frankfurt.

II.4. Les Beautés « classiques » et les « Petites » libertines du siècle des Lumières

II.4.1. Histoire d'une période en pleine scission

L'art est marqué par la morale religieuse même s'il traite de sujets profanes. La période classique est complexe. Elle se divise en plusieurs mouvances. Celle du Baroque, *barroco* en italien qui signifie « perle irrégulière », est un art de contre-réforme. C'est un style dit « imposant » qui véhicule de vives émotions et cherche à toucher aux plus près la dévotion des croyants. On note une primauté de la couleur et du mouvement au cœur des compositions. La beauté baroque traite d'un Beau religieux, notamment dans les extases de saintes mêlant sacré et profane. Le siècle du Baroque exprime, pour reprendre la pensée d'Umberto Eco, une beauté qui va au-delà du bien et du mal. Ni amoral, ni immoral, c'est une beauté dramatique, figée dans une communion divine. Ensuite le classicisme apparaît à la deuxième moitié du XVII^{ème} siècle. Ce style est connu pour correspondre aux attentes du gouvernement de Louis XIV. Il puise ses thèmes et iconographies dans l'art antique et sert les valeurs de raison, d'idéal et d'harmonie. C'est la victoire du dessin sur la couleur, un art de la stabilité avec des sujets nobles mythologiques ou bibliques. Il est en totale opposition avec le style rococo ou rocaille. Ce dernier est un prolongement du baroque caractérisé par un décor lourdement chargé. Il assura sa suprématie durant la période de la régence et de règne de Louis XV. Le style rocaille est un art jugé libertin pour la frivolité de ses thèmes. Enfin le néoclassicisme fait son entrée entre 1750 et 1830. Né en Italie suite à la découverte de Pompéi puis d'Herculanum, il arriva en France par l'intermédiaire des œuvres d'artistes ayant obtenu le Grand Prix de Rome. Le néoclassicisme, dont Jacques-Louis David est un des grands représentants, signe le retour de la rigueur et de la sobriété. Les styles artistiques cohabitent durant la période des Lumières dans une Europe et une France secouées par des bouleversements d'ordre politique. Louis XIV, en révoquant l'Edit de Nantes, provoqua la fuite des protestants. Après la Guerre de Sept ans, sous le règne de Louis XV, la France perdit

son Empire colonial. Les philosophes des Lumières commencèrent à se méfier et à critiquer le gouvernement. L'Église et l'aristocratie cherchèrent à asseoir leur autorité durant la période de Régence, ce qui sema la dissension au cœur du Pouvoir. Le peuple refusa de subir les excès d'une noblesse libertine et se retourna contre Louis XVI et Marie-Antoinette. 1787 fut marquée par une crise financière sans précédent qui déclencha deux ans plus tard la Révolution en quête d'une Première République. Le coup d'État de Bonaparte mit fin aux excès révolutionnaires et marqua le début de l'Empire.

Cette période donna naissance aux troubles ainsi qu'à de nombreuses doctrines. Les XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles se déchirent entre plusieurs tendances, d'une part la sobriété et l'harmonie d'un retour à l'antique et de l'autre, le « piquant » transgressif d'une période libertine. L'intrigue du féminin dans l'art persiste. Dans une ambiance à prédominance hétérosexuelle, la figure de la femme reste centrale dans une société patriarcale. Avec la Renaissance, elle est devenue trouble, multiple et objet. En tant que telle, elle est à la fois idole et déchet. « Elle n'a pas vraiment d'identité : elle est transformable, métamorphosable, malléable (au gré des modes et des situations). »⁴⁶ La femme est plus que jamais « l'ombre de la troisième sœur » (c'est-à-dire la mort), son rapport aux hommes reste celui de la génitrice, de la compagne et de la destructrice. Elle est passée de *virgo* à *virago* durant la Renaissance et les artistes des Lumières tentent d'en montrer les multiples facettes.

⁴⁶ J. M. Pontévia, *op. cit.*, p.127.

II.4.2. Histoire de la beauté et des femmes des Lumières

Dès le début du XVII^{ème} siècle, on entend parler de la guerre des sexes ou « querelle des femmes. » La question de la place de la femme est bien dans les esprits. De nombreux textes la décrivent comme étant malicieuse, imparfaite, pleine d'excès et de diablerie. Au siècle des Lumières, la cruauté féminine l'emporte sur sa légendaire douceur. Le XVIII^{ème} siècle que l'on nommera plus tard le « siècle des femmes », ouvre le débat très animé sur la raison des femmes. Les Lettres, les arts, la philosophie ou encore la médecine en débattent rudement. Comme nous l'a prouvé l'ouvrage écrit sous la direction d'Arlette Farge et Natalie Zemon Davis⁴⁷, la femme est le lieu de tous les discours. Son énigme fascine les sciences et la médecine. Les femmes s'émancipent et montrent leur intelligence qui les fait échapper à leurs rôles traditionnels. Les « salons » s'ouvrent, le mouvement des précieuses, celui des femmes journalistes ou encore celui des préévolutionnaires se mettent en marche. Le sexe faible a le droit de penser et d'exprimer ses idéaux politiques, scientifiques et révolutionnaires. Mais l'égalité des chances n'est pas la même entre les différentes classes sociales. Pendant que les aristocrates allaient exposer leur point de vue aux « salons », les filles du peuple se rebellaient frôlant la criminalité, au risque de tomber dans la prostitution si, toutefois, elles étaient dotées de quelque beauté. L'époque du classicisme flotte entre idolâtrie et religion de la femme réparatrice et sortilège. Prostituée, criminelle, émeutière, sorcière sont les quatre figures qui marquèrent l'image du féminin entre les XVI^{ème} et XVIII^{ème} siècles. D'après Sara F. Matthews Grieco la femme fut longtemps confondue avec son corps. La belle dame noble et mince du Moyen-âge, au petit bassin et aux seins hauts, fait place, dès la deuxième moitié du XVI^{ème} siècle, à un modèle plus enveloppé. Les hanches et les décolletés sont mis en valeur dans la mode jusqu'au XVIII^{ème} siècle. Alors que les clercs des temps médiévaux voyaient en la beauté féminine la ruse du Malin pour manipuler les Hommes, la Renaissance florentine ne voit que ce qui est beau et bon. De ce fait par nature une belle femme sera obligatoirement dotée de bonté. Ainsi être beau devient non seulement un art mais aussi une nécessité, puisque la laideur est synonyme d'infériorité sociale. En Europe les règles esthétiques sont les mêmes : « [...] peau blanche, cheveux blonds, lèvres et joues rouges, sourcils noirs. Le cou et les mains doivent être longs et

⁴⁷ *Histoire des Femmes en Occident*, Tome III, XVI-XVIII^e siècle, sous la direction Natalie Zemon Davis et Arlette Farge.

minces, le pied petit, la taille souple. »⁴⁸ L'art du maquillage se libéralise même s'il est perçu comme altérant le visage de Dieu. Le corps doit être d'un blanc chaste et pur; couleur céleste de la lune. Mais les couches de fard forment parfois un véritable masque qui bloque les expressions du visage. « Castiglione, l'Arete et Piccolomini ont tous critiqué la rigidité des emplâtres sous lesquels les femmes ressemblent à des « statues de bois » et ne « peuvent plus tourner la tête sans faire pivoter tout leur corps ». »⁴⁹ La « toilette » apparaît au XVIII^{ème} siècle comme un évènement mondain où la femme est la figure centrale. Elle est portée en gloire comme un personnage public voué à la séduction dans l'esprit de la cour de Marie-Antoinette. A la fin du siècle s'achemine une nouvelle esthétique féminine, un retour vers le goût pour le naturel, la grâce et la simplicité. La beauté est mince, longiligne et surtout pâle. Le classicisme est partagé entre la nature et la culture. Le partage des rôles sexuels et ses dangers sont également au cœur des représentations du féminin. Enfin on aboutit pour Françoise Borin à une « Eve-Marie-Pandore » demandeuse de pouvoir politique. « [...] Ce Miroir des femmes reflète quelques traits constants, cela malgré les différentes lectures possibles des images et des inflexions de sens que leur donnent les légendes. Dichotomie de l'image féminine : ange/diable, déesse/animal, vie/mort, Eve/Marie, c'est toujours aux extrêmes que se situe la femme, comme si une position moyenne, « normale » lui était refusée. »⁵⁰

⁴⁸ S. Matthews Grieco, *Ibid.*, chapitre 2, p.79.

⁴⁹ *Ibid.*, p.84.

⁵⁰ F. Borin, *Ibid.*, chapitre 7, p.294.

II.4.3. Le motif de « la petite » et de « la libertine »

Alors que pour Vasari, Léonard de Vinci, Raphaël et Michel-Ange sont les triomphateurs de la nature, les maniéristes donnent aux corps un certain *chic* réprouvant le naturel. Les peintres s'emparent de la femme et de son corps à la façon d'un objet « malléable » la transformant en une beauté bizarre. Pontormo et Parmesan étiraient le corps des femmes. « La femme nue y est parfois réduite à un sujet d'expérimentation formelle et s'en trouve parfois vidée de toute valeur spirituelle. [...] Les maniéristes dessinaient ainsi, avec leurs fantômes masculins, les contours d'une femme, aussi sensuelle qu'insensible, qui se délecte de sa propre allure et de son propre style, devenus des finalités en soi. Ils fabriquaient déjà en quelque sorte, l'effigie glacée et glaçante de la femme objet... »⁵¹ Au XVII^{ème} siècle, on voit émerger une autre conception du nu, opposée à celle de la Renaissance où le nu célèbre la perfection du corps et de la nature. Le corps y témoigne de la vanité et de la tristesse du monde. L'Europe est dévastée par les guerres de religions et le christianisme plus que jamais part en croisade contre la chair au nom de l'esprit. La pudeur, l'humilité, remplacent la sensualité. La peinture tout comme la littérature prennent un penchant libertin et se montrent en secret. En Italie, en France et en Espagne, tous se méfient des nuisances de la nudité. L'Europe est encore bercée par les injonctions du Concile de Trente qui lutte contre l'appel de la luxure et le déchaînement des passions en art. Paradoxalement, l'Eglise tente d'humaniser le sacré afin de se rapprocher d'un public plus humble et pauvre. Or, pour l'auteur, ce qui fait la faiblesse humaine, c'est le corps. Toutefois face à une pudibonderie outrancière, on observe la levée d'une vague pornographique qui revendique un droit au plaisir féminin. Mais le nu n'est toujours pas considéré comme une catégorie artistique à part entière. On voit se figer, au cours du XVII^{ème} siècle, une hiérarchie des différents genres de la peinture. Hiérarchie fixée en 1668 par Félibien dans *les Conférences de l'Académie Royale de Peinture*. Au plus bas niveau se trouve la nature morte, puis le paysage, la scène de genre, le portrait et pour finir la peinture allégorique. Les artistes peintres sont enfin différenciés des artisans. Sensibilité et esthétisme doivent transparaître dans leurs travaux. Le nu reste d'actualité. Lorsqu'il est féminin, il sert d'allégorie à l'innocence, à la vérité, ou encore à la générosité et la chasteté. Dans sa version masculine, il

⁵¹ T. Schlessler, *op. cit.*, p.43.

sera mis au service du courage et du sacrifice. Petit à petit, les nus féminins se détachent de toutes influences maniéristes dans un grand retour à l'ordre antique plein d'harmonie et de rigueur idéalisées. Le nu « à la française » est classique et sensuel. Poussin en reste le maître incontesté. Ses beautés sont lascives et harmonieuses. « Le « peintre philosophe » s'exprime très clairement sur le sujet : « La beauté s'éloigne toujours de la nature du corps » et, pour que le corps atteigne à cette beauté, il faut respecter son « ordre », c'est-à-dire la bonne disposition et l'intervalle adéquat entre ses parties, veiller aux justes quantités et, bien sûr, assurer une irréprochable qualité du trait et de la couleur. »⁵²

⁵² *Ibid.*, p.70.



Figure 31 : Nicolas Poussin, *Vénus endormie avec l'Amour*, vers 1627 – 1628, huile sur toile, 71 x 96 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde.

Le nu libertin reste la tendance forte du XVIII^{ème} siècle. Il s'en dégage parallèlement à une littérature licencieuse comme celle du Marquis de Sade. « Les effigies de la chair et de l'amour, soumises à un processus profond de désacralisation, n'y résistent pas. »⁵³ Watteau, Goya, Fragonard, offrent aux corps féminins une « [...] exubérance joviale, héritée des formes sensuelles de Titien et de Rubens [...] »⁵⁴. Des théories comme celles de Claude-Henri Watelet dans *l'Encyclopédie*, dissuadent les peintres de se vouer aux codes antiques. Les artistes sont en quête de vérité et ils la trouvent dans la nature. Les Lumières réconcilient les forces de la Raison et des Sens. Ainsi en chaque femme réside la beauté car tout y est vrai. Au XVIII^{ème} siècle naquirent de nombreux nus inventifs et éclectiques. On assiste à une promotion de l'innocence où des « petites » naviguent entre deux eaux. Elles sont ambivalentes par leurs airs innocents et leurs poses charmeuses. Les peintres du XVIII^{ème} siècle valorisent l'instant quotidien dans la nature, en intérieur, dans les alcôves, ou autres espaces intimes. Les commanditaires aussi bien que les artistes veulent contester l'ordre établi avec une imagerie des plus libres investie de nombreuses surprises visuelles. Le nu libertin fait basculer le spectateur dans le voyeurisme aux limites de la transgression. Cependant le nu du XVIII^{ème} siècle n'aura pas que de fervents défenseurs, ainsi les textes de Winckelmann sur le Beau Idéal appellent à un retour à l'ordre antique provoqué par les découvertes archéologiques de Pompéi ou d'Herculanum.

Watteau sera un des premiers à proposer une vision piquante de la nudité. Le nu du Rococo devient un remède contre l'ennui. Les amateurs veulent être surpris pour en finir avec la rigueur quasi-géométrique du classicisme. Antoine Watteau (1684-1721) est le peintre du genre des « fêtes galantes ». Il détruisit lui-même en grande partie sa production pour cause d'impudeur.

⁵³ *Ibid.*, p.74.

⁵⁴ *Ibid.*, p.74.



Figure 32 : Jean Honoré Fragonard, *Vénus et Cupidon*, 1760, huile sur toile, 37 x 34 cm, collection privée.

Fragonard (1732-1806) quant à lui, héritier de Watteau et de Boucher, dit « peindre avec son cul ». Sa production serait à mettre en rapport avec les textes de Choderlos de Laclos et autres auteurs libertins. C'est l'émergence d'un nouveau fantasme : celui de la « jolie petite ». « Le peintre promet en fait la « petite », nouveau parangon de beauté où l'innocence d'une enfant aux traits lisses, aux joues roses et rebondies, aux grands yeux, s'accorde avec un corps plus ramassé mais déjà souple, flexible, chargé de vitalité et, plus ou moins consciemment, gonflé de désir. »⁵⁵ Les nus libertins mettent à jour un fantasme de puissance érotique du corps féminin même si ce dernier ne se trouve encore qu'aux portes

⁵⁵ *Ibid.*, p.85.

de la puberté. Ici, Vénus une très jeune fille aux joues rouges a l'air langoureux et mutin. C'est une petite dans le goût libertin. Un de ses seins est découvert d'une façon quasi accidentelle, si bien qu'on peut se demander si elle était nue avant ou si c'est arrivé quand elle prit le *putto* dans ses bras. Ce dernier a l'air suppliant, les mains jointes comme s'il craignait la réaction de la déesse.

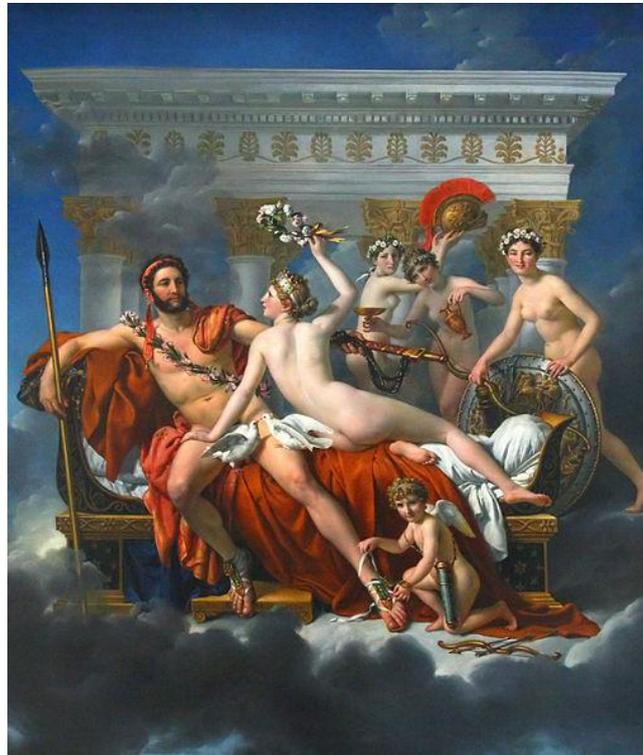


Figure 33 : Jacques Louis David, *Mars désarmé par Vénus et les grâces*, vers 1824, Musées Royaux des Beaux-arts de Belgique.

L'Histoire de l'art est faite d'une succession de ruptures et la contre-attaque néoclassique ne tarda pas à poindre. La sévérité du classicisme vient contrer les légèretés du Rococo dès 1770. Jacques-Louis David (1748-1825) fut inspiré par son long séjour à Rome. On assiste à une régénération du goût, une portée révolutionnaire et une quête du sujet antique, noble et dramatique. David, Drouais ou encore Girodet perdirent tous leur père très tôt et grandirent dans un milieu exclusivement féminin, ce qui paradoxalement généra une misogynie des plus sévères. Le Grand Tour d'Italie permit de contempler la noblesse des antiques afin de redorer le blason d'une France meurtrie et troublée. Lorsque les peintres se sentent perdus, il est fréquent qu'ils effectuent un retour aux sources de l'art afin de gagner en grandeur et en majesté. Ainsi dans un climat de mouvance et de montée du pouvoir politique féminin, l'esthétique du nu masculin vient à réaffirmer la suprématie masculine que le XVIII^{ème} siècle semble castrer. L'image du féminin est infiniment politique, elle dépend

d'une histoire de clivage entre Homme et Femme. « Tous grandirent dans un climat très suspicieux à l'égard de la femme, jugée dispendieuse, à l'image de Marie-Antoinette, séductrice et manipulatrice. »⁵⁶ David devint le chef de file du retour à l'ordre, dans une œuvre qui compte peu de nus féminins. L'Homme dans la peinture fait son grand retour et se voit réattribuer les valeurs antiques de courage, héroïsme et droiture. L'art se virilise brusquement dans un fantasme d'utopie phallogcentrique toute-puissante. Mais impossible de ne pas parler de l'une des élèves de David; Marie-Guillemine Benoist (1768-1826) auteur du *portrait d'une négresse* portant une coiffe qui pour beaucoup rappelle les bonnets phrygiens. Cette œuvre magnifique en dit long sur la place de la femme dans la société et la politique. Pour la première fois un portrait « féministe » revendique une égalité artistique avec les hommes au Salon de 1800 et dénonce un gouvernement critiqué pour l'esclavage.

⁵⁶ *Ibid.*, p.95.



Figure 34 : Marie-Guillemine Benoist, *Portrait d'une négresse*, 1800, huile sur toile, 81 x 65 cm, Musée du Louvre, Paris.

Mais le triomphe de la talentueuse peintre tourna court puisqu'il n'était pas convenable pour une femme de travailler au sein d'une équipe d'hommes. Bien qu'elle fût défendue par David lui-même, elle dut quitter l'atelier pour faire cesser les rumeurs sur ses mœurs. Il fallait un courage considérable pour présenter un modèle noir au salon de 1800, bien que Girodet ait eu un franc succès quelques années auparavant avec le portrait du premier député noir à la Convention. Désormais la gratuité d'un joli nu s'avère irrecevable.



Figure 35 : Francisco de Goya, *La Maja desnuda*, 1800 – 1803, huile sur toile, 97 x 190 cm, Musée du Prado, Madrid.

Au XVIII^{ème} siècle, en Espagne, le tribunal du Saint-Office de l'Inquisition sévit encore et ne laisse que peu de place aux nus érotiques et libertins. Toutefois signalons l'exception qui confirme la règle. Goya marié et heureux rencontre la Duchesse d'Albe; « Libre, généreuse, créatrice, elle se montre séductrice et consciente de ses charmes. »⁵⁷ Elle possède de beaux et longs cheveux noirs. Lors d'un voyage de la Duchesse en 1794, Goya devient fou d'amour pour la femme la plus convoitée du milieu espagnol. Vélasquez peignait des déesses alors que chez Goya on a une vraie femme. Ainsi *la Maja desnuda* fut jugée obscène et scandaleuse par l'Inquisition espagnole.

⁵⁷ *Ibid.*, p.98.

II.5. Les Beautés bizarres du Romantisme

II.5.1. Histoire des filles de la post-révolution

Comment définir le Romantisme? C'est une époque de progrès que cela soit dans le secteur de la technique, de l'industrie ou en politique (libéralisme et socialisme). Elle couvre approximativement le gouvernement de Napoléon premier à Napoléon III. A l'origine c'est un mouvement littéraire qui se réfère aux Romains du Moyen-âge (art des troubadours, chevalerie...) et qui s'oppose au classicisme antiquisant. Le Romantisme est né dans l'exaltation et la sensibilité allemande et anglaise. C'est le rejet du rationnel pour une libre expression de la Passion. Les artistes y abordent les thèmes des ruines, le mysticisme, les bizarreries et le déséquilibre. L'art Romantique est aussi complexe que son histoire sociale car il est aussi confronté à plusieurs mouvances : académisme, réalisme, impressionnisme... Il serait quelque peu réducteur de le restreindre à une période sombre où les artistes en « maudits » ne faisaient qu'admirer de sinistres muses mélancoliques. Le Romantisme est en premier lieu une période faite de ruptures. Beaucoup d'intellectuels n'arrivent pas totalement à se débarrasser de leur goût pour le paganisme mais tentent paradoxalement, dans un esprit révolutionnaire, de faire table rase du passé. « Congédier la passion et la raison, c'est tuer la littérature. Renier les efforts de la société précédente, chrétienne ou philosophique, c'est se suicider, c'est refuser la force et les moyens de perfectionnement. S'entourer exclusivement des séductions de l'art physique, c'est créer de grandes chances de perte. »⁵⁸ Tel est le paradoxe culturel de la période post-révolutionnaire du romantisme français pour Charles Baudelaire. Bien qu'il ne faille jamais oublier d'où nous venons pour voir où l'on va, le poète s'insurge contre les pâles copies sans réflexion de ces nostalgiques des temps anciens. Le peuple a la volonté de décider lui-même de son avenir et par-là même l'histoire des femmes s'en trouva modifiée. La révolution a posé la question des femmes et l'a portée au cœur de ses préoccupations politiques. C'est le fondement des bases des questionnements sur le rapport des sexes. Nombreux sont ceux qui pensent que la

⁵⁸ C. Baudelaire, *Le Peintre De La Vie Moderne, Œuvres Complètes*, Paris : Seuil, 1970, p.658.

révolution française n'aurait pas été aussi révolutionnaire si les femmes en avaient été tenues à l'écart. Cette période de mouvance a été celle où les femmes ont compris qu'elles avaient un droit et un devoir de cité puisqu'elles ne sont plus désormais reléguées au statut d'enfant. Elles ont désormais une personnalité civile. La déclaration de 1792 reconnaît à chaque individu un droit imprescriptible à la « [...] liberté, la propriété, la sûreté, la résistance à l'oppression. »⁵⁹ Toute femme comme tout homme est désormais libre de ses opinions et de ses choix. Les antiféministes pensent qu'en donnant droit de citoyenneté aux femmes, les hommes ont ouvert la boîte de Pandore des revendications féministes en politique. « Qui peut choisir son mari et divorcer peut sans doute prétendre, dans la foulée, choisir son gouvernement. »⁶⁰ Les philosophes s'interrogent également sur les rapports entre féminin et masculin. Les discours oscillent entre harmonie et discorde. La question du statut juridique de la relation entre homme et femme au sein d'un couple se pose, puis en deuxième instance celle de la femme comme sujet de droit libre ou indépendant. Fichte, Kant, Hegel ou encore Kierkegaard se lancèrent tous dans le débat. L'ère postrévolutionnaire tend toujours à exclure la Femme de son espace civique et social, tout en réfléchissant à l'indispensable place qu'elle tiendra dans la modernité. L'émancipation de la femme se met en place, même si elle reste cette autre « rêve de l'homme », image de « la perfection dans l'imperfection ».

Mais nous constaterons que ces représentantes du sexe « affectif » ont revêtu une nouvelle image dans l'art. La complémentarité sexuelle conduit à une amplification de la représentation féminine. « La différence des sexes implique l'autre et, comme l'homme est le sujet du discours philosophique, l'objet du discours, l'autre, sera nécessairement la femme. »⁶¹

⁵⁹ *Histoire des femmes en Occident*, Tome IV, Le XIX^e siècle, sous la direction de Geneviève Fraisse et Michelle Perrot, Editions PLON, Collection Tempus, 2002.

⁶⁰ E. G. Sledziewski, *Ibid.*, chapitre 2, p.50.

⁶¹ G. Fraisse, *Ibid.*, Chapitre 3, p.76.

II.5.2. Le « beau bizarre » en images

« La femme est une esclave qu'il faut savoir mettre sur un trône »

Balzac

Charles Baudelaire disait de la peinture d'Ingres que son libertinage était sérieux et rempli de certitudes, vigoureux et sustentant comme l'amour antique. Ingres avait une réelle passion pour la forme du corps féminin. Son œuvre fut souvent jugée prétexte à peindre des corps étranges et fantasmés. Son idéal est fait d'un soupçon de santé, d'un soupçon de calme et d'antiquité, presque d'indifférence « [...] auquel il a ajouté les curiosités et les minuties de l'art moderne. »⁶² Ses œuvres ont un charme bizarre. « Aux yeux du monde M. Ingres s'imposait par un empathique amour de l'antiquité et de la tradition. Aux excentriques, aux blasés, à mille esprits délicats toujours en quête de nouveautés, même de nouveautés amères, il plaisait par la bizarrerie. »⁶³

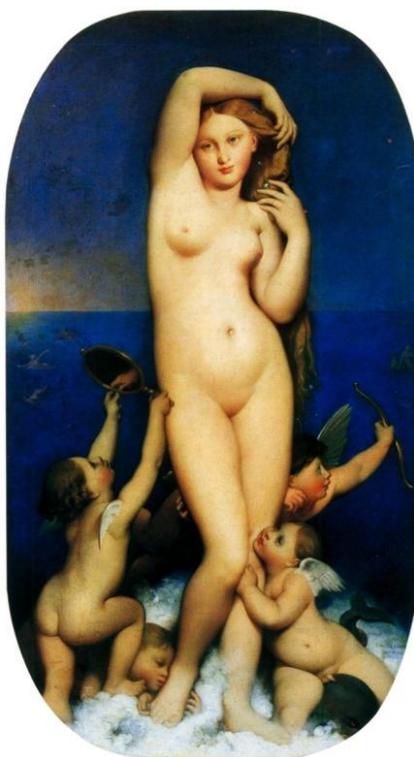


Figure 36 : Dominique Ingres, *La vénus Anadyomène*, 1808-1848, huile sur toile, 163 x 92 cm, Musée Condé, Chantilly.

⁶² C. Baudelaire, *op. cit.*, p.868.

⁶³ *Ibid.*, p.869.



Figure 37 : Dominique Ingres, *Le Bain turc*, 1862, huile sur toile, 108 x 108 cm, Musée du Louvre, Paris.

Le Bain Turc œuvre incontournable, s'il en est, de Monsieur Ingres date de 1862 et regorge d'orientalisme. L'œuvre en est presque suffocante de par son format circulaire. Pourtant dans cet amas de chairs moites et molles survit l'héritage antique d'un nu académique, reconnaissable entre tous, celui du dos de *la Baigneuse de Valpinçon*. Un dos antique et classicisant comme posé là peut-être pour faire écran avec la sensualité humide et provocante de ce bain tout droit sorti d'une fantaisie masculine sur la promiscuité féminine des hammams. Les femmes font corps avec la peinture. Elles se noient littéralement dans leurs chairs dépourvues de structures osseuses. La « femme-pâte » d'Ingres est molle, lisse et malléable. Elle nous conte un fantasme du XIX^{ème} siècle. Celui des « odalisques » du Moyen-Orient, femme-objet et décor par excellence, à une époque où la pudibonderie est à son plus haut degré de censure. Notons également que ce hammam est rempli de belles femmes blondes et blanches aux traits européens et non pas seulement orientaux. « Ingres avait l'amour des femmes, oui, dès lors qu'il pouvait les vénérer du bout du pinceau comme d'inaccessibles divinités auxquelles il aurait dispensé d'interminables caresses. »⁶⁴ Mais grâce à sa place d'académicien, cette scène érotique passa pour une étude orientale dans le goût des découvertes du siècle. Notons qu'un an plus tard *le*

⁶⁴ T. Schlessler, *op. cit.*, p.117.

déjeuner sur l'Herbe de Manet, hommage à l'œuvre de Raphaël, fut rejeté du grand public qui le jugea scandaleux et outrancier.

Eugène Delacroix (1798-1863) fut pour Baudelaire celui qui réussit le mieux à transcrire ce qu'était le féminin du XIX^{ème} siècle. Ses figures féminines se divisent en deux catégories; les femmes de caprice ou femmes d'intimité (historiques et héroïques) et les femmes faciles à comprendre, nécessairement belles souvent mythologiques. « On dirait qu'elles portent dans les yeux un secret douloureux, impossible à enfouir dans les profondeurs de la dissimulation. Leur pâleur est comme une révélation des batailles intérieures. Qu'elles se distinguent par le charme du crime ou par l'odeur de la sainteté, que leurs gestes soient alanguis ou violents, ces femmes malades du cœur ou de l'esprit ont dans les yeux le tombé de la fièvre ou la nitescence anormale et bizarre de leur mal, dans le regard, l'intensité du surnaturalisme. Mais toujours, et quand même, se sont des femmes *distinguées*, essentiellement *distinguées*; et enfin, pour tout dire en un seul mot, M. Delacroix me paraît être l'artiste le mieux doué pour exprimer la femme moderne, surtout la femme moderne dans sa manifestation héroïque, dans le sens infernal au divin. Ces femmes ont même la beauté physique moderne, l'air de rêverie, mais la gorge abondante, avec une poitrine un peu étroite, le bassin ample, et des bras et des jambes charmants. »⁶⁵ Sa peinture projette sur l'âme la pensée à distance. Elle a quelque chose de magique et produit une forte impression.

⁶⁵ C. Baudelaire, *op. cit.*, p.871.

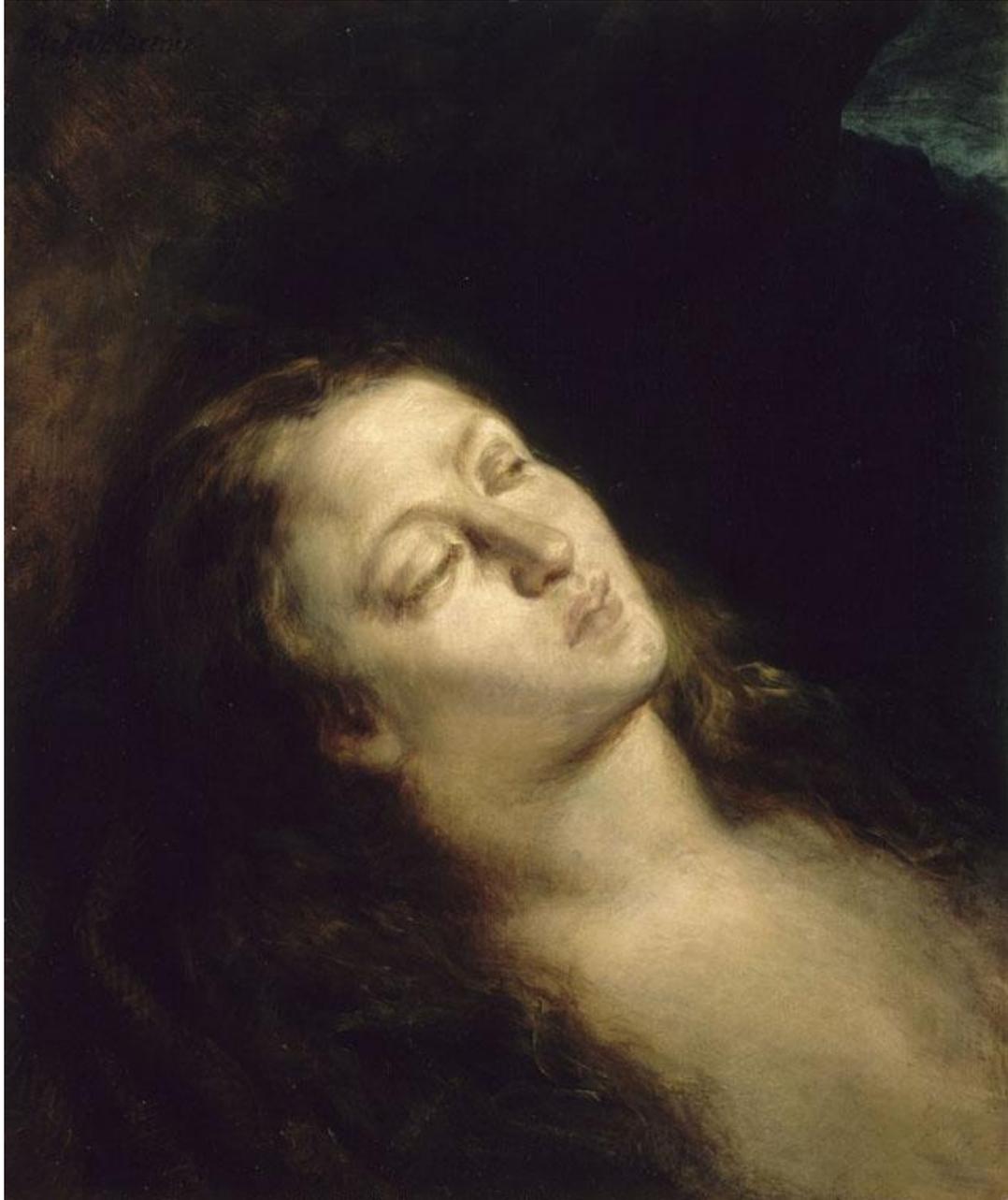


Figure 38 : Eugène Delacroix, *Madeleine dans le désert*, 1845, huile sur toile. Musée Delacroix, Paris.

Sa Madeleine est un mystère à elle toute seule. Paroxysme de l'énigme du féminin, le choix du cadrage est audacieux et singulier. Sur un fond sombre, se détache une femme à l'air mélancolique et rêveur qui fascina ses spectateurs au Salon de 1845. Cette œuvre conforta Baudelaire dans son sentiment; « Voici la fameuse tête de la Madeleine renversée, au sourire bizarre et mystérieux, et si surnaturellement belle qu'on ne sait si elle est auréolée par la mort, ou embellie par les pâmoisons de l'amour divin. »⁶⁶

Chez Gustave Courbet (1819-1877) on ne voit plus de Vénus, mais bien de « vraies » femmes toutes remplies de défauts. Il choisit des muses massives et grasses dont le réalisme avec lequel sont transposés les défauts d'ordinaire cachés déconcerte. Les femmes de Courbet ont de la cellulite et des poils, voilà le vrai scandale de son œuvre. Le public de l'art du XIX^{ème} siècle ne souhaitait pas voir ce que la réalité pouvait lui offrir, il préférait le rêve et l'idéalisme glabre d'une Vénus que Cabanel peignit dix ans après. Ainsi *Les baigneuses* de 1853 provoquèrent l'effet escompté, puisque Napoléon III feignit de cravacher le tableau et que l'impératrice Eugénie y vit une certaine ressemblance avec les chevaux de trait de Rosa Bonheur. Même si, selon Kenneth Clark « la pose empeste l'école d'art », c'est le seul des nus de Courbet qui s'éloigne autant des canons classiques et contemporains de la bienséance. En fervent défenseur de la vie : « Son œil enveloppait le corps féminin avec le même enthousiasme qu'il caressait un cerf, saisissait une pomme ou frappait le flanc d'une énorme truite. »⁶⁷ On peut y déceler quelques traces d'académisme car, comme le note l'auteur avec humour, « [...] l'indifférence bovine des femmes de Courbet leur confère une sorte de noblesse antique. »⁶⁸ Héritier d'une solide culture classique dans sa jeunesse, dès 1840 il copie les plus grands au Louvre et en fait ses gammes. Son œuvre bien que scandaleuse fait mouche et on ne tardera pas à en parler en terme de réalisme. « Dans leur subversion esthétique, les nus de Courbet ne sont pas dénués d'une portée politique et sociale. »⁶⁹ Le philosophe Proudhon voit dans *les Baigneuses* une critique des dérives de la bourgeoisie, gonflée jusqu'à la congestion pour reprendre Thomas Schlessler. Le peintre offrira à Khalil Bey un riche collectionneur turc le *Sommeil* et *l'origine du monde*, où il mêla beauté et indécence dans une époque où la photographie pornographique était devenue

⁶⁶ Sources "Exposition Universelle de 1855" dans Curiosités Esthétiques.

<http://www.museedelacroix.fr/fr/les-collections/peintures/madeleine-dans-le-desert>

⁶⁷ K. Clark, *Ibid.*, Tome 1, p.255.

⁶⁸ *Ibid.*, p.256.

⁶⁹ T. Schlessler, *op. cit.*, p.130.

monnaie courante. Ces productions semblent être « [...] la revendication d'une société émancipée, bien que Courbet soit probablement à situer du côté de la phallocratie de son ami Proudhon plus que comme dévot de l'Eternel féminin. »⁷⁰ Seule *La Femme au perroquet* est un nu propre, digne d'être appelé académique. Le peintre recevra tous les honneurs pour son sacrifice fait « au joli » comme l'a dit Emile Zola. Il n'en sera pas moins condamné par ses habituels défenseurs.



Figure 39 : Gustave Courbet, *La Femme au perroquet*, 1866, huile sur toile 129 x 195 cm, Metropolitan Museum of Art, New-York.

⁷⁰ *Ibid.*, p.131.



Figure 40 : Gustave Courbet, *Les baigneuses*, 1853, huile sur toile, 227 x 193 cm, collection Musée Fabre, Montpellier.

C'est dans une époque bercée par les beautés cireuses et diaphanes tout droit sorties de l'imaginaire que se produisit le choc douloureux de la réception d'une *Olympia* peinte dans le style du jeune Caravage. Le scandale vint du fait que pour la première fois, on a peint une femme nue identifiable comme étant Victorine Meurent. Installée dans un décor vraisemblable coupant court à toute allégorie, sa peau n'a plus le pur éclat des beautés immortelles d'un Bouguereau. Les femmes de Courbet étaient des modèles professionnels placés dans des décors d'après nature. Ici on a une vraie femme avec son individualité. Le public fut principalement scandalisé par le fait de pouvoir identifier une personnalité. Finalement, Edouard Manet a eu le courage et l'intelligence de dénoncer l'hypocrisie de tous ces siècles passés et le regard admiratif de ces mêmes spectateurs, restés bouche bée devant les femmes du Titien ou de Raphaël ou encore celles de Caravage. Pourtant l'histoire de l'art est faite de redites. Même les peintres renaissants ont peint les traits de celles qui firent parties de leurs vies. Ce qu'il y a de choquant chez Manet c'est qu'il ait eu le culot « d'appeler un chat, un chat ». C'est le moins que l'on puisse dire car le petit chat noir sur le lit est prêt à bondir toutes griffes sorties. Le petit chien, possible symbole de fidélité, qui dormait aux pieds de la Vénus d'Urbino, s'est métamorphosé en un petit chat noir qui hérissé le poil. Irrésistible clin d'œil de l'artiste rappelant quelques histoires de sorcellerie, tentations et quêtes d'indépendances. L'*Olympia* est une prostituée qui attend un client et si comme Cabanel il l'avait nommée « Vénus » et paré son corps de nacre... l'œuvre n'aurait pas paru si tristement réaliste, sale et froide au grand public. Picasso disait nous devoir la Vérité en peinture. Manet a commencé à faire tomber les masques et les politiquement corrects en peignant d'une façon aussi crue qu'écrivait Zola, la vie d'un peuple ouvrier dans la crasse et la solitude d'une femme nue qui se vend sur des draps froissés. Manet a eu ce courage et pour ses successeurs il est désormais impossible de faire marche arrière; la beauté est dans la vie. La photographie est là pour nous montrer le monde tel qu'il est vraiment. Maintenant les peintres ont ce devoir de nous livrer du marquant, du sensible, mais surtout de l'authentique. Cette œuvre ulcéra la pudibonderie ambiante. Au-delà du scandale qui marqua la dignité du nu artistique, Manet semble nous conter, non sans une triste ironie, qu'aux douze coups de minuit, la belle déesse vénitienne redevient une pauvre Vénus des carrefours. Nous nous accordons à penser, tout comme Thomas Schlessler, que son œuvre a réussi à interroger la nature du regard que portent les hommes sur les femmes dans l'art. Du point de vue de Zola : « « Alors que les artistes nous donnent à voir des Vénus, corrigent la nature, nous mentent, Edouard Manet s'est demandé pourquoi mentir,

pourquoi ne pas dire la vérité; il nous a fait connaître Olympia, cette fille de notre époque ». »⁷¹ Ainsi trente trois ans après *La liberté guidant le peuple* de Delacroix, la France s'insurge contre l'image d'une nouvelle fille d'Eve postrévolutionnaire. *Olympia* n'est pas un fantasme au sens premier du terme, c'est un aperçu des filles du peuple dans leur nudité confrontée à une réalité économique et sociale, avec tous les accents honteux que cela comprend.

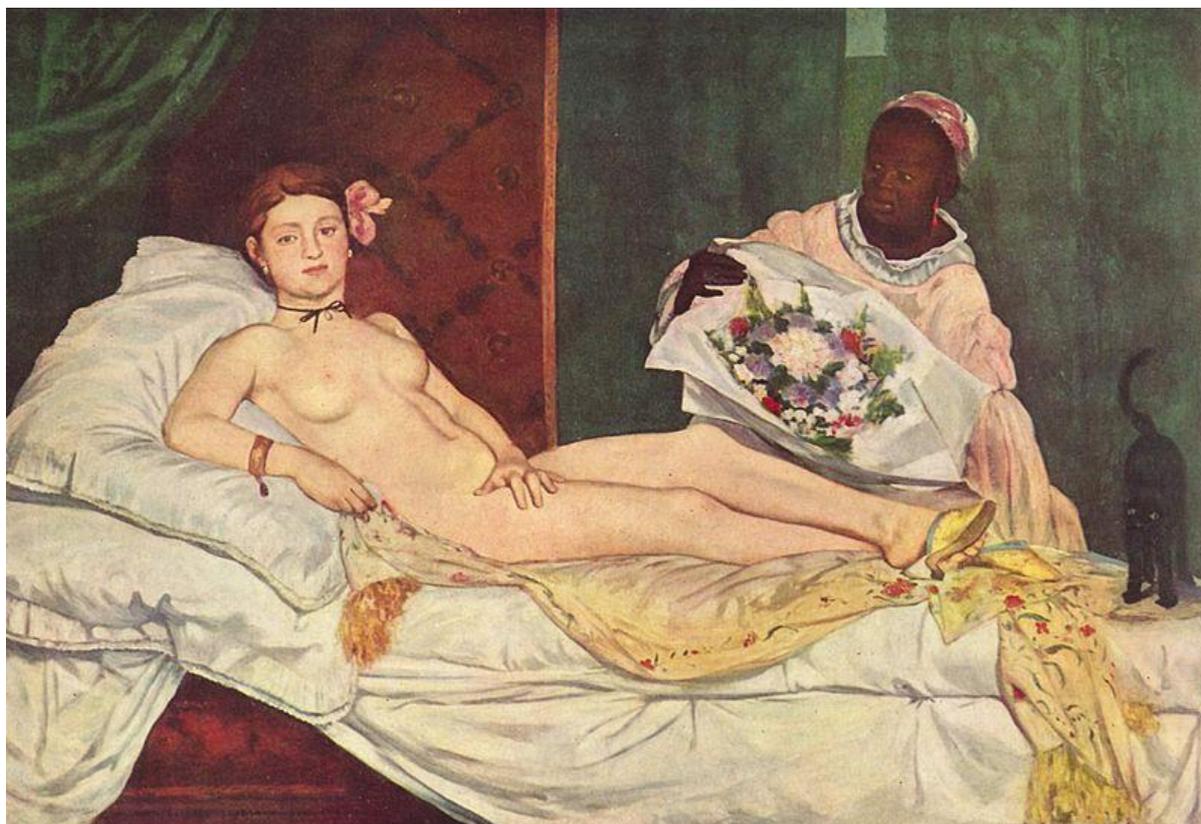


Figure 41 : Edouard Manet, *Olympia*, 1863, huile sur toile, 130,5 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Nous finirons par un passionné du nu féminin, Auguste Renoir. Il disait lui-même que « [...] si la femme n'avait pas existé il ne serait sûrement pas devenu peintre. »⁷² Ces nus ont une noblesse tranquille et immédiate. La peau n'a ni les plis ni les rides d'un corps normal, mais ils ne sont pas pour autant comparables aux « corps-pâtes » d'Ingres.

⁷¹ F. Gualdoni, *Le nu féminin*, Milano : SKIRA, 2008, p.24.

⁷² K. Clark, op. cit., Tome 1, p.260.



Figure 42 : Pierre-Auguste Renoir, *La baigneuse blonde*, 1882, huile sur toile, 90 x 63 cm, Pinacothèque Giovanni et Marella Agnelli, Turin.

Ils acceptent leur nudité et se rapprochent plus du modèle grec que les nus de la Renaissance. Renoir était tributaire de ces modèles comme Praxitèle et Madame se plaignait que l'on choisisse les servantes en fonction de leur grain de peau. « Mais parler des nus de Renoir comme s'il s'agissait de pêches mûres qu'il n'avait qu'à cueillir en tendant la main, c'est oublier sa longue lutte avec le style classique, lutte qui se poursuit après la victoire de 1887. »⁷³ Dans la lignée de K. Clark, nous pensons que cette vision est assez réductrice. Lorsque l'on regarde son œuvre, on est ému par la beauté de sa peinture. En effet la peau de ses modèles est nacrée. Ainsi au lieu de parler de « femmes-fruits » nous préférerions en parler en termes de « femmes-perles » qui sont à contempler comme des bijoux. Elles ont encore l'étincelle sacrée de leur antique ancêtre Vénus. Et bien que n'étant plus anadyomènes, elles ont encore quelque chose de magique et de sacré à nous transmettre. Au cours des années, on voit que Renoir invente un nouveau style de femmes massives, rougeaudes, dépourvues de séduction. Pourtant ses nus constituent le plus bel hommage au corps de Vénus par leur simplicité et leur fraîcheur comme en témoigne la baigneuse ci-dessus. Sa peinture traduit « [...] le fonds de résistance masculine à l'évolution de la condition féminine au tournant du XIX^e-XX^e siècle. En célébrant ainsi le corps dans une sorte de cadre idyllique, nostalgique, de paradis perdu, Renoir trahit des conceptions sociales conservatrices. »⁷⁴

⁷³ *Ibid.*, Tome 1, p.266.

⁷⁴ T. Schlessler, *op. cit.*, p.165.

II.5.3. Un beau mal fatal

« Ainsi, les monstres, aimés et craints [...], envoûtants,
Entrent peu à peu dans la littérature et la peinture [...]
Ce n'est que quelques siècles plus tard, dans le climat romantique
Et décadent, que l'on admettra sans hypocrisie la fascination
De l'horrible et la Beauté du Diable. »
Umberto Eco

Le XIX^{ème} siècle se libéra des alibis licencieux de la mythologie pour aborder plus librement la nudité. Certains travaillent encore les thèmes mythologiques pour voiler de pudeur leurs travaux. Pour Emile Zola, *La Naissance de Vénus* d'Alexandre Cabanel n'est autre qu'une « « [...] déesse, qui se noie dans un fleuve de lait, [et qui] ressemble à une délicieuse petite putain, non pas en chair et en os - ce qui serait indécent - mais en une espèce de pâte d'amande blanche et rose » [...] »⁷⁵



Figure 43 : Alexandre Cabanel, *La Naissance de Vénus*, 1875, huile sur toile, 130 x 225 cm, Metropolitan Museum of Art, New-York.

⁷⁵ F. Gualdoni, *Le nu féminin*, op. cit., p.21.

Pourtant un triomphe international répond à une attente du public pour cet art dit « pompier » qui s'intéresse davantage à ce que l'image représente qu'à la technique employée. « Le parangon du nu « pompier » est la jouissance. L'élan libidinal et la contorsion extatique de la femme traversée par le désir et le plaisir constituent le modèle favori dans ce registre-là. »⁷⁶ Les œuvres sont adulées des plus grands. Ainsi Eugénie et Napoléon III déboursent des sommes faramineuses pour s'offrir ces toiles.



Figure 44 : Auguste Clésinger, *Femme piquée par un serpent*, 1847, marbre, 180 x 70 cm, hauteur : 56,5 cm, Musée d'Orsay, Paris.

L'œuvre rupture d'Auguste Clésinger (1814-1883), *Femme mordue par un serpent* de 1847 marque un tournant dans les mentalités artistiques avec l'apparition de la photographie. Ce marbre vient d'un moulage du corps de la mondaine Apollonie Sabatier, muse du poète Charles Baudelaire. Si pour Eugène Delacroix, l'œuvre est remarquable parce qu'elle s'apparente à un « daguerréotype en sculpture » laissant apparaître la moindre imperfection du modèle, le scandale n'en fût que des plus remarquables. Le XIX^{ème} siècle se caractérise entre autres par une vision torturée du nu féminin. Il devient l'objet de tous les fantasmes. Ce siècle romantique est constitué de ruptures permanentes qui modifieront à jamais l'image du féminin. Et c'est à cette époque que Lilith refait surface auprès des

⁷⁶ T. Schlessler, *op. cit.*, p.147.

écrivains et des artistes attirés par ses charmes destructeurs. A cette période correspond un changement social dont ressort une nouvelle image de femme. Lilith n'a jamais porté la même honte que sa suivante Eve. Elle n'a pas froid aux yeux et ne tarde pas à devenir chef de file des « femmes fortes ». La nouvelle Vénus renvoie la femme à son animalité. Le terme même de femme fatale apparaît dans cette fin de siècle. Lilith est avant tout un principe. Elle incarne un style de femme à la sexualité débridée. Elle est maîtresse de son destin. Pour Mireille Dottin-Orsini, il y a une fixation de la femme adulée. Exécree, c'est une figure ambivalente à la fois ange et démon. A la fin du siècle, le côté démoniaque l'emporta. Une sexualisation très marquée de la figure féminine fit son apparition. La femme devient alors un monstre sexuel qui demeure à jamais insatisfait. La photographie brevetée en 1839 porte une incidence considérable sur l'image du féminin. La notion du nu banal se répand. « Parce que se répandent aussi des clichés plus vulgaires à destination du public masculin qui ouvrent la brèche à une pornographie non encore de masse mais tout de même « massive » et dont les auteurs sont parfois des personnalités très respectées, tel Auguste Belloc. »⁷⁷ Elle permet aux artistes d'avoir une vaste gamme de modèles à moindre coût. La photographie vient aussi au grand renfort des sciences humaines telles que l'anthropologie ou l'ethnologie et la biologie. La notion de beauté s'en trouve d'autant plus ébranlée avec Courbet ou encore Manet qui mènent entre autres sous le Second Empire une insurrection contre les représentants du « bon goût » alors qualifiés de peintres « pompiers » comme Cabanel, Baudry, Bouguereau... Les nus réalistes montrent ce qui n'est pas digne de l'Art. Ainsi Manet et Courbet célèbrent les chairs sales. Ils se marginalisent en prônant les plaisirs du corps féminin qui passe du passif à l'actif. Manet était issu d'un atelier de formation respectable et classique mais demeura hanté par le désir de créer « le chef d'œuvre inconnu » de Balzac. Cette histoire est publiée en 1831 et elle anticipe étonnamment la quête esthétique du nu dans la modernité. Peu à peu, nous l'avons vu la femme devient une icône de la castration. Les préraphaélites ou les symbolistes (belges et français) forgent une image totalement nouvelle du corps féminin qui devient le corps dangereux par excellence. Un corps qui se révèle être un sexe fort. La peinture de nu est secouée d'une transe hystérique dans la galerie des portraits des femmes fortes nommées Salomé, Judith ou Sappho. C'est le départ de la valse des idoles castratrices d'un autre âge qui ont revêtu leurs manteaux de cruauté sacrée comme chez Khnopff ou Kubin. « C'est sans doute aussi, d'un point de vue plus politique, la manière qu'a toute une génération très misogyne de dire ses

⁷⁷ *Ibid.*, p.111.

peurs face à une émancipation féminine encore timide mais en net progrès cependant. »⁷⁸

L'histoire de la beauté s'est faite femme; pour Vigarello « [...] c'est le modèle de beauté « absolutisée », indiscutable, renvoyant au divin. [...] Voilà le paradoxe de la beauté contemporaine : on est tiraillé entre le singulier et le standard. »⁷⁹ A force de tuer et d'assassiner ce qui nous construit, on oscille dans un entre-deux général. La grâce est cet entre-deux qui détrône la beauté. Une certaine fascination et un goût pour déceler le sacré où il n'y en a pas devient un phénomène à la mode. Même dans l'effroi ou dans la stupeur, la beauté est une sensation qui devrait laisser toute forme de réflexion au vestiaire du point de vue de Baudelaire. Au XIX^{ème} siècle, un revirement de la perception de la beauté se produit avec les *Fleurs du Mal*. Tout est beau, terrifiant et révoltant à la fois. Ce qui nous fait penser que le beau a remplacé le sacré qui produit crainte et effroi. Pour le poète, le beau est bizarre au sens où tout est beau même ce qui est étrange. Nous l'avons vu, aux XVIII et XIX^{ème} siècles, la beauté prend des aspects cruels et ténébreux. Raffinée, cultivée, libertine, elle est un masque qui cache les travers de l'homme et surtout la « [...] vengeance de la femme, décidée à venger, avec les armes de la cruauté et du mal, l'oppression que son sexe a subie pendant des siècles. »⁸⁰ La beauté du corps à l'âge du romantisme n'exprime plus la divinité ni le spirituel, mais la beauté du Diable. Pour les romantiques, le beau peut jaillir du laid. La beauté est dynamique donc inharmonieuse. Une remise en question de la pensée classique s'opère. On assiste au retour du combat entre Dionysos et Apollon. Le beau se trouve désormais tiraillé entre *hubris* et harmonie. L'homme romantique vit sa vie comme un roman et se place du côté du sentiment. Les personnages des tableaux sont beaux, mélancoliques et pâles. Ils ont un inexplicable « je-ne-sais-quoi » qui fait naître dans le cœur du spectateur un sentiment étrange. Obscurs et sombres, ils s'opposent aux canons classiques et auliques. La mélancolie, l'inquiétude et la révolte soufflent sur ces beautés interlopes. Contrairement aux grecs pour qui la beauté venait de la vérité, chez les romantiques elle produit la vérité. Elle n'est plus pure mais multiple dans ses réalités et vérités. « La Beauté ambiguë, moraliste et érotique des Préraphaélites, avec sa tendance au trouble et au macabre, est l'un des effets de la libération de la Beauté des canons classiques. »⁸¹ Paradoxalement, le laid n'est plus une négation du beau. Un regain pour la religion se produit alors. Il s'agit d'une religiosité décadente comprenant des rituels oubliés

⁷⁸ *Ibid.*, p.113.

⁷⁹ G. Vigarello, article Beaux arts magazine n° 300, *Qu'est ce que la beauté aujourd'hui?* p.66 et 67.

⁸⁰ U. Eco, *Ibid*, p.269.

⁸¹ *Ibid*, p.321.

et ambigu au bord de l'hérésie. Cette religiosité décadente tombe dans un certain satanisme. Tout ceci donnera un goût accru pour le « magico-religieux », l'occultisme et pour un cabalisme dévié de ses origines. Il s'ensuivit une exaltation pour le démoniaque dans l'art et la vie. Une esthétique du Mal prit forme. Le sadomasochisme et le vice, la perversion et la cruauté furent exacerbés. Cette mouvance fut caractérisée par la nécrophilie, la volupté morbide, la maladie, le péché sous la coupe de la beauté du Diable selon l'historien d'art.



Figure 45 : John Waterhouse, *The Sorceress*, 1913, huile sur toile 109 x 74 cm, Peter Nahum Collection.

II.5.4. Beauté interlope et multiples facettes du féminin de Baudelaire

« La beauté est irruption de l'ailleurs

Dans la matière. »

Marsile Ficin

Pour le poète, il existe deux catégories de femmes, les blondes évaporées et les brunes sérieuses au teint pâle. Toutes deux « [...] sont théâtrales et solennelles comme le drame ou l'opéra qu'elles font semblant d'écouter. » La beauté interlope a quelque chose de sauvage et de mélancolique. Elle vient du Mal mais s'apparente aussi au Divin. La trivialité de sa vie ainsi que sa grandeur artificielle sont une enveloppe qui enferme la ruse et le combat. La courtisane tout comme la comédienne est « [...] une créature d'apparat, un objet de plaisir public ». ⁸² La comédienne est toutefois spirituellement proche du poète dans son art de la scène. Quant aux esclaves des « bouges », elles ont l'audace et la noblesse de poses qui auraient enchanté les statuaires s'ils avaient eu la hardiesse de côtoyer la fange. C'est dans ces chaos « brumeux et dorés » que l'on pouvait croiser ces beautés interlopes aux airs de nymphes macabres. Pendant le Romantisme, un certain goût pour le paganisme se fait sentir. Comme nous le relate Baudelaire dans son ouvrage, *Le peintre de la vie Moderne* de 1863, bien que le peuple soit en attente d'évènements sanglants, certains restent enchantés par les mythologies du passé qu'elles soient égyptiennes ou antiques. Ces « néo-païens » ont quelque chose d'exaspérant. Ils n'ont rien d'autre à offrir qu'un pastiche « inutile et dégoûtant. » Les « néo-païens » sont des corps qui cherchent en vain une âme dans les « détritiques » du passé. Pour mieux comprendre ce que fut la période du Romantisme, il faut retenir ce qui aurait pu être une maxime de l'époque; « S'appeler romantique et regarder systématiquement le passé, c'est se contredire. » ⁸³ Le romantisme se définit par la manière de ressentir. C'est l'intimité, la spiritualité, la couleur, l'aspiration vers l'infini exprimées par tous les moyens que contiennent les arts. C'est aussi la meilleure façon de parler du Beau qui est toujours bizarre. « Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un

⁸² C. Baudelaire, op. cit., p.969.

⁸³ Ibid., p.830.

peu de bizarrerie, de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau. »⁸⁴ La beauté est étrangère, elle vient d'ailleurs. Elle surgit souvent où on ne l'attendait pas. Elle est rattachée au féminin parce qu'au cours des siècles sa nature Autre l'a faite basculer vers le Sacré. Le féminin est alors le réceptacle, le médiateur, le messager du divin et de la beauté. Le Beau, quant à lui, a quelque chose de bizarre, d'étrange et de singulier. La beauté interlope est cette conception d'un Beau louche, trouble, insolite. Elle a quelque chose du monstre mais s'en éloigne par ses aspects fascinants et charmants. Les Femmes sont longtemps apparues comme des éléments instables et incontrôlables comme l'étaient les artistes de la République de Platon. Il faut les gérer dès le plus jeune âge en les confrontant au miroir/tableau pour qu'elles y apprennent les voies à suivre et celles à bannir. La femme a tout à voir avec l'art de la peinture parce que « futile en profondeur ». Dans l'Art, il ressort une image trouble pleine d'ambivalence entre sacré et profane. Le Dandy percevait toute femme comme étant un animal changeant. Parfois muse macabre ou rose aux fatals piquants, l'image du féminin baudelairien est ambivalente. Il est à nos yeux le poète qui a décrit avec le plus de génie, mais aussi de misogynie, la relation entre le féminin, le sacré et le profane. Dans cet ouvrage il dépeint la femme comme étant à la fois « [...] terrible et incommensurable comme Dieu (avec cette différence que l'infini ne se communique pas parce qu'il aveuglerait et écraserait le fini, tandis que l'être dont nous parlons n'est peut-être incompréhensible que parce qu'il n'a rien à communiquer) »⁸⁵. Que faut-il comprendre? Que la femme est vide et dépourvue d'intérêt ou que comme pour toutes divinités ceux qui y cherchent obstinément la Vérité ne l'obtiennent jamais? Mais ne faisons pas passer le poète pour un fervent défenseur du féminisme. La femme reste à ses yeux un objet de désir qui procure de la satisfaction. C'est une source d'inspiration qui n'est pas seulement la « femelle de l'homme », mais une divinité et un astre « qui préside à toutes les conceptions du cerveau mâle ». Elle est celle par qui les plus grandes douleurs et peines arrivent. Elle est toutefois celle par qui s'opèrent les plus enivrants plaisirs. C'est une déesse du « faire-semblant » dépourvue de profondeur. « C'est une espèce d'idole, stupide peut-être, mais éblouissante [...] »⁸⁶ Telle est peut-être bien là, la clef du mystère de l'éternel féminin; la fatuité de vénérer une chose jugée dépourvue d'intérêt. La femme est une « harmonie générale » dans ses parures et ses

⁸⁴ Sources C. Baudelaire. *Qu'est-ce que la beauté aujourd'hui?* Extrait des « curiosités esthétiques » 1868, p.864.

⁸⁵ C. Baudelaire, *op. cit.*, p.966.

⁸⁶ *Ibid.*, p.966.

étoffes, attributs de sa divinité. Les peintres et poètes s'intéressent autant à la femme qu'à son univers et aux objets qui font sa beauté. Il ne faut pas la dissocier de son costume. Elle « [...] est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme; idole, elle doit se dorner pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature pour mieux subjuguier les cœurs et frapper les esprits. Il importe fort peu que la ruse et l'artifice soient connus de tous, si le succès en est certain et l'effet toujours irrésistible. »⁸⁷ Inconditionnelle du fard, du maquillage et de la parure, il serait aberrant de penser que la nature puisse embellir ce qui est laid. La mode traduit le goût de l'idéal pour le poète. C'est une déformation sublime du naturel, un clivage entre mode et nature, sublime et terrestre, sacré et profané. La mode, effort vers le beau, vit à travers la beauté féminine. Elle a toujours usé de teintures ou maquillages pour diviniser sa frêle beauté. Le blanc de la poudre de riz cache les imperfections de la peau pour ne laisser qu'un teint pur statuaire qui rapproche l'être humain du divin. Le noir artificiel autour de l'œil et le rouge des joues sont là pour représenter une vie « surnaturelle et excessive ». Le noir ouvre le regard à l'infini, tandis que le rouge des pommettes appelle le charnel et donne au visage « [...] la passion mystérieuse de la prêtresse. »⁸⁸ Ce texte nous a paru essentiel parce qu'il introduit une théorie contemporaine de l'art actuel de mascarade sur le genre et de féminisation de l'art. Le maquillage est là pour éveiller les vraies beautés et non pour imiter la nature de façon stérile. L'art du maquillage transfigure celles qui en naissant ont reçu une « étincelle de ce feu sacré » dont elles voudraient s'illuminer toutes entières. Elles sont précieuses car elles font naître dans le cœur des artistes des idées noires et sévères propices à la création.

⁸⁷ *Ibid.*, p.967.

⁸⁸ *Ibid.*, p.968.

Dans plusieurs de ses poèmes extraits des *Fleurs du Mal* de 1857, le poète nous parle de cet éternel féminin qui vire à l'obsession. Cause de son malheur, ses *Fleurs du mal* nommées madones, muses vénales et femmes fatales, sont le moteur de son génie.

*Un voyage à Cythère*⁸⁹

« Mon cœur, comme un oiseau, voltigeait tout joyeux
Et planait librement à l'entour des cordages;
Le navire roulait sous un ciel sans nuages,
Comme un ange enivré d'un soleil radieux.

Quelle est cette île triste et noire? - C'est Cythère,
Nous dit-on, un pays fameux dans les chansons,
Eldorado banal de tous les vieux garçons.
Regardez, après tout, c'est une pauvre terre.

- Ile des doux secrets et des fêtes du cœur!
De l'antique Vénus le superbe fantôme
Au-dessus de tes mers plane comme un arôme,
Et charge les esprits d'amour et de langueur.

Belle île aux myrtes verts, pleine de fleurs écloses,
Vénérée à jamais par toute nation.
Où les soupirs des cœurs en adoration
Roulent comme l'encens sur un jardin de roses

Ou le roucoulement éternel d'un ramier!
- Cythère n'était plus qu'un terrain des plus maigres,
Un désert rocailleux troublé par des cris aigres.
J'entrevois pourtant un objet singulier!

Ce n'était pas un temple aux ombres bocagères,
Où la jeune prêtresse, amoureuse des fleurs,
Allait, le corps brûlé de secrètes chaleurs,
Entre-bâillant sa robe aux brises passagères;

⁸⁹ C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Montrouge, Le Livre de poche, 1972, p.136.

Mais voilà qu'en rasant la côte d'assez près
Pour troubler les oiseaux avec nos voiles blanches,
Nous vîmes que c'était un gibet à trois branches,
Du ciel se détachant en noir, comme un cyprès.

De féroces oiseaux perchés sur leur pâture
Détruisaient avec rage un pendu déjà mûr,
Chacun plantant, comme un outil, son bec impur
Dans tous les coins saignants de cette pourriture ; (...) »

Un Voyage à Cythère offre un intéressant duel entre Eros et Thanatos. Aphrodite a fait tomber son masque charmeur pour celui plus cruel de son impitoyable poison pour les cœurs. Strophe 1, son cœur volait libre comme un oiseau accompagnant le navire en partance pour un beau voyage. Strophe 2, l'amour n'est qu'un Eldorado banal qui conduit les pauvres fous à leur perte. Strophe 3, Vénus a même déserté Cythère. Elle n'y est plus qu'un « superbe fantôme » dont le parfum attire toujours. Mais c'est un leurre, une illusion sans lendemain. Cette île pleine de promesses au sortir du rêve ne laisse que d'amers souvenirs. Strophe 4, le temple consacré aux temps glorieux de Vénus y est toujours fleuri. Strophe 5, Cythère s'est transformée en une terre desséchée, rocailleuse et hostile. Strophes 6 et 7, il est question d'un temps révolu où des peintures fantasmagoriques représentaient de jeunes prêtresses débordant de sensualité. Les Vénus ont déserté jusqu'à la peinture même et le temps de la divine et pure beauté est remplacé par une beauté des bas-fonds. La seule verdure que peut offrir Cythère au cœur d'un amoureux est celle d'un cyprès. Strophes 8 et 9, la femme se fait charognard, vampire et castratrice. La déesse n'offre que douleur et peine. Le duel entre Éros et Thanatos lui confère une triple identité. L'image du pendu est celle de Baudelaire lui-même qui se fait dévorer et châtrer par ses anciennes compagnes.

*L'Hymne à la Beauté*⁹⁰

« Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
Ô Beauté? ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime,
Et l'on peut pour cela te comparer au vin.

⁹⁰ *Ibid.*, p.182 à 184.

Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore;
Tu répands des parfums comme un soir orageux;
Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore
Qui font le héros lâche et l'enfant courageux.

Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres?
Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien;
Tu sèmes au hasard la joie et les désastres,
Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien.

Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques;
De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant,
Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,
Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement.

L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle,
Crépète, flambe et dit : Bénissons ce flambeau!
L'amoureux pantelant incliné sur sa belle
A l'air d'un moribond caressant son tombeau.

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
Ô Beauté, monstre énorme, effrayant, ingénu!
Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?

De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, - fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! -
L'univers moins hideux et les instants moins lourds? »

L'hymne à la beauté de 1861 fait état d'une beauté interlope. Notons que le poète emploie des champs lexicaux antinomiques. Ainsi : ciel et abîme, regard infernal et divin, bienfait et crime, gouffre noir et astres, horreur et charmant fonctionnent en dyades. On peut y déceler la confusion et l'ambiguïté caractéristiques de la beauté du XIX^{ème} siècle. Strophe 1, La beauté est une drogue qui enivre en brouillant les esprits. Paradoxalement, elle rend plus prompt à voir la Vérité. Elle est ambivalente par nature et étrange. Strophes 2

et 3, ses baisers rendent couards les plus téméraires et ragaillardissent les plus jeunes. Elle change l'ordre du monde. Maîtresse de tout, cette éminence grise ne peut être accusée de rien puisqu'elle a fait du hasard et du destin ses suivantes. Strophes 4 à 7, venue du ciel ou de l'enfer, la femme se montre aimable et douce pour mieux atteindre le cœur et révéler enfin sa vraie nature. La Beauté offre à ses adeptes une escapade vers un « infini » jamais connu. Mais celui qui s'aventure vers des terrains méconnus n'est pas sûr d'en revenir. Il s'engage sur le chemin qui mène à son trépas. Enfin c'est un mal qui en vaut la peine car il rend le monde plus beau qu'il ne l'est. Est-ce à dire que la vie ne vaut pas d'être vécue sans Beauté?

*Le Masque*⁹¹

« Contemplons ce trésor de grâces florentines;
Dans l'ondulation de ce corps musculeux
L'Élégance et la Force abondent, sœurs divines.
Cette femme, morceau vraiment miraculeux,
Divinement robuste, adorablement mince,
Est faite pour trôner sur des lits somptueux,
Et charmer les loisirs d'un pontife ou d'un prince.

– Aussi, vois ce souris fin et voluptueux
Où la Fatuité promène son extase;
Ce long regard sournois, langoureux et moqueur;
Ce visage mignard, tout encadré de gaze,
Dont chaque trait nous dit avec un air vainqueur :
"La Volupté m'appelle et l'Amour me couronne!"
A cet être doué de tant de majesté
Vois quel charme excitant la gentillesse donne!
Approchons, et tournons autour de sa beauté.

O blasphème de l'art! ô surprise fatale!
La femme au corps divin, promettant le bonheur,
Par le haut se termine en monstre bicéphale!

⁹¹ *Ibid.*, p.180 - 181.

– Mais non! ce n'est qu'un masque, un décor suborneur,
Ce visage éclairé d'une exquise grimace,
Et, regarde, voici, crispée atrocement,
La véritable tête, et la sincère face
Renversée à l'abri de la face qui ment. (...) »

Pour finir, l'étude du *Masque* nous a paru essentielle car il résume avec brio le génie de la théorie de la mascarade et du fard. Dès les premières strophes, on ne peut que penser aux Vénus robustes de Titien trônant sur des lits de velours rouge, mais aussi aux traits fins des déesses antiques de Botticelli. La femme porte un masque. *Le Masque*, fait partie du recueil *Spleen et Idéal* de 1861. Comme l'explique le sous-titre, ce poème est une allégorie dans le goût de la Renaissance dédié au statuaire Ernest Christophe. Strophe 1, il est fait allusion aux grâces florentines et à cet idéal « divinement robuste, adorablement mince » où sur des visages aux lèvres fines et voluptueuses « la Fatuité promène son extase. » Seconde strophe : « la Volupté m'appelle et l'Amour me couronne! » Cette beauté florentine fascine de loin mais de près révèle sa vraie nature.

L'Éternel féminin aujourd'hui ne peut que pleurer la perte de son antique grâce. Revêtant un masque de parade, elle sait en son cœur qu'elle ne pourra pas contenter son créateur. C'est une femme qui ment sur sa vraie nature et sa beauté. Nous avons entrevu en ce monstre bicéphale, l'identité multiple de l'éternel féminin qui est ici un « monstre sacré ».

Pour certains comme Vaudoyer, on peut regrouper les femmes nues de l'art sous deux noms : celui de Vénus ou de « Nini ». Ainsi les deux catégories de figures se côtoient dans un art qui cherche à rendre sensible la *charis*. Au cours de nos recherches nous avons observé tout un panel de belles « à perpétuité » : Aphrodite, déesse sans passé ni futur. Les « Nini » qui n'ont pas toujours la beauté de leur côté vinrent s'opposer à celle qui ne fut jusqu'alors jamais représentée défunte. Pleines de défauts dont celui de n'être que mortelles, elles offrent pourtant cet éclat de feu sacré qui émane des beautés interlopes dont parlait le dandy Baudelaire. Mais revenons sur les rouages d'une esthétique du laid et du beau. Les faunes, les cyclopes ou minotaures étaient loin de correspondre aux « *kanôns* » de beauté de Praxitèle et de Phidias. Dans *le Banquet*, Socrate est comparé à un silène mais reste beau parce que bon et doté d'une grande valeur morale. De l'Antiquité au Moyen-âge, les diverses théories esthétiques voient le laid comme une antithèse du beau. L'art lui permet alors de représenter les choses laides de belle manière. Avec l'émergence du christianisme, les représentations du Christ et de la religion tournent autour de la douleur, de la souffrance et de la mort. De nombreuses enluminures évoquent des êtres monstrueux ou chimériques. On y croise des faunes, des androgynes, des bicéphales... Notons également qu'un certain nombre de ces « monstres » se retrouvent sur les édifices religieux, fruits d'une rencontre entre le sacré et le profane. Pour expliquer la présence de ces monstres, la pensée théologique et mystique choisit la voie d'un symbolisme universel. « Ces bestiaires moralisés » pour reprendre l'auteur, présents dans l'évangile de saint Jean, associaient les créatures aux enseignements mystiques et moraux. Même les monstres sont divins car ils ont été créés par Dieu en tant que troubles et déformations. En cela, ils ne sont pas contre-nature mais contre la nature. A l'époque moderne du Moyen-âge, l'attitude face au monstrueux vint à changer. Le monstre perd peu à peu sa charge symbolique et éveille la curiosité. L'intérêt passe de son esthétique à son anatomie, dans une visée naturaliste. Les « beautés bizarres » d'Ingres nous ont interpellée car elles offrent un nouveau motif plastique au paysage artistique : celui du mythe de la femme modelable, douce et placide. C'est un être chimérique, fantastique. Le peintre de la modernité et de l'avant-garde, le premier à démystifier totalement le rapport idéalisé du peintre à son modèle fut Picasso. Il choisit pour modèle des prostituées pour ses *Demoiselles d'Avignon*, comme le firent bon nombre de ses prédécesseurs. Il cherchait une beauté à l'état pur, brut. Mais nous ne pensons pas que son œuvre ne veuille que témoigner de la violence tacite qu'exerçaient les peintres sur le corps nu féminin. Picasso dans cette une/quatre femmes nous montre une

brutalité, une sauvagerie non seulement de la part du peintre mais venant de la femme elle-même. Elle a un tempérament animal, quelque chose d'exotique et de brutal à offrir, une sexualité dépourvue de sentimentalisme. Ainsi avec *les Demoiselles d'Avignon*, Picasso opérait le premier démembrement du nu. Les membres ne sont pas déplacés de façon monstrueuse mais simplement subordonnés à une règle de réfraction. Mais comme beaucoup de ses maîtres, il comprit toute la beauté et la grandeur de l'art antique lors de son voyage à Naples et Pompéi. Picasso n'a pas sonné la mort de Vénus, ni celle des « Nini ». Il a offert à l'art des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles, la possibilité de réinventer le genre.

III. Le sacre des Beautés de « l’au-delà », pour un réenchantement du monde

« L’invention romanesque au XIX^e siècle par Villiers de L’Isle-Adam d’une « Eve future », une femme technicisée et fruit de la science, n’empêche pas le XX^e siècle de projeter sur elle sa nostalgie d’une nature paradisiaque à jamais perdue et, plus sûrement encore, son sentiment d’un désenchantement du monde. »¹ Une esthétique troublée et mélancolique prit naissance dans le giron d’un XIX^{ème} siècle décadent, où s’ouvrirent les portes d’une ère « trans-humaine » fusionnant l’Être et le Sacré. Subséquemment l’interlope et l’étrange détrônèrent toutes traces d’harmonie et d’équilibre. L’image du féminin devint rapidement symbole de pluralisme. Dans ce grand bouleversement, un processus de désacralisation conduisit à de nombreuses hybridations entre religions et mythologies. Les Beautés d’un « par-delà » le masculin et le féminin se sont alors mises en quête d’un sacré hors-religion.

De nombreux artistes, de la fin XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle, ont révélé la puissance castratrice d’un Eternel féminin qui se métamorphosa progressivement en monstre. Le Symbolisme fut le premier mouvement dit dans une mouvance *queer*² en Occident dans le sens où il ne s’encomrait pas des conventions établies. Les peintres représentaient de fatales beautés aux traits androgynes, faisant de la mort, du rêve et de l’étrange les décadentes compagnes de leurs muses. Le corps féminin fut peu à peu empreint d’une sauvagerie « bizarre » et sonna les prémices d’une inquiétante étrangeté. Sphinxes et autres chimères peuplèrent les toiles de cette fin de siècle. Khnopff tout comme Moreau y projetèrent les mirages du culte de la Diva. L’image du féminin à l’aube du XX^{ème} siècle se manifesta sous les traits de sirènes aux charmes destructeurs. Plus généralement porteuses de tentations et de péchés, en cette période de trouble, les femmes de l’art sont émissaires de destruction. Ainsi les noms de Lilith, Salomé ou Judith remplacèrent sur le

¹ T. Schlessler, *op. cit.*, p.29.

² *The Queer Encyclopedia of the Visual Art*, San Francisco, California, Claude J.Summers editor, by Cleis Press Inc. 2004, p.325.

devant de la scène ceux de Vénus et autres Marie pleines de grâces. « Celle qui a tous les dons » prit le visage d'un ange déchu et androgyne portant le double masque d'Eros et de Thanatos. La désertion des Dieux, en tous genres, laissa place à une mélancolie ambiante qui entraîna un désenchantement du monde. L'artiste, ne pouvant se réinventer qu'en se confrontant à quelque chose qui le dépasse, ne tarda pas à trouver un Autre vers qui se tourner. Cette rencontre avec le « totalement autre »³ déboucha sur l'expérience de la naissance utopique d'un être androgyne. L'Histoire de l'Art, libérée de toutes déités, resta en quête d'un sacré hors-religion. L'engouement pour l'Etrange fit naître des sentiments ambivalents d'attraction et de répulsion. Cet Autre prit bien des noms et des significations dans l'histoire de l'art occidental mais nous nous concentrerons sur sa manifestation la plus courante : celle du « féminin » par essence étranger au masculin, tel que l'entend la répartition normative des rôles sexuels.

Nous avons fait le choix de réinterroger la dyade sacré/profane en la rapprochant du dualisme homme/femme. Tous deux ont construit l'histoire du pouvoir des Images. L'œuvre de Charles Baudelaire nous a permis d'aborder un certain goût du macabre et du trouble. La beauté interlope est entre-deux eaux. Elle nous a menée à penser le trouble dans la norme et dans le genre. Les représentations des multiples facettes du féminin sacré et profane perdurent aux cours des siècles, laissant place à une catégorie de genres qui se repoussent et dérangent. En conséquence, nous émettons l'hypothèse selon laquelle les artistes transgenres ont vu dans la figure du féminin la possibilité de démultiplier le genre. Nous ne sommes plus en présence d'un clivage homme-femme en rapport avec un sexe anatomique mais bien face à une multitude de possibilités.

L'Autre plus tardivement pensé dans la mouvance *queer* dépassa rapidement le stade de l'insulte pour devenir une théorie de la déconstruction. Née des travaux de Derrida, Deleuze et Foucault, elle n'en restera pas moins dénigrée de prime abord par le mouvement féministe français. Elle opérera un retour quelque peu nuancé dans notre pays, sous le nom de French Theory. Le terme anglo-saxon *gender* étant plus souvent dénigré au profit de celui de « sexe social » et de « rapport sociaux entre les sexes. » Nous habitons tous un genre que nous revêtons comme une seconde peau. Pourtant pour beaucoup d'artistes le genre est subi comme notre dernière demeure. Ainsi pourrait-on parodier la célèbre pensée de

³ Eliade, Mircea, *Méhistophélès et l'androgyne*, Saint-Amand (Cher) : Gallimard éditions, Folio essais, 1995.

Platon : « le corps est le tombeau de l'âme », par une maxime non moins imagée en accord avec notre ère pluraliste : le genre est devenu le tombeau du Moi. Féministes et philosophes se battent (hélas trop peu souvent de concert) contre cette notion d'Identité Unique normative qui nous prédestine à jouer un rôle prédéfini que l'on soit homme ou femme. Mais comment définir une notion aussi instable que celle du genre, sans provoquer à nouveau un cloisonnement? Il répond communément à une catégorisation déterminée désignant un groupe ou une race présentant les mêmes signes en apparence. Nous sommes aujourd'hui confrontés à un « cloisonnisme » du genre qui fait horreur à beaucoup de plasticiens. Ces derniers tentent depuis les années 1900 de le surpasser en le démystifiant.

Le *trans-*, le *drag* sont-ils une nouvelle utopie en lien avec le mythe de l'androgynie primordial? Doit-on voir dans ces parodies une philosophie de la déconstruction ou une nouvelle façon détournée d'asseoir la primauté du *phallus*? Doit-on parler d'un art intersexué, « horsexe » (pour reprendre le terme de Catherine Millot) ou de la création d'un troisième sexe? Les artistes transgenres ont-ils réussi à libérer la Femme en décroissant le genre? Quand les classes soumises à la subversion de l'hétéro-normativité se rebellent, que devient l'image du féminin dans le trouble de la théorie *queer*?

Nous verrons au travers des œuvres de Pierre & Gilles ou encore de Pierre Molinier la mise en scène d'une Image d'un féminin poussé à son paroxysme. Nous avons vu que pour Baudelaire tout ce qui est beau est en phase avec l'artifice et par conséquent en phase avec le féminin. L'art aux portes de la modernité oscille entre « réenchantement » du monde et ironie. « Les poupées » macabres de Baudelaire préfiguraient les clichés où Pierre Molinier s'inventa un double masqué à l'air mélancolique. Consacrées et démystifiées, les images du féminin *queer* s'apparentent à des marionnettes désarticulées dans une visée « post-genderiste ».

C'est à cet art d'un « par-delà » le genre, que nous consacrerons une étude approfondie des interactions entre les images du féminin face à une quête d'un sacré hors-religion.

III.1. Une vision phallogcentrique de la normalité

L'homme hétérosexuel blanc s'est longtemps posé comme seule véritable Mesure de tous genres et toutes races. Ainsi, tout ce qui en diffère est mis en dehors de toute « normalité », à commencer par le sexe qui s'y oppose. Certains en conclurent alors que la sexualité est socialement construite. Pour la psychanalyse du début du XX^{ème} siècle⁴ dès qu'elle dévie de la norme, il n'y a d'autre choix que celui d'une perversité polymorphe. C'est ainsi que le féminin fut soumis, d'une façon légitimée, à la domination de ce « mètre-étalon ». Le masculin s'est alors imposé en autorité souveraine intouchable troublant ainsi la frontière entre l'inné et le culturel.

C'est par le truchement de théorisations philosophiques et théologiques, accès de cet « Autre Féminin », que la psychanalyse étudia avec frénésie l'énigme de ce mystérieux « continent noir ».

⁴ Freud, Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Gallimard Éditeur, Collection Idées, traduit de l'allemand par B. Reverchon-Jouve, Saint-Amand, Cher, 1981.

III.1.1. Le Genre et la Norme

La problématique du genre est aussi délicate que complexe parce qu'elle ne se cantonne pas exclusivement à la question du féminin. « Terme dérivé du latin *genus* et utilisé par le sens commun pour désigner une catégorie quelconque, classe, groupe ou famille, présentant les mêmes signes d'appartenance. »⁵ Comme nous l'avons vu, l'image du féminin est forclosée et véhicule une lourde histoire iconographique d'où il est difficile de l'extraire. L'histoire du genre est liée à celle du corps féminin dans l'Art, si bien qu'elles sont devenues indissociables. Tout comme une seconde peau, en arrachant le genre au corps de la femme, on en viendrait presque à en déchirer l'essence même. Dès 1950, John Money, sur le point de devenir le plus grand spécialiste de l'intersexualité, déclara que le comportement sexuel mâle ou femelle n'était pas inné. C'est en 1954 que Robert Stoller fonda la *Gender Identity Research Clinic*, il y distingua identité sexuelle et sexe biologique. « Cela ne remet pas seulement en question la causalité « naturelle » du sexe (mâle et femelle) sur le genre (homme et femme) et la sexualité (hétérosexualité), prônée par la majorité des écrits médicaux du XIX^e siècle, mais bien notre définition même du sexe biologique. »⁶ Simone de Beauvoir distingua sexe biologique et sexe social dès 1949, mais il est à noter que le genre n'est pas un concept inventé par les féministes. Il fallut attendre les années soixante-dix pour que le terme de *gender* fasse son apparition dans les travaux de Robert Stoller et Ann Oakley. Dès lors, le sexe désigna une donnée biologique et le genre une construction sociale.⁷ Le terme de *gender* est l'idée selon laquelle « [...] chaque individu peut changer de sexe selon le genre ou le rôle qu'il assigne à lui-même pour sortir de l'assujettissement que lui impose la société. »⁸ Au cours des siècles, l'histoire de l'art regorge d'exemples d'artistes qui ont cherché à comprendre et à interroger ces catégories dans l'espoir de les démolir et d'en revêtir d'autres formes dans un au-delà du féminin et du masculin. Le terme est indissociable de la lutte féministe.⁹ Mais qui lutte contre le genre féminin et pour la libération de la Femme ne lutte pas forcément contre l'Homme. Nous avons signalé plus haut que les féministes n'étaient que très rarement en accord avec les théories

⁵ E. Roudinesco; M. Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, France : Fayard, 1997, p.376.

⁶ E. Dorlin, *Sexe, genre et sexualités*, Philosophies, PUF, Paris, 2008, p.37.

⁷ C. Guionnet, *GENRE* in *Encyclopaedia Universalis*, http://www.universalis-edu.com/imprim_CL.php?nref=NT01817, consulté le 25/10/09 à 14 :55.

⁸ E. Roudinesco; M. Plon, *op. cit.*, p.376.

⁹ C. Guionnet, *op. cit.*, http://www.universalis-edu.com/imprim_CL.php?nref=NT01817.

philosophiques. Ainsi la French Theory fut longtemps mise de côté. Les rôles sexuels n'ont rien de naturel ni d'immuable. Ils sont issus d'une construction historique et culturelle due à une répartition bipolaire entre masculin et féminin. Christine Guionnet définit le genre en termes de manière de vivre, de façon d'être et de penser l'individu. Pour les féministes anti-essentialistes foucaaldiennes, les relations conflictuelles entre Homme et Femme ont conduit à une division bipolaire des sexes. Si le genre n'existait pas, il n'y aurait pas de répartition des rôles sociaux selon des données biologiques. La théorie *queer*, quant à elle, vient ajouter à la question du genre la problématique de la sexualité. Les identités *queer* peuvent être bi ou transgenre. Elles ne peuvent être réduites en aucun cas au féminin et au masculin. Ainsi, nombreux sont ceux pour qui il faudrait arrêter de répertorier, classifier, naturaliser les corps, les sexes et les identités sexuelles. Il faut « [...] laisser s'épanouir la multitude de configurations identitaires possibles en matière de sexualité et de genre. »¹⁰ Pour de nombreux chercheurs, le genre doit être pensé de façon relationnelle, dynamique et individuelle pour une théorisation objective.

Mais détruire et combattre le genre ne reviendrait-il pas à nier les caractéristiques communes à une classe? A quoi sert la norme, hormis le fait de rendre « anormaux » tous ceux et celles qui se retrouvent en dehors? C'est au cœur de nos préoccupations artistiques, que nous en sommes venue à nous demander comment réinterroger un concept déjà philosophiquement tant controversé? Comment défaire le genre, sans tomber à coup sûr dans le piège de la catégorisation, et forger à notre tour d'autres camisoles épistémologiques plus à la mode et plus étranges telles que le terme *queer*?

Sigmund Freud dans *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, traite des « *aberrations sexuelles* » liées à la libido. Celle-ci se manifeste sous forme d'une attraction irrésistible vers l'un des sexes opposés. Elle a pour but l'union sexuelle ou du moins un ensemble d'actes qui y tendent. L'auteur juge lui-même cette définition assez approximative et éloignée de la réalité. La personne provoquant l'attrait sexuel sera désignée comme objet sexuel, la personne ou l'acte auquel pousse cette action sera nommé but sexuel. La meilleure explication sur l'énigme de ces pulsions viendrait de la légende antique selon laquelle l'être humain aurait été divisé en deux moitiés, homme et femme, qui tenteraient de se réunir pour ne former qu'une Unité. La théorie de l'Être Unique originel expliquerait alors pour la

¹⁰ *Ibid.*, http://www.universalis-edu.com/imprim_CL.php?nref=NT01817.

psychanalyse que certaines personnes soient attirées par des gens du même sexe. Si selon Freud la vie sexuelle masculine se dévoile rapidement, celle de la femme n'en reste pas moins recouverte d'un « voile épais », accompagnée d'un sérieux manque de sincérité. Ainsi ce « continent noir » devint une véritable énigme pour le fondateur de la psychanalyse. Caractérisé par l'étrangeté, le féminin s'apparenta rapidement à l'image de l'Autre ou du « double » de soi-même.¹¹ Freud admet une phase précœdipienne où l'enfant est bisexuel, ce qui met en doute l'existence des « identités de genre primordiales. »¹² Il appartient alors à la psychanalyse de comprendre comment la petite fille devient une femme. La nécessité d'une loi sociale de la privation du « Phallus=Pouvoir » pour la fillette qui se trouve en infériorité, se fait rapidement sentir dans le développement. Ainsi la femme devient celle qui est « normalement » dépouillée de toute libido et prise de force dans un érotisme masochiste pour reprendre Elsa Dorlin dans son ouvrage *Sexe, genre et sexualité*. Pour qu'il y ait femme, il faudra obligatoirement castration. Le détachement de l'enfant-pénis produira une femme et prouvera la loi du Père. « Homme et femme ne sont donc que des signifiants qui prennent corps par et dans l'instauration de l'ordre hétérosexuel reproductif. On assiste ainsi à une « opération transsexuelle en quelque sorte », non pas d'un sexe à l'autre, mais du « hors-sexe » à l'ordre sexuel. »¹³ Il nous a paru pertinent de mettre en tension l'étude psychanalytique du féminin, avec la problématique des images du féminin sacré et profane en art, puisqu'elles se composent toutes deux de multiples facettes. Joan Rivière ira même jusqu'à parler de la féminité en termes de masque et de mascarade. « Une femme fait « l'homme » pour se faire ensuite reconnaître comme femme »¹⁴, concept que nous verrons plus amplement dans le dernier volet de notre réflexion. Cette interprétation psychanalytique nous a paru incontournable puisque comme pour bon nombre de ses confrères, Freud pense que le trouble du féminin et du masculin purs est causé par une oscillation entre féminin-sacré et féminin-profane. Cette ambivalence résulterait des représentations iconographiques du thème. Ainsi nous sommes-nous demandée, si, dans l'Histoire de l'Art, le genre est perceptible comme une prison du Moi. Le profondément différent, le bizarre, voire l'étrange ne nous apparaissent pas comme des réponses, mais bien tels qu'un envers de la norme. Le genre et le *queer*, dans la théorisation des arts

¹¹ Source : article *Encyclopaedia universalis* sur le Féminisme.

¹² E. Dorlin, *op. cit.*, p.55.

¹³ *Ibid.*, p.62.

¹⁴ Monique Scheil, *Une version du féminin : la mascarade*, <http://www.groupe-regional-de-psychanalyse.org/Fichiers%20a%20telecharger/impair2-scheil.pdf>, p.1.

plastiques, nous semblent comparables aux dyades du féminin/masculin et du sacré/profane. Puisque l'Art a pour essence de faire voir un en-deçà du réel, nous avons pris le parti de concevoir la théorie *queer* comme un en-deçà du genre. Faut-il alors parler d'un art moderne trans- ou « horsexe »? Il est à coup sûr un passage de l'autre côté du miroir, ne s'imposant nullement comme Vérité.

Puisque les mots auront toujours tendance à cloisonner les actes libérateurs, il n'y a que par l'art (dans sa performance d'agir) que nous accomplirons notre façon d'Être au monde. Les théories psychanalytiques sur la Norme et le Genre nous ont paru essentielles afin d'optimiser cette relecture de la répartition normative des multiples figures du féminin en Histoire de l'Art. Après avoir dégagé la Norme du Genre et « l'Autre » du féminin dit « pur », nous nous tournerons vers la bisexualité psychique pour poursuivre vers la réunification en un être Unique (thème omniprésent en art dans l'évolution des figures du féminin sacré et profane).

La notion de bisexualité fut approfondie par Freud vers 1908 dans son article intitulé *Fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité*. Tout être humain possède des dispositions sexuelles à la fois masculines et féminines; cette idée habitant l'esprit humain y restera longtemps taboue. Elle finit par éclore au XVI^{ème} siècle pour être ensuite théorisée vers 1880 en psychanalyse. La bisexualité psychique permettra à Freud d'étudier les psychonévroses. Selon lui tout symptôme a sa signification bisexuelle. Trois points essentiels sont à la base de cette théorie : l'existence d'un stade phallique pour les deux sexes, l'angoisse de castration déclenchée par la mère dans un stade précœdipien et pour finir une vision phallogocentrique de la bisexualité psychique consécutive à une identification aux parents. Ainsi, le féminin et le masculin « purs » ne seraient que des mythes résultants de cette bisexualité psychique. Dans tous les cas, il semblerait que l'identité de genre se construise socialement. Les figures de l'Eternel féminin sont-elles vues comme des « normes » lorsqu'elles sont reprises à la Renaissance dans une ambivalence sacré/profane? Les normes de féminin et de masculin « purs » permettent une théorisation de l'androgynie tenue à l'écart dès le XVI^{ème} jusqu'au XIX^{ème} siècle. Dans un début de siècle troublé et multiple, Sigmund Freud a tenté de prouver la bisexualité psychique avant de se trouver confronté à la bisexualité biologique qui laissa son travail inachevé.

D'un point de vue plus esthétisant, Nancy Charorow ou encore Judith Butler en sont devenues les principales théoriciennes. Nous avons surtout retenu les essais de Judith Butler dans la problématique du trouble dans le genre qui prennent appui sur les travaux de Lacan, Foucault, Derrida, y prônant la culture du *borderline*.¹⁵ Rapidement, il fut mis en rapport avec la « phallocratie » vue comme « [...] un mode de pouvoir sexiste fondé sur l'inégalité et la domination des femmes par les hommes. »¹⁶

¹⁵ Bien que le terme soit freudien, datant de 1927. Mélanie Klein réfuta la thèse selon laquelle il n'y aurait qu'une libido d'essence mâle.

¹⁶ E. Roudinesco; M. Plon, *op. cit.*, *Dictionnaire de la psychanalyse*, p.798. C'est en 1965 que le philosophe Derrida forgea le terme de « phallogocentrisme ».

III.1.2. La Femme et l'Homme

La femme fut longtemps restreinte à l'artifice et au domaine des apparences. Située du côté du mystère, nous avons pu constater que par bien des égards elle demeura mythique et énigmatique tant dans les Sciences que dans les Arts. Toutefois, si pour certains elle se résume à un double empli d'étrangeté, pour d'autres elle se cache derrière « le masque » de la féminité. Par le biais de la mascarade, elle reflète le pouvoir des hommes dans un besoin vital de reconnaissance. Beaucoup d'encre a coulé sur ce thème qui fut toujours pris comme un fait analytique. Être une femme empêche-t-il d'être objective sur la question de la féminité? Empêche-t-il la relecture objective d'une histoire des images du féminin dans l'art? Nous ne le pensons pas, puisqu'il faudrait alors accorder à l'art une objectivité souveraine.

Depuis l'Antiquité les philosophes parlent de la femme en des termes révoltants et méprisants. Leurs textes ont placé la femme en marge d'une société vue sous un angle masculin et exclusif. Le devenir-féminin de la philosophie contemporaine a fait naître une pensée fondamentalement différente qui donnera lieu à un éclatement du Genre. Bien que la philosophie et l'histoire de l'art se soient basées sur l'unique vision masculine du monde, il est pourtant nécessaire d'y faire référence pour mieux la dépasser. La misogynie lègue également un lourd héritage en littérature. Baudelaire disait détester les femmes mais c'est avec génie qu'il en écrivit quelques pensées à la fois horribles et superbes. Son art était empreint d'un certain respect sacré envers le féminin et son ambivalence. Il y a certes vu une artiste de l'artifice, un peintre du fard plus proche du démon lubrique que du sage-philosophe, mais y a aussi détecté le foyer de la multiplicité et d'une beauté interlope.

Pendant longtemps vouées à la seule procréation, les femmes ne s'en trouvèrent pas moins dépossédées de leur image et de leur propre corps. Mises à l'écart de théories dont elles furent pourtant l'objet, dépouillées de leur essence, il ne leur resta que l'enveloppe de leur apparence. Dans une société bercée par le précepte biblique voulant que l'homme soit tête et la femme soit corps, le féminin se trouve poussé hors de son être. C'est en compagnie de sa consœur, autre « folle du logis »¹⁷ qu'elle se crée un monde à part. Enfermée dans la prison du corps, l'âme s'égaré et vagabonde. Mais pris dans la prison du

¹⁷L'imagination pour Pascal.

genre, le Moi du féminin ne tendrait-il pas à se perdre? Par là même, la folie n'est-elle pas l'autre nom d'un génie féminin qui fit passer les quelques opposantes au sexe fort pour de brillantes illuminées? L'image de l'artiste philosophe reste somme toute très proche de celle de ses ancêtres pythie ou sorcière et ne manque pas d'enthousiasme au sens étymologique du terme grec¹⁸. S'il est vrai que la problématisation de la libération de cet « Autre », qu'est le féminin dans l'Art, peut faire sourire certains de nos contemporains, c'est qu'ils s'imaginent que la bataille est déjà remportée voire même obsolète. Mais dirait-on d'un Homme qu'il est « masculiste » puisque l'on dit d'une femme qu'elle est féministe lorsqu'elle défend ses droits? L'art, consubstantiel à la vie, a réussi à se réinventer par bien des manifestations. Cette tentative le pousse vers un questionnement d'un Autre Genre; celle d'une reconquête de l'androgynie ou d'un art « horsexe ». L'art de la fin XIX^{ème} début XX^{ème} siècle remet peu à peu en question le règne de la Normalité et avance dans les eaux troublées d'une théorie *queer*.

Même si l'art a longtemps oscillé entre phallogentrisme et gynémagogie¹⁹, le temps de la révolte féministe fut nécessaire. Comme le souligne Annick de Souzenelle dans son ouvrage *le Féminin de l'Être*²⁰, l'heure d'une ère humaniste a sonné, où homme et femme sont enfin réunis dans la même quête de l'Humain. Bien que l'auteur ait une vision uniquement religieuse du sujet, il nous a paru intéressant de mêler l'expérience du sacré et les relations Homme/Femme.

Dans une optique post-féministe, l'ouvrage d'Elsa Dorlin interroge trois facteurs : genre, sexe et sexualité dans le rapport masculin/féminin.²¹ Ainsi l'auteur se demande si l'hétérosexualité reproductrice n'est pas une organisation sociale dominante de la sexualité? Doit-on en parler en tant que norme légale, sociale, médicale qui permet d'examiner, d'évaluer, de classer, de contester les catégories de sexe et de genre? L'essai de 2008 tente de dépasser cette délimitation théorique et pratique entre ce qui est naturel, culturel ou social. Il réinterroge les rapports entre genre, sexe et sexualité. Basée sur la philosophie féministe de ces quarante dernières années, cette réflexion se veut être une

¹⁸ Au sens étymologique du terme : « du grec ancien : ἐνθουσιασμός (*enthousiasmós*) signifiait à l'origine inspiration ou possession par le souffle divin ou par la présence d'un dieu ».

Sources : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Enthousiasme>.

¹⁹ C. Ramond, *Le vocabulaire de Jacques Derrida*, collection dirigée par Jean-Pierre Zarader, Paris : Ellipses Editions, 2001, p.43. La gynémagogie est l'art de flatter basement les femmes pour mieux les dominer.

²⁰ A. de Souzenelle, *Le Féminin de l'Être : pour en finir avec la côte d'Adam*, Paris : Albin Michel, Bussière, 2000

²¹ E. Dorlin, *op. cit.* p.6.

contribution à l'émergence d'un savoir philosophique féministe. Même si pour l'auteur, le féminisme est une conscientisation du rapport de pouvoir entre hommes et femmes, il n'en reste pas moins vrai que par bien des aspects la pensée féministe est une réappropriation de soi, de son corps, de son identité. « En d'autres termes, ce travail de conscientisation fait que le destin quotidien de chaque femme, la prétendue « condition féminine », est reconnue comme une expérience de l'oppression où je me reconnais moi-même comme « sujet de l'oppression ». »²² « Cette transformation de la conscience de soi des femmes, à partir de la mise en question du devenir « femme » auquel chacune était soumise, a produit un sujet, « les femmes », qui est une identité politique. »²³ Ce discours est lui-même devenu normatif. Ainsi comme l'explique Elsa Dorlin, le savoir féministe est une généalogie, au sens foucauldien du terme, qui désassujettit les savoirs, les rend libres de lutter contre la coercition d'un savoir unitaire, formel et scientifique. Ce féminisme sera nommé post-marxisme ou empirique lorsqu'il tente de se dégager du discours marxiste et lutte contre l'oppression du patriarcat. Les rapports sociaux sont toujours des rapports de sexes, pour l'auteur, puisque ces derniers définissent les rapports intellectuels. Cette oppression masculine, par force d'habitude, passa pour naturelle, allant même jusqu'à discréditer tout mouvement féministe. Ainsi « l'Éthique du care » s'imposa aux femmes comme étant la voie royale philosophique féminine. Elaborée par Carroll Gilligan, elle est définie par le sentiment moral de sollicitude que l'on prête communément aux femmes et qui leur serait spécifique, prenant en compte les expériences morales féminines qui promeuvent des raisonnements moraux particuliers contextuels et narratifs.²⁴ Grâce aux indications de l'auteur, nous reviendrons brièvement sur les trois principales voies du mouvement féministe. En premier lieu, nous trouvons le féminisme radical où l'hétérosexualité est vue comme intrinsèquement oppressive. Puis le féminisme essentialiste, où l'hétérosexualité est le rabattement autoritaire de l'Autre sous l'Emprise du Même. L'hétérosexualité étant vue comme « [...] la négation du féminin, comme figure de l'Autre »²⁵ d'après la philosophe. Enfin, le féminisme « matérialiste » compte parmi les derniers grands mouvements féminins, où l'hétérosexualité est vue comme une participation à une gestion sociale de la reproduction (concept d'anthropologie emprunté à Paola Tabet). Ainsi les féministes matérialistes ont utilisé les critiques classiques de la catégorie de « race » faisant alors des

²² *Ibid.*, p.11.

²³ *Ibid.*, p.12.

²⁴ *Ibid.*, p.22.

²⁵ *Ibid.*, p.64.

femmes non plus un groupe naturel mais une classe sociale naturalisée. La race est alors une catégorie idéologique produite dans et par un rapport de domination « historicisable ». Mais Elsa Dorlin n'hésite pas à rappeler qu'il existe plusieurs discriminations qui peuvent se cumuler : racisme, oppression des classes, sexisme ou encore homophobie. Toutefois, l'auteur tend à souligner que le sexisme en est la forme la plus répandue et qu'il n'en existe pas une seule et unique expérience. La problématique du risque du féminisme comme reconnaissance de la position de victime est commune à notre interrogation esthétique. Puisque, comme le signale la philosophe, le piège vient de « [...] ce par quoi je suis stigmatisé, identifié, constitue l'alpha et l'oméga de mon identité politique la ressource majeure de ma libération. »²⁶ Ainsi tout dégagement de l'oppression pour une libération de cette domination devient problématique puisque « la Norme dominante de la masculinité est difficilement saisissable dans son historicité dans la mesure où elle s'est constituée comme la forme même du Sujet. »²⁷ La déconstruction, seul mode de résistance, s'imposa peu à peu dans les mentalités européennes avec le phénomène de *French theory*. Mais l'auteur se demande si on doit prendre cette « *praxis queer* » comme une subversion ou plutôt pour une subjugation des normes? Elle nous signale que l'injure est rapidement devenue une antiparastase. Dès lors, le terme d'étrange, de bizarre devient une codification qui fonctionne sur la parodie et la mise en scène des normes dominantes en tous domaines. Ainsi les *Drag Queens* font « [...] de la féminité blanche, féminité dominante et racialisée, une véritable « mascarade » : la renforçant *et* la déstabilisant tout à la fois comme norme de référence et comme idéal. »²⁸ *Le drag* pousse au paroxysme tous les traits féminins ou masculins par des artifices et des postures. En ce qui concerne la révolte féministe, dont le sujet politique est « Nous, les femmes », pour la philosophe et ses contemporains, le féminisme performe une identité forclosée et contraignante. Bien que socialement construite, elle ne fait que réitérer la domination hétérosexuelle blanche.²⁹ Le terme de « Femme » est vu comme une acceptation dominante par les théoriciennes de la déconstruction du genre telles que Judith Butler. La théorisation du genre est délicate puisque, soit on s'en remet au terme « femme », soit on l'éradique et on perd alors les savoirs qui s'y relient quitte à en perdre toute son histoire, laissant ainsi un « Nous » impuissant à agir. Mais d'après l'auteur, le sujet du féminisme ne peut se construire,

²⁶ *Ibid.*, p.88.

²⁷ *Ibid.*, p.100.

²⁸ *Ibid.*, p.111.

²⁹ *Ibid.*, p.128-129.

s'effectuer et se contester que dans l'action. Judith Butler privilégia alors une épistémologie de la subversion « non fondationnaliste. » Cette méthode prend en compte le fait que les termes de masculin/féminin ou homme/femme « [...] n'ont pas de réalité ou de pertinence en deçà ou en dehors du rapport antagonique qui les constitue. »³⁰ De ce fait la politique de subversion mènera probablement à une mutation des sexes (dans le sens où ils seront vus comme inédits ou interchangeable), à leur déviation ou encore à leur multiplication. Cette politique de la subversion va bouleverser ces termes hétéro-normatifs. Cette *praxis queer* semble se poser en libératrice mais soulève bon nombre de questions dans la pensée moderne. « Ces pratiques participent-elles à la subversion des normes dominantes - de sexe, de « race », de sexualité, de classe -, ou contribuent-elles à la ré-identification de ces normes, dans un rapport de subjugation des sujets stigmatisés et marginalisés? »³¹

³⁰ *Ibid.*, p.131.

³¹ *Ibid.*, p.112-113.

III.1.3. French Theory et Theory Queer : vers une déconstruction du Genre

C'est en 1991 qu'apparaît pour la première fois le terme *queer* dans les travaux de Térésa de Lauretis pour qui les identités gays contribuent à *re-naturaliser* le binarisme homo/hétéro sur le modèle femme/homme plutôt que de le complexifier. Très largement inspiré des travaux de Michel Foucault, le concept de *queer* reprend l'idée qu'il n'y a pas de position en dehors du pouvoir, mais bien des pratiques de résistance qui « [...] ne portent donc pas sur l'utopique abolition du « sexe », mais plutôt sur la subversion du système dominant, fondé sur le *dimorphisme* (mâle/femelle, masculin/féminin), le *causalisme* (anatomie/*ethos*, sexe/genre [...]), et l'*hétérosexisme* (hétérosexualisation du désir et phallogentrisme). »³²

« L'éthique du *care* », dont nous parlions plus haut, n'a pas toujours été l'exclusivité d'une philosophie féministe. En effet, le souci de soi, vu comme une des branches de la théorie *queer*, puise également ses racines dans les travaux que Foucault a consacrés à *l'Histoire de la Sexualité*. Le philosophe nous y propose une étude des différentes stylisations de l'existence au travers de diverses pratiques sexuelles durant l'Antiquité grecque et romaine. L'usage des plaisirs est alors devenu la base d'une réflexion sur la multiplicité des possibles comme variables menant à un choix de vie et un mode de construction identitaire. Notre recherche s'est principalement intéressée à la culture de soi comme stylisation de l'existence. Pour le philosophe, ce qui est primordial dans les *Aphrodisias* : « [...] c'est l'importance qu'il y a à se respecter soi-même non pas simplement dans son statut, mais dans son être raisonnable en supportant la privation des plaisirs ou en en limitant les usages au mariage ou à la procréation. »³³ Peu à peu les Grecs et les Romains accordèrent une place importante à la notion d'individualisme. Les cités étaient des sociétés de promiscuité où l'on menait son existence en public et où chacun se situait dans un système de relation locale, économique, commerciale et amicale. M. Foucault repère trois points centraux dans ce rapport d'individualité : tout d'abord celui de l'individualisme qui se caractérise par la valeur absolue attribuée à l'individu et par son besoin d'indépendance; d'autre part, la vie privée se trouvait valorisée par les relations familiales, les activités domestiques, les intérêts

³² *Ibid.*, p.115. *La praxis queer*.

³³ M. Foucault, *Histoire de la sexualité, Tome III, Le souci de soi*, Saint-Amand : Gallimard éditions, 1997, p.57.

patrimoniaux et enfin l'intensité du rapport à soi. Ce sont des formes où l'on est appelé à se prendre soi-même comme objet de connaissance afin de se corriger et de se purifier. Pour l'auteur, le mouvement ascétique chrétien des premiers siècles s'est présenté sous les traits d'une accentuation de ces rapports à soi, sous une forme négative. La culture de soi, née de l'art de l'existence, *techné tou biou*, s'est plutôt développée durant la période impérialiste. Elle exista sous différentes formes et fut exprimée par le principe désormais célèbre du fait de « prendre soin de soi-même ». La philosophie prétend être un art de l'existence car elle a repris à son service le thème du souci de soi consacré par Socrate. Par déformation, on est arrivé à une vraie stylisation de l'existence. Il faut comprendre par là que le concept acquiert une large portée; c'est un prétexte qui apparaît dans toutes sortes de doctrines. Tout ceci fut enseigné, perfectionné et réfléchi, pour que cette pratique sociale donne lieu « [...] à des relations interindividuelles, à des échanges et des communications et parfois même à des institutions; il (*N.D.A : le souci de soi*) a donné lieu enfin à un certain nombre de connaissances et à l'élaboration d'un savoir. »³⁴ Les deux premiers siècles de l'époque impériale peuvent être considérés comme un âge d'or du souci de soi et de l'art de vivre. *L'épiméléia heautou* (ou *cura sui*) est pour Michel Foucault une injonction commune à tous. « Le souci de soi, pour Epictète, est un privilège-devoir, un don-obligation qui nous assure la liberté en nous astreignant à nous prendre nous-mêmes comme objet de toute notre application. »³⁵ Pour Foucault, le terme *épimeleia* est vu comme un terme de labeur à l'égard de soi-même; c'est une réactivation des principes généraux qui permet de se protéger des agressions extérieures. Michel Foucault y voit une intensification des relations sociales qu'il nomme « service d'âme », bâti sur un échange avec l'autre. Pour Epictète, le point de départ de la philosophie est de se rendre compte de l'état dans lequel se trouve notre âme, pour s'en servir à des fins plus importantes. La culture de soi s'est ainsi construite sur l'adage « connais-toi toi-même » car c'est bien à la capacité de se passer de superflu dont il est ici fait référence. De même, l'examen de la conscience qui faisait partie de l'enseignement de Pythagore sera par la suite très largement répandu. C'est en instruisant le procès de ses propres mœurs que la stylisation de l'existence a pour fin le renforcement et la réflexion. Cette épreuve sert à évaluer ce dont on est capable. Plus qu'un exercice, il s'agit d'une attitude qui doit être constante. Foucault nous signale que l'objectif des pratiques de soi est caractérisé par le principe général de la conversion à soi. Ainsi le rapport à soi relève d'une

³⁴ *Ibid.*, p.62.

³⁵ *Ibid.*, p.66.

éthique de la maîtrise qui ne dépend que de soi-même, où l'on exerce sur soi un pouvoir que rien ne limite ni ne menace. C'est dans le cadre de cette culture de soi que sont développées les premières réflexions sur la morale des plaisirs. Ce n'est pas un système de prohibition ou un recensement des interdits, mais un changement dans la manière dont l'individu doit se constituer comme Sujet Moral. Cette morale sexuelle exigera de l'individu un assujettissement à un certain art de vivre, défini par des critères esthétiques et éthiques de l'existence. Ces exercices codés posent la question de la vérité de ce que l'on est, de ce que l'on fait ou est capable de faire. On est encore loin de la diabolisation du plaisir sexuel qui donnera naissance à la pratique de l'ascèse chrétienne.

M. Foucault, dans un chapitre consacré aux valeurs morales des rapports sexuels, déconstruit point par point les prisons épistémologiques des grandes doctrines. Ainsi la sexualité, dans les mondes grec et romain, était une façon de se styliser. L'acte sexuel y est vu comme un rapport naturel qui, du côté des hommes, est désigné par le terme de *satyriasis*. D'après Foucault, il est signalé dans les textes anciens que cet acte prédispose l'âme à la tranquillité et rend à l'homme mélancolique un état plus censé. Ni l'abstinence, ni l'acte sexuel ne sont considérés comme des devoirs, ni comme un mal. L'origine des *aphrodisias* dans la gestion de la vie personnelle a pris une énorme ampleur. L'âme fait la loi au corps car elle joue un très grand rôle qui peut entraîner le corps au-delà de ses limites et de ses « besoins élémentaires ». L'âme, après s'être débarrassée de ses désirs, pourra jouer le double rôle de médiateur sur le corps et sur elle-même. Un discours de vérité et une maîtrise de ses appétits deviennent alors indispensables pour lutter contre les pouvoirs de l'image. Ces préceptes culminaient dans le rapport à soi de la culture gréco-romaine et n'eurent pas du tout la même valeur morale dans le christianisme.

Le mariage fut une autre forme de stylisation qui n'avait pas pour seul but de procurer une descendance à la famille. Il exigeait lui aussi un état de conduite particulier dans la mesure où l'homme était devenu un chef de famille, mais aussi un citoyen honorable. L'art de l'existence matrimoniale valorise les relations personnelles entre les deux époux. Un lien conjugal les unit et fusionne leur comportement l'un par rapport à l'autre. C'est la rencontre d'un homme et d'une femme pour la procréation, une liaison stable où il y a une vie à partager et une descendance à créer. Musonius a écrit le *Traité sur le mariage comme obstacle à la philosophie*, où il évoque le partage originel entre homme et femme à la création. Il s'interroge sur le fait qu'après avoir séparé les deux sexes, le créateur ait voulu les

rapprocher. De ce rapprochement est né un désir d'union. Sont des « conjugués » des individus faits pour vivre à deux, ainsi la raison de l'homme le pousse naturellement au mariage. Le mariage comme stylisation de l'existence apparaît incompatible avec un style de vie philosophique pour certains, tandis que pour des auteurs plus anciens : « Qui veut être philosophe, [...], doit se marier. Il le doit car la fonction première de la philosophie est de vivre en se conformant à la nature et en accomplissant tous les devoirs qui découlent de cette nature; il prend pour « maître et guide » ce qui convient à l'être humain conformément à la nature. »³⁶ Pour Foucault, le mariage est une vie et une existence partagées. « L'art d'être marié n'est pas simplement pour les époux une manière raisonnée d'agir, chacun de son côté, en vue d'une fin que les deux partenaires reconnaissent et où ils se rejoignent; c'est une façon de vivre en couple et de n'être qu'un, le mariage appelle un certain style de conduite où l'un et l'autre des deux conjoints mène sa vie comme une vie à deux où ensemble, ils forment une existence commune. »³⁷ Chez Musonius, l'union maritale repose sur une *homonoïa*, « une similitude de pensée entre les partenaires ». Le mariage doit produire un nouveau mélange, c'est une fusion totale. L'art de l'existence et l'art du don de soi à la personne se sont étroitement associés. Le conjoint doit être traité comme un être identique à soi et « [...] comme un élément avec lequel on forme une unité substantielle. »³⁸ Foucault oppose, dans un dernier chapitre, l'amour du mariage à l'amour pédérastique. Ce dernier se partageait en deux pôles bien distincts. L'un était beau et juste l'autre mauvais, l'un comportait pudeur, franchise et stabilité, l'autre haine et excès. L'un était hellénique et viril, l'autre efféminé et barbare. Plutarque considérait le mariage comme faisant partie de l'Éros puisqu'il prenait ses dispositions naturelles entre l'amour de soi et l'amour de l'autre. Dans un des dialogues de Plutarque, Éros et Gamos, « la force de l'amour » et « le lien conjugal », sont au centre du débat. Il y est dit que l'Éros masculin noble est opposé à l'amour facile, multiple et pandémien des femmes. Les partisans de l'amour des garçons opposent la mascarade et le fard des femmes au naturel de l'homme. Les femmes maquillées font naître des désirs qui ne sont que superficiels, elles n'ont pas le mérite de porter le nom de l'Amour. L'amour des garçons est véritable quand il se détache du plaisir. Il n'est condamnable que lorsque le désir dépasse les limites de la raison. Pour Plutarque, il est ridicule de séparer l'homme et la femme « les deux sexes présentent en commun les mêmes

³⁶ *Ibid.*, p.210.

³⁷ *Ibid.*, p.214.

³⁸ *Ibid.*, p.219

caractères. » Ce dialogue tend à montrer l'unicité de l'amour même si le mariage en est la réalisation parfaite. Seul le lien matrimonial peut lier l'amour d'Aphrodite et l'amitié d'Éros. Beaucoup de philosophes ont évoqué la laideur naturelle des femmes. Leurs corps sont jugés disgracieux et leurs visages semblables à ceux des singes. Dès l'Antiquité, la tromperie et la mascarade font leur apparition. Pour masquer cette réalité, il fallait alors bijoux, parures et maquillages, teintures et autres artifices. Elles ont un goût pour les mystères et les cultes secrets. Ainsi pour Tatius « [...] chez une femme tout est artificiel, et paroles et attitudes. Si l'une d'entre elle semble belle c'est le résultat laborieux des onguents. Sa beauté est faite de myrrhe, de teintures pour les cheveux et de fards. Si tu enlèves à la femme tous ses artifices, elle ressemble à un geai de la fable à qui l'on a ôté ses plumes. »³⁹ Foucault quant à lui s'accorde à penser le monde de la Femme comme trompeur et secret. La séparation homme/femme est alors magnifiée. « [...] Tromperie possible sur le corps, que cachent les parures et qui risquent de décevoir quand on le découvre; on le soupçonne vite d'imperfections habilement masquées; on a peur de quelque défaut repoussant; le secret et la particularité du corps féminin sont chargés de pouvoirs ambigus. »⁴⁰ En voulant masquer ce qu'elles sont, elles introduisent le mensonge et l'argument du maquillage. Même si tout ceci peut paraître dérisoire, c'est un point philosophique essentiel qui repose pour les anciens sur des éléments très sérieux puisqu'il en va de la Vérité et de la Réalité. Ainsi un plaisir n'est légitime que si l'objet qui le suscite est bien réel. Foucault note qu'on « [...] peut relever tout de même la présence, dans ces longs récits aux péripéties innombrables, de quelques-uns de ceux qui marqueront par la suite l'Érotique aussi bien religieuse que profane : l'existence d'une relation « hétérosexuelle » est marquée par un pôle masculin et un pôle féminin, exigence d'une abstention qui se modèle beaucoup plus sur l'intégrité virginale que sur la domination politique et virile des désirs; enfin l'accomplissement de cette récompense de cette pureté dans une union qui a la forme et la valeur d'un mariage spirituel. »⁴¹ Ainsi les *Aphrodisias* sont valorisées et intensifiées dans le Souci de soi, théories qui seront reprises chez bon nombre de théoriciens du *queer*, tel David Halperin qui a mis l'accent sur cette ascèse de l'existence.

D'autre part, c'est dans les théories de Jacques Derrida concernant la non-Vérité de la « figure de la femme » que la *praxis queer* développera sa branche subversive. Dans son

³⁹ *Ibid.*, p.295.

⁴⁰ *Ibid.*, p.296.

⁴¹ *Ibid.*, p.304.

ouvrage intitulé *Eperon, les styles de Nietzsche*, la question de la figure semble à la fois fermée et ouverte par ce qui est appelé « la Femme ». Le philosophe y pose l'hypothèse d'une non-identité, d'une non-figure, voire même d'un simulacre de ce qui est nommé « Femme ». A la longue interrogation de ses confrères philosophes, Derrida répond qu'il n'y a jamais eu de Vérité de la Femme parce qu'elle est non-vérité. « Car si la femme est vérité, elle sait qu'il n'y a pas la vérité, que la vérité n'a pas lieu et qu'on n'a pas la vérité. Elle est femme en tant qu'elle ne croit pas, elle, à la vérité, donc à ce qu'elle est, à ce qu'on croit qu'elle est, que donc elle n'est pas. »⁴² « A supposer que la vérité soit une femme, n'aurait-on pas lieu de soupçonner que tous les philosophes, dans la mesure où ils étaient des dogmatiques, ont mal compris les femmes [...]? »⁴³ Et comble de la gaucherie dans leur quête maladroite de la vérité, ils ont poursuivi la vérité pour prendre la fille. Ainsi il semble que ces « mères masculines », dont nous parle Derrida, aient fait fausse route. La femme feint de croire à sa castration pour séduire et ouvrir le désir chez l'homme. De plus, elle y croit si peu que la vérité à son sujet ne la concerne plus. Jacques Derrida va même jusqu'à discréditer les ferventes défenseuses du deuxième sexe, en démontrant les failles d'un système de libération qui ne fait qu'accentuer l'oppression d'une vision phallogcentrique. « En vérité les femmes féministes contre lesquelles Nietzsche multiplie le sarcasme, ce sont les hommes. Le féminisme, c'est l'opération par laquelle la femme veut ressembler à l'homme, au philosophe dogmatique, revendiquant la vérité, la science, l'objectivité, c'est-à-dire avec toute l'illusion virile, l'effet de castration qui s'y rattache. »⁴⁴ Ainsi la question se pose : la femme veut-elle vraiment et peut-elle une explication à son sujet? Quel y sera son intérêt? Propulsée au rang de modèle archétypal, elle se voit paradoxalement et inévitablement louée et condamnée simultanément. Si pour l'auteur, elle conserve une puissance séductrice, elle n'en demeure pas moins artiste par nature. C'est en jouant la dissimulation, la parure, le mensonge, l'art et la philosophie-artiste qu'elle se pose en tant que « puissance d'affirmation. »⁴⁵ La femme en devenant Femme devient chrétienne puisqu'elle châtre et qu'elle est châtrée pour maîtriser de loin et produire le désir puis tuer. Ainsi méprisée et condamnée comme Être-philosophique-chrétien, elle devient figure de puissance et de mensonge. Même si pour Nietzsche « les femmes ont su, par la soumission,

⁴² J. Derrida, *Eperon les styles de Nietzsche*, Paris : Flammarion, Collection Champs, 1978, p.40.

⁴³ *Ibid.*, p.41.

⁴⁴ *Ibid.*, p.50.

⁴⁵ *Ibid.*, p.53.

s'assurer l'avantage prépondérant, voire la domination »; Derrida quant à lui pose l'axiome selon lequel la femme donne, l'homme prend et possède. Toutefois, on peut admettre qu'en donnant, la femme s'assure d'une certaine manière la maîtrise possessive.

Ainsi pourrait-on dire que cette pensée d'un devenir-féminin ouvre une ère où elle prend le statut philosophe-artiste. En sophiste, le féminin de l'art enfantera un logos étrange et différent. Ainsi « la figure du féminin » passe pour être une invention masculine servant de faire-valoir. N'est-elle pas devenue cette antiparastase, éminemment captivante et piège hypnotique pour tout philosophe dogmatique.

L'étude des figures de l'Eternel féminin telles que Vénus ou Marie, nous a conduite à nous intéresser à l'art du travestissement et de la parodie. Nous l'avons vu, du côté des psychanalystes la mascarade semble être la voie du pouvoir du genre féminin. Les filles d'Eve cherchent à refléter un pouvoir qui leur est refusé, amplifiant dangereusement le rapport dominant/dominée, dans leur besoin vital de reconnaissance. Le symbolisme et la loi paternelle ont établi que la femme doit devenir le phallus pour ressentir un manque et légitimer la fonction essentielle de l'Homme. Selon Jacques Lacan, la femme paraît être le phallus par le processus de mascarade dans la comédie. De ce fait Judith Butler dans sa relecture sous un angle *queer* en conclut que derrière le masque se cache un être capable de tout bouleverser. Elle interroge alors la problématique identitaire des femmes au travers de la question du manque. Pour reprendre Joan Rivière, la Femme dans un geste de défense veut la place de l'homme en général et le pouvoir du père en particulier. En se cachant derrière un masque, elle se fait plus femme qu'elle n'est, pour mieux castrer les hommes dans un désir de masculinité. Cette « mascarade » vise l'obtention du pouvoir suprême : celui de la parole.

Judith Butler contrecarre ces théories psychanalytiques qui placent la mascarade et le mensonge du côté du féminin. Elle pose les bases de la théorie *queer* dans un de ces ouvrages phares intitulé *Trouble dans le genre pour un féminisme de la subversion* (1990). Également appelée *French Theory*, elle est née à la suite des lectures de M. Foucault, J. Derrida ou encore J. Lacan et ne sera connue en France que bien plus tard. L'auteur se confronte à la problématique de la norme hétérosexuelle, imposée comme modèle naturel. Elle choisit d'étudier plus particulièrement l'exemple du travesti où les enjeux des masques et du fard performant la subversion. « L'exemple du *drag* sert à montrer que la « réalité »

n'est pas aussi fixe que nous le pensons habituellement. Son but est de dévoiler les fils ténus qui tissent la « réalité » de genre afin de contrer la violence qu'exercent [*perform*] les normes de genre. »⁴⁶ Ainsi faire des « femmes » une catégorie, comme le font les féministes, n'aide pas dans la construction identitaire. Cette distinction produit effectivement un clivage puisque rien ne prouve que les genres s'arrêtent au nombre de deux. Encore reste-t-il à déterminer en premier lieu si le genre est culturellement construit ou pré-discursif? Est-il un choix ou doit-il être subi comme un destin? Le genre semble être donné comme la marque du pouvoir qui appartient aux Hommes : le langage et le discours. D'après Luce Irigaray, la femme n'est pas un sexe, il est « non pas Un mais multiple » et le phallogentrisme a pour projet de faire disparaître le féminin et de prendre sa place. Le féminin tend à se réduire au corps, alors qu'au contraire il est fait abstraction de celui de l'homme. D'après elle, on ne peut avoir une identité sans avoir préalablement acquis un genre. Les thèses de Monique Wittig et de Simone de Beauvoir éclairent les nombreuses interrogations de l'auteur. « [...] Seuls les hommes sont des « personnes » et il n'y a qu'un seul genre – le féminin [...] »⁴⁷. Le genre est alors vu comme l'opposition politique entre les sexes. C'est pourquoi chez Wittig, le masculin ne peut pas être un genre car trop général. Lorsque Butler pense l'homme et la femme en termes de « sujets genrés » il faut alors entendre le genre, non pas comme un fait mais un ensemble de pratiques disciplinaires « qui s'effectuent »⁴⁸. Il doit se répéter sans cesse et ne pas se dire une fois pour toute. En cela, ce n'est pas parce que le *drag* joue un « type » de féminité, qu'elle n'est pas réelle. Elsa Dorlin explique que chez le *drag* la performance n'est pas subversive en soi mais elle comprend « [...] comment mettre à mal la performativité du genre, en exposant les conditions matérielles, les rapports de pouvoir, qui la rendent efficace : si la domination est performative dans son fonctionnement et son effectuation, la subversion l'est également. »⁴⁹ L'auteur nous signale qu'on n'a pas d'un côté la parodie et de l'autre le vrai (comme modèle de cette parodie). Pour Judith Butler, « [...] en matière de genre, il n'y pas de *modèle original*, il n'y a pas de genre authentique : le genre est une parodie sans original. »⁵⁰ C'est en cela que pour qu'une imitation soit efficace elle doit toujours être dans l'exubérance. Par cette exagération le dominé pourra être tenu en

⁴⁶ J. Butler, *Trouble dans le genre; pour un féminisme de la subversion*, Paris, éditions de la découverte, 2005, p.47.

⁴⁷ *Ibid.*, p.88.

⁴⁸ E. Dorlin, *op. cit.*, p.119-120.

⁴⁹ *Ibid.*, p.123.

⁵⁰ *Ibid.*, p.124.

respect. Car celui qui imite est, mais comme il imite il ne sera jamais véritablement. Ainsi, comme l'exprime Elsa Dorlin dans sa relecture des thèses de Butler, les masculinités subalternes sont une imitation défoulante du modèle dominant et dans un excès « viriliste » sont rendues subalternes. Ainsi pourrait-on dire que le sujet n'est pas discursif car il ne préexiste pas à son action. L'attitude subversive défait. Ce que je produis produira à son tour un locuteur genré qui le transformera en un agent genré. Pour Judith Butler dans la conclusion de *Gender Trouble*, intitulée « *de la politique à la parodie* », la catégorie « femme » trouble non seulement le genre, mais aussi le sexe et la politique. On s'aperçoit que les catégories (souvent minoritaires par le fait même d'être une catégorie) sont sans fin et de plus en plus nombreuses. Pour autant, aucun effort ne semble à l'heure déployé pour poser une seule et unique identité. Être d'un certain genre oblige à répondre à toutes sortes d'obligations dues à ce même genre (ex : la mère de famille). La parodie et le pastiche seraient à voir comme une politique du désespoir. Le genre serait alors « une parodie de soi ». « Il n'y a pas d'ontologie du genre sur laquelle construire une politique, car les ontologies de genre opèrent toujours comme des injonctions normatives dans des contextes politiques établis. »⁵¹ Dans un esprit nietzschéen on pourrait dire que le genre est performatif et qu'il constitue ce qu'il doit être. L'identité se construit de ses expressions. La matrice hétérosexuelle est dans la conscience historique, le seul chemin vers la normalité qui fixa pendant longtemps la perversité polymorphe comme figure imposée d'une sexualité alternative. Le sexe a toujours plus ou moins perpétué les relations de pouvoir. Pourtant, face à cette existence homme / femme, il aurait été judicieux de rejeter la « catégorie de sexe » qui oblige à faire un choix comme l'exprime Judith Butler dans « *actes corporels subversifs* ». Chez Monique Wittig, le langage (féminin, masculin, mâle et femelle) est normalisé par l'hétérosexualité. Il existe non pas un ou deux mais autant de sexes qu'il y a d'individus. Le problème vient de l'image tenace que la société se fait du corps puisque pour Foucault, le corps est une matière inerte où vient se fixer un genre et notamment celui de la femme qui est considérée comme un chemin menant vers l'enfer. Ainsi pour la philosophe américaine : « Dire que le corps genré est performatif veut dire qu'il n'a pas de statut ontologique indépendamment des différents actes qui constituent sa réalité. »⁵²

⁵¹ J. Butler, *op. cit.*, p.275.

⁵² *Ibid.*, p.259.

III.2. Le désenchantement du monde

III.2.1. Mélancolie et désenchantement du monde : la désertion des Dieux et l'assassinat du Genre

L'étude de figures telles qu'Aphrodite et Marie-Madeleine nous a servi à en relever l'ambivalence sacré / profane, ce qui nous a permis de les mettre en écho avec ce que la psychanalyse appela au cours du XIX^{ème} siècle le « féminin pur » et le « masculin pur ». On note que dès l'avènement d'une ère humaniste et les réappropriations des théories de Platon, de nombreux personnages aux traits androgynes apparurent à la Renaissance. La bisexualité semblait déjà hanter les œuvres de certains grands maîtres comme dans le cas de la célèbre *Joconde* de Léonard de Vinci. Cette œuvre « énigmatique » fut longtemps prise pour l'alter égo féminin du peintre. Ses mœurs ne firent qu'étayer cette hypothèse. Les penseurs du début du XIX^{ème} siècle dans une lutte acharnée finirent par se dégager de toutes déités aux doctrines normatives. Ainsi peu à peu les dieux ont été laissés pour compte au profit d'un Eros féminin. Ce début de siècle fut marqué par le trouble de ces beautés interlopes aux traits androgynes (ambivalents) et mélancoliques. Ces figures « trans-genres » semblent atteintes par cette forme de folie qui depuis l'Antiquité se caractérise par une humeur noire accompagnée d'une profonde tristesse. La mélancolie, qui intéressa également Sigmund Freud, se définit par un attrait irrésistible pour la mort, la nostalgie ou encore le deuil. Elle sera nommée « maladie de Saturne » (qui trancha les organes de son père), lypémanie pour Esquirol ou encore folie circulaire pour Falret. Freud dès 1895 la rapprocha du deuil et de la perte de l'objet cher. La mélancolie devint alors la manifestation d'une pensée coupable de la mort d'un proche, poussant ainsi le sujet à se croire hanté par cet être ou encore atteint du même mal. Dans ce cas de figure, selon le psychanalyste, le moi s'identifie à l'objet perdu au point qu'il se perd lui-même dans l'infini désespoir d'un irrémédiable néant. Mais rapidement au XX^{ème} siècle la dépression, forme atténuée de la mélancolie, laissa peu à peu place à l'hystérie. Cette dernière fut étudiée par Charcot comme « une rébellion du corps féminin contre l'oppression patriarcale » comme nous le verrons

dans le Body Art. C'est en 1917 que Sigmund Freud, dans un ouvrage phare, place la mélancolie en tant que dimension centrale dans la construction du Moi et du Genre. Comme le pensait Butler, il se pourrait finalement que le genre soit « [...] une norme que l'on ne parvient jamais entièrement à intérioriser [...] »⁵³ Lorsque l'on fait l'expérience de la perte d'un être cher, le « [...] moi incorpore cet autre dans la structure même du moi, reprenant à son compte les attributs de l'autre et « faisant vivre » l'autre à travers des actes magiques d'imitation. »⁵⁴ Bien qu'elle passe pour être plutôt un mal féminin, nous constaterons en effet que les performeurs masculins l'ont utilisée comme une caractéristique féminine à part entière dans leurs parodies. Ainsi pour beaucoup de théoriciens tels que Marie-José Mondzain⁵⁵, la mélancolie reste la manifestation d'une solitude de l'homme ayant tiré un trait sur Dieu. Elle est vue comme un désespoir, une mort, la marque d'un manque dont la curiosité nous projette en dehors par la théâtralité.

Notre société a vécu un recul de l'emprise du religieux, l'entraînant vers un certain désenchantement. Pourtant, on note encore parfois un certain ré-engouement pour le spirituel dans la sphère publique. Cela ne souligne pas un déclin de la croyance en général, mais plutôt la mise en exergue de son rôle organisateur dans nos cultures et civilisations. On ne reconnaît ce qui est d'essence spirituelle que lorsque la religion s'en est enfuie. Elle n'est plus alors une menace et laisse un vide que nous essayons de combler. Pour Marcel Gauchet⁵⁶, la sécularisation du XIX^{ème} siècle a favorisé l'émergence d'un art moderne. Quand le religieux disparaît, en quoi se métamorphose-t-il? La coïncidence entre la mort de Dieu (fixée vers 1900) et l'avènement de l'art moderne ne fait aucun doute pour le conférencier. L'artiste est en passe de devenir producteur d'un monde qu'il ne doit qu'à lui-même et non plus aux Dieux.

De notre point de vue, ce début de siècle offre une mutation de la sacralité et non sa disparition. Ce que l'on appelle communément le Religieux se rattache au domaine du Sacré puis s'autonomise. On assiste alors à l'avènement d'un Homme-créateur qui fait face à ses propres croyances. Faire l'expérience du sacré, c'est porter espoir en ce que l'Homme à de grand, dans la quête d'un réenchantement du monde. Ainsi, il n'est pas étonnant qu'aux

⁵³ J. Butler, *op.cit.*, p.265.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 148.

⁵⁵ Marie-José Mondzain, Cycle de conférence sur l'exposition au centre G. Pompidou, *Traces du sacré*, « Le Carnaval », Juin 2008. <http://traces-du-sacre.centrepompidou.fr/>

⁵⁶ *Ibid.*, Marcel Gauchet, *L'art, le sacré, l'inquiétude*.

abords du XIX^{ème} siècle, la mélancolie s'installe après l'assassinat de Dieu. L'artiste ainsi libéré tend pourtant à retrouver un ordre supérieur, quitte à le chercher dans un au-delà du bien, du mal et par-delà le masculin et le féminin purs. Il le trouvera, dans un premier temps, en la figure ambivalente du féminin qui reste un pont vers cette expérience spirituelle empreinte de sacralité. La Femme est celle qui permet de basculer de l'autre côté du miroir, car elle est par nature totalement différente et étrangère à l'Homme. Cet au-delà, en-deçà de la femme, sonne l'heure d'un art post-humain à venir qui tend à désacraliser sans pour autant faire l'apologie du désordre. L'histoire de l'art s'est paradoxalement construite par ruptures et par d'éternels recommencements. Pour se dégager du genre, il faudra revenir probablement vers l'expérience d'un art sacré « hors-religion » et par là même « horssexe ». On voit rapidement l'utopie d'un nouveau monde poindre son nez, accompagné d'un nouveau créateur prêt à « reconstruire », au sens « butlerien » du terme, un nouvel Adam. Quelque part réside encore en chacun de nous ce besoin de ressentir l'expérience du sacré pour retrouver l'espoir d'un au-delà du réel. Ainsi le corps, notamment par la danse rituelle, prend une place toute nouvelle dans l'art moderne. Le corps féminin y devient alors Sujet et non plus Objet d'art. Il fut pourtant pendant longtemps réceptacle du divin comme ce fut le cas dans la transe.

Pour Marcel Gauchet, la danse est bien l'expérience du corps qui saisit au mieux la totalité de l'être vers un « tout Autre ». Comme l'a prouvé l'exposition « *Traces du sacré* », après les années 1970-1980, d'autres formes de religiosités et d'expériences du spirituel ont fait leur apparition dans une optique de communication avec l'inconnu. On s'ouvre peu à peu à un monde interhumain qui a cassé avec la politique. De ce fait pour M. Gauchet, l'artiste présente un ordre de réalité qui est au-delà de la réalité présente. « Seul l'homme est capable d'imagination » et l'artiste reste ce messager de l'irreprésentable. On note un réel désir de transformation car la Seconde Guerre Mondiale a mis à mal la spiritualité en général. Le spirituel a désormais une place du côté de l'intention de l'artiste qui va présider à l'œuvre. L'art devient cette échappatoire au matérialisme du monde. L'art moderne nous emmène vers un ailleurs car notre réalité ne nous suffit plus. Le sacré se manifeste dans l'œuvre en tant qu'acte enthousiaste. Nous concluons par la très belle phrase de Marcel Gauchet, aux accents prophétiques : « un nouvel art va naître, très différent de celui que vous connaissez car obligé de trouver de nouveaux moyens de transfigurer une expérience quotidienne. »

III.2.2. L'expérience du sacré hors-religion vers la reconquête de l'androgynie primordial

Depuis toujours les hommes ont cherché à se rapprocher du divin. Ainsi la religion tend à intellectualiser les phénomènes et à en cerner les causes. En portant l'art du nu à sa perfection, l'artiste a comparé les hommes aux dieux. « [...] C'est encore le rôle du nu car si nous avons cessé de croire que Dieu est semblable à un homme très beau, nous nous sentons encore proches de la divinité dans ces brefs instants d'identification où, à travers notre propre corps, nous croyons percevoir un ordre universel. »⁵⁷ Ainsi le rapport du Sacré et du Profane doit-il être défini comme faisant partie de la sphère religieuse. L'anthropologie des religions prit le parti d'interroger cette dyade et non de la différencier.⁵⁸ Dans certaines sociétés, la distinction entre les sphères culturelles et religieuses ne se fait pas. Mais pour d'autres, la religion existe dans les gestes les plus banals, comme elle pourra se retrouver dans les pratiques plastiques les plus athéistes. Si pour le christianisme elle est un engagement direct de la foi, elle s'est développée en Occident dans une pensée proche du paganisme. Ainsi fut-elle « appréhendée comme une conception démoniaque du divin. » Il en est ressorti l'opposition entre la Vraie religion et la « Fausse », païenne et multiple. En 1919, Emile Durkheim l'a définie comme étant une communauté morale dont la société est l'âme. Ainsi l'Homme est éminemment religieux puisqu'il est par essence « *homo religiosus* ». Quant à Rudolf Otto, il s'accorde à dire que l'humain possède la capacité à faire l'expérience du sacré. C'est en 1917, qu'Otto en bon phénoménologue et croyant, transcrit ce qu'est l'expérience du sacré qui ne se manifeste jamais dans sa totalité. Il en profitera pour démontrer qu'avec le profane, ils fonctionnent comme deux aimants entre attraction et répulsion. Pour Mircea Eliade, le sacré fonde le profane puisque « le sacré est une réalité autonome, soustraite à la réalité vécue par les hommes. » Le mythe a toujours une part de réalité que la société ne peut changer puisqu'il est fondateur. Au contraire, le rite a une part de réalité que la société peut faire varier. Toutefois s'il n'est pas en rapport avec un rite, le mythe tombe dans le domaine profane des Arts et de la Littérature. Dans *Eternel Retour*, l'auteur fait l'hypothèse selon laquelle les hommes modernes ne peuvent faire abstraction

⁵⁷ K. Clark, *op. cit.*, Tome 2, p.236.

⁵⁸ Cours d'*Anthropologie des religions* consultés à l'association *Mnémon*, dispensés par S. Mancini en 1997 et Alice Degorce en 2004.

de leur passé en revenant de façon cyclique à des temps archaïques et mythiques. Pourtant pour les opposants à la phénoménologie comme Angelo Brelich, le sacré est un fait socioculturel et non une donnée. Ce qui est sacré pour une société ne l'est pas pour toutes. Il n'a aucune consistance en soi, c'est la réalisation d'une créativité humaine dont les frontières sont toutefois troublées dans la relation duelle du sacré et du profane.

Si les dieux aussi se décomposent, qui nous consolera une fois livrés à nous-mêmes? Deviendrons-nous nos propres dieux, comme l'a dit Barbara Cassin dans sa conférence sur les impressions païennes? Ferons-nous réellement l'expérience d'un renouveau païen et multiple? Puisque pour le professeur, « le multiple est peut-être ce qui reste du paganisme quand nous n'y croyons plus. »⁵⁹ Même si, somme toute, la sécularisation est une rationalisation qui accompagne le désenchantement du monde, l'art n'en restera pas moins, selon Marcel Gauchet, la seule voie possible pour un réenchantement du monde des moins nocifs. Nous concédons que notre consolation sera alors belle et bien équivoque. Pour Barbara Cassin, elle oscillera alors entre un devenir-païen grec rêveur et un devenir-chrétien romantique métaphysiquement consolé. Puisque nous posons l'hypothèse d'un devenir-féminin de l'art s'ouvrant à une ère pluraliste, nous adhérons pleinement à la théorie selon laquelle, ressentir une impression païenne c'est s'adresser à quelque chose de totalement Autre. Le mythe platonicien de l'androgynie (être coupé en deux) ainsi que de l'hermaphrodite furent réactualisés par ceux qui aspirent à une réalité physiologique qui se traduit par une réalité mythique et esthétique. Mais pour le dire avec Romano Carlo : « En copiant le mythe on en subit l'insidieuse fascination. Mais, c'est toujours le mythe qui perpétue sa domination dans l'idéologie de l'image. »⁶⁰ Le mythe de l'androgynie divine, selon Mircea Eliade, reste une formule archaïque de la bi-unité divine. Elle a une valeur métaphysique. Ainsi pour l'auteur « l'intention vraie de la formule est d'exprimer - en termes biologiques - la coexistence [...], au sein de la divinité. »⁶¹ L'auteur signale que, pour la plupart, les divinités de la fertilité cosmique sont androgynes ou encore mâles puis femelles d'une année sur l'autre. Concernant l'androgynie humaine, de nombreux

⁵⁹ B. Cassin, *Ibid.*, Cycle de conférences sur l'exposition au centre G. Pompidou, *Traces du sacré*, « Impressions païennes », Juin 2008. <http://traces-du-sacre.centrepompidou.fr/>

⁶⁰ G. Dorflès, *Eux qui sont-elles? Art du travestissement et travestissement de l'art : travestis et travestissements dans les arts, au théâtre, au cinéma, dans la musique, au cabaret et dans la vie quotidienne*, P. Vermont, Paris, 1964, p.99.

⁶¹ M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, chapitre sur la *morphologie et fonction des mythes*, *Le mythe de l'androgynie divine*, Paris : Payot, 1991, p.353.

commentaires rabbiniques tiennent Adam et Eve pour être le premier couple androgyne né d'une scission. L'androgyne primordiale est souvent vue comme une totalité et une perfection conçue comme sphérique. « Le mythe du dieu androgyne et de l'«ancêtre» (l'« homme primordial ») bisexué est paradigmatique par rapport à tout un ensemble de cérémonies collectives qui tendent à *réactualiser périodiquement* cette condition initiale, considérée comme le mode parfait de l'humanité. »⁶² L'Homme, en tant qu'*homo religiosus*, éprouve par périodes le besoin de renouer avec les racines de cet ancêtre androgyne, ne serait-ce que par l'échange des vêtements. Le travestissement revenait alors un instant « à l'unité des sexes » pour reprendre l'anthropologue. Enfin, l'auteur en conclut que la quête de l'Union dans l'androgyne passe également dans le transport qu'offre Eros « [...] puisque, dans l'amour, chaque sexe acquiert, conquiert les « qualités » du sexe opposé (la grâce, la soumission, le dévouement acquis par l'homme amoureux, etc...). »⁶³ L'androgyne et l'hermaphrodisme, souvent représentés en Art, furent bien souvent confondus, bien que l'être androgyne soit asexué alors que l'hermaphrodite présente les caractéristiques des deux sexes. Le mythe de l'androgyne est omniprésent dans l'histoire des origines de nombreux peuples. Il apparaît plus particulièrement là où les représentations anthropomorphiques étaient taboues, ce qui donnait lieu à des images indistinctes d'Homme et de Femme. Même si les anges passent pour être les plus célèbres androgynes des arts, on peut lire dans *The Queer Encyclopedia of the visual arts* que l'émergence de la figure d'un bel être asexué serait l'héritage de la pensée d'un Johann Winckelmann. Le mythe d'Hermaphrodite le présente comme le fils d'Aphrodite et d'Hermès qui fut aimé par la nymphe Salmacis. Cette dernière, après avoir été repoussée, pria les dieux de les unir à jamais en un seul corps. « Le jeune homme fut ainsi pourvu d'un pénis et de deux seins. »⁶⁴ « [...] The two became a single being with both male and female sexual characteristics. »⁶⁵ C'est à la Renaissance que la figure d'Hermaphrodite connut une recrudescence. Il devint alors emblème du mariage même si pour la science, il était avant tout une anomalie génétique. « [...] Anne Fausto-Sterling, have demonstrated that hermaphrodites represent a naturally occurring alternative to the rigid designation of sex as exclusively male or

⁶² *Ibid.*, p.355.

⁶³ *Ibid.*, p.356.

⁶⁴ E. Roudinesco; M. Plon, *op. cit.*, définition du *transsexualisme*, p.1073.

⁶⁵ *Ovid, metamorphosis, 4. 285, in The Queer Encyclopedia of the visual arts*, Claude J. Summer editor, Cleis Press, 2004, p.303.

female. »⁶⁶ La légende de Narcisse fut parfois rapprochée de celle de l'androgynite primitif notamment dans l'attraction que tout individu posséderait pour sa propre image. Le jeune homme, fruit de l'union d'un dieu et d'une nymphe, aurait éconduit nombre de prétendants des deux sexes. Il resta longtemps dans de nombreuses manifestations artistiques la parfaite expression de la figure efféminée et auto-érotique. Condamné à lutter sans cesse contre sa propre attraction physique, il ne put vivre sans s'admirer ce qui le mena à la mort. Dans une autre version du mythe, Narcisse aurait perdu sa sœur jumelle et chercherait en vain à la retrouver à travers son propre reflet. Notons que pour certains le mythe renvoie à l'aspiration de chacun à retrouver un équilibre entre sa part de féminité et de masculinité. Ces mythes ont longtemps servi aux artistes pour exprimer les ravages qu'Eros inflige aux Hommes et qui les poussent à rechercher un *alter ego* féminin à jamais perdu.

Tel semble être le sort de tout peintre, puisque si l'on se réfère à Jean-Marie Pontévia, il est clair que la seule chance de salut de l'Homme reste l'androgynite, cherché en vain dans son plus commun simulacre : celui du couple. Le monde tend vers un devenir féminin. « Il suffit de se reporter aux multiples représentations que l'homme s'est données de la femme pour se demander si elle(s) ne recouvre(nt) pas tous les possibles, si la femme n'a pas toujours été rêvée comme le Pluriel - et phantasmée, vécue comme telle, immonde et immaculée, servile et souveraine, luxuriante et désertique, etc... de sorte qu'il n'y aurait d'autre essence de la femme que cette [indétermination]. »⁶⁷

⁶⁶ *Ibid.*, p.304.

⁶⁷ J. M. Pontévia, *La Peinture, Masque et miroir*, William Blake and Co Editions, Périgueux, 1993, p.75.

III.2.3. L'ère du Trans-genre : les *Shemales* et la théâtralisation du corps

Gilles Dorflès dans son ouvrage, *Eux-qui sont-elles?*, nous signale que l'homme a toujours eu besoin de « donner vie » à ses fantasmes oniriques qu'ils soient tournés vers lui-même ou vers un autre. La création reste sa seule libération notamment dans le travestissement. L'auteur s'interroge quant à la façon d'interpréter les premières représentations artistiques d'une réalité inter ou transsexuelle. Il pose donc l'hypothèse du transvestisme comme retour à une « urgence pan sexuelle ou auto-hétérosexuelle » dont le mythe de l'androgynisme aurait été la première manifestation.

Le travestissement a longtemps été pris pour un caprice ou encore une perversion. Il est caractérisé par le fait de revêtir des vêtements du genre opposé, d'une façon totalement indépendante de l'identité et de l'orientation sexuelles. Le terme est synonyme de déguisement. Il se compose à partir du préfixe latin *trans-* qui signifie « déplacer » et du radical de vêtement. Il désigne tout aussi bien l'usurpation d'identité faite dans un but festif ou dans le but de tromper. Le travestissement peut-être fait avec des prothèses en latex et en mousse mais n'a ni recourt à la chirurgie ni aux hormones. Ainsi nomme-t-on les NONH : non opérés ni hormonés, contrairement aux *Shemales*. Le travestissement peut passer pour un acte politique, une pratique artistique ou encore un fantasme. Ainsi, il exista des cas de travestissements qui servirent des raisons éthiques aussi bien que morales ou religieuses. L'exemple des eunuques jouant des rôles féminins, « [...] et ce du seul fait de l'existence d'un interdit religieux qui excluait les femmes de la scène »⁶⁸, en est un des plus célèbres. Le travestissement est pour d'autres une libération sociale qui sert à agir plus aisément. Quelques célèbres travestis ont marqué notre histoire à commencer par un des plus frappants exemples français : Monsieur Philippe D'Orléans, frère de Louis XIV. Son ami l'Abbé François Timoléon de Choisy (1644-1724) fut également connu pour être la Comtesse de Barres. L'Église fixa les règles d'une théorie du transvestisme dans ses mémoires. Pour finir comment ne pas parler du fameux Chevalier d'Eon, agent de Louis XV. Bien que le phénomène soit d'une ampleur considérable, le plus proche exemple européen reste celui des *femminelli* napolitains qui n'étaient pas des castrats mais bien des hommes au sens biologique du terme, mais d'apparence féminine. Mais il ne faut pas confondre

⁶⁸ G. Dorflès, *op.cit.*, p.9.

transvestisme et transsexualisme. Ce dernier fait son apparition en 1954 chez le psychanalyste américain Harry Benjamin qui désigne « [...] un trouble purement psychique de l'identité sexuelle caractérisé par la conviction inébranlable d'un sujet d'appartenir au sexe opposé. »⁶⁹ Au XIX^{ème} siècle furent rassemblés de multiples cas de transformations de l'identité sexuelle auxquelles on donna le nom de transvestisme, hermaphrodisme ou encore intersexualité. C'est à Jean-Etienne Esquirol (1772-1840) que l'on attribue la première description d'un cas de transsexualisme et à Richard Von Krafft-Ebing que l'on doit l'échelle des inversions sexuelles allant de « l'hermaphrodite psychosexuel » à « la métaphore sexuelle paranoïaque. » C'est en 1956 que la génétique identifia définitivement la formule de l'homme XY et de la femme XX. Ainsi, a-t-on pu clairement distinguer l'hermaphrodisme du travestissement et de toutes autres anomalies génétiques du transsexualisme qui devint un véritable mystère pour la science et raviva beaucoup de mythes et de croyances. « Si le transvestisme (ou éonisme), [...] est un déguisement qui peut conduire à une perversion ou à un fétichisme, et si l'hermaphrodisme est un accident des gonades dont le traitement relève de la chirurgie, seul le transsexualisme conduit le sujet non seulement à changer d'état civil, mais aussi à transformer, par une intervention chirurgicale, son organe sexuel normal en organe du sexe opposé artificiel. »⁷⁰ Harry Benjamin fut un des premiers médecins aux USA, dès 1950, à étudier de tels cas, faisant appel en dernier recours à la chirurgie. A sa suite Robert Stoller, que nous avons cité plus haut, écrivit *Sex and Gender* en 1968. Il fut ainsi le premier à proposer une classification de ce trouble en revisitant les théories de Freud sur la sexualité infantile et les différences des sexes. Il fit du transsexualisme un trouble de l'identité lié à la relation mère enfant différent selon l'enfant mâle ou femelle. Le profil du transsexuel et du modèle type de sa mère se popularisera par la suite. Selon Stoller, le phénomène est plus particulièrement masculin. Le schéma le plus récurrent est celui du père absent, de la mère omniprésente, et du père/ami qui pousse à une masculinisation. L'acte chirurgical de changement de sexe n'a donc d'effet bénéfique que dans la mesure où un transsexuel n'accepte jamais son anatomie réelle qui ne correspond pas « au genre dont il est affecté. » Il se trouve que le transsexuel masculin aura plus de difficultés à se contenter de son nouveau statut. La féministe Janice Raymond accusa à l'époque « [...] les hommes de vouloir par ce moyen assujettir davantage les femmes en

⁶⁹ E. Roudinesco; M. Plon, *op. cit.*, définition du *transsexualisme*, p.1072.

⁷⁰ *Ibid.*, p.1073.

leur dérobant leur sexe, leur identité, leur anatomie. »⁷¹ Mais pour Catherine Millot, qui dans une perspective lacanienne nomma le transsexualisme « horsexe », il est clair « [...] que chez la femme le désir d'être aimée comme un « homme » relève plutôt d'un processus hystérique, tandis que chez l'homme la volonté d'éradication de l'organe pénien consiste en une identification psychotique à la Femme, c'est-à-dire à une impossible totalité. »⁷² Ainsi dans ses manifestations féminines, le transsexualisme relèverait plus d'un trouble de l'identité de nature hystérique ou perverse « faisant apparaître la manière dont toute femme use de sa « prestation virile », alors que chez l'homme le phénomène relèverait d'une volonté farouche d'émasculatation. Pour revenir aux préoccupations de Gilles Dorfles, plusieurs niveaux du transvestisme se manifestent dans le domaine des arts. On compte, tout d'abord un art créé par des travestis qui se développe en dehors de tout phantasme de transvestisme, puis un art qui se base dessus. Apparaîtra par la suite un art créé par des non-travestis mais basé sur le phantasme de transvestisme. Gilles Dorfles s'intéressa aux deux dernières catégories. Bien qu'il juge simpliste de dire que tout travesti est un artiste, il n'hésita pas à le définir comme étant un phénomène masculin aux tendances intersexuelles et/ou homosexuelles. La performance de l'artiste travesti acquiert de l'intérêt en provoquant de la curiosité chez son spectateur. L'ambiguïté caractérise tout travestissement qui, de nature troublante, cache partiellement quelques caractéristiques propres à l'individu travesti.

L'histoire du transvestisme débuta au théâtre par la répudiation de l'image féminine et s'acheva avec sa glorification, via le *gay power*. Giovanni Buitafava, co-auteur d'*Eux qui sont-elles?*, revient sur les nombreux costumes et déguisements théâtraux irréalistes et codifiés qui finirent par s'imposer en Grèce et au Moyen Orient. Ces « objets d'oppositions », pour reprendre l'auteur, sont devenus des nécessités au théâtre puisqu'ils sont les conséquences de nombreux tabous moraux ou religieux. On retiendra l'un des plus grands noms du *Kabuki*, théâtre japonais, l'*onnagata* Yoshizama Ayame 1673-1729. Être un bon *onnagata* est tout un art. Il faut se comporter comme une femme au théâtre et en dehors de la scène. L'art du maquillage et du fard y devient un masque tout en codifications. Plus le personnage est jeune et plus ses pommettes doivent être roses. L'acteur n'interprétait pas un rôle féminin mais « [...] l'exprimait indirectement à l'aide de symboles

⁷¹ *Ibid.*, p.1074.

⁷² *Ibid.*, p.1075.

visuels (exagération et stylisation des vêtements féminins, teint, coiffure), phoniques (voix menue, fausset) et d'attitudes (danse gracieuse, mouvements souples, battements d'éventail). »⁷³ L'opéra, dès ses origines, tout comme le théâtre et plus particulièrement celui de Shakespeare, accueille bon nombre de travestis. Confier à une femme le personnage de Lady Macbeth aurait été une faute de goût. Mais peu à peu, le déclin du travesti au théâtre accompagna la décadence du théâtre classique au profit d'un théâtre bourgeois. L'époque, appelant à un réalisme et un naturalisme bon marché, ne pouvait plus tolérer « [...] une convention aussi irréaliste que la technique de l'acteur qui se déguise en femme. »⁷⁴ Le travestissement perdit toutes connotations perverses ou comiques. C'est au XIX^{ème} siècle que le « ludisme » du travesti perdit de son éclat. Il fit sa réapparition en fin de siècle mais toujours considéré comme étant « peu sérieux » et souvent relégué au numéro forain de « l'homme-femme ». Les débuts du XX^{ème} siècle sonnèrent pourtant la renaissance du *drag* dans tous les domaines. Après les atrocités de la guerre « [...] l'homme contemporain se retrouve *homo ludens*. Il revalorise même des expériences bizarres et suspectes comme, justement le *drag* [...] »⁷⁵ Selon Roger Baker une première classification partage ce *drag* contemporain en deux grands domaines : les dames et les *glamour girls*. La première catégorie regroupe des travestis comiques qui ont leurs racines dans le *music-hall* et le burlesque anglo-saxon du XIX^{ème} siècle. La féminité y est parodiée de façon outrée. La bourgeoise, la ménagère ou encore la servante du peuple et la logeuse y sont allègrement raillées. On passa alors de la « Dame » à la « Reine » vue au travers de l'exemple australien de Barry Humphries et de sa ménagère *middle class, Housewife Super-star* : Edna Everage⁷⁶.

⁷³ *Eux qui sont-elles?*, op. cit., p.22.

⁷⁴ *Ibid.*, p.24.

⁷⁵ *Ibid.*, p.26.

⁷⁶ Dame Edna, « *All About Me* », Broadway Show Opening Night, 2010, New-York.

DIFFUSION NON-AUTORISEE

Figure 46 : Dame Edna, « *All About Me* », Broadway Show Opening Night, 2010, New-York.



Figure 47 : Julian Eltinge, "*The Fascinating Widow*", 1913, Los Angeles Times file photo.

La vague *glamorous* prend son essor dans les performances aussi bien comiques que dramatiques de Julian Etlinge.

L'entre deux-guerres fut propice à l'émergence d'autres *females impersonators* comme ce fut le cas des versions comiques ou érotiques de *Barbette*.



Figure 48 : Barbette (Vander Clyde), 1926.

Les females impersonators les plus coté(e)s furent ceux (celles?) qui surent ajouter au *glam* un caractère ironique ou burlesque. Pour Esther Newton⁷⁷ dans son étude sociologique *Mother Camp : Female Impersonators in America* de 1972, les *drags* constituent une communauté en soi au sein de la communauté homosexuelle. Elle les range dans deux catégories : les *Streets impersonators* qui se meuvent sur des rythmes préenregistrés et les *stages impersonators* qui se produisent sur scène dans les théâtres. Les premiers affichent des airs de mannequins de couvertures de magazines. Ils sont androgynes, profondément dramatiques et extrêmement « visibles » hors-scène. Les seconds soulignent les caractéristiques scéniques et de la représentation comique que cela soit par le chant ou la parole. Il arrive même que les meilleurs se produisent dans les *night-clubs* et mettent au pinacle le *drag-queen*. Selon Esther Newton, la structure du jeu de rôle relève d'un des mécanismes clefs de la construction sociale du genre. Ainsi peut-on dire que le *drag* distingue l'anatomie de l'acteur de la performance et le genre de celle-ci. Le genre est une

⁷⁷ *Eux qui sont-elles?*, op. cit., p.31.

imitation sans original et le soi genré originel serait une illusion, une parodie dépourvue d'humour pour Frédéric Jameson. Le *Camp* est donc né du monde homosexuel intellectuel même s'il s'approprie le monde de l'intellectualité d'avant-garde. « Tous les travestis, à de rares exceptions, s'efforcent aujourd'hui de remonter à ce goût *camp* nord-américain, en imitant et en glorifiant les images les plus opulentes et vulgaires, ou les plus absurdes et codifiées, de la « féminité », tout particulièrement les stars d'Hollywood et les chanteuses pop. »⁷⁸ Le travesti débusque la personnalité la plus camp, en exagère les traits « [...] jusqu'à en tirer une image grotesque et quasi sacralisée de la Femme. »⁷⁹ « [...] cette Diva tout à la fois raillée et adorée, aliment intarissable auquel on ne peut renoncer; ce triomphe du truquage et du faux est un irrésistible chant d'amour adressé à la Féminité, quasi soustraite à son sexe pour s'élever à une dimension d'absolu de la rêverie et de la fantaisie. »⁸⁰ Pourtant dans d'autres spectacles, le travesti joue aussi son propre rôle. « C'est ainsi que les STARS, images cristallisées, archétypes sans variations, « vierges » ou « vampires », deviennent aussi le « miroir sombre » d'un monde masculin qui se crée, par leur intermédiaire, l'espace nécessaire à un exorcisme profond : la réduction rituelle à un « objet sexuel stéréotypé » de son propre « féminin » nié. »⁸¹ Bien plus qu'un gag qui exorcise la peur, Giovanni Romoli voit pourtant dans le travestissement, un rite cannibale où le Modèle sacralisé finit par se faire dévorer par ses fidèles. Le cinéma semble renvoyer cette image de la femme « cadavre violenté » qui tue, émascule et finit par y perdre sa propre vie. Le travesti fonctionne alors comme « [...] catalyseur pour mettre en relief les concepts de : sordide, sale, décadent, dangereux, interdit. »⁸² Multiple et trompeur, il porte au paroxysme l'image d'un Eternel féminin. Ainsi pour l'auteur, même s'il tente de refouler l'homme ou la femme en lui, le travesti n'en est pas moins entouré d'un halo d'ambiguïté auquel il sera toujours irrémédiablement lié.

⁷⁸ *Ibid.* p.31.

⁷⁹ *Ibid.* p.31.

⁸⁰ *Ibid.*, p.34.

⁸¹ *Ibid.*, Giovanni Romoli, *la Reine et le déguisement*. p.46.

⁸² *Ibid.*, p.61.

III.3. Un Art « par-delà » le féminin et le masculin : vers le sacre de l'Étrange...

L'image artistique a souvent fait l'apologie de la beauté et paradoxalement celle de l'étrange. Si l'art a bien quelque chose de *queer*, c'est que l'œuvre nous conte souvent l'histoire des relations conflictuelles entre ses multiples *personae*. Ambivalente, elle dit toujours plus qu'elle ne montre. La peinture porte toujours en elle la sensibilité de son créateur. Définie comme la présence simultanée dans la relation à un même objet, de tendances, d'attirances et de sentiments opposés par excellence comme l'amour et la haine, l'ambivalence est une cohabitation simultanée de sentiments contraires. Ainsi, l'amour d'un objet ne se sépare pas de sa destruction. L'œuvre d'art n'est autre que cette histoire de figures, au sens large du terme, entre Eros et Thanatos. Dans sa lutte contre le genre, la création artistique oscille entre antiparastase, antanaclase et ironie. En démultipliant plastiquement les figures féminines et masculines dans leurs relations complexes, l'image d'Eros vient à se troubler ainsi que la question de l'identité. Nous vous proposons, sous trois angles, une relecture de cet « en-deçà » du genre. Premièrement par la sacralisation du monstrueux hors-limite, puis par le retour à une esthétique grecque de la *charis* par le sacre d'idoles populaires et enfin par la parodie pour une nouvelle conscience du monde.

III.3.1. La part du monstre. Pierre Molinier : mélancolie et pluralisme d'une figure hors des lieux communs

L'œuvre de Pierre Molinier (1900-1976) a des aspects fétichistes et érotiques. Comme l'aurait dit Joseph Péladan : « L'art a créé un être surnaturel, l'androgynisme auprès duquel Vénus disparaît. » En se travestissant en femme, il exhibe l'image d'un féminin utopique et idéalisé. De mouvance surréaliste, son œuvre est marquée par la décomposition et le découpage de l'objet de convoitise, transgressant ainsi l'interdit de profaner le corps matriciel. « Mais si, dans le secret, nous le faisons, l'interdit transfigure, il éclaire ce qu'il interdit d'une lueur à la fois sinistre et divine : il l'éclaire, en un mot, d'une lueur religieuse. »⁸³ Il donne alors à ce qu'il frappe un goût de transgression sans lequel l'action n'aurait pas eu la lueur mauvaise qui séduit, pour reprendre une idée de Georges Bataille. Ainsi, l'interdit est à l'œuvre dans l'exemple artistique qui suit. La profanation envoûte et mute le sacré en merveilleux, non dépourvu pour autant d'une certaine religiosité. Nous commencerons donc ce troisième opus par l'œuvre de Pierre Molinier dont nous réinterrogerons, au travers du voile épais de la mélancolie, le monstre androgynisme dans ses jeux de miroirs.

Si Friedrich Nietzsche reprochait aux artistes de son époque de s'apparenter trop souvent à de petites femmes hystériques⁸⁴ qu'aurait-il dit d'un homme qui, pour reprendre Joyce Mansour en 1979, s'est fait femme dans le charnier de son œuvre?

⁸³ G. Bataille, *Les larmes d'Eros*, introduction de J. M. Lo Duca, édition augmentée lettres inédites, Paris : société nouvelle des éditions PAUVERT, 1981, p.60.

⁸⁴ Citation de Nietzsche par J. Derrida dans *Eperons, Les styles de Nietzsche, op. cit.*, p.52.

DIFFUSION NON-AUTORISEE

Figure 49 : Pierre Molinier, *Féminin pluriel et triste*, MNAM, Centre Georges Pompidou, Paris.

Complexe et drapé de noir dans son rapport aux femmes, l'artiste nous offre un féminin pluriel et triste au regard baissé et à l'expression mélancolique. Cette femme araignée sans bras mais aux jambes démultipliées possède deux prothèses phalliques qui s'apparentent à des dards. Flottant dans les airs comme une apparition, la femme-insecte flirte entre divinité et monstruosité. Sa tête cachant l'entrejambe renvoie à la sexualité de ce « continent noir » freudien et à l'origine du monde. Ainsi la femme se résume à un bouquet de jambes, élégamment voilées et organisées en mandorle autour d'une tête sans corps. La femme-mandragore est portée en gloire dans un panthéon inhumain. L'intérêt troublant de l'artiste pour le catholicisme l'a poussé à étudier la plante, fréquemment utilisée dans la magie noire. Associée à la mort du Christ, elle poussait également aux pieds des gibets des condamnés née de leurs flux corporels. Outre sa vertu aphrodisiaque et son lien avec *thanatos*, elle possède les deux sexes et conduit à des amours illicites. Ici, la poupée démembrée provoque la fascination toute chargée d'horreur d'un Shiva incarnant la dualité homme/femme, actif/passif qui dans sa forme hermaphrodite se nomme Ardhanârîshvara. La femme arachnide est dépecée, démembrée, divisée par tradition surréaliste. Toutes ses créatures monstrueuses et hideuses ont pris naissance dès les débuts de sa formation. La confrérie rattachée aux traditions des Templiers non-croyants, dont il faisait partie, devint une source intarissable et ouvertement blasphématoire. Dans le tantrisme, beaucoup de divinités sont représentées à la fois mâle du côté droit et femelle du côté gauche. Mais certains se demandent si ce *Féminin pluriel et triste* ne serait pas le désarroi face à l'échec de la fusion totale?⁸⁵ L'artiste était fasciné par ce qu'il croyait être. « A la fois sphinge énigmatique, Médée ou Salomé, [...] » la femme telle qu'André Breton « [...] l'entrevoit dans la peinture de Molinier n'infléchit guère la vision romantique des peintres et des poètes du XIX^e siècle. C'est une fleur du mal au charme envoûtant, une idole attirante et vénéneuse qu'il assimile d'ailleurs à des plantes médicinales aux pouvoirs magiques [...] »⁸⁶. Ce dernier lui organisa une exposition en 1956 qui n'eut que très peu de succès. Bien que très proche de l'œuvre d'Hans Bellmer, ils se connaissaient peu; « Les deux hommes partageaient pourtant la même envie de mêler le désir et le rêve à un univers totalement amoral; chacun de son côté, ils confrontaient leurs fantasmes à l'objectivité de l'appareil photo et, tandis que l'un ligotait et désembôitait ses poupées mécaniques, l'autre les maquillait et les apprêtait pour

⁸⁵ Pierre Molinier, *Jeux de miroirs*, Musée des Beaux-arts de Bordeaux, Le Festin, Bordeaux, 2005, (Françoise Garcia).

⁸⁶ D. Dussol, *Ibid.* p.28-29.

d'autres cérémonies. »⁸⁷ Breton imposa Molinier aux autres, car il vit une œuvre d'amour et de magie noire là où beaucoup furent repoussés par une trop grande sexualité. Mais l'auteur comprit assez vite que la photographie rituelle qui l'avait séduit n'était autre qu'une mécanique du désir et une mise en scène de pratiques fétiches. Ainsi comme l'exprime J.-D. Vincent, il « « [...] *n'appartient pas à l'histoire de l'art mais à l'histoire de l'homme* [...] » »⁸⁸, car sa mort est une mise en scène magnifique qui appartient plus au domaine du mythe qu'à celui de l'histoire. Il y ancre l'image sulfureuse d'un artiste maudit surréaliste qui adorait le scandale. « Ces « jeux de miroirs » ont été conçus pour révéler sans fard toute la magie délicate, la richesse plastique et la subtile complexité des œuvres de Pierre Molinier. »⁸⁹ Dans son œuvre, le corps est une page blanche où « le maquillage n'est là ni pour cacher ni pour exalter. Il est une palette de plus où se mêlent les onguents et les poudres qui vont contribuer au surgissement de la Créature. »⁹⁰ Françoise Garcia était convaincue du fait que, dans les années soixante, le rapport homme/femme devait changer. « Le concept de lesbien a vu le jour. Être lesbien, c'était renoncer à dominer, comprendre l'autre jusqu'à renoncer, ne plus être ni homme ni femme, pour mieux retrouver l'autre. »⁹¹ Pour la conservatrice en chef du musée des Beaux-arts de Bordeaux, cette différence existe chez l'artiste. Ainsi réalisait-il son rêve d'être femme pour mieux les aimer, mais aussi pour se séduire lui-même dans ses miroirs. Il se moquait de l'hypocrisie générale et vivait dans le secret de la question du genre. C'était un être libre qui, pour Françoise Garcia, a transformé la fusion avec l'être en fusion esthétique. Il a trouvé dans son art l'ouverture salvatrice qui l'a sauvé de la folie. Dès sa période impressionniste, on peut observer l'apparition de la poupée. Il s'est fait lui-même premier objet d'étude et au fil des années, il développa l'autoportrait pour y interroger le jeu du fond et de la forme. Françoise Garcia note que ses créatures semblent danser sur un tango lent, où les corps se mêlent, pour nous laisser entrevoir un rapport de puissance à puissance. Le tantrisme, cher au peintre, l'a poussé à axer son œuvre sur la figure féminine. Pour Bernard Lafargue, ce sont en partie les « fils queer » de Molinier qui ont révélé le génie qu'il a eu de transformer le sexe en artifice. L'exposition du Musée des Beaux-arts de Bordeaux offre le spectacle d'un art transsexuel. Le corps du chaman est devenu le lieu de tous les possibles, maquillé « [...] avec une application toute baudelairienne : rouge pulpeux

⁸⁷ *Ibid.* p.31.

⁸⁸ O. Le Bihan, *Ibid.* p.5.

⁸⁹ *Ibid.*, p.5.

⁹⁰ P. Chaveau, *Ibid.*, p.9.

⁹¹ F. Garcia, *Ibid.*, p.13.

des lèvres, noir profond des yeux »⁹²; un art du fard qui lui donne des allures de *Vénus* de Cranach. Il découpe et accommode des bouquets de beaux membres recueillis comme le faisait Praxitèle pour ses *Vénus* afin d'atteindre l'être parfait. Le genre a pendant longtemps eu rapport au sexe, mais tout semble possible désormais anatomiquement parlant. « Le transgenre est une forme spectaculaire de la déconstruction-reconstruction des corps. » Il refuse la fatalité de son corps et de son identité, car « il n'accepte pas que chaque sexe soit enfermé dans un genre, séparé de l'autre-solitaire. »⁹³ La représentation de la femme y est tout à la fois consacrée et profanée. Le travestissement trouble le rapport entre masculin et féminin. Pour le conférencier du Musée, l'artiste fétichise le corps pour mieux l'explorer. « Il nous a légué une œuvre énigmatique, à la fois sensuelle à l'extrême et religieuse, qui continue de fasciner et d'inspirer les artistes qui le citent parfois sans détour ou se livrent à des affranchissements inspirés de son attitude libertaire. »⁹⁴ Plus Narcisse que Tirésias, il est fou de ses jambes mais le terme de travestisme pourrait paraître trop réducteur. Si la psychanalyse le considère comme un pervers, Mike Yves lui préfère le terme religieux de *féticheur* « [...] qui fait de Molinier un manipulateur expert de « fétiches » et de travestissements et le transfigure en un « chaman » magnifique en quête perpétuelle de l'androgynie primordiale. »⁹⁵ Il deviendra pour la jeunesse un exemple mais aussi une fable pour l'unisexe. Nietzsche pensait que les artistes étaient des lunatiques et des chercheurs de dieux. Molinier, lui, s'était fait monstre, chaman et semblait-être une union des contraires (*coincidentia oppositorum* pour Mircea Eliade).

⁹² B. Lafargue, *Ibid.* p.94.

⁹³ L. Pearl, *Ibid.* p.103.

⁹⁴ M. Yves, *Ibid.* p.115.

⁹⁵ *Ibid.*, p.116.

DIFFUSION NON-AUTORISEE

Figure 50 : Pierre Molinier, *Le chaman*,
courtesy galerie Kamel Mennour, Paris.

« Voici des mannequins dont le sourire d'extase s'essaie aux larmes du silence, voici des images qui s'éveillent aux frémissements des songes [...] voici le corps d'un homme qui prend la forme de ses obsessions. »⁹⁶ Et c'est bien ce que nous offre l'étrange vision du *chaman et ses créatures*, une silhouette aux yeux vides et aux oreilles pointues, corsetée de noir et perchée sur de hauts talons aiguilles. Elle entrouvre des rideaux dans un geste théâtral. La créature est chauve et dans un demi-sourire semble nous lancer un regard aguicheur. C'est le surgissement de l'être androgyne, l'arrivée brutale d'un être hors-norme qui, à la fois bienveillant et moqueur, nous surprend. D'abord inquiétant puis quelque peu angoissant, ce pantin fait de pastiches et de prothèses devient rapidement figure de la controverse. Le monstre surgit entre ces rideaux comme au cabaret ou à la foire. Ainsi le hors-norme se dévoile dans son apparition magique. Ce chaman et ses créatures d'apparat, nous posent la question du genre dérang(é)ant. Proche du personnage d'héroïque fantaisie avec ses oreilles pointues, la bête (de foire) n'en reste pas moins dramatique. Debout et paré de mousselines transparentes noires, l'artiste nous offre en spectacle un large panel de ses rêves et fantasmes orientaux.⁹⁷ Le terme de chaman est originaire des toungouses de Mongolie et désigne un type de personnage que l'on retrouve sur une aire culturelle précise, parmi les civilisations subarctiques de l'Asie et de l'Amérique.⁹⁸ Il est un spécialiste religieux, à la fois prêtre, sorcier, magicien et devin. Il remplit le rôle intermédiaire entre l'homme et Les Esprits. Son action se déroule toujours dans un état d'extase, où il a recours à la transe ou l'ascèse. Il effectue des voyages psychiques. Il se dédouble pendant ses trances pour laisser seulement son enveloppe corporelle. Cet état est la conséquence d'un rejet du Paradis perdu, d'une nostalgie d'un état paradoxal où cohabitent le bien et le mal, le laid et le beau, Satan et Dieu, l'homme et la femme. Subséquemment, cette odalisque des temps modernes est née des lectures du peintre qui s'est toujours entouré d'ouvrages orientalistes et exotiques. Il nous présente une divinité centrale qui semble parodier les déités orientales mi-homme, mi-femme, empruntant les yeux bridés et les seins sphériques de Shakti. Son œuvre est en quelque sorte une invitation au voyage proche du poème baudelairien par son parfum d'érotisme et d'ailleurs. Son art se concentre sur « [...] l'union des contraires qui luttent en lui, homme et femme, noir et blanc. »⁹⁹ Il emprunta l'image du chaman au Tibet. Pierre Petit pense pourtant qu'ici il se rapproche plus de Satan que du grand sorcier. « Crâne chauve, rire

⁹⁶ J. Abeille, *Pierre Molinier, présence d'exil*, Bordeaux, OPALES / PLEINES PAGES éditions, 2005, p.24.

⁹⁷ P. Petit, *Pierre Molinier et la tentation de l'orient*, OPALES / PLEINES PAGES éditions, Bordeaux, 2005.

⁹⁸ Source : Cours d'anthropologie des religions, *op. cit.*

⁹⁹ J. Abeille, *op. cit.*, p.36.

méphistophélique, yeux blanchis et masque noir n'ont aucun rapport avec le chaman [...] »¹⁰⁰. La forme de ses oreilles et les attributs féminins et masculins le campent en parfait être androgyne. L'artiste toujours nostalgique d'un féminin utopique trouva dans la doctrine tantrique une précieuse source d'inspiration, puisqu'elle sert à développer une unité primaire. C'est donc sous les traits d'un Shiva/Satan androgyne que Molinier se fait le miroir de ses passions. Double figure où se confrontent, tour à tour, dans leurs relations complexes : Eros et Thanatos, paganisme et éducation chrétienne, masculin et féminin. Le diable n'est pas à voir comme la négation du créateur mais bien comme celle de la Vie. De la sorte, la stérilité spirituelle de l'ange déchu conduit à la damnation alors que l'Être Unique vit et aime pour se purifier en parfaite harmonie. Notons toutefois, grâce aux écrits de Mircea Eliade¹⁰¹, que la figure de l'androgyne primordial au XIX^{ème} siècle fut considérée comme celle de l'Homme accompli dans sa perfection. Selon Eliade, l'apparition de l'hermaphrodisme fut encouragée par l'examen attentif de la statuaire grecque. Durant l'Antiquité, les hermaphrodites étaient considérés comme idéaux en théorie, mais concrètement, on tuait l'enfant dit anormal s'il possédait de telles caractéristiques, signes de punition divine. Il était donc théoriquement sacré mais anatomiquement blasphématoire. Platon, dans *le Banquet* comme nous l'avons vu dans un premier chapitre, décrivait l'Homme comme un être bisexué. Chez les dieux grecs, la double identité était répandue. Par exemple, Héra enfanta seule comme Gaïa. L'historien nous signale qu'en Carie on adorait un Zeus barbu à six mamelles. Enfin pour clore cette parenthèse historique, à Chypre se trouvait une Aphrodite barbue du nom d'*Aphroditos*; d'autres colportent même l'existence d'une Aphrodite chauve. Pour l'auteur, le mythe de l'androgynie et de l'hermaphrodisme a autant à voir avec le Diable qu'avec Dieu. Son ambivalence nous interpelle bien évidemment dans notre recherche. Jésus, selon la tradition hébraïque, à sa résurrection n'était ni homme, ni femme et les gnostiques ont accordé beaucoup d'importance à cette androgynie divine. C'est un être total entre homme (étr)ange, ciel et terre. Pendant la deuxième moitié de ce siècle décadent, le thème intrigua par son angélisme de nombreux artistes prônant une esthétique du mal. L'androgyne devient alors un hermaphrodite morbide et satanique. Le Chaman de Molinier s'apparente bien à ces hermaphrodites décadents dont la possession des deux sexes offre une multitude de possibilités. Ainsi l'œuvre ouvre à une ère plurielle dans la mouvance du *queer*. Pierre Molinier lui-même était prêtre de la Secte des Voluptés. Dans les textes de tradition

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.40.

¹⁰¹ M. Eliade, *Méphistophélès et l'androgyne*, Cher, Gallimard éditions, Folio essais, 1995.

chrétienne et plus particulièrement dans l'Évangile de saint Thomas, on peut lire que pour rentrer au royaume de Dieu, il ne faut plus être ni homme ni femme mais UN. Saint Jean y fait aussi allusion : « [...] ni mâle ni femelle; car vous tous n'êtes qu'un dans le Christ Jésus. »¹⁰² L'artiste, quant à lui, dans sa lutte entre son éducation catholique et son goût pour le paganisme, se veut totalement Autre, Femme, hermaphrodite, monstre tout à la fois. Le peintre nous perd pour mieux nous guider dans les scandales et perversions qui pavent sa vie. Il nous propose un sacre d'un goût incestueux pour la peinture. Son appartenance au surréalisme dans ses rencontres ritualisées ancre sa vie dans la comédie. Choquer est devenu plus qu'une attitude, c'est une véritable démarche artistique et une stylisation de l'existence. Névrosé, pervers, il l'était sûrement et s'en réjouissait. Narcissique, érotomane, il se voulait différent. C'est en utilisant la poésie, la magie, la perversion qu'il parvenait à atteindre cette petite femme masquée qu'il aurait voulu être. Si le monstrueux provoque le malaise et sème le trouble, cet art magico-religieux est-il si effrayant?

En performant son existence, il inventa sa vie comme on crée une œuvre d'art, ainsi la figure du Chaman est celle de la réalisation de tous les possibles. Dans certaines traditions, l'androgynie fut remplacé par un couple de jumeaux. Ainsi est-on tenté de voir en *La comtesse Midralgar* la jumelle tant recherchée.



Figure 51 : Pierre Molinier, *La comtesse Midralgar*, 1950, technique mixte, papier marouflé sur toile, 80 x 66 cm.¹⁰³

¹⁰² M. Eliade, *op. cit.*, p.153.

¹⁰³ *Expositions : Paris, L'Etoile scellée, Molinier (préface d'André Breton), 1955, rep.s.p., n° 5, Paris, Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, André Breton, la beauté convulsive, 1991, rep. p.457, p.415, p.491, Vale source site <http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100059460#>*



DIFFUSION NON-AUTORISEE

Figure 52 : Pierre Molinier, *Comme je voudrais être*,
collection particulière, courtesy galerie Kamel Mennour, Paris.

Vu comme étant un des précurseurs de l'art transgenre, le peintre ne se consacra à son art dit « magique » qu'arrivé à la soixantaine. Inspiré par les œuvres de Sade, Platon ou encore Baudelaire, Molinier fit des femmes, de Dieu, de Satan et du genre les matériaux de son œuvre. Une vie/production à jamais marquée par la terrible absence de sa défunte sœur Julienne qu'il aimait nommer son « amante métaphysique ». Elle est devenue dans la mort cet idéal féminin intouchable et inatteignable. Si pour Jean-Luc Mercié, Pierre Molinier se disait atteint d'érotisme, c'est dans la peau d'un Eros/Socrate qu'il chercha sans relâche cet Autre féminin fantasmé. « Nous avons aimé chez la sœur « ce que nous aurions voulu être. » Inceste narcissique »¹⁰⁴ explique le peintre dans une lettre à Robert Marguerit. *Comme je voudrais être* est ce reflet dans le miroir tel qu'il se rêve sous les traits de deux personnages androgynes travestis entourant une figure féminine à l'air mélancolique. Les sources d'inspiration du peintre furent entre autres tibétaines ou bouddhistes, parfois même bibliques. Nouvelle trinité au parfum sulfureux, Molinier réinvente le féminin dans sa pluralité. Le regard dirigé vers la poitrine peut-être entendu sous deux sens puisqu'il semble désigner l'objet de toutes les convoitises et transfigurer par là-même la mélancolie d'une absence flagrante. Les personnages des extrémités en miroir fixent le spectateur. L'artiste trouble le genre et se rend maître de son identité dans ce photomontage en noir et blanc. Cette image est l'allégorie/utopie de ce qu'il ne sera jamais véritablement malgré tous les artifices de sa mascarade. Proche de l'antiparastase, ces trois figures aux airs grotesques et pathétiques, nous interrogent sur l'image plurielle et abstraite que nous nous faisons de nous-mêmes. En démultipliant la figure du féminin corseté de noir et maquillé à outrance, il réinvente la vision archétypale d'un féminin perdu à jamais entre parodie et nostalgie. Il est le pastiche et la parodie de ce qui devrait être à l'image de Dieu. Toujours en quête d'un original qu'il ne croit être qu'une imitation, il est convaincu d'être athée. Il pense Dieu inexistant, mais le doute provoque en lui l'envie démoniaque de faire éclater le scandale. C'est dans un clin d'œil déplacé à son éducation religieuse, que le peintre sonne l'heure de sanctifier la cause de la maternité. « L'homme-putain », photographe et « rodamenteur » pour reprendre Jean Luc Mercié, s'attèlera à rendre sa sexualité scandaleuse au possible pour glorifier sa vision d'Eros. « Ainsi, à chaque occurrence, la méthode se répète : elle transforme l'anecdote en épopée facétieuse à la gloire d'un « personnage » qui, à tout propos, en rajoute une petite couche : de sperme, d'inceste, de nécrophilie ou de mystère. »¹⁰⁵ Il farde

¹⁰⁴ J.L. Mercié, *Pierre Molinier Je suis né homme-putain*, Paris, Biro Editeur Kamel Mennour, 2005, p.88.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.20.

« [...] son discours comme il maquille son visage, comme il peint les masques de ses autoportraits, pour paraître à son avantage, pour rajeunir, pour se conformer à une illusion photographique. *Je est un autre* et cet autre est un double travesti et flatté, en phase avec son œuvre. »¹⁰⁶ Pour ce « maître du vertige » comme l'appelait Breton, la photographie est une science occulte qui permet, par un procédé « magique », de faire apparaître ou de révéler l'autre qui se cache en nous. Sa peinture quant à elle se veut le miroir d'un visage fardé de femme. Son art pointe du doigt le fait que chaque être humain recherche en l'autre ce qu'il voudrait être. « L'œuvre d'art n'est qu'un peu de nous-mêmes, une trace éphémère que nous laissons dans l'infini du temps. »¹⁰⁷ Elle est la matérialisation de ce qu'est chaque individu et exprime ce que l'on porte en soi de plus intime. Un seul maître du passé avait son estime : Léonard de Vinci. *La Joconde* est mise en relation avec sa Comtesse. Ainsi chez Molinier, l'androgynie est de rigueur et les genres doivent se confondre. « Je suis né homme-putain et cette tendance n'a fait que s'affirmer tout au long de ma vie. »¹⁰⁸ Le travestissement, les maquillages, les parfums sont de rigueur pour troubler le genre autant que possible. En se donnant la mort, il laissera derrière lui une réputation qui n'est plus à faire. Beaucoup de choses ont été dites, quelques-unes seulement ont vraiment eu lieu. Mais retenons de cet exemple artistique que le trouble dans le genre crée une monstruosité où l'art aime à résider. L'Unique ne peut exister que par aberration ou réalisation contre nature. Ainsi comme le pensait Molinier, l'artiste qui arrive à modifier cette nature se rapproche paradoxalement de l'essence divine. Devant ses miroirs, il s'attribua le rôle du monstre pour lutter contre l'Unique. Jouant de ses masques et de ses bas dans un montré/caché, il voile de mystères son œuvre étrange. Même si Jacques Abeille dit ne jamais avoir pu s'habituer à sa peinture ni à son chaman, il n'en resta pas moins hypnotisé par cet être inquiétant et dérangeant. Le peintre désire, la main s'exécute. La femme vient alors dans sa monstration en empruntant tout à la fois les traits de la chimère et ceux de la déesse. En semant dans son exil les images de son inconscient, il cultive amoureuxment les Fleurs de sa décadence. Beaucoup l'ont dit, le peintre s'est lui-même condamné à se perdre dans cet univers dépourvu de frontières entre création et vie intime et d'après Jacques Abeille l'atelier-appartement embaumait l'union sulfureuse entre Éros et Thanatos.

Il cherchait l'unité mystérieuse pour se déjouer de la fatalité d'un Dieu mort. Il se

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.21.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.45.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.120.

réinventé dans son atelier-lit-tableaux-miroir pour donner naissance, en parfait hermaphrodite, aux femmes qui le hantent. Il recueille le multiple dans son ambivalence rencontrée dans le bouddhisme, le christianisme et dans ses rêves. Aphrodite est double, Madeleine triple; Molinier, le monstre aux multiples facettes, rejoint par bien des aspects un autre tourmenté par cet éternel féminin : Charles Baudelaire. Le peintre verra en Joyce Mansour l'égyptienne et Emmanuelle la thaï un double féminin, une jumelle orientale en accord avec son œuvre comme Jeanne Duval fut la Madone ébène de Baudelaire. Extraire la beauté du Mal, de l'horreur, du damné fut pour eux une quête sans relâche. Irrévéréncieux, blasphématoires, pervers, damnés, tout semble les regrouper. Rejetés et incompris, l'un par l'écriture, l'autre en peinture et photographie, ils nous dévoilent les fantômes de leurs fantasmes, aux allures de succubes. La femme y est vampire, cadavre consentant, un monstre angélique, tout à la fois déesse de l'amour et sainte mélancolique qui couve sous ses jupons une chimère travestie bicéphale. Le poète, quant à lui, aimait autant qu'il détestait cette triste Madone et proposait des ex-voto à ces femmes damnées qu'il place au rang de mères et saintes fardées dont les chevelures abondantes et élastiques nous rappellent Madeleine. Le peintre nous joue une comédie dont il est « actrice principale », opérant ainsi une fascination morbide sur le spectateur. Tous deux se sont drapés dans des images refoulées cachées sous l'épais déguisement de leur inconscient.

Dans la tradition philosophique, l'image suscite la méfiance. Cet héritage antique restera prégnant durant des siècles. Mais le miroir, renvoyant une image spéculaire, a toujours intrigué les Hommes. Pour certains, il s'apparentera à la vanité et aux valeurs négatives de la *mimésis*, pour d'autres il restera la meilleure façon de se connaître soi-même. Jacques Lacan, dans un texte extrait du 16^{ème} congrès international de psychanalyse à Zurich, publié en 1949, définit le stade du miroir comme étant formateur de la fonction du « je ». L'enfant, dans une relation ludique avec son reflet, redouble l'environnement qui l'entoure. L'artiste bordelais a choisi d'en interroger les multiples facettes au travers de ses travestissements. Que produit le reflet dans le miroir? Comment l'artiste s'invente-t-il d'autres genres par l'intermédiaire d'un objet devenu emblème du féminin? Le miroir est-il la seule façon de s'identifier ou de se reconnaître? On distingue très nettement chez Molinier le rôle formateur du miroir-tableau et du miroir-photographie dans la construction identitaire du sujet. Pour le psychanalyste, le stade du miroir est une étape primordiale de la vérité sur soi-même. Par définition, il est un objet constitué d'une surface plane et polie qui

sert à réfléchir la lumière et à refléter tout objet ou personne. Il est une des premières étapes de structuration du sujet humain entre six et dix-huit mois. C'est par lui que l'enfant détermine sa nature. Cette identification est comprise en psychanalyse comme le processus psychique par lequel le sujet s'assimile soit à une autre personne, soit à un objet d'amour. Jacques Lacan dans ce texte s'oppose à la tradition philosophique de deux manières. D'une part, il reconnaît une valeur positive à l'image spéculaire. Elle n'est plus un leurre et devient même formatrice. Il accorde aussi à l'image de multiples natures. Le psychanalyste revient notamment sur l'étymologie latine d'*imago* qui désigne à la fois l'empreinte, l'ombre du mort au sens de fantôme et le masque mortuaire fait de cire. En outre, il oppose le stade du miroir au traditionnel « *cogito ergo sum* ». L'enfant, *infans*, se passe du langage pour se reconnaître dans son image. On pourrait ainsi dire « je me vois donc je suis. » Dans une assomption jubilatoire, l'enfant se fixe devant son reflet. Pour le dire en des termes plus analytiques, le Sujet assume son image, ce qui lui permet de s'identifier. Le « Je » se transforme alors en une forme primordiale avant que le langage ne le fasse devenir Sujet. Il s'agit d'une forme du Je « idéal » qui situe l'instance du Moi dès avant sa détermination sociale. L'image du corps est donnée dans sa totalité et dans une extériorité où la forme est plus constituante que constituée. Ainsi l'image spéculaire est devenue le seuil du monde visible. Le miroir est un cas particulier de cet « *imago* » qui a pour fonction d'établir une relation de l'organisme à la réalité. Pour le psychanalyste, le stade du miroir est un drame, une illusion de l'identification spatiale véhiculant des fantasmes passant d'un corps morcelé à une totalité. Le stade du miroir s'apparente à un « recollement du moi ». Dans l'histoire de l'art, le miroir est souvent associé à la figure de la Femme. La photographie et le tableau sont des miroirs puisqu'ils reflètent au-delà de la réalité le point de vue de son créateur. Ainsi trouve-t-on souvent écrit que tout autoportrait arbore toujours quelques accents narcissiques. Alors que le miroir ne fait que refléter le réel, l'autoportrait est le reflet de comment on voudrait être où comment on se perçoit. Le tableau-miroir est une image qui est passée par le filtre de l'affect du Sujet. Il a même le pouvoir de ramener à la vie, le temps d'une image, ce qui n'est plus. Il trompe celui qui le contemple. Ainsi aimons-nous à penser que le tableau est le miroir des passions du peintre. Le miroir trompeur de Platon s'oppose au miroir vérité du moi pour la psychanalyse. L'art nous renvoie en miroir déformant ce à quoi nous pouvons aspirer. Il est bien plus qu'un miroir aux alouettes, mais *poikilos* (bigarré); l'image est multiple et s'ouvre à tous les possibles. En peinture, le thème du miroir a souvent été associé à celui de la femme. Signe de vanité, du temps qui s'écoule, d'autres beautés, le tableau-miroir fait naître de

multiples facettes du Je. Pour Jacques Lacan le stade du miroir ne fonctionne qu'à travers le regard d'autrui, cela se vérifie également dans les autoportraits. Si pour vivre il faut sortir de son image, peindre la surface de la toile revient à peindre la surface du miroir. Comme le pensait Aristote l'art est une promesse de bonheur, il n'en est pas moins vrai que l'homme prend plaisir dans l'imitation. Le *pasophos* de Platon devient pantomime chez Aristote et l'image double le monde. Le tableau-miroir fait prendre conscience du monde différemment. L'exemple de Pierre Molinier est très parlant puisqu'il devient un autre et possède un double. Ce jeu du « je », pronom désignant les deux genres, est remis en question dans son œuvre. En mémoire de Narcisse, Alberti pensait que la peinture n'était autre que « l'art d'embrasser une fontaine. » Dans son travail, l'artiste, par le masque de la poupée, rend immortel ce qui n'est plus, ici la sœur défunte. La photographie quant à elle, fixe, immortalise cette fugace rencontre avec cet au-delà du genre masculin. Contrairement au nourrisson qui rassemble ses forces devant son miroir pour se voir dans sa totalité, Molinier se pose de l'autre côté de la surface polie dans une décomposition du corps et dans la recomposition de son image-tableau. Enfin, Lacan pensait le stade du miroir comme matrice symbolique où le « je » se fait sujet. C'est en se voyant que l'on apprend à se construire et à être au monde. L'artiste lui, en se montrant, se fait voir pour mieux se déconstruire et explorer les multiples identités qui se reflètent dans les yeux de ses spectateurs. Si la peinture est à la fois un miroir où l'on apprend à se connaître et une fenêtre sur le monde, elle n'en demeure pas moins la surface de la rencontre avec soi-même.

III.3.2. La part du Kitsch : Pierre & Gilles

Pierre & Gilles sont deux âmes sœurs qui prennent pour modèles des inconnus et des stars. « Réévaluant le potentiel sexy des scènes de l'iconographie mythologique et religieuse, les deux garçons produisent un travail sensuel sur le corps, mélange nullement intimidé d'art, de charme, de poésie, d'homo-érotisme, le tout baigné dans une atmosphère sucrée. Leur monde kitsch fascine. »¹⁰⁹ Leur esthétique se trouve dans une zone intermédiaire entre une culture populaire et un art élevé. Ils éprouvent une grande volupté à jouer avec le genre de leurs modèles. Grâce aux thèses d'Armand Abécassis, de Marie-José Mondzain, de Michel Foucault ou encore de Richard Shusterman, nous vous proposons une relecture de deux œuvres en particulier : la *Vénus blonde* et *Sainte Marie-Madeleine*. Chez Pierre & Gilles, les identités sont jouées sur un mode exagéré, extrême et paroxystique; « Une nouvelle sensibilité, plus féminine, s'empare du devant du débat culturel se déployant sur tous les fronts, des expressions les plus intellectuelles aux plus populaires. Les artistes de la « féminisation de l'art » gagnent peu à peu en visibilité. »¹¹⁰ L'œuvre du couple nous a paru incontournable puisqu'elle joue savamment sur le triple sens du mot image : représentation, figure de style et évocation d'image mentale archétypale. Ils nous présentent un art de peinture d'ombre, comme autant de fards posés sur la surface lisse et froide du miroir-photographie.

Ainsi, avons-nous pris le parti d'explorer ces images du féminin mêlant le sacré au merveilleux sous trois angles : l'antanaclase, l'icône et l'idole.

¹⁰⁹Catalogue, *Jeux de Miroirs*, op. cit., p.138.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.119.

DIFFUSION NON-AUTORISEE

Figure 53 : Pierre & Gilles, *La Vénus Blonde*, 1992, Julie Deply.

La Vénus Blonde est l'histoire de la lutte d'une double identité, ouranienne et pandémienne, qui fait assurément de cette figure une divinité de la multiplicité.

Sa peau blanche rappelle le marbre de la statuaire grecque et révèle sa pâle beauté dans la nuit. Par ses multiples paillettes, elle n'est pas sans rappeler Salomé, autre joyau à la mortelle beauté. Ici la déesse est une femme-fleur émergeant d'un bouquet tout aussi irréel et artificiel que le travestissement du modèle. Glaciale dans les bleus des cieux, cette femme-joyau réfléchit la lumière. On observe une réappropriation des codes de représentations pagano-chrétiens. Paisible et droite, cette Vénus *ourania*, céleste, brille de mille feux comme une étoile. La déesse de l'Amour s'est mutée en une Diva platine au bustier léopard. Vêtue comme une femme fatale avec un maquillage appuyé, une taille mannequin, des ongles et une bouche vermeils, cette reine de beauté oscille dangereusement entre la déesse gréco-romaine et la Vénus des carrefours. La *pin-up* demeure pourtant dépourvue de toute vulgarité dans sa froideur lunaire. Cette femme d'apparat offre le spectacle hollywoodien d'une créature extraordinaire, habituellement vue sur les couvertures de magazines.

Si pour certains, les dieux ont déserté notre monde, pour ces artistes, l'or de l'icône a été remplacé par celui des idoles populaires. Dorénavant, à l'ère de la photographie, la plus belle des déesses ne peut plus être le savant mélange de plusieurs beautés mortelles mais bien l'image d'une femme littéralement « peinturlurée » afin d'en raviver l'étincelle sacrée.

DIFFUSION NON-AUTORISEE

Figure 54 : Pierre & Gilles, *Sainte Marie-Madeleine*, 1988, Sophie Blondy.

Sainte Marie-Madeleine est une œuvre paradoxale où la peinture est un masque-maquillage pour une célébrité chrétienne aux yeux transparents. La sainte-pythie, aveuglée par l'apparition de l'Éternel, possède tous les charmes d'une star de cinéma. La peinture a fait de sa figure le miroir de sa passion pour le Christ. Matière organique, elle est un écho plastique au sang « réal ». Peinture et photographie s'affrontent plastiquement dans un paradoxe entre le liquide et le solide. La pose est étudiée, théâtrale. Les cheveux, savamment ébouriffés, mettent en valeur les volutes de terre qui montent du sol alliant ainsi les couleurs de l'amour à celles de la mort, le rouge de la passion à la terre d'ombre. Sur cette photographie, le glacis fonctionne comme un voile mais aussi place sous un nouveau genre une des grandes Dames des arts. L'image de la sainte côtoie celle de la sorcière brûlant sur un bucher, auréolée d'une beauté au-delà du réel. On observe également un anachronisme intéressant dans cette « sainte face » photographiée. La *vera icona* interroge l'incarnation du divin et l'image biblique de la pluralité des figures des Marie. « La véronique est la figure du Dieu incarné, du Fils de L'Homme venu racheter Adam, le modèle humain de tout homme, la figure de toute figure. [...] A l'image des dieux grecs, qui aimaient bien séduire les mortels et se voir dupliquer en statues de marbre avant de remonter dans l'Olympe, le dieu chrétien se fait homme, aime, souffre, meurt, ressuscite et se transfigure, laissant à Véronique sa figure acheiropoiète de lumière, littéralement sa photographie, comme objet de vénération et d'imitation pour tout homme. »¹¹¹ Le sang du Christ est la métonymie d'un corps mort et absent. Il guide le regard vers l'étrange beauté à la pâleur surnaturelle, pour focaliser notre attention sur son ventre. Ainsi le Fils s'adresse aux Hommes à travers cette grâce incarnée. Le rouge commun au sang et à la bouche est un parfait écho au rite chrétien de la communion. Ses cheveux fauves recouvrent son corps comme si le sang du Sauveur le tachait. Cette scène d'extase chrétienne mêle le sacré au profane dans une transe païenne où Madeleine semble pétrifiée. L'Ancien testament dit bien qu'il ne faut point regarder Dieu sous peine de mort immédiate. Le Christ dans cette scène de crucifixion reste invisible. Il est du côté de la parole comme son père, Dieu le Verbe. La femme se trouve dans le sensible mais paradoxalement en communion avec l'intelligible. Toujours fidèle à Eros, en regardant la mort du Fils, Madeleine ouvre le passage vers l'incarnation de l'Éternel sur terre.

¹¹¹ B. Lafargue, *Figures de l'art n°5, l'art des figures*, « des figures du visage aux visages des figures », revue d'études esthétiques, PUP, 1999, 2001, p.272 et 273.

Objet ni de possession ni de désir, la figure de l'Éternel Féminin se place ici en sujet de contemplation. Alors que les peintres du passé ont vu la sulfureuse occasion de montrer la beauté du corps féminin dans sa nudité, Pierre & Gilles ont magnifié la sensualité de la « femme » au rang archétypal de la modernité, dans un show fascinant, inatteignable et utopique. Madeleine, traditionnellement représentée la poitrine dévoilée, est ici pudiquement parée de ses cheveux, tout comme Vénus travestie en Diva des podiums. Ces deux œuvres ont tout à voir avec l'icône, seul le sujet central est important, il n'y a pratiquement pas de décor. Ces images mettent en scène l'invisible et l'indicible. L'idée d'infini est l'empreinte du créateur sur sa créature; ainsi Vénus est dans l'infini cosmos, une star parmi les étoiles. Ces deux figures féminines ne sont peut-être pour leurs créateurs qu'une échappatoire à la vie ordinaire et triste. Traditionnellement symbole d'Amour et de passion surnaturelle, contrairement à Botticelli et Titien, Pierre & Gilles ont pris en photographie des personnes réelles, faites de chair et de sang, qui pour un temps ont performé, parodié des saints et des dieux. Elles sont peut-être comme le Dieu dont parle Armand Abécassis dans son article « [...] celui qui permet à l'homme de découvrir en lui-même, avant lui-même, l'appel à l'Autre dont-il s'affirme responsable. »¹¹²

Ces deux idoles sont dangereuses comme l'est l'art de la peinture qui resta longtemps un poison dans la tradition philosophique. Pour reprendre Marie-José Mondzain : « Attention, les images nous harcèlent, nous trompent, nous font du mal, nous tuent par la voie détournée de la séduction et nous abandonnent, nous laissant seuls et nus face à nos illusions trahies. L'image et la femme fatale ne font qu'un en somme. Dans le combat fort traditionnel mené contre la séductrice et l'infidèle, les armes de la sacralité et tout l'arsenal théorique et philosophique de l'invisible permet aux assiégés de tenir tête à l'ennemie. »¹¹³ De cette vision somme toute très platonicienne, l'auteur note que la femme fatale est liée à l'image. Les images de *Vénus* et *Madeleine* sont ici à la fois reproductibles et uniques. Paradoxe étonnant pour des œuvres qui utilisent la photographie et la sensibilité de la peinture. Pierre & Gilles jouent pourtant avec la figure de l'antanaclase ou de la diaphore, au sens où l'on observe un détournement du sens originel de l'image à l'ère de sa reproductibilité. Finalement, nous contemplons des stars de cinéma posant avec théâtralité dont les visages surexposés les élèvent au rang de divinités. Dans la tradition judéo-

¹¹² A. Abécassis, « Au-delà de l'image : l'interdit », *Ibid.*, p. 182.

¹¹³ M. J. Mondzain, « Visage, figure de l'absence », *Ibid.*, p. 183.

chrétienne, Mondzain nous rappelle que la nudité du visage est distincte de celle du corps. Ainsi, Dieu se dissimule pour ne pas trahir le désir que nous avons de le voir. Dans l'art de Pierre & Gilles, la possibilité de voir Vénus et Madeleine rend poreuse la frontière entre le sacré et le merveilleux de leur apparition. Selon M. J. Mondzain, l'interdit de l'image est lié au sort fait aux femmes. La nécessité de l'image apparaît avec la Vierge Marie, une femme non souillée, blanche, statue exsangue laissant la place au sang du Fils. L'image tire ses origines de la tache et du fard. L'esthétique de Pierre & Gilles, dans un esprit baudelairien, cultive l'art de la parure et du paraître.

Ici le Kitsch est au service du *Queer* dans la parodie et la théâtralisation. Devenu synonyme d'un baroque de mauvais goût, cet art emploie des éléments démodés et populaires. Notre intérêt s'est porté sur ce travail nourri de toutes discriminations. Leur production aux accents « *too much* », leur fait frôler parfois le ridicule et le grotesque. Profondément ambigu, cet art du spectacle, du fard, du masque et de la mascarade, ambivalent car aussi bien sacré que profane pour Bernard Marcadé et Dan Cameron¹¹⁴, ouvre à l'ère du réenchantement du monde. Elle confond et confronte tour à tour des voyous et des saints, le brillant des paillettes et celui du sang. Maniant avec précision la beauté interlope dont parlait Baudelaire, le beau et le laid s'y côtoient dans une série de photos hybrides et multiples. Selon Bernard Marcadé, privilégier le beau et le factice est devenu une esthétique à part entière. Un peu à l'image des « grecs superficiels en profondeur », Pierre & Gilles flirtent avec un *kalos kai agathos* parfois de mauvais goût. Le gracieux, le « glamour » et le kitsch en font pourtant des images dangereuses car elles mettent au défi toutes formes de bienséance. Exemptes de ruse et de cynisme, elles mêlent le noble et le vulgaire, la photographie et la peinture, par simple goût du brillant, du beau ou encore du païen. La rencontre du sacré et du profane donne naissance à des œuvres étranges (*queer*), car elle brise les normes et les conventions. On note une sur-féminisation des saintes qui semblent encore plus « Femme » que femmes et intouchables. Leurs productions n'existent que pour leur charge émotionnelle et non en vue de stratégies. Comme ils tiennent à conserver un impact résolument *gay*, les beautés féminines et masculines y sont pratiquement abstraites. Les hommes et les femmes qu'ils nous présentent n'apparaissent pas comme des êtres sexués ou réels. Pierre & Gilles se conforment aux stéréotypes et aux phénomènes de mode. Ces images sont extraites d'un registre traditionnel pris dans l'imagerie populaire. Mais

¹¹⁴ B. Marcadé, *Pierre & Gilles l'œuvre complet de 1976-1996*, Allemagne : TASCHEN, 1997.

d'après Bernard Marcadé, il ne s'agit pas pour autant d'un pur décalque de cette culture pop. « L'ambition est clairement ici de conduire le spectateur en pays de connaissance ou, mieux, de reconnaissance. Cet art est au sens strict un art du colportage. »¹¹⁵ Dans cette histoire de figures, œuvre l'esprit de l'antanaclase. L'image originale a perdu son type sacré et devient anonyme, vulgarisée par les masses médias. Tout se passe en surface, en superficie, car ils savent que la réalité se construit sur les mensonges et la combattent par l'artifice. Par le fard et le maquillage, ils conjurent le sort d'une réalité trop laide. Paradoxalement, la peinture apporte sa touche de sensibilité et d'unicité à la reproductibilité technique de la photographie. Les deux artistes nous proposent la vision d'un monde enchanté beau et pailleté contre la grisaille de la modernité. Revendiquant le « faux », leur travail est une invitation au voyage dans un univers surnaturel. Les décors, la lumière, les poses élaborées nous montrent un théâtre « sur-humain » qui suspend le temps et l'espace, dans une parenthèse sacrée. L'auteur y verra une façon efficace de lutter contre la mort. Ce « trop », « [...] est bien le signe d'un excès, d'un débordement, qui contient une forme de menace »¹¹⁶ : celle de la mort qui guette chacun d'entre nous. S'ils aiment à jouer avec l'identité et le genre de leurs modèles, « en faisant proliférer les identifications dans tous les sens (directions) possibles, les travestis hommes et femmes, hétéro ou homosexuels, sèment le trouble dans les immatriculations sociales, opérant une dénaturalisation des genres. Parce qu'il fait du genre un point de vue polémique sur le sexe, le travestissement, vu la richesse de ses combinatoires, se pose comme un défi permanent aux systèmes binaires d'opposition de la dialectique occidentale intérieur/extérieur, être/paraître, vérité/mensonge... » Même si ces questionnements sont toujours restés présents dans l'esprit des deux artistes, leurs œuvres n'en sont pourtant pas la manifestation militante. Bernard Marcadé en conclut que ces images bien que multiples, en décalage et scandaleusement baroques, appartiennent à tout le monde et pas seulement à la communauté *gay*. « Ne faut-il pas y voir qu'ironie de part en part, entend-on souvent demander, ou bien peut-on y déceler des inventions sous-jacentes plus critiques? »¹¹⁷ A cette interrogation, Dan Cameron répondra par la négative, car Pierre & Gilles ont décelé la part sacrée de chaque être humain qu'ils collectionnent dans leur panthéon baroque-kitsch. Leur art semble tellement facile d'accès qu'il en est scandaleux, mais ces faux-semblants lèvent le voile sur la vérité toute nue. Ainsi les

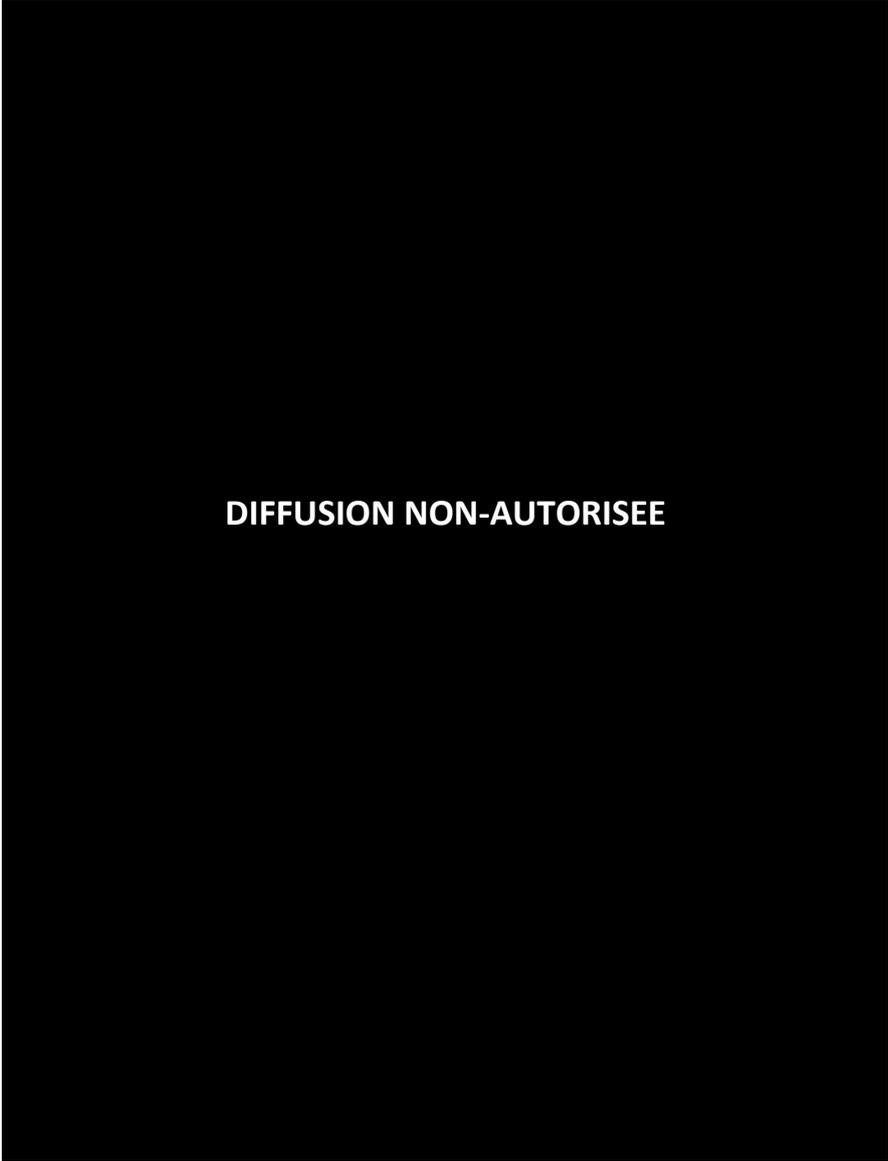
¹¹⁵ B. Marcadé, *Ibid.*, p.19.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.21.

¹¹⁷ Dan Cameron, *Ibid.*, p.41.

nombreuses interprétations que l'on a pu donner de leurs œuvres ne resteront jamais qu'une infime part du message qu'elles délivrent. Creuser leur mystérieuse simplicité revient à remplir un seau percé. Si Dan Cameron retrace rapidement l'histoire de la sensibilité homosexuelle qui fut partagée entre la virilité et la beauté féminine, Pierre & Gilles, quant à eux, vivent leur homosexualité comme une stylisation de l'existence. Ces travaux nous ouvrent les portes d'un monde où « *gay is good* » (pour reprendre David Halperin), un monde où le paysage social et les conventions se sont troublés. « Une homosexualité universelle » a contaminé ceux qui aspirent à un monde plus beau. « [...] Ils se mettent en quête de leur propre identité dans des lieux et des styles qui ressortissent à d'autres visions du monde, mais sans jamais rejeter la possibilité d'assumer à dessein une fausse identité. »¹¹⁸ Cette multitude d'images religieuses et païennes sont belles et bigarrées. Elles ont une identité polyculturelle. Notons toutefois que la représentation de la femme est très étonnante et contrastée par rapport à celle de l'homme. La femme est une beauté abstraite, évanescence, en relation directe avec les cieux, le divin et le céleste. L'homme contrairement aux normes établies y est passif, païen, terrestre et charnel. Dans *Saint Sébastien*, pour emprunter une idée à Jean-Marie Pontévia, l'homme n'a pour seule chance de salut que l'androgynie dont le couple est le simulacre.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.43.



DIFFUSION NON-AUTORISEE

Figure 55 : Pierre & Gilles, *Saint Sébastien*, 1987, Bouabdallah.

Pierre & Gilles défient les normes de la représentation picturale de l'Eternel féminin condamné au péché et qui devient divin alors que l'homme y devient figure de passivité. Ces tableaux vivants fixés par l'artifice sont « blasphématoirement » beaux. Les saints, à l'humaine image de leur divine beauté, ne sont que le résultat d'un souvenir perdu d'une fascination enfantine pour la beauté chrétienne. Une beauté de la foi dans l'Amour du Dieu Unique qui par conséquent est une « beauté pure ». Saint Sébastien en est l'exemple parfait, il est très fortement érotisé dans une attitude proche du sadomasochisme; lié par les poignets avec des roses, symbole d'amour, il ne souffre ni ne saigne. Il resplendit par son étrange volupté androgyne. Plus qu'une simple réhabilitation de l'imagerie religieuse, Pierre & Gilles condamnent le rôle prohibitif de l'Église où tout n'est qu'interdit et péché. Notons, par exemple, que tous les saints ne sont pas des blonds aux yeux clairs comme nous l'a souvent montré l'iconographie chrétienne. Au cœur de cette iconographie mêlant sexe et religion, on décèle également un renouveau photographique. Pour Dan Cameron, il est temps qu'à une époque où tous les piliers de notre culture gréco-romaine et judéo-chrétienne sont rejetés en masse, des artistes prennent en main ce qui doit être préservé du passé. Authentiques réformistes incapables de croire qu'ils quitteront le monde dans la même grisaille que celle qu'ils ont trouvée, leur seule croisade sera de rendre le monde aussi beau que possible. Un monde fidèle à l'Eros.

Contrairement aux images ou idoles du passé, celles-ci sont bien artificielles. Faites de mains d'hommes, elles s'éloignent de l'icône même si elles en reprennent les codes. La photographie dans son dispositif quasi-magique renvoie à l'image de la Véronique. Devenue nouveau médium du sacré depuis ses origines dans la *vera icona*, la photographie, littéralement écriture de lumière, est devenue révélatrice de l'invisible¹¹⁹. Les œuvres de Pierre & Gilles semblent être des hiérophanies « exceptionnelles » de dieux et saints disparus dans le monde postmoderne. Vénus flotte dans les airs et Madeleine émerge du sol. Seules les fausses icônes sont vernies, tout comme la photographie. Les deux plasticiens détournent l'ambivalence du sacré-profane pour montrer une civilisation axée sur l'apparence et le souci de soi poussé à son paroxysme. Ainsi seuls les faux dieux ont la lueur mauvaise du veau d'or et des dieux païens. Ces starlettes pailletées à outrance, nous renvoient à un monde centré sur l'image et la stylisation de soi. C'est dans une société dépourvue de dieu qu'émergent

¹¹⁹ Source: M. J. Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris : Seuil (coll. l'ordre philosophique), 2000.

enfin d'autres mythologies. La réappropriation des anciennes figures du féminin sacré travesties en vedettes dénonce tous les modèles inatteignables auxquels il faut dorénavant s'identifier.

La tradition philosophique, dès ses origines, tend à dévaloriser l'image alors que l'histoire regorge d'exemples qui en montrent la puissance. Depuis l'Antiquité toute imitation est objet de débats. Tout reflet, qu'il soit naturel ou artificiel, est souvent associé à un leurre pour celui qui le regarde. L'image suscite la méfiance et cet héritage la suivra durant des siècles. Définie comme une représentation analogique, matérielle ou immatérielle d'un objet ou d'une personne, l'image est spéculaire. Sa fonction première est de dupliquer le réel. Nous avons pu constater dans le premier volet de notre réflexion combien les peuples ont eu autant de plaisir à détruire une image qu'ils en eurent à la contempler. Ainsi, tel est le dilemme de l'image qui se trouve tiraillée entre ses deux versants *eikon* et *eidolon*, cœur de son identité paradoxale, qui lui causent tout à la fois passion et répulsion. Elle peut être en effet parfois la représentation d'un dieu ou d'une divinité qui fait l'objet d'un culte d'adoration, elle porte alors le nom d'idole. L'image artistique est alors la rupture qui fit passer du culte à l'art, mais est-elle exempte de toute idolâtrie? L'idole a pour action de *présentifier*, d'actualiser le dieu invisible au monde. L'image et l'idole se complètent pour trois raisons. Elles possèdent la même étymologie *eidolon* et *eikon*. *Eikon* étant la bonne image, celle de l'allégorie philosophique pour Platon. L'*eidolon* est la mauvaise image, celle du spectre, celle du peintre, celle des apparences. Ensuite, elles agissent toutes deux comme un poison. C'est cette catégorie d'image qu'utilise le sophiste pour charmer et détourner son auditoire de la Vérité. Pour finir, il semble que la rupture entre image et idole soit impossible puisque l'image artistique est née de l'évolution de l'idole. L'art vient de l'idole et garde en elle une part de sacralité. La grande différence est que l'art n'est pas une religion et que l'œuvre d'art ne demande pas de culte. Pour faire référence aux écrits de J.P. Vernant, on est passé de l'invisible au visible, du divin à l'humain. Ainsi les Pères de l'Ancien Testament ne tardèrent pas à condamner l'Image devenue idole pour de trop nombreux croyants, deux termes devenus synonymes ayant semé le trouble. L'image devient souvent une idole malgré elle parce qu'elle provoque l'adoration par sa visibilité. L'honneur rendu à l'icône atteint le prototype et celui qui se prosterne le fait devant l'hypostase de celui qui est inscrit dans cette icône. En cela il ne s'agit pas d'une idole. On peut se demander combien de fidèles ont su faire cette spirituelle distinction. Dieu

est unique pour certains, il en existe de multiples pour d'autres. Qu'en est-il pour notre civilisation? Pour reprendre la célèbre citation de Walter Benjamin extraite de *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* : « A mesure que les œuvres d'art s'émancipent de leur usage rituel, les occasions deviennent plus nombreuses de les exposer. » Lorsque les dieux ne sont plus, pour qui fait-on des images? Fait-on encore des idoles? Pour Mircea Eliade, le symbole, le mythe, l'image appartiennent à la substance de la vie spirituelle; on peut les camoufler, les multiplier mais on ne s'en passera jamais. L'homme a besoin de son rapport au sacré, à l'idole; il s'inventera sans cesse d'autres mythologies. Les hommes ont toujours eu besoin de symboles pour se construire. Ainsi, peu à peu la distinction entre réel et fiction est devenue de plus en plus fine. L'œuvre de Pierre & Gilles est l'exemple contemporain même de la réappropriation du terme d'idole, entendu comme adoration d'une personnalité. Pourtant Marie-José Mondzain¹²⁰ souligne que si l'icône est semblable au modèle, elle devrait être immatérielle. L'ambiguïté de leur art nous a interpellée. Mêlant saintes et idoles païennes, ils posent ainsi la problématique du sacré/profane sous un nouveau genre. Le règne du Beau et du Glamour a remplacé celui de la Grâce et de la sainteté. Vedettes et inconnus se retrouvent au même rang starifiés et déifiés. On assiste à la création d'une identité culturelle profondément différente car métissée. Ainsi la théophanie n'est plus exceptionnelle mais ne manque pas pour autant de charme et de surnaturel. Leurs œuvres parodient des images populaires de piété toutes chargées de superstitions. La photographie renvoie à l'icône par bien des aspects puisqu'elle donne naissance à une image « *acheiropoïète* » qui sera par la suite peinte de mains d'homme. Aucune des différences entre image et idole ne fut irréductible. L'idole est en rapport étroit avec l'image et leurs devenir ne font que se croiser. Pour la civilisation grecque la différence est d'ordre formel. A partir de Platon et par la suite chez les chrétiens, l'image sera jugée idolâtre et trop proche des réalités sensibles. Pour conclure, l'*eidolo poeiken* de Platon se prend pour un dieu et crée de nouveaux mythes. La frontière entre image et idole est infime dans une société où des flots d'images ont remplacé le pouvoir divin mais n'ont pas effacé pour autant toute forme de sacralité. L'art n'en est pas pour autant devenu une religion de substitution. Il ouvre la voie à une reconquête de la croyance en l'espèce humaine « par-delà » les normes et la réalité. Ainsi concluons-nous par cette réflexion de Wunenburger : « L'image sera tantôt icône si elle reconduit au-delà de la représentation vers le modèle, et idole, si au contraire, l'image tente à se confondre avec ce qu'elle représente. »

¹²⁰ *Ibid.*, p.97.

III.3.3. La soma-esthétique : une histoire de figure

Pour Richard Shusterman, « la créativité artistique s'exprime et se reconnaît de plus en plus dans une diversité de formes nouvelles [...] qui opèrent au-delà des genres et des styles imposés par la grande culture des *beaux-arts* de la modernité. »¹²¹ Ces esthétiques corporelles gommant la distinction entre art et vie, ce qui mènera à l'exploration d'autres domaines pour conduire à une soma-esthétique. Richard Shusterman dans son article « *les Pluralismes de l'esthétique : Pratiques, disciplines, histoires* » extrait de *Figures de l'Art n°10 : l'Esthétique aujourd'hui*, revient sur la transdisciplinarité du terme. L'esthétique contemporaine s'étend à de nouveaux domaines, dont la stylisation de soi, par diverses pratiques et techniques artistiques. Par exemple, la musique comme le rap ou la techno sont des variétés de stylisation de soi et des expériences somatiques particulières. En cela, nous nous permettons de rapprocher ses propos des séries *Jolis voyous* chez Pierre & Gilles où les piercings, le cuir, la musculation, les cranes rasés, le look punk ou sadomasochiste peuvent être perçus comme autant d'expériences somatiques, ou encore de travestissements en chaman dans la pratique de Pierre Molinier.

¹²¹ R. Shusterman, « *Les Pluralismes de l'esthétique : Pratiques, Disciplines, Histoires* », *Figures de l'art n°10, l'Esthétique aujourd'hui*, Pau, PUP, 2006, p.146.

DIFFUSION NON-AUTORISEE

Figure 56 : Pierre & Gilles, *Jolis voyous*, 1995 et 1996, Enzo et Polly.

Dans l'art actuel, et notamment dans les performances, les individus des deux sexes usent de fards et d'artifices. En cela, ils sont opposés à l'amour véritable et pur de l'Éros grec dont nous parlait Foucault. Les visages y sont pleins de *charis* grecque et sont figés dans une transe aux accents dionysiaques.

Dans les deux pratiques plastiques que nous avons étudiées plus haut, la figure du féminin est toujours emplie d'une inquiétante étrangeté. Pour reprendre une idée de Jean-Marie Pontévia¹²², les trois points inévitables qui rapportent la figure du féminin aux hommes s'y retrouvent, à savoir : la figure de la génératrice, celle de la compagne et celle de la destructrice. Par là même, l'auteur s'interroge sur la manière d'analyser le féminin dans l'art; la peinture parle-t-elle de la femme ou la femme nous parle-t-elle de la peinture? Si la vierge est bien le dernier exemple de naissance d'une divinité féminine en Occident, Pierre & Gilles font naître à leur tour des idoles populaires et des stars sanctifiées. D'après Pontévia, le premier problème de la multiplicité de la figure de la femme est qu'il faudrait trouver le fil logique qui conduit de la *théotokos* aux prostituées de Picasso. Nous pensons que l'ambivalence de ces multiples facettes dans l'articulation du sacré-profane pourrait en être l'axe de réflexion. Le monde va devenir éminemment féminin. « Il suffit de se reporter aux multiples représentations que l'homme s'est données de la femme pour se demander si elle(s) ne recouvre(nt) pas tous les possibles, si la femme n'a pas toujours été rêvée comme

¹²² J. M. Pontévia, *op. cit.*, p.60.

pluriel-phantasmée, vécue comme telle, immonde et immaculée, servile et souveraine, luxuriante et désertique, etc.... de sorte qu'il n'y aurait d'autre essence de la femme que cette [indétermination]. »¹²³ Dans une vision hétéro-normative de la peinture occidentale, la femme est un objet de désir et de possession. Pour l'auteur, elle est malléable et transformable au gré des modes et des situations. Si on se rapporte à l'idée de Mircea Eliade, parfois, tout comme dans les textes mythiques, la femme n'est jamais « la femme » mais elle renvoie à un principe cosmologique qu'elle incorpore. Dans l'œuvre de Pierre & Gilles, c'est bien ce dont il est question. L'idolâtrie est le lieu même où s'articule la fascination du féminin avec le mystère de la vie et la sidération de la mort. « L'idolâtrie ne peut être séparée du pouvoir féminin, comme si la puissance iconique, la puissance de sa virginité maternelle en avait refoulé ce qui la rend redoutable et qui ne peut que la vouer à la destruction. »¹²⁴ Toute adoration mène irréductiblement au meurtre d'après l'auteur. Plastiquement on a une rencontre entre la froideur du support et la fluidité de la peinture qui recouvre et agit comme un voile. Pour Florence de Méredieu, la photographie est cette peau délicatement glacée du réel qui propose une « hyper-réalité de l'icône : hallucination et overdose du réel... ». Elle immobilise et statufie son sujet-objet. L'occident a toujours oscillé entre fascination et répulsion des images. La photographie se pose en révélatrice d'une trace du sacré, elle révèle l'autre monde. Aucun culte de la visibilité ne peut échapper à la question de l'idolâtrie. Mondzain nous rapporte que voir au-delà de la matière pour être en lien avec le sacré, est ce qui définit une icône. En ce sens, elle dit que le monde appartient à Dieu mais que le Diable en a l'usufruit. On peut dire que la doctrine de la *vera icona* a fonctionné comme un exorcisme. « L'idolâtrie, dénoncée comme création de faux dieux, adoration sacrilège de la matière, adhésion satanique à la pensée magique et talismanique, a pour fonction de donner corps aux figures de l'effroi et aux légitimations de la haine. [...] L'icône se veut mémorial de la vie par la transfiguration de sa chair, tandis que l'idole est, dès l'origine, le mémorial qui rend présent le corps d'un mort et qu'elle est, par conséquent, la part de l'ombre. »¹²⁵ L'image est une ressemblance qui caractérise son modèle tout en étant différente. Elle ne ressemble pas en tout point à l'archétype. « L'image est fille du désir »¹²⁶ pour l'auteur et son plus gros problème reste qu'elle se trouve dans la semblance. Pierre & Gilles nous comptent bien une histoire de figures, où un Dieu absent

¹²³ *Ibid.*, p.75.

¹²⁴ M. J. Mondzain, *op. cit.* p.227.

¹²⁵ *Ibid.*, p.224.

¹²⁶ M. J. Mondzain, *Le commerce des regards*, Seuil, Paris, 2003, p.44.

laisse place à une ère post-féministe, mêlant la grâce au merveilleux. L'art de Pierre & Gilles, tout comme la pratique de Molinier, a quelque chose d'aporétique puisqu'il navigue entre fiction et réalité. L'art nous ouvre-t-il une fenêtre sur le monde ou a-t-il tendance à lever le voile sur sa monstruosité? L'image artistique s'apparente parfois au miroir proposant un regard neuf sur la société. Elle développe l'empathie, nous laissant le choix du hiéroglyphe ou du contre-modèle. Elle nous rend libres et éloquents. Ceux qui ne croient plus aux dieux peuvent toujours croire en l'Image même si elle croise parfois symbolisme et fiction. Parce qu'elle est ce qui est privé de réalité mais reste dotée du pouvoir de faire croire, l'œuvre d'art est à envisager comme puissance du faux-semblant.

La volonté de savoir de Michel Foucault reste un des principaux piliers dans la construction de l'identité *queer*. L'auteur y a fait du corps une lutte politique, ce qui ouvre des possibilités d'inventions. L'homme se trouve du côté des réalisations concrètes; en miroir la femme reste une catégorie car elle est un genre minoritaire. Ce n'est pas une catégorie naturelle dans le sens où elle est socialement construite et nécessaire aux relations de pouvoir dominant/dominé. Le *queer* semble pourtant être le rêve d'une identité hétérogène qui n'existe pas encore. C'est une ouverture à la transformation des possibles. Le terme anglais désigne l'étrange et le singulier, c'est en cela que nous l'avons rapproché des pratiques artistiques vues précédemment. Pour reprendre une définition plus artistique que politique, ce mouvement place en son centre le genre qu'il combat ainsi que la représentation normative des sexes, afin de montrer la multiplicité des possibles. Il n'est pas mis en question en tant qu'identité définie par le sexe biologique mais dépend de la culture, la politique, la justice et le religieux. Foucault, quant à lui, a développé le souci de soi comme une pratique sociale. La sexualité est un art de l'existence dont les *Aphrodisias* sont restées marquantes. Cet ouvrage nous a permis de comprendre les rouages et relations entre l'homme et la femme, conception récupérée par les chrétiens qui évoluera au cours des siècles. Les défenseurs de l'amour des garçons y dégagent une image de la femme trompeuse dans ses apparences, car sujette à la comédie et aux faux-semblants de la beauté et de l'art du maquillage. Ainsi dans un monde hétéro ou homosexué la femme est toujours caractérisée par l'artifice. Son monde est trompeur car elle est du côté du mystère et du secret. Mais pour d'autres théoriciens du *queer* comme Judith Butler, rien ne prouve que le genre s'arrête au nombre de deux. Le genre doit être un choix et non vécu comme une fatalité. Pour Marc-Louis Bourgeois¹²⁷, il y aura bientôt autant de genres que d'individus, ce qui annulera les catégories et laissera place à l'unique.

Pierre Molinier, dans toute l'étrangeté de son personnage, performe tous les sens du mot *imago*. Deux ont éveillé notre intérêt, à savoir : celui d'apparence ou représentation mais également celui de masques en cire, rappelant ceux des défunts de l'atrium romain. Chez lui, l'art a bien ce pouvoir de rendre visible l'invisible et l'absent. Ainsi, l'image artistique montre toujours en creux ce qu'est la cité et l'artiste en bon *pasophos* redouble le réel pour le faire durer au-delà de lui-même. Dans ses étranges travestissements entre rituels et performances, l'artiste se sépare du monde pour mieux se connaître. Pour vivre en

¹²⁷ Cf. Catalogue d'exposition *Pierre Molinier, jeux de miroirs*.

harmonie avec soi-même, il faut sortir de l'image que l'on nous a donnée. Pierre Molinier cherche Sa Vérité du Moi dans ses jeux de Katoptron et lutte contre l'image que le Créateur lui a donnée, pour revêtir celle de l'androgynisme primitif. Pierre & Gilles érotisent l'homme et sacralisent la femme. Ils nous présentent un art de l'idole au sens contemporain du terme. Retenons que dans ces deux pratiques plastiques la sacralisation de la femme perdure. D'un côté on voit de multiples poupées démembrées, inexpressives, fétichisées, de l'autre une déification de la « Femme » dorée, adorée, dont le fard s'apparente au masque. Dans les deux cas, elle échappe au monde profane, puisque la profanation de son corps en fait un être extraordinaire. Molinier s'est entouré du voile épais du mystère et les femmes de Pierre & Gilles ont une pâleur lunaire. Les artistes lèvent le velum sur la nouvelle donne des rapports de pouvoirs entre féminin et masculin qui ouvre la frontière entre le sacré et le profane. Ainsi le travestissement, le déguisement, la mascarade et les parures sont de mise pour troubler le genre autant que possible. La peinture nous offre le portrait d'une nymphe macabre aux multiples facettes. Le féminin de l'art est devenu cette beauté étrange et plurielle voilée dans le mystère du tout Autre.

La figure du féminin dans l'art est souvent en morceaux, recomposée chez Praxitèle, elle est découpée chez Delacroix et démembrée chez Molinier. Elle est toujours cet irréel qui part d'un idéal pour aller vers l'image artistique. Seuls les « meilleurs » morceaux sont gardés pour former la perfection dans la suite de Praxitèle. Mais la féminisation de l'art n'aurait-elle pas provoqué un éternel retour de l'être androgynisme faisant figure de nouveau dieu des arts plastiques? Ainsi pourrions-nous voir, chez ces artistes d'un nouveau genre, les seules théophanies possibles des temps modernes. Ils ont certes réussi à troubler l'image du féminin mais ne l'ont pas sortie pour autant de la dyade sacré/profane. On serait tenté de dire que cette Femme « performée » par les *drags*, reste théâtralisée et parodiée dans les chaînes qui l'emprisonnent. Pourtant le *drag* fait une imitation d'un genre sans original. Pour reprendre Georges Vigarello, les transsexuels reprennent une beauté de référence de star hors-norme qui nous parle d'un idéal qu'aucune femme « naturelle » ne peut atteindre. La beauté de l'au-delà du *drag* n'est jamais innée mais acquise. On peut reprocher l'aspect « performatif » de ces artistes qui, pour sortir les identités sexuelles de leurs carcans, les font de nouveau rentrer dans d'autres catégories. Bien-sûr, Duchamp et Journiac ont fait évoluer cette image stéréotypée de la féminité par la parodie qui était dans leurs démarches une façon efficace de dénoncer le clivage des sexes. En se travestissant, ils ont ouvert les

portes du transsexualisme et d'une lutte des « minorités » sexuelles. On notera que leurs descendants ont emboîté le pas de cette théâtralité au nom d'un trans-genderisme. Molinier fait passer de l'image de la sainte et de la catin à celle du monstre hors toutes catégories. De nos jours, l'art nous offre un corps bisexué, rhizome et hybride sacralisé par la profanation même de la norme. L'art masculin traite surtout de l'image de la beauté du féminin à des fins de fascination et d'attraction. Mettons l'accent sur le fait que l'iconoclasme et la misogynie vont souvent de pair. Le féminin restera probablement encore longtemps ce miroir où se projettent les images d'un désir masculin.

L'image du corps de la femme véhicule une histoire trop lourde pour pouvoir se dégager des catégories de genres sans douleur et au prix de quelques sacrifices. Nous interrogerons dans un dernier chapitre, comment la femme en artiste-philosophe parle de son corps et le peint. Grace aux textes et œuvres que nous avons pu réunir sur l'évolution de la figure du féminin, nous verrons ce qui perdure de cet héritage culturel dans un art dit post-féministe. Mis en cages/cadres, nombreux sont ceux et celles qui se battent ou qui déconstruisent cette « prison » de pâte et de pigment dans un art de la praxis du corps aux XX^{ème} et XXI^{ème} siècles.

IV. Par-delà la figure de la muse : pour un devenir pandorien de l'art

Le corps est à la fois un objet biologique, social et symbolique pour reprendre Catherine Bréchignac¹. L'expérience du corps de l'Autre, mobilise principalement l'affectivité de son créateur et de son spectateur. Ainsi dans l'histoire des arts plastiques, l'image du corps féminin doit être perçue, non seulement comme l'histoire de la prise de pouvoir des femmes, mais comme celle d'un corps prenant acte. Tous deux sont construits par l'ordre social². Le corps est désormais devenu sujet d'une Histoire qui l'a longtemps laissé pour compte. Il n'est plus une donnée universelle et s'ouvre à une archéologie du multiple qui confronte sociétés, époques et croyances. « « Nous pouvons appeler *image du corps*, écrit Schilder, un apparaître à soi-même du corps; terme qui indique aussi que, bien que passant par les sens, ce n'est pas une pure perception; et, bien que contenant des images mentales et de représentations, ce n'est pas une pure représentation ». »³ Ainsi les artistes féminines parlent-elles enfin, en leur nom, de leur corps mais surtout des images qui s'y rapportent. En se prêtant à d'étranges performances, elles font naître des sentiments contraires entre amusement et désappointement. Pourtant, en faisant de cet objet de convoitise masculine le messenger principal de leurs affections, ces plasticiennes ne font que retranscrire physiquement ce que l'on a vu plastiquement pendant des siècles : la violence faite aux corps. Si jadis la peinture parlait de leur corps en termes de beauté, de mort, d'amour, d'immobilité et de silence, l'art quasi-hystérique de ces (pro)créatrices tente de les libérer de leur prison de pâtes et de pigments, par des pratiques extrêmes. On dit communément que les hommes ne voient pas les femmes telles qu'elles sont, mais telles qu'elles devraient

¹ Avant propos de C. Bréchignac, *Coloris Corpus*, sous la direction de J-P. Albert, B. Andrieu, P. Blanchard, G. Boëtsch et D. Chevé, Paris : CNRS Editions, 2008.

² B. Blay, *Dictionnaire du corps*, sous la direction de Bernard Andrieu et Gilles Boëtsch, Paris : CNRS Editions, 2008, p. VII.

³ *Ibid.*, F. Madioni, « L'image du corps », p.179. Extrait de l'ouvrage de P. Schilder, *L'image du corps*, Paris : Gallimard, 1950.

être : une idole silencieuse mêlant fascination et attraction. Si, pour Monique Wittig, c'est l'opposition qui crée le sexe et non le contraire, nous subissons depuis longtemps une domination masculine perçue comme innée. C'est précisément en retournant les attaques de cette domination contre elle-même, en la déconstruisant que le féminin se trouvera dans une mouvance révolutionnaire et « maîtresse » de son propre destin. C'est en utilisant ses propres outils (au sens d'arguments) que la femme, lorsqu'elle est artiste, réussira à se dégager de toute subversion. En évitant ou en cessant de lutter contre le masculin, la plasticienne post-féministe, dans un élan artistique et non à de simples fins sociologiques, invente son propre langage en réincorporant son corps. On pourrait alors parler de l'image de la Femme en termes d'invention masculine dont le féminisme aura été une réaction nécessaire et brutale. L'envie d'écrire une histoire des femmes n'est pas apparue du jour au lendemain. Elle est née des interrogations féministes : qui sommes-nous? D'où venons-nous? Où allons-nous? Pour Bernard Andrieu, l'histoire du corps des femmes a été traditionnellement étudiée par son anatomie, sa folie et son hystérie. Elle se constitue d'étapes et d'états corporels que les historiens et historiennes étudieront avec précision. Peu à peu, une archéologie féminine de la vie quotidienne se constitua dans les centres culturels. Mais comme toute grande révolution engendre de grands sacrifices, même si beaucoup essayèrent d'écrire leur propre histoire, les écrits féminins demeurent pour beaucoup cantonnés à une image larmoyante et peu révélatrice de leur génie.

Depuis leurs origines, l'image et la Femme sont deux pestiférées de notre civilisation. Toutefois par le sacre de l'une est apparue la sanctification de l'autre. On n'est pas pour autant en présence d'une Vérité du féminin, bien au contraire. Parti d'une image trompeuse et perfide générée par la peur de cet « Autre » qu'est la Femme pour beaucoup de philosophes, on aboutit à une image totalement opposée d'une déesse dorée et adorée mais toujours terrible et instigatrice de toutes choses. Cette dernière facette n'est pourtant toujours pas l'image véritable du féminin mais bien l'évolution d'une de ses multiples *personae* fantasmées par l'homme et créées par lui-même. Dans tous les cas l'histoire de l'image des femmes a toujours été constituée d'extrêmes, la plaçant sans commune mesure entre infériorité et « sur-féminisation ». L'homme se dit à l'image de Dieu et la femme est dite à l'image de l'homme. N'est-elle pas dans une logique toute platonicienne l'image de l'image d'une idée? Une illusion? La femme est souvent définie par l'image qui se reflète

dans son miroir la faisant osciller entre *vulgaris* et *pubica* en hommage à sa plus célèbre aïeule, Vénus. Nonobstant cela, dans une ère post-féministe en devenir, elle n'y stagne plus en surface mais a bel et bien basculé de l'autre côté; celui du monde sensible. Toutefois, même dans les pratiques les plus radicales nous verrons que l'identité est toujours très fortement liée à l'apparence. L'art est un miroir où se reflètent les passions. Il a une place importante dans l'histoire du féminin, qu'elle appartienne au passé ou au présent. Le corps est devenu lui-même ce miroir qui reflète désormais les affects et actions qui l'ont conditionné et façonné.

Si l'art est phallogentrique, être artiste quand on est femme est un acte pour le moins paradoxal et subversif. C'est en troublant des normes établies dans une résistance pleine d'ambiguïté que l'artiste perturbe notre vision du monde par des équilibres instables et explosifs. Mais la tâche reste titanesque dans un monde pensé par l'Homme. En effet, comme l'ont fait remarquer Michelle Perrot et Georges Duby dans l'introduction du quatrième tome de *l'Histoire des Femmes en Occident*, les Hommes ont construit mythes et légendes qui disent nous et parlent d'elles.⁴

Nous ferons donc ici le constat de cette prise de position du féminin et de l'interrogation du genre qu'elle entraîne. Ainsi nous demanderons-nous dans quelle mesure l'art des femmes fait évoluer l'image de l'Eternel Féminin (sacré et profane)? Par quel moyen le peut-il vraiment? Existe-t-il à proprement parler une image du féminin inédite? Cet art est-il le plus à même de ré-enchanter le monde et sa propre image? Enfin, nous essayerons de proposer une ébauche de réponse à la problématique que Jean-Marie Pontévia pose dans son ouvrage *Peinture entre masque et miroir* à savoir comment pluraliser picturalement le mot « femme »?⁵

Se libérer de l'Eternel Féminin ne veut pas dire qu'on l'éradique à tout jamais. Ainsi cette image reste toujours très présente dans l'art des femmes. Naguère placées du côté du diable, elles se délectent désormais de leur nature hystérique par de désarmantes pratiques pleines de transes sacrées, qui en disent long sur l'évolution du sujet. Un art de l'*hybris* qui

⁴ *Histoire des femmes en Occident*, Tome IV, Le XIX^e siècle, sous la direction de Geneviève Fraisse et Michelle Perrot, Paris : Perrin éditions, collection Tempus, 2002.

⁵ J. M. Pontévia, *La Peinture, Masque et miroir*, Périgueux : William Blake and Co Editions, 1993.

ne manque pas de détachement, d'humour et de sagesse. C'est par une pratique finement maîtrisée d'un mal exclusivement féminin qu'est désormais célébré le premier lieu de la création pour la renaissance du féminin de l'art. Cette création flirte souvent avec les limites de la santé mentale de ses actrices et acteurs. Car l'art corporel fait toujours appel à l'excès par sa brutalité et sa violence à différents degrés. Dans le surréalisme, la femme est en morceaux, découpée chez Delacroix elle est recousue chez Bellmer⁶. On assiste à un meurtre du féminin au moment même de la proclamation de l'assassinat de Dieu et de la peinture. Seuls les meilleurs morceaux sont dignes d'être montrés. Les segments choisis ne forment plus une femme parfaite mais bien un féminin idéal quelque peu anormal et monstrueux. Une nouvelle déité est née au panthéon phallocentrique des arts plastiques. Quand un homme nous propose le kit de son idéal féminin, on crie volontiers au génie créatif, mais qu'une femme s'attaque à sa propre image avec la même violence, alors on crie au sacrilège et à la folie. Le corps féminin est profané lorsqu'il se prend lui-même pour objet de réflexion et de performance. L'idole devenant sa propre profanatrice, la transgression n'en est que plus choquante. Ainsi sonne l'heure d'un art, non plus fait de mains d'hommes mais bien fait de corps de femmes. Tantôt cruel, tantôt bienveillant, l'art féminin dans une mascarade pleine de fard et de magie (anagramme d'image) change l'expérience du sacré en tout Autre pour nous offrir une vision en marge du monde. Le concept de Beauté au XXI^{ème} siècle pourrait se définir comme étant partagé entre provocation et consommation depuis le début des années soixante. Les *Happenings* et performances, où les artistes se mutilent, annoncent l'intégration de la *French Theory*. Peu à peu, les esthétiques du XXI^{ème} siècle vinrent à se troubler. Pour Umberto Eco, dans *Histoire de la Beauté*, cette « orgie de tolérance », dont nous sommes les témoins, aboutira à un inévitable retour au « polythéisme absolu » de beautés transgenres. Nous verrons, au travers des ouvrages de Julia Kristeva, Anne Creissels ou encore Jean-Marc Lachaud, que les femmes artistes tentent par tous les moyens de réincorporer leur corps/image en s'imprégnant de toutes sortes de rituels pour s'inventer de nouvelles mythologies. C'est sous les traits de la mascarade, de l'humour et de la violence que l'art des femmes défend sa place même si la supériorité proclamée du Sexe Fort y déclencha de violentes rébellions qui l'ont souvent discrédité. Pour ce faire, nous partirons

⁶ Cf. texte de Jean-Marc Lachaud in *Figures de l'art n°4, Nude or naked? Erotisme ou pornographies de l'art*, sous la direction de Bernard Lafargue, Saint-Pierre-du-Mont : EURIDIT, 1999.

de l'analyse de certains ouvrages phares qui ont donné naissance au mouvement féministe, tel que le *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir, pour tenter de mettre en lumière la place actuelle du féminin dans l'art.

Bien que traditionnellement le rose soit la couleur du féminin, synonyme de tendresse et dépouillé de tout caractère guerrier, nous constaterons que l'art des femmes a considérablement élargi sa variété chromatique pour nous en faire voir de toutes les couleurs⁷. Pour que l'image du corps féminin soit dépassée, il faut qu'elle soit surpassée par un acte transgressif, quitte à elle-même se désacraliser. Bien que le féminin reste toujours fidèle à Eros, sa rencontre avec Thanatos formera un couple indomptable très présent dans les figures du féminin sacrées ou profanes. Longtemps figure de permanence et d'amour, le féminin sacré de l'être nous offre ici un portrait tout à fait troublant. En se faisant porteur de mort, il devient rapidement une menace. La femme en sophiste séduit et ouvre à la transformation des possibles dans la multiplicité de ces rôles. Au travers de quelques exemples précis, nous reviendrons sur ce corps devenu acteur d'une « auto-agressivité », dans un art de contre-violence qui tente de désacraliser l'inviolable image d'un Eternel Féminin passif et muet. Puis nous nous concentrerons sur l'humour des femmes artistes comme arme de déconstruction. Ensuite nous nous demanderons si l'art des femmes est le plus à même de réintégrer du spirituel dans l'art.

⁷ J-P. Albert, B. Andrieu *et al.*, *op. cit.*, p.6.

IV.1. L'image du féminin : entre corps du délit et corps en actes

IV.1.1. Débat autour de la Femme

« On ne naît pas femme : on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin. Seule la médiation d'autrui peut constituer un individu comme un *Autre*. »⁸ Considérée depuis l'Antiquité comme étant un mâle raté, la femme est peut-être perçue comme la « femelle » de l'homme pour reprendre l'auteur, mais ça ne fait pas moins de la féminité une construction imaginaire masculine. Désormais, qu'on se le tienne pour dit, être une femme s'apprend. Ce devenir est bien culturel et non pas naturel comme semblèrent le penser nombre de théoriciens. Pour l'auteur, ce n'est ni l'inaliénable destin biologique, ni le psychique qui déterminent ce qui fait la figure du féminin. Retenons que cet Autre qu'est l'Homme s'est construit par la médiation et le regard d'autrui. Ainsi, tout ce qui paraît étranger et étrange sera toujours tout Autre, c'est-à-dire à jamais et profondément différent. L'imagination a fait classer, répertorier et rentrer de force dans sa dernière demeure la femme et la féminité.

Nous reviendrons brièvement sur l'ambiguïté de la féminité. En quoi la femme est-elle irrémédiablement cet Autre? Si on ne naît pas femme, comment le devient-on? Est-ce une fatalité dans une mouvance post-genderiste? Doit-on voir en cet « Autre », un au-delà du genre?

Pour débiter le dernier volet de cette réflexion, il nous a semblé incontournable de revenir sur la précieuse étude du sujet « femme » que nous offre Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe*. Bien que l'ouvrage soit parfois teinté d'un soupçon de misogynie et qu'il n'ait pas toujours trouvé bon accueil auprès de ses consœurs, il demeure un des piliers de la pensée féministe française. Nous revenons donc un instant sur cette quasi-enquête pour la

⁸ S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Tome II, Chapitre I, Paris : Gallimard, 1966, p.13.

confronter par la suite à la vision de Pierre Bourdieu sur la domination masculine, tous deux unis dans la même quête, à savoir celle de répondre à l'irrésolue et insensée question : qu'est-ce qu'une femme?

Pour la philosophe l'un des principaux problèmes du féminisme est qu'il n'a pas vraiment répondu à ce que pourrait-être la femme. A l'élémentaire question posée plus haut s'imposeront quelques réponses aussi « évidentes » que réductrices : « *Tota mulier in utero* : c'est une matrice. »⁹ L'auteur se demande même s'il n'y a jamais eu de féminité? Le malaise est bien plus profond qu'il n'y paraît. S'il peut sembler ridicule de se poser ce genre de question, c'est qu'un homme lui n'a jamais eu à se demander ce qu'il pouvait bien être ni à se définir comme objet d'étude. Quoi de plus agaçant que de s'entendre expliquer par des êtres totalement opposés : « « Vous pensez telle chose parce que vous êtes une femme ». »¹⁰ Perpétuellement dans son tort, « « la femelle est femelle en vertu d'un certain *manque* de qualités » »¹¹ à en croire Aristote. Souffrant d'une défectuosité naturelle, chez saint Thomas, la femme est cet être occasionnel qui a été fait d'après un os « surnuméraire » d'Adam, donc inutile. Si l'Homme est sujet, il est toujours l'Absolu : la femme quant à elle reste toujours Autre. Même si Beauvoir pense détecter une soumission quasi-naturelle chez la femme en général, elle reconnaît que les religions et les légendes reflètent toujours une volonté de domination masculine prégnante depuis des siècles. Ainsi est-il étonnant (et choquant) de lire de la part d'une femme aussi engagée que les oppressions exercées par les hommes ont réussi parce que les femmes étaient toutes disposées à les subir. Ce serait nier toutes les résistances passées et les nombreux combats pour l'égalité menés par nos aïeules. Toutefois, l'auteur vient à se demander comment on peut s'accomplir en tant qu'être humain dans la condition féminine? L'être en question sera toujours pris dans la camisole de la catégorisation et par conséquent dans celle de la soumission. A plus forte raison, la femme aura beaucoup de mal à se construire dans cette condition (féminine) si elle s'y sent mise en marge. Mais alors quelles en sont les échappatoires? Pour s'accomplir la femme devra coller à des classes ou des rôles conçus de mains de maîtres et prêt-à-penser comme l'a dit Orlan... Elle pourra ainsi revêtir à son gré (c'est ce qu'on lui laisse croire dans l'illusion de la semi-

⁹ *Ibid.*, Tome I, p.11.

¹⁰ *Ibid.*, p.14.

¹¹ *Ibid.*, p.14.

liberté d'un choix) le rôle évidemment « féminin » qui lui conviendra au mieux. Sachant qu'elle devra malgré cela endosser tous les autres, sous peine de ne pas être une Vraie Femme. La condition féminine en termes de conditionnement semble malheureusement être une impasse. Il faut se libérer de la pensée de la dépendance au masculin pour avancer sans entrave. D'un point de vue biologique : « [...] elle est une femelle : ce mot suffit à la définir. »¹² Contrairement à l'Homme, elle a un destin lié à sa biologie. La femme est son corps, mais ce dernier est autre chose qu'elle. L'art contemporain nous le montrera sous toutes les coutures. Il ne résume pas sa façon d'être au monde. D'un point de vue psychanalytique, l'analyse se fait plus complexe car la psychanalyse, comme toutes les religions, se montre sur un fond de concepts rigides pour reprendre la pensée de l'auteur. Freud définit lui-même la femme d'homme mutilé. Ainsi, comme nous l'avons lu fréquemment, le problème des femmes a toujours été un problème d'homme. Cependant, Beauvoir discerne en la peur du féminin le moteur des conflits entre la Famille et l'Etat. Esclave dans les classes pauvres, parasite passif dans les classes hautes, la féminité ne semble pas, pour l'auteur, avoir encore pris le chemin de la subversion. Toutefois, elle reconnaît à quelques unes le mérite d'avoir accompli des choses comparables aux grandes œuvres masculines, par-delà toutes différences sexuelles. La place du féminin dans l'art tient une grande importance dans l'ouvrage, l'auteur souligne que les héroïnes féminines sont d'une espèce baroque dans le sens où elles sont seulement remarquables par la singularité de leur destinée ambitieuse qui en fait des monstres étranges. La société les ayant placées en marge du monde, elles semblent les mieux placées pour s'affirmer dans les Lettres et dans les Arts. Longtemps coincées dans leur rôle de muses pour enthousiasmer l'Homme créateur, on a tendance à oublier que le mysticisme, l'humanisme, la curiosité, la beauté, la préciosité, ou encore l'idéal, furent à la Renaissance des exaltations de la féminité. Valeurs qui seront re-féminisées dans un art où renaîtra non plus Vénus mais une ère trans-humaniste. L'auteur perçoit en l'Art la possibilité de libération de cette condition féminine qui rend peureuse et passive. « A vrai dire, on ne naît pas génie : on le devient; et la condition féminine a rendu jusqu'à présent ce devenir impossible. »¹³ Dans aucun domaine la femme ne semble avoir eu sa chance si l'on se rapporte à l'auteur. C'était sans compter

¹² *Ibid.*, p.35.

¹³ *Ibid.*, p.222.

sur les données historiques qui nous sont désormais parvenues par l'Histoire des Femmes en Occident. La femme a bien une histoire, marquée par le sceau de la domination qui a étouffé son génie et ses multiples qualités, mais pas de façon irréductible et systématique. Au commencement du féminisme, la femme dépense beaucoup d'énergie pour briller aux côtés des Hommes, mais désormais elle peut faire profiter le monde de sa créativité dans tous les domaines. L'homme a toujours maintenu la femme en état de dépendance, notamment par son propre Mythe dont l'auteur espérait l'extinction. Ainsi, plus les femmes s'affirmeront comme des êtres humains plus la merveilleuse qualité de l'Autre mourra en Elles. Mais son mythe réside encore au cœur des hommes et colle à la peau du féminin. Ce sont les dieux fabriqués par les mâles qu'elles adorent, mais c'est encore une fois sans compter sur la créativité féminine et sa légendaire imagination qui seront célébrées dès le XIX^{ème} siècle. Le mythe de l'Eternel Féminin nous montre ce qu'est l'art d'être une femme. « Elle est idole, une servante, la source de la vie, une puissance des ténèbres; elle est le silence élémentaire de la vérité, elle est artifice, bavardage et mensonge; elle est la guérisseuse et la sorcière; [...] elle est tout ce qu'il n'est pas et qu'il veut avoir, sa négation et sa raison d'être. [...] Son ambiguïté, c'est celle même de l'idée d'Autre : c'est celle de la condition humaine en tant qu'elle se définit dans son rapport avec l'Autre. »¹⁴ Mais les figures du féminin se confondent et se confrontent parfois. Chacune d'elles regroupe le pluriel et le singulier dans une farandole de visages : celui de la Mère, de l'Épouse et de l'Idée pour reprendre Beauvoir. Dans la mascarade de sa féminité, elle est parée de maquillage et de bijoux qui la pétrifient de la tête aux pieds pour en faire un objet d'apparat. Combinée aux mythes et légendes patriarcales, la parure parachève la femme en une idole équivoque. « [...] L'homme la veut charnelle, sa beauté participera à celle des fleurs et des fruits; mais elle doit aussi être lisse, dure, éternelle comme un caillou. »¹⁵ Ceci atteste que la femme est bien perçue comme un objet érotique idéal lorsqu'elle est sophistiquée. « Elle peint sa bouche, ses joues pour leur donner la solidité immobile d'un masque; son regard, elle l'emprisonne dans l'épaisseur du khôl et du mascara, [...] »¹⁶ C'est avec étonnement que l'auteur constata que l'Homme à la fois la voue et la condamne à l'artifice. A en croire Nietzsche, il l'a pourtant créée avec un morceau de son Idéal. Mais elle semble demeurer cet

¹⁴ *Ibid.*, p.236.

¹⁵ *Ibid.*, p.258.

¹⁶ *Ibid.*, p.258.

Autre-miroir dans lequel il pourra se reconnaître et s'inventer sans retenue, elle s'oppose à lui sans pour autant le nier. La philosophe observe que la femme libre d'aujourd'hui paie les conséquences des mauvaises fois et dominations passées. Visible, elle n'est toujours pas entendue. Pleine de caprices et de défauts, entourez-là de mystère et en un tournemain elle sera chérie. En affirmant que l'homme y voit ce qu'il désire le plus et ce qu'il craint, l'auteur résume le paradoxe des relations entre le masculin et les figures du féminin. Peut-on réellement se dégager de ces éternelles représentations? « Ainsi, à l'existence dispersée, contingente et multiple *des* femmes, la pensée mythique oppose l'Eternel Féminin unique et figé; si la définition qu'on en donne est contredite par les conduites des femmes de chair et d'os, ce sont celles-ci qui ont tort : on déclare non que la Féminité est une entité, mais que les femmes ne sont pas féminines. Les démentis de l'expérience ne peuvent rien contre le mythe. »¹⁷ Toutefois, relevons que si la femme reste définie comme étant cet Autre, elle court le risque de ne jamais être un semblable. Elle est cachée et exhibée tout à la fois au travers des voiles des mythes phallogocentriques qui en font une muse morte et docile. « Dans la réalité concrète, les femmes se manifestent sous des aspects divers; mais chacun des mythes édifiés à propos de la femme prétend la résumer tout entière; chacune se veut unique : la conséquence en est qu'il existe une pluralité de mythes incompatibles et que les hommes demeurent rêveurs devant les étranges incohérences de l'idée de Féminité; comme toute femme participe à une pluralité de ces archétypes qui prétendent chacun enfermer sa seule Vérité, ils retrouvent aussi devant leurs compagnes le vieil étonnement des sophistes qui comprenaient mal que l'homme pût être blond et brun à la fois. »¹⁸ L'ambivalence est inséparable de la figure de l'Eternel Féminin. Ainsi se définit-elle par des dyades comme par exemple celles de la « sainte mère et de la marâtre cruelle ». Ange, ou démon? Telle restera cette question, sans réponse et peut-être sans importance... D'après elle, la femme est « pour soi-même indéfinissable, c'est un sphinx », image que l'on retrouve fréquemment dans l'art symboliste. Lorsque la femme s'émancipe par le travail, elle le fait dans la fierté de se suffire à elle-même, mais pour l'auteur le travail et le vote ne sont pas là ses libertés. Prédisposée aux Arts, puisqu'elle est mise en marge d'une société fondée sur des préceptes masculins, elle en propose une vision singulière et fracassante. Elle se sert de ses émotions

¹⁷ *Ibid.*, p.383.

¹⁸ *Ibid.*, p.384.

et de ses sensations. Souhaitant atteindre son être et voir son image dans la nature, elle ne pourra l'atteindre que par la rêverie et l'imaginaire. Elle s'exprime pour faire vivre son propre monde celui où elle se réfugie lorsqu'elle est seule... Elle peut aisément faire de ses mémoires un roman mais là où l'auteur semble déceler une faiblesse, nous n'y voyons que qualités sans limite. « L'art, la littérature, la philosophie sont des tentatives pour fonder à neuf le monde sur une liberté humaine : celle du créateur; il faut d'abord se poser sans équivoque comme une liberté pour nourrir pareille prétention. »¹⁹ La philosophe semble campée sur l'idée d'un féminin non-violent et incapable de se dresser face au monde seul, unique et souverain, mais bien fait pour être au sein du monde. Ainsi, même si pour Simone de Beauvoir l'angoisse et la susceptibilité des femmes sont des freins à leur créativité, nous pensons au contraire que ce qui fait la femme (si on peut vraiment l'exprimer ainsi) et la féminité doit être détourné à des fins de subversions comme nous le verrons par la suite. Nous tacherons de montrer en quoi justement la femme n'est pas pacifiste même si elle ne s'apparente en rien à une guerrière ou martyre des arts plastiques. L'idée d'un féminin passif et muet est un acquis culturel qui colle à la peau de nombreuses plasticiennes. Idée reçue que l'art contemporain et actuel mettra en pièces. S'il est vrai qu'on ne naît pas femme, ni génie, il faudra alors apprendre à composer avec ce qui nous constitue et nous construit en tant qu'être singulier, au-delà de toutes notions de genre. Même si l'ouverture des possibles semble sonner l'avènement d'un art post-humain où les femmes artistes entrent en scène, n'oublions pas que beaucoup reste encore à faire.

Pour Pierre Bourdieu dans *La domination masculine*, il ne faut pas oublier que ce qui dans l'histoire passe pour éternel est le produit d'une éternisation qui échoit à des institutions. Autrement dit, c'est rendre à l'action historique sa relation entre les sexes qu'une vision essentialiste leur arrache et non pas déposséder les femmes de leur histoire. Si l'on se réfère à l'auteur, les « *happenings* » discursifs que préconisent certaines théoriciennes féministes sont des ruptures héroïques de la routine quotidienne, comme les « *parodic performances* » chères à Judith Butler mais qui demandent trop pour un résultat incertain. Ainsi pour pouvoir penser la domination, il faut soi-même avoir recours à des modes de pensées produits par cette domination. La division des sexes paraît être dans l'ordre des choses comme on le dit des dispositions qui paraissent normales ou naturelles

¹⁹ *Ibid.*, Tome II, p.555.

« [...] au point d'en être inévitable : elle est présente à la fois, à l'état objectivé, dans les choses (dans la maison par exemple, dont toutes les parties sont « sexuées »), dans tout le monde social et, à l'état incorporé, dans les corps, dans les habitus des agents, fonctionnant comme systèmes de schème de perception, de pensée et d'action. »²⁰ Pierre Bourdieu s'accorde à dire tout comme Simone de Beauvoir que l'ordre masculin se passe de justification : « [...] la vision androcentrique s'impose comme neutre et n'a pas besoin de s'énoncer dans des discours visant à la légitimer. »²¹ Nous verrons par la suite que l'humour est, entre autres, un des seuls moyens de dépasser ce qui est établi. C'est la seule manière efficace d'ébranler de tels principes dont vous trouverez ci-joint un exemple type de schéma d'oppositions et dyades qui structurent le couple masculin/féminin, mis en exergue par l'auteur lui-même.²²

²⁰ P. Bourdieu, *La domination masculine*, Lonrai, Editions du Seuil, 2002, p.21.

²¹ *Ibid.*, p.22.

²² *Ibid.*, p.24.

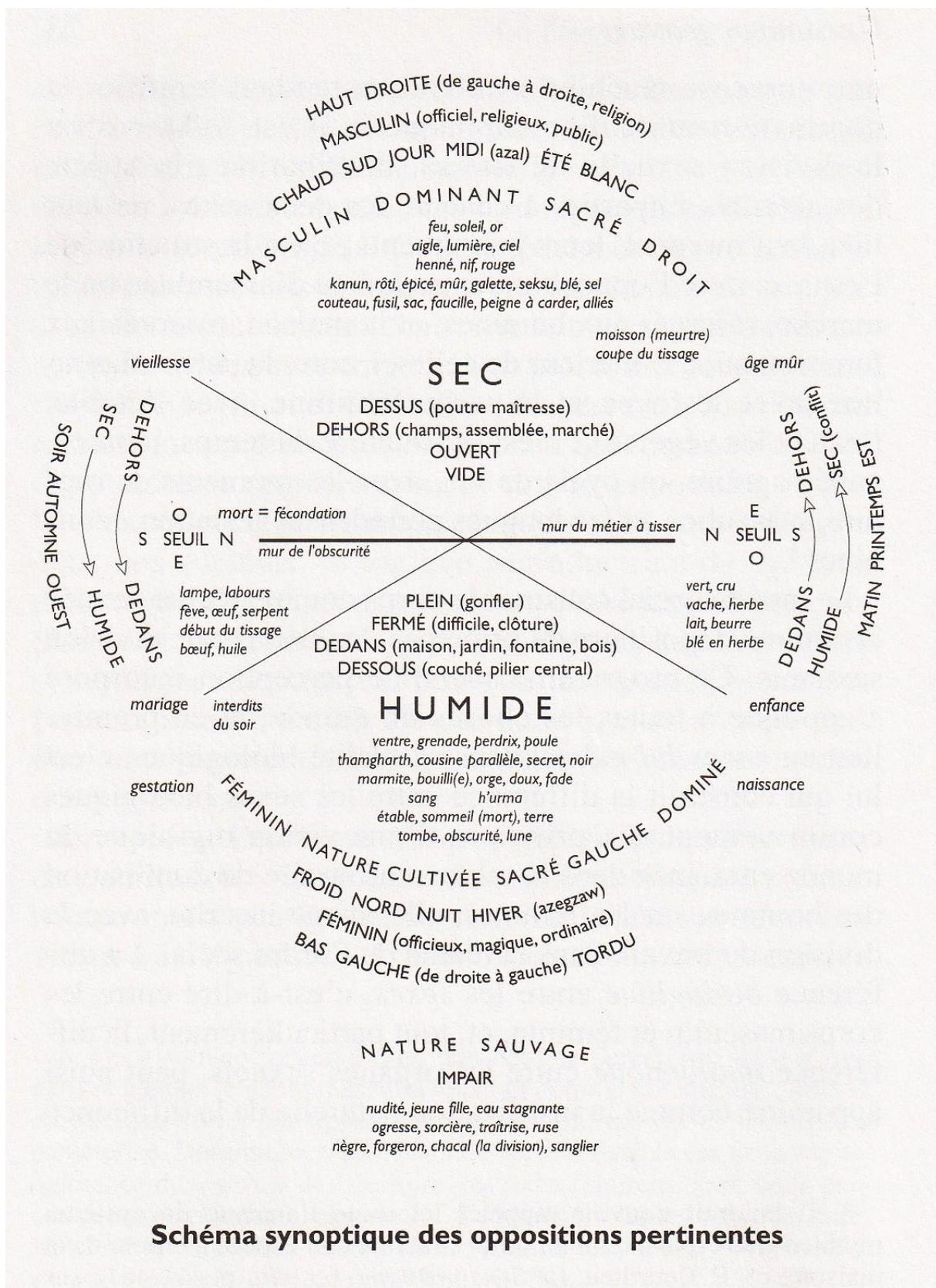


Schéma synoptique des oppositions pertinentes

Le corps est structuré par les dominations, il en porte les marques et les attitudes par le vêtement ou encore dans sa façon de se déplacer. Au nom de la libération du corps féminin, l'auteur note que les femmes passent pour des exhibitionnistes. Toutefois, il faut relever qu'il « [...] suffit d'indiquer que cet usage du corps propre reste très évidemment subordonné au point de vue masculin (comme on le voit bien dans l'usage que la publicité fait de la femme, encore aujourd'hui, en France, après un demi-siècle de féminisme) : le corps féminin à la fois offert et refusé manifeste la disponibilité symbolique qui, comme nombre de travaux féministes l'ont montré, convient à la femme, combinaison d'un pouvoir d'attraction et de séduction connu et reconnu de tous, hommes ou femmes, et propre à faire honneur aux hommes dont elle dépend ou auxquels elle est liée, et d'un devoir de refus sélectif qui ajoute à l'effet de « consommation ostentatoire » le prix de l'exclusivité. »²³ Lorsque la séduction passe par la mascarade, elle reste la meilleure arme de la féminité dans l'esprit de l'auteur. Tout comme ses prédécesseurs, il cherche à nous prouver que les structures de domination sont le fruit d'un travail historique incessant de reproduction auquel ont contribué les hommes avec leur violence physique et symbolique ainsi que les grandes institutions familiales, religieuses, gouvernementales et éducatives. Il n'hésitera pas à voir en la virilité une parade contre cette peur du féminin, profondément enracinée au cœur des civilisations. Mais pour se libérer, les femmes ont souvent recouru à ce que Bourdieu nomme les armes des faibles « [...] qui renforcent les stéréotypes : l'éclat voué à apparaître comme caprice sans justification ou exhibition immédiatement qualifiée d'hystérique; la séduction qui, dans la mesure où elle repose sur une forme de reconnaissance de la domination, est bien faite pour renforcer la relation établie de domination symbolique. »²⁴ La domination masculine constitue la femme en un « être-perçu » qui a tendance à la rendre peureuse et fragile. Tenue ainsi en position d'insécurité permanente, elle se retrouve plus facilement victime de dépendances symboliques. La femme doit exister pour et par le regard d'autrui. Forclose pendant des siècles dans l'image d'un objet esthétique, l'art du XXI^{ème} siècle cesse de la faire passer pour un objet sans raisonnement. « Et la prétendue « féminité » n'est souvent pas autre chose qu'une forme de complaisance à l'égard des attentes masculines, réelles ou supposées, notamment en

²³ *Ibid.*, p.48.

²⁴ *Ibid.*, p.85.

matière d'agrandissement de l'ego. »²⁵ Cependant en conclusion, l'auteur constate que la faute n'est pas exclusivement masculine puisque la femme a tendance à se placer elle-même comme objet esthétique. Ainsi en dénonçant la condescendance à l'égard des femmes, certaines féministes (comme ce fut le cas de Simone de Beauvoir) prennent le risque d'être jugées condescendantes à leur tour. Pour faire dépérir la domination masculine, il faudra pourtant s'attaquer à toutes formes de dominations par une action politique pour reprendre le mot de la fin de Pierre Bourdieu.

Les mots femme, féminité, féminitude attirèrent de nombreux penseurs des deux sexes. Pourtant seul le mot féminisme semble en rebuter plus d'un, alors que tout un chacun s'intéresse à ses droits et libertés. Il porte un lourd bagage historique et une connotation péjorative, bien que l'usage du mot se soit répandu dès les années 1890 et soit synonyme de l'émancipation des femmes. Il n'existe pas de définition universelle du féminisme bien que le terme « [...] indiqu[e] historiquement divers ensembles de théories et de pratiques ayant en commun la constitution du « sujet femme » (Ergas, 1992). »²⁶ On distingue deux phases de l'histoire du féminisme occidental; une première vague visant à obtenir l'égalité des droits entre les hommes et les femmes. La seconde vague partie des campus américains à la fin des années 1960 pose la question féministe en termes de « libération ». Les militantes cherchent à se libérer de la domination masculine et disposent librement de leur corps. « Les actions spectaculaires dont l'humour et l'accent provocateur constituent les formes d'intervention privilégiées par le MLF, marquent aussi une rupture avec les voies de la négociation patiente jusqu'alors empruntées (Chaperon, 2000). »²⁷

²⁵ *Ibid.*, p.94.

²⁶ L. Guyard, A, Mardon, « Féminisme », *Dictionnaire du corps, op., cit.*, p.131.

²⁷ *Ibid.*, p.132.

IV.1.2. L'art de la sophistication est-il essentiellement féminin? Le mystère de la féminité entre mascarade et parodie

Bien que la publication de Joan Rivière sur la féminité en tant que mascarade, datant de 1929, demeure l'une des réflexions les plus stimulantes sur le sujet, pour Pascale Molinier, les femmes ne sont pas ce qu'elles font ni ce qu'elles paraissent. En effet, ce qui définit traditionnellement la féminité relève d'un ensemble d'activités dites essentiellement féminines. L'assistance et la disponibilité accompagnées d'une bonne dose de patience, activités traditionnellement liées au cadre de la vie privée, sont sensées être innées. Conformément à l'étude de Joan Rivière, l'auteur signale que la mascarade féminine se divise en deux voies. D'une part celle de la « non-femme » dite de la virilisation. « La virilisation des femmes ne les protège ni du mépris, ni de l'obscénité. Le gain narcissique en est discutable. »²⁸ Par ailleurs celle de la « femme accomplie » se caractérise comme étant une bonne épouse, une mère et une femme au foyer exemplaire. « « [...] Elles participent à la vie sociale et aux événements culturels; elles manifestent des intérêts spécifiquement féminins en se préoccupant de leur apparence et elles trouvent le temps nécessaire, lorsque le besoin s'en fait sentir, de jouer le rôle d'un substitut maternel, dévoué et désintéressé, dans leur cercle familial ou auprès de leurs amis ». »²⁹ Bien qu'il n'y ait pas de définition universelle de la féminité puisqu'elle évolue selon les époques et les cultures, les deux auteurs s'accordent tout de même à dire qu'il en existe un noyau dur. Ainsi « la féminité mascarade » peut être spécifiée comme étant une parade défensive pour se protéger d'éventuelles agressions (physiques ou symboliques) exercées par une domination. De ce fait, nous nous sommes demandée, dans quelles mesures et à quelles fins l'art utilisait la mascarade et la sophistication fidèles à la féminité. Existe-t-il une féminité vraie, une féminité sociale ou une féminité purement artistique? Enfin, la figure du féminin peut-elle déposséder une femme de son rapport à sa propre image?

²⁸ P. Molinier, « Le continent noir de la féminité : sexualité et/ou travail? »,

Cliniques méditerranéennes, 2002/2 n°66, p.105-123. DOI : 10.3917/cm.066.0105, p.111.

²⁹ *Ibid.*, p.111. (Extrait de l'ouvrage de Joan RIVIÈRE 1929, « La féminité en tant que mascarade », dans *Féminité Mascarade*. Études psychanalytiques réunies par M.-C. Hamon, Champ freudien, Le Seuil, 1994. p.199.)

C'est dans une fin de siècle marquée par la guerre et la dépression que vient s'enraciner un désenchantement du monde où éclot une exposition symptôme pour reprendre Bernadac et Marcadé, celle du *Féminin-Masculin, le sexe de l'art*. Le XX^{ème} siècle a sonné l'heure de la glorification et de la désacralisation des corps et des sexes pour une quête de l'identité. Cette exposition montre ce qu'est enfin le sexe de l'art dans une *érosgraphie*³⁰ fière d'une corporalité au-delà des normes, des genres et des destins biologiques. « « Fémininmasculin » montre la coexistence en ce siècle de deux généalogies artistiques concernant le sexe. L'une, représentée par Picasso, inscrite dans la tradition classique (et hégélienne) de la différence des sexes, conçoit l'œuvre comme une opposition dialectique et organique du masculin et du féminin (polarités, antagonismes, complémentarités...). L'autre, représentée par Duchamp, inaugure une logique asymétrique, faisant circuler les intensités masculines et féminines sur un mode proliférant qui opère une déterritorialisation des entités anatomiques, identificatoires et formelles. »³¹ Si le problème de la féminité intrigue autant les hommes, c'est selon Freud, qu'ils perçoivent le féminin comme un mystère. Le mot féminisme, qui a fait son entrée dans la langue française en 1837, possède un double sens troublant comme nous le rapporte Sarah Wilson. Celui de « [...] doctrine qui préconise l'extension des droits, du rôle de la femme dans la société » et « [...] l'aspect d'un individu mâle qui présente certains caractères secondaires du sexe féminin. »³² Comme nous avons pu le constater plus tôt, la tradition picturale fait que le sujet de prédilection de tout artiste masculin est le nu féminin. Aussi, fallut-il attendre la fin du XIX^{ème} siècle pour que le terme d'artiste ne soit plus une exclusivité masculine. Comme nous le précise Sarah Wilson, le genre sexuel est une structure mélancolique. « Le corps et le visage de la femme sont créés par l'artiste, tel un masque. C'est ce masque que Judith Butler, paraphrasant Lacan, décrit dans *Gender Trouble* comme « faisant partie de la stratégie d'incorporation de la mélancolie, l'assomption des attributs de l'objet/Autre perdu, où la perte est la conséquence d'un refus de l'amour. » »³³ Selon l'opinion de la

³⁰ Croce, Cécile, *Psychanalyse de l'art symbolisme pictural, L'art, une érosgraphie*, Seyssel, Editions Champ Vallon, 2004.

³¹ M. L. Bernardac, B. Marcadé, *Fémininmasculin : le sexe de l'art* : [Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Grande galerie, 24 octobre 1995-12 février 1996] Paris : Centre Georges Pompidou, Gallimard-Electa – 1995, p.11.

³² S. Wilson, *Ibid.*, p.291.

³³ *Ibid.*, p.291.

théoricienne, tout travestissement qu'il soit ludique, artistique ou encore parodique, voile à grand peine un problème important. Celui du fantasme d'une éradication du féminin ou « gynécide » (pour reprendre les mots de l'auteur) dans une société phallocentrique où le féminin est pour tous, synonyme de mascarade. La guerre favorisa une polarisation des rôles sexuels en Europe en confirmant les redoutables stéréotypes. Peu à peu, on délaissa la figure de la Fille au profit de celle de la Mère patriote. Puis New York célébra la naissance d'une nouvelle femme, libre et puissante qui ne correspondait plus au traditionnel schéma triangulaire de la maîtresse/modèle/prostituée. « Depuis deux ans, l'apparence des femmes n'a pas changé. Le jour, elles ressemblent à des garçons, le soir elles ressemblent à des artistes travestis »³⁴ note un journaliste de mode dans *New Yorker* en 1926. C'est en 1929 que Joan Rivière, traductrice de Freud et de Mélanie Klein, publie *La féminité en tant que mascarade*. La féminité est alors perçue comme un masque qui cache quelques atouts virils. Ainsi, pour Rivière il est impossible de distinguer la féminité Vraie de la mascarade puisqu'elles sont indissociables. Le mouvement surréaliste est intimement lié la mascarade féminine puisqu'il interroge la Vérité de la Femme. Né à Paris dans une atmosphère mélancolique, il se caractérise par le culte de la femme, l'amour fou, l'exhibitionnisme, le fétichisme et le sadomasochisme. A en croire l'auteur, « les femmes féminines en extase deviennent un masque derrière lequel se cache l'homme hystérique [...] »³⁵. Le surréalisme a en effet développé les styles du féminin dans une passion dévorante et destructrice qui trouva son apothéose par le « gynécide » de son image en la décapitant, la privant de visage ou la morcelant dans une frénésie proche du fétichisme. Puisque n'oublions pas que pour un surréaliste une muse convenable est une muse morte, maintes fois assassinée. « « Son pouvoir est d'être à la fois puissante et morte, présente et absente, une tête coupée et pourtant pas coupée. » »³⁶ Comme le fait justement remarquer Thomas Schlessler dans *Une Histoire indiscrette du Nu féminin*, une idole s'adule mais peut également être renversée. Cet amour fou surréaliste pour le féminin, tourne alors très mal lorsque ses représentants détraquent le nu avec une violence magnifiée. La femme est alors déchiquetée, réduite en pièces, « [...] l'artiste fait son délice d'une agression symbolique et trouve dans la création un

³⁴ *Ibid.*, p.292.

³⁵ *Ibid.*, p.295.

³⁶ *Ibid.*, p.296. (Référence faite à B. Johnson, *Disfiguring poetic language, a world of difference.*)

moyen d'exprimer des pulsions masochistes ou sadiques. »³⁷ En 1940 dans *l'Imaginaire*, Sartre déclare que le réel n'est jamais beau et pour désirer désormais une femme il faudra oublier qu'elle est belle. La beauté n'est plus l'actualité de la féminité, il faut désormais en faire son deuil. (Sartre *l'Imaginaire* de Paris, Gallimard, 1940.) Le culte de la laideur fait son entrée dans un monde meurtri par les atrocités de la guerre. « Le massacre supplante et dépasse la mascarade [...] »³⁸. Hans Bellmer assouvit le corps-objet et ses propres désirs refoulés avec ses poupées mannequins dans une monstration perverse.³⁹ En mêlant ainsi plusieurs morceaux de poupées aux visages poupins et aux seins et sexes démesurés et difformes, l'œuvre témoigne d'un saccage de la féminité. Ce n'est pas la même violence qui réside dans l'œuvre de Constantin Brancusi, mais lorsqu'il tente de définir une femme, il la décrit spontanément comme étant un sourire sur des chiffons, avec de la peinture sur les joues. Comment ne pas reconnaître la figure même de la peinture « [...] qui, au même titre que la cuisine, la sophistique et la rhétorique, est bien, en tant que cosmétique, ce *supplément* dangereux que Platon s'est appliqué à traquer. »⁴⁰ On ne demande pas à un travail masculin de montrer en quoi il est masculin. Cela semble aller de soi. Alors qu'il est une manière d'injonction jetée à l'endroit des femmes de montrer qu'elles sont bien ce qu'elles prétendent être. C'est en vertu de cette opinion préconçue que l'on demande *toujours plus* aux femmes. La féminité, contrairement à la virilité, doit toujours se justifier. Ainsi bon nombre d'auteurs ont noté une nette suspicion, devenue quasi systématique, qui consiste à se demander devant une œuvre de femme quelles en sont les spécificités féminines. L'auteur remarque à juste titre que cette inspection en règle vient certainement du fait qu'il n'y a rien à voir concernant leurs organes sexuels mystérieusement cachés par le continent noir de leur féminité. « Meret Oppenheim remarque judicieusement que les femmes sont « femmes à la puissance 2 », qu'elles « doivent vivre leur féminité ainsi que celle que les hommes projettent sur elles ». Ce qui est, ajoute-t-elle avec malice, « tout de même beaucoup trop ». L'artiste a bien perçu le stratagème masculin qui sous-tend une telle attitude : cette féminité, que les hommes veulent à toute force voir exhibée, n'est que la projection fantasmée et apotropaïque de leur propre féminité, qu'ils ne veulent pas

³⁷ T. Schlessler, *op. cit.*, p.207.

³⁸ S. Wilson, *op. cit.*, p.298.

³⁹ T. Schlessler, *op. cit.*, p.207.

⁴⁰ B. Marcadé, "Le devenir-femme de l'art", Catalogue *Féminin masculin*, *op. cit.*, p.31-32.

accepter. »⁴¹ C'est ainsi qu'apparut un des plus grands dilemmes pour la femme artiste : faire coïncider sa démarche artistique et sa féminité. Ou devrait-elle les réfuter au profit de son art? Par exemple, Eva Hesse revient sur les multiples rôles prêtés au féminin. « « Je ne peux même pas être moi-même, ni savoir qui je suis. [...] » Eva Hesse souligne ici une forme de schizophrénie de la condition féminine qui aboutit le plus souvent à une dilution-désagrégation de la personnalité. La femme est sommée de jouer tant de rôles qu'elle se trouve dans l'impossibilité de jouer simplement le sien propre. »⁴² Mais la question reste sans réponse et semble surtout inadéquate puisqu'en art la qualité n'a pas de sexe. Ainsi l'auteur en conclut qu'il n'y a pas de vérité du *sexe*, comme il n'y a pas de vérité de la *femme*. Si l'on se rapporte à Judith Butler dans *La vie psychique du pouvoir*, nous construisons notre genre comme une plasticité sexuelle. Nos corps sont alors victimes de la violence de la norme de différentes façons. D'abord nous devons faire le choix d'un genre auquel nous sommes rattachés par assujettissement. De telles pressions nous poussent à construire notre propre genre, ce que l'auteur nommera par la suite « l'auto-incarnation » ou « l'auto-esclavage ». Généralement, l'Ennemi est une instance intérieure. Mais malgré les pressions extérieures, nous nous faisons nous-mêmes bourreaux pour correspondre à ce à quoi nous pensons devoir ressembler. L'âme devient alors cette prison du corps et le genre l'esclave du sexe, comme nous le démontre Butler dans *Gender Trouble*. Pour l'auteur, le message est clair : « [...] incarne moi mais dissimule cette incarnation, banalise la, sois un homme ou une femme *comme les autres*. »⁴³ Dans les arts et dans les pratiques du corps les corporéités contemporaines hurlent cette incarnation en la rendant assourdissante. Cependant, comme le fait remarquer la philosophe, en tant que maître, le sexe dénie son propre corps. Le corps devient donc autre que lui, parce que nous le bridons. Le corps de l'artiste se fait hors-normes et hors-limites pour le décrier. Seule cette dénégation rendra possible la libération de l'esclave, c'est-à-dire du genre. « Il s'agit, écrit Butler, de « *désavouer son propre corps, [de] le rendre « Autre », puis [d'] établir cet « Autre » comme effet d'autonomie* ». »⁴⁴ Mais si l'on se réfère à la théoricienne, il n'y a jamais d'identité définitive notamment en ce qui concerne la mascarade. Le sujet est ambivalent et se fait à la

⁴¹ *Ibid.*, p.34.

⁴² *Ibid.*, p.36.

⁴³ J. Butler, *La vie psychique du pouvoir*, Impression Laballery, Edition Léo Scheer, 2002, p.14.

⁴⁴ *Ibid.*, Catherine Malabou, préface, p.15.

fois instrument de l'action et effet de subordination. L'auteur nous propose une analyse critique de l'assujettissement. Ce qui implique en premier lieu, une explication du maintien des sujets par un pouvoir régulateur. Ensuite que le sujet soit toujours empreint d'une mélancolie qui marque les limites de la subjectivité. Enfin, il faut noter que l'interaction est la façon dont le sujet contre et transforme les modalités sociales par lesquelles il a pu se former. Judith Butler pense le genre en termes de mélancolie ou plutôt comme un effet de la mélancolie. Dans *le moi et le ça*, Freud lui-même reconnaît que la mélancolie est un processus inachevé du deuil, qui se situe au cœur de la formation des identifications qui constituent le moi. « Dans le deuil le monde est devenu pauvre et vide, dans la mélancolie c'est le moi lui-même. »⁴⁵ De ce fait, les identifications formées à partir de ce deuil inachevé sont les modes selon lesquels l'objet perdu est incorporé et conservé fantasmatiquement dans le moi et en tant que moi. Par conséquent, le « féminin » et le « masculin » ne sont pas des dispositions mais des productions d'après le raisonnement butlerien. Dans cette logique, la virilité n'est alors qu'un antidote de la féminité dont l'objectif le plus crucial sera de découvrir et cultiver leur différence. « [...] Devenir « un homme » exige la répudiation de la féminité en tant que condition préalable de l'hétérosexualisation du désir et de son ambivalence fondamentale. »⁴⁶ Le genre est performatif mais réduire ses fonctionnements psychiques à une performance littérale serait une erreur. « Dans la mesure où être c'est être comme, il ne saurait y avoir la moindre place pour un vrai moi ni pour une essence de l'identité de genre. »⁴⁷ Ainsi dans l'art contemporain, pourrait-on dire que le travesti ou le trans- et la féminité sont deux formes de mascarades menant le même combat déguisé. Butler comme Valéry nous invite à multiplier les versions de nous-mêmes comme une sorte de nécessité psychique, comme si nous ne pouvions pas supporter la possibilité de les perdre. Nous sommes les propres auteurs de nos préférences conscientes et inconscientes dont le *moi* est construit en fonction de notre rapport aux autres. « Ce n'est qu'en persistant dans l'altérité que l'on persiste dans son être « propre ». »⁴⁸ L'auteur dans « *Prohibition, psychanalyse et production de la matrice hétérosexuelle* » de *Trouble dans le Genre*, s'insurge en partie contre une certaine catégorie de féministes. Ces femmes qui, au nom d'un

⁴⁵ *Ibid.*, p.199. Citation extraite de S. Freud, *Deuil et mélancolie*.

⁴⁶ *Ibid.*, p.205-206.

⁴⁷ *Ibid.*, p.224.

⁴⁸ *Ibid.*, p.58.

patriarcat devenu structure régulatrice et répressive, veulent imposer une loi matriarcale risquant à leur tour de provoquer des ruptures et des exclusions. Si d'autres idéaux normatifs se forment, on verra apparaître une hiérarchie des genres. Pour Claude Lévi-Strauss, le sexe est à la nature ce que le genre est à la culture, mais pour Butler c'est aller un peu vite en besogne car « si la désignation même de sexe est politique, alors le « sexe », cette désignation supposée être la plus crue, se révèle être toujours déjà « cuit » - faisant apparemment tomber les distinctions centrales à l'anthropologie structurale. »⁴⁹ L'art est devenu le lieu d'expression et de subversion d'un corps politique et culturel en reprenant d'anciens rites comme celui du travestissement. Ces derniers étaient fréquents lors de cérémonies dionysiaques de la Grèce antique. Ils initiaient à l'amour et à la sortie de soi-même. Ils étaient destinés à recréer le temps sacré de l'unité et de la totalité. Concernant la mascarade et la parodie, les frontières du musée se sont dissoutes face aux normes transgressées. Ainsi chaque plasticienne dans un art « quasi-hystérique » et chaque plasticien en quête de son « Autre féminin » célèbrent la mascarade et une beauté interlope. Il n'y a pas d'ambivalence sans perte et les artistes du XXI^{ème} siècle l'ont bien compris. En incorporant des attitudes et des postures transgressives en rupture avec toutes notions de morale et de normalité, ils repoussent les limites entre art, symptôme, perversion et sublimation pour certains.

⁴⁹ J. Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p.117.

IV.1.3. L'art de contre-violence pour une politique d'un corps en rupture

Les mentalités ont changé, désormais on étudie non seulement, les violences faites aux femmes, mais aussi faites par les femmes. Leur histoire est devenue une « *herstory* » forgeant leur identité propre dès les années soixante-dix. La théorie du genre prendra plus facilement le nom de « différences des sexes » dans le paysage théorique français. Le XXI^{ème} siècle est en passe de devenir le siècle d'émancipation des femmes mais certains hésitent encore entre le fait d'assister à une masculinisation ou à une identification des genres? Comme nous avons pu le constater, des chercheurs de tous horizons et de tous genres, multiplient leurs travaux sur la constitution du « sujet » femme, lui-même pris dans l'ambivalence d'une quête identitaire et de la déconstruction des catégories du féminin. Pour bien des disciplines, la mixité semble être une réponse pour l'avenir.⁵⁰ A travers le temps s'effectua une compréhension des racines de la domination et des rapports des sexes. Ce qui amena Françoise Collin à tenter de comprendre en quoi la philosophie est restée pendant longtemps un espace essentiellement masculin. L'auteur relia cette exclusion du féminin à l'expérience quasi-sacrale de la Vérité par l'écriture. La femme reste toute entière immergée dans sa féminité alors que « [...] l'homme ne se définit qu'en sortant de soi, en s'objectivant, et il ne s'affirme comme sexué que dans son rapport à la femme. Une femme est femme en soi; un homme est homme dans son rapport sexuel à la femme. Ainsi, il y a chez la femme confusion de l'individualité et de la féminité tandis que chez l'homme la masculinité est distincte de l'individualité. »⁵¹ Ainsi, on peut se demander dans quelles mesures les femmes pourront se dégager de la culture dominante masculine.⁵² Si, à en croire certains philosophes, seule la culture masculine existe, les femmes devront-elles se créer une culture propre? Si pour d'autres, le destin de la femme se résume à être en vue, on note que l'art corporel, au travers des performances et *happening*, le leur rend au centuple jusqu'à écoëurement... L'art des femmes ne se résume plus à la volupté, ni à la simple beauté. Il est violent et transgressif. Capables de création mais aussi de destruction de

⁵⁰ *Histoire des femmes en Occident*, Tome V, Le XX^e siècle, sous la direction Françoise Thébaud, Paris, Perrin, 2002.

⁵¹ F. Collin, « La question des femmes en philosophie », *Ibid.*, p.363.

⁵² Pensée de Simmel.

certains stéréotypes, les plasticiennes du XX^{ème} siècle mettent à mal ce qu'à juste titre Freud craignait du féminisme : une certaine nostalgie de « « [...] la disparition de la chose la plus délicieuse que le monde ait à nous offrir : notre idéal de la féminité. » »⁵³ Françoise Collin nous fait remarquer légitimement que la psychanalyse autrement nommée « science du désir » ne semble pas avoir été épargnée de tout désir masculin, de surcroît à une époque bercée par des préceptes souvent misogynes. D'autre part, notons qu'au terme des recherches que le psychanalyste mena sur la féminité, elle demeura encore et toujours un mystère. Lacan, quant à lui, déclara que la femme n'existait pas. Il n'y en a pas de définition générale, ni aucune essence qui puisse en rendre compte. Peu à peu, les hypothèses d'état matriarcal primitif donnèrent une base de départ pour l'histoire des femmes et laissèrent surtout entrevoir, chez certaines féministes, la possibilité d'une fin du patriarcat. La critique du « phallogocentrisme » deleuzien entend le féminin comme une déconstruction plutôt que comme une destruction de toute domination. Loin de cette image de mâle manqué et amputé, l'étude du féminin donna la possibilité de mettre en relief la différence des sexes comme un acte à la fois politique, éthique et symbolique. Judith Butler, notamment, détermine notre identité sexuelle comme étant née d'un rapport conflictuel et structurant entre le sexe et le genre, dans la lignée du concept foucauldien « d'assujettissement ». C'est une forme de soumission à la loi, à la norme, ainsi qu'au pouvoir. L'auteur définit cet asservissement comme permettant « [...] *la formation du sujet* qui a lieu *à travers cette inféodation même.* »⁵⁴ De ce fait tout pouvoir est donc oppresseur et créateur du sujet. Mais pour la philosophe, cette *vie psychique du pouvoir* crée l'attachement *passionnel* ou *passionné* à soi-même. Ainsi, le sujet se trouve fortement attaché à sa subordination, en conséquence de quoi, naîtra le genre qui participera par la suite à la construction de l'identité sexuelle. Toutefois, en tant que forme de pouvoir, l'assujettissement est paradoxal car, si communément nous percevons le pouvoir comme extérieur, nous nous y opposons mais aussi nous en dépendons. En résumé, « nous l'abritons » et le conservons. Il faut souligner que la domination masculine produit une violence symbolique plus ou moins douce ou insensible sur ses victimes que les pratiques corporelles des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles utilisent comme moteur de leurs créations. La performance artistique, particulièrement

⁵³ *Ibid.*, p.370.

⁵⁴ J. Butler, *la vie psychique du pouvoir*, *op. cit.*, p.12.

lorsqu'elle est féminine, se fait interventionniste, anti-institutionnelle, provocatrice, non-conventionnelle et fréquemment agressive. Elle possède un grand intérêt pour le jeu et les théories de J. Huizinga et R. Caillois « [...] incluant, la parodie, la plaisanterie, le refus des règles et la perturbation stridente et fantasque en apparence [...] »⁵⁵. Ce terme transdisciplinaire de « performance », apparu pour la première fois en 1494, exprimait « [...] l'idée d' « accomplissement d'une tâche, de mener à bien une action, un travail ». »⁵⁶ Dorénavant, les pratiques corporelles, lorsqu'elles sont artistiques, mettent en action le corps physique mais aussi l'affect et la relation à autrui. C'est ainsi que pour Bernard Andrieu, le corps prend sens dans sa pratique. L'art corporel met principalement en scène des corps pris entre banalité et laideur afin de révéler les dangers et oppressions communs à chacun.⁵⁷ La femme artiste devient elle-même œuvre entre abjection et « horrorisme » pour reprendre un vocabulaire cher à Julia Kristeva et Griselda Pollock. Ce qui remet toujours en question la santé mentale des actrices de ces pratiques hors-limites. Adriane Porcin note en effet que la performance corporelle semble trop souvent flirter entre le symptôme d'une vision hystérique et une démarche esthétique. Le *Body art* est une violence faite au corps qui met également en exergue la violence du corps. Est-il cette autre unité que celle du langage, pour le deuxième sexe? La grâce, la courbe, la chair et la couleur sont traditionnellement vues comme des caractéristiques du corps féminin. Pourtant lorsque la plasticienne prend en main sa propre apparence, ces caractéristiques se métamorphosent en laideur : la tendre et accueillante couleur rosé du corps nu féminin a laissé place à un corps ensanglanté, acteur de sa propre agression. La peinture a longtemps savamment masqué et paré le corps féminin, dorénavant c'est au travers de la glorification de ses fluides corporels qu'il se révélera combattant. De l'opinion de Pierre Bourdieu, les femmes n'offrent qu'un type de contre-violence face à l'autorité patriarcale. Une sorte de revanche faite de mensonges, de ruses et victimisations qui culpabilisent sans contre-don possible. Toutefois, il faut relever que dans l'art corporel, le bourreau et la victime se confondent pour dénoncer toutes dominations à coups de transgressions. Le corps est devenu progressivement le point d'ancrage de notre rapport au monde, aux autres et à nous-mêmes. Il est défini comme « un

⁵⁵ O. Lussac, « Performance », *Dictionnaire du corps*, p.244.

⁵⁶ *Ibid.*, p.243-244.

⁵⁷ Sources tirées d'Adriane Porcin, *Corps d'œuvre*, *Lex Electronica* vol 15. 2, (automne 2010)).

noyau de représentations »⁵⁸ tout en symboles et pratiques pour Bernard Andrieu et Gilles Boëtsch. Même si le corps reste le reflet et le réceptacle de la société « la conscience corporelle de son image, sinon de son schéma corporel, a renforcé ce culte de soi afin de se construire un corps à soi. »⁵⁹ Le masculin se rapporte habituellement au phallique tandis que le féminin se définit par l'ouvert et l'infini. Même pour les artistes féminines depuis les années soixante-dix, toucher à l'image du corps reste un acte délicat, aux vues de son lourd bagage symbolique et culturel. Ainsi l'art des femmes est problématique lorsqu'il intervient sur sa propre image. On note un réel tiraillement dans la dichotomie entre la célébration du pouvoir d'attraction de ce corps féminin et la peur de le réduire en objet désirable. Pour certaines pratiques, le corps est vu comme « un brouillon à rectifier »⁶⁰ mais il ne faut pas oublier qu'il est toujours d'abord un corps politique. Toute corporéité subit des dominations selon Jean Marc Lachaud et Claire Lahuerta. « La prolifération des lois qui exigent du corps qu'il se conforme à de multiples prescriptions normatives le prouve. »⁶¹ Quand il est mis en scène, on parle en termes de marché et son image est qualifiée de monstration. Les auteurs reviennent sur un art typiquement féminin concentré sur les pratiques corporelles qui contrent les images du passé. Ainsi, les années soixante et soixante-dix prônèrent-elles la libération sexuelle pour sonner l'heure de la révolution d'un corps féminin condamné et contaminé par les stéréotypes. « Il s'agit, contre *l'ordre corporel* dominant, de dénoncer l'asservissement et l'aliénation des corps, de militer pour conquérir une libre disposition de son propre corps. »⁶² Ce corps au bord de la rupture se métamorphosa alors en un corps *en actes* se révélant au travers des *happenings* et performances. Le corps activé se fit alors politique. Complètement à bout de souffle, il se rebelle contre ce qui constitue la normalité dans des résistances *borderline*, oscillant entre rire jaune et une violence aux frontières de l'abjection. « Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. »⁶³ D'autre part, Julia Kristeva souligne que

⁵⁸ Bernard Andrieu et Gilles Boëtsch, introduction, *Dictionnaire du corps, op. cit.*, p.1.

⁵⁹ *Ibid.*, p.3.

⁶⁰ B. Andrieu, « De la désincarnation technique : un corps hybridé? », *Corps dominés, corps en ruptures, Actuel Marx/N°41/ 2007/p.28.*

⁶¹ J.-M Lachaud, C. Lahuerta, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », *Ibid.*, p.84.

⁶² *Ibid.*, p.86.

⁶³ J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Lonrai : Editions du Seuil, 1980, p.9.

l'abject a ceci de pervers qu'il n'abandonne ni n'assume un interdit mais le corrompt pour mieux le dénigrer. Le corps se libère de ses chaînes et n'en reste pas moins transgressif et subversif. Ainsi ces pouvoirs de l'horreur, dont parlait la psychanalyste, donnèrent naissance à des corps insoumis qui sacrent avec fierté le hors-norme et le hors-limite. L'art des femmes se fait violent dans son combat face aux images d'un Eternel Féminin qui les a toujours mises hors du jeu de l'art. Les exemples en sont nombreux, passant de la dénonciation de la discrimination raciale chez Carrie Mac Weems à l'humour non moins violent d'une Martha Rosler ou d'une Kara Walker. Pour reprendre quelques exemples de Jean-Marc Lachaud et Claire Lahuerta, dès 1968 Valie Export ouvre le bal de ce qu'ils nomment des stratégies d'interpellations agressives. « En 1969 (*Genital Panic*), elle entre dans un cinéma munichois projetant un film pornographique; vêtue de noir (son pantalon, soigneusement découpé, laisse apparaître sa toison pubienne et son sexe) et armée d'une arme, elle propose aux hommes présents de disposer comme ils l'entendent de son sexe offert. »⁶⁴ Ces performances, où le corps est à la fois tout puissant et hors-limites, font s'apparenter la femme-artiste à une criminelle. Dans *Death of a Chicken* de 1972, Mendieta orchestre à distance le sacrifice d'un poulet pour en répandre ensuite le sang sur le bas de son corps nu. Dans ces deux cas, on oscille entre la victimisation et la culpabilité d'un spectateur pris au piège, en le faisant passer malgré lui de voyeur à complice d'un acte odieux. Ces démarches instaurent le malaise et la confusion mais s'apparentent paradoxalement à une sorte d'exorcisme ou rituel de protection, où la violence qu'impose l'artiste à son propre corps la protège de toute agression. Dans la sanglante performance *Rape Scene* de 1973, l'artiste reconstitue des scènes de viols perpétrés un an auparavant sur des étudiantes du campus d'Iowa. Entre sacrifice et humiliation, elle expose le bas de son corps dénudé et souillé. L'art corporel est éminemment agressif car il déstabilise et touche à l'imagerie collective mais également le spectateur dans sa chair. Quand un artiste se mutile, sous nos yeux consentants de spectateurs, nous souffrons à la vue de ce qu'il communique directement à notre corporéité. Pour Anne Creissels⁶⁵, il semblerait que ce double rôle ne participe pas à la déconstruction d'un système de domination. La nouvelle philosophie du corps des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix fait du corps un *bien* précieux dans lequel il est

⁶⁴ J.-M Lachaud, C. Lahuerta, *op. cit.*, p.88.

⁶⁵ A. Creissels, *Prêter son corps au mythe, Le féminin et l'art contemporain*, Paris : Editions du Félin, 2009, p.58.

indispensable d'*investir*. « Plus précisément, l'auteur souligne que le « corps à soi » aujourd'hui valorisé est « compris dans [l'] idéologie libérale dominante comme un corps individuel dont nous n'aurions plus qu'à jouir ». »⁶⁶ Le corps se doit de rester obéissant car la création artistique se heurte régulièrement à la complexité et aux contradictions du monde réel pour reprendre Jean-Marc Lachaud. Christian Ruby, quant à lui, mentionne que les productions *ultra-contemporaines* s'opposent aux normes esthétisantes d'un corps parfait, pour exalter un corps détérioré qui se rapproche plus du monstre que de l'idole.⁶⁷ Le corps reste le médium privilégié pour traiter des identités sexuelles. « Contrairement à l'affichage ostentatoire de la pureté corporelle dominante, dans l'espace publicitaire par exemple, la scène artistique expose très souvent des corps impurs, troubles voire inquiétants. »⁶⁸ L'art fait naître des représentations inédites et scandaleuses où « le *corps de la révolte résonne* » pour en explorer tous les possibles. Enfin, si l'on se rapporte aux théories de Griselda Pollock, le discours sur l'art est un espace de combat où la femme tente de faire sa place dans un lieu plein d'idéologies masculines. Si jadis les peintres féminins ne pouvaient représenter que des lieux qui leur étaient accessibles, désormais la femme artiste a réinvesti l'espace de sa propre image. Dès lors pour l'auteur, « [...] l'œuvre n'est pas seulement le reflet ou le produit de la différence sexuelle, elle est aussi le lieu de production et de négociation de cette différence. »⁶⁹ G. Pollock avança la théorie d'un « regard matriciel » posé sur l'histoire de l'art, en lien direct avec les théories de Bracha Ettinger. Pensé dans le but de permettre une vision au féminin de notre société et de notre culture, pour l'artiste d'origine israélienne, il faut comprendre le terme de matrice comme étant un signifiant à l'égal du phallus. C'est « [...] un symbole qui permet de donner du sens, de faire apparaître dans le langage une série d'éléments actifs dans l'imaginaire des sujets femmes. »⁷⁰ Le matriciel est la possibilité d'appréhender le monde différemment et de faire une place égalitaire au féminin de l'art. Pour Nadine Plateau, ce regard est bien une autre façon de voir

⁶⁶ J.-M Lachaud, C. Lahuerta, *op. cit.*, p.92. Référence à Bernard Andrieu, *La nouvelle philosophie du corps, La présence critique du corps dans l'art ultra-contemporain*, Ramonville saint-Agne : éditions Erès, 2002. p.15

⁶⁷ Sources Christian Rudy, « La résistance » dans les arts contemporains », <http://espacetemps.net/document34l.html> 2002mai.

⁶⁸ J.-M Lachaud, C. Lahuerta, *op. cit.*, p.97-98.

⁶⁹ Sources N. Plateau, « Nouveau millénaire, Défis libertaires », *Etudes féministes* numéro 3, janvier/juillet 2003 <http://1libertaire.free.fr/HistoireArtFeminisme.html>

Le lien d'origine <http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/web/fran/plateau2.htm>

⁷⁰ *Ibid.* « Le regard matriciel ».

en opposition au regard phallique dominant. Toutefois, notons que contrairement à son prédécesseur, cette nouvelle approche n'est pas une exclusivité féminine. C'est un concept neutre pour Pollock, qui renvoie d'abord à notre rapport à l'œuvre d'art. Le matriciel est cette manière de partager le traumatisme de l'autre. Concernant l'approche esthétique des arts, l'historienne proposa une « lecture hystérique » (encore une fois d'essence féminine par ses racines étymologiques), en lien avec les travaux de Mieke Bal. L'auteur néerlandaise, dans son ouvrage de 1988, *Le viol représenté; La violence sexuelle dans la culture*, adopte de façon solidaire un langage commun aux femmes « réelles » qui ont subi toutes formes d'oppressions. On peut le voir comme une sorte d'hommage ou du moins d'empathie avec celles que l'on ne croit jamais et qui sont accusées d'affabulations. « La lecture hystérique exclut tout rapport hiérarchisé entre une personne qui regarde (sujet) et une personne regardée (objet), elle suppose au contraire une relation d'égalité, d'empathie où un sujet rejoint un autre sujet. »⁷¹ On s'intéresse alors davantage aux non-dits et aux éléments absents de l'œuvre. Peu à peu, Bal vit en l'imagination et en l'invention non plus la traditionnelle légèreté féminine mais bien une arme de prédilection. Griselda Pollock revint sur la violence dans l'art des femmes au cours d'une de ses conférences.⁷² L'art féminin se rapproche de « l'horrorisme », terme employé par Adriana Cavarero, c'est-à-dire, un crime contre l'être fondamental. La terreur est montée d'un cran puisque cette dernière se contente de faire trembler son spectateur alors que l'horreur est un état de paralysie qui cloue au sol. Ainsi l'art contemporain féminin va du fantasme au traumatisme pour l'historienne. La femme artiste n'inverse pas la structure phallique mais en fait un déplacement. Le matriciel n'oppose pas la femme au masculin puisqu'il est fait des deux genres. Le féminin est un autre pour reprendre Pollock, il est dans l'altérité et non pas contre les Hommes. Nous verrons cependant que les termes matrice et hystérique sont au-delà de tous destins biologiques. Ce dernier dérivé du grec *husterá*, désigne une personne qui montre des conflits psychiques conscients ou inconscients exprimés sous forme de théâtralisation. Ce terme a retenu notre attention pour deux raisons : parce qu'il est communément employé pour désigner la folie des femmes et pour la violence avec laquelle

⁷¹ *Ibid.*, « La lecture hystérique ».

⁷² « *Le genre à l'œuvre* », Conférence plénière IV du 21 septembre 2011, Griselda Pollock, « La théorie esthétique et la pratique artistique féministes à l'épreuve de la violence genrée » présidée par Mary Léontsini. CNRS, Sorbonne, les 20 et 21 septembre 2011.

il s'empare d'un corps. Ainsi, il nous a semblé que l'art des femmes pouvait prendre parfois le titre d'hystérie des génitrices. Titre que nous pensons honorifique puisqu'il reprend à la fois l'idée d'un art matriciel et d'une vision hystérique. Nous allons voir en quoi cet art se manifeste dans sa puissance de désacralisation, dans un humour au bord de la folie. L'art féminin est une histoire d'émotions au-delà de sa propre condition et au-delà du charnel. Totalement incontrôlable, il se veut désormais à l'abri de toutes formes de dominations. Néanmoins, il existe d'autres formes et métaphores de la création artistique que celle qui la rattache à la maternité, bien que le champ sémantique utilisé plus haut puisse prêter à quelques confusions. Mais c'est aussi le pouvoir de toute œuvre d'art.

IV.2. L'hystérie des Génitrix⁷³ : des (I)armes au rire

IV.2.1. La licorne de Rebecca Horn pour un réenchantement poétique

L'humour, comme beaucoup d'autres domaines, n'a pas échappé à une certaine exclusivité masculine. Ainsi lorsqu'un homme fait ce que Freud nommait *un mot d'esprit*, quel qu'en soit le degré d'obscénité, on en salue volontiers le génie. Cependant l'humour au féminin n'obtient pas toujours la même unanimité et beaucoup crient à la folie et à la vulgarité. Chacun d'entre nous pourra sans trop d'effort se remémorer quelques « blagues » de mauvais goût sur la capacité féminine à pouvoir faire de l'esprit... Toutefois, l'antique maxime affirmant que l'homme est tête et la femme est corps, est mise à mal dans un XXI^{ème} siècle qui sonne l'avènement d'une ère pluraliste où les « précieuses ridicules » ne manquent pas de mordant. Nous avons pris le parti d'interroger l'humour comme voie du pouvoir des femmes au travers des arts plastiques, puisque le *witz* n'a pas uniquement sa place sur les planches d'une scène, mais comme nous le croyons, tout aussi bien dans les pratiques artistiques les plus diverses. C'est avec une folie douce « d'artistes-philosophes », accompagnée d'une pincée « d'hystérie » bien maîtrisée, que ces femmes dépassent souvent les limites du risible pour briser à jamais l'image d'un Eternel féminin passif et muet. Ce que nous aimons à nommer « folie-douce » nous paraît être la meilleure façon de parler d'un génie au féminin qui se sert avec intelligence d'une nature jugée hystérique. Parce que la femme peut désormais exprimer le monde d'une façon singulière, elle y va corps et âme. Mise en marge d'une société construite par des doctrines masculines, c'est avec humour qu'elle détourne et désacralise les archétypes hétéro-normatifs. Qu'il soit ironique, burlesque, cynique ou encore parodique, il est toujours criant de vérité. Mettant à mal de nombreux préjugés enracinés dans une société patriarcale, il semble tout droit sorti d'une lutte acharnée pour l'égalité des sexes. Particulièrement transgressif et offensif, il flirte

⁷³ M. Rénéric – Chauvin, « Un sacré sens de l'humour : l'hystérie des Génitrix », in *Revue Recherches féministes*, n° : *Les voies secrètes de l'humour des femmes*, à paraître.

dangereusement avec la désinvolture et le grotesque. L'humour reste toutefois révélateur de sagesse et a le don de savoir soigner tous les maux. Libérateur, il permet de prendre un recul nécessaire sur soi-même et sur les autres pour appréhender différemment la vie. Il ne montre pas toujours le monde tel que nous le voyons mais bien comme nous le ressentons et le subissons. Il semble avoir inversé l'ordre des choses en nous faisant passer des larmes au rire.

Ainsi nous sommes-nous demandée si l'humour ne serait pas devenu la voie rendant enfin audible la pensée féminine? Dorénavant, dans les pratiques artistiques féminines, ne faut-il pas montrer les dents, non plus pour attaquer, mais pour rire et déconstruire? Enfin, n'aurait-il pas ouvert à cette « ruse » féminine, faite de métamorphoses, une place totalement *Autre*, dans un art occidental qui fut longtemps réservé aux hommes?

Dans un premier temps, nous vous proposons la relecture du mythe « incorporé » par Rebecca Horn mêlant grotesque et finesse dans un art de la mascarade propre à la féminité. Puis, dans un *One Woman Show* haut en couleurs, nous verrons comment Orlan réinvente sans détour son corps de fille d'Eve. Enfin, nous apprendrons à faire la part belle à l'ironie du déplacement, pour une déconstruction du genre qui ne manque pas pour autant de sérieux, en confrontant l'ironie sans corps de certains plasticiens au cynisme faisant corps avec l'humour féminin. C'est à partir d'une analyse approfondie d'une sélection d'œuvres, que nous nous efforcerons de démontrer comment l'art est le plus à même de réenchanter le monde.

Si l'on admet que le rire éclaire la conscience de l'Homme en lui faisant prendre du recul, il faut noter qu'il permet au masculin de désacraliser le monde en ouvrant à un nouveau mode de conscience. Cependant, dès les prémices de l'histoire de notre civilisation, l'humour et les femmes ne font pas bon ménage. Le rire s'apparente alors au péché par bien des égards, puisque comme l'image, il provoque des désordres affectifs dangereux qui risqueraient faire tomber dans une sensiblerie féminine. De ce fait la femme, de Platon à Nietzsche en passant par Baudelaire, est placée du côté de l'artifice et de l'illusion. En cela, nous la rapprochons de l'image. Peu à peu, l'art se fait la scène d'un clivage masculin/féminin où l'humour tente d'être une des voies du pouvoir à défaut de celle de l'égalité. En cela, les arts plastiques nous semblent être une des disciplines qui ont permis

aux femmes de devenir, non sans quelques sacrifices, la « première personne » d'une raillerie. Souvent pince sans rire, l'œuvre d'art féminine se fait *borderline* à l'image de sa génitrice. Parfois plurielles et drôles, dans toute la polyvalence du terme, les femmes artistes s'émancipent du mythe en le revisitant par le déplacement. C'est fréquemment derrière un humour grinçant et cynique que se cache une lutte acharnée de certaines plasticiennes pour reprendre tous leurs droits sur l'image de leur propre corps. L'œuvre de Rebecca Horn, dès les années 1970, nous a interpellée parce qu'elle joue sur l'ambivalence de la mascarade dans un art qui ne manque pas d'esprit. Elle a visiblement troqué son costume de martyre de l'histoire des arts pour celui de l'amazone, bien déterminée à s'attaquer corps et âme à la prétendue neutralité sexuelle de l'art pour reprendre une formulation d'Anne Creissels.⁷⁴ L'auteur fait rapidement le lien entre la licorne et l'amazone. Décrites comme viriles par les textes anciens, leur image n'en reste pas moins celle d'une femme très conventionnelle. « Du fait de son ambiguïté, la figure des Amazones peut faire l'objet d'une appropriation et se prêter à un détournement propre à valoriser le féminin en construisant l'image d'une féminité active. »⁷⁵ Si l'amazone constitue la figure de la femme destructrice et de la guerrière, l'auteur relève que la Bible nous a déjà donné Judith en peinture ou encore Salomé devenues l'archétype même de la meurtrière. Mais, mise en scène par des hommes, la figure de l'Amazone a rapidement représenté l'objet du désir masculin selon Creissels. Rebecca Horn, quant à elle, incorpore littéralement les mythes fondateurs de notre culture gréco-romaine et judéo-chrétienne, pour troubler à jamais la frontière entre la réalité et la fiction. Le temps du conte se mêle alors à celui de l'histoire des femmes pour rendre caduque l'image d'un Eternel féminin énigmatique et archétypal. C'est en usant, non sans humour, de métamorphoses et d'hybridités en tous genres, qu'elle nous narre sa version des faits pour retracer l'histoire de la subversion d'un corps trop longtemps tenu comme un simple objet de désir.

⁷⁴ A. Creissels, *op. cit.*, « Première partie, Rebecca Horn, Survivance des amazones », p.9.

⁷⁵ *Ibid.*, p.24.

DIFFUSION NON-AUTORISEE

Figure 57 : Rebecca Horn, *Einhorn (La Licorne)*, 1970 – 72, tissu, bois, dimensions variables.

La photographie de 1972 intitulée *Einhorn*, littéralement : *La Licorne*, nous a intriguée par son humour et sa poésie. A première vue, l'œuvre semble facile d'accès. Située dans un champ, une femme de profil est coiffée d'une corne et porte un harnais blanc. Élégante, fragile et éphémère, l'image du féminin s'exprime ici dans toute la délicatesse de sa sensibilité. Son costume, dont le titre nous indique qu'il s'agit d'un déguisement, semble être un détournement du corset blanc de Frida Kahlo dans *Columna rota* de 1944. Toutefois, dans l'œuvre de l'artiste allemande, le tissu s'apparente plus à une parure qu'à un bandage. Connue pour ses vertus thérapeutiques, l'animal d'une rare beauté nous semble ici s'être mué en une figure de la controverse de l'Eternel féminin; celle de l'amazone, symbole d'une féminité active et indomptable. Nous nous accordons avec l'auteur pour dire que la représentation plastique prend la place d'un discours politique. « On perçoit ainsi une tension entre virginité et virilité : femme phallique, la jeune femme est aussi femme et animal mythique dans le même temps. »⁷⁶ Rebecca Horn a fait le choix d'une figure ambivalente condensant l'image de la vierge-guerrière, « zone d'indiscernabilité » pour Gilles Deleuze. Traditionnellement dans l'Histoire des arts, une bonne amazone comme toute bonne muse est d'abord une amazone morte. D'après l'auteur, elle est ainsi dévirilisée et donc plus facile à « posséder » plastiquement parlant et à déposséder de tout pouvoir. Par le choix de l'image d'une guerrière sacrée et inatteignable, Rebecca Horn nous confronte à une remise en question de l'opposition des sexes dans la figure de la dissymétrie. Vue comme un « espace de la confusion »⁷⁷ selon François Lissarrague, en tant que guerrière elle ne peut être femme et en tant que femme elle ne peut être guerrière. Mais la bête n'est pas aussi fragile qu'il y paraît. Bien que le corset rappelle à la fois la ceinture de chasteté et mette en valeur l'anatomie féminine, le corps nu demeure paradoxalement inaccessible. Poétique plutôt que mythique, la licorne est un animal imaginaire et magique dont la pureté et la blancheur en font la rareté. Si on en croit les contes de fées, elle sort tout droit des légendes populaires. Mais là où la petite fille choisira un déguisement de princesse, la femme-artiste revêtra l'étrange attelage de la femme-licorne comme une invraisemblable parure-armure qui n'a rien d'autre de défensif que sa corne phallique. Mais ne vous y trompez point, sous le « ridicule » du déguisement de cette bête étrange, se cache une

⁷⁶ *Ibid.*, p.18.

⁷⁷ *Ibid.*, p.34.

prédatrice dont il faut se méfier. Cette licorne semble s'être échappée d'un conte pour faire face à la réalité. Elle est confrontée à un monde bien réel où l'animal mythique, traditionnellement traqué, se promène en toute liberté. Rebecca Horn sous les traits mélancoliques d'un clown blanc, nous fait basculer du sacré vers le merveilleux renouveau du mythe d'un monde désenchanté. Armée d'une bonne dose d'autodérision et d'un soupçon de burlesque, elle part en croisade pour l'égalité des sexes. Cette performance nous semble subversive parce qu'elle lève le voile sur l'ambiguïté de l'Éternel Féminin. C'est par le truchement du travestissement en une bête en voie de disparition que le rôle principal est cette fois tenu par un être en voie d'apparition dans le devenir féminin de l'Art.

Mais comme dans tout art de création, le féminin n'a pas toujours eu une place prépondérante. « Ainsi, dans l'art de la séduction que l'humour suscite, l'activité, ainsi que la maîtrise de la situation, seraient encore la compétence de l'homme, alors qu'il reviendrait à la femme de faire preuve de passivité et de retenue en relation aux sujets de l'esprit.⁷⁸ » De ce fait le nombre d'humoristes masculins est nettement supérieur à celui des femmes. L'humour des hommes s'apparente presque toujours au *smut* dont parlait Freud, c'est-à-dire l'abord obscène d'une femme par un homme devant un tiers masculin en général. Si le mot d'esprit est une action de déterritorialisation dans le domaine de la psychanalyse pour Daniel Kupermann, on peut dire que dans une relecture féminisée de l'Histoire de l'Art, on constate plutôt une action de reterritorialisation du corps usant de multiples détournements. Dans l'exemple de Rebecca Horn, la femme déguisée parodie un animal extraordinaire. Vêtue d'une structure qui révèle plus qu'elle ne cache, elle est à la fois fragile et sauvage dans cet attelage immaculé faisant référence à l'histoire du vêtement féminin. L'ensemble peut faire sourire, mais on comprend vite que sous le masque de l'humour se cache un fait bien plus profond et grave. La prestation artistique prend alors une autre dimension passant du drôle à l'étrange. La culture populaire et la perception carnavalesque du monde rendent propices les temps du rire et celui de la fête. « Justement, le rire carnavalesque est défini par Bakhtin comme un rire *ambivalent* : « Joyeux et plein d'enthousiasme, mais en même temps railleur et sarcastique » qui « nie et affirme, détruit et ressuscite simultanément », composant une bidimensionnalité nécessairement

⁷⁸ D. Kupermann, « *Humour, sublimation et contemporanéité* », Le Coq-héron, 2011/2 n° 205, p.119-128. DOI : 10.3917/cohe.205.0119, p.126.

paradoxe. »⁷⁹ L'humour est empreint de défi, pour reprendre une formulation chère à Sigmund Freud.⁸⁰ L'œuvre étudiée plus haut est dépourvue de toute résignation. On a une perception du monde carnavalesque qui trouble les genres entre animal et humain, une mutation entre les espèces qui s'opère. C'est l'heure de l'*hybris*, de la démesure et de l'excès; le temps de la métamorphose et du changement, « [...] du devenir ou encore du « transitoire », dans le sens freudien du terme. »⁸¹ Mais l'humour a plusieurs degrés dans son ambivalence. Ce qui est drôle n'est pas forcément hilarant et ce qui est burlesque n'en est pas pour autant dépourvu de sérieux. Le mot d'esprit a ce pouvoir d'être ambivalent car il est le fruit de l'union entre l'amusement et la peur. L'ère du trouble carnavalesque est alors en marche, pour donner naissance à de multiples chimères.

L'humour, dont tout déplacement intrigue et développe le mystère, par un acte créatif subversif génère presque toujours une angoisse chez son créateur. Le *mot d'esprit* a le double talent de savoir divertir et d'inciter à la réflexion. Mais qui dit humour, dit public. La plaisanterie doit s'adresser à un auditoire avisé pour que la magie opère. De ce fait, comme l'a dit Bergson dans son ouvrage intitulé *Le rire. Essai sur la signification du comique* de 1900, pour apprécier un mot d'esprit à sa juste valeur, il faut être de la « paroisse ». La fantaisie comique nous éclaire sur les mythes collectifs et cette autre « folle du logis » qu'est l'imagination. Ainsi, l'humour au féminin doit son succès au fait qu'il traite de ses propres angoisses, puisées au cœur de la condition féminine. Et bien qu'il nous laisse parfois un arrière goût d'amertume, en riant d'elle-même, la femme humoriste se fait simultanément auteur et victime de sa galéjade pour prendre à son tour les hommes pour cible de façon détournée. « En ce sens, lorsqu'on transmet une plaisanterie ou un bon mot, on fait circuler la critique sociale et la dénonciation des hypocrisies présentes en tout groupement, ainsi que la mise en évidence de la farce contenue dans la tentative d'éterniser toute idéalisation, favorisant ainsi, même si ce n'est que ponctuellement, une libération temporaire des impositions sociales anachroniques. »⁸² De ce fait les femmes artistes brisent des tabous en ébréchant à jamais un Idéal Féminin cher aux Hommes. Leur art est transgressif et violent

⁷⁹ *Ibid.*, p.122.

⁸⁰ S. Freud, (1927), *L'humour*, dans *Œuvres complètes*, Tome XVIII, Paris : PUF, 2002, p.137.

⁸¹ D. Kupermann, *op. cit.*, p.122.

⁸² *Ibid.*, p.120.

car pour se faire entendre il faut frapper fort et savoir se faire maître de son propre destin. L'humour n'est pas la seule voie du pouvoir des femmes mais bien un des meilleurs moyens pour parvenir à leurs fins. Ce n'est pas une solution de repli mais bien un outil d'ascension culturelle. L'humour des femmes artistes peut être entendu comme un refus de la fatalité d'un destin biologique. Toutefois, il serait réducteur et insultant de croire que l'art féminin se cantonne à un humour défensif ou psychopathologique qui aurait pour but d'éviter le contact avec une réalité trop angoissante et déplaisante, pour reprendre les théories freudiennes.

IV.2.2. Un art particulièrement grotesque

Le problème majeur de l'art usant directement du corps tient à ce qu'il remet toujours en question la santé mentale de son créateur. La frontière entre la démarche géniale et la névrose devient perméable. Certaines pratiques contemporaines mêlent de façon troublante symptômes psychanalytiques et aliénation dans un art charnel. Dans sa nouvelle conception du stade du miroir, Orlan peut et veut se contempler ouverte jusqu'au fond de ses entrailles. Comme beaucoup de ses contemporains, elle recherche les limites de l'art en se mettant en marge d'une civilisation obsédée par la normalité. Ainsi dit-elle vouloir faire évoluer notre regard « [...] en mettant en question notre prêt-à-penser, en étant non seulement un actant mais aussi un acteur de cette société. »⁸³ Elle rejoue les grandes thématiques qui fondent notre culture artistique en entremêlant reliquaires et chairs, dessins et sang, réel et virtuel. Comme la prostituée de Naïn, à la fois une et plusieurs, Orlan est représentative d'une beauté hybride entre machine et femme fatale qui prostitue son art, jouant aux machines à « baisers ». Quelques années plus tard, comme Sainte Marie-Madeleine, elle se travestira dans une longue robe blanche (im)maculée. Mais contrairement à la sainte repentie, elle délaissera les larmes pour le rire. Il nous paraît difficile de ne pas repenser à la thèse de Daniel Arasse pour qui la toison de Madeleine était là pour effrayer les gens et surtout les femmes. Alors, si on suit le raisonnement de l'historien, on peut se demander si Orlan ne nous présente pas en fait une histoire « au poil ». Chevelue, mais avec une toison fictive dans *Le baiser de l'artiste*, elle passe à une toison peinte mais sans tête dans *La tête de Méduse* de 1978. L'artiste présente et représente la toison qui, à en croire le fondateur de la psychanalyse, effraierait le Diable en personne. L'artiste, à travers différentes figures mythiques, nous propose un monde en mouvance où hybridation et travestissement de son propre corps de femme sont devenus monnaie courante. Le sexe féminin passe d'érotique à monstrueux chez Orlan parce qu'il s'apparente de trop près à la blessure. Le corps féminin devient alors le terrain de prédilection du grotesque au sens où il fait référence à un lieu humide et sombre. Dans un geste en hommage à la première comique de l'Histoire connue pour être Baubô, Orlan fait

⁸³ Orlan, « Surtout pas sage comme une image », *Quasimodo*, n°5 (*Art à contre-corps*), Montpellier : Printemps 1998, p.97.

l'exposition de ce qui d'ordinaire est voilé, savamment suggéré et rarement peint en son intégralité; ce sexe « qui n'en est pas un » pour reprendre Luce Irigaray. « Par exemple, dans une performance réalisée au musée Sammlung Ludwig d'Aix La Chapelle, en Allemagne : il s'agissait devant une énorme loupe d'exposer mon sexe (dont les poils d'un côté étaient peints en bleu) et ce, au moment de mes règles, un moniteur vidéo montrait la tête de celui ou celle qui allait voir, un autre montrait la tête de ceux ou celles en train de voir, à la sortie le texte de Freud sur la tête de méduse était distribué « ([...]« *A la vue de la vulve le diable même s'enfuit* »)...»⁸⁴ Il nous a paru qu'Orlan revisite dans cette performance le mythe de la caverne où l'aveuglement se fait à la contemplation même du lieu commun de notre venue au monde, sans mauvais jeu de mots. Assurément cette œuvre n'a plus rien à voir avec *l'Origine du monde* de Courbet. L'aveuglement se crée devant cette monstration audacieuse d'un sexe féminin ensanglanté qui n'est pas celui qui donne naissance, mais bien celui qui nous fait détourner le regard par dégoût ou par pudeur. Comme le souligne Daniel Kupermann dans son article, l'image de la Méduse symbolisait l'organe génital de la femme renvoyant ainsi au complexe de castration. L'œuvre d'Orlan fait face à une longue tradition de la célébration de la nativité chrétienne. C'est en Lilith démiurge qu'elle propose son propre archétype d'un féminin non pas « pur » mais stylisé. Ici, l'éloge est celui d'un organe non reproducteur arborant les couleurs du manteau de la Vierge. L'idole acheiropoïète, au demeurant cachée de tous, est à jamais désacralisée. Le corps féminin reste le médium préféré des arts plastiques, celui qui connaît tous les maux et qui a reçu tous les dons est présenté sous un nouveau jour, par celles qui le possèdent et en sont possédées en retour. L'artiste expose fièrement ce que l'on a toujours soigneusement éludé dans l'histoire de l'art : l'image de la « femme-peinture » résumée dans un geste radical faisant appel à la désacralisation et à l'impureté, celui de la période inféconde des menstrues. Elle nous fait l'apologie d'une histoire où le traditionnel pinceau (étymologiquement *peniculus* en latin *petit pénis*⁸⁵) est absent dans une histoire de l'art dépeinte au féminin. La tentation est grande d'en parler en termes de geste artistique osé donnant une bonne déculottée à l'histoire d'un art occidental et patriarcal. L'artiste nous prouve et nous montre qu'elle en a,

⁸⁴ *Ibid.*, p.95.

⁸⁵ Sources, D. Arasse, « La toison de Madeleine », *On n'y voit rien*, Paris, Editions Denoël, Collection Folio Essais, 2000, p.119.

manifestement là où il n'y a rien d'apparent. Le schéma de Freud est rendu caduc puisque *le mot d'esprit* est ici d'abord celui du corps dans un art plein d'humeurs. L'esprit a rejoint le charnel pour devenir *un mot du corps* dans un humour violent où la femme fait une blague obscène sur elle-même. « L'Art Charnel aime le baroque et la parodie, le grotesque et les styles laissés-pour-compte, car l'Art Charnel s'oppose aux pressions sociales qui s'exercent tant sur le corps humain que sur le corps des œuvres d'art. *L'Art Charnel est anti-formaliste et anti-conformiste.* »⁸⁶ Dire que ce n'est pourtant pas son genre, prend ici tout son sens. On assiste à une sorte d'auto-agression qui dénonce de manière fort dérangeante mais nécessairement féministe le ridicule de ce qu'est au fond la domination masculine. Etre choqué qu'une femme puisse user de sa propre image, peut paraître archaïque, mais c'est pourtant de cela dont il est ici question : du droit à disposer de son propre corps et de le penser, au lieu de le montrer simplement. L'art du rire invalide l'attitude de recueillement du spectateur devant l'œuvre d'art traditionnellement devenue idole. L'humour est un défi contre l'art traditionnel. Orlan a fait le pari de gérer sa propre image entre figuration et défiguration. Sa démarche est doublement risquée puisqu'elle tente de fédérer les femmes entre elles face au même oppresseur, tout en risquant d'en offusquer plus d'une. Pourtant l'homme est bien ici la cible de la plaisanterie, même si pour cela l'artiste a dû faire preuve d'autodérision. La métonymie du corps féminin résume à elle seule une des plus grandes omissions de l'Histoire de la Peinture occidentale. Qu'elle se nomme Baubô, Lambé ou Méduse, la femme humoriste, dès ses origines, a quelque chose de phallique. Son pouvoir réside dans sa capacité à provoquer une réaction chez son spectateur, par la monstruosité de ses propos et de sa gestuelle. Ainsi Freud utilise-t-il la figure de la Méduse, dont la seule vue était mortelle, pour illustrer la peur de la castration. La figure de Baubô fut totalement ignorée de la psychanalyse à en croire l'auteur. La vieille femme tenta de sortir la déesse Déméter de son affliction due à la perte de sa fille Perséphone enlevée par Hadès, dieu des enfers. L'auteur nous signale que Baubô fait partie de la lignée des Graïa, autrement dit des sœurs des Gorgones. « Après neuf jours de jeûne, vaguant à la recherche de sa fille, Déméter arrive à la demeure d'Eulmolpus, dans les alentours d'Éleusis, où elle est reçue par la Graïa qui lui offre un repas. Face à la grave mélancolie de Déméter et à son refus de s'alimenter, Baubô, selon la tradition orphique, a soulevé ses jupes et, exhibant son sexe, a réussi à la

⁸⁶ Orlan, *op. cit.*, p.98.

divertir en usant de mouvements et de grimaces insolites. »⁸⁷ Ainsi l'art du rire féminin fut associé à l'obscénité, mêlant pour des siècles le terrifiant au grotesque. Jean-Pierre Vernant⁸⁸, à la suite de Freud, distinguera Gorgô qui est une face maquillée en sexe, et Baubô, qui est « un sexe maquillé en visage », un « sexe fait masque ». L'une devint symbole de l'effroi, l'autre celui de la consolation, ainsi que de l'éternel retour dionysiaque selon l'historien. La figure de Méduse n'est pas comique mais au contraire terrifiante. Baubô, quant à elle, est bienveillante puisque l'impudeur de son acte tente de délivrer de la douleur du deuil. L'humour des femmes est obscène parce qu'il est un art du corps autant que de la parole. Orlan nous confronte à la partie basse de son corps, répétant le geste de Baubô, pour nous sortir d'un Eternel féminin pétrifiant la figure de la femme. Pour Bernard Lafargue, l'artiste devient son propre Pygmalion, dans une œuvre dépourvue de toute hypocrisie où Orlan exhibe son sexe « peinturluré » au spectateur. « En mon(s)trant son con dégoulinant de sang dans une mise en scène pornographique privée de tout érotisme, Orlan lève le fantasme du *velum* [...] Le con n'est plus tenu à être une matrice. [...] Prenant à rebours l'Annonciation à Marie, la dégoûtante pornographie du con d'Orlan, « bleu saignant » au sens culinaire du terme, annonce à ses visiteurs que la femme peut être humaine sans être obligée au ridicule du rôle de génitrice ou d'immaculée. »⁸⁹ L'art ouvre les portes au grotesque puisque le corps et ses orifices sont célébrés. Le corps, ouvert de façon naturelle ou par le biais de la chirurgie, flirte de manière choquante entre exhibitionnisme et violation de l'espace intime. Dans notre premier exemple artistique, le corps est (re)présenté entre proie et prédateur face à un spectateur dont la place est indéterminée. Sommes-nous licorne ou chasseur? Dans notre deuxième exemple, il est paré de peinture (de guerre?) en un objet/sujet d'attraction et de répulsion, offert aux yeux de tous. Monstrueux et grotesque, il l'est sans aucun doute, puisque monstre vient du latin *monstrare* qui veut dire montrer. Alors, accordons au moins cela à un geste qui a créé la controverse, Orlan se mon(s)tre en chimère entre « sacrée et profane ». Telle la Sphinge ou Lilith (le serpent), elle nous interroge sur notre propre vision de la sexualité. Elle nous montre la beauté du mal, de l'interdit et de la transgression. Orlan se veut muse macabre à la tête tranchée qui pétrifie

⁸⁷ D. Kupermann, *op. cit.*, p.127.

⁸⁸ B. Marcadé, « Le Devenir-Femme de l'Art », *Féminin masculin : le sexe de l'art*, *op. cit.*, p.38.

⁸⁹ B. Lafargue, *Quatre fameux cons*, Saint-Pierre-du-Mont : Eurédit éditeur, Mars 2000, p.60.

les spectateurs en dardant sur eux un « troisième œil » *infant*. « « Comme péché contre le père (la fondation d'une différence contre lui), la monstruosité est une espèce de parole non contenue dans les discours du patriarcat, une énonciation lisible, littéralement dans la « deuxième bouche » d'Orlan. » »⁹⁰ Par moment, le comique peut détenir dans certaines circonstances des aspects fortement moraux. Il fait parfois peser le ridicule sur le divergent mais l'humour noir, dit « patibulaire » chez Freud, ne peut faire rire de façon unanime. Le geste corrosif, profondément transgressif de l'artiste, est pourtant exercé sur son propre corps. Il agresse et rabaisse l'image d'un féminin immaculé, pour provoquer chez son spectateur un rire honteux né d'une certaine gêne. N'oublions pas que l'artiste se fait à la fois agressive et outragée, pour enfin montrer à la face du monde que l'Eternel féminin n'est en rien la Vérité de la Femme.

⁹⁰ S. Wilson, « Orlan-chimère : la belle dame sans merci » in ouvrage collectif, Bruxelles, *Arts de Chair*, collection Essais la Lettre volée, 1998, p.105.

IV.2.3. L'ironie d'un corps absent face à l'incorporation du cynisme

Les travaux de Rebecca Horn et d'Orlan sont à la fois drôles et cruels. Pleins de finesse et d'autodérision, ils ont la richesse de pouvoir combattre le mal par le mal tout en restant polysémiques. Pour lutter contre une domination quelle qu'elle soit, il faut d'abord savoir se détacher de sa propre image. Ainsi ces œuvres oscillent-elles entre parodies et antiparastases. Le rire a cette capacité d'exorciser et de dédramatiser les pires conflits. En profanant ce qui fut jusqu'à présent exempt de toutes critiques, il rend affrontable ce qui nous paralyse. Pour Sigmund Freud, l'humour est un rire humide qui marie les larmes au rire en provoquant une violente réaction chez son auditeur. Il soulève beaucoup de questionnements par son ambivalence. Faut-il s'oublier soi-même pour pouvoir rire d'un souci personnel? Est-ce à dire que l'humour provoque une perte des références identitaires? Pour le psychanalyste, il est évident qu'on ne peut désormais plus séparer la création esthétique de l'humour. Leurs processus sont voisins et étroitement liés. Subséquemment, l'humour tout comme le processus de création sublimatoire, pour reprendre la formulation clinique, possède trois grandes dimensions : l'éthique, l'esthétique et la politique. Elles regroupent chronologiquement l'intention, « l'effet de grâce »⁹¹ de bénir la vie à chaque instant et l'opinion par la prise de position. On comprendra aisément que faire rire va bien au-delà du plaisir réciproque que cela procure. L'humour est une relation d'échange mais surtout de pouvoir. Savoir faire rire est un art, mais aussi une stratégie qui permet de faire passer des idées qui n'auraient pas eu le même impact si elles avaient été portées par la révolte. L'humoriste se sent valorisé quant il voit que le mot d'esprit agit, car il est alors la preuve d'une forte vivacité d'esprit. Même s'il oscille entre l'obscène et l'incisif, il arrondit parfois les angles et fait passer plus facilement des situations délicates. L'humour et le déplacement consistent à mettre « les rieurs de notre côté » pour reprendre Sigmund Freud, ce qui nous pose en maître de la situation. C'est une façon intelligente de manipuler autrui pour lui faire accepter des situations incongrues qui lui paraîtraient irrationnelles en temps normal. Comme le rappelle l'auteur, celui ou celle qui fait rire est toujours gagnant car rien ne dépasse le plaisir de rire. Le temps du rire est délectable par bien des aspects. Il

⁹¹ D. Kupermann, *op. cit.*, p.121.

remémore en nous le souvenir d'une période d'insouciance dédiée au jeu; celle de l'enfance où « rien n'est vraiment grave » et où l'on peut rire de tout. Même s'il permet de disposer plus facilement de l'écoute d'un auditoire, l'humour n'est pas pour autant dépourvu d'intelligence, d'enseignements et de sérieux. Lorsqu'il vient à rencontrer l'art, on assiste à un savant échange entre mots et maux d'esprits. C'est alors, que les jeux du corps et de l'esprit se transforment dans une ère post-féministe, en jeux du je et maux du corps. Nous aimons à penser l'art en terme de plateforme de jeu où s'affronteraient, dans un temps et lieu mis à part, le masculin et le féminin. L'humour dans l'art est plus l'histoire d'un jeu de passe-passe qu'une guerre acharnée pour la domination d'un sexe sur l'autre. L'environnement paraît soudain moins menaçant et se trouve démystifié. Les mots jouent un rôle fondamental pour que l'humour opère dans l'œuvre. Jamais innocent, il a toujours un but. Ainsi dit-on qu'en tout humoriste sommeille un moraliste. L'humour déstabilise le quotidien et met le doute sur l'identité de chaque chose car il en offre une autre vision qui paraît fracassante de vérité.⁹² Jouer la carte du mot d'esprit, c'est refuser de se cantonner à la seule réalité qui nous a été enseignée. C'est un acte politique subversif qui sonne le refus des conventions immuables. Pour comprendre pleinement la valeur des choses de la vie, il faut se l'approprier et le détourner. Cependant, l'art du rire n'est pas la négation du sérieux, tout au contraire il est son apprentissage. Il serait dommage de penser qu'oser rire nous pousse à échapper à la réalité. A l'inverse, l'humour nous en ouvre toute la diversité. L'humour féminin, au travers de pratiques parodiques, a tout à voir avec le jeu du « faire comme si ». L'art, tout comme le jeu, se caractérise par le conflit ou la compétition (*l'agôn*), le hasard (*aléa*), le fait de se faire passer pour tout autre que soi-même (*mimicry*), et l'anéantissement de la réalité (*ilinx*).⁹³ En cela, nous rapprochons le joueur du blagueur, puisqu'ils imposent toujours leurs propres règles. Durant des siècles, les femmes furent placées du côté du paraître et de la mascarade. Hissé au rang de muse mais très rarement à celui de génie, le féminin fit de l'humour la voie secrète de son pouvoir en se faisant maîtresse de la mascarade. C'est par l'imitation satirique d'œuvres intouchables d'un panthéon masculin des arts plastiques qu'elles s'imposèrent enfin dans un style proche du burlesque qui ne manque pas d'esprit. Par l'art du faux semblant, l'hystérie des génitrices

⁹² C. Frontisi, Chenieux-Gendron, « Le Mot Klee », in colloque *Jeu surréalistes et humour noir*, Coll. Pleine Marge, N°1 LACHENAL & RITTER, 1993, p.230.

⁹³ Références aux ouvrages de Caillois, Roger, 1958, *Les jeux et les Hommes : le masque et le vertige*, Paris : Gallimard et de Henriot, Jacques, 1989, *Sous couleur de jouer, la métaphore ludique*, Paris : J. Corti.

semble se déchaîner au travers d'une réalité représentée de manière absurde, dans ses pratiques hors-limites *a priori* dépourvues de morale. C'est fièrement qu'elles font la part belle à l'art de l'antiparastase qui ne manque pas d'humour. Pour reprendre une formulation de Johann Huizinga sur la fonction sociale du jeu, l'Homme, et de notre point de vue d'autant plus la Femme, tient plus de *Homo Ludens* que de *Homo Faber*. Le jeu est considéré comme un phénomène culturel.⁹⁴ Lorsque l'art féminin se fait humoristique, il assouvit un penchant naturel pour l'imitation qui dégage avec détachement certains aspects du sérieux de la vie. Ainsi, poétesses et artistes du monde entier changent notre monde en une énorme scène où chacun joue son propre rôle. Ne nous arrêtons donc pas aux apparences, puisque ces créatrices font de leurs prétendues faiblesses une force les rendant superficielles « par profondeur » dans un goût nietzschéen. Le jeu, l'art et l'humour ont en commun de toujours être une action libre et ludique accessible à tous, ce qui en fait une arme de prédilection pour le devenir féminin des arts. Comme nous avons pu le constater plus haut, quand une femme fait de l'humour c'est principalement pour compenser les lacunes d'une société dont elle fut mise en marge. Le rire a quelque chose d'indispensable comme une fonction biologique pour permettre son émancipation. La femme, traditionnellement associée à la peinture, joue le jeu de l'illusion (qui en latin signifie : entrer dans le jeu) pour se soustraire aux normes de la vie quotidienne. Rebecca Horn et Orlan ont pu dépasser leur statut de femme-objet dans un art extravagant. C'est au travers de créations pleines d'ironie qu'elles peuvent se transformer à volonté en tout Autre que ce qu'elles sont.

⁹⁴ Référence à l'ouvrage de Huizinga, Johann, (1938) 1988, *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris : Gallimard.

DIFFUSION NON-AUTORISEE

Figure 58 : Marcel Duchamp, Reproduction de *L.H.O.O.Q.*, 1919, extrait de la *Boîte en valise*.
Ready-made aidé : crayon sur une reproduction de la Joconde, 19,7 x 12,4 cm.
Philadelphia Museum of Art : Louise and Walter Arensberg Collection.

Notre dernier exemple sera masculin. Il est en effet difficile de ne pas parler de l'œuvre de Marcel Duchamp lorsqu'il est question de détournement et d'humour patibulaire. Entre 1911 et 1921 ses travaux ont un aspect androgyne et intersexuel dont l'ambiguïté est extrême et très sophistiquée. Connu pour avoir tenu le rôle central de grand perturbateur des arts en brouillant les genres, ses travestissements en *Rrose c'est la vie* en sont les plus fameuses performances. *L.H.O.O.Q* est l'exemple parfait d'un mot d'esprit « pur » au sens freudien du terme. Duchamp qualifie lui-même son acte de blasphème et d'iconoclaste.⁹⁵ L'œuvre par son détournement provoque en nous la déroute et bouleverse les catégories habituelles de notre perception. Son détournement ne manque pas d'audace et profite du simulacre. En 1965, la blague se poursuit en petit jeu espiègle des arts dans *L.H.O.O.Q rasée*, lorsque Duchamp nous révèle la vraie nature de la Joconde pour railler à jamais l'image de l'une des plus célèbres femmes de la Peinture renaissante. Dans un esprit bon enfant, l'artiste pourvoit de moustaches une sommité de l'art qu'on ne présente plus. Mais cette prétendue insouciance enfantine ne leurre personne puisqu'il désacralise la seule femme de l'art reconnue pour sa légendaire beauté. C'est alors que l'acte irrévérencieux envers l'œuvre magistrale donne une toute autre envergure à son énigmatique sourire. Ce sourire « sacré », commun aux saints de Léonard de Vinci et aux dieux des sculptures grecques, finit par nous troubler. Il discrédite la seule femme de l'art connue pour sa beauté et non pour sa nudité en la ramenant au rang d'illusion. L'œuvre est probablement un clin d'œil en lien avec les orientations sexuelles du peintre. Le mot d'esprit y est fort intéressant puisqu'il surprend celui qui le prononce à haute voix. Puis le doute s'installe sur la signification de ce nouveau titre. Look ou « Elle a chaud au cul », transforme le modèle féminin en un homme travesti. La plaisanterie s'apparente à celle d'un vilain garnement qui inscrit simplement au dos d'une reproduction artistique des initiales afin d'en changer totalement le sens. Dotée d'une belle paire de moustaches et d'un bouc dans le style de Belzébuth, *la Joconde* se présente sous les traits d'un travesti. Duchamp sera tiraillé entre haine et amour pour la peinture pour des raisons familiales mais surtout pour ses rapports avec les femmes ce qui le poussera à se consacrer à la sculpture. Certains verront en l'action

⁹⁵ G. Dorflès, *Eux qui sont-elles? Art du travestissement et travestissement de l'art : travestis et travestissements dans les arts, au théâtre, au cinéma, dans la musique, au cabaret et dans la vie quotidienne*, Paris, P. Vermont, 1964, (*Rrose Sélavy*) 7-13, p.10.

du *ready-made* une façon d'échapper à cette Femme-peinture. C'est en 1912 à Munich que Duchamp comprit l'équation réversible femme=peinture constate de Duve. « [...] Tout se passe comme si le *readymade* était une manière de s'éloigner, et donc de se protéger, d'une féminité de la peinture (et par voie de conséquence, de sa propre féminité) qui lui serait devenue insupportable. En ravalant la peinture-femme au rang de pissotière-sculpture, [...] Duchamp joue sur deux tableaux à la fois : il invente un genre hybride, un troisième genre, qui aurait les caractéristiques de l'art et du non-art, [...] qui constituerait l'image d'un sexe féminin, érigée « en folie de grandeur du pouvoir masculin », en même temps que la réalité prosaïque d'une pissotière. »⁹⁶

⁹⁶ B. Marcadé, *op. cit.*, p.28.

DIFFUSION NON-AUTORISEE

Figure 59 : Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917/1964.
Ready-made : urinoir en porcelaine, 23,5 x 18 cm, hauteur 60 cm,
Milan, Collection Arturo Schwarz.

Fontaine en est le parfait exemple, puisqu'il s'agit d'une pissotière retournée dont le titre suggère quelque plaisanterie déplacée sur l'anatomie féminine. Orlan dans son œuvre *tête de Méduse* détourne à son tour le *ready made* duchampien ou le corps devient un « ready-made modifié ». La femme artiste place un « corps-modifié » au cœur du débat public. Ainsi, se confrontent l'ironie du corps absent de *Fontaine et LHOOQ* à une pratique féminine où le grotesque est celui d'un corps bel et bien présent. Orlan quant à elle, nous présente la face cachée du féminin, allégorie d'une gorgone grecque qui pétrifie par son seul visage, reprenant les couleurs du ciel et du charnel. En reproduisant le geste fondamental de Baubô, l'artiste lève le voile de l'hypocrisie puisqu'il est ici question d'un sexe féminin non plus en porcelaine mais fait de chair et de sang. En revisitant le *ready-made* de Marcel Duchamp, elle exacerbe tous les paramètres de la féminité et du fard, en peinturlurant un « continent » désespérément noir pour Sigmund Freud. L'humour, dans l'expression féminine artistique, a su faire la part belle entre l'esprit et le corps pour p(a)enser et élever le monde différemment. Ainsi le génie de la femme n'est plus exclusivement celui de la vie, de même que l'esprit n'est plus un privilège masculin. L'humour a un fort pouvoir émancipateur qui trouve en l'art un médium propice à un épanouissement en tous genres. Le plaisir qu'il procure à sa créatrice n'a jamais été une fin en soi, mais a la faculté de permettre de « vivre poétiquement » le quotidien sans craindre la fatalité du destin. Dans ses accents ironiques, il tente de démasquer son entourage en faisant entendre le contraire de ce qu'il énonce. Libérateur, il renforce des liens identitaires préexistants au sein d'une communauté et a assurément trouvé en l'art, un terrain propice à sa libération et à son épanouissement.

IV.2.4. L'art d'en rire, blasphème d'un corps actant

Nous situerions la pratique de Michel Journiac entre profanation et rituel artistique. Célèbre pour son humour décalé, l'artiste possède une façon déterminante et « sacrificielle » de soustraire son corps à l'aliénation culturelle rappellent Jean-Marc Lachaud et Claire Lahuerta. « [...] (Sacrificielle, dans le sens où l'artiste, de formation théologique, oppose au schéma corporel judéo-chrétien une posture critique véritablement incarnée dans son œuvre, fondée sur les actions spéculaires, en miroir des grandes images - ou icônes - de la Bible). »⁹⁷

Messe pour un corps de 1969 est l'exemple parfait puisqu'il allie la problématique du sacré/profane à celle de l'humour comme voie de subversion. Dans cette performance qui fonda les bases de l'art corporel Journiac, en parfait officiant, propose au public de « manger son corps » dans un rituel irrésistiblement blasphématoire où l'hostie et le vin de messe se sont métamorphosés en boudin d'artiste consacré. L'artiste prend ici le double rôle de prêtre/Christ dans une œuvre à première vue humoristique, mais qui met en lumière le tabou d'un cannibalisme sous-jacent dans le rituel chrétien. Reste à savoir si le public était digne de le recevoir. Michel Journiac se disait en lutte contre une société régie par les normes comme celle de l'idéologie judéo-chrétienne d'un corps devant faire un choix entre douleur et culpabilité. L'artiste tenta de « [...] déformer le corps de son ancrage religieux afin de lui laisser la liberté de se révéler. »⁹⁸ Dans son *Traité d'athéologie*, Michel Onfray nous apprend que la chair occidentale est chrétienne et que la pénitence de la souffrance appelle au mysticisme. Dans l'esprit de l'artiste, dès 1987, l'image de l'homme se trouve en faillite sociale et culturelle. « « L'Art corporel, au-delà des anecdotes, écrit M. Journiac est d'abord cette mise en cause de l'image. » »⁹⁹

⁹⁷ J.-M. Lachaud, C. Lahuerta, *op. cit.*, p.90.

⁹⁸ *Ibid.*, p.90.

⁹⁹ *Ibid.*, p.92.

DIFFUSION NON-AUTORISEE

Figure 60 : Michel Journiac, *24 heures de la vie d'une femme ordinaire*, 1994, *La bourgeoise au musée*, photographie, 110 x 90 cm.

Dans *24 heures de la vie d'une femme ordinaire* de 1974, il fait parti du spectacle social en représentant le stéréotype de la ménagère idéale. Sa performance est ludique et carnavalesque se rapportant à une imagerie masculine. Une femme telle que les hommes la rêvent « [...] puisque son être-pour-les-hommes est un des facteurs essentiels de sa condition concrète. »¹⁰⁰ De ce fait, on entendra souvent dire que le travesti en fait toujours trop, qu'il est dans la *sur-féminisation*. Mais ne nous y trompons pas, bien loin de vouloir assurer les bases de sa virilité, l'art de Journiac est une lutte permanente contre les préceptes d'une société hétéro-normative. Toujours à double tranchant, ses performances unissent avec génie humour et perturbation. Le côté plaisant de ses travestissements déguise une froide réalité : ici celle du travail des femmes. Il est habituellement banalisé comme l'a souligné Pierre Bourdieu, attendu que, lorsqu'un homme s'empare des tâches d'ordinaire réservées aux femmes, elles s'en trouvent soudain magnifiées et ennoblies revêtant tout à coup un caractère exceptionnel. Il traite de l'enjeu du corps dans la société et du droit des femmes à en disposer dans *Hommage à Freud*. « On a, une fois pour toutes, condamné les femmes à incarner le désir. Le costume féminin, le maquillage, n'ont pas d'autres fonctions. »¹⁰¹ Pour Journiac, l'homme enferme les femmes dans des costumes irrationnels incarnant un désir stéréotypé. Que l'on soit homme ou femme, se travestir c'est transformer son apparence en vue de donner vie à un personnage, une manière de jouer à être autre. Dans *Le Dictionnaire du corps*, Philippe Liotard nous enseigne qu'« il est compris désormais comme la manière dont un individu joue une corporéité (vêtements, maquillage, bijoux, gestualité, etc.) propres au sexe qui n'est pas le sien. »¹⁰² De ce fait, un homme qui se travestit, devra développer les marques sociales de la féminité et inversement. Cette action pleine d'ambiguïté peut parfois trahir l'envie de devenir cet autre que l'on copie, mais, comme le remarque l'auteur, il a plus généralement pour but de troubler la perception d'autrui. « Ceci annonce un futur où les corps fantasmés du XXI^e siècle s'incarnent dans l'entre-deux et le fluctuant. Le travestissement y participe, non seulement pour paraître ou devenir autre, mais aussi pour créer un autre genre plus tout à fait masculin, pas complètement féminin, presque l'un, pas l'autre non plus...»¹⁰³

¹⁰⁰ S. De Beauvoir, *op. cit.*, Tome 1, p.228.

¹⁰¹ http://synesthesie.com/syn12/pages_intervenants/michel_journiac/texte_journiac.html

¹⁰² P. Liotard, « Travestissement », *Dictionnaire du corps, op. cit.*, p.332.

¹⁰³ *Ibid.*, p.334.

A l'aube d'un XXI^{ème} siècle plein de promesses en termes d'égalité, l'humour n'est pas encore connu pour être la voie royale des femmes. Comme nous avons pu le constater, certaines plasticiennes n'en sont pas dépourvues, bien qu'à en croire la tradition psychanalytique, l'absence de *surmoi* chez le sujet féminin témoignerait de l'incapacité à rire de quoi que ce soit. L'art montre la multiplicité et la sensibilité d'un humour féminin essentiellement différent. L'histoire de l'art féminin est d'abord celle d'émotions mises à l'œuvre dans une logique de la sensation qui contribue à écrire un nouveau chapitre de leur Histoire. Plus qu'un miroir, il est un questionnement profond allant bien au-delà des apparences qui sont parfois trompeuses. Rebecca Horn célèbre la correspondance animale alors qu'Orlan prend le parti de la re-figuration en se travestissant en monstre. L'art féminin s'est nécessairement fait féministe pour imposer sa place, non plus dans, mais aussi face au monde, dans l'esprit des théories de Simone de Beauvoir.¹⁰⁴ Reste à savoir si, comme le pensent certains, l'humour peut discréditer l'art des femmes. Le rend-il dangereusement absurde ou ingénieux? Les œuvres de facture féminine nous semblent drôles au double sens du terme. D'abord parce qu'elles sont étranges et dérangeantes, ensuite pour le génie dont elles font preuve dans une folie-douce pleine de singularités. Inconvenantes par bien des égards, elles osent pointer du doigt ce qu'il ne faut surtout pas révéler. En nous offrant le monde sous un angle désaxé, le pouvoir de l'humour s'est mêlé à celui de l'image pour ne plus jamais cantonner la femme à la passivité et au silence. Celle dont l'ancêtre Pandore a reçu tous les dons, possède à n'en point douter celui de la maîtrise du *mot d'esprit*. L'humour féminin est parfois grossier, violent et féroce puisqu'il porte en lui la révolte d'un interdit désormais révolu de la parole. Les performances d'Orlan et de Rebecca Horn doivent être entendues comme autant de pieds de nez à tous ceux et celles qui pourraient encore penser que certains propos ne devraient pas sortir de la bouche d'une femme. Si la plasticienne n'hésite pas à user parfois de clichés qui contribuent au rabaissement de sa propre image, c'est pour mieux se réapproprier un corps dont elle fut trop longtemps dépossédée. Par la voie du détournement et de l'ironie, elle tente de se dégager des images qui lui collent à la peau, en les ridiculisant à leur tour par la parodie et la mascarade. Toutefois, notons que toute libération réclame quelques sacrifices. Ainsi le corps féminin doit transgresser sa mythique dimension sacrée. Surtout quand il se fait charnel, l'art

¹⁰⁴ S. de Beauvoir, *op. cit.*, Tome 2, p.556.

féminin côtoie les limites du risible dans une désacralisation lui faisant prendre le double rôle de la victime et du bourreau. Tout déplacement entraîne un dérangement. Il intrigue et développe le mystère, pour divertir et éveiller à la réflexion. C'est en explorant les frontières du corps que la femme pourra s'émanciper d'un lourd passé de représentations phallogocentriques. L'humour dans l'art féminin nous semble être en voie de reconnaissance, bien que la violence de sa transgression en rebute plus d'un(e). S'il choque son auditoire, c'est qu'il est plus révolté que révoltant. Loin de le discréditer, il le rend décisif parce qu'il est une exhibition de l'intellect. Le mot d'esprit est souvent communiqué dans un enthousiasme contagieux donnant un sentiment de liberté absolue où tout devient possible. On dit que tout mot d'esprit requiert son public et nous espérons sincèrement qu'en art il est de tous genres. Ambivalent par bien des aspects, l'humour des femmes a de multiples facettes puisqu'il nous paraît tout à la fois mélancolique, plein de grâce, d'une obscénité sans nom, grinçant et éclatant de vérité. Nous aurions été tentée de dire que cet humour est dépourvu de couleurs puisque ces dernières connotent de lourds symboles dans l'Histoire de la peinture et de l'iconographie. Pourtant, même s'il cherche à troquer le noir pour le rose du merveilleux, afin de nous débarrasser du rire jaune qui nous a rendue verte (de rage), nous préférons ne pas en réduire la palette. Dans un monde en devenir-féminin, la femme en artiste-philosophe est bien celle qui désormais nous propose du spirituel dans l'art.

IV.3. Du spirituel dans l'art féminin?

IV.3.1. Le sacré a-t-il un genre?

L'exposition *Traces du sacré* de 2008 prend ses bases sur le constat d'un désenchantement du monde, pour tenter d'expliquer comment dans un monde d'où Dieu s'est retiré, l'art continue de tracer la voie d'une irrépressible nécessité d'élévation. Elle revient sur la quête de l'homme moderne qui cherche dans les cieux devenus profanes les réponses aux interrogations éternelles. Mais reste-il des traces du sacré dans la création? Qu'en est-il de l'art des femmes? Ont-elles une spiritualité propre à leurs pratiques? Pour quantité d'auteurs, il est inconcevable que, dans une société sécularisée, l'art puisse être vidé de toute expérience du sacré. Mais ici, il est question d'un sacré situé en dehors de l'espace religieux, logé à l'intérieur de l'être. La « mort de Dieu » est la conséquence la plus visible de la culture séculière des Lumières et du régicide révolutionnaire de 1789. Max Weber diagnostiquera en 1919 « un désenchantement du monde » où Dieu est tué par la raison laïque. Certains iront même jusqu'à envisager l'art comme une nouvelle expérience religieuse faisant de l'artiste un médiateur du divin. Peu à peu émergea un « christianisme païen » né des rapports entre art et spiritualité. Aujourd'hui, on assiste à une réelle envie de liberté dans une visée mythique qui prend des formes diverses et ambiguës comme la figure de l'artiste génial ou celle du chaman. La modernité sacralise le profane en désacralisant l'unique à l'ère du multiple. « [...] lorsque la modernité recycle des mythes anciens ou se tourne vers ceux d'autres civilisations, puis crée de nouvelles mythologies éphémères à partir d'objets quotidiens, elle fonde la religion profane d'un monde sans dieux. »¹⁰⁵ *L'homo novus* est donc né des cendres d'un dieu assassiné. Ce qui ne l'empêche pas de s'investir pour autant d'une mission spirituelle en perpétuant des jeux sacrés. Notons que cette pratique sacrale semble être dans l'art moderne une affaire d'hommes, puisque l'exposition regroupe seulement quelques artistes féminines : Charlotte Rudolf, Gina Pane, Marina Abramovick ou encore Charwei Tsai.

¹⁰⁵ O. Schefer, *Catalogue Traces du Sacré*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2008, p.55.

Mais dans la conjoncture actuelle, comme l'a montré cette exposition magistrale, le spirituel a encore une place dans une société encline à l'émergence d'un devenir féminin. L'art féminin pourrait-il être la voie d'un réenchantelement du monde? Ouvre-t-il à un sacré hors religion où le multiple fait face au dieu unique? Un an après cette manifestation prenait place l'exposition événement *Elles@CentrePompidou*. Face aux craintes de certains de ghettoïser encore plus la Femme, les organisateurs de l'exposition ont eu vite fait de répondre que jusqu'aux années soixante le contraire n'avait jamais choqué. Ainsi n'hésitent-ils pas à faire remarquer, comme l'ont montré entre autres Linda Nochlin et Roszika Parker, que les femmes ont peu de place dans l'art. Cet accrochage prouve que l'on peut être une femme et une artiste à part entière dans une société qui semble encore avoir du mal à faire la part des choses. L'exposition rend précisément hommage à celles que la société a freinées dans leur désir de devenir artistes. Au travers de l'histoire de l'art, nous avons pu constater que le corps féminin est à la fois profane et profané. Le sacré ne se manifeste qu'au travers d'interdit dans la vie quotidienne ainsi que dans sa pratique. Hors de portée pour que rien ne le perturbe, il est hors du temps et souvent mis à l'écart dans un lieu consacré tel que le musée après le Temple. Sa double facette, entre cohésion avec l'univers profane et dissolution qui menace et sauve le monde du dépérissement, le fait passer pour inhibant et stimulant. Comme dans toute forme de pouvoir, c'est un interdit qui structure. D'ailleurs Caillois affirme que la soumission implique la possibilité de l'arrogance et de la révolte. Le sacré est fascinant : « Autant le divin, sous la forme du démoniaque, est pour l'âme objet de terreur et d'horreur, autant, en même temps il charme et attire. »¹⁰⁶ Lorsqu'il est d'essence féminine, l'art tend plus vers le mystique que vers la reprise du culte. Il est perturbant. A défaut de l'avoir personnalisé durant des siècles, le corps féminin se l'approprie en le détournant de sa visée théologique. Le sacré est désormais du domaine de l'intime et correspond à un mode de conscience. Le terme est lui-même employé pour définir ce à quoi chacun voue le meilleur de lui-même. « Telle est en effet la pierre de touche décisive qui, dans le cas de l'incroyant, permet de faire la démarcation entre sacré et profane. Est sacré l'être, la chose ou l'idée à quoi l'homme suspend toute sa conduite, ce qu'il n'accepte pas de mettre en discussion, de voir bafouer ou plaisanter, ce qu'il ne renierait ni ne trahirait à

¹⁰⁶ O. Rudolf, *Le sacré, op. cit.*, p.69-70.

aucun prix. »¹⁰⁷ Roger Caillois y reconnaît chez le passionné, la femme qu'il aime, et pour l'artiste l'œuvre qu'il poursuit. Rudolf Otto, quant à lui, ressent en sa présence ce qu'il nomme « le sentiment de l'état de créature ». Un état d'effacement, de diminution, d'anéantissement de soi-même. Julia Kristeva et Catherine Clément proposent au travers d'un recueil de correspondances une vision tout à fait innovante. Existe-t-il un sacré spécifiquement féminin? Les femmes peuvent-elles se réapproprier et se dégager de la dyade sacré-profane? La psychanalyste fut la première à exprimer sa vision d'un sacré au féminin. « Non pas la religion, ni son envers qu'est la négation athée, mais cette expérience que les croyances tout à la fois abritent et exploitent, à la croisée de la sexualité et de la pensée, du corps et du sens, que les femmes réalisent intensément mais sans pour autant s'en préoccuper, et dans laquelle il leur reste [...] beaucoup à dire. »¹⁰⁸ Nombreuses sont les manifestations du sacré pour les femmes du monde entier. Ainsi en Afrique, C. Clément observa une étrange manifestation du sacré au féminin celui de la transe religieuse, ou « le mal sacré ». Car l'hystérie dérange moins que la transe, ce grand secret. Selon la romancière, la transe peut passer du sacré au profane (vulgaire crise d'hystérie d'analphabète) suivant où la femme se trouve géographiquement. Elles offrent une porosité du corps qui est pris entre transe et révolte. « Oui, je pense que la capacité d'accéder au sacré par la voie foudroyante dépend bel et bien de l'état de minorité, ou d'exploitation économique. Il faut que « ça » sorte quelque part et, faute d'éducation, ce lieu d'expulsion est celui du sacré. Ou du crime. Ou des deux, cela s'est vu. »¹⁰⁹ Si l'on s'en réfère à son opinion, le sacré provoque un soulèvement instantané qui traverse l'être dans sa totalité entre vibration mélodramatique et « sainte hystérie », bien loin de la traditionnelle image de sérénité et de recueillement qu'il véhicule d'ordinaire. On a tendance à oublier que cette sacralité de la vie a une histoire qui dépend de la place que l'on a accordé aux femmes dans les sociétés et les religions. Pour l'auteur, ce qui revient comme sacré dans l'expérience d'une femme est le lien, impossible et cependant maintenu, entre la vie et le sens. « Être de frontière, biologie *et* sens, une femme est susceptible de participer aux deux versants du sacré : au calme apaisement où la nativité s'assure en éternité [...], mais aussi à la déchirure de la nappe sacrée où le langage et

¹⁰⁷ R. Caillois, *L'homme et le sacré*, p.176.

¹⁰⁸ C. Clément, J. Kristeva, *Le féminin et le sacré*, Paris : Editions Stock, (1998), 2007, p.8.

¹⁰⁹ C. Clément, *Ibid.*, p.20.

toute représentation s'abîment en spasmes ou en délires [...]. »¹¹⁰ Ainsi peut-on dire que la femme est la meilleure alliée du sacré et sa pire ennemie. Ne serait-il pas une forme de résistance puisqu'il a pour nature de bousculer l'ordre? C'est un accès immédiat au divin, tandis que le religieux aménage un accès balisé.

La bisexualité des inspirés est fréquente car « [...] parmi les verrous des clivages que fait allégrement sauter le sacré, la distinction des sexes est sans doute la plus importante. »¹¹¹ Elle est la voie directe vers le divin. Pour illustrer son propos, l'auteur prend l'exemple de Thérèse d'Avila, nommée *El Padrecito* ou encore l'exemple indien de Shiva, dieu de vie et de mort. Le sacré est l'espace où la femme peut donner libre cours à l'indomptabilité de son corps. C. Clément revient sur le fait qu'aucun genre n'a son exclusivité mais trouve néanmoins raisonnable de penser que l'homme y accéderait en retrouvant son principe féminin. Se pourrait-il que l'adoration du dieu unique barre l'accès à l'expérience du sacré au masculin? Dans de nombreuses civilisations, il existe une égalité homme/femme qui surpasse la notion de genre. Ainsi, dans le polythéisme hindou, la présence d'épouses divines permet de s'identifier à la « femme » dans les couples des Dieux. Clément relève que dans notre religion chrétienne aucun saint ne s'identifie aux saintes et aux martyres. Les juifs possèdent un double de dieu, la Shekhina : belle et plaintive. Le bouddhisme présente également une divinité jumelle de bodhisattva : Tara qui représente les larmes. Du point de vue de l'auteur, en effaçant le corps et la sexualité féminine au profit de l'oreille et de la virginité, le christianisme censure dangereusement la femme. Le paganisme et ses déesses mères imposent contre Eve la pécheresse, une Marie pure, prêtresse de l'ascétisme.

C. Clément pense la différence entre le féminin et le masculin vouée à l'effacement : car le féminin disparaît dans l'uniformité. Visée qui nous semble être en adéquation avec l'idée d'une ère post-genderiste qui aurait retrouvé une spiritualité hors religion. La Vierge, par bien des aspects, séduit et satisfait les aspirations féminines au pouvoir, puisqu'elle permet le rachat des péchés par sa pure corporéité. « Le chrétien est séparé de soi-même; la division du corps et de l'âme, de la vie et de l'esprit se consomme : le péché originel fait du

¹¹⁰ J. Kristeva, *Ibid.*, p.29.

¹¹¹ C. Clément, *Ibid.*, p.53.

corps l'ennemi de l'âme; toutes les attaches charnelles apparaissent comme mauvaises. C'est en tant que racheté par le Christ et tourné vers le royaume céleste que l'homme peut être sauvé; [...] Et, bien entendu, puisque jamais la femme ne cesse d'être l'Autre, on ne considère pas que réciproquement mâle et femelle sont chair : la chair qui est pour le chrétien l'Autre ennemi ne se distingue pas de la femme. C'est en elle que s'incarnent les tentations de la terre, du sexe, du démon. Tous les Pères de l'Eglise insistent sur le fait qu'elle a conduit Adam au péché. »¹¹² Pour Simone de Beauvoir, Marie est un truchement entre l'humanité et le divin. En servante docile du Seigneur, elle reconnaît son infériorité envers son fils alors qu'Ishtar ou Astarté, dans leur cruauté, régnaient sur les hommes-esclaves d'une domination matriarcale. Marie a le mérite d'avoir un des rôles les plus importants de tous ceux qui ont été dévolus à la femme. Elle est amour. Là résident sa force et sa faiblesse car c'est pour elle la seule foi féminine. Marie est, selon Julia Kristeva, l'ancestral emblème de notre courage qui impulse la course à la vie et au temps. Contrairement à Beauvoir, elle entend l'amour comme étant la principale manifestation du sacré dans le christianisme, c'est-à-dire une purification. Il ne peut se concevoir sans désordre. Dans la relecture artistique que nous vous proposons de ce thème, il nous a paru important de rappeler que la femme a depuis longtemps pu exprimer son expérience du sacré au travers de la danse qui l'a conduite également à l'extase (ou transe). La danse fait atteindre la légèreté de la conscience par la fatigue du corps. La fluidité du mouvement abat les chaînes qui nous contraignent et nous condamnent à la statique. Elle porte le corps dans la libération de ses mouvements. Les arts plastiques sont désormais confrontés à un mélange des disciplines qui l'amène à « quitter » le corps pour un instant. Hystérie, transe, ou danse sont bien des manifestations de corps minoritaires en ruptures. Pour les deux théoriciennes de la pensée féminine, le sacré serait le pont entre la dépression et l'hystérie. Autrement dit; « [...] le fil à plomb et le désordre, la genèse d'un nouveau monde moins inégal. Il est sûr que nous le désirons. »¹¹³

La femme est un mystère que l'on chérit lorsqu'elle arbore un doux sourire dans le style des madones renaissantes. Elle fut la porte du diable pour Tertullien, mais une fois transfigurée, elle devint la porte vers Dieu. Son image s'est spiritualisée depuis le

¹¹² S. De Beauvoir, *op. cit.*, Tome 1, p.270.

¹¹³ C. Clément, *op. cit.*, p.283.

christianisme. Ainsi beauté, chaleur et intimité ne sont plus des qualités sensibles mais bien des qualités de l'âme. Simone de Beauvoir s'accorde même à dire que L'Eternel féminin nous attire vers le haut. Qu'il soit singulier ou pluriel, « [...] l'archétype du féminin ou, mieux, le féminin, par essence archétypal, ne se peut saisir que sur le mode de l'impersonnel, voire du « transpersonnel ». »¹¹⁴

La réflexion féministe autour de la figure du sacré tente de se libérer des structures patriarcales de l'Eglise, ainsi que des systèmes intellectuels. Car, la domination masculine confère aux hommes depuis des siècles une faculté théomorphe reléguant les femmes et les enfants à une marginalité infériorisante.¹¹⁵ La femme se résume à un archétype positif dont la tendresse et le don de soi ne se cantonnent pas à la corporéité et à l'instinct. Création, intelligence et pouvoir de réalisation et de transformation sont aussi des caractéristiques féminines pour Elisabeth A. Johnson. On pourrait craindre que cet engouement pour le sacré hors religion ne bascule dans la sacralisation excessive de toutes choses. Peu d'auteurs s'interrogent quant à son impact sur l'art contemporain, encore moins lorsqu'il est féminin. Mais nous avons l'intuition bien que notre monde se dise athée, qu'il reste profondément attaché aux dieux et déesses des temps anciens. L'art reste cette porte ouverte vers le sacré. Un art où la femme artiste et son corps hurlent à l'unisson leur sacrée révolte dans une ère ouverte aux mutations.

¹¹⁴ N. Loraux, « Qu'est-ce qu'une déesse? », *Histoire des femmes en occident*, Tome I, sous la direction de P. Schmitt Pantel, *op. cit.*, p.65.

¹¹⁵ E. A. Johnson, *Dieu au-delà du masculin et du féminin : Celui/Celle qui est*, Paris : CERF; Montréal, Paulines -- 1999 p.31-33.

IV.3.2. Rituels féminins : entre image et magie

L'artiste américaine d'origine cubaine, Ana Mendieta (1949-1985), pensait faire le seul type d'art qui corresponde à son être profond, un art dialoguant avec les forces magiques du sacré. « *My paintings were not real enough for what I wanted to convey, and by real I mean I wanted my images to have power, to be magic.* »¹¹⁶ Délaissant sa formation de peintre pour se consacrer entièrement aux performances dès 1972, dans *Facial Hair Transplant* inspirée par *L.H.O.O.Q* de Duchamp, elle colle sur son visage les poils de barbe de son ami Morty Sklar afin de s'accaparer sa force. Elle tente d'établir ainsi dans une pratique décalée au-delà de la notion de genre, un lien entre corps féminin et puissances supérieures. Par la suite, son art se concentrera sur la pratique du *Land Art* dans lequel elle nous propose un retour initiatique aux origines matricielles de la Terre Mère. « *I have been carrying on a dialogue between the landscape and the female body based on my own silhouette.* »¹¹⁷ Elle mit très vite en place dans son *land art* chamanique, une intime communion entre paysage et corps féminin. Un échange pris dans le clivage d'un héritage religieux entre *Santeria* et catholicisme. Cet art, qu'elle souhaitait résolument magique, est rempli de rituels végétaux, de croyances païennes et autres pratiques primitives. D. Bowman la compare au chaman, attendu que son art est rattaché à une cosmogonie « féminocentrique ».¹¹⁸ Elle s'y performe en prêtresse de la Nature rendant ainsi hommage aux forces surnaturelles de la Terre Nourricière. Ana Mendieta se place alors en gardienne de mythes ainsi que de l'irrationnel passage vers l'Autre Monde. C'est au travers de modalités archaïques qu'elle a pu retrouver

¹¹⁶ D. Bowman, *Problématiques du land art*, Mémoire de maîtrise d'arts plastiques sous la direction de B. Lafargue, Juin 1997, Université de Bordeaux 3, p.74; « Mes peintures n'étaient pas assez « réelles » pour véhiculer ce que je voulais exprimer, et par « réelle », j'entends que je voulais qu'elles aient du pouvoir, qu'elles soient magiques. » Tr. Fr. D. Bowman. Mendieta, citée par Barreras del Rio, « Ana Mendieta : A Historical Overview », *Ana Mendieta : a retrospective*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1987, p.28.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.74; citation extraite de J. Perreault, « Earth and Fire », *Ana Mendieta : a retrospective*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1987, p.10; tr. Fr. D. Bowman. « J'entretiens un dialogue entre le paysage et le corps féminin basé sur ma propre silhouette. »

¹¹⁸ *Ibid.*, p.87. « « Matrifocal » désigne ce qui est focalisé autour de la mère. » « « Féminocentrique » désigne ce qui est centré autour de la femme, en opposition à « androcentrique », ce qui est centré autour de l'homme. » Terme anglophone traduit par D. Bowman sachant qu'il n'y avait pas encore de correspondance française à l'époque.

l'essence du sacré. « Le dénominateur commun de cette tendance est ce que j'appelle, suivant l'herméneutique de Mircea Eliade, une expérience mystico-écologique de la « sacralité cosmique » de la Nature. »¹¹⁹ Son héritage cubain resta très présent tout au long de son œuvre. La religion de la *Santeria* influença jusqu'à sa vision même du monde, de l'esthétique et de la condition féminine. De l'avis de Catherine Vasseur¹²⁰, l'artiste est en adéquation avec les théories d'Octavio Paz pour qui le sacrifice libère un excédant d'énergie vitale qui sera ensuite reversée sur le monde. Elle vit, à travers le prisme de son œuvre, un rapport pris dans la dyade sacrifice-préservation. « En effet, l'intérêt de Mendieta pour la *Santeria* réside en grande partie dans le fait que cette religion entretient un rapport à la femme, à la nature et à la sexualité différent de celui propre à la doctrine catholique patriarcale. »¹²¹ C'est en mélangeant les traditions et diverses religions « *matrifocales* » d'Afrique, d'Amérique ou encore des Antilles pour reprendre D. Bowman, qu'elle tente de nous faire accéder à la spiritualité du monde qui nous entoure. Comme de nombreuses artistes « féministes », elle a su déployer toutes les qualités et valeurs du sang et de la matrice au féminin. Un sang de la sagesse qui s'oppose à celui versé par la violence des hommes, et la matrice comme retour protecteur aux origines de la vie et lieux de création.

Pour exemple, la série de *Siluetas* renvoie des images d'un corps féminin impersonnel et archétypal où se mêlent rites funéraires et renaissance.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.84.

¹²⁰ C. Vasseur, article sur Ana Mendieta dans *Encyclopédia Universalis* en ligne.

¹²¹ A. Creissels, *op. cit.*, p.62-63.

**DIFFUSION NON-
AUTORISEE**

Figure 61 : Ana Mendieta, Sans Titre, *Série Silueta*, 1973-1977
Photographie couleur documentaire faite à Oaxaca, Iowa
© Courtesy Estate of Ana Mendieta and Galerie Lelong, New York.

Dans *Flowers on Body*, l'artiste se fait femme-fleur. Des gerbes de fines fleurs blanches recouvrent un corps allongé sur le dos. Nu, il est partiellement caché par un abri végétal. L'artiste s'est allongée dans une tombe zapotèques et a associé la végétation au corps féminin pour glorifier l'emprise de la vie sur un corps mort. De façon troublante, les pierres qui l'entourent, renvoient à la fois au cadre et à la sépulture. Un petit bosquet fleuri rend indifférent le visage du modèle, victime (?). Nous faisons hésiter entre poésie et macabre, l'ensemble évoque un corps violé abandonné et mal dissimulé par son agresseur. Cette silhouette semble bien être celle d'une femme, puisqu'on distingue des mains et des pieds fins. Le mystère reste pourtant entier. Que nous présente cette excavation rocheuse? S'est-on débarrassé d'un corps à la va-vite? Ne faut-il pas plutôt y voir la renaissance d'une femme-fleur prise en protection par la Terre? Les fleurs donnent un aspect poétique et gracieux à l'ensemble. La scène est ambivalente, elle oscille entre innocent jeu de cache-cache végétal et rite funéraire. Le cadre-tombeau revêt alors la double figure d'écrin, d'une femme-végétale d'un autre genre en pleine naissance et de dernière demeure d'un corps mort dont l'énergie est retournée à la terre.

**DIFFUSION NON-
AUTORISEE**

Figure 62 : Ana Mendieta, *Série Arbol de la Vida* (Série Arbre de Vie), 1977
Photographie couleur documentaire, Corps d'Ana Mendieta avec boue et arbre,
Action réalisée à Old Man's Creek, Iowa
© Courtesy Estate of Ana Mendieta and Galerie Lelong, New York.

Arbol de la vida de 1977, nous offre l'apparition d'une femme-écorce, quasi-minérale. L'artiste, adossée à un arbre, tient ses bras à l'équerre. Recouverte de boue et d'herbe, elle semble pétrifiée et irréelle. Littéralement médusée, elle s'est métamorphosée en petite statue de terre entre mortification et fertilité. On a presque des difficultés à y reconnaître un être vivant. La terre a une puissante charge symbolique car elle est porteuse des concepts d'absorption, de création et de destruction. Dans la *Santeria* l'arbre représente la présence des dieux sur notre terre, ainsi l'artiste fait l'expérience d'une parfaite osmose avec les forces de la Nature. « Une description parfaite de l'initiation chamanique où le candidat accomplit un *regressus ad uterum*, retour symbolique à la matrice de la Grande Génératrice, la *Petra Genitrix*. Pour l'initié, la Grande Déesse, divinité féminine omnipotente assimilée à la *Matrix Mundi*, comprend à la fois la *Terra Mater*, la Déesse de la Mort, l'Autre Monde, la Nuit Cosmique et la Grande Mère chtonienne. »¹²² Dans cette nouvelle version de l'arbre de vie de la connaissance chrétienne, le corps nu n'est plus celui d'une Eve honteuse chassée du jardin d'Eden. La nouvelle Eve est ici en communion avec la végétation qui l'entoure. Peinte sur le motif, elle se fond dans le paysage. Dans une performance paradoxale où elle affirme et perd à la fois son identité propre, elle fait corps avec l'écorce

¹²² D. Bowman, *op. cit.*, p.92-93.

qui l'entoure. Devenue femme-caméléon, en parfaite maîtresse du camouflage et de la mascarade, elle nous invite à effectuer un retour à ses origines. Un vieux dicton nous dit qu'il n'y a qu'en se perdant que l'on se retrouve le mieux, mais dans son cas, la figure de la femme s'universalise plus que jamais en une inébranlable idole. L'artiste met en avant la transcendance du rituel dans le processus de création pour Bowman. Elle fait basculer la figure de la femme, d'objet de désir à sujet sans identité. Ainsi, la met-elle à l'abri de toute agression, au sens propre et figuré puisqu'elle est littéralement recouverte et enduite d'une carapace de boue. *"I am overwhelmed by the feeling of having been cast from the womb (nature). My art is the way I re-establish the bonds that unite me to the universe. It is a return to the maternal source."*¹²³ Dans la complexité de sa vision, la femme est à la fois toute puissante et invisible, à l'instar des grandes déesses. On pourrait dire qu'elle revêt le double visage de la femme-peinture comme un hommage à l'art pictural : espace de naissance et de mort. Dans sa série des *Siluetas* de 1973 à 1980, Anne Creissels note qu'elle endosse les rôles de ménade dionysiaque ou encore d'une Diane. Lorsqu'elle se fait Daphné, elle entretient une relation narcissique avec la Terre Mère que l'on pourrait opposer à une relation sexuelle avec l'homme. Il y a bien transcendance entre la nature et son corps dans un rapport fusionnel. « Sa revendication identitaire mène à une perte de l'identité, au refus paradoxal de toute singularité. Par là se dessine le lien entre quête identitaire et peur de l'autre ou peur d'être autre. Le sacré constitue bien à cet égard le lieu par excellence de l'extériorité, de l'étrangeté, en même temps que le lieu fantasmé de l'uniformisation et de l'indifférenciation. »¹²⁴ Devenue « phallique », en concourant à mettre le corps de la femme en position d'objet, elle entretient ce concept patriarcal qui perpétue la primauté du Phallus. « Ce lien affirmé entre végétalisation et fertilité pourrait susciter une interprétation métaphorique de la figure de Daphné, celle-ci pouvant symboliser le fait de donner corps à une œuvre indépendamment de l'homme et signifier le pouvoir de création plus que de procréation. »¹²⁵ Son corps est fertile dans sa totalité. La végétation renvoie à l'immortalité. Elle figure une protection mais aussi un retour aux origines, ainsi que la décomposition dans la mort. Dans « *Earth and Fire* », John Perreault nous apprend qu'en se performant en Fille

¹²³ *Ibid.*, p.83. Tr. Fr. D. Bowman : « Je suis submergée par le sentiment d'avoir été expulsée de la matrice (la nature). Mon art est le moyen par lequel je rétablis les liens qui m'unissent à l'univers. C'est un retour à la source maternelle. » Extrait de J. Perreault, *op. cit.*, p.10.

¹²⁴ A. Creissels, *op. cit.*, p.65.

¹²⁵ *Ibid.*, p.67.

de la Nature, elle a fini par évaluer le monde à l'aune de sa propre silhouette dans un art mystico-religieux. Elle s'est peu à peu métamorphosée en déesse de la Terre. De ce fait, Mendieta remet sans cesse en question les limites de son corps dans des performances émancipatrices qui flottent entre deux mondes : celui des vivants et celui des morts.

Rappelons que dans l'esprit de Pierre Bourdieu, certaines stratégies subversives, telles que la magie ou l'usage de symboles ne font que perpétuer une vision phallogocentrique du rapport des sexes. Ainsi, beauté et intelligence ne sont plus l'apanage des femmes qui se trouvent animées par l'étincelle du feu sacré qui enthousiasmait tant Baudelaire. L'artiste semble s'être choisie, entre toutes les femmes, pour être l'émissaire de la *Terra Mater*. Malgré sa détermination à repenser les rapports féminin/masculin au travers des cultes et des mythes, l'œuvre paraît plus que jamais cultiver un système d'opposition. Proche de la figure de la mystique et de l'élue, elle nous invite à redécouvrir l'essence même de la matrice, en sacrant les énergies communes à son corps et à la Nature. Le corps féminin est le médium de la voie sacrée où circulent des puissances positives dans le goût des civilisations matriarcales. Ses œuvres sont le parfait exemple de l'union entre nature et culture. Elle nous propose sa version du mythe de l'Eternel Féminin, dans un art foncièrement différent plein de magie, de puissance et de poésie du surnaturel à la gloire de Gaïa. La femme y a une position paradoxale. Beaucoup la trouvent prise à son propre piège entre volonté d'autonomisation et dépersonnalisation. Prise dans l'ambivalence de l'exhibition et de la pudeur, l'artiste s'apparente à la figure de la Mystique qu'étudia Simone de Beauvoir dans le second tome du *Deuxième Sexe*. Elle torture sa chair de façon emblématique pour pouvoir la revendiquer jusqu'à faire disparaître la matérialité de son être en la résumant au simple contour. Son œuvre célèbre et sacralise un corps absent. A vouloir se libérer de la domination masculine, la plasticienne doit-elle nécessairement se perdre? Comment peut-on exister lorsque l'on tend à disparaître? C'est pourtant dans les pas des Ménades ou encore des Bacchantes antiques, que l'artiste se fait porteuse d'*hybris* entre ivresse religieuse et folie sacrée. Si l'art est en osmose avec la vie et qu'à en croire Marcel Duchamp, Eros c'est la vie, l'œuvre de Mendieta nous offre une érosgraphie au féminin, où la mystique peut se passer de tout idéal masculin.

IV.3.3. Le sacre du monstre : qui fait l'ange fait la bête

Nous l'avons vu, Orlan dans ses performances oscille entre la figure terrorisante de Méduse mortelle et celle de Baubô, consolatrice et protectrice. Une ambivalence qui resitue à merveille l'image du corps féminin dans les arts, espace de confusion rassurant et mystérieux. Elle s'attaque aux représentations religieuses du féminin pour en montrer tout l'érotisme. Pour ce faire, elle ébranle notre héritage judéo-chrétien en exposant ses bouts de peau et de cellulite comme des reliquaires pour célébrer leur pure plasticité. L'œuvre est partagée entre figuration et défiguration inscrites dans et par la chair. Contrairement à certaines plasticiennes du *Body Art*, elle ne recherche pas la douleur. Elle n'endosse pas le statut de martyre pour poursuivre une quelconque rédemption, ni aucune purification. Seul le processus plastique qu'elle qualifie « d'opération-chirurgicale performance » compte. Plus qu'un simple support, son « corps-modifié » fait œuvre dans toute la beauté de sa chair entrebâillée et tuméfiée. À l'inverse de Mendieta, Orlan n'utilise pas les codes religieux à des fins spirituelles ou chamaniques. Elle se dit athée autant que l'on peut l'être. Elle ne croit pas en Dieu et se positionne contre un christianisme dont la doctrine patriarcale est, depuis ses origines, castratrice pour les femmes. Elle juge qu'il nie les libertés et les plaisirs du corps en nous enfermant dans des prisons morales. Elle veut dénoncer l'emprise de la religion sur nos jugements esthétiques et notre façon de vivre. Par opposition à l'incarnation chrétienne du Verbe, ici, le corps féminin invente son propre langage entre mutation et hybridation. De même, elle redéfinit sa conception de la Beauté féminine, en contemplant avec délectation ses entrailles dans son petit miroir, comme le veut la tradition. Désormais, la beauté du corps est aussi celle qui se trouve à l'intérieur dans toute la splendeur de sa palette de carmins et de bruns. Contrairement à Mendieta qui disparaît au profit de la célébration de la Grande Mère, Orlan profane son anatomie pour en explorer toutes les profondes richesses à la façon des Vénus de cire s'ouvrant en deux pour dévoiler leurs organes.¹²⁶

¹²⁶ G. Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, op. cit., p.110.



Figure 63 : Clemente Susini, *Vénus des médecins* (ouverte), 1781 - 1782, cire colorée, Florence, Museo zoologico de La Specola – Université de Florence.

« Aujourd’hui nous pouvons regarder à l’intérieur du corps, intervenir sur et dans le corps sans que cela soit forcément synonyme de souffrance : chacun « *peut surmonter ce qui l’effraie, il peut le regarder en face. Il échappe à ce prix à l’étrange méconnaissance de lui-même qui l’a jusqu’ici défini.* » »¹²⁷ Elle pousse au maximum l’irregardable pour nous apprendre à ne pas détourner la tête face à l’abject. Par la violence de l’incision chirurgicale, l’artiste combat un Idéal de Beauté renaissant en jouant avec les limites de l’art. Toutefois, les médias semblent ne garder en mémoire que son goût pour la chirurgie esthétique et l’apparence. « Donc, non seulement, je dois en conclure que je montre des images qui nous rendent aveugles, mais qu’en plus je profère des paroles qui nous rendent sourds [...] »¹²⁸ Entre reliquaire, chair, dessin et sang, son œuvre hésite entre réel et virtuel dans une négation/déconstruction du mythe et de la norme. Julia Kristeva fait remarquer dans *Pouvoirs de l’horreur* que les clivages Je/Autre et Dedans/Dehors sont souvent présents dans les comportements limites. Lorsque l’art se fait corporel, ces oppositions se traduisent par des pratiques symboliques prises entre une démarche esthétique et mystique. Orlan effectue sa métamorphose et change l’apparence que Dieu lui a donnée pour se performer autant de fois qu’elle le désire. Les vêtements sont rapidement devenus des prothèses bisexuelles. Pour être libre, le corps doit dépasser sa dimension sacrée. L’artiste désacralise son corps en performant son anatomie et en utilisant ses chairs et ses fluides comme des matières premières. Pour Adriane Porcin, les artistes du *Body Art* touchent forcément à l’intégrité de leurs corps en tentant de se libérer de leurs représentations. « Certains auteurs soulignent le risque que cette désacralisation prenne le pas sur la tentative de libération du corps : on passerait alors à une réification et une déshumanisation du corps. Il faut également relever le fait que ces pratiques extrêmes mettent en évidence les frontières du corps, qu’elles soient physiques ou sociales. La révélation des « frontières visibles et actuelles du corps » est alors concomitante à leur transgression. »¹²⁹ Dans l’exemple de la pratique d’Ana Mendieta, on assiste bien à une disparition de l’humain transformé en concept à la gloire de la Nature. Chez Orlan, on a plutôt une multiplication des identités qui aboutit à une perte du Moi au profit de la polymorphie.

¹²⁷ G. Bataille, *L’Erotisme*, Paris, Les Editions de Minuit, 1955, p.11.

¹²⁸ Orlan, « Surtout pas sage comme une image... », *op. cit.*, p.97.

¹²⁹ A. Porcin, *op. cit.*, p.10.

Orlan tente de faire évoluer l'image cliché de la femme idéale, modelée par Dieu, soumise par l'homme. Pour Bernard Lafargue dans *Arts de chairs*¹⁵⁷, nous nous devons de changer notre visage/image et notre identité. Elle se réincarne en touchant au corps « sacré » de la femme dont Dieu l'a munie; en cela là on pourrait définir son œuvre de blasphématoire. En seule responsable de sa figure, elle se veut martyre du baroque et star du showbiz, pour donner reconnaissance à la femme et pour dépoussiérer cet éternel féminin. Dans son « art charnel », elle s'intéresse aux techniques multimédia et aux nouvelles technologies, à l'hybride et au mutant. Elle lutte en partie contre l'image que l'homme modèle de la femme. « Il est difficile de concevoir qu'une femme se permette de faire ce qu'elle veut avec son corps, se permette de ne pas se soumettre et se conformer aux habitudes mises en place par l'idéologie dominante, par les hommes. »¹⁵⁸ Comme la belle Aphrodite, elle sait se montrer sans pudeur, mais refuse l'image de canon de beauté imposée par notre société. « [...] J'ai construit mon autoportrait en mixant, hybridant, à l'aide d'un ordinateur des représentations de déesses de la mythologie grecque choisies non pas pour les canons de beauté qu'elles sont censées (vues de loin!) représenter mais bien pour leurs comportements, pour leurs histoires. »¹⁵⁹ Dans ses *morphings avec Aphrodite* (ou Vénus), elle ne se grime pas en déesse mais superpose son image à la sienne. Vénus-Orlan est double. Mais derrière le masque de sa beauté se cache un monstre bicéphale. La brune et la blonde ont les mêmes attitudes mais au-delà des apparences qui, dit-on, sont toujours trompeuses, elle cache une double identité. Par ses déguisements, l'artiste revendique des beautés nouvelles qui ne sont pas considérées comme telles. On pourrait entrevoir dans son œuvre une visée platonicienne vers une quête de l'Absolu, pour mieux se connaître soi-même. Elle est pour les identités nomades et pense pouvoir accepter n'importe quelle apparence physique. Pour Bernard Lafargue, l'artiste devient son propre Pygmalion. Dans ses opérations performances, Orlan se réfère aux canons de la beauté antique et de la renaissance, telles que Vénus, Europe ou la Joconde. Elle nous explique qu'elle a choisi Vénus « [...] parce qu'elle est une image de renaissance et qu'elle incarne une idée de beauté charnelle que je combats! »¹⁶¹ Elle ne s'en sert que pour hybrider sa propre image. De sa pratique, il faut retenir que l'on doit « toujours sortir du cadre ». Il faut s'éloigner du

¹⁵⁷ Ouvrage collectif, *Arts de Chair*, Bruxelles, collection Essai la Lettre volée, 1998, p.41.

¹⁵⁸ Sources site internet d'un entretien d'Orlan, à l'occasion de la sortie de son film *Carnal Art* en mai 2003.

¹⁵⁹ Orlan, *Une oeuvre d'Orlan*, Marseille : Éditions Muntaner, collection ICONOTEXTE, 1998, p.64.

¹⁶¹ *Ibid.*, p.65.

formatage intellectuel et physique, de ce qui est convenu et imposé par la société. La figure qu'incarne Orlan nous a beaucoup interpellée car elle fait littéralement sortir le nu féminin de son cadre-miroir. A la fois sacrée et profane, elle mystifie ses bouts de corps. Elle passe de la madone au sein nu à la Madeleine secouant sa crinière comme une star, pour devenir aussi pudique que la Vénus de Botticelli. Tout à la fois une et plusieurs, bien qu'elle crie haut et fort qu'elle ne veut pas ressembler à Vénus, elle assure pourtant à sa façon une descendance à la déesse. Libre et belle dans son genre, « Sainte Orlan » se pose en déesse bigarrée, ouvrant les portes d'une ère pluraliste.

DIFFUSION NON-AUTORISEE

Figure 64 : Orlan, *Le Baiser de l'Artiste* (détail),
photo noir et blanc, 165 x 110 cm, 1977,
courtesy galerie Yvonamor, Palix, Paris.

Cependant, en femme non-idéale, elle rappelle par bien des aspects Marie-Madeleine. Elle s'intéressera beaucoup aux représentations de la sainte chrétienne en général et en particulier à celle de sainte Thérèse. Communiant dans une extase divine avec le Tout Puissant, elle laissera apparaître un bout de sein qui renvoie à celui de Marie *théotokos* et à la pécheresse impudique. C'est dans *le baiser de l'artiste*, performance « féminin-prostitu-comico-pornographique de sainte-Orlan Marie-Madeleine »¹⁶³ réalisée au Grand Palais, qu'elle illustre le mieux, à notre sens, la figure de la belle pécheresse. Elle y vend ses baisers dans un art prostitutionnel : « Vêtue de cuissardes de cuir noir et d'une cuirasse couleur chair qui met en évidence deux seins généreux en trompe-l'œil, elle racole les visiteurs de la foire. « Le baiser de l'artiste pour cinq francs seulement, un vrai baiser à des prix populaires, approchez, approchez. » »¹⁶⁴ Pareillement à la prostituée de Nain, Orlan beauté hybride, mi-femme fatale et mi-machine, prostitue son art en jouant aux machines à « baisers ». Quelques années plus tard, comme Madeleine, elle se travestira avec une longue robe blanche (im)maculée. Mais y voir une expiation de sa part serait une erreur car contrairement à la Repentante, elle refuse de pleurer et de souffrir. En cachant ses beaux cheveux sous un voile, elle passe de l'impure à la pure, d'Eve à Marie. Dans un *strip-tease* pas très catholique, la sainte extatique sort de sa chrysalide en beauté renaissante aux allures de Vénus. L'artiste nous explique à travers différentes figures mythiques qui ont marqué notre Histoire, que le monde doit changer en commençant par accepter, hybrider, travestir son image et son corps.

La figure de Monna Lisa intéresse tout particulièrement l'artiste car « il y a de l'homme sous cette femme ». L'artiste a fait de l'ambiguïté et de l'interlope ses deux meilleures armes pour jouer sur les identités multiples. « Ainsi, annonce-t-elle qu'elle est à la fois, « un homme et une femme », mais affiche ailleurs qu'elle fait du « transsexualisme de femme à femme. » »¹⁶⁶ Refusant de correspondre à un pur fantasme masculin, c'est en Lilith démiurge qu'elle propose son propre archétype d'un féminin non pas « pur » mais vécu et stylisé. Lydie Pearl nous montre dans son article, qu'Orlan refuse la fatalité de son sexe comme unique identité. Comme les hommes qui se sentent Femme, elle souhaite être plurielle. « La lutte d'Orlan, sa revendication est essentiellement de remettre en question la

¹⁶³ B. Lafargue, *Une œuvre d'Orlan*, op. cit., p.45.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.41.

¹⁶⁶ L. Pearl, *Arts de Chair*, op. cit., p.15.

malédiction du sexe, celle qui définit les rôles et nous partage en deux pôles ennemis. »¹⁶⁷ Elle s'est faite succube ailée ou encore femme-serpent pour changer de peau et muer afin de se débarrasser d'un corps que Dieu lui a consacré. En déesse du désordre, elle offre ainsi à chacun la possibilité de changer ses habitudes. Orlan se métamorphose selon ses propres mots en « monstre hermaphrodite » aux cornes phalliques la rapprochant du *Moïse* de Michel-Ange. Femme-homme toute puissante, comme la plupart des artistes transsexuels, elle est plus femme que femme. Le masque dont parle l'auteur est important, tout comme chez Pierre Molinier, car il relie les figures féminines au *queer*. Lors des cérémonies rituelles antiques le masque donnait à la fois un visage à la mort et proposait à chacun de révéler sa bisexualité. En se déguisant en femme, elle exacerbe tous les paramètres de la féminité et de la séduction tels le fard et le maquillage. Beauté interlope baudelairienne rappelant *le paranymphe de la nymphe macabre*, pour le dire dans les termes du poète, ce monstre est d'un nouveau genre sans contraire dont elle se fait l'original. Orlan rêve justement d'un amant capable de lui dire : « Chérie, j'aime ta rate, j'aime ta glotte, j'aime ton pancréas, j'aime ton fémur. »¹⁶⁸ Etrange éloge, rendant hommage au poème *le Monstre*, où Baudelaire se délecte des organes de sa chère nymphe macabre. Orlan se mon(s)tre, puisqu'elle se fait chimère « sacrée et profane ». Telle la Sphinge, elle nous interroge sur notre existence d'Homme et surtout de femme. Elle nous montre la beauté du mal, de l'interdit et de la transgression. Elle pétrifie les spectateurs par le simple pouvoir de son corps profané en endossant la double facette d'une Salomé/saint Jean-Baptiste. « Mais les deux figures confondues en une seule, dragonne/princesse, femme/monstre (hybride sexuel?), nous donnent la chimère, qui, du Sphinx ancien jusqu'au serpent de la Bible, nous pose les questions fondamentales de l'existence humaine. »¹⁶⁹ Dans une vision bien plus contemporaine, l'artiste a pour nous tous les attributs des trois figures féminines que nous avons étudiées. Sainte Orlan, nous raconte sa propre version de la rencontre entre sacré-profane et Eternel Féminin, se mutant en beauté interlope. Son histoire est née à l'écart de la domination masculine et de l'intervention divine. Elle se développera dans son insoumission et dans sa rébellion face au créateur qu'il soit humain ou divin. Dans ses morphings, elle désincarne le mythe d'une femme multiple et hybride. Seule manière de rester libre, elle se

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.16.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.24.

¹⁶⁹ S. Wilson, *Ibid.*, p.100.

veut originale mais pas unique. On pourrait voir en cette artiste un cas clinique de schizophrénie ou d'exhibitionnisme si tout ceci ne s'accompagnait pas d'une démarche trans-genre.

Tout comme Molinier, elle a su sublimer son art. Proches par les jeux de masque et de mascarade, l'une fait de son corps un opéra où la femme renaît, l'autre de son appartement la scène de sa vie. L'un se fantasme tel qu'il voudrait être, l'autre se revendique telle qu'elle n'est pas et n'a jamais été. Chez Pierre Molinier la femme est un être sans vie, cadavre exsangue, mi-homme mi-femme, émergeant d'un deuil érotisé et caché sous une voilette noire. Chez Pierre & Gilles, c'est la femme de tous les jours qui est promue au rang de divinité le temps de la pose, afin de rendre le quotidien moins gris. Partageant une fougue et une violence similaires à Mendieta, quand Orlan voit la possibilité d'inventer de nouvelles mythologies, la chamane renoue avec les forces surnaturelles de la *Terra Mater*. Bien que ces différentes pratiques nous racontent l'histoire de corps au bord de la rupture et de la rébellion libertaire, elles sont toujours rattachées aux représentations traditionnelles du féminin dans la culture gréco-romaine et judéo-chrétienne. Même si elles n'y sont pas toujours clairement nommées, Aphrodite et Madeleine, sont ces images d'un féminin muet et irréel que les contemporains parodient sans cesse. Leurs pratiques sont toujours prises dans la dyade du sacré-profane pour aboutir à un sacré hors religion. Les artistes en démiurges, plus vraiment homme, ni femme, ne croient plus qu'en eux seuls et en leur propre réalité. A la manière de Foucault déconstruisant les discours homophobes pour mieux les contrer, ils utilisent mythes et religions afin de mieux les surpasser.

Conclusion

Au cours de nos recherches, nous avons pu observer les multiples facettes du féminin au travers de représentations masculines. L'étude approfondie des figures de Vénus, Pandore, Eve, Marie-Madeleine, nous a incitée à interroger le féminin de l'art pris dans l'ambivalence sacré/profane. Nous sommes partie de l'Antiquité pour remonter aux origines du pagano-christianisme par le biais des figures de la fille, de la mère et enfin de l'amoureuse. Tout ceci nous a conduite à relire sous un nouveau jour le concept d'Eternel Féminin.

L'Histoire des Femmes en Occident nous a permis de faire un parallèle entre art et sociologie, afin de mieux comprendre les enjeux de cette « *érosgraphie*¹ ». Une rétrospective du nu féminin nous a inspiré un retour sur les stéréotypes qui ont véhiculé les différents idéaux de la beauté, toujours relus au travers de l'ambivalence et de la confusion sacré/profane. Bien que cette étude des représentations du féminin n'ait pu être faite qu'au prix de certains raccourcis historiques, nous l'avons découpée en cinq types bien distincts : les Vénus, les Vierges, l'opposition renaissante virgo et virago, les beautés classiques et la beauté interlope du romantisme. La beauté féminine est concomitante au sacré, elle-même vectrice de fascination et de frayeur. Puis le type de la muse macabre et assassine nous est apparu comme étant la limite de l'Eternel Féminin par sa beauté interlope. Nous l'avons articulée à la notion d'Autre. Le concept de Beauté n'a jamais cessé de faire l'obsession des amateurs d'art toutes classes confondues, mais avec son histoire il ne peut être dissocié de l'histoire du goût. Pourtant, on dit de l'érotisme qu'il est asymétrique, car les nus masculins n'eurent jamais le même impact que les nus féminins.

Dans un troisième temps, nous avons porté notre choix sur l'androgynisme bercé entre mélancolie et réenchantement du monde. Il nous semble être le parfait exemple de beauté au-delà du genre. L'histoire philosophique et psychanalytique des sexes et du genre nous a aidée à comprendre l'impact du genre et de la norme. Nous avons donc pris le parti d'aborder les bases de la *French Theory* en trois points : l'antanaclase, l'antiparastase et la

¹ Cf. Terme employé par Cécile Croce.

soma-esthétique. Les figures du féminin, réinventées par les artistes transgenres, se métamorphosent en figures de styles. Mais derrière le masque de la beauté se cache le monstre étrange de cet Autre interlope dans une époque pleine de troubles. Cette rencontre avec le totalement différent effraye et attire. Les théories du genre ouvrent à tous les possibles au-delà du clivage homme/femme. Certains plasticiens prirent le parti du fard et de la mascarade dans un devenir féminin sans pour autant se détacher d'une certaine primauté du phallus. La frontière entre réalité et fiction s'efface. Les genres sont transgressés. Les nouvelles mythologies qui s'élèvent célèbrent l'éphémère à une époque où désormais l'art est le seul à pouvoir proposer un espoir d'immortalité. Entre désinvolture et mélancolie, l'art se fait *queer* dans un « gai savoir érotique » pour reprendre Bernadac et Marcadé. Allant du trans- à l'utilisation de la poupée comme dédoublement narcissique, l'art du début du XX^{ème} siècle contemple son côté féminin dans le miroir-tableau ou photographie. Peu à peu, on assiste à l'abandon de la peinture sur toile pour laisser place à l'expression de la liberté d'un corps en actes.

Après avoir redéfini l'histoire de leur beauté et de leur condition, dans un dernier point nous avons mis en lumière l'art des femmes. Un art « non fait de mains d'hommes » (pour jouer sur le terme *acheiropoïète*) mais bien de corps de femmes. Au travers de l'histoire de la libération d'une domination masculine et de la montée du féminisme, nous avons observé l'émergence d'un art matriciel. Il se manifeste selon trois axes : celui de la violence, de l'humour et de la rencontre entre Eros et la survivance du sacré. Cet art est celui d'un corps en rupture, qui tente à la fois une reconquête du fard et de la peinture, dans une pratique en révolte contre une tradition artistique androcentrique. L'art féminin pourrait bien prendre le nom de pandorien, entendu comme étant un art de tous les dons et de tous les possibles qui invente d'autres modes d'introduction au spirituel. Toutefois, l'histoire nous apprend que l'usage de termes « genrés » ne fait que renforcer l'antagonisme masculin/ féminin. Puisque l'art post-genderiste est en quête d'égalité, l'artiste, avant d'être un homme ou une femme, y est d'abord un héritier d'Eros. L'ambivalence sacré /profane est fortement attachée au système d'opposition entre les deux sexes et reste toujours très présente dans l'esprit des artistes. Paradoxalement, la féminisation de l'art provoqua un retour vers l'androgynie parmi les hommes et fit souffler un vent de révolte du côté des femmes. Dans les deux cas ces stratégies de subversions amenèrent de nouvelles

mythologies. L'art sera toujours confronté à ce rapport de force tant qu'il se fera la voie du pouvoir. C'est en combattant le mal par le mal que de nombreuses plasticiennes incorporèrent le mythe. Dans d'étranges performances, elles font naître chez le spectateur des sentiments contraires entre amusement et incompréhension. Depuis des siècles, la peinture nous parle de la femme en termes de beauté, de mort, d'amour, d'immobilité et de silence. Devenue motif, elle est faite pour être contemplée. A partir des années soixante-dix, les artistes tentent de réinventer leur propre image et de se libérer de cette prison de pâte et de pigments. Nous avons pu constater que leurs démarches outrepassent souvent les limites du montrable. Mais ne nous y trompons pas, l'art des femmes hésite encore entre désacralisation de l'Idole et célébration de ses qualités. Pour s'émanciper du puissant ascendant d'une civilisation phallogocentrique, la femme artiste doit d'abord se réapproprier son histoire avant de pouvoir construire d'autres mythologies. L'avènement d'une pratique post-féministe ou encore post-genderiste va même jusqu'à la déshumanisation du motif du corps. Il est un art de contre-violence. Bien qu'il soit éminemment transgressif et corrosif dans ses multiples manifestations, il se protège plutôt qu'il n'attaque. Paradoxalement, trans- et rebelles hystériques nous paraissent pouvoir être les nouveaux personnages des mythologies personnelles du XXI^{ème} siècle. Hybridations, étrangetés et monstrations fondent les singulières caractéristiques d'une pandémie des arts plastiques au-delà du genre. « Quand enfin il sera ainsi possible à tout être humain de placer son orgueil par-delà la différenciation sexuelle, dans la difficile gloire de sa libre existence, alors seulement la femme pourra confondre son histoire, ses problèmes, ses doutes, ses espoirs, avec ceux de l'humanité; alors seulement elle pourra chercher dans sa vie et ses œuvres à dévoiler la réalité tout entière et non seulement sa personne. »² Pour Simone de Beauvoir, l'avenir demeure largement ouvert mais pour expliquer les limites de la femme, il faut désormais parler de sa situation et non de son essence.

Si l'art est phallogocentrique, la femme artiste est un paradoxe. Leur art est porteur de nombreux mythes où règnent le bizarre, l'hybride et le monstrueux. Elles y critiquent les normes établies dans une résistance ambiguë assez dérangeante. A notre époque l'artiste offre une image décapante et dépoussiérée du corps qui fut pendant longtemps figuré et défiguré. Lorsque l'art se fait féminin, il revient toujours avec plus ou moins de grâce sur son

² S. de Beauvoir, *op. cit.*, Tome 2, p.558.

rapport privilégié au sacré. Cette *charis* devient alors l'expression de la quête d'un ailleurs. Il est la possibilité de montrer que dans la vie tout n'est pas blanc ou noir, et ici en l'occurrence rose ou bleu. L'art des femmes nous montre souvent un corps et une existence en souffrance. Parfois, elles cherchent le salut dans l'expulsion cathartique de leur expression, parfois rien de plus que la pure contemplation d'une sensation. Empathie, douleur, sentiment, joie, peur... Cet art est bien loin des histoires de « bonnes femmes » et des contes de fées. Il ne fait d'ailleurs que très rarement dans le « joli » ou le décoratif. Souffrances physiques et morales en sont ses thèmes de prédilection. Le corps féminin est confronté à une réalité plus violente que celui de l'homme. Il nous livre toutes les mutations et transformations qu'il subit tout au long de la vie. Mais loin de culpabiliser son entourage, cet art se veut libérateur. De quelque genre que l'on soit, la toile porte toujours principalement en son sein nos plus beaux rêves comme nos plus profonds cauchemars. Notre rapport aux autres nous définit, ainsi l'artiste nous transmet toujours son ressenti. L'œuvre transpire littéralement les affects de son créateur. Elle se fait le miroir de nos passions où chacun glanera ce qu'il y cherche. D'ailleurs, on notera que souvent les commentaires d'œuvres diffèrent de ce que l'artiste voulait transmettre. Partagé entre raison et sentiment, l'art féminin est un espace de confusion. Il nous permet de mettre le monde à distance et de le maîtriser pour mieux le comprendre, sous forme d'objet. L'art est une histoire intime. Dans sa lecture du corps, il nous incite à effectuer notre propre introspection. Les gestes trahissent fréquemment plus que ce que nous voudrions laisser paraître, ainsi la performance libère-t-elle l'inconscient. La peinture n'est pas un fard qui camouffle la réalité, mais la possibilité de la transcender pour la mettre entre parenthèses. L'art contemporain cherche la beauté là où nous ne l'aurions jamais trouvée. Il détourne la laideur du monde pour en célébrer les morceaux-choisis. L'art féminin nous enseigne qu'il faut se débarrasser de la peur de ne pas correspondre à ce que l'on attend de nous, à ce qu'il est bien ou bon de faire, afin d'assumer ses choix en se rendant maître de son destin. Il nous propose de nous réinventer sans cesse mais en aucun cas de nous voiler la face. « [...] « Les poètes seront! Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme — jusqu'ici abominable — lui ayant donné son renvoi, elle sera poète elle aussi! La femme trouvera l'inconnu! Ses mondes d'idées différeront-ils des nôtres? Elle

trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses, nous les prendrons, nous les comprendrons. » »³

³ *Ibid.*, p.559. Extrait d'une lettre de Rimbaud à Pierre Demeny, 15 mai 1971.

Bibliographie

Abécassis, Armand, « Au-delà de l'image : l'interdit », *FIGURE DE L'ART N° 5, Revue d'études Esthétiques*, « L'ART DES FIGURES », Centre d'études et de recherches théâtrales, artistiques et musicales, Talence (Gironde), Université Bordeaux 3, Département des Arts Plastiques, textes réunis par Bernard Lafargue, Pau : PUP, 1999/2001.

Abeille, Jacques, *Pierre Molinier, présence d'exil*, Bordeaux : OPALES / PLEINES PAGES Editions, 2005.

Acidini Luchinat, Cristina; Ménégaux Odile, *Botticelli : les allégories mythologiques*, Paris : Gallimard, 2001.

Alberti, Leon Battista, *La peinture*, version de Thomas Golsenne et Bertrand Prévost; revue par Yves Hersant, Paris : Editions du Seuil, DL 2004.

Alphant, Marianne; Lafont, Guy et Arasse, Daniel, *L'apparition à Marie Madeleine, Noli me tanguere*, Paris : Desclée de Brouwer, 2001.

Ames-Lewis, Francis; Rogers, Mary, *Concepts of beauty in Renaissance Art*, association of art historians, conférence, Aldershot : Ashgate, 1998.

Andrieu, Bernard, «De la désincarnation technique : un corps hybridé? », *Corps dominés, corps en ruptures, Actuel Marx/N°41/ 2007*.

Andrieu, Bernard, *La nouvelle philosophie du corps, La présence critique du corps dans l'art ultra-contemporain*, Ramonville Saint-Agne : Editions Erès, 2002.

Andrieu, Bernard, *Les avatars du corps : une hybridation somatechnique*, Montréal, Liber, 2011.

Anet, Daniel, *Du sacré au profane, du logique à l'absurde, de la fatalité au hasard : Sophocle, Euripide, Racine, Giraudou, Gide, Cocteau, Anouilh*, Perret-Gentif, 1960 : version numérique.

Anzaldù, Gloria E., *Cassell's encyclopedia of queer myth, symbol and spirit : gay, lesbian, bisexual, and transgendered lore*, London; New York : Cassell, 1997.

Arasse, Daniel, *On N'y Voit Rien*, Paris : Édition Denoël, Collection Folio /Essais, 2000.

Art & Censure, Numéro spécial été, *Beaux arts magazine*, BAM 302, Août 2009.

Astier, Marie-Bénédicte, *Antiquités grecques, étrusques et romaines : Art grec classique (du Ve au I^{er} siècle av J.-C.)*, source louvre.fr,

www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice_popup.jsp; consulté le 22/05/11.

Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1970.

Baqué, Dominique, *et al.*, *Orlan: refiguration self-hybridations: série précolombienne*, Paris : Editions Al Dante, 2001.

Barnay, Sylvie, *La vierge Femme au visage divin*, Paris : Gallimard, Découverte Gallimard Religions, 2006.

Bataille, Georges, *L'Erotisme*, Paris : Les Editions de Minuit, 1955.

Bataille, Georges, *Les larmes d'Eros*, introduction de Lo Duca, Giuseppe Maria, édition augmentée lettres inédites, Paris : société nouvelle des Editions PAUVERT, 1981.

Bataille, Georges; Noël, Bernard, *Le dictionnaire critique*, Orléans : L'Ecarlate, 1993.

Baudelaire, Charles, « Le peintre de la vie moderne », *Baudelaire Œuvres complètes*, Paris : Editions du Seuil, 1970.

Baudelaire, Charles, « Qu'est-ce que la beauté aujourd'hui? », extrait des *Curiosités esthétiques*, 1868.

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*, Montrouge : le Livre de Poche, 1972.

Baudry, Patrick; Lachaud, Jean-Marc; Pearl, Lydie, *Corps, art et société : chimère et utopies*, Paris; Montréal (Québec) : l'Harmattan, 1998.

Beauvoir (de), Simone, *Le deuxième sexe*, Tome I et II, Paris, Gallimard, 1966.

Belot, Eric, *La Vénus pudique de Boulogne-sur-mer: de l'Antiquité du Tartuffe : images romaines et galloromaine du corps féminin* : Boulogne sur mer : chateau musée, département d'archéologie régionale, 1993.

Belouino, Paul, *La femme, physiologie, histoire, morale*, Paris : Perisse frères, 1860.

Belting, Hans, *Image et culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris : Éditions du Cerf, 2007.

Belting, Hans, *Pour une anthropologie des images*, traduit de l'allemand par Jean Torrent, Paris : Gallimard, 2004.

Bergson, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Une édition électronique réalisée à partir du livre d'Henri Bergson, Paris : Editions Alcan, 1924. Ce texte a été réimprimé, en 1959, par Les Presses universitaires de France, "Édition du centenaire" des Œuvres de Bergson, 1959. Edition électronique réalisée par Bertrand Gibier, bénévole, professeur de philosophie en France, dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales". Site web:
<http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>

Bernas, Steven, *La croyance de l'image*, Paris : Editions L'Harmattan, Champs visuels, 2006.

Bernos, Marcel, « S. F. Matthews Grieco. Ange ou diablesse. La représentation de la femme au XVIe siècle », *Revue de l'histoire des religions*, Tome 210, n° 2, 1993.

Bisson, Mélanie, *Ethique du devenir "sujet femme": le sacré aux frontières de la jouissance, Litterature Française, Francophone comparée*, Université de Montréal, Faculté des Etudes supérieures, Bordeaux III, 2007.

Bloch, Oscar; Warburg (von), Walther, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris : PUF, 2002.

Bonnafox, Pascal, « Titien, Véronèse, Tintoret » Conférence de Clio à Paris du mois d'octobre, Maison des mines, 270 rue Saint-Jacques, Paris V^e, le 08/10/11.

- Bonnet, Jacques, *Femmes au bain : du voyeurisme dans la peinture occidentale*, Paris: Hazan, 2006.
- Bopp, Léon, *Psychologie des fleurs du mal*, Tome I à IV, Genève : Librairie Droz, 1964 - 1969.
- Bordes, Camille, *Lilith*, Mémoire de maîtrise arts plastiques, sous la direction de Bernard Lafargue, Bordeaux III, 1999.
- Borel, France, *Le peintre et son miroir : regards indiscrets*, Tournai : Renaissance Du Livre, Collection Références, 2002.
- Bornstein, Kate, *My gender workbook : how to become a real man, a real woman, the real you...*, New-York : Routledge, 1998.
- Botticelli de Laurent le Magnifique à Savonarole*, Musée des Beaux-Arts du Luxembourg, France, Milano : Skira, 2003.
- Botturi, Marie, *Marie Madeleine du village de Magdala*, Rennes : La part commune, 2007.
- Bouillet, Marie Nicolas, *Dictionnaire classique de l'antiquité sacrée et profane*, Volume 1 et 2, Paris : A la librairie classique élémentaire, 2nd Edition, 1828.
- Bourcier, Marie-Hélène, cycle de conférences organisé par l'université Michel de Montaigne Bordeaux 3, Pessac, 2007-2008.
- Bourcier, Marie-Hélène, *Queer zones. [1]. Politique des identités sexuelles et des savoirs* Paris : Editions Amsterdam, 2006.
- Bourcier, Marie-Hélène, *Queer zones. 2. Sexpolitiques*, Paris : La Fabrique éd., 2005.
- Bourdieu, Pierre, *La domination masculine*, Lonrai : Editions du Seuil, 2002.
- Bowman, Déborah, *Problématiques du land art*, Mémoire de maîtrise d'arts plastiques sous la direction de Bernard Lafargue, Université de Bordeaux 3, Juin 1997.
- Bredenkamp, Horst, *Botticelli, Le printemps*, Paris : éditeur Gérard Monfort, collection Emblemata, 2000.

- Brion, Marcel, *La grande aventure de la peinture religieuse : le sacré et sa représentation*, Paris: Librairie académique Perrin, 1968.
- Brodier, Jean-Pierre, *L'Odalisque : ou la représentation de la femme imaginaire*, Paris : L'Harmattan, 2006.
- Brown, Peter, *La société et le sacré dans l'Antiquité tardive*, traduit de l'anglais par Aline Rousselle, Paris : Editions du Seuil, 2002.
- Buci-Glucksmann, Christine; Bret, Jean-Noël; Orici, Michel, *Orlan, triomphe du baroque : triumph of baroque*, Marseille : Images en manœuvres, 2000.
- Buisine, Alain, *Nudités de Venise*, Mayenne : Zulma, 2004.
- Burnet, Régis, *Marie-Madeleine, De la « pécheresse repentie » à l'« épouse de Jésus »*, Paris : Les Editions du CERF, Figures Bibliques, 2008.
- Butler, Judith, invitée d'honneur du cycle de conférences organisé par l'Ecole doctorale Montaigne-Humanités Bordeaux 3, Pessac, et librairie Mollat, Bordeaux, les 04 et 05 octobre 2011.
- Butler, Judith, *La vie psychique du pouvoir*, France : Edition Léo Scheer, 2002.
- Butler, Judith, *Trouble dans le genre pour un féminisme de la subversion*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, Paris : Editions de la Découverte, 2005.
- Caillois, Roger, *Les jeux et les Hommes : le masque et le vertige*, Paris : Gallimard, 1958.
- Caillois, Roger, *L'Homme Et Le Sacré*, Paris : Gallimard, Collection Folio/Essais, 2006.
- Casajus, Dominique; Dumas, André, «Le sacré », in *Encyclopaedia Universalis*, www.universalis-edu.com/imprim_CL.php?nref=Q160821, consulté le 25/01/09.
- Cassin, Barbara, « Impressions païennes », cycle de conférences sur l'exposition au centre G. Pompidou, *Traces du sacré*, Juin 2008. <http://traces-du-sacre.centrepompidou.fr/>

Chocheyras, Jacques, *Les Saintes de la mer : Madeleine, Marthe, les Saintes Maries : de la Provence à la Bourgogne*, Orléans : Paradigme, 1998.

Cinotti, Mya, *La Femme Nue Par Les Peintres*, Paris : Editions de Varenne, 1951.

Clark, Kenneth, *Le Nu*, Tome 1, traduit de l'anglais par Martine Laroche, Paris : Hachette Littératures, 1998.

Clément, Catherine; Kristeva, Julia, *Le féminin et le sacré*, Paris : Editions Stock, 2007.

Collin, Françoise; Pisier, Evelyne; Varikas, Eléni, *Les femmes, de Platon à Derrida : anthologie critique*, Paris : Plon, 2000.

Coloris Corpus, sous la direction de Jean-Pierre Albert, Bernard Andrieu, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch et Dominique Chevé, Paris : CNRS Editions, 2008.

Creissels, Anne, *Prêter son corps au mythe, Le féminin et l'art contemporain*, Paris : Editions du Félin, collection Les marches du temps dirigée par Bernard Condominas, 2009.

Croce, Cécile, *Psychanalyse de l'art symbolisme pictural, L'art, une érosgraphie*, Seyssel : Editions Champ Vallon, collection l'Or d'Atalante dirigée par Muriel Gagnebin, 2004.

Debray, Régis, *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, Paris : Gallimard, 2001.

Dehejia, Vidya, *The Body Adorned: Dissolving Boundaries Between Sacred And Profane in India's Art*, New-York: Columbia University Press, 2009.

Delaunay, Alain, « Dyade », in *Encyclopaedia Universalis* en ligne, www.universalis-edu.com/ consulté le 08/02/2009.

Delaunay, Alain, « Symbolique-Triade », in *Encyclopaedia Universalis* en ligne, www.universalis-edu.com/ consulté le 25/01/2009.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *L'anti-Œdipe*, Paris : Editions de Minuit, 1975.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Mille plateaux*, Paris : Les Editions de Minuit, Collection critique, 1980.

Derrida, Jacques, *Eperon les styles de Nietzsche*, Paris : Flammarion, Collection Champs, 1978.

Dictionnaire du corps, sous la direction de Bernard Andrieu et Gilles Boëtsch, Paris : CNRS Editions, 2008.

Didi-Huberman, Georges, *Fra Angelico : dissemblance et figuration*, Paris : Flammarion, 1995.

Didi-Huberman, Georges, *Ninfa Moderna*, Paris : Gallimard, 2002.

Didi-Huberman, Georges, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté. L'image ouvrante*, 1; Paris : Gallimard, 1999.

Dorfles, Gilles, *Eux qui sont-elles? Art du travestissement et travestissement de l'art*, France : Paul Vermont, 1977.

Dorlin, Elsa, *Sexe, Genre et sexualités*, Paris : PUF, collection Philosophies fondée par Françoise Balibar, 2008.

Dubarle, André-Marie; Dumas, André, « Le péché originel », *in encyclopaedia universalis*, www.universalis-edu.com/, consulté le 08/02/2009.

Duberman, Martin B., *Queer representations : reading lives, reading cultures*, New York : New York University Press, 1997.

Durant, Will, *Histoire de la civilisation*, volume 9 : César et le Christ, volumes 10 et 12 : L'âge de la foi, volumes 14 et 15 : La Renaissance et volume 23 : le siècle de Louis XIV, Paris : Editions Rencontre, collection Cercle du Bibliophile, 1963 - 1967.

Eliade, Mircea, *Aspect du mythe*, Paris : Gallimard, 1963.

Eliade, Mircea, *Histoire Des Croyances Et Des Idées Religieuses*, Tome 2 et 3, Paris : Payot, collection Bibliothèque historique, 1989.

Eliade, Mircea, *Images et symboles : Essais sur le symbolisme magico-religieux*, avant-propos de Georges Dumézil, Paris : Gallimard, 2008.

Eliade, Mircea, *La nostalgie des origines: méthodologie et histoire des religions*, Paris : Gallimard, 1991.

Eliade, Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris : Payot, 1988.

Eliade, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour : Archétypes et répétition*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris : Gallimard, collection Folio Essais, 2006.

Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris : Gallimard, collection Folio Essais, 2007.

Eliade, Mircea, *Méhistophélès et l'androgyné*, Paris : Gallimard, collection Folio Essais, 1995.

Eliade, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris : Payot, 1983.

Eliade, Mircea; Culianu, Ioan-Petru et Wiesner, Hilary, *Dictionnaire des religions*, Paris : Plon, 1990.

Elles@centrepompidou, Pionnières, feu à volonté, corps slogan [...], album de l'exposition à partir du 27 mai 2009, Paris : Edition Centre Georges Pompidou, 2009.

Elles@centrepompidou, www.ina.fr/fresques/elles-centrepompidou/accueil consulté en Novembre 2009.

Eve Et Pandora La Création De La Première Femme, sous la direction de Jean-Claude Schmitt, Paris : Gallimard, collection Le temps des images, 2002.

Fémininmasculin : le sexe de l'art : [Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Grande galerie, 24 octobre 1995-12 février 1996] Paris : Centre Georges Pompidou, Gallimard-Electa, 1995.

Ficin, Marcile; Marcel, Raymond, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, Paris : Les Belles Lettres, 1964-1970.

Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité, Tome III, le Souci de Soi*, Paris : Gallimard, collection TEL, 1997.

Freud, Sigmund, *L'humour*, dans *Œuvres complètes*, Tome XVIII, Paris : PUF, 2002.

Freud, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris : Gallimard, 1988.

Freud, Sigmund, *Névrose, psychose et perversion*, Paris : PUF, 1973.

Freud, Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, traduit de l'allemand par Philippe Koepfel, Paris : Gallimard, collection Folio Essais, 2005.

Freud, Sigmund, *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris : Gallimard, 1991.

Frontisi, Claude; Chenieux-Gendron, Jaqueline, « Le Mot Klee », in colloque *Jeu surréalistes et humour noir*, Coll. Pleine Marge, N°1 LACHENAL & RITTER, 1993.

Gauchet, Marcel, « *L'art, le sacré, l'inquiétude* », cycle de conférences sur l'exposition au centre G. Pompidou, *Traces du sacré*, Juin 2008.

<http://traces-du-sacre.centrepompidou.fr/>

Gay/queer, le nouveau sexe, in *Les Inrockuptibles* (l'hebdo musique, cinéma, livres etc.) du 20 au 26 janvier 99- N° 182, Paris, 1999.

Grimal, Pierre, *Dictionnaire de Mythologie Grecque et Romaine*, Paris : PUF, Collection Que sais-je, 2003.

Grömling, Alexandra; Lingesleben, Tilman, *Alessandro Botticelli: 1444/45-1510*, traduit de l'allemand par Stéphane Schoonover, Köln : Könemann, collection Maîtres de l'art italien, 1998.

Gualdoni, Flaminio, *Le nu féminin*, Milano : SKIRA, 2008.

Guilleminot, Adrien, « Tintoret, Titien, Véronèse. Venise était-elle trop petite pour ces trois génies? », in *Arts Magazine*, N°37-Septembre 2009.

Guionnet, Christine « GENRE » in *Encyclopaedia Universalis*, http://www.universalis-edu.com/imprim_CL.php?nref=NT01817, consulté le 25/10/09.

Haldas, Georges, *Marie de Magdala : suivi de Le livre des trois déserts*, Lausanne : L'Age d'homme, 1999.

Halperin, David, *Saint Foucault*, Paris : EPEL, 2000.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, Tome premier, édité par H. G. Hotho, 1835, posthume. Ainsi que la version informatisée.

Henriot, Jacques, *Sous couleur de jouer, la métaphore ludique*, Paris : J. Corti, 1989.

HISTOIRE DE LA BEAUTE, sous la direction d'Umberto Eco, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, traductions du latin et du grec par François Rosso, Paris : Editions Flammarion, 2004

Histoire Des Femmes En Occident, Tome I, *L'Antiquité*, sous la direction de Pauline Schmitt Pantel, Paris : Perrin, collection tempus, 2007.

Histoire des femmes en Occident, Tome II, *le Moyen-âge*, sous la direction de Christiane Klapish-Zuber, Paris : Perrin, collection tempus, 2007.

Histoire des Femmes en Occident, Tome III, *XVI^e-XVIII^e siècle*, sous la direction Natalie Zemon Davis et Arlette Farge, Paris : Perrin, collection tempus, 2007.

Histoire des femmes en Occident, Tome IV, *Le XIX^e siècle*, sous la direction de Geneviève Fraisse et Michelle Perrot, Paris : Perrin, collection tempus, 2007.

Histoire des femmes en Occident, Tome V, *Le XX^e siècle*, sous la direction Françoise Thébaud, Paris : Perrin, 2007.

Huizinga, Johan, *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris : Gallimard, 1988.

Irigaray, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris : édition de Minuit, 1991.

Jamet, Christian, *Botticelli : le sacré et le profane*, Paris : Herscher, 1996.

- JEUX DE MIROIRS*, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux : Le Festin, 2005.
- Johnson, Elisabeth A.; Lambert, Pierrot, *Dieu au-delà du masculin et du féminin : Celui/Celle qui est*, Paris : CERF, Collection Femmes et vie chrétienne, 1999.
- Journiac, Michel, entretien numérisé disponible à l'adresse :
http://synesthesie.com/syn12/pages_intervenants/michel_journiac/texte_journiac.html (consultation avril 2012).
- Kaiser, Gert, *Vénus et la mort: un grand thème de l'histoire culturelle de l'Europe*, Paris: Maison des sciences de l'homme, 1999.
- Kelen, Jacqueline, *Marie Madeleine ou la beauté de Dieu*, Tournai : La Renaissance du Livre, collection Références, 2003.
- Kokelberg, Jean, *Madones Toscanes*, Waterloo : La Renaissance du Livre, 2005.
- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris : Editions du Seuil, 1980.
- Kristeva, Julia, *Soleil noir, dépression, mélancolie*, Paris : Gallimard, 1989.
- Kupermann, Daniel, 2011, « Humour, sublimation et contemporanéité », *Le Coq-héron*, 2011/2, n° 205, p.119-128. DOI : 10.3917/cohe.205.0119.
- Kupermann, Daniel, *Ousarrir. Humor, criação e psicanális*, Rio de Janeiro, *Civilização Brasileira*, 2003.
- La Sainte Anne, l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci*, présentée à Paris au musée du Louvre du 29 mars au 25 juin 2012, album de l'exposition sous la direction de Vincent Delieuvin, Paris : Musée du Louvre Editions, 2012.
- Lacan, Jacques, *Le séminaire de Jacques Lacan . Livre XI . Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris : Editions du Seuil, 1973.
- Lachaud, Jean-Marc, « La poupée : un objet/sujet si troublant... *the don : an obsessively troublang object/subject...* », *In Figures de l'art n°4, Nude or naked? Erotiques ou*

- pornographies de l'art*, sous la direction de Bernard Lafargue, Saint-Pierre-du-Mont : Eurédit, 1999.
- Lachaud, Jean-Marc; Lahuerta, Claire, « *De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain* », document téléchargé depuis : www.cairn.info-duke-university-152.3.102.242.19/01/2012_07h34. ©PUF, consultation mars 2012.
- Lafargue, Bernard, « Des figures du visage aux visages des figures », in *Figures de l'Art n°5, l'Art des figures*, revue d'études esthétiques, Pau : PUP, 1999.
- Lafargue, Bernard, « Dieu mis à l'index par sa représentation même : le double index de la Sixtine dans un trou de paumes », in *Index, Rhétorique des Arts*, sous la direction de Bertrand Rougé et Ronald Shusterman, Pau : PUP, 2009.
- Lafargue, Bernard, *Quatre Fameux Cons*, Saint-Pierre-du-Mont : Eurédit, 2000.
- Laneyrie-Dagen, Nadeije, *L'invention du corps*, Paris : Flammarion, 2006.
- Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand; Lagache, Daniel, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : PUF, collection Bibliothèque de Psychanalyse, 1968.
- Lauretis (de), Teresa, *Feminist studies, critical studies*, Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Lauretis, Teresa; Molinier, Pascale; Bourcier, Marie-Hélène, *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, Paris : La Dispute, 2007.
- Le petit Larousse illustré*, Paris : Larousse, 1966.
- Le sacré hors religions*, sous la direction de Françoise Champion, et al., Paris : L'Harmattan, 2007. (Version numérisée par Google).
- Leloup, Jean-Yves, *L'Évangile de Marie : Myriam de Magdala : évangile copte du IIe siècle Bible . N.T. Apocryphes . Évangile de Marie . Copte*. 2000, français.
- Les grands scandales de l'art*, *Beaux Arts magazine*, BAM 290, Août 2008.

Les protagonistes de l'art italien. De la Renaissance au XVIIIe siècle : Piero Della Francesca, Botticelli, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Titien, Le Caravage, Canaletto et les vedutistes, Paris : Hazan, 2007.

L'Etoile scellée, Molinier (préface d'André Breton), 1955, rep.s.p., n° 5, source site <http://www.andrebreton.fr/fr/item/?GCOI=56600100059460#>, consultation novembre 2011.

Lilar, Suzanne; Dreyfus, Gilbert, *Le malentendu du Deuxième sexe*, Paris: PUF, 1970.

Maffesoli, Michel, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Paris: La table ronde, collection La petite vermillon, 2007.

Mancini, Silvia; Degorce, Alice, cours d'*Anthropologie des religions* consultés à l'association *Mnémon*, dispensés en 1997 et 2004.

Marie-Madeleine figure mythique de la littérature et des arts, études rassemblées et présentées par Geoffroy, Marguerite et Montandon, Alain, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999.

Marrou, Henri-Irénée, *L'Eglise de l'Antiquité tardive 303-604*, Paris : Editions du Seuil, 1985.

Marzano Michela, « Ceci est mon corps : Orlan ou de l'identité incertaine », *Cités*, 2005/1 n° 21, p.89-101. DOI : 10.3917/cite.021.0089

Mauro, Lucco, *Giorgione*, traduit par Odile Ménégaux, Paris : Gallimard/Electa, 1997.

Ménage, Gilles, *Dictionnaire étymologique, ou Origines de la langue française*, Paris : J. Anisson, 1694.

Mercié, Jean-Luc, *Pierre Molinier, Je suis né homme-putain*, Paris : Biro Editeur Kamel Mennour, 2005.

Michel Journiac, Exposition, Musée d'art contemporain de Strasbourg du 19 février au 9 mai 2004, Strasbourg, Editions des musées de Strasbourg; Paris, ENSBA, 2004.

Mink, Janis, *Marcel Duchamp 1887-1968, L'art contre l'art*, Köln : Editions Taschen, 2001.

- Molinier, Pascale, « Le continent noir de la féminité : sexualité et/ou travail? », in *Cliniques méditerranéennes*, 2002/2 n°66, p.105-123. DOI : 10.3917/cm.066.0105, p.111.
- Mondzain, Marie-José, « Le Carnaval », cycle de conférences sur l'exposition au centre G. Pompidou pendant l'exposition, *Traces du sacré*, Juin 2008.
<http://traces-du-sacre.centrepompidou.fr/>
- Mondzain, Marie-José, « Visage figure de l'absence », in *FIGURE DE L'ART N° 5, Revue d'études Esthétiques*, « L'ART DES FIGURES », Centre d'études et de recherches théâtrales, artistiques et musicales, Talence, Gironde, Université Bordeaux 3, Département des Arts Plastiques, textes réunis par Bernard Lafargue, Pau : PUP, 1999/2001.
- Mondzain, Marie-José, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris : Seuil, collection l'ordre philosophique, 2000.
- Mondzain, Marie-José, *Le commerce des regards*, Paris : Seuil, 2003.
- Mondzain, Marie-José, *L'image peut-elle tuer?*, Montrouge : Bayard, 2009.
- Monneyron, Frédéric, *L'androgynisme décadent: mythe, figure, fantasmes*, Grenoble : ELLUG, 1996.
- Mosco, Marilena, *La Maddalena tra sacro e profane*, Milano : Casa Usher, 1986.
- Nancy, Jean-Luc, *Noli me tangere : Essai sur la levée du corps*, Paris : Broché, 2003.
- Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris : Flammarion, collection Folio essais, 2006.
- Nietzsche, *Le gai savoir*, Paris : Flammarion, 2^e édition corrigée, 2000.
- Nochlin, Linda; Bonis, Cristelle, *Femmes, art et pouvoirs et autres essais*, Nîmes : J. Chambon, 1993.
- NOUVEAU TESTAMENT*, traduction du Chanoine OSTY et de Joseph TRINQUET, Paris : Editions SILOE, 1973.

- O'reilly, Sally, *Le corps dans l'art contemporain*, traduit de l'anglais par Lydie Echasseriaud, Paris : Thames & Hudson, l'univers de l'art, 2010.
- Orlan, « Surtout pas sage comme une image », in *Quasimodo* n°5 (*Art à contre-corps*), Montpellier, Printemps 1998.
- Otto, Rudolf, *Le Sacré, L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, traduit de l'allemand par André Jundt, Paris : Editions Payot & Rivages, collection Petite Bibliothèque Payot, 2004.
- Papin, Yves D., *Dictionnaire de la mythologie*, Paris : Editions Jean-Paul Gisserot, 2000.
- Pearl, Lydie, *Arts de chair*, Bruxelles : Editions LA LETTRE VOLEE, Collection essais, 1998.
- Pearl, Lydie, *Corps, sexe et art : dimension symbolique*, Paris : l'Harmattan, 2001.
- Pedrocco, Filippo, *Titien*, préface d'André Chastel, Paris : éditeur LIANA LEVI, 2000.
- Perrot, Françoise, « Art sacré », in *Encyclopaedia Universalis* en ligne, www.universalis-edu.com/, consulté le 25/01/2009.
- Petit, Pierre, *Pierre Molinier et la tentation de l'orient*, Bordeaux : OPALES / PLEINES PAGES Editions, 2005.
- Philosophie et libération des femmes*, document numérique au format PDF édité à l'occasion de la journée de la philosophie à l'UNESCO, 2004.
- PIERRE & GILLES, L'OEUVRE COMPLET DE 1976-1996*, Allemagne : TASCHEN, 1997.
- Plateau, Nadine, « Nouveau millénaire, Défis libertaires », *Etudes féministes* n°3, janvier/juillet 2003, <http://1libertaire.free.fr/HistoireArtFeminisme.html>, consultation février 2012.
- Platon, *Gorgias. Ménon*, traduction et notes par Léon Robin, Paris: Gallimard, collection Folio essais, 2007.

Platon, *La République*, traduction inédite, introduction et notes par Georges Leroux, Paris : Flammarion, 2002.

Platon, *Le Banquet*, présentation et traduction inédite par Luc Brisson, Paris : Flammarion, 4^e édition, corrigée et mise à jour, 2005.

Pline l'Ancien, *Histoire naturelle. Livre XXXV. La peinture*, Paris: Les Belles Lettres, collection Classiques en poche, 1997.

Pollock, Griselda, « *Le genre à l'œuvre* », Conférence plénière IV du 21 septembre 2011, « La théorie esthétique et la pratique artistique féministes à l'épreuve de la violence genrée » présidée par Mary Léontsini, CNRS, Sorbonne, les 20 et 21 septembre 2011.

Pommier, Edouard, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris : Editions Gallimard, Collection Bibliothèque des histoires, 2003.

Pontévia, Jean-Marie, *La Peinture, Masque et miroir, écrits sur l'art et pensées détachées, seconde édition, vol. 1*, Périgueux : William Blake and Co. Editions, 1993.

Pontévia, Jean-Marie, *Tout a peut-être commencé par la beauté, écrits sur l'art et pensées détachées, vol. 2*, Bordeaux : William Blake and Co. Editions, 1985.

Porcin, Adrienne, « Corps d'œuvre », in *Lex Electronica*, vol 15.2, automne 2010.

Qu'est ce que la beauté aujourd'hui?, *Beaux arts magazine*, BAM 300, juin 2009.

Ramond, Charles, *Le vocabulaire de Jaques Derrida*, collection dirigée par Jean-Pierre Zarader, Paris : Ellipses Editions, 2001.

Réau, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Tome I, II, III, Paris : PUF, 1955-1959.

Rebecca Horn, Exposition Musée de Grenoble, 4 mars-28 mai 1995, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1995.

Rénéric, Marilyn, *Féminin sacré, Féminin profane, Origines et impacts dans l'Histoire de l'Art*, Mémoire de Master 2 Recherches d'arts plastiques, sous la direction de Bernard Lafargue, Université de Bordeaux 3, Juin 2007.

- Rénéric, Marilyn, *L'humour et le déplacement dans la pratique plastique*, Recherches de Deug II d'arts plastiques, sous la direction de Lydie Pearl, Université de Bordeaux 3, 2004.
- Rénéric – Chauvin, Marilyn, « Un sacré sens de l'humour : l'hystérie des *Génitrix* », in *Revue Recherches féministes*, n° : *Les voies secrètes de l'humour des femmes*, à paraître.
- Richard-Jamet, Céline, Catherine, Jeanne, *Les galeries des « femmes fortes » dans les arts en Europe au XVIIe et XVIIIe siècles : une étude iconographique comparative*, Thèse de doctorat, Histoire de l'art : Bordeaux 3, 2003.
- Richer, Paul, *Nouvelle Anatomie artistique, VI cours supérieur (suite), Le nu dans l'Art, l'Art Chrétien, depuis les origines jusqu'à la Renaissance*. Paris : Librairie Plon, 1925-1929.
- Ricoeur, Paul, « Le mythe, l'interprétation philosophique », in *Encyclopaedia Universalis* en ligne, www.universalis-edu.com/, consulté le 25/01/2009.
- Rivière, Joan, « La féminité en tant que mascarade », in *Féminité Mascarade*, études psychanalytiques réunies par Marie-Christine Hamon, Paris : Le Seuil, 1994.
- Roquefort, Jean-Baptiste, *Dictionnaire étymologique de la langue française, où les mots sont classés par familles : contenant les mots du Dictionnaire de l'Académie Française, avec les principaux termes d'arts, de sciences et de métiers -- Précédé d'une dissertation sur l'étymologie*, Paris : Goeury, 1829.
- Roudinesco, Elisabeth; Plon, Michel, *Dictionnaire de la psychanalyse*, France : Fayard, 1997.
- Rudy, Christian, « La résistance dans les arts contemporains », [http://espacetemps.net/document 34l.html](http://espacetemps.net/document%2034l.html)2002mai, consultation mars 2012.
- Scailliérez, Cécile, *Quentin METSY : Sainte Madeleine*, Musée du Louvre, Département des peintures Paris : Réunion des musées nationaux, Musée du Louvre Ed., 2007.
- Scheil, Monique, *Une version du féminin : la mascarade*, sur le lien www.groupe-regional-de-psychanalyse.org/.../impair2-scheil.pdf, consulté 10/11/11.

Schilling, Robert, *La religion romaine de Vénus: depuis les origines jusqu'au temps d'Auguste*, Paris : de Boccard, 1982.

Schlessler, Thomas, *Une histoire indiscreète du Nu féminin, Cinq siècles de beauté, de fantasmes et d'œuvres interdites*, Paris : Beaux Arts Editions, 2010.

Shusterman, Richard, « Les Pluralismes de l'esthétique : Pratiques, Disciplines, Histoires », *Figures de l'Art N° 10, Revue d'études Esthétiques*, « L'ESTHETIQUE AUJOURD'HUI », Pau : PUP, 2006.

Souriau, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : PUF, 1990.

Souzenelle (de), Annick, *Le Féminin de l'Etre : pour en finir avec la côte d'Adam*, Paris : Albin Michel, 2000.

Steinberg, Leo, *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris : Gallimard, 1987.

The Queer Encyclopedia of the Visual Art, San Francisco: Claude J. Summers editor, Cleis Press Inc., 2004.

Thornton, Lynne, *La femme dans la peinture orientaliste*, Paris : ACR Edition internationale, 1993-1994.

Titien, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise, exposition du 17 septembre 2009 au 4 janvier 2010 au musée du Louvre, Album de l'exposition sous la direction de Vincent Delieuvin et Jean Habert assistés d'Arturo Galansino et Amine Kharchach, Paris : Musée du Louvre Editions, 2009.

TRACES DU SACRE, catalogue publié à l'occasion de l'exposition « TRACES DU SACRE » présentée à Paris, Centre Pompidou, galerie 1, du 7 mai au 11 août 2008, Paris : Editions du Centre Pompidou, 2008.

Trésors de la Langue Française, version informatisée,

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no;>

UNE OEUVRE D'ORLAN, textes de Marie-Josée Bataille, Christian Gattinoni, Bernard Lafargue, Orlan, Lydie Pearl, Isabelle Rieusset-Lemarié, Joël Savary, Marseille : EDITIONS MUNTANER, collection ICONOTEXTE, 1998.

Van Der Leeuw, Gerardus, *Sacred and Profane Beauty : The Holy in Art*, American Academy of Religion, Oxford: University Press US, 2006.

Vasseur, Catherine, « Ana Mendieta » in *Encyclopédia Universalis* en ligne, disponible à l'adresse www.universalis-edu.com/encyclopedie/ana-mendieta/, consultation le 14 avril 2012.

Vaudoyer, Jean-Louis, *Le nu féminin dans la peinture européenne*, Paris: Flammarion, date inconnue.

Vénus dévoilée, La Vénus d'Urbino du Titien, catalogue d'exposition sous la direction de Omar Calabrese, coordination du catalogue par Herman Parret, Palais des Beaux-Arts 11 octobre 2003 - 11 Janvier 2004, Paris : SNOECK, 2003.

Vernant, Jean-Pierre, *Religions, Histoires, raisons*, Paris : Editions La Découverte, 2006.

Véronèse profane : [exposition, Paris, Musée Luxembourg, 22 septembre 2004 – 30 janvier 2005], Paris, Beaux-arts magazine; Paris, Musée du Luxembourg, 2004.

Véronèse, Le profane et le sacré, hors-série du magazine LE FIGARO, ISSN : 0182-582.

Veyne, Paul, *Quand notre monde est devenu chrétien*, Paris : Albin Michel, 2007.

Vigarelo, Georges, *Histoire de la beauté; le corps et l'art d'embellir de la renaissance à nos jours*, Paris : Editions du Seuil, impr. 2007.

Voragine (de), Jacques, *La Légende Dorée*, Tome 1 et 2, traduit du latin et introduction par Teodor de Wyzewa, postface de Franco Cardini, Paris : Diane De Selliers Editeur, 2000.

Warburg, Aby, *La Naissance De Vénus & Le Printemps De Sandro Botticelli : étude des représentations de l'antiquité dans la première renaissance italienne*, traduit par Laure Cahen-Maurel, Paris : édition Allia, 2007.

Wilde, Oscar, *Salomé*, Paris : Flammarion, 2006.

Wind, Edgar, *Mystères païens de la Renaissance*, Paris : Gallimard, impr. 1992.

Wunenburger, Jean-Jacques, *La vie des images*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, impr. 2002.

Zapperi, Roberto, *L'homme enceint : l'homme, la femme et le pouvoir*, Paris : PUF, 1983.

Sites internet:

Google Image™.

<http://telemaquetime.free.fr/ArtCharnel.htm>

[http://www.atilf.atilf.fr./TLF version informatique.](http://www.atilf.atilf.fr./TLF%20version%20informatique)

[http://www.orlan.net.](http://www.orlan.net)

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhr_00351423_1993_num_210_2_145

[www.wikipedia.com.](http://www.wikipedia.com)

Table des illustrations

Figure 1 : Michel-Ange, *Le péché originel*, Chapelle Sixtine, Rome, Vatican. p.38.

[http://www.encyclopedie.bsditions.fr/article.php?pArticleId=163&pChapitreId=25147&pSousChapitreId=25154&pArticleLib=La+vo%FBte+de+la+Sixtine+%5BRome+%3A+la+chapelle+Sixtine+\(Vatican\)-%3E+Les+fresques+de+Michel+Ange%5D](http://www.encyclopedie.bsditions.fr/article.php?pArticleId=163&pChapitreId=25147&pSousChapitreId=25154&pArticleLib=La+vo%FBte+de+la+Sixtine+%5BRome+%3A+la+chapelle+Sixtine+(Vatican)-%3E+Les+fresques+de+Michel+Ange%5D)

Figure 2 : Jean Cousin, *Eva prima Pandora*, vers 1540 – 1550, huile sur panneau de bois, 97 x 150 cm, Musée du Louvre, Paris. p.46.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Eva_Prime_Pandora

Figure 3 : John Collier, *Lilith*, 1892, huile sur toile, The Atkinson Art Gallery, Southport, England. p.49.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Lilith>

Figure 4 : Sandro Botticelli, *La Madone du Magnificat*, 1481, tempera sur bois, 118 cm de diamètre, Galerie des Offices, Florence. p.51.

<http://tetramorphe.blogspot.fr/2010/03/alessandro-botticelli-la-madone-du.html>

Figure 5 : Sandro Botticelli, *La naissance de Vénus*, vers 1485, tempera sur bois, 175 x 279 cm, Galerie des Offices, Florence. p.60.

http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Naissance_de_V%C3%A9nus_%28Botticelli%29

Figure 6 : Sandro Botticelli, *Le printemps*, 1482, bois, 203 x 314 cm, Galleria degli Uffizi, Florence. p.64.

<http://www.amour.ro/peintures/naissance-de-venus-botticelli.php>

Figure 7 : Titien, *Vénus d'Urbino*, 1538, huile sur toile, 119 x 165 cm, Galerie des Offices, Florence. p.67.

http://fr.wikipedia.org/wiki/V%C3%A9nus_d%27Urbino

Figure 8 : Titien, *La Vénus au miroir*, 1555, huile sur toile, 1,25 x 1,06 m, National Gallery of Art, Washington. p.70.

Titien, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise, exposition du 17 septembre 2009 au 4 janvier 2010 au musée du Louvre, Album de l'exposition sous la direction de Vincent Delieuvin et Jean Habert assistés d'Arturo Galansino et Amine Kharchach, Paris : Musée du Louvre Editions, 2009. p.16.

Figure 9 : Sandro Botticelli, *La déploration du Christ avec saints Jérôme, Paul et Pierre*, vers 1490, tempera sur bois, 140 x 207 cm, Ancienne Pinacothèque, Munich. p.73. Grömling, Alexandra; Lingesleben, Tilman, *Alessandro Botticelli: 1444/45-1510*, traduit de l'allemand par Stéphane Schoonover, Köln : Könemann, collection Maîtres de l'art italien, 1998. p.89.

Figure 10 : Sandro Botticelli, *La Déploration du Christ*, 1495, bois, 107 x 71 cm, Museo Poldi Pezzoli, Milano. p.75.

Ibid., p.91.

Figure 11 : Titien, *Marie-Madeleine*, huile sur toile, 118 x 97 cm, Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage. p.76.

Pedrocco, Filippo, *Titien*, préface d'André Chastel, Paris : éditeur LIANA LEVI, 2000. p.287.

Figure 12 : Titien, *Madeleine pénitente*, panneau de 84 x 69,2 cm, Florence, Galleria Palatina di palazzo Pitti. p.76.

Ibid., p.164.

Figure 13 : Titien, *L'Amour Sacré et l'Amour Profane*, 1514, huile sur toile, 118 x 279 cm, Galerie Borghese, Rome. p.81.

http://www.sombreval.com/De-l-amour-profane-a-l-amour-sacre-Jung--Lot-Borodine_a691.html

Figure 14 : *Aphrodite Braschi*, copie de la *Vénus de Cnide*, I^{er} siècle av. J.-C., Glyptothèque de Munich. p.97.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Aphrodite_de_Cnide

Figure 15 : *La Vénus à l'Esquilin*, 46 – 44 av. J.C. environ, hauteur 155 cm Musée Capitolini, Rome. p.98.

http://www.rfi.fr/actufr/articles/088/article_51103.asp

Figure 16 : *Vénus Génitrix*, œuvre romaine d'époque impériale (fin du I^{er} ou début du II^e siècle ap. J.-C.) Musée du Louvre, Paris. p.99.

<http://www.fimalac.com/mecenat/rayonnement-culturel-mecene-louvre-restauration-genitrix.html>

Figure 17 : *Vénus Capitoline*, musée du Capitole, Rome. p.100.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Capitoline_Venus_Musei_Capitolini_MC0409.jpg

Figure 18 : *Vénus Médicis*, Galerie des Offices, Florence. p.100.

http://fr.wikipedia.org/wiki/V%C3%A9nus_de_M%C3%A9dicis

Figure 19 : *Vénus d'Arles*, fin du I^{er} siècle av. J.-C., marbre, Musée du Louvre, Paris. p.101.

http://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_L/louvre-salles-art-grec/louvre-salles-art-grec-visuels.htm

Figure 20 : *Vénus de Milo*, vers 130 – 100 av. J.-C., marbre de Paros, hauteur 2,02 m, Musée du Louvre, Paris. p.102.

<http://www.louvreens.fr/popup/zoom/fr/attendant-louvre/route-louvre.html?image=1&datas=images&filename=filename>

Figure 21 : *Aphrodite accroupie*, aussi appelée *Vénus accroupie*, attribuée à Doidalsès de Bithynie, œuvre romaine d'époque impériale, I^{er} – II^e siècle ap. J.-C.), marbre, hauteur 96 cm, Sainte-Colombe. p.103.

<http://www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/vienne/fr/miroir5.htm>

Figure 22 : Bufalmacco, *Le diable déguisé en voyageuse, la Thébaidé* (détail), 1343, fresque de Pise, Camposanto Monumentale. p.111.

Histoire des femmes en Occident, Tome II, *le Moyen-âge*, sous la direction de Christiane Klapisch-Zuber, Paris : Perrin, collection tempus, 2007.p.452.

Figure 23 : *Les sorcières en Enfer. L'Enfer*, fresque de la nef détail, fin du XV^{ème} siècle, Triora, Eglise San Bernardino. p.111.

Ibid., p.484.

Figure 24 : *La femme possédée. Saint François et scènes de sa vie* (détail), peinture; Vers le XII^{ème} siècle, Museo di Matteo, Pise. p.112.

Ibid., p.454.

Figure 25 : Raphaël, *La Fornarina*, 1518 – 1519, huile sur toile, 85 x 60 cm, Galerie Nationale d'Art Antique, Palais Barberini, Rome. p.120.

<http://www.haberarts.com/raphael.htm>

Figure 26 : Giovanni Bellini, *Jeune femme à la toilette*, 1515, huile sur bois, 62 x 79 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne. p.121.

<http://jeanraspail.free.fr/bellini.htm>

Figure 27 : Cesare da Sesto, copie d'après Léonard de Vinci, *Léda et le Cygne* (détail), vers 1505 – 1515, huile sur toile, 96,5 x 73,7 cm, Salisbury, Wilton House. p.123.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Leda_and_the_Swan_1505-1510.jpg

Figure 28 : Léonard de Vinci, *Saint Jean-Baptiste*, entre 1513 et 1516, huile sur bois, 69 x 57 cm, Musée du Louvre, Paris. p.123.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Saint_Jean_Baptiste_%28L%C3%A9onard_de_Vinci%29

Figure 29 : Jérôme Bosch, *Le Jardin des délices, L'Enfer* (détail inférieur droit du triptyque), 1504, huile sur bois, 220 cm x 195 cm, Musée du Prado, Madrid. p.125.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Jardin_des_d%C3%A9lices

Figure 30 : Lucas Cranach, *Vénus*, 1532, huile sur bois, 37 x 24 cm, Das Städel Museum, Frankfurt. p.127.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Lucas_Cranach_d._%C3%84._071.jpg

Figure 31 : Nicolas Poussin, *Vénus endormie avec l'Amour*, vers 1627 – 1628, huile sur toile, 71 x 96 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde. p.134.

http://chauchecrit.blogspot.fr/2011_11_01_archive.html

Figure 32 : Jean Honoré Fragonard, *Vénus et Cupidon*, 1760, huile sur toile, 37 x 34 cm, collection privée. p.136.

<http://art.mygalerie.com/lesmaitres/jhfragonard/fragonard8.html>

Figure 33 : Jacques Louis David, *Mars désarmé par Vénus et les grâces*, vers 1824, Musées Royaux des Beaux-arts de Belgique. p.137.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Mars_d%C3%A9sarm%C3%A9_par_V%C3%A9nus

Figure 34 : Marie-Guillemine Benoist, *Portrait d'une négresse*, 1800, huile sur toile, 81 x 65 cm, Musée du Louvre, Paris. p.139.

<http://www.aidart.fr/galerie-maitres/neoclassicisme/portrait-dune-femme-noire-marie-guillemine-benoist-salon-de-1800-1733.html>

Figure 35 : Francisco de Goya, *La Maja desnuda*, 1800 – 1803, huile sur toile, 97 x 190 cm, Musée du Prado, Madrid. p.140.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Francisco_de_Goya_y_Lucientes_011.jpg

Figure 36 : Dominique Ingres, *La vénus Anadyomène*, 1808-1848, huile sur toile, 163 x 92 cm, Musée Condé, Chantilly. p.143.

<http://www.eclaircie.biz/tag/ingres>

Figure 37 : Dominique Ingres, *Le Bain turc*, 1862, huile sur toile, 108 x 108 cm, Musée du Louvre, Paris. p.144.

<http://lacontessa.tumblr.com/post/201709004/ingres>

Figure 38 : Eugène Delacroix, *Madeleine dans le désert*, 1845, huile sur toile. Musée Delacroix, Paris. p.146.

<http://www.musee-delacroix.fr/fr/les-collections/peintures/madeleine-dans-le-desert>

Figure 39 : Gustave Courbet, *La Femme au perroquet*, 1866, huile sur toile 129 x 195 cm, Metropolitan Museum of Art, New-York. p.148.

<http://www.eternels-eclairs.fr/tableaux-courbet.php#lafemme>

Figure 40 : Gustave Courbet, *Les baigneuses*, 1853, huile sur toile, 227 x 193 cm, collection Musée Fabre, Montpellier. p.149.

http://reremchenko.esarocailles.fr/blog/public/les_baigneuses_courbet/index.html

Figure 41 : Edouard Manet, *Olympia*, 1863, huile sur toile, 130,5 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris. p.151. http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Edouard_Manet_038.jpg

Figure 42 : Pierre-Auguste Renoir, *La baigneuse blonde*, 1882, huile sur toile, 90 x 63 cm, Pinacothèque Giovanni et Marella Agnelli, Turin. p.152.

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Renoir_-_La_baigneuse_blonde.jpg

Figure 43 : Alexandre Cabanel, *La Naissance de Vénus*, 1875, huile sur toile, 130 x 225 cm, Metropolitan Museum of Art, New-York. p.154.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:1863_Alexandre_Cabanel_-_The_Birth_of_Venus.jpg

Figure 44 : Auguste Clésinger, *Femme piquée par un serpent*, 1847, marbre, 180 x 70 cm, hauteur : 56,5 cm, Musée d'Orsay, Paris. p.155.

[http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/sculpture.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1\[showUid\]=2136](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/sculpture.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1[showUid]=2136)

Figure 45 : John Waterhouse, *The Sorceress*, 1913, huile sur toile 109 x 74 cm, Peter Nahum Collection. p.158.

<http://art-magique.blogspot.fr/2011/04/john-williams-waterhouse-1840-1917.html>

Figure 46 : Dame Edna, « *All About Me* », Broadway Show Opening Night, 2010, New-York. p.203. **[DIFFUSION NON AUTORISEE]**

<http://www.exposay.com/dame-edna-all-about-me-broadway-show-opening-night---curtain-call/p/36602/16/>

Figure 47 : Julian Eltinge, "*The Fascinating Widow*", 1913, Los Angeles Times file photo. p.203.

<http://latimesblogs.latimes.com/thedailymirror/2007/12/julian-eltinge.html>

Figure 48 : Barbette (Vander Clyde), 1926. p.204.

http://en.wikipedia.org/wiki/Barbette_%28performer%29

Figure 49 : Pierre Molinier, *Féminin pluriel et triste*, MNAM, Centre Georges Pompidou, Paris. p.208. [DIFFUSION NON AUTORISEE]

JEUX DE MIROIRS, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux : Le Festin, 2005. p.63.

Figure 50 : Pierre Molinier, *Le chaman*, courtesy galerie Kamel Mennour, Paris. p.212. *Ibid.*, p.71. [DIFFUSION NON AUTORISEE]

Figure 51 : Pierre Molinier, *La comtesse Midralgar*, 1950, technique mixte, papier marouflé sur toile, 80 x 66 cm. p.215. [DIFFUSION NON AUTORISEE]

<http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100059460#>

Figure 52 : Pierre Molinier, *Comme je voudrais être*, collection particulière, courtesy galerie Kamel Mennour, Paris. p.216. [DIFFUSION NON AUTORISEE]

Ibid., p.56.

Figure 53 : Pierre & Gilles, *La Vénus Blonde*, 1992, Julie Deply. p.223. *Pierre & Gilles l'œuvre complet de 1976-1996*, Allemagne, Taschen, 1997. [DIFFUSION NON AUTORISEE]

Figure 54 : Pierre & Gilles, *Sainte Marie-Madeleine*, 1988, Sophie Blondy. p.225.

Ibid. [DIFFUSION NON AUTORISEE]

Figure 55 : Pierre & Gilles, *Saint Sébastien*, 1987, Bouabdallah. p.231.

Ibid. [DIFFUSION NON AUTORISEE]

Figure 56 : Pierre & Gilles, *Jolis voyous*, 1995 et 1996, Enzo et Polly. p.236.

Ibid. [DIFFUSION NON AUTORISEE]

Figure 57 : Rebecca Horn, *Einhorn (La Licorne)*, 1970 – 72, tissu, bois, dimensions variables. p.275. [DIFFUSION NON AUTORISEE]

Rebecca Horn, Exposition Musée de Grenoble, 4 mars-28 mai 1995, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1995. p.130.

Figure 58 : Marcel Duchamp, Reproduction de *L.H.O.O.Q.*, 1919, extrait de la *Boîte en valise*.

Ready-made aidé : crayon sur une reproduction de la Joconde, 19,7 x 12,4 cm.
Philadelphia Museum of Art : Louise and Walter Arensberg Collection. p.288.

[DIFFUSION NON AUTORISEE]

Mink, Janis, *Marcel Duchamp 1887-1968, L'art contre l'art*, Köln : Editions Taschen, 2001. p.65.

Figure 59 : Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917/1964.

Ready-made : urinoir en porcelaine, 23,5 x 18 cm, hauteur 60 cm, Milan, Collection Arturo Schwarz. p.291. **[DIFFUSION NON AUTORISEE]**

Ibid., p.66.

Figure 60 : Michel Journiac, *24 heures de la vie d'une femme ordinaire*, 1994, *La bourgeoise au musée*, photographie, 110 x 90 cm. p.294. **[DIFFUSION NON AUTORISEE]**

Michel Journiac, Exposition, Musée d'art contemporain de Strasbourg du 19 février au 9 mai 2004, Strasbourg, Editions des musées de Strasbourg ; Paris, ENSBA, 2004. p.8.

Figure 61 : Ana Mendieta, Sans Titre, *Série Silueta*, 1973-1977 Photographie couleur documentaire faite à Oaxaca, Iowa © *Courtesy Estate of Ana Mendieta and Galerie Lelong, New York*. p.306. **[DIFFUSION NON AUTORISEE]**

<http://www.artistes-en-dialogue.org/meangb.htm>

Figure 62 : Ana Mendieta, *Série Arbol de la Vida* (Série Arbre de Vie), 1977 Photographie couleur documentaire, Corps d'Ana Mendieta avec boue et arbre, Action réalisée à Old Man's Creek, Iowa © *Courtesy Estate of Ana Mendieta and Galerie Lelong, New York*. p.307. **[DIFFUSION NON AUTORISEE]**

<http://www.artistes-en-dialogue.org/meangb.htm>

Figure 63 : Clemente Susini, *Vénus des médecins* (ouverte), 1781 - 1782, cire colorée, Florence, Museo zoologico de La Specola – Université de Florence. p.311.
Didi-Huberman, Georges, *Ouvrir Vénus*. Nudité, rêve, cruauté. L'image ouvrante, 1; Paris : Gallimard, 1999. p.111.

Figure 64 : Orlan, *Le Baiser de l'Artiste* (détail), photo noir et blanc, 165 x 110 cm, 1977, courtesy galerie Yvonamor, Palix, Paris. p.315. **[DIFFUSION NON AUTORISEE]**
<http://romy.tetue.net/le-baiser-de-l-artiste>

Index

Abécassis	222, 227	Benjamin (Walter).....	234
Abeille.....	213, 218	Benoist	138, 139
Abramovick.....	298	Bergson	278
Albert.....	242, 246	Bernardac.....	258, 320
Alberti.....	63, 81, 221	Blay.....	242
Andrieu	242, 243, 246, 266, 267, 269	Boer (de)	59
Arasse...55, 57, 58, 60, 68, 71, 77, 280, 281		Boëtsch	242, 267
Aristophane	39	Boldù	46
Aristote	45, 90, 221, 248	Bordes	50
Baker.....	202	Borin.....	131
Bakhtine.....	277	Bosch.....	125
Bal	270	Botticelli...18, 51, 60, 61, 62, 63, 64, 66,	
Balzac.....	143, 156	73, 74, 75, 76, 79, 80, 83, 84, 114, 116,	
Baschet	42, 43	118, 166, 227, 314	
Basile de Césarée.....	40	Boucher.....	136
Bataille.....	35, 207, 312	Bouguereau.....	150, 156
Baudelaire...13, 141, 143, 145, 147, 155,		Bourdieu...248, 252, 253, 255, 256, 266,	
157, 159, 160, 162, 163, 167, 170, 171,		295, 309	
178, 217, 219, 228, 273, 309, 317		Bourgeois	239
Beauvoir (de)...86, 173, 190, 246, 247, 248,		Bowman	304, 305, 307, 308
250, 252, 253, 256, 295, 296, 302, 303,		Bréchignac	242
309, 321		Bredekamp.....	62, 65, 66
Béguin.....	124	Brelich	196
Bellini	71, 121, 122	Breton	209, 210, 215, 218
Bellmer	209, 245, 260	Bruckberger	58
Belloc.....	156	Bruit Zaidman	88
Ben Sira.....	50	Bufalmacco	111
Benjamin (Harry)	200	Buitafava	201

Burnet.....	53, 58, 77, 82	Corrain	69
Busine	83, 84	Courbet....	122, 147, 148, 149, 150, 156, 281
Butler...16, 177, 181, 182, 189, 190, 191, 193, 239, 252, 258, 261, 262, 263, 265		Cousin	46
Cabanel.....	147, 150, 154, 156	Cranach	114, 122, 125, 126, 127, 211
Caillois....	35, 36, 37, 42, 266, 286, 299, 300	Creissels	245, 268, 274, 305, 308
Calabrese	68	Croce	258, 319
Cameron	228, 229, 230, 232	Dalarun.....	108
Caravage	116, 150	Dauzat	58
Carlo	196	David	128, 137, 138, 140
Casagrande	105, 109	Delacroix	145, 146, 151, 155, 240, 245
Casajus.....	25	Delaunay	25
Cassin.....	196	Deleuze	16, 170, 276
Cavarero	270	Dell’abate.....	124
Cellini	46, 124	Dempsey	63
Chaperon	256	Derrida...16, 170, 177, 179, 187, 188, 189, 207	
Charcot	192	Diderot	83
Charorow	177	Didi-Huberman	61, 62, 80, 310
Chenieux-Gendron	286	Diotime	92
Choderlos de Laclos.....	136	Doidalsès de Bithynie.....	103
Christine de Pisan	105, 107	Dorfles.....	196, 199, 201, 289
Christophe	166	Dorlin	173, 175, 179, 180, 181, 190, 191
Chrysostome.....	108	Dottin-Orsini	156
Cinotti	87	Drouais.....	137
Clark...62, 68, 79, 80, 89, 90, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 104, 113, 118, 122, 124, 147, 151, 153, 195		Duby.....	88, 244
Clément	300, 301, 302	Duchamp...18, 83, 240, 258, 288, 289, 290, 291, 292, 304, 309	
Clésinger	155	Dumas	25
Collier.....	49	Durant.....	20
Collin.....	264, 265	Dürer	89, 115, 125

Durkheim.....	25, 28, 35, 195	Girardon.....	101
Dussol	209	Girodet.....	137, 140
Duve (de).....	290	Goffen	80
Eco	91, 92, 107, 116, 128, 154, 157, 245	Goya	69, 135, 140
Eliade...15, 21, 25, 34, 35, 170, 195, 196, 211, 214, 215, 234, 237, 305		Grégoire de Nazianze.....	44, 45
Erasmus de Rotterdam	44	Grimal	54, 55
Ergas	256	Grömling	63
Eryximaque.....	55	Gualdoni.....	151, 154
Esquirol.....	192, 200	Guionnet	173, 174
Ettinger	269	Guyard	256
Eusèbe	20	Halperin.....	16, 187, 230
Falret.....	192	Hegel	77, 83, 142
Farge.....	130	Henriot.....	286
Fausto-Sterling	197	Hésiode	41, 44, 47, 48, 55
Ficin	81, 91, 104, 116, 159	Hesse.....	261
Foucault...16, 170, 177, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 191, 222, 236, 239, 318		Hildegarde de Bingen.....	105
Fragonard	135, 136	Homère	20, 46, 55
Fraisse.....	142, 244	Horn...272, 273, 274, 275, 276, 277, 285, 287, 296	
Freud...16, 36, 172, 174, 175, 176, 192, 193, 200, 249, 258, 259, 262, 265, 272, 277, 278, 281, 282, 283, 284, 285, 292, 295		Huizinga	266, 287
Frontisi.....	286	Ingres	143, 144, 151, 167
Garcia.....	209, 210	Irigaray	190, 281
Gauchet	193, 194, 196	Jacques de Vitry	106
Gely-Ghédira.....	83	Johnson.....	259, 303
Geoffroy.....	56, 83	Journiac.....	240, 293, 294, 295
Georgoudi.....	95	Kahlo	276
Giorgione.....	46, 68, 71, 122	Kelen	58
		Khnopff	156, 169
		Klapisch-Zuber	105, 107, 108
		Klein	177, 259
		Krafft-Ebing (Von)	200

Kristeva...245, 266, 267, 300, 301, 302, 312	Marcadé...228, 229, 258, 260, 283, 290, 320
Kubin.....156	Mardon 256
Kupermann.....277, 278, 281, 283, 285	Matthews Grieco 130, 131
La Tour (de)58	Mauss..... 35
Lacan...16, 177, 189, 219, 220, 221, 258, 265	Mendieta...268, 304, 305, 306, 307, 309, 310, 312, 318
Lachaud245, 267, 268, 269, 293	Méredieu (de)..... 237
Lafargue...39, 54, 210, 211, 226, 245, 283, 304, 313, 316	Michel-Ange...38, 39, 89, 114, 119, 122, 132, 317
Lahuerta267, 268, 269, 293	Millot..... 171, 201
Lauretis (de).....183	Molinier...18, 171, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 235, 238, 239, 240, 241, 257, 317, 318
Lavardin (de).....108	Mondzain...193, 222, 227, 228, 232, 234, 237
Le Bihan210	Money..... 173
le Pérugin.....119	Montandon 56, 83
Leiris35	Musonius 185, 186
Leloup58	Newton 204
Lévi-Strauss.....25, 263	Nietzsche... 13, 25, 188, 207, 211, 250, 273
Lingesleben.....63	Nochlin 299
Liotard295	Oakley 173
Lissarrague.....45, 88, 276	Odon de Cluny 108
Loroux94, 303	Onfray 293
Lucrèce54, 62	Oppenheim 260
Lussac266	Origène 44, 45
Mac Weems.....268	Orlan...248, 273, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 287, 292, 296, 310, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318
Madioni242	
Maisch82	
Malabou261	
Manet68, 69, 145, 150, 151, 156	
Mansour207, 219	

Otto	25, 26, 27, 34, 35, 37, 195, 300	Pollock.....	266, 269, 270
Panofsky	46, 64, 65	Pontévia...116,	118, 122, 129, 198, 230,
Paolucci.....	69	236, 244	
Parker	299	Porcin	266, 312
Parret.....	68, 81	Poussin	133, 134
Pasquier.....	97	Praxitèle...62,	92, 97, 101, 119, 153, 167,
Pausanias.....	55	211, 240	
Pearl.....	211, 316	Primatice	124
Perreault.....	304, 308	Proudhon	147, 148
Perrot.....	88, 142, 244	Ramnoux.....	94
Petit	213	Ramond.....	179
Phidias	92, 99, 167	Raphaël...24,	28, 114, 116, 119, 120, 132,
Philon d'Alexandrie	40	145, 150	
Picasso	89, 150, 167, 168, 236, 258	Raymond.....	200
Pierfrancesco (di).....	65, 118	Réau	22, 23, 30, 32, 33
Pierre & Gilles...171,	222, 223, 225, 227,	Renan	59
228, 229, 230, 231, 232,	234, 235, 236,	Renoir.....	89, 98, 122, 151, 152, 153
237, 238, 240, 318		Rimbaud.....	323
Pierre de St Louis.....	83	Rivière	175, 189, 257, 259
Pisanello	46	Romoli.....	205
Pisano	104	Roquefort (de)	38
Plateau.....	269	Rosler	268
Platon...13, 18, 39, 55, 68,	81, 92, 96, 116,	Rosso.....	92, 124
160, 171, 192, 214, 217,	220, 221, 233,	Roudinesco	173, 177, 197, 200
234, 260, 273		Ruby	269
Pline.....	54, 64	Rudhardt	47
Plon.....	173, 177, 197, 200	Rudolf (Charlotte).....	298
Plotin	81	Rudolf (Olivier).....	299
Plutarque.....	186	Ruiz-Galvez.....	56, 57
Poliphile.....	46	Saint Augustin	39, 40
Politien.....	62, 63, 118	Saint Luc.....	57

Sartre	260	van der Lugt	44, 45
Savonarole.....	60, 63, 65, 79, 114	Vasari	69, 119, 132
Saxer	58	Vasseur.....	305
Schefer.....	298	Vaudoyer.....	167
Scheil	175	Vélasquez.....	140
Schilder	242	Vernant	42, 45, 233, 283
Schlesser...114, 119, 125, 126, 132, 144,		Vigarello	157, 240
147, 150, 153, 155, 169, 259, 260		Vinci (de)...64, 122, 123, 124, 132, 192,	
Schmitt.....	40, 41, 42, 44, 303	218, 289	
Schmitt-Pantel.....	45, 47	Voragine (de)	52, 56
Sesto (da).....	123, 124	Wajeman.....	47
Sframeli.....	82	Walker	268
Shusterman	222, 235	Warburg.....	62, 63, 66
Sklar	304	Watelet	135
Sledziewski	142	Waterhouse	158
Socrate.....	33, 55, 92, 167, 184, 217	Watteau	135, 136
Souzenelle (de).....	179	Weber	298
Stoller	173, 200	Wilson	258, 260, 284, 317
Susini	311	Winckelmann	64, 135, 197
Tertullien	44, 45, 108, 302	Wittig	190, 191, 243
Thébaud.....	264	Wunenburger.....	234
Titien...18, 23, 60, 67, 68, 69, 70, 71, 76,		Yves	211
77, 79, 80, 81, 114, 116, 119, 122, 135,		Zapperi	42, 43
150, 166, 227		Zemon Davis	130
Tsai.....	298	Zola.....	148, 150, 154
Valie Export	268		