

Mémoire de master 2

**UNE ÉROTIQUE PHOTOGRAPHIQUE**  
**regards de femmes sur le corps dans la pratique**  
**contemporaine**

Sous la direction de Claire Bras, professeure  
agrégée d'arts plastiques et arts appliqués,  
enseignante à l'ENS Louis-Lumière.

Membres du jury :  
Véronique Figini, Professeure des Universités  
Pascal Martin, Maître de Conférences  
Claire Bras, professeure agrégée d'arts plastiques et arts appliqués,  
enseignante à l'ENS Louis-Lumière  
Jacques Perconte, réalisateur de films expérimentaux, plasticien et  
enseignant à l'ENS Louis-Lumière.

Mémoire de master 2

# **UNE ÉROTIQUE PHOTOGRAPHIQUE**

## **regards de femmes sur le corps dans la pratique contemporaine**

Sous la direction de Claire Bras, professeure  
agrégée d'arts plastiques et arts appliqués,  
enseignante à l'ENS Louis-Lumière.

Membres du jury :

Véronique Figini, Professeure des Universités

Pascal Martin, Maître de Conférences

Claire Bras, professeure agrégée d'arts plastiques et arts appliqués,  
enseignante à l'ENS Louis-Lumière

Jacques Perconte, réalisateur de films expérimentaux, plasticien et  
enseignant à l'ENS Louis-Lumière.



## Remerciements

Merci à ma directrice de mémoire, Claire Bras, pour son suivi, ses conseils et nos fructueuses discussions sur l'érotisme.

Merci à Florent Fajole, pour son aide précieuse, merci à Pascale Fulghesu, toujours là pour nous soutenir et nous défendre, merci à l'ensemble du personnel enseignant et administratif de l'école, qui a rendu possible ces trois années de formation. Merci à Audrey Bénard et Lisa Guillet, nos super assistantes. Merci à mes camarades de classe.

Merci à Romy Alizée et Viviana Lipuma de m'avoir accordée leur confiance pour ces entretiens enrichissants.

Merci à Isabel Tailleron pour ses images et la passion qu'elle transmet, merci également à Rolan Ménégon, son compagnon d'exposition.

Merci à mon ami Hugo Orts, pour ses relectures, son regard et son intelligence. Merci à mes amies Manon Gibot et Amanda Sellem d'avoir rendu la BNF si attractive et transformé les heures de travail en plaisir. Merci à Manon Gibot d'être ma muse, encore et toujours. Merci à Lucie Chauchat d'avoir prêté son corps à mes expérimentations. Merci à Charlotte Secco, qui même à l'autre bout de la Terre sait si bien me soutenir et me reconforter, merci à nos messages vocaux interminables.

Merci à Matthieu Gasnier, mon ami, mon compagnon, mon amant.

Et surtout :

Merci maman, pour toutes les raisons que tu sais.

Merci papa, d'avoir existé, de m'avoir transmis ton amour des images et des mots et de continuer à être ma petite étoile.

## Résumé

De Durieu à Edward Weston, les femmes sont représentées nues, à tel point que le corps féminin a fini par signifier l'érotisme même. Par comparaison, le nombre d'images d'hommes nus faites par des femmes est quasi inexistant...

L'image de la femme devient alors un concept produit par et pour des spectateurs masculins.

Mais que se passe-t-il à partir du moment où les femmes, lassées d'être objets, s'emparent de l'appareil photographique ?

L'érotisme devient alors un moyen de parler de soi, en tant que femme, mais aussi de l'autre.

Ce travail de recherche tente de comprendre, avec des outils philosophiques, comment des artistes contemporaines ont redéfini une érotique photographique qui ne soit pas fondée sur une dichotomie actif/passif. Il tente alors d'envisager une autre approche de l'image et de l'érotisme, s'interrogeant sur la nature érotique de la photographie en elle-même. En soutenant que l'érotisme est lié à l'absence, et donc à l'image, il induit que l'érotique photographique est une érotique du manque et de l'absence.

Mots-clés : érotisme, désir, photographie, regard, corps, femmes photographes

## Abstract

From Durieu to Edward Weston, women have been pictured naked, in such extent that the female body became *the* erotic. In comparison, the number of images of naked men made by women is ridiculously small...

The image of a woman is thus made by and for the male viewer.

But what happens when women, tired of being the objects of representation, decide to capture their own image?

The erotic then is the photographic expression of what it is to be a woman and the relation with the other.

The purpose of this work is to study, with philosophical tools and image analysis, the contemporary practice of women artists that redefines a photographic erotica, far from the active/passive dichotomy. This leads to a new perspective on images and the erotic, questioning the very nature of photography. By saying that the photographic erotica is one of lack and absence, it implies that the image itself is erotic

Key-words: erotic, desire, photography, gaze, body, female photographer

## **Sommaire**

<b>Remerciements</b>	4
<b>Résumé</b>	5
<b>Abstract</b>	6
<b>Sommaire</b>	7
<b>Introduction</b>	10
<b>I. LE CORPS PHOTOGRAPHIÉ, OBJET DE DÉSIR NÉ DU REGARD</b>	16
<b>A. La question du regard et de l'œil</b>	17
1) Un œil à deux mesure	17
2) Je te veux	20
3) On est dans ce que l'on voit	23
<b>B. Une image érotique en négatif</b>	26
1) Cette distante trace : l'absence comme présence	26
2) "L'image-seuil"	30
3) Quand voir, c'est perdre	33
<b>C. Corps désiré, corps désirant</b>	38
1) Le rapport charnel en photographie	39
2) La sensation du toucher	44

<b>II. LE DÉSIR ÉROTIQUE, VECTEUR D'UN RETOUR SUR SOI</b>	48
<b>A. Corps et modèles : recherche intérieure d'un soi manqué</b>	49
1) Miroir mon beau miroir, le corps idéal	49
2) Le monde renversé	52
3) Le cri silencieux	55
<b>B. Le corps comme matière de l'autoportrait</b>	58
1) La chair mise à mal	58
2) L'œil de la caméra	61
<b>C. Voyeurisme et domination, une mise en scène de la violence</b>	65
1) Ana Mendieta, rites et sacrifices	65
2) Un (sado-)masochisme féminin	67
3) L'image fétiche	70
<b>III. UNE ÉROTIQUE PHOTOGRAPHIQUE DE L'ÉQUIVOQUE</b>	74
<b>A. Le Féminin, construction de l'Altérité</b>	75
1) Le Féminin est l'intouchable	75
2) ce Corps étranger	78
3) Le porno des boutons ou le regard jouissif	81



<b>B. La caresse comme équivoque</b>	84
1) La caresse, entre l'être et le ne-pas-encore-être	84
2) Contact dans la distance	86
3) Le caché et l'indicible	88
<b>C. L'espace entre, un horizon de l'érotisme</b>	91
1) Lieux utopiques de partage	91
2) Le corps imaginaire de la photographie	95
3) La photographie est une image érotique	97
<b>Conclusion</b>	101
<b>Bibliographie</b>	104
<b>Table des illustrations</b>	110
<b>Annexes</b>	113
Annexe 1	114
Annexe 2	114
Annexe 3 : entretien avec Romy Alizée	115
<b>Présentation de la partie pratique</b>	121
Présentation	122
Planche contact	124

## Introduction

« Photographe ou pas, je regarde le corps, et il m'excite. Nous ne pouvons pas gommer cela : le modèle se déshabille, ou est déshabillé, et je suis là, tournant autour de lui, dans le rituel de la possession sexuelle. Ne peut-on prendre de bonnes photos qu'en érection ? Le vrai corps regardé, en photographie, est celui qui émeut »<sup>1</sup>.

Gilles Mora (1945 - ), dans le "Voyant érectile", donne une définition du corps photographié : un corps nu, sexualisé par le regard et pris par un photographe "en érection". Historien et critique de la photographie, photographe lui-même, Gilles Mora perpétue ici une tradition installée depuis les débuts de la photographie et héritée de la peinture : l'homme prend pour modèle et muse la femme dénudée.

Cette relation photographe/photographiée, calquée sur celle du peintre et de son modèle, est alors un simulacre de l'acte sexuel. Les rapports de force existants en peinture et dans la société sont remis en jeu et exacerbés dans une photographie érotique où un modèle nu, offert aux regards est pris (en image) par un photographe vêtu et muni de son appareil qu'il investit d'un pouvoir phallique. À en lire Mora, la prise de vue ne serait presque qu'un prétexte pour posséder, bien que de manière figurée, un corps de femme désiré.

Comme le souligne Linda Nochlin dans son essai "Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ?"<sup>2</sup> (question faussement naïve), cette distribution des rôles n'est pas due à une quelconque nature qui voudrait que les femmes soient destinées à une posture passive tandis que les hommes seraient actifs. De fait, dans le cas de la peinture, les femmes se sont vues refuser l'accès aux Académies et aux

---

<sup>1</sup> Gilles Mora, "Le Voyant érectile", in *Les Cahiers de la photographie* n°4 : *Le corps regardé*, 1981, p. 33.

<sup>2</sup> Linda Nochlin, "Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ?" in *Femmes art et pouvoir*, (*Women, Art, Power*), traduit de l'anglais par Oristelle Bonis, Paris, éditions Jacqueline Chambon, 1993.

séances de modèles nus jusqu'au XX<sup>ème</sup> siècle, ce qui a forcément poussé les femmes peintres vers les genres dits "mineurs" du paysage, du portrait... C'est donc bien plutôt du fait de la "nature d'institutions sociales précises et (des) interdits ou (des) encouragements qu'elles prodiguent à diverses classes ou catégories d'individus" qu'il n'y a pas eu de "grandes artistes femmes". Non pas parce que les femmes, par essence, auraient moins de disposition à l'art : le "Génie", qui est presque inmanquablement un homme, ne le serait pas tant par don divin, mais plutôt grâce à un talent encouragé par un système culturel et social.

Il est alors plus aisé de comprendre pourquoi les femmes photographes au tournant du XIX<sup>ème</sup> siècle ont majoritairement choisi des sujets plus appropriés aux yeux de la société que le nu. Leur envie de se faire reconnaître par leurs pairs et de gagner une légitimité professionnelle a initialement écarté les femmes photographes des genres du nu et de la photographie érotique, pour leur privilégier en effet le portrait ou le paysage.

L'exposition "Qui a peur des femmes photographes ?"<sup>3</sup>, proposée au Musée d'Orsay et au Musée de l'Orangerie en 2015, est en ce sens révélatrice. Les femmes photographes de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle choisissent comme sujet privilégié leur entourage proche, en particulier leurs enfants, ayant naturellement pour cadre le gynécée. Des photographes comme Getrude Käsebier (1852 - 1934) avec *Blessed Art Thou Among Woman* (annexe 1), célèbrent l'espace domestique et l'amour maternel, favorisés par l'entre-soi. Julia Margaret Cameron (1815 - 1879), qui côtoie Käsebier dans les pages de *Camera Work*, bien qu'elle fasse également des allégories de la vie familiale, livre une vision plus ambiguë du corps féminin et des enfants dans la société victorienne : *An Angel unwinged by your desire* (annexe 2)

---

<sup>3</sup> Exposition du 15/10/2015 au 25/01/2016 au Musée d'Orsay et Musée de l'Orangerie, commissariat d'Ulrich Pohlmann.

montre une jeune enfant nue, dans une pose abandonnée, allégorie de l'ange déchu étrangement offert aux regards.

De plus, il est intéressant de noter que si le nu féminin a été présent dès les débuts de la photographie, d'abord comme production d'académies pour les peintres puis comme symbole dans une revendication artistique des pictorialistes, le nu masculin quant à lui est resté largement marginal ou alors très académique. Il est en ce sens très révélateur de reprendre l'analyse faite par Abigail Solomon-Godeau de deux images, présentées comme des academies, dans son essai "Reconsidering Erotic Photography".



Figure 1 : Anonyme, *Académie*, vers 1845.

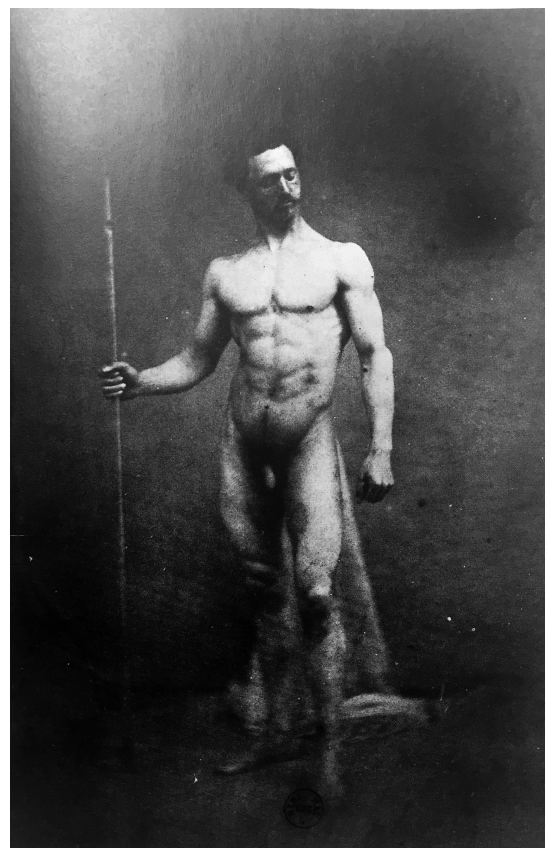


Figure 2 : DURIEU Jean-Louis Marie Eugène, *Académie*, vers 1853-54.

Le daguerréotype datant de 1845 (figure 1) est considéré comme étant une académie, de la même manière que le calotype de Durieu (figure 2), donc une image produite afin de servir d'étude au peintre. Si la figure 1 représente le corps nu d'une femme, c'est donc normalement uniquement à des fins esthétiques ; cependant la comparaison entre les deux images montrent qu'elles ne révèlent pas la même signification.

D'une part à cause de leur composition photographique propre : le modèle de Durieu est montré en pied, sa musculature mise en avant par la pose, le point de vue est le plus objectif possible, laissant place à l'observation anatomique. L'autre académie, au contraire, coupe au cadrage les cuisses de la femme, sa main est dans l'ombre. La pose, loin d'être classique, invite plutôt à une proximité physique, la dentelle dont est recouvert le divan insiste sur la sensualité du corps, qui lui-même est paré de bijoux.

D'autre part parce qu'on n'y voit pas la même chose : "tandis que les hommes peuvent également être éroticisé par la caméra (ou par le pinceau), l'image du corps de l'homme à lui seul n'a pas *traditionnellement* de connotation érotique en soi"<sup>4</sup>. Le corps de la femme a, lui, traditionnellement été porteur de la signification du sexuel. Représenter une femme nue n'a donc pas la même portée que de représenter un homme nu...

Cette distinction se retrouve chez les femmes photographes. Si Anne Birgman (1869 - 1950) et Alice Broughton (1866 - 1943) produisent de nombreux nus féminins dès les années 1900, les photographies d'Imogen Cunningham représentant son mari nu dans la nature, *On Mount Rainier*, datant de 1915, font scandale. Le corps masculin, s'il n'est pas enfant ou adolescent, n'est pas toléré nu, et encore moins lorsque c'est une femme qui le "prend". Dès lors, le nombre de

---

<sup>4</sup> "While men can also be eroticized by the camera (or by the brush), the image of the male body does not in and of itself conventionally connote the erotic", traduction de Ana Lefaux, Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock, Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, p. 223.

femmes photographes ayant activement pratiqué le nu masculin est bien inférieur à celui de photographes ayant fait du nu féminin.

Cette répartition, entre une femme communément "objet" et un homme "sujet" conforte une conception de l'image et du regard qui opère une différence sexuée dans les arts visuels. En effet, si l'on suit ce raisonnement, le spectateur serait du côté de l'homme (pour qui l'image est destinée) et l'image du côté de la femme, l'objet montré. Ainsi, le regard est caractérisé comme "masculin" puisque pénétrant l'image : l'on parle alors de "regard phallique". Par opposition, l'image est ouverte et offerte aux yeux du spectateur. Une mécanique des rapports de force, entre possession et soumission régule alors le rapport spectateur/image et photographe/photographié.

Ces catégories ont été théorisées par des chercheuses féministes afin de dénoncer la prévalence du "regard masculin", notamment par Laura Mulvey dans son essai "Visual Pleasure and Narrative Cinema"<sup>5</sup>. Cependant ces termes de regard phallique ou masculin, bien que s'appuyant sur une réalité biologique, ne renvoient pas à une valeur ontologique liée au sexe : il s'agit plutôt d'*identités sexuelles*. En ce sens, une femme (au sens biologique) peut tout à fait avoir un regard masculin, et vice-versa. Du moins, c'est ce que nous stipulerons.

L'idée n'est pas de perpétuer une opposition entre les genres féminin et masculin mais de comprendre les mécanismes qui ont conduit à leur conceptualisation et comment ces derniers ont été dénoncés, traités, dépassés par une génération d'artistes.

Nous utiliserons donc les concepts de *féminin* et de *masculin* en tant qu'*identités sexuelles* construites socialement et culturellement sans référence à une

---

<sup>5</sup> Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in Leo Braudy, Marsahll Cohen, *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*, New York, Oxford University Press, 1999.

nature ontologique du sexe. C'est-à-dire qu'utilisé en tant qu'adjectif, *féminin* ne renvoie pas ici à une nature de la femme précise et unique, mais il désigne un ensemble de codes et correspond à une période particulière, celle du féminisme post-années 60.

L'expression "femmes photographes" renvoie alors à une catégorie socio-professionnelle et à une identification culturelle ; cela ne fait pas d'elles les représentantes d'un regard féminin, universel et unique. Au contraire, elles ont de multiples regards, avec pour point commun d'avoir été façonnées par une société encore majoritairement patriarcale et influencées par leurs vécus personnels en tant que femmes.

Quel serait alors un rapport érotique "féminin" à l'image ? Car s'il y a une modalité phallique de la perception, n'en existe-t-il pas d'autres, qui permettent d'envisager les images et le regard d'une autre manière ? Comment une érotique photographique peut-elle se définir en dehors de cette traditionnelle dichotomie masculin/féminin ?

Il sera ainsi d'abord question du regard, dans un face à face masculin/féminin créant une dichotomie actif/passif. Nous montrerons comment cette prétendue antinomie a poussé les femmes photographes à opérer un retour sur elles-mêmes, avec l'autoportrait comme moyen de s'approprier le regard, du moins sur leur propre corps.

Enfin, ce fonctionnement binaire nous amènera à nous intéresser à ce qui se passe entre les deux, en posant l'hypothèse d'un au-delà : l'imaginaire. Cette hypothèse nous permettra d'envisager la photographie érotique comme étant équivoque, c'est-à-dire sous-jacente finalement à toute photographie.

**Première partie :**

**LE CORPS PHOTOGRAPHIÉ,  
OBJET DE DÉSIR NÉ DU REGARD**



## A. La question du regard et de l'œil

### *Un œil à deux mesures*

Avant tout regard, il y a l'œil. L'œil est l'organe de la vue, mais ne s'en tient pas là : désigné seul (et non pas les yeux) il prend une force symbolique que les surréalistes n'ont pas manqué d'exploiter<sup>1</sup>.

Mais quelle est la fonction de l'œil ? Voir est-il un acte de préhension ou une action passive ? Chez les présocratiques, les deux théories se côtoient. Il y a d'une part, chez Platon et par la suite les Stoïciens, l'idée d'un œil projectif, qui va jaillir pour palper le monde extérieur à l'aide d'un pseudopode. D'autre part, pour Démocrite et les atomistes, l'idée admise est celle d'un œil-miroir, réceptacle des choses du monde, dans lequel se reflète des *eidola* (des images). L'œil n'est pas une chose sexuée, mais il le devient par analogie : l'œil projectif est associé, par métonymie, au masculin, et l'œil-miroir au féminin.

Mais si ces deux conceptions sont bien présentes en Antiquité, elles n'ont pas eue la même portée significative ni symbolique. En effet, comme le dit Françoise Frontisi-Ducroux, "si le regard est sexué, c'est qu'il est conçu selon un modèle physiologique particulier, celui du fonctionnement de l'organe masculin"<sup>2</sup>. Dans l'iconographie grecque, particulièrement sur les vases et amphores, se retrouve dessiné un "œil-phallos", espèce de sexe dressé avec à son bout un œil. Cet œil-phallos est censé représenter le regard du mâle, tout en représentant un pouvoir au-dessus du sexe féminin (celui de l'instigation, de la maîtrise)<sup>3</sup> à la manière

---

<sup>1</sup> cf. Luis Buñuel, *Le chien andalou*, France, 1929, 16', noir et blanc.

<sup>2</sup> Françoise Frontisi-Ducroux, "Le sexe du regard" in *Les mystères du gynécée*, Paris, Gallimard, collection "Le temps des images", 1998, p. 274.

<sup>3</sup> "L'œil du phallos exprimerait le droit masculin de regard sur la femme", *ibid.*, p. 269.

d'un *Big Brother* antique. Ainsi, l'œil se retrouve directement associé au phallus et donc à un fonctionnement précis : celui d'aller chercher au-dehors de lui, de pénétrer et par extension, de contrôler. Si maintenant cette domination du regard masculin n'est plus représentée aussi littéralement, la conception du regard phallique persiste. Théorisée au cinéma par Laura Mulvey notamment, elle se retrouve tout aussi bien en histoire de l'art qu'en photographie. Que ce soit Paul Ardenne qui dit "le regard ? lui aussi éjacule"<sup>4</sup> ou Gilles Mora et son *Voyant érectile*, l'idée d'un regard phallique en art est confortée par le fait que la majorité des "grands" artistes jusqu'à maintenant ait été des hommes.

Si nous savons désormais que l'image se forme sur la cornée, donc bien à l'intérieur de l'œil la pensée qui a prédominé, d'un point de vue métaphorique et symbolique, est celle de "l'œil-phallos". Le problème que cela pose est alors évident : *quid* du regard des femmes ? Chez les Grecs encore, ce regard est problématique car "retenu, réservé, plus récepteur somme toute, que vraiment réciproque. Un œil à deux mesures aussi, tantôt discret, fendu, pas tout à fait ouvert, tantôt, nous l'avons vu, bêtement béat. C'est un œil, en tout cas, qui n'a pas eu l'honneur d'une figuration autonome, car au phallos à l'œil les Grecs n'ont pas opposé de contrepartie féminine"<sup>5</sup>.

Pourtant, les exemples d'assimilation de l'œil au sexe féminin ne manquent pas. Dans une illustration d'*Histoire de l'œil* de Bataille, Hans Bellmer livre une interprétation féminine de l'œil. La femme dessinée semble nous regarder par son vagin, qui prend la forme d'un œil (les deux formes n'étant, d'ailleurs, pas très éloignées). À la même époque, Victor Brauner dessine *Un monde paisible*, fragments de jambes avec, en leur centre, un grand œil oblique nous faisant signe,

---

<sup>4</sup> Paul Ardenne, *L'Image corps : figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 292.

<sup>5</sup> Françoise Frontisi-Ducroux, "Le sexe du regard", *op. cit.*, p. 275.

œil d'ailleurs comme "fendu, pas tout à fait ouvert". Dans le roman de Bataille, *Histoire de l'œil*, fresque sexuelle et fantastique, l'œil est synonyme d'organe sexuel ; on le retrouve aussi bien chez la femme que chez l'homme en une espèce d'objet fétiche.

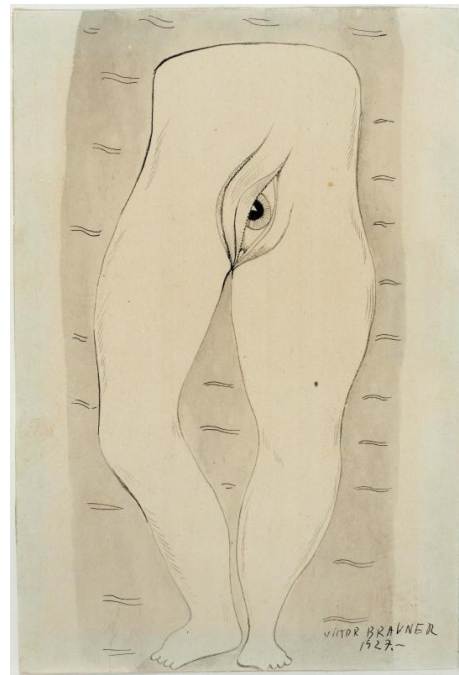


Figure 3 : BELLMER Hans, *Unica, l'œil-sexe*, 1961.

Figure 4 : BRAUNER Victor, *Le monde paisible*, 1927.

Mais si les représentations existent, elles n'ont pas la même portée symbolique. En effet, quand l'œil est associé à la femme, c'est pour son aspect dévorant ou absorbant, comme organe ouvert et aveugle : il s'éloigne alors de la notion même de regard pour se rapprocher de celle d'extase, d'une dilatation de la rétine. Ainsi, la métaphore du regard est masculine, tandis que celle de l'œil peut être considérée comme féminine.

Il devient clair alors que œil et regard sont deux choses différentes. Si l'un précède l'autre, ce dernier semblerait s'affranchir de son organe. Pour Lacan, "œil et regard, telle est (...) la schize dans laquelle se manifeste la pulsion au niveau du

champ scopique"<sup>6</sup>. Il y a donc scission entre les deux, une coupure de la même nature qu'entre le réel et l'imaginaire. Pour lui, les deux ne coïncident pas, mais l'une serait l'envers de l'autre. Quand il y a vision, il n'y a pas regard et vice-versa. Ainsi pour Lacan, dans l'image "quelque chose est donné non point tant au regard qu'à l'œil, quelque chose qui comporte abandon, dépôt du regard"<sup>7</sup>. Si l'œil voit et "reçoit" l'image, c'est le regard qui formule le désir au-delà de ce qui est donné. Mais l'image est un leurre qui occulte quelque chose, révélatrice d'un manque : "ce que je regarde, ce n'est jamais ce que je veux voir"<sup>8</sup>. C'est dire le fossé entre ce que l'on voit et ce que l'on y projette. Devant ce paradoxe, d'une image indexée sur le réel mais dont la réalité se trouve ailleurs, le désir se trouve sans cesse renouvelé.

*Je te veux*

Si l'on considère alors le regard comme projectif et finalement phallique, il sous-tend un rapport à l'image hétérosexuel, sur le modèle des prises mâles et femelles. Le rapport regard - image se ferait sous la forme d'un regard pénétrant une image offerte au spectateur. Parce qu'elle est visible, elle est pénétrable. Le rapport à l'image peut alors être perçue comme un jeu de pouvoir, le spectateur ayant l'ascendant sur l'image.

Cette séparation sexuée dans les arts visuels remonte à (et s'explique par) une tradition picturale. En suivant le raisonnement de Linda Nochlin, il devient clair que si cette relation existe, c'est en grande partie à cause du système prédominant

---

<sup>6</sup> Jacques-Alain Miller, *Le séminaire de Jacques Lacan*, Paris, éditions du Seuil, collection "champ freudien", 1973, p. 70.

<sup>7</sup> *ibid.*, p. 94.

<sup>8</sup> *ibid.*, p. 95.

maître-modèle, qui a donné lieu à une iconographie particulière, celle du peintre et de son modèle.

Ce topos, où un homme - le peintre - est représenté doté de ses attributs (palette et chevalet) et une femme - le modèle - pose avec pour seul attribut sa nudité montre bien le modèle établi dans les arts. Les déséquilibres prennent plusieurs formes. Tout d'abord, le peintre est habillé tandis que la modèle est nue - et donc "offerte" aux regards tant du peintre que du spectateur. Ensuite, en tant qu'objet systématique (de représentation, de désir) le corps de la femme se retrouve privé de la fonction de sujet.

Cette division des rôles se retrouve en photographie avec le "modèle déshabillé" autour duquel Gilles Mora tourne "dans le rituel de la possession sexuelle". L'acte même de photographier devient alors un acte de préhension, une espèce de rapt, avec un photographe "en érection" (prédateur) et un modèle nu (proie).

Ce qui pose alors de manière plus pertinente la question d'un regard féminin. Car, même si "la "féminité" ne possède a priori pas de qualités susceptibles de relier entre eux les styles des artistes femmes en général", et que donc "les femmes ne photographient pas nécessairement autrement"<sup>9</sup> il n'empêche "qu'elles voient autre chose en raison même de leur situation, de ce subtil passage de l'objet au sujet"<sup>10</sup>. Les femmes regarderaient pareillement, mais verraient différemment : c'est bien dire que la différence n'est pas de nature ontologique mais une construction sociale et culturelle.

---

<sup>9</sup> Linda Nochlin, "Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ?", *op. cit.*, p. 205.

<sup>10</sup> Michelle Perrot, Préface, in Annie Metz, Florence Rochefort (dir), *Photo Femme Féminisme, 1860 – 2010*, collection de la bibliothèque Marguerite Durand, Paris bibliothèque, 2010, p. 9.

Car en effet il n’y a pas à douter que la femme regarde (et désire) des corps. Après tout, même Mora le dit, “photographe ou pas, je regarde le corps, et il m’excite.” Mais comment alors la femme, devenue sujet, voit-elle, photographiquement parlant ? Le “regard phallique” est-il l’apanage des personnes de sexe masculin et dans ce cas, les femmes photographes regardent-elles nécessairement autrement ?

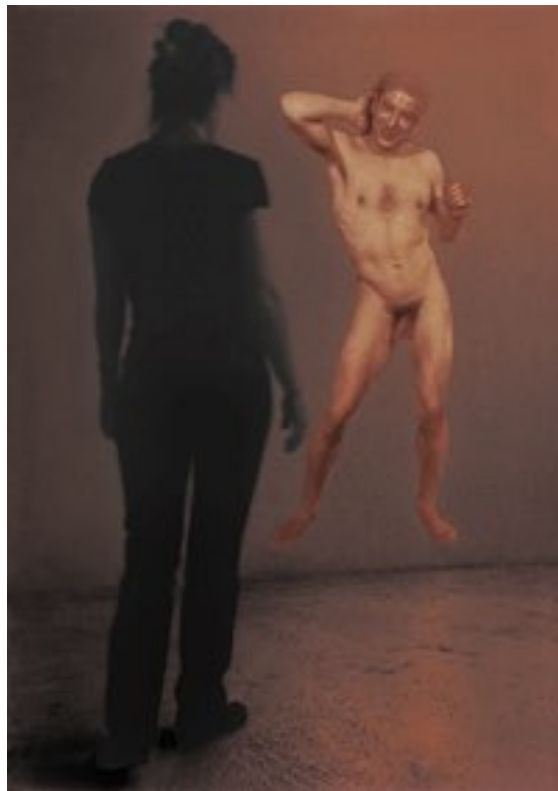


Figure 5 : DU PASQUIER GRALL Aude, issue de la série *Le Cycle masculin n° 1*, 1998

À cet égard, le travail d’Aude du Pasquier Grall est très intéressant. Avec sa série *Le Cycle masculin*, commencée en 1998, elle met en scène le rapport d’une photographe à son modèle masculin, à la recherche d’une image de l’homme vue par une femme. En faisant cela, elle essaie d’instaurer ou de retrouver un topos absent, celui de la femme peintre et de son modèle nu masculin. Dans le *Cycle masculin n°1*, l’artiste est face à des diapositives d’hommes nus se succédant, dans un muet rapport de contemplation, une distance les séparant faisant qu’ils ne se

touchent jamais. Le *Cycle masculin n° 7*, présenté sous la forme de deux écrans, reprend les codes de la séance photo tels que popularisés par la scène de *Blow-Up*<sup>11</sup> cette espèce de "rituel de la possession sexuelle" où le photographe (ici la photographe) tourne autour du modèle, dans une chasse, chuchotant des indications, l'enjambant, le caressant. Le schéma culturel d'un rapport érotique assimilé à la préhension durant l'acte photographique est ici renversé : l'homme joue la partie du corps séducteur traditionnellement assigné à la femme tandis que celle-ci endosse le rôle dit masculin.

*On est dans ce que l'on voit*

Le rapport à l'image peut se comprendre comme un rapport de domination du spectateur sur une image "aveugle" et incapable de répondre. Cependant, il existe une certaine réciprocité dans le regard, envisagé comme un échange ; dans ce cas, la relation n'est alors pas aussi simple ni unidirectionnelle.

C'est autant l'image qui entre dans le spectateur que l'inverse. "Le tableau, certes, est dans mon œil. Mais moi, je suis dans le tableau"<sup>12</sup> : c'est ce que relate Lacan avec l'épisode de la boîte de sardine et la tâche de lumière. Dans son séminaire (livre XI) il décrit comment, lors d'une sortie en mer, une boîte de sardine miroitant à la surface de l'eau frappe son regard ; si son compagnon Petit-Jean lui dit que la boîte de sardine, bien que lui la voit, ne le voit pas, c'est pour lui montrer à quel point il fait tâche dans le tableau de cette sortie, lui le petit bourgeois. Mais la boîte, avec ses reflets, le regarde bien aussi "au niveau du point lumineux". Cette

---

<sup>11</sup> Michelangelo Antonioni, *Blow-Up*, Royaume-Uni, Italie, Etats-Unis, 1966, 112', couleur.

<sup>12</sup> Jacques-Alain Miller, *op. cit.*, p. 89.

idée reprend la théorie de Platon, en ce sens que les deux (le regard et l'objet) doivent se rencontrer pour former une image.

Regarder n'est pas non plus dépourvu de danger, comme le rappelle le mythe de la Méduse. La fascination, la pétrification, l'hypnose, ou juste l'illusion sont autant d'exemples du pouvoir que la chose vue peut exercer en retour. Nombreux sont ceux qui ont été punis également pour avoir osé regarder ; loin de réussir à percer le mystère, ils perdent quelque chose en échange (leur vue par exemple, comme Tirésias pour avoir vu la nudité d'Athéna, dans la version de Phérécyde du mythe)<sup>13</sup>. "On imagine dans cette imaginaire une distance de sécurité entre nous-mêmes et les images, une intégrité des limites physiques de chaque : la peau et le cadre"<sup>14</sup>. Une distance de sécurité, pour garder l'image "à portée de vue", sans qu'elle nous atteigne : comme le miroir qu'Achille utilise pour regarder la Méduse.

Car en effet, il y a comme une impossibilité dans l'envie de pénétrer une image, qu'elle soit inaccessible ou dangereuse. L'écart se creuse alors entre le voyant et le regardé. Cette "entrée dans" n'est possible que sur le mode de la distance, de la distinction. Il y a bien cette frontière irréductible entre moi et autrui, entre moi et l'image : la peau et le cadre.

---

<sup>13</sup> Phérécyde raconte comment le jeune Tirésias surprend Athéna à son bain - comme punition pour avoir vu ce corps de chasteté absolue, elle lui ôte la vue. Il est intéressant de constater que dans la version d'Ovide, Tirésias est transformé en femme pendant sept ans puis redevient homme, où il intervient dans un débat entre Zeus et Héra sur qui de la femme ou de l'homme a le plus de plaisir sexuel : Tirésias ayant répondu que la femme en avait neuf fois plus, ce qui contredisait la théorie d'Héra, elle fut si furieuse qu'elle le rendit aveugle.

<sup>14</sup> "In this fantasy is imagined a safe distance between ourselves and images, an integrity of the physical boundaries of each - skin and frame", traduction de Ana Lefaux, Kelly Dennis, *Art/Porn, A History of Seeing and Touching*, Oxford, Berg Publishers, 2009, p. 3.



Une des caractéristiques de la photographie est de donner, comme étant présente, une trace d'un "ça a été" : paradoxe même puisqu'alors que nous l'avons entre les mains, la chose continue de nous échapper. Barthes le décrit très justement dans *La chambre claire*, lui pour qui l'expérience fondatrice de la photographie se fonde sur une image d'une petite fille, sa mère défunte : "une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié"<sup>15</sup>. Il est, ici aussi, question de peau, de corps et de regard. La photographie qui me touche (au sens de m'émouvoir), me touche aussi (dans mon corps). La relation à l'image s'inscrit donc dans une relation charnelle, qui dépasse le simple regard, ou plutôt le met en évidence : peu importe combien je me sens proche, je regarde "en arrière", sur un "ça a été" qui n'existe plus. Le désir devient alors un "si j'avais été là", désir d'être dans l'image, dans cette réalité absente.

"Mais la modalité du visible devient inéluctable - c'est-à-dire vouée une question d'être - quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit : quand voir, c'est perdre. Tout est là"<sup>16</sup>.

Ainsi se crée la dialectique du désir et du manque en photographie. Le désir et l'image érotique s'inscrivent dans cette logique "en négatif", dès lors qu'il y a absence et impossibilité de résorber le vide qui nous sépare de l'objet désiré.

---

<sup>15</sup> Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Gallimard Seuil, collection "Cahiers du Cinéma", 1992, p. 127.

<sup>16</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les éditions de Minuit, 1992, p. 14.

## B. Une image érotique en négatif

*Cette distante trace : l'absence comme présence*

Ce que met en évidence Didi Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, c'est cette scission inéluctable entre celui qui regarde et celles qui le regardent, les images. La relation à l'image ne se vit pas au positif, dans un rapport conquérant (je rentre, je prends) au contraire, elle est toujours échec et manquement. Je crois obtenir enfin une certaine plénitude en voyant, mais l'objet s'éloigne encore plus de moi quand je crois le saisir :

"Peut-être ne faisons-nous rien d'autre, lorsque nous voyons quelque chose et que tout à coup nous en sommes touchés que nous ouvrir à une dimension essentielle du regard, selon laquelle regarder deviendrait ce jeu asymptotique du proche (jusqu'au contact, réel ou fantasmé) et du lointain (jusqu'à la disparition et la perte, réelles ou fantasmées)"<sup>17</sup>.

Ce sont alors comme deux asymptotes, qui forment un chiasme : une qui s'éloigne et une qui s'approche. Le regard est alors ce qui met en évidence cette irrésistiblement proche et pourtant irrémédiablement loin de la photographie. Finalement ce qui lie ces asymptotes c'est le mouvement du désir, toujours en éveil, mais jamais assouvi.

Mais pour cela, il faut avoir été "touché" dans son regard. Dans cette idée, il y a quelque chose du *punctum* de Barthes. En effet, il y a des images qui nous intriguent, nous intéressent d'un point de vue historique et intellectuel, et c'est ce qu'il appelle le *studium*, tandis que d'autres, sans que l'on puisse dire exactement

---

<sup>17</sup> *ibid.*, p. 117.

pourquoi, nous saisissent, nous touchent : "c'est lui [le *punctum*] qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer"<sup>18</sup>.

Ce n'est pas un intérêt superficiel pour une image, c'est une "blessure" qui "meurtrit" (et qui donc vit en nous par la suite). Plutôt que de s'investir soi dans une image (ce qu'est le *studium*), le *punctum* désigne justement ce qui dépasse de l'image jusqu'à s'inscrire en nous, quasiment de force.

Et comment ne pas faire l'analogie entre cette "flèche" et celle de Cupidon qui vient transpercer les coeurs ? Car le *punctum* est bien au centre de la photographie érotique : tout en ne montrant pas de manière centrale le sexe, "elle entraîne le spectateur hors de son cadre" : "le *punctum* est alors une sorte de hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir"<sup>19</sup>.



Figure 6 : KOELBL Herlinde, issue de la série "Männer", Munich, List Verlag, 1995.

---

<sup>18</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 49.

<sup>19</sup> *ibid.*, p. 93.

Voilà ce qui nous fait donc sans cesse revenir à une image : cet au-delà de ce qui est donné à voir. Dans l'image d'Herlinde Koebl (figure 6), un visage d'homme est pris en contre-plongée, dans un plan très resserré, qui s'arrête juste sous sa pomme d'Adam (seul détail qui nous fait vraiment dire que c'est un homme) et au-dessus de son front rejeté en arrière. Rien que des lèvres pulpeuses, légèrement entrouvertes et des yeux fermés en extase. Le point de vue sur sa gorge ouvre sur sa vulnérabilité, il est abandonné, il s'offre comme image-objet. Cette expression, entre plaisir et douleur, dans un mutisme complet, nous donne envie de parcourir le reste de son corps, de voir dans quel état il a été saisi, enfin, en bref, de se raconter une histoire. Mais il n'y a rien de plus impénétrable et matière à fantasmes que ce visage qui ne nous regarde pas, absorbé dans son corps et comme baigné d'une lumière zénithale.

Là, "c'est encore la distance - la distance comme choc. La distance comme la capacité à nous atteindre, à nous toucher"<sup>20</sup>. Rien ne me relie à cette homme, si ce n'est le désir de faire partie de lui et du hors-champ suggéré par l'image. Je sais que j'y suis étrangère, et pourtant quelque chose me touche en le regardant. Ce n'est pas tant la présence des choses mais bien leur absence qui fait que nous sommes touchés et provoque en nous le désir. On touche, à partir du vide, et on y retourne : c'est dans la distance que se forme le sentir.

Tisseron, dans *Le mystère de la chambre claire*, reprend le titre et les idées de Barthes pour les nuancer, d'un point de vue plus psychanalytique. Pour lui, lorsque l'on regarde une image, c'est pour être en elle, dans la lignée de Lacan. La photographie selon Tisseron n'est pas une empreinte mais une trace, en ce sens qu'elle ne vient pas remplacer l'objet perdu mais au contraire elle naît "comme substitut d'un objet pour lequel le sujet serait assuré d'être présent"<sup>21</sup>. L'empreinte

---

<sup>20</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 115.

<sup>21</sup> Georges Tisseron, *Le mystère de la chambre claire : Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, collection "Champ arts", 1996, p. 45.

atteste d'un passage, tandis que la trace signifie la volonté d'inscrire la présence de l'objet. C'est en cela que l'on peut parler d'absence comme présence : "l'image peut certes nous aider à ressaisir idéalement la chose, mais (...) elle risque aussi constamment de nous renvoyer non plus à la chose absente mais à l'absence comme présence, au double neutre de l'objet en qui l'appartenance au monde s'est dissipée"<sup>22</sup>.

La surface, cette présence physique d'une photographie est en elle-même un appel à l'au-delà, à sonder ses profondeurs, dans cet "ailleurs immobile et fuyant, toujours déjà-là mais insaisissable, innommable, noir"<sup>23</sup>. Immobile, parce que figé sur le papier, mais fuyant, parce qu'inatteignable. Cette "énigme" de la photographie, inscrite dans le visible, est ce qui participe de l'érotisme d'une image. Le désir, presque atteint, de toucher ce qui nous est qu'esquissé, présenté fugitif et incomplet, et toujours différé.

---

<sup>22</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Annexe II, p.270 cité par Danièle Sallenave in *Le corps imaginaire de la photographie*, p. 88, in Claude Reichler (dir.), *Le corps et ses fictions*, Paris, Les éditions de minuit, collection "Arguments", 1983.

<sup>23</sup> Danièle Sallenave, *Le corps imaginaire de la photographie*, op. cit., p. 90.

“Et devant la photo, comme dans le rêve, c’est le même effort, le même travail sisyphéen : remonter, tendu, vers l’essence, redescendre sans l’avoir contemplée, et recommencer”<sup>24</sup>.

L’image perpétue le désir dans l’absence, et en ce sens assure une certaine continuité, même dans la distance. Ce rapport cyclique a un point de chute, et c’est le corps. C’est lui qui crée cette frontière entre moi et l’autre. Le corps est à la fois obstacle et ouverture, comme le seuil. Mais dans le cas de l’image, on ne peut le trépasser, sans le transpercer.

“Et chacun devant l’image (...) se tient comme devant une porte ouverte dans le cadre de laquelle on ne peut pas passer, on ne peut pas entrer (...) Regarder, ce serait prendre acte que l’image est structurée comme un devant-dedans (...) que l’image est structurée comme un seuil”<sup>25</sup>.

Cette blessure, faite par le *punctum* de la photographie érotique ouvre une plaie intérieure, une plaie entre le dehors et le dedans, “entre le désir de (tré)passer et le deuil de l’infranchissable”<sup>26</sup>.

Une blessure, entre ouverture et repli, que l’on retrouve dans la photographie de l’homme au sexe-couteau d’Herlinde Koebl (figure 7). Couteau prêt à pourfendre et à faire une large entaille, danger du corps de l’autre. Le contraste de l’arme blanche sur le corps noir qui se perd et se confond avec le fond accentue encore l’aspect sexuel et dangereux. Malgré (ou plutôt, grâce à) la

---

<sup>24</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 104.

<sup>25</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 191.

<sup>26</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 191.

référence à la blessure et à l'homicide, l'image n'en véhicule pas moins un fort potentiel érotique. La manière dont les mains sont jointes, presque en prière, autour du manche du couteau, fait référence au sacrifice ou à quelque profanation.



Figure 7 : KOELBL Herlinde, issue de la série *Männer*, 1995.

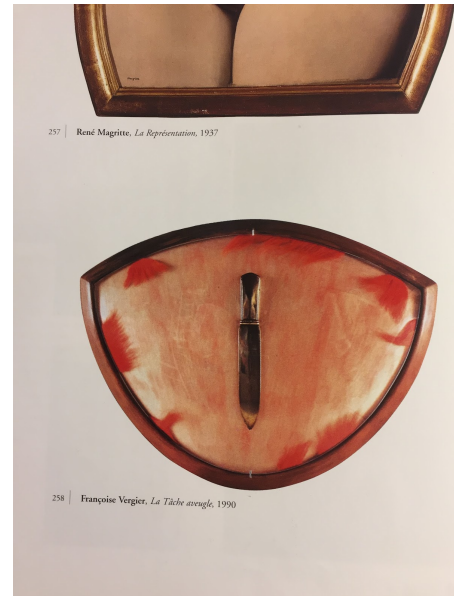


Figure 8 : VERGIER Françoise, *La Tâche aveugle*, 1990.

Il est d'ailleurs intéressant de faire dialoguer cette image avec la sculpture de Françoise Vergier, la *Tâche aveugle* (figure 8), qui n'est pas sans rappeler la notion d'un œil féminin et aveugle évoquée plus tôt. Le couteau, ici posé dans son écrin, vient figurer une vulve comme une plaie. Erica Zürn, auteure et peintre surréaliste, parle d'ailleurs de blessure pour désigner le sexe féminin<sup>27</sup>. Ainsi, le couteau de l'image de gauche peut s'assimiler à la blessure causée au sexe féminin ;

---

<sup>27</sup> "Un couteau pénètre lentement dans sa "blessure" et se change en une langue de chien chaude et mobile. Pendant qu'elle subit la volupté, un Indien lui sectionne lentement la gorge.", Erica Zürn, *Sombre printemps*, traduit de l'allemand par Ruth Henry et Robert Valançay, Paris, Éditions Écritures, 1997, p. 46.

le *punctum* qui blesse, s'il part de l'image, peut aussi lui être infligé. La blessure est réversible, autant du côté de l'image que du spectateur.

La figure du pourfendeur répond à celle de la blessure, celle causée par la violence sexuelle, qui se loge au creux de la vie humaine, cet "interdit général"<sup>28</sup>, comme dirait Bataille. Mort et violence sexuelle sont en ce sens liées qu'elles sont deux plaies qui s'augmentent de leur proximité (volupté plus forte au moment de la défaillance et défaillance favorisant la volupté). De cette "petite mort" qui s'en dégage et la distance, à la fois comme ouverture et apparition, naît une forme d'érotisme. Pour Bataille, la seule continuité possible se trouve dans la mort, dont la fascination domine l'érotisme :

"L'activité érotique n'est pas toujours ouvertement cet aspect néfaste, elle n'est pas toujours cette fêlure ; mais, profondément, secrètement, cette fêlure étant le propre de la sensualité humaine est le ressort du plaisir. Ce qui, dans l'appréhension de la mort, retire le souffle, de quelque manière, au moment suprême, doit couper la respiration"<sup>29</sup>.

L'image fonctionne comme un seuil car elle est ce qui est entre le dehors et le dedans, elle est ce cadre, cette ouverture, qui pourtant se refuse à nous. Elle est cette blessure, inscrite dans la chair, et aussi ce *punctum*, forme érectile qui vient pointer et blesser. La peau est le seuil du corps, et c'est tout ce qui s'offre à nous, tant en nous échappant, quand nous le regardons.

---

<sup>28</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme* [1957], Paris, Les éditions de Minuit, 2011, p. 117.

<sup>29</sup> *ibid.*, p. 116.



Dans la *Bible*, Jésus apparaît comme ressuscité pour la première fois à Marie-Madeleine. Dans un tableau de 1511, Titien livre son interprétation de cet épisode. Pour la première fois, comme le raconte Daniel Arasse dans *Désir sacré et profane*, le corps dans la peinture de la Renaissance italienne, le corps de Jésus est représenté comme désirable. Ce corps, tourné vers nous, dans son drap blanc (dé)voilant sa nudité, est rendu désirable pour nous, spectateurs, à travers le regard de Marie-Madeleine, sa position dans le tableau fonctionnant comme le relais de notre regard à 90 degrés. Elle est celle qui veut le toucher mais sa main tendue est repoussée par Jésus qui s’écarte d’un geste en lui disant : *noli me tangere*, ne me touche plus. Après s’être donné, ce corps se retire et se refuse, et ce “don et perte par lesquels le corps divin est posé comme objet de désir”<sup>30</sup> reprend cette dialectique de la présence dans l’absence comme fondement de la représentation.

Lorsqu’il impose cette distance à Marie-Madeleine, qui le désire, c’est pour signifier qu’il est à la fois là et déjà ailleurs : son corps n’est plus celui des mortels puisqu’il a ressuscité, il est quelque part entre terre et ciel. Puisqu’il n’est plus chair, il n’est plus incarné. Marie-Madeleine fait l’expérience d’une soudaine distance infranchissable : ce corps, celui de Jésus, qui était la condition de sa présence au monde est maintenant un seuil vers sa seconde vie (désincarnée) qui l’attend.

---

<sup>30</sup> Daniel Arasse, *Désir sacré et profane, Le corps dans la peinture de la Renaissance italienne*, Paris, éditions du Regard, 2015, p. 229.



Figure 9 : TITIEN, *Noli me Tangere*, vers 1511 – 1514.

Ce tableau, par sa mise en scène d'un mouvement de désir et d'un geste de retrait rappelle à quel point l'autre, comme l'image, est inaccessible et intouchable. Pour Marie-Madeleine, voir (Jésus), c'est (le) perdre.

Le redoublement du regard, celui de Marie-Madeleine et du spectateur, sanctuarise le corps au-delà de la surface de l'image et en fait une mise en abîme du rapport à l'image elle-même. Le spectateur est mis face à sa propre impossibilité de toucher l'image peinte ou photographique.

L'absence et le manque se retrouvent au coeur de la photographie et de l'érotisme. Bataille, dans *l'Érotisme*, rappelle : "entre un être et un autre, il y a un abîme, il y a une discontinuité"<sup>31</sup>. Dans cette discontinuité, il y a quelque chose de la mort, inhérente à la vie et à l'érotisme, car "la mort est vertigineuse, elle est fascinante". Pour Bataille, c'est dans la rupture de cette continuité première que se fonde l'érotisme. En effet, "nous sommes des êtres discontinus (...) mais nous avons la nostalgie de la continuité perdue. (...) En même temps que nous avons le désir

---

<sup>31</sup> Georges Bataille, *op. cit.*, p. 19.

angoissé de la durée de ce périssable, nous avons l'obsession d'une continuité première, qui nous relie généralement à l'être"<sup>32</sup>. La mort est la seule continuité pérenne et ce que nous recherchons dans l'érotisme, c'est un peu de cette continuité, afin "d'atteindre l'être au plus intime, au point où le coeur manque"<sup>33</sup>.

À elle seule, la photographie incarne ce rapport à l'érotisme comme perte et comme manque (d'une continuité) et le désir de la retrouver, qui nous pousse à désirer l'autre dans ce qu'il reste de lui dans l'image, qui devient alors plus une *imago*, comme ces masques funéraires des latins.



Figure 10 : GROEBLI René, issue de la série *Das Auge der Liebe (The Eye of Love)*, 1954.

À première vue, l'image est simple. Pourtant quelque chose en elle fait punctum et vient transpercer ; il n'y a pas d'indices quant au temps, l'identité de la personne ; tout au plus reconnaît-on une femme. Elle nous tourne déjà le dos, elle semble partir, insaisissable. Entre le dehors et le dedans, le devant et le dedans, sa

---

<sup>32</sup> Georges Bataille, *ibid.*, p. 22.

<sup>33</sup> Georges Bataille, *ibid.*, p. 24.

nuque, entre le blanc et le noir, dont la courbe ferme l'image à gauche, semble l'ouvrir vers plus loin, là où commencent les cheveux. C'est à la fois un geste d'adieu, ou d'impuissance, comme ce doux fléchissement de la tête : tu seras toujours au devant de mon corps, à l'extérieur, et ce que je suis, ce que je sens (ce qu'on ne voit pas, parce que c'est devant elle) te sera toujours inaccessible.

Pourtant dans l'être aimé, l'autre choisi parmi tous, il y a l'espoir d'une résolution, d'une fusion, d'une unité retrouvée. "L'être aimé pour l'amant est la transparence du monde" dit Bataille. Cet élan de désir vers l'autre, d'une fusion charnelle, et même plus, est ce qu'il appelle l'érotisme des coeurs, qui n'est jamais loin de l'érotisme sacré (l'amour de dieu) mais qui est plus que le simple érotisme des corps.

Pourrait-on dire alors que c'est dans une fusion des corps que se trouve la résolution d'un rapport basé sur la distance et le manque ? Comment peut-on redéfinir notre rapport à l'autre et à l'image en passant par une philosophie du tactile et de la chair ?

Michael Fried, dans *Le Réalisme de Courbet*, note comment dans son tableau, *L'Origine du monde*, Courbet renverse ces notions de voir/être vu. En abolissant la distance entre le tableau et le spectateur, il souhaite l'absorption de ce dernier dans l'image. Sa conception du rapport à l'image est donc de l'ordre de la fusion : ici, l'idée n'est pas tant de pénétrer l'image, que de faire un(e) avec elle ; entreprise autrement plus délicate et pérenne. La proximité de Courbet est de l'ordre de l'amant, au rapport charnel (et tendre) avec le corps de l'autre. Toutes les distances tendent à être réduites pour que le spectateur soit d'office inclus dans le tableau. La suppression de la perspective à un point de fuite (qui suppose un spectateur extérieur) et la construction légèrement oblique contribuent à réduire les frontières classiques afin d'obtenir son idéal de fusion. Ce tableau, nous mettant entre les cuisses ouvertes d'une femme au premier plan, dont le sexe reste fermé,

peut être perçu comme un (énième) tableau réifiant le corps de la femme mais à l'inverse, *l'Origine du monde* peut aussi être interprété comme l'exemple de l'approche tactile de Courbet, peignant de son pinceau les poils du pubis, fantasmant des gestes de masturbation féminine, aussi érotisant pour lui que pour son modèle. Une invitation, non pas tant à pénétrer, puisque le sexe reste fermé, replié sur lui-même, mais à comprendre, à saisir avec, même si c'est de l'extérieur et à distance. Et c'est en ce sens que son travail est visuellement charnel, puisqu'il suppose une identification par le corps, tout en s'inscrivant dans les codes de la représentation.

Si le regard véhicule des rapports de pouvoir qui, selon Linda Nochlin, poussent le spectateur à devenir soit sadique, s'identifiant avec le *male gaze*, soit masochiste, en se mettant à la place de la femme, comment est-il possible d'échapper à cette dichotomie actif/passif ? Ce qui ressort dans les tableaux de Courbet, c'est bien la trace picturale d'un geste ; comment la photographie, elle-même trace (et témoin) d'un geste, prétend-elle à une fusion corporelle entre son sujet et son spectateur ?

### C. Corps désiré, corps désirant

Un corps nu est juste un corps. Mais ce qui rend le corps nu émouvant, ou érotique, est le regard. Le corps absolu, innocent, serait celui d'Adam et Eve dans le jardin d'Eden, vivant dans l'inconscience de leur nudité. Mais, découvrant leur nudité (et la recouvrant par la suite), ils font l'expérience de la honte. Kenneth Clark dans *The Nude: A study in Ideal Form* distingue le nu de la nudité (*the nude* et *the naked*) : le corps nu cesse d'être ridicule lorsqu'il est transformé en art, lorsqu'il devient une *forme* et n'est plus alors la simple manifestation d'une réalité triviale.

Il est possible de reprendre cette distinction pour essayer d'expliquer la différence entre la photographie érotique et la pornographie. L'une serait de l'ordre de l'art, du *nude*, tandis que l'autre appartiendrait au cadre du vulgaire, du commercial, du *naked*.

Dans la *Traversée de la pornographie*, Julie Lavigne souligne que l'antinomie stricte entre érotisme et pornographie relève d'une hiérarchie des valeurs ; Gloria Steinem par exemple (auteure d'un article, "Érotisme et pornographie, une différence claire et nette"<sup>34</sup>) voit dans l'érotisme l'expression d'une sexualité saine et remplie d'amour (d'*éros*), tandis que la pornographie serait l'incarnation et la schématisation des violences faites aux femmes. Dominique Baqué nuance ce propos en définissant la pornographie comme un ensemble codé, objet de consommation, et l'érotisme comme un objet d'art plus flexible et plus riche en significations. C'est finalement une semblable hiérarchisation qui se retrouve entre la culture populaire et le "grand art".

La pornographie, dans son aspect tautologique (elle ne montre que ce qu'elle est) fait appel à une réaction immédiate, tandis que l'érotisme, en tant qu'interprétation artistique d'un sentiment érotique, renvoie également à un hors-

---

<sup>34</sup> Gloria Steinem, "Erotica and Pornography : A Clear and Present difference", in *Ms Magazine*, novembre 1978, citée par Julie Lavigne, *op. cit.*, p. 28.

champ. Mais l'appel au corps n'est pas nié pour autant. Dans la lignée d'Abigail Solomon-Godeau<sup>35</sup>, on peut considérer que érotisme et pornographie ne se différencient pas tant quant au contenu mais au mode de représentation et de diffusion. Les deux types d'images représentant des rapports de force déjà existants dans une société patriarcale, ils ne font alors que mettre en exergue une violence (ou une tension) déjà présente.

Ainsi, ce qui importe est plus le mode de représentation que ce qui est effectivement représenté. En effet, le degré de nudité ne peut être en soi un critère de discrimination : une même partie du corps relève des significations différentes selon la manière de le représenter. L'ambiguïté du corps nu tient justement à ce qu'il ne comporte pas *en soi* de valeur érotique, mais qu'il est investi de pouvoirs par le regard posé sur lui.

Comment la sensation du toucher et la notion de désir se manifestent-elles dans une photographie du corps érotique cassant les codes du pornographique ?

### *le rapport charnel en photographie*

Si la peinture de Courbet est si frappante, c'est parce qu'il entretient un rapport physique au tableau, qui est vécu comme un prolongement de son corps. Il est corporellement investi dans cet espace qui se développe *entre* son corps et celui de son modèle ; l'image naît de la corporéité de ceux et celles qu'il peint.

De même dans l'acte photographique l'appareil devient un prolongement de soi (du corps, de la main à l'appareil) ; mais ce n'est pas la main qui rend l'image sensuelle, c'est le regard tactile. La tension érotique qui parcourt l'image est rendue

---

<sup>35</sup> Abigail Solomon-Godeau, "Reconsidering Erotic Photography" in *Photography at the Dock, Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

possible par cet espace crée par trois corps, et ce qui circule entre, ceux du photographe, du photographié et de l'appareil.

Amanda Charchian , dans son livre intitulé *Pheromone Hotbox*, montre la connivence de l'univers sexuel et de la création en choisissant de photographier des artistes femmes nues dans la nature. Loin de nier les phéromones, et donc l'aspect corporel d'une excitation, elle met l'accent sur leur rôle originel : l'érotisme est à l'origine d'une production photographique qui réunit les femmes et leur corps dans un rapport charnel. Elle insiste sur le fait que, en étant une femme photographiant des femmes, cela favorise une relation intime à son modèle abolissant tout rapport de domination. Si cela reste discutable, c'est avant tout le traitement photographique des images qui, mettant l'accent sur une sensualité des corps, les rend d'autant plus érotiques.



Figure 11 : CHARCHIAN Amanda, issue de la série *Pheromone Hotbox*, 2016.



Le gros plan de la figure 11 pourrait être le photogramme d'un film pornographique. L'action est en train de se dérouler, on arrive au moment où la langue va toucher - touche déjà un peu le téton. Il y a un avant de l'action et un après, que l'on s'imagine très bien sans qu'ils ne soient représentés. L'image n'existe que par son regard intégré : la bouche est tournée vers nous, dévoilant le téton. La langue semble jaillir de l'image pour venir en notre direction. Sans pouvoir complètement s'identifier à l'un des deux acteurs de l'image, nous sommes spectateurs (privilegiés) d'un moment hautement érotique - d'autant plus qu'il a été suspendu. Cette mise en tension d'un instant de plaisir nous fait encore plus ressentir la sensualité de l'image et des corps présents. Les détails, l'aréole du mamelon, les aspérités de la langue, toutes ces saillies qui font la chair et que l'on pourrait presque sentir (impression renforcée par la proximité du plan) nous éloignent d'une esthétique lissée du pornographique. La position du spectateur, entre la bouche et le sein, exprime cette réversibilité du tactile, à la fois touché et touchant, désirant et désiré.

Cette mise en scène sensuelle met au centre de l'image le corps dans son aspect tactile, la chair. Le travail sur la chair devient alors le lieu d'une réflexion phénoménologique sur le corps, l'image et sa perception.

Merleau-Ponty s'est appliqué à définir une phénoménologie de la perception fondée sur le tactile. Renversant le primat initialement accordé à la vue en philosophie et s'inspirant de la réversibilité touchant/touché d'Husserl, il met le corps au centre de la perception du monde : "le corps est le mode d'inscription primordial du sujet dans le monde, tout en étant un élément du monde"<sup>36</sup>.

Corps et esprit ne s'opposent plus ; au contraire, le corps devient la condition initiale à toute expérience de soi et de l'Autre. Le désir est alors ce par quoi le sujet se rapporte à son lui-même grâce à l'Autre, faisant de la philosophie de

---

<sup>36</sup> Bernard Andrieu, *Philosophie du corps. Expériences, interactions et écologie corporelle*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2010, p. 274.

Merleau-Ponty une phénoménologie érotique, comme le propose Renaud Barbaras dans *Le désir et le monde*. La révolution de la pensée de Merleau-Ponty tient à ce renversement du statut du corps, qu'il favorise à la seule vision. Le sujet fait, à travers la rencontre de l'Autre, l'expérience de sa propre corporéité. La rencontre avec autrui est donc le "moment d'auto-constitution de soi comme sujet-au-monde, comme corps-sujet. C'est pour permettre un chair-à-chair dépassant le simple corps-à-corps que la chair se fait visible"<sup>37</sup>.

D'un *corps-à-corps* frontal, la photographie, en rendant le corps visible, se transforme en *chair-à-chair*, c'est-à-dire en moment de proximité, de rencontre avec autrui. Ainsi, dans une expérience avant tout sensible, le photographe se définit lui-même comme sujet-au-monde, tout autant que le photographié. Cette rencontre, qui prend forme dans l'image, a donc pour origine un "chair-à-chair". Le fait de rendre *visible* le corps est alors un acte éminemment tactile et sensoriel, le corps ne pouvant être compris sans son enveloppe charnelle.

Prue Stent et Honey Long forment un duo artistique, réinterrogeant les représentations du corps de la femme et notre rapport à celles-ci. Dans leur série *Soft tissue*, elles présentent des allégories de la femme. Celle-ci est quand enveloppée dans des tissus qui moulent ses formes mais la soustraient aux regards, quand recouverte d'un moule en cire dont elle se détache à moitié, comme la seconde peau lors de la mue. Les nombreux voiles et surcouches utilisés pour vêtir le corps dans leurs images fonctionnent à la manière d'une métaphore pour les représentations du corps.

---

<sup>37</sup> *ibid*, p. 273.



Figure 12 : STENT Prue, LONG Honey, *Breast press*, issue de la série *Soft Tissue*, 2017.

Avec *Breast press*, l'image est rappelée à sa nature de peau et d'obstacle. La vitre, contre laquelle vient s'écraser le sein, est la surface de l'image. L'habituelle représentation d'un sein, dans la plénitude de sa forme, préhensible, est dérangée par une déformation suggérant une blessure, une grimace. La platitude de l'image rappelle la froideur d'une surface, la plasticité d'une matière. Ce n'est pas le modelé de la lumière qui rend compte du volume mais son aplatissement. Non seulement la contemplation nous est refusée, mais nous devons nous soumettre à l'aspect charnel et mou du sein. Le mode de contact oscille entre perception visuelle et perception tactile, l'écrasement vue à travers la vitre faisant écho à sensation tactile, participant ainsi à une *logique de la sensation*.

En parlant de sa série *Early Color*, la photographe américaine Jo Ann Callis (1940 - ) confie qu'elle a cherché à "exprimer (sa) sexualité, (son) anxiété, (son) goût pour la mise en scène, pour la beauté et pour les idées formelles" : "j'ai essayé d'approcher la sensation du toucher..."<sup>38</sup>.

Le corps devient pour Jo Ann Callis un objet sculptural et un enjeu esthétique, vecteur de sens et d'interrogations, qui se comprend sur un mode de perception tactile. Puisque la chair est le corps rendu visible, une "épaisseur vécue qui lie l'intérieur et l'extérieur dans une interaction qui la modèle"<sup>39</sup>, la photographie du corps traite donc de l'intérieur, mais d'une manière formelle : la chair donne sens au corps.

Celle-ci forme un "pli" entre le dedans et le dehors, entre moi et autrui ; elle est une épaisseur, comme un "enroulement du visible sur le corps voyant, du tangible sur le corps touchant"<sup>40</sup> qui modèle les interactions. À l'interface entre l'intérieur et l'extérieur, elle est ce qui crée le lien entre image et spectateur et permet l'intercorporité, c'est-à-dire la création d'une nouvelle forme corporelle et subjective.

Si l'on compare les deux images suivantes (figures 13 et 14), chacune aborde la chair comme *pli* de manière plus ou moins littérale. Les deux femmes sont enserrées de fil ou de scotch. La chair, ainsi contrainte, forme des plis et des replis, allant à l'encontre d'une traditionnelle exposition érotique du corps nu féminin.

---

<sup>38</sup> Jo Ann Callis in "Jo Ann Callis : 'je voulais exprimer ma sexualité et mon anxiété'", Clémentine Mercier, *Libération*, [en ligne], mis en ligne le 13 avril 2018.

<sup>39</sup> Bernard Andrieu, *Philosophie du corps. Expériences, interactions et écologie corporelle*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2010, p. 273.

<sup>40</sup> *ibid.*, p. 275.

Jo Ann Callis fait référence à la sculpture en posant nue, sur un socle, avec un léger *contrapposto*, canon de la sculpture classique. Ses bras sont largement ouverts comme pour exhiber sa poitrine, mais elle est tournée vers le mur. Le drap satiné qui le recouvre est couleur chair ; la lumière fait ressortir son drapé.

Francesca Woodman, elle, montre une portion fragmentée de son corps - fragmentation augmentée par les sections faites par le scotch. Cuisses ouvertes, elle place de sa main un gant de laine sur son sexe. Là aussi, l'objet sexuel est dérobé à la vue par un élément éminemment tactile (et doux), qui contraste avec la dureté du corsetage, que ce soit le gant ou le drap. Si la première image est organisée frontalement, avec une lumière qui vient créer du modelé, la photographie de Woodman exprime une volonté brute ; le cadrage est approximatif, la lumière ne vient pas souligner les volumes - une gêne s'installe. Autant Callis, en nous gardant à distance dans une pose classique préserve un certain idéal, autant Woodman le dérange complètement, en mettant l'accent sur l'inconfort de la chair.



Figure 13 : CALLIS Jo Ann, issue de la série *Early Colors*, 1976-77.



Figure 14 : WOODMAN Francesca, *Horizontale*, Providence, Rhode Island, 1976.

Ainsi, elle rend une approche érotique plus complexe : les symboles sensuels de la féminité sont détournés. La chair est alors cette matière du corps plastique, malléable ; c'est le lieu de l'affirmation d'un vécu et de troubles personnels quant à son propre corps.

Le rapport à l'image n'est plus un regard voulant la pénétrer mais un corps se saisissant comme corps à travers la mise-en-scène de la chair. Si la figure 13 induit encore un spectateur en train de la contempler, l'autre n'est pas directement appelé dans la figure 14. C'est plus le corps de Woodman essayant de se saisir lui-même lors de sa représentation. La chair fonctionne alors aussi comme un seuil : à la fois distance et invitation. C'est ce qui permet au sujet de se saisir en tant que corps désiré et désirant.

Le corps devient le point de départ d'une interrogation, qui porte autant sur son propre corps (vécu comme objet sexuel) que sur le corps de l'autre. Le désir transcende alors le désir érotique pour devenir une quête de l'origine et du sens. Il est une visée de plaisir mais aussi de connaissance ; tourné d'abord vers l'extérieur, il opère un retour sur soi afin de se découvrir soi-même, hors des schémas pré-établis.

La photographie est alors l'outil qui permet d'expérimenter son corps et ses propres désirs, à la recherche de soi-même. Telle Francesca Woodman, les femmes photographes interrogent à travers les images de leurs corps leur propre rapport au corps et à l'érotisme.

« Le désir n'est pas recherche manquée de soi mais plutôt accès à soi comme manque, et l'autre est alors autant le lieu d'une révélation (de soi comme manquant) que d'une déception»<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Renaud Barbaras, *Le désir et le monde*, Paris, Hermann, 2016, p. 304.

Ce retour à soi comme manque caractérise un érotisme centré autour de la pratique de l'autoportrait. Comment l'affirmation d'une conception charnelle de l'image permet-elle la connaissance de soi, à travers des mise-en-scènes du corps ? Comment sont alors réinterrogés les rapports de force entre les couples spectateur/image et homme/femme ?

**Deuxième partie :**  
**LE DÉSIR ÉROTIQUE, VECTEUR D'UN**  
**RETOUR SUR SOI**



## A. Corps et matière : recherche intérieure d'un soi manqué

*miroir mon beau miroir*

“S’il faut, pour se connaître d’abord pouvoir se reconnaître, sans doute ai-je besoin de la fiction, c’est-à-dire de passer par cet objet miroir qui, d’une image extérieure, faisant ricochet intime, me révèle à moi-même”<sup>1</sup>.

Le miroir est ce qui reflète ; ce qui est censé nous renvoyer une image virtuelle fidèle, un double ressemblant. C’est le premier rapport à soi (le stade du miroir) qui permet de se différencier et s’identifier en tant que *un*. C’est aussi le seul endroit où notre visage est visible à nos propres yeux. Si nous pouvons appréhender le reste de notre corps, comme une extension de nous-mêmes, notre visage reste inconnu à la vue sans miroir.

Depuis Narcisse, le miroir est la vanité, le miroir est l’attribut de la femme qui veut plaire. La beauté devient la lutte des femmes (de la pomme de la discorde à la pomme empoisonnée de Blanche-Neige). “Miroir mon beau miroir dis-moi qui est la plus belle ?”.

La photographie agit souvent comme un miroir désagréable - je ne me reconnais pas. Annette Kuhn, dans *The Power of the Image, Essays on Representation and Sexuality* rappelle la construction de l’image de la femme, faite pour faire miroiter des espérances - et finalement, acheter. Nombre d’images participent d’une certaine vision hégémonique de la femme - parfois même de manière inconsciente. Ces représentations, ancrées dans notre domaine visuel occidental, deviennent un miroir déformant auquel on est confronté quotidiennement (et duquel il est dur de se détacher comme norme de beauté).

---

<sup>1</sup> Christine Aventin, *Breillat, des yeux, le ventre*, Bruxelles, Espace Nord, 2018, p.24.

L'image de la femme est parcourue de stéréotypes, formatés par le cinéma et la publicité d'après-guerre, avec notamment l'apparition de figures comme la pin-up, la ménagère élégante, la secrétaire... Autant d'exemples auxquels les petites filles devraient aspirer, et déclinés en poupées, dont l'incarnation est bien évidemment la Barbie® (commercialisée dès 1959). Kourtney Roy (1981 - ), photographe canadienne vivant en France, exploite ces images issues de l'univers hollywoodien dans *The Ideal Woman*, une série d'autoportraits la représentant quand en hôtesse de l'air, quand en *cheerleader*, en *miss*... Devant le même fond peint d'un paysage, avec des moues tristes et des poses contrites, la série prend un ton ironique. Roy se glisse dans la peau de tous ces personnages comme autant de *fictions* qui ne collent pas. La bougie fontaine qu'elle tient dans la main figure 15 renforce le comique décalé de l'image, entre son accoutrement provocant et sa mine de clown triste. L'effet renvoyé est celui d'une lassitude d'incarner sans cesse ces mêmes rôles caricaturaux.



Figure 15 : ROY Kourtney, issue de la série *The Ideal Woman*, 2012.

La femme objet est une poupée. On la façonne à son image, on l'habille, on la fait poser - on a des relations sexuelles avec elle. La conception de la poupée comme objet érotique et fétiche sexuel découle du mythe de Pygmalion et reste un symbole puissant encore aujourd'hui. Comme le souligne Marquard Smith dans son ouvrage *The Erotic doll, A Modern Fetish*<sup>2</sup>, Pygmalion exprimerait ce « fantasme masculin de créer un objet de désir, un objet érotique en soi »<sup>3</sup> - dont la réciprocité n'est pas forcément attendue.

Si dans le mythe d'Ovide, Galatée prenant vie retourne ses baisers, la poupée n'a aucune autonomie ; elle ne s'anime que dans le fantasme de l'homme : "l'amour au féminin est amour en retour : *anteros*, c'est-à-dire mimétisme"<sup>4</sup>.

Mais la femme-poupée ne saurait rester inerte ; arrive un jour où la créature se retourne contre son maître, questionnant le pourquoi de sa forme, le comment de son existence, tel le *Frankenstein* de Mary Shelley.

Ce retour sur soi ne peut s'accomplir sans la remise en cause - parfois violente - des représentations du corps de la femme et de son objectification. Pour se connaître vraiment et s'approprier un imaginaire encore faut-il être passé par le monde inversé du miroir.

---

<sup>2</sup> Marquard Smith, *The erotic doll : a Modern fetish*, New Haven London, Yale university press, 2013.

<sup>3</sup> *ibid.*, p. 35.

<sup>4</sup> Françoise Frontisi-Ducroux, Jean-Pierre Vernant, *Dans l'œil du miroir*, Paris, éditions Odile Jacob, 1997, p. 128.

Une première réponse, celle qui semble la plus évidente, est de vouloir inverser les rôles. Plutôt qu'une femme objet, un homme objet. Un monde inversé serait une espèce d'utopie, où tout est à l'envers : les hommes à la place des femmes, les pauvres à la place des riches, comme durant le carnaval de Mardi-Gras : un jeu de déguisement et un exutoire. C'est aussi un mode de raisonnement qui peut s'avérer très didactique : se mettre "dans la peau" de l'autre permet souvent de mieux le comprendre.

C'est ce que l'on retrouve à l'œuvre dans l'exposition *Role Reversal*<sup>5</sup> présentant deux photographes dont le travail entreprend d'inverser les rôles. Christa Blackwood, avec sa série *Beauty revisited*, reprend les codes de nus iconiques (à la Weston, à la Callahan) en remplaçant le modèle par un homme. Les tirages platine laissent planer le doute quant au genre de la personne photographiée (aucun sexe n'est apparent) et mettent plutôt l'accent sur la sensualité des formes communes (les courbes du dos, le fessier). Ces corps d'hommes apparaissent alors « féminisés » ; l'image ne faisant que transposer un système d'érotisation du corps de la femme sur le corps de l'homme.

De même, Lissa Rivera fait poser son compagnon dans des mises en scène où il se travestit en images iconiques de la féminité. Le genre est ici aussi questionné - la position du corps dans *Venus I* (figure 17) dessine une vulve à l'entrejambe. L'homme est sa muse, certes, mais elle reproduit de fait l'esthétique habituelle autour de la féminité, faisant porter à l'homme un déguisement. Si le jeu permet peut-être de questionner l'identité sexuelle d'une personne, l'image fait cliché ; elle ne dépasse pas le simple renversement des rôles.

---

<sup>5</sup> Exposition présentée au Colorado Photographic Art Center, Denver, États-Unis, du 2 mars au 7 avril 2018.

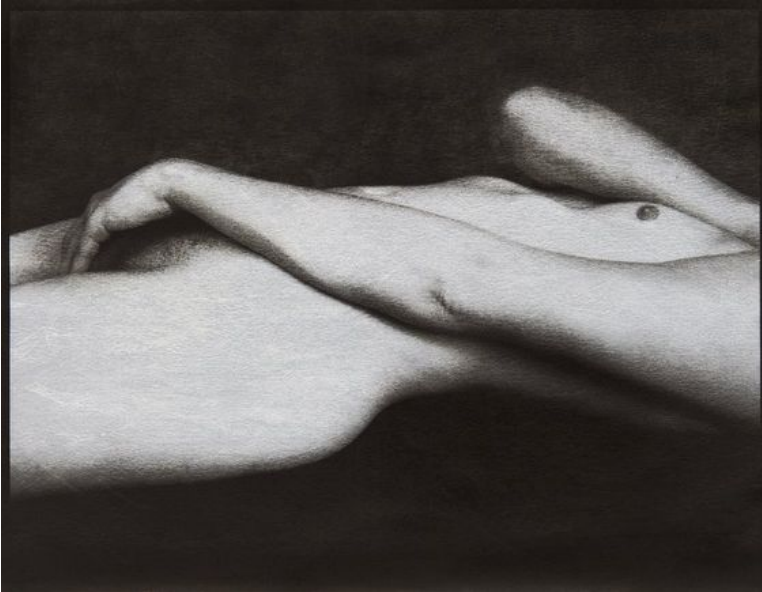


Figure 16 : BLACKWOOD Christa, *Morgan/Miriam* circa 1925, issue de la série *Beauty Revisited*, 2017.



Figure 17 : RIVERA Lissa, *Venus I*, issu de la série *Beautiful Boy*,

Le miroir est également une métaphore de la réciprocité, du regard rendu. Cette idée de l'échange dépasse la *mimésis* dans laquelle semble s'inscrire encore les deux photographes précédentes, une reproduction qui finalement ne permet pas de sortir de la dualité. Si l'inversion des rôles permet de mettre en valeur des mécaniques et des automatismes, il ne suffit pas de mettre une photographie de sexe féminin derrière l'objectif pour avoir une vision plus proche ou plus juste de la féminité et de l'érotique féminine. Nombre d'expositions se concentrent sur les femmes photographes ou le *female gaze* (en pays anglophone), réunissant des catalogues d'artistes sur le critère de leur féminité (*Women.Now* au Forum culturel autrichien de New-York, le parcours *Elles x Paris Photo, Future Feminine* à la Fahey Klein Gallery à Los Angeles...). Si cela peut avoir l'effet d'une discrimination positive (mettant en lumière des carrières longtemps restées dans l'ombre), cela a aussi l'inconvénient de conforter l'idée que les femmes, *per se*, regardent autrement, et rentrent donc dans une catégorie distincte de photographes - on ne prend pourtant pas la peine de préciser « homme photographe ». Georgia O'Keefe s'en indignait

d'ailleurs, disant que c'était lui faire insulte que de dire qu'elle était une des meilleures « femmes peintres » ; une des meilleures peintres, simplement<sup>6</sup>.

Les artistes sont conscientes de l'imbrication des rapports de force qui animent la société et traversent leur corps ; elles créent des images ambiguës mettant en lumière les conflits intérieurs auxquels elles se confrontent, dans une altercation entre le dedans et le dehors, où la question de l'existence d'une *féminité* se pose.

---

<sup>6</sup> Georgia O'Keefe, "The men liked to put me down as the best woman painter. I think I'm one of the best painters.", traduction de Ana Lefaux, cité par Siri Hustvedt, *A woman looking at Men looking at Women*, Paris, éditions du Sceptre, 2016, p. 46.



Figure 18 : WOODMAN Francesca, *Easter Lilies*, Providence, Rhode Island, 1976.



Figure 19 : CHEVALLIER Florence, *Corps autoportrait*, 1980-1985.

La lumière a une action sculptante dans ces deux autoportraits. Elle est ce qui modèle la chair. Chez Woodman, les objets du décor produisent des jeux d'ombres et lumières. L'orchidée, qui s'appuie près de son entrejambe, pointe vers son sexe, et dessine des zébrures déformées sur ses jambes. Le plateau qu'elle tient à la main renvoie des ombres qui lui recouvrent le buste, comme une armure, ou plutôt comme un révélateur des arrondis et des creux qui le forment. La tête est coupée, comme celle de Chevallier. Chez elle, la pose distordue, noueuse, accentue les volumes généreux de son corps, les seins levés vers le haut, tandis que sa jambe droite s'ancre solidement dans l'angle gauche de l'image. Les stries lumineuses, provenant sans doute d'une fenêtre latérale, cassent les courbes et les accompagnent parfois, dans un enchevêtrement de tons gris. La torsion du corps

n'est pas sans rappeler celle du Laocoon<sup>7</sup>. Lessing, lorsqu'il analyse ce groupe de sculpture remarque que Laocoon ne crie pas. C'est un moment d'intense souffrance mais le sculpteur ne va pas jusqu'à montrer le paroxysme, le cri - pour Lessing, c'est parce qu'il a voulu laisser la place à la contemplation, au mouvement : "soit [on] le voit seulement en train de gémir, soit [on] le voit déjà mort"<sup>8</sup>. Le pathos exprimé tient donc de ce cri silencieux, d'une peine contenue et exprimée à travers les contorsions du corps. Corps par ailleurs magnifiquement sculpté, surprenant par l'apparence de chair qui semble se dégager du marbre. Le corps, dans sa torsion ambivalente et muette devient alors l'objet d'interrogations - suspendu entre la souffrance et la volupté, il figure ce qu'un cri ne peut pas exprimer. Florence Chevallier (1955 - ) dit qu'elle "fai[t] l'expérience de révéler la part douloureuse de l'existence dans une lente remontée vers les origines"<sup>9</sup> avec sa série *Corps autoportrait*. Le point de départ de l'exploration est le corps, ce prolongement de l'être que l'on appréhende, par le toucher et par la vue. Pour de nombreuses photographes, l'autoportrait est un moment initiatique.

Glissant sur la peau, en révélant les courbes du corps, la lumière façonne un deuxième corps, celui de la Figure. "Le corps c'est la Figure, ou plutôt le matériau de la Figure"<sup>10</sup> selon Gilles Deleuze, dans son analyse de l'œuvre de Francis Bacon. Il décrit cette volonté de dépasser l'illustratif et le figuratif en passant par la Figure, une « forme sensible ramenée à la sensation »<sup>11</sup>. Pour échapper au cliché, le corps de la femme doit passer par un certain nombre de transformations. Le corps fait

---

<sup>7</sup> sculpture hellénistique datant du II<sup>e</sup> siècle avant JC représentant le prêtre troyen Laocoon en train de se faire attaquer par des serpents avec ses deux fils.

<sup>8</sup> Laocoon ou des frontières de la peinture et de la poésie, p. 26.

<sup>9</sup> (<https://www.florencechevallier.org/lachambreinvisible2005>)

<sup>10</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, éditions de la différence, collection "la Vue, le Texte", 1994, p. 19.

<sup>11</sup> *ibid*, p. 27.



Figure, sans être visage ; il se figure déjà lui-même. C'est le même corps qui est à la fois objet et sujet de l'autoportrait, qui donne et qui reçoit.

Le titre de la série de Florence Chevallier, *Corps autoportrait*, illustre bien cette idée. Le portrait est associé au visage, mais à aucun moment dans la série ne voit-on le sien. C'est le corps qui la figure toute entière. De façon remarquable, le visage et le sexe ne sont jamais visibles en même temps chez Woodman - lorsque son sexe est visible, son visage ne l'est pas, et vice-versa. C'est comme si le sexe et le visage étaient chacun porteurs d'une identité, en conflit l'une avec l'autre ; ou comme si un sexe ne pouvait être associé à un visage.

Ou alors, comme il est impossible de se voir en entier, et qu'il y a toujours un angle mort à notre vision, serait-ce une manière d'objectiver un corps afin de le laisser être investi par un regard.

“Derrière l'image qui manque... la nuit du corps est peuplée de figures. La nuit du sommeil les fait remonter dans le corps. Images douces ou violentes, des voix, des visages, des rires, des effrois, des chutes, des rebonds, des glissements progressifs vers le sexe, des étreintes tout entier, des tribus solidaires, des retrouvailles, des chagrins inexplicables, inconsolables.

Nous désirons sans fin : les images du corps et le corps des images”<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Mathieu Bouvier (dir), Pour un atlas des figures, La Manufacture, Lausanne (He.so), 2018, [en ligne] <http://www.pourunatlasdesfigures.net/ensemble/le-corps-etrange>, consulté le 30 avril 2019.

## B. Le corps comme matière de l'autoportrait

*la chair mise à mal*

Si les artistes se représentent elles-mêmes, c'est aussi pour échapper à un certain assujettissement ; le corps de l'artiste est une matière première, qui se crée et se transforme elle-même. Elle ne naît pas de la main d'un autre.



Figure 20 : BRET DAY Katie, issue de la série *Lacuna*, 2017.

Katie Bret Day (1994 - ), jeune artiste américaine, explique dans une interview au Guardian que « (s)'utilisant (elle)-même, (elle) essaye de regagner le

contrôle sur ce regard, ce corps, cette image». <sup>13</sup> Sa série *Lacuna* naît de cette volonté de se représenter soi-même, loin des images pré-établies, au moment où elle dit prendre conscience de ce que cela signifie d'être une femme photographe et de photographier d'autres femmes.

L'utilisation d'un procédé argentique permet d'allier l'altération chimique du papier à la déformation physique du visage ; les deux (le corps et l'image) semblent alors parcourus d'une même force, d'une érosion révélatrice. Ce n'est plus l'image idéale de papier glacé, mais l'affirmation d'une Figure propre à l'artiste.

Ainsi Cindy Sherman qui après avoir avec ses *Untitled Films Stills* (1977-80) retravaillé l'imagerie hollywoodienne de l'actrice icône, s'attaque à l'érotisation du corps de la femme par la déformation violente et à l'assemblage de poupées dans *Sex Pictures* (1992). La signification des poupées est plurielles et étroitement attachée à l'histoire de la représentation de la femme et de son corps. Ainsi, en photographiant des mannequins composites, certains les viscères à l'air, aux parties génitales grotesques et exposées, dans des positions reprenant les codes de la pornographie, Sherman nous livre une vision acide et obscène des traditionnelles images vendant du sexe.



Figure 21 : SHERMAN Cindy, *Untitled, #264*, 1992.

---

<sup>13</sup> Kathryn Bromwich, Killian Fox, Nosheen Iqbal, Kate Kallaway, "The next generation : five leading photographers pick the hottest new talent", in *The Guardian*, [en ligne], 14 octobre 2018.

Attendant le spectateur dans un décor de luxure, entre le boudoir de la courtisane et la scène de théâtre, la poupée de Sherman est une réduction de la femme à ses seuls attributs sexuels. La tête est sans visage, parée d'un masque inquiétant, tandis que les seins rejoignent le sexe largement exposé par les jambes ouvertes. Le corps est disproportionné, d'une sensualité grotesque et intimidante. Le spectateur normalement attiré vers les images érotiques est ici dérangé dans son excitation, se retrouvant face à une espèce de déesse Baubo, exhibant ses parties intimes.

L'exposition *Poupées et tabous, le double jeu de l'artiste contemporain*<sup>14</sup> montre que l'utilisation des poupées permet de critiquer le discours dominant ; pour les artistes femmes c'est une manière de se réapproprier une vision du corps, par rapport à un objet dont la logique freudienne du fétichisme induit un discours essentiellement phallocrate.

L'utilisation de Sherman des poupées fait écho à l'œuvre d'Hans Bellmer, tout en déconstruisant le genre féminin tel qu'il a été culturellement représenté. Si ce dernier répond à une logique binaire, opposant maître/esclave et masculin/féminin, dans *Sex Pictures*, Sherman mélange les genres, donnant naissance à des images quasi-monstrueuses, qui sont une subversion de la représentation des fantasmes.

Cette violence, sous-tendue par la figure de la poupée, est un moteur puissant de remise en cause des codes établis. Elle dénote une certaine prise de pouvoir et maîtrise de l'objet photographique. L'autoportrait et ses dérivés sont l'espace d'une affirmation d'un rapport à son corps et d'une connaissance de soi à travers l'œil de la caméra, incarnation du regard de l'autre.

---

<sup>14</sup> Exposition présentée à la Maison de la Culture de Namur, Belgique, du 19 mars au 26 juin 2016.

Objet et sujet se confondent dans l'autoportrait, traitant plus que de l'identité de la personne : c'est une scène où sont mis en lumière les jeux entre l'espace, le corps et l'autre. Les auto-représentations de Francesca Woodman sont des mises en scène dans l'espace, avec pour acteur et spectateur tour à tour son corps et la caméra. De fait, elle installe un jeu entre l'objectif, cet œil de la caméra, et elle-même.

C'est dans l'espace en effet - et avec lui - que résonnent les mises en scène de son corps ; ce sont de véritables scénographies, où "le corps est utilisé comme un instrument propre à modeler l'espace autour"<sup>15</sup>.

Mais il permet également d'interroger la dualité du dedans et du dehors, articulée autour du corps dans l'espace. Le sien est souvent nu ; la nudité est un appât, attirant le regard, "tout en sachant qu'en définitive son corps ne la montrera pas dans son intériorité"<sup>16</sup>. Dans ses autoportraits, l'image du corps est transcendente, "elle communique quelque chose d'autre, au-delà d'elle-même"<sup>17</sup>. Le désir érotique fonctionne comme "machine à fantasmes", qui en plus d'attirer le regardeur à *l'intérieur*, lui fait saisir que là l'essentiel n'est pas là, mais en dehors. La théâtralité et son utilisation de l'espace révèlent une maîtrise de la construction de l'image et donc, de sa vision.

Antzenberger soutient que Woodman est en contrôle de son dispositif et de la relation qu'il engendre avec le regardeur. Une deuxième dualité serait donc celle dominé/dominant, avec en son cœur la question du regard. Par le fait même de se photographier, Woodman instaure des jeux de regard où elle "donne son

---

<sup>15</sup> Eléonore Antzenberger, *Mise en scène de l'œil dans Providence de Francesca Woodman : de l'image érotique à la vision*, in Françoise Nicol, Laurence Perrigault (dir.), *La Scène érotique sous le regard*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2014, p. 28.

<sup>16</sup> *ibid.*, p. 28.

<sup>17</sup> *ibid.*, p. 28.

corps, mais ne se donnera pas à travers lui". Ainsi, figure 22, elle se penche en direction de la caméra, seulement parée d'une ceinture qui vient souligner sa nudité. Si elle se donne (à voir) pour un spectateur, elle refuse en même temps, par le point de vue fuyant et le cadrage décentré, l'appréhension direct de son corps. L'érotisme est donc multiple, à la fois un jeu avec l'Autre (et son regard, qu'elle choisit d'attirer ou de repousser) et avec elle-même, avec un penchant exhibitionniste : imaginant l'autre la regarder. "Ce désir de domination est aussi désir de possession de soi au sein même d'un processus de dépossession"<sup>18</sup>.



Figure 22 : WOODMAN Francesca, *Self portrait*, 1979.

C'est là toute la complexité (et l'ambiguïté) des jeux sexuels autour de l'autoportrait. L'on se donne, sans vraiment se donner en tant que sujet, tout en cherchant à se trouver. La volonté de garder le contrôle sur l'image trahit une nécessité de se définir et de s'éprouver - sans influences externes. Woodman endosse alors tous les rôles, elle est le corps, mais aussi l'œil : "l'érotisme ne se fonde donc pas sur la déconstruction du regard, mais sur sa substitution"<sup>19</sup>. Le miroir, et l'objectif, deviennent des relais du regard, objets (auto-)érotiques.

---

<sup>18</sup> *ibid.*, p. 33.

<sup>19</sup> *ibid.*, p.35.

“Woodman est simultanément dans le corps regardé qui regarde l’œil et dans l’œil regardant ce corps regardé”<sup>20</sup>.

Talia Chetrit (1982 - ), artiste américaine, exploite ces relations entre la caméra et son objet, via des constructions en miroir. Dans son ouvrage *Showcaller*, publié en 2019, l’on retrouve une pratique ponctuée d’autoportraits suivant une narration personnelle. Le corps et la sexualité sont pris dans une exploration du médium photographique ; la caméra est l’objet de convoitise et complice d’un jeu avec le regard.



Figure 23 : CHETRIT Talia, *Untitled (Bottomless #3)*, 2015.

Dans cet autoportrait (figure 23), les perspectives sont détournées pour créer un trouble. Le corps n’est pas immédiatement reconnaissable. Les cuisses font

---

<sup>20</sup> *ibid.*, p. 35.

cadre, le miroir forme un reflet qui coupe l'image en deux - il faut arriver au centre, au dernier plan de l'image renversée, dans l'œil de la caméra, pour comprendre que c'est une image prise dans un miroir. On lit alors les trois différents plans successifs, qui fonctionnent à la manière d'une mise en abîme. Les jambes sont une ouverture sur un dispositif qui donne à voir un entre-deux subjectif : l'entre-cuisses, le sexe, et l'objectif, l'appareil-phallus. La contorsion relève du jeu, mais également de l'onanisme, de l'auto-érotisme.

Se photographier, appareil en main, n'est pas anodin. Pour une femme photographe, cela revient à se définir et se montrer en tant que telle et signifie une prise de possession du médium (et donc, de ses représentations). "Dès lors, chaque fois qu'une femme se photographie comme "maître" de son appareil (...) ces autoreprésentations ne sont plus la simple contrepartie des autoportraits masculins"<sup>21</sup>.

Ainsi, selon Abigail Solomon-Godeau, une œuvre artistique est l'expression d'une subjectivité féminine à partir du moment où l'artiste choisit de s'éloigner de certaines formules admises. Non pas en les retournant simplement, mais en les questionnant : l'autoportrait devient le terrain de cette expression en tant que reprise de pouvoir et remise en cause du corps, de son propre corps.

Les tensions qui traversent les représentations du corps sont mises en exergue par ces jeux sexuels avec la caméra qui reprennent des codes de l'iconographie sadomasochiste. Se montrer maîtresse de l'appareil, en position de dominatrice, c'est se montrer maîtresse de son corps et de son plaisir. Incarner la violence se présente alors comme une catharsis photographique.

---

<sup>21</sup> Dans le catalogue d'expo Qui a peur des femmes photographes, texte d'Abigail Solomon-Godeau, p. 23/24.



### C. Voyeurisme et domination, une mise en scène de la violence

*Ana Mendieta, rites et sacrifices*

Dans la retrospective qui lui était consacrée au Jeu de Paume<sup>22</sup>, l'œuvre d'Ana Mendieta (1948 - 1985) était présentée thématiquement, selon quatre éléments : la terre, l'eau, l'air, le feu. Ces éléments, s'ils constituent son œuvre, s'articulent autour du même objet, son corps. Inscrit ainsi au milieu de la nature, son corps prend force de symbole et de transgression.

Sa vision du corps féminin et de la féminité est intimement liée à la conception de l'érotisme de Bataille, où se mêlent sacrifice et acte sexuel. Le viol tient donc une place particulière, comme expression cruciale d'une violence exercée sur le corps. Dans *Rape Scene* (1973), l'artiste se présente attachée sur une table, badigeonnée de sang, comme si elle avait été victime d'un viol. Le spectateur pénétrant sa chambre se retrouve, malgré lui, en position de voyeur et quasiment de violeur. Le schéma de domination est reconduit, la victime cette fois-ci faisant violence au spectateur : "la relation entre œuvre et spectateur est ainsi décrite comme un corps à corps violent et altérant, sur le modèle d'un rapport entre homme et femme conflictuel"<sup>23</sup>.

Cette mise en scène du viol fait du corps le théâtre d'une catharsis de la violence faite au corps de la femme. Mais si elle fonctionne à la manière d'un exorcisme, elle insiste sur un certain "masochisme féminin"<sup>24</sup> : la soumission exacerbée de son corps de femme passe de la dénonciation à la fascination.

---

<sup>22</sup> "Le temps et l'histoire me recouvrent", exposition du 16 octobre 2018 au 27 janvier 2019 au Jeu de Paume, Paris, commissariat par Lynn Lukas et Howard Oransky.

<sup>23</sup> "De Léda à Daphné : Ana Mendieta entre sacrifice et virginité", in Anne Creissals, *Prêter son corps au mythe : le féminin et l'art contemporain*, Paris, Éditions du Félin, 2009, p. 58.

<sup>24</sup> *ibid.*, p. 61.



Figure 24 : MENDIETA Ana, *Untitled (Self-portrait with Blood)*, 1973.

Ainsi, si Mendieta passe du statut d'objet de sacrifice à celui de sujet-objet de sacrifice, elle ne déconstruit pas (au contraire) un système fondé sur l'opposition et la domination. C'est bien plus une expression en acte artistique, douloureuse et contradictoire, de la violence ressentie. Ses œuvres alternent entre revendication et victimisation, dans des états qui frôlent parfois la volupté. La vidéo *Sweating Blood* (1973) dont est tirée l'image ci-dessous la représente attendant une pluie de sang qui tombe à lentes gouttes sur son visage. C'est une offrande en même temps qu'une souillure, un baptême et un stigmaté. Son visage, en gros plan, reste impassible tout le long, comme acceptant sa destinée.

Les rapports conflictuels qu'entretient Ana Mendieta au viol (auquel elle oppose la virginité) et au sacrifice relèvent d'une revendication paradoxale, celle d'un corps féminin libre, à la virginité réappropriée et pourtant toujours assujetti, souillé et vulnérable. "L'œuvre d'Ana Mendieta, et c'est là son intérêt, pose la

question de la possibilité d'une affirmation en tant qu'artiste femme dans un cadre de domination masculine"<sup>25</sup>.

Cette question hante d'autres travaux, qui tentent eux aussi d'exorciser une violence de la domination masculine en l'infligeant d'abord à son propre corps. Car quelque part, "en consentant, la victime déjoue le viol"<sup>26</sup>. Souhaiter son viol, l'orchestrer, c'est repousser la menace qu'il arrive et s'en détacher.

*un (sado-)masochisme féminin*

La mise en scène de rapports violents est une catharsis permettant de sortir d'une fiction masochiste de la féminité, avec l'obsession du viol et la virginité vécue comme une perte. L'autoportrait prend alors la forme d'un rite initiatique s'appropriant les codes du sadomasochisme afin d'exprimer une sexualité hors du prisme du viol.

Là où l'exposition *Role Reversal* proposait une inversion des rôles sans réelle critique ou déconstruction d'un modèle dominant, Romy Alizée (1989 - ) et Brittany Markert (1987 - ) explorent leur érotique et l'imaginaire qui l'entoure, imprégné des codes de domination, sans victimisation ni idéalisation. Comme le dit Romy Alizée elle-même, "j'avais envie de montrer ce qui m'excite, moi la jeune modèle de 28 ans. Une autre forme d'érotisme"<sup>27</sup>.

Dans sa série *Furie*, Romy Alizée entreprend donc de se découvrir photographiée autrement, elle qui pendant des années a été modèle de nu. Si elle

---

<sup>25</sup> *ibid.*, p. 70.

<sup>26</sup> Christine Avenir, *op. cit.*, p. 52.

<sup>27</sup> Romy Alizée, sur le site personnel de l'artiste [en ligne], <https://www.romyalizee.fr/works#/quand-jai-joui-sur-toi/>, consulté le 4 avril 2019.

se prend pour modèle, c'est d'une part par simplicité avoue-t-elle, mais surtout parce que "c'est beaucoup plus facile pour [elle] d'être nue, les jambes écartées (...) faire appel à des modèles ne [lui] aurait pas permis d'aller aussi loin"<sup>28</sup>.

Elle se retrouve alors dans toutes les positions, même les plus avilissantes en apparence, avec toujours un regard caméra et un visage neutre, détachée de tout ce qui se passe autour. Elle est à la fois en contrôle de la scène qu'elle orchestre et comme étrangère à elle. On est alors pleinement dans une volonté de figurer et non plus dans une contorsion qui se cherche. Comme si ce corps, qui était là, n'était pas vraiment l'important : "c'est une provocation, une envie de dire "est-ce que la maintenant vous avez envie de me baiser ?"<sup>29</sup>.



Figure 25 : ALIZÉE Romy, issue de la série *Furie*, 2017.



Figure 26 : MARKERT Brittany, *Woman*, 2016.

---

<sup>28</sup> Romy Alizée, entretien réalisé par Ana Lefaux le 5 mars 2019, annexe 3, p.115.

<sup>29</sup> Romy Alizée, entretien réalisé par Ana Lefaux le 5 mars 2019, annexe 3, p.116.

L'artiste refuse cette posture masochiste (ou toute expression de désir d'ailleurs) et jouit au contraire d'exercer un certain pouvoir. Dans une image extraite de sa série (figure 25), elle est assise sur un homme qui fait office de fauteuil et dont on ne voit que les bras et les parties génitales pendantes. S'inspirant de la pratique de la forniphilie, qui consiste à incarner un meuble à des fins de plaisir sexuel, elle s'assoit en tant que figure dominante, les jambes écartées, interrogeant le spectateur à travers l'objectif. Elle semble se jouer de la sexualité et de son côté transgressif, loin d'une posture de victimisation.

Brittany Markert, elle aussi ancienne modèle, explore les thèmes de la sexualité et des fantasmes liés à certaines pratiques sadomasochistes, qui vont de la domination, la fessée, le fouet à la soumission et au meurtre mais aussi aux fantasmes plus oedipien. Ses autoportraits, également en noir et blanc argentique, accentuent l'aspect figé et théâtral de la pose (évitant ainsi l'aspect trop pornographique de la couleur et du numérique). Figure 26, la scène maternelle de l'allaitement est transformée en fétiche sexuel ; un homme et une femme lui prennent chacun un sein tandis qu'elle tient leurs têtes entre ses mains dans un geste de subordination. Le regard caméra effronté joue ici aussi le rôle de catalyseur : c'est d'abord sur elle que notre regard se fige. Il montre ainsi, outre un détachement de l'action présente, l'interrogation menée par l'artiste autour de la figure de la maternité et de la féminité.

Mettre son corps en scène dans des images rejouant des fantasmes sadomasochistes devient alors un acte de transgression, qui sert à la revendication d'une érotique (et d'une sexualité) féminine qui se refuse à culpabiliser.

Le fétichisme représenté dans les images (chez Romy Alizée, pieds et autres accessoires sont autant d'allusions à des pratiques fétichistes) sert de plus à interroger la nature fétichiste de l'image. En effet, la violence contenue dans les images est aussi une violence de l'image, et l'objet photographique lui-même devient objet érotique.

Un fétiche est selon Freud un objet ou une partie du corps investit d'un pouvoir sexuel particulier : ce morceau sert à invoquer un tout dont il est le substitut. Ainsi, il opère un remplacement métonymique (pour la psychanalyse, du pénis manquant de la mère) sans lequel le plaisir sexuel n'est pas possible. Le fétiche comporte très souvent un aspect tactile : cheveux, chaussures, velours... Il fonctionne à la manière d'une illusion, chérie par le sujet : une présence dans l'absence. Un autre sens du terme fétiche sert à désigner les totems. La même logique s'y retrouve : cet objet signifie la présence du dieu (ou l'objet d'adoration) et à travers le fétiche seul s'établit la communication avec lui.

En cela, l'image photographique n'est jamais loin du fétiche. C'est une partie extraite du réel, un fragment qui fonctionne à la manière d'une trace et qu'on investit du pouvoir d'évocation du réel dont elle témoigne. Le rapport tactile qu'elle entretient renforce d'autant plus son aspect fétichiste.

"Je te photographie comme si je faisais une provision de toi, en prévision de ton absence (...) comme un sort que je te jetterais : en prenant ta photo je te lie à moi si je veux, je te fais entrer dans ma vie, je t'assimile un peu, et tu n'y peux rien..."<sup>30</sup>.

L'image devient un objet conçu pour retenir quelqu'un, un objet magique, entre l'envoûtement et le sort maléfique. Ce fétiche se fait le garant d'une (illusion de) possession ; le sort est jeté, la personne est prisonnière de la photographie que l'autre peut transporter partout avec lui, n'étant ainsi jamais séparés.

---

<sup>30</sup> Hervé Guibert, *L'image fantôme*, les éditions de Minuit, 1981, p. 164.

Viviane Sassen, dans sa série *Etan & me*, s'interroge sur comment garder et capturer l'autre en photographie.

“Si je regarde l'Autre, est-ce que je vois ma propre ombre ? Si j'étais capable de capturer le visage d'un homme, pourrais-je le garder pour toujours ? (...) Quand je regarde mon ombre, je te vois. Quand je regarde ton reflet, je me vois”<sup>31</sup>.



Figure 20 à 23 : SASSEN Viviane, issues de la série *Etan & me*, 2014.

Ici, c'est encore plus la série que l'image unique qui vire au fétiche et à l'obsession : une image ne suffit plus afin d'essayer de capturer ce qui fait, ce qu'est l'autre. Il faut l'entourer d'images, l'avoir sous tous ces traits pour qu'enfin on ait l'impression de l'avoir. Ces portraits de la série *Etan & me* ne sont d'ailleurs pas sans rappeler le mythe de Dibutade, dessinant la silhouette de son amant avant qu'il ne parte, afin de garder une trace de lui.

Cette interrogation sur soi est intimement liée à la question de l'Autre, les deux étant imbriqués et fonctionnant à la manière de miroirs, entre ombre et lumière. L'Autre est-il mon reflet ? Les autoportraits de Viviane Sassen sont tous des reflets troubles, des tâches de lumières colorées et déformées ; la recherche de soi se fait à travers l'Autre, qu'elle photographie sans relâche à différents moments de la journée.

---

<sup>31</sup> “If I look at the Other, do I see my own shadow? If I am able to capture the face of a man, will I be able to hold onto him forever? (...) When I look at my shadow, I see you. When I look at your reflection, I see me.”, traduction de Ana Lefaux, Viviane Sassen, sur le site de l'artiste, <https://www.vivianesassen.com/works/etan-me/> consulté le 11 avril 2019.

Annette Messenger (1943 - ), dans son installation *Mes Voeux*, regroupe des photographies de fragments d'éléments sexuels explicites de corps d'hommes et de femmes, suspendues par des ficelles. Autant de cibles, de signaux visuels, de parties qui fonctionnent pour désigner le tout, l'homme ou la femme. Avec le fétiche vient l'idée de la collection ; l'accumulation de ces images, ainsi que leur aspect fragmentaire, évoque cette même envie de saisir une totalité à travers des fétiches. Le titre, *Mes Voeux*, fait écho à l'*ex-voto*, objet religieux de remerciement. L'installation est-elle une offrande ou plutôt un septuaire ? L'obsession du corps et de la sexualité se sur-expose à cette boulimie d'images, qui noie l'identité et le potentiel désir dans un trop-plein. Le rapport à l'Autre et à l'image, à force de fétichisme, tend ici à s'annuler.



Figure 31 : MESSAGER Annette, *Mes Voeux*, 1989.



C'est bien parce que le retour sur soi et en soi a eu lieu que la rencontre avec Autrui peut se produire. Le retour sur soi a permis de se poser la question de l'Autre, dans une ambivalence de l'érotisme, entre auto-érotisme et érotisation de l'Autre. La recherche alors s'axe sur l'espace entre moi et l'Autre, sur cette zone de mouvement pendulaire, à la fois distance, vide infranchissable et distance qui permet le rapprochement et la rencontre.

Il s'agit alors de questionner la différence mais aussi les limites entre moi et l'Autre, entre l'intériorité et l'extériorité, dans cet *entre-deux* qui se crée.

Reprenant l'idée de seuil, sous le prisme de la rencontre, Lévinas fait de la relation à l'Autre un événement (de tendresse et de chaleur) et articule sa philosophie autour de l'érotisme comme équivoque.

Cet espace médian, partagé, de mise en mouvement, permet de concevoir l'érotisme autrement qu'un rapport de force ; non pas comme une succession de temps forts, de paroxysmes, mais comme un temps faible qui circule constamment entre les êtres et les transforme.

Comment, dans la recherche de l'Autre, se définit une érotique de l'équivoque, comme tentative de transcender les différences ? Comment la photographie alors participe de cette érotique ?

**Troisième partie :**  
**UNE ÉROTIQUE PHOTOGRAPHIQUE**  
**DE L'ÉQUIVOQUE**

## A. Le Féminin, construction de l'Altérité

### *Le Féminin est l'intouchable*

La femme/le féminin (en tant que catégorie de genre) est perçu comme l'autre, le différent par un système plaçant le genre masculin au centre. Que ce soit Beauvoir, dans *Le Deuxième Sexe*<sup>1</sup>, qui définit l'Un (par rapport auquel se construit la société) comme étant l'homme ou Lévinas, qui définit l'altérité comme étant le Féminin, la femme est souvent considérée comme étant l'Autre.

La société patriarcale est ainsi fondée sur cette différence sexuelle, de l'homme et de la femme, de laquelle elle tire deux genres, le féminin et le masculin - constructions culturelles qui ont des rôles et des vertus symboliques attribués. Pour reprendre la définition donnée par Peggy Phelan, "le féminisme est la conviction que la différence des sexes a été et continue d'être une catégorie fondamentale de notre système culturel. De plus, ce système est globalement favorable aux hommes, au détriment des femmes"<sup>2</sup>.

De ce constat, apparemment simple, découle les interrogations qui ont été menées par les féministes à partir des années 1960 dans le monde de l'art. Puisque la différence sexuelle (et l'opposition des sexes, comme l'un étant l'Autre de l'autre) est inscrite dans le système culturel, elle se retrouve de fait dans la production des images, dans ses logiques de représentation et dans une certaine mesure son esthétique. De là également vient la question de comment développer un langage représentant les femmes hors du prisme masculin.

Une analyse critique féministe (ou prenant pour *sujet* les femmes) peut relier des pratiques et des approches très différentes, qui sans appartenir *de facto*

---

<sup>1</sup> Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1986, 408 p.

<sup>2</sup> Helena Reckitt, Peggy Phelan, *Art et féminisme*, Londres, Phaidon, 2005, p. 18.

au mouvement féministe, servent à comprendre des enjeux de genre, sexualité et représentation.

La Femme en tant que différence radicale, intouchable, devient un thème pour les artistes, qui cherchent à donner à voir cet inaccessible par le très gros plan, voire le macroscopique, le détail devenant le cœur d'une érotique photographique équivoque.

Lévinas dans son œuvre philosophique *Totalité et Infini*<sup>3</sup> construit le rapport à l'Autre autour du *Féminin*. Il pose le primat absolu du Deux (contrairement à une tradition antique qui repose sur l'Un fondamental - et donc la quête d'une unité perdue). Le Féminin (la majuscule indique bien l'aspect allégorique de cette figure) est alors le concept définissant l'altérité de manière générale ; mais ses caractéristiques sont propres à la femme. En effet, le Féminin est pour Lévinas "la manière du tendre", c'est-à-dire une manière de se rapporter à l'Autre sur le mode de la tendresse, de la chaleur - et non pas sur le mode du conflit ou de l'opposition. L'altérité est alors définie comme *accueillante*. Ainsi, s'il y a différence, c'est pour permettre une ouverture et le premier pas vers la transcendance.

Lévinas en tire une phénoménologie de l'*Éros* et du rapport érotique fondée sur cette altérité, mais qui (en dehors des débats qui peuvent naître à juste titre sur cette distinction féminin/masculin et les attributs qui leur sont accolés) est la condition de l'intimité et génère un dialogue réciproque entre le *je* et le *tu*. Si ce dialogue peut exister, c'est justement grâce à cette impossibilité à saisir totalement le secret de l'Autre ; c'est pourquoi le Féminin est ce qui échappe et se dérobe sans cesse. L'Autre incarne cet inaccessible toujours à venir ; la différence est une promesse toujours reconduite. On voit alors s'installer le paradoxe de l'altérité chez Lévinas, qui est à la fois intouchable et proche, infinie et finie.

---

<sup>3</sup> Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini, Totalité et infini*, Paris, Le Livre de Poche, collection "biblio essais", 1990.

Mais la différence en tant que "féminin" pose problème à plusieurs égards. D'une part, cette catégorie même de "femme" (avec son corollaire, la féminité) est problématique en soi, car elle suppose une essence de la femme et une féminité unique et universelle. D'autre part, elle oppose ces deux genres de féminin et masculin comme deux entités fixes et irréductibles.

La photographie en la matière, et particulièrement la photographie érotique, n'est pas neutre : les représentations qu'elle tend à donner de la femme véhiculent ces mythes d'une féminité.

"Cela signifie que s'intéresser à cette catégorie d'imagerie revient inévitablement à s'intéresser au problème central : la construction discursive de la "femme" en tant qu'ensemble de significations, qui, une fois lâchées dans le monde, le circulent et acquièrent une vie quasi-autonome"<sup>4</sup>.

Toute tentative de cerner une vision féminine supposerait alors que l'on puisse extraire une telle essence et l'infuser dans une image. Ainsi quand une photographe ou une artiste traite de la notion d'un érotisme féminin, le terme féminin ne renvoie pas tant à une essence présente dans les œuvres - ce serait plus au contraire pour désigner un érotisme autre, différent, par opposition à celui qui prévaut dans une culture masculine hégémonique. C'est un acte subversif qui questionne notre rapport à toutes les images.

---

<sup>4</sup> Abigail Solomon-Godeau, "This means that any engagement with this category of imagery inevitably circles back to the central issue – the discursive construction of "woman" as a set of meanings which, once launched into the world, circulates within it and takes on a quasi-autonomous life of its own", traduction d'Ana Lefaux, *Reconsidering erotic Photography*, in *op. cit.*, p. 220.

Le rapport à l'Autre est essentiel dans l'œuvre de Mona Hatoum, *Corps étranger*. L'installation est composée d'un cylindre élevé fendu pour laisser une entrée. La forme reprend celle d'une cellule d'habitable ou d'un appareil d'imagerie médicale à l'intérieur de laquelle sont projetées des images réalisées en endoscopie et échographie de l'intérieur du corps de l'artiste. Le spectateur peut rester sur les côtés ou pénétrer l'enceinte où il devient au passage le support de projection des images.



Figure 32 : HATOUM Mona, *Corps étranger*, 1994.

Le titre, *Corps étranger*, a un sens pluriel. D'une part, le spectateur assiste à et entre dans un corps qui n'est pas le sien - donc étrangé. Mais paradoxalement cet Autre lui est montré de l'intérieur, de la manière la plus extrême, puisque c'est une endoscopie. D'autre part, il fait aussi écho à la perception que l'artiste a de son propre corps, de son étrangeté et son extranéité, puisqu'il lui est étranger - l'exposer, l'autopsier presque revient à vouloir le saisir, s'approprier cette image-là de lui, de son extrême et littérale intériorité. Enfin, l'expression "corps étranger" comporte un aspect négatif, celui d'un élément perturbateur (de l'organisme) synonyme de danger. Dans ce cas, le corps étranger est le spectateur pénétrant le corps (figuré) de l'artiste et donc par essence le dérangent.

C'est alors l'irréductible altérité du corps humain qui est mise en scène. Mona Hatoum laisse une entrée dans ce corps (écho à "l'ouverture" du corps féminin) mais une fois dedans, le spectateur est comme pris au piège et possédé par l'image. Si l'image projetée est celle d'une introspection (avec l'équivalent d'un œil-phallos, l'endoscope, et donc d'une intériorisation du regard masculin), la projection des images fait qu'elles deviennent des mantes religieuses dévorant un spectateur réduit à la passivité. La projection a un aspect méduséen qui pétrifie le spectateur.

Mais l'installation n'est pas pour autant univoque ni totalitaire. Si elle convoque ces notions de regard phallique et de dualité actif/passif, c'est pour mieux les confondre : "il y a dans *Corps étranger* un déplacement du regard de la caméra à l'œil, puis de l'œil aux orifices, qui génère une confusion entre regard et image"<sup>5</sup>.

La dualité intérieur/extérieur et sexuelle fait partie intégrante de l'œuvre, mais cette mise en tension des opposés vise à les questionner, par l'affirmation d'un pouvoir de l'image (et donc du corps de la femme). Avec cette théâtralisation du

---

<sup>5</sup> Anne Creissels, *Prêter son corps au mythe : le féminin et l'art contemporain*, Paris, éditions du Félin, 2009, p. 43.

rapport spectateur/image, "en impliquant physiquement le spectateur et en liant la vue au corps, Mona Hatoum fait de l'acte de voir quelque chose de dangereux"<sup>6</sup>.

Elle n'oppose pas les deux, mais met en lumière un rapport autre, plus de l'ordre de la bisexualité (que d'une spécificité féminine). Elle relativise la fatalité des rapports homme/femme en renversant l'axe de la pénétrabilité. La pénétration, l'accès à l'intérieur, n'est plus perçu comme un risque ; c'est l'acceptation de l'Autre au sein de soi. Mona Hatoum décentre finalement la question de l'altérité sur l'image et l'impossibilité pour le spectateur de la posséder autrement que symboliquement.

Ici aussi, le rapport homme/femme et spectateur/image sont liés, mais ne sont plus compris de la même manière. L'Autre, s'il peut être synonyme de danger, doit finalement être accepté.

Cette ouverture est ce qui permet une vision plus hédoniste de l'érotisme et de la rencontre avec autrui, ainsi que du rapport à l'image.

---

<sup>6</sup> *ibid.*, p. 47.



Le titre, *Pickelporno*, de la vidéo expérimentale de Pipolotti Rist, est ironique : en effet, *Pickel* en Allemand signifie les boutons. Cela annonce la couleur, le porno des boutons évoquant une autodérision et un déplacement du centre d'intérêt dans l'érotique. Le film décrit la rencontre de deux protagonistes, une femme (que l'on voit arriver marchant à grand risque avec des talons sur une grille en fer) et un homme. Leur premier contact est visuel, un gros plan sur l'œil mettant l'emphase sur ce dernier, puis tactile : l'image passe alors en caméra thermique, venant souligner ce qui est déjà montré.

Mais loin de s'en tenir à une parodie du topos de la rencontre amoureuse et des codes du porno, Pipolotti Rist propose un film érotique expérimental, hédoniste et jouissif.

L'effeuillage des deux amants, bien qu'on ne le voit jamais en action, est ce qui rythme le montage. De même, l'acte sexuel qui n'est jamais montré en lui-même et se résume à des caresses constitue la trame dramatique du film. La caméra suit les mouvements de la main, avec une impression de caméra subjective accentuée par le grand angle, qui fait comme si nous étions dans leur peau en train de sentir avec eux. La surimpression d'éléments naturels sur les corps ajoute à l'aspect sensoriel en créant une synesthésie et une union cosmique avec la nature, à travers l'érotisme et la découverte mutuelle du corps de l'autre, comme un monde encore non cartographié s'ouvrant à nous.

Le montage et l'image en elle-même incarnent l'union sexuelle ; l'orgasme, point culminant de la vidéo, n'est pas montré en tant que tel mais induit à travers un montage de plus en plus saccadé d'images de chairs intérieures qui palpitent et d'abstractions planétaires jusqu'à une éruption suivie d'une coulée de lave... "la vidéo devient ainsi littéralement l'agent sexuel de *Pickelporno*"<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Julie Lavigne, *op. cit.*, p. 149.



Figure 33 : RIST Pipilotti, *Pickelporno*, 1992.

De cette manière, Pipilotti Rist sort de l'impasse de la représentation de l'orgasme féminin et du traditionnel *cumshot* en ayant recours à des métaphores et des analogies formelles représentant des spasmes musculaires. En effet, "en montrant ce qui est invisible, soit la chaleur du corps et l'excitation du sexe féminin, Rist permet au spectateur de voir ce que ressentent les protagonistes"<sup>8</sup>.

L'insistance de plus sur les liquides et l'eau met en scène une érotique plus féminine (donc à contre-courant du porno *mainstream*). Le regard ici est jouissif, parce que c'est la vidéo qui est performative en elle-même et amène des sensations par le visuel. Le spectateur est partie prenante de cette découverte et rencontre de l'autre, de par cette caméra subjective qui pousse à l'identification.

Ainsi *Pickelporno* montre non seulement qu'il est possible de parler et faire de l'imagerie érotique autrement que par une objectification des corps, mais avant tout que l'imaginaire a une place prédominante dans la construction et la réception des images, par une mise en friction de ce qui est montré et ce qui n'est pas

---

<sup>8</sup> *ibid.*, p. 147.

montré. Pipilotti Rist amène finalement l'idée que c'est la vidéo elle-même qui est érotique plus que ce qui est réellement représenté.

L'image en elle-même est caresse : de par son mouvement, qui suit la caresse des mains et la provoque aussi d'une certaine manière. L'image finalement devient objet érotique. Au-delà du simple mimétisme (je vois sentir, je sens ce que je vois), la photographie érotique déclenche une sensation qui n'est pas forcément celle figurée mais qui est amenée par l'image photographique.

La caresse, comme montrée inlassablement dans *Pickelporno*, est ce geste qui va vers Autrui, au-delà du possible ; une faim qui se nourrit de sa faim, comme la décrit Lévinas dans *Totalité et Infini*. Si la caresse cristallise le désir, elle porte en son sein l'essence du rapport à l'Autre, fait du rapprochement physique et à la fois de la distance, entre l'être et le *ne-pas-encore-être*.

## B. La caresse comme équivoque

*la caresse, entre l'être et le ne pas-encore-être*

Lévinas, en parlant de la caresse, commence par rappeler que "comme le contact [elle] est sensibilité", donc ancrée au corps, avant de toutefois préciser : "mais la caresse transcende le sensible"<sup>9</sup>.

Car si la caresse est liée au charnel, "ce qui est caressé n'est pas touché à proprement parler"<sup>10</sup> : la caresse ne *touche* rien en soi, c'est une attente, attente comme suspendue entre deux états. C'est une recherche qui ne sait pas ce qu'elle cherche : "elle fouille"<sup>11</sup>, simplement, sans jamais arriver à ses fins. Ce qu'elle vise vraiment est toujours inaccessible et toujours à venir, c'est *ce qui n'est pas encore* (un possible, non pas dans le sens d'un futur certain mais d'une transcendance). La caresse se situe donc entre l'être et le *ne-pas-encore-être* et en ce sens, elle est la "signification corporelle du temps", ancrée dans le présent mais déjà dans le futur, dans un presque impossible, dans l'absence. C'est ce qui lui confère son caractère *infini*.

"Dans la caresse, rapport encore, par un côté sensible, le corps déjà se dénude de sa forme même, pour s'offrir comme nudité érotique. Dans le charnel de la tendresse, le corps quitte le statut de l'étant"<sup>12</sup>. Le tendre est la manière de la caresse, une manière de se tenir entre l'être et le ne pas encore être, qui permet au corps de dépasser ce statut purement charnel pour devenir nudité érotique. À travers la caresse, le corps devient nudité érotique et donc est transcendé. Il n'est

---

<sup>9</sup> Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 288.

<sup>10</sup> Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, Montpellier, Fata Morgana, 1971, p. 82.

<sup>11</sup> Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 288.

<sup>12</sup> *ibid.*, p. 289.

plus une simple présence, il est un au-delà. Et ce qui permet cette transcendance pour Lévinas est l'amour de l'Autre, qui prend forme dans la caresse.

L'amour alors est mouvement, de par l'équivoque même de l'érotisme et de la caresse. La caresse est équivoque car elle est à la fois un en-deçà, ancrée dans l'être et le corps et à la fois un au-delà, une recherche de transcendance. L'érotique se situe entre les deux, entre ce qui est et ce qui n'est pas encore, comme une promesse d'avenir. La différence alors, entre Autrui et moi, devient un pouvoir d'équivocation qui rend possible le mouvement vers l'au-delà, dépassant le présent des corps. Puisque le Deux, cette dualité insurmontable, est une altérité qui ne se confond jamais, alors c'est dans cet espace entre les deux altérités que se crée l'équivoque. Ainsi s'établit dans la distance un contact.

Puisque filmer, regarder, photographier peuvent être une caresse avec la lumière, l'image est ce qui permet un contact dans la distance. Le geste photographique de la caresse ouvre un au-delà de la dualité. Ce pouvoir d'équivocation propre à l'érotisme, compris comme rapport à l'Autre, fait surgir le derrière de l'image et s'articule autour d'un paradoxe : ne pas montrer le montrer.

“Dans un certain sens elle [la caresse] exprime l’amour, mais souffre d’une incapacité de le dire”<sup>13</sup>. La caresse est une expression ; elle montre. Comme la photographie, elle peut être une déclaration, mais n’est pas un langage propre à dire ce qui est intime, à l’intérieur.

C’est la main caressante qui permet l’équivoque, le geste réveillant cet au-delà possible : “la nudité érotique évoque l’indicible que la main invoque”<sup>14</sup>.

La photographie érotique, si elle exprime l’érotisme des corps, voire l’amour, échoue à être intérieure, intime à ce qu’elle montre. Une photographe telle que Nan Goldin par exemple, qui se revendique photographe de l’intime, finit toujours par produire un *en-dehors*.

“Dès lors, on peut dire que toute photographie qui touche à la sexualité et à l’érotisme, quel que soit le genre, s’inscrit dans un registre du dedans, étant donné qu’il n’y a, en termes psychiques, aucune extériorité de la sexualité, aucun point d’Archimède à partir duquel le photographe, le sujet ou le regardeur peuvent neutralement se positionner. Pour autant, on peut dire que, dans le cas de la photographie, et tout particulièrement dans le cas de celle qui tente de révéler la façon dont opèrent la subjectivité et la sexualité, l’image produite est forcément figée au dehors, fixée sur l’extérieur ; la photographie ne parvient pas à communiquer ce que le photographe sait, elle ne peut révéler aucune vérité sur le sujet.”<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 288.

<sup>14</sup> Simonne Plourde, *Avoir-l’autre-dans-sa-peau, lecture d’Emmanuel Lévinas*, Québec, Les presses de Laval, 2003, p. 37.

<sup>15</sup> Abigail Solomon-Godeau, “Inside/Out : la photographie dedans-dehors”, in *Chair à canons, Photographie, discours, féminisme*, traduit de l’anglais par Laure Poupard, Paris, Textuel, collection « l’écriture photographique », 2016, p. 125.

Le livre de Lévinas, *Totalité et Infini* est sous-titré *Essai sur l'extériorité*. Dans son essai *Inside/Out : la photographie dedans-dehors*<sup>16</sup>, Abigail Solomon-Godeau pose ces questions d'intériorité et d'extériorité appliquées à la photographie, avec ce qu'elles supposent de rapport à autrui et d'éthique. C'est tant la position du photographe (qui se place comme extérieur ou intérieur à sa scène, l'*outsider* ou l'*insider position*) que celle du regardeur qui définit la capacité du médium photographique à transmettre une subjectivité. Abigail Solomon-Godeau soutient ici que la photographie échoue à transmettre une quelconque vérité ou subjectivité.

Mais c'est dans cette extériorité même que se crée le contact. Sans doute l'image n'a-t-elle pas une vérité intrinsèque à transmettre, mais la rencontre avec autrui, le regardeur, fait naître une autre vérité, dans un espace *entre*.

Dans le rapport à l'image, comme dans le rapport à l'Autre, il n'y a pas de disparition possible de la séparation. Mais cette lacune, cet éloignement, ne signifie pas échec de la relation. Au contraire, c'est la condition même pour que contact il y ait. C'est un contact qui se nourrit de sa propre faim - et sans éloignement, pas de faim. Finalement, la distance permet le mouvement et donc la rencontre. Dans ce face à face, entre moi et l'image, il se passe quelque chose qui dépasse la simple image et mon simple moi.

Si une subjectivité échoue à se transmettre, dans sa vérité, alors qu'en est-il d'une quelconque subjectivité féminine ? Peut-être, cette érotique féminine n'est-elle pas dans l'image, ou pas seulement, ou pas comme on le croit. Peut-être aussi faut-il arrêter de penser en terme d'*un* féminin, mais concevoir *des formes de féminités*.

L'érotique serait plus alors un au-delà du rapport sexuel et un au-delà de l'image. La photographie permet de dépasser ce qui est montré, en suggérant aussi ce qui dépasse du cadre, et en ce sens montrant ce qui n'est pas montré. Le caché de l'image se révèle sous un jeu de voiles, et l'imaginaire vient dire l'indicible.

---

<sup>16</sup> Abigail Solomon-Godeau, *ibid.*

L'érotique est un événement aux confins de l'intériorité et de l'extériorité, où "l'essentiellement caché se jette vers la lumière sans devenir signification"<sup>17</sup>. Ainsi, le mystère d'Autrui, même montré et révélé par l'image, reste indicible. C'est ce même échec apparent et paradoxal : l'intimité, l'essentiellement caché, une fois mis à la lumière n'en reste pas moins caché. Tout l'enjeu de la caresse et de l'équivoque est là, dans le caché. C'est pour cela que la caresse fouille, sans jamais trouver, car le caché reste caché... L'image photographique, si elle montre à la lumière le nu, le mystère dans sa plus grande nudité, n'échappe pas à l'équivoque.

"La nudité érotique dit l'indicible, mais l'indicible ne se sépare pas de ce dire (...) La façon de "dire" ou de "manifester" elle-même, cache en découvrant, dit et tait l'indicible, harcèle et provoque. Le "dire" - et non seulement le dit - est équivoque"<sup>18</sup>.

Cette alternance entre montrer et cacher se retrouve dans les photographies d'Isabel Tabellion, et notamment sa série *Fantaisies*, dont les images cachent en découvrant, disent et taisent le corps à la fois, sont un renoncement de son apparence comme un renouveau de celle-ci. Elles sont entre l'image et le renoncement à l'image, entre le dire par l'image, le voir et le non-vu. L'invisible est cette sensation que l'image évoque sans pouvoir la nommer, de cette façon harcelante du caché.

Ici le voile est double : le premier est l'habit recouvrant le corps de l'artiste, le deuxième est le voile de l'image, plissé à la main. Les photographies sont d'abord réalisées à la chambre 4x5 inch avec un dos Polaroid ; une fois l'image développée,

---

<sup>17</sup> Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini*, op. cit., p. 234.

<sup>18</sup> *ibid.*, p.291.



elle est trempée dans l'eau, où Isabel Tabellion retire la couche image pour la transposer sur du papier. La fine pellicule de gélatine, en se détachant, devient comme un voile transparent, porteur de l'image. Pendant ce passage aqueux, le voile est plissé, l'image déformée, par légères pincées successives.



Figures 34 et 35 : TABELLION Isabel, issues de la série *Fantaisie*, 2018.

L'image devient comme une peau, aux fines ridules, que l'on aurait détachée du corps. Le premier voile est un drapé, une forme qui se substitue et rend méconnaissable le corps. Le deuxième voile est une forme qui révèle en masquant et vient presque comme annuler l'action du premier.

Les photographies fonctionnent à la manière d'une allégorie, en tant que figure du dédoublement. L'allégorie fait à la fois de quelque chose d'abstrait une représentation et d'une chose concrète une métaphore, où il serait à nous de trouver le référent ; une allégorie à trou en quelque sorte. L'allégorie est comme un voile<sup>19</sup> qui désigne mais ne représente plus. Ainsi, dans ces images doublement

---

<sup>19</sup> cf. Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 2009, 505 p.

voilées, d'allégorique la figure devient métaphorique et fait appel à l'imaginaire. Le voile (l'allégorie) est là pour attirer le regard sur ce qu'il y a derrière, de caché. Il participe à une logique du désir et du fantasme, plus efficace dans le caché et le non-dit.

Ces images, équivoques, flottent à la surface entre l'eau et l'air. La sensualité de la forme fait écho à un érotisme qui n'est pas tant dans ce qui est représenté, mais dans l'image elle-même. Le geste, qui consiste à recueillir la gélatine, est d'un traitement plus charnel et *tendre* que l'acte photographique seul. Il se rapproche en ce sens de la peinture, où l'image ici porte la trace du geste de l'artiste par les déformations qu'elle lui insuffle. L'érotisme est dans cette manipulation délicate de l'image, qui est une caresse suspendue.

L'image photographique devient alors érotique en soi, par le rapport qu'elle entretient avec le geste et le corps. Mais l'érotisme vient aussi de ce qui flotte autour, de ce qui n'est pas inscrit ni fixe - il naît de l'ouverture portée par l'image, qui a plusieurs dimensions et profondeurs, comme autant de couches et de voiles.

C'est dans ce que la photographie n'arrive pas à exprimer que se crée le mouvement par l'appel à l'imaginaire. L'image en elle-même est érotique et donc équivoque ; elle permet la création d'un espace *entre*, entre l'espace physique de l'image et son espace de projection, lieu de partage et de fluidité, créateur de multiplicités.

### C. L'espace entre, un horizon de l'érotisme

*lieux utopiques de partage*

L'espace *entre* crée par les corps, le sien et celui de l'autre, embrassé par le regard, permet le mouvement et la communication, le partage. L'érotique se comprend alors comme une multitude de facettes et de multiples subjectivités, dont les formes s'hybrident.

Un exemple qui témoigne de cette fluidité est le livre *The Erotic Lives of Women*<sup>20</sup> de Linda Troeller et Marion Schneider. Cet ouvrage essaie de se saisir de ce qui fait une érotique - *féminine* parce qu'il interroge les femmes, dont les fantasmes sont trop peu ou pas montrés. Le livre associe les photographies de Linda Troeller aux textes de Marion Schneider, qui sont allées interroger 30 femmes à travers le monde, de tous les âges, en leur posant les mêmes questions : "que signifie le mot érotique pour vous ? Quelle a été votre première expérience érotique ? Quelle a été l'expérience érotique la plus forte ? Avez-vous des fantasmes ?".

Le résultat est fragmentaire, certes, car leur recherche n'a pas de but encyclopédique, mais il permet néanmoins de dessiner la silhouette d'une érotique beaucoup moins hégémonique que ce que l'on pourrait croire (et finalement très subjective). Ce qui relie ces témoignages réside dans la forte part du fantasmagorique - des représentations très puissantes dans l'imaginaire. Il y a un imaginaire collectif (les fantasmes BDSM par exemple) né et nourri de ces représentations, et puis il y a des imaginaires personnels, investis de ces images, qui les modifient en retour.

---

<sup>20</sup> Linda Troeller, Marion Schneider, *The Erotic Lives of Women*, Zurich, Scalo, 1998, 207 p.

Les portraits de ces femmes, prises souvent en train d'incarner leurs fantasmes, agencés ensemble avec les textes racontant ces fantasmes, ont une portée érotique d'autant plus forte qu'il y a une mise en tension entre la parole, l'histoire et l'acte. L'imaginaire du texte rejoint celui de l'image, et chaque lecteur-regardeur s'enrichit d'une autre interprétation. Les images souvent sont floues, prises comme à la hâte, sans éclairage soigné, rompant ainsi avec une esthétique "sexy" de la femme racontant ses fantasmes. Ce sont plus des confidences, parfois cachées (certaines femmes ne pouvant dévoiler leurs visages).



Figure 36 : TROELLER Linda, *The Erotic Lives of Women*, vue d'exposition, 1999.

De cet érotisme plus fluide naît une hybridation qui dissout l'opposition nette entre féminin et masculin. Le travail de Renate Bertlmann (1943 - ) est à ce titre intéressants, dans la mesure où il fait part d'une sexualité et d'un érotisme hybride, qui ne se fonde pas tant sur la différence sexuelle que sur une vulnérabilité commune.

Renate Bertlmann aborde l'interchangeabilité des sexes et des désirs sexuels à travers une œuvre tactile, non sans ironie, ancrée dans le mouvement

féministe des années 70, attaché à la question de la représentation du corps de la femme et comment parler de l'érotisme autrement. La série *Tender Touches* (1976) prend un attribut masculin, le préservatif, et le gonfle jusqu'à ce qu'il ressemble à un sein, attribut féminin, pour les mettre en scène dans des photographies à la sensualité formelle et conceptuelle.

La notion de pénétration ici se confond, est troublée, par le fait que ces deux formes de tétons finalement identiques peuvent s'interpénétrer. Ils se cherchent, se caressent, dans un rapport de réciprocité. La série d'images figure le mouvement, qui est comme une danse érotique du caoutchouc. Si le sous-texte n'est pas dénué d'humour, il semble indiquer néanmoins que les deux (différents) font partie d'un même tout, semblables dans leur élasticité et fragilité.

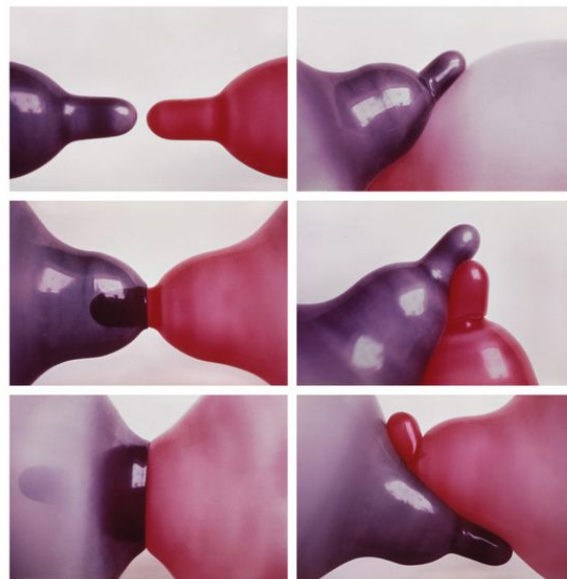


Figure 37 : BERTLMANN Renate, *Tender Touches*, 1976.

L'approche des formes et des figures du féminin et du masculin devient alors un bandeau de Möbius, l'intérieur étant aussi son extérieur ; les deux deviennent inversibles, dans une spirale continue et infinie. C'est une différence sexuelle vécue sur un mode *tendre*, où le point commun est la vulnérabilité, de l'un

comme de l'autre, dans le sexe. "Nous sommes tous vulnérables d'une certaine manière, et nous sommes tous des mâles-femelles"<sup>21</sup>.

Ainsi l'érotisme ne se construit plus sur une différence sexuelle mais au contraire sur l'explosion de celle-ci : féminin et masculin forment des multiplicités de corps. Le genre n'est pas la condition de la compréhension d'une image. Le corps de la photographie est un corps imaginaire qui refuse l'idée d'une image unique et immobile.

---

<sup>21</sup> Louise Bourgeois, "We are all vulnerable in some way, and we are all male-female", traduction d'Ana Lefaux, citée par Dorothy Seiberling, "The Female View of Erotica", New York, 11 février 1974, in Robert Storr, Paolo Herkenhoff, Allan Schwartzman, *Louise Bourgeois*, Londres, Phaidon, 2003, p. 120.

Notre croyance dans l'image tient à un paradoxe présent dès l'invention de la photographie. Prouesse technique d'arriver à fixer une impression, c'est aussi, et ce dès le début, une illusion. Et l'association de Daguerre, créateur du Diorama, à Niépce n'est pas anodine : ce "magicien de l'image"<sup>22</sup> est le garant d'un réalisme magique de la photographie qui suscite l'imaginaire. Ainsi, chaque image réaliste crée des doubles imaginaires qui interrogent la nature même de la photographie, entre simulacre (substitution de l'image à la réalité) et signe (référence à la réalité).

L'imagination selon Aristote est la faculté de se représenter les choses en leur absence. Proche du rêve, du fantasma et de la fiction, l'imagination n'est pas tant à l'origine de la création d'images, mais plus, comme le rappelle Bachelard dans *L'Air et les Songes*, "la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images"<sup>23</sup>. C'est donc avant tout un au-delà des images, une mobilité et "la plus grande, la plus vive, la plus vivante"<sup>24</sup>.

Ainsi le corps imaginaire de la photographie est formé des corps représentés (l'image première), de la photographie dans sa matérialité et du visible imaginaire, qui est ce champ des possibles qui donne naissance aux nouvelles images. "Il faut donc ajouter systématiquement à l'étude d'une image particulière l'étude de sa mobilité, de sa fécondité, de sa vie"<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Philippe Ortel, "Les doubles imaginaires de la photographie", in: *Romantisme*, 1999, n°105, *L'imaginaire photographique*, p. 6.

<sup>23</sup> Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes — Essai sur l'imagination du mouvement* (José Corti, 1943), éd. Le Livre de Poche, coll. Biblio Essais, 1992, partie I, chap. Introduction : « Imagination et mobilité », cité in Mathieu Bouvier (dir.), *L'imagination, Bachelard*, in [www.pourunatlasdesfigures.net](http://www.pourunatlasdesfigures.net), La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018, consulté en ligne le 30/04/2019.

<sup>24</sup> *ibid.*

<sup>25</sup> *ibid.*

L'imagination est ce mouvement qui est permis par le fait que l'image photographique ne soit jamais tout ce qu'elle montre : tout semble donné dans l'image et pourtant il y manque toujours quelque chose.

L'image érotique n'est pas celle qui montre le plus, mais celle qui dans son ombre, dans l'invisible, comporte une aura érotique, qui appelle l'imaginaire et le fantasme. L'imaginaire dans ce qu'il a d'individuel et subjectif, mais aussi l'imaginaire collectif, qui nourrit autant les fantasmes et qui est déjà construit des représentations antérieures. C'est comme si en son sein l'image portait toutes les images déjà faites (présentes) et toutes les images à venir (absentes).

Accepter l'imaginaire - et même le revendiquer - permet de sortir la photographie de son emprise réaliste à tout prix et de la saisir autrement que sous des formes de dualités. Ce n'est pas une opposition réel-imaginaire, pas plus qu'un face-à-face meurtrier entre regard et image. Puisque l'imagination est mouvement, elle intègre cet espace *entre* pour le faire fructifier. De par la nature *lacunaire* de l'image photographique, le mouvement et l'imagination entrent de plein droit dans la constitution et la mobilité des images.

Voir l'imagination comme une force créatrice d'images nouvelles est une façon de (re)faire entrer le subjectif sans qu'il ne soit vécu comme un échec d'avance. "Photographier, c'est révéler le sens, parce que le sens n'est rien d'autre que ce que révèle l'opération photographique elle-même"<sup>26</sup>. Il n'y a donc pas de sens extérieur, absolu et figé, mais un sens crée par la photographie, qui est aussi multiple qu'il y a d'images et d'imaginaires.

---

<sup>26</sup> Claude Reichler, *Le corps et ses fictions*, op. cit., p. 88.



On associe la photographie au temps suspendu, à l'arrêt : c'est dans cet "instant décisif" proche de l'acmé ou de l'extase que l'on saisit le temps fugace pour le cristalliser en une image, un pic de plaisir. La photographie est considérée comme l'art de "l'ici et maintenant", dans une co-présence à la chose photographiée - c'est cet instant heureux (aussi dans le sens de hasard chanceux) que l'œil a réussi à saisir. Mais la photographie n'est pas que ce temps fort de la rencontre victorieuse, c'est aussi toutes les rencontres manquées.

Pour Raymond Depardon, comme l'analyse Alain Bergala dans *Les absences du photographe*<sup>27</sup>, l'image se trouve impressionnée d'une autre image, une image absente. Celle-ci fonctionne comme un filtre, ou un voile. Alors que Depardon photographie des toilettes pour dames du magazine *Geo* à New York, il écrit "je pense à la campagne... Ça doit être la moisson maintenant !" <sup>28</sup>. Le carrelage froid, l'aspect anonyme des *skyscrapers* vus à travers la fenêtre et les lavabos sont une image de l'étranger que vit Depardon à New-York ; par opposition alors, ce à quoi il pense est un paysage familier, chaleureux. Ce que lui évoque la vue urbaine n'a rien à voir avec elle : la campagne est une surimpression pervasive, "c'est un écho qui rendrait le mieux compte de ce rapport diffus qui est en vérité un rapport de manque : *une image absente hante l'image*" <sup>29</sup>. Puisqu'il ne peut pas être chez lui, à la campagne, cette image le hante, alors qu'il est devant un cadre froid et comme hostile. Ainsi la photographie n'est pas juste cette simple image présente, elle est aussi toutes les images absentes.

---

<sup>27</sup> Alain Bergala, *Les absences du photographe*, in *Correspondance new-yorkaise*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2006, 125 p.

<sup>28</sup> *ibid.*, p. 81.

<sup>29</sup> *ibid.*, p. 113.



Figure 38 : DEPARDON Raymond, 24 juillet 1981, New York, 1981.

De la distance et de la dimension d'absence qu'apporte la photographie, elle permet de photographier une chose et en évoquer une autre ; l'image transcende alors ce qui est représenté.

La photographie est équivoque, parce qu'elle est à la fois un *être-là* (présence du photographe et de la chose représentée) et un *ailleurs, pas-encore-là* (absence du photographe et image absente).

C'est un temps long, qui dépasse la simple temporalité de l'immédiateté technique de la photographie ; c'est une durée, un temps toujours réactualisé, une promesse d'avenir.

La photographie se situe alors entre "le fini et l'infini"<sup>30</sup> ; elle est aussi un "horizon fabuleux" comme le dirait Michel Collot, un écart entre ciel et terre, un seuil "à la jointure du visible et de l'invisible"<sup>31</sup>, une limite et à la fois une ouverture.

La frontière - l'horizon - est ce qui permet au paysage d'exister et au spectateur de se l'approprier. Fabuleux, parce que toujours susceptible

---

<sup>30</sup> Michel Collot, *L'horizon fabuleux, I*, Librairie José Corti, 1988, p. 8.

<sup>31</sup> *ibid.*, p. 11.

d'interprétation, c'est lui qui fonde cette "utopie du désir"<sup>32</sup> en tant que distance inatteignable, créateur de tous les paysages imaginaires, absents mais déjà présents en son sein. "L'horizon définit donc le paysage comme un lieu d'échange entre l'objet et le sujet, comme un espace transitionnel, à la charnière du dedans et du dehors, mais aussi du Moi et de l'Autre"<sup>33</sup>.

L'image photographique est à la charnière du dedans et du dehors ; elle est érotique et fonctionne à la manière d'un horizon. Érotique, parce qu'équivoque du fait même de cette dialectique du proche et du lointain. Du rapport au désir, aussi, qu'elle entretient avec le dehors (ou l'au-delà) de ce qui est représenté. Elle est, dans son essence d'horizon, un rapport à l'Autre. Rapport manqué, frappé d'absence, mais qui cultive le désir au-delà de ce qui est montré : l'érotisme se niche dans toutes les images absentes et rêvées d'une photographie.

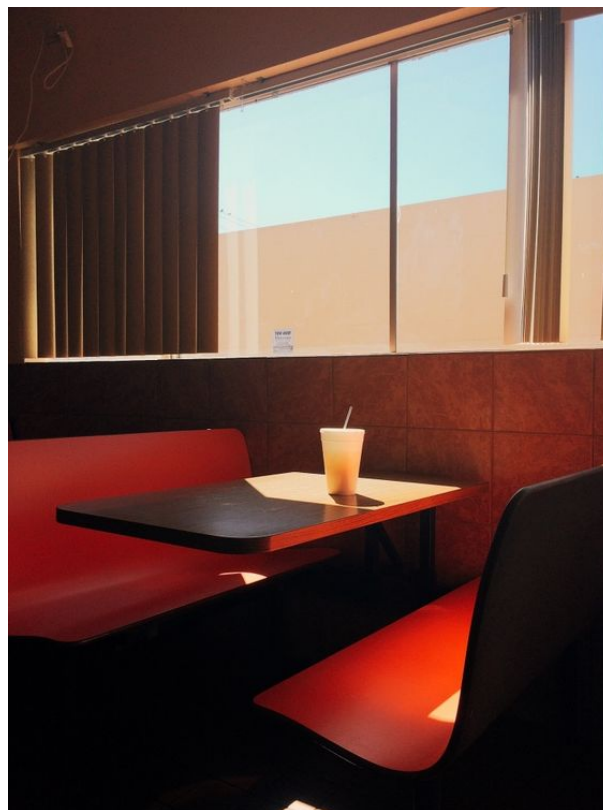


Figure 39 : EGGLESTON William, *Sans titre*, issu de la série *Los Alamos*, ca. 1967-74.

---

<sup>32</sup> *ibid.*, p. 18.

<sup>33</sup> *ibid.*, p. 21.

Cette photographie (figure 39) de William Eggleston est un paysage intérieur - on est à l'intérieur d'un diner et à l'intérieur d'une psyché que l'on investit de notre propre imaginaire. Cette altérité, cet ailleurs, devient un objet de désir. La ligne d'horizon bleue qui sépare la fenêtre en deux (un cadre dans un cadre) referme l'espace sur lui-même et sur ce verre oublié (ou qui attend ?) sur la table. La chaleur du soleil semble l'irradier. Sa couleur orangée est comme une promesse de fraîcheur (fraîcheur des oranges pressées, du jus coulant le long de la gorge). Le fait que la scène soit absolument vide de toute présence humaine la rend encore plus proche. Le verre est ce détail qui permet de nous projeter à l'intérieur de la scène. Elle fait écho - j'ai envie de m'asseoir là où le soleil tombe et être cette personne aimée attendue depuis si longtemps.

Il y a comme une promesse de complétude dans cette table vide de *dîner*, un paysage que j'ai envie d'habiter et qui me fait rêver.

## Conclusion

Cette recherche est née d'une interrogation qui était tout à la fois une observation : pourquoi, dans la photographie érotique, les femmes sont-elles majoritairement représentées nues et les hommes sont-ils majoritairement ceux qui prennent ces images ?

Le questionnement de départ, par rapport à la photographie érotique, était donc double : d'où vient cette sous-représentation des hommes nus et cette sur-représentation des femmes nues ?

En creusant cette thématique, nous avons pris la décision de nous concentrer sur la transformation des femmes du rôle d'*objet* de la photographie érotique à celui de *sujet*.

Il nous fallait donc avant tout nous intéresser au regard. D'abord celui posé sur le corps des femmes par les hommes - regard issu d'une tradition picturale, perpétuée en photographie, du peintre et de sa muse. Ensuite, celui que les femmes photographes posent en réponse sur leur propre corps.

Ainsi, si la première partie s'est axée sur la notion du regard, la deuxième s'est articulée autour du corps en tant que matière, où nous avons vu que l'autoportrait devenait le terrain d'une réappropriation.

La troisième partie enfin nous a permis d'étudier l'érotique photographique hors du prisme de la différence sexuelle. En postulant que c'est l'image photographique en elle-même qui est érotique, et non pas tant ce qui est représenté, nous avons décrit le regard comme désir d'un au-delà, une puissance imaginative et non plus un acte de préhension. L'érotique photographique est alors apparue *équivoque*, pour reprendre les mots de Lévinas, car elle donne à voir, tout en cachant toujours, tel un voile.

Traditionnellement *objet* de la représentation, une fois en position de photographe, la femme s'est retrouvée systématiquement comparée à l'homme-sujet. Comme si la notion de "femme photographe" était un corollaire du regard masculin. Mais cet antagonisme, entre la femme-devenue-sujet et l'homme-sujet, est faussé. S'il existe historiquement un regard phallique, et donc masculin, cela ne signifie pas qu'il faille lui opposer un regard féminin ou *vulvique*. Naturellement, dans une étape cruciale à une certaine libération du regard, les femmes artistes ont voulu se définir soit par antithèse au regard phallique, soit en se l'appropriant. Longtemps représentées nues, et donc vulnérables, il fallait que les femmes s'affranchissent de leur statut d'objet afin de devenir des sujets à part entière. La transgression était double : celle de regarder par soi-même et celle de regarder des corps nus.

Cette étape étant dépassée, nous avons voulu postuler que *le regard n'a pas de genre* : il existe seulement une diversité de regards. La vraie liberté du regard n'est pas de se définir par rapport à un regard dominant, mais de regarder sans se référer à ce dernier. De la même façon qu'il est impossible d'établir en art un regard masculin unique, il n'existe pas un regard féminin unique, mais une multiplicité. L'épanouissement de ces regards n'est possible qu'en sortant de cette dichotomie féminin/masculin, dans une érotique photographique qui inclut autant de modes de représentations qu'il y a de regards, autant de désirs qu'il y a de corps différents.

*In fine*, nous avons voulu montrer que l'image, en elle-même, était érotique. Que, comme sa nature même photographique est érotique, ce qui compte n'est pas ce qui est représenté.

Pour ce faire, nous avons avancé que l'image photographique, en faisant de l'absence une présence, en donnant comme proche ce qui n'est plus, nourrit un désir toujours reconduit. En conséquence, l'érotique photographique est équivoque

dans le sens où elle est lacunaire. Elle est à la fois désir érotique de ce qui est déjà-là, et désir de ce qui est au-delà. L'image photographique porte cet au-delà en son sein, car elle donne à voir un horizon, inaccessible par essence.

Peut-être cette érotique est-elle encore utopique, mais c'est notre horizon photographique. Car "comment voulez-vous parler de photographie sans parler de désir ?"<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Hervé Guibert, *L'image fantôme*, op. cit., p. 89.

## Bibliographie thématique

### OUVRAGES THÉORIQUES

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les éditions de Minuit, 1992, 208 p.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité : tome III. Le Souci de soi, chapitre 2 : "La culture de soi"*, Paris, Gallimard, 1984, 168 p.

MILLER Jacques-Alain, *Le séminaire de Jacques Lacan*, Paris, éditions du Seuil, collection "champ freudien", 1973, 253 p.

### OUVRAGES THÉORIQUES SUR LA PHOTOGRAPHIE

BARTHES Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Gallimard Seuil, collection "Cahiers du Cinéma", 1992, 192 p.

BERGER John, *Voir le voir, (Ways of seeing, Londres, Penguin Books Ltd, 1972)*, traduit de l'anglais par Monique Triomphe, Paris, éditions B42, 2014, 166 p.

GUIBERT Hervé, *L'image fantôme*, Les éditions de Minuit, 1981, 172 p.

TISSERON Serge, *Le mystère de la chambre claire : Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, collection "Champ arts", 1996, 187 p.

Articles en ligne :

BROMWICH Kathryn, FOX Kilian, IQBAL Nosheen, KALLAWAY Kate, "The next generation : five leading photographers pick the hottest new talent", in *The Guardian*, [en ligne], mis en ligne le 14 octobre 2018, URL : <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/14/new-takes-human-condition-photographers-pick-new-photographers-tom-hunter-dayanita-singh-alec-soth>



## OUVRAGES THÉORIQUES SUR LA PEINTURE

FRIED Michael, *Le Réalisme de Courbet, Esthétique et origines de la peinture moderne II*, Paris, Gallimard, collection "NRF Essais", traduction de Michel Gautier, 1993, 424 p.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Éditions de la différence, collection "la Vue, le Texte", 1994, 112 p.

Articles en ligne :

FERRANDO Christina, « Illusion de surface : percevoir la « peau » d'une sculpture », *Images Re-vues* [En ligne], 13 | 2016, mis en ligne le 15 janvier 2017, URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3902>, consulté le 12 mars 2019.

## SUR L'ART ET L'ÉROTISME

DE FONT REAUX Dominique, *Peinture & Photographie, les enjeux d'une rencontre 1839 - 1914*, Paris, Flammarion, 2012, 328 p.

DENNIS Kelly, *Art/Porn, A History of Seeing and Touching*, Oxford, Berg Publishers, 2009, 247 p.

MANSON Michel, LONGREE, Isabelle de, BERGEN Véronique, *Poupées et tabous, le double jeu de l'artiste contemporain*, Paris, Somogy éditions d'art, 2016, 104 p.

NICOL Françoise et PERRIGAULT Laurence (dir), *La Scène érotique sous le regard*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2014, 293 p.

SMITH Marquard, *The erotic doll : a modern fetish*, New Haven London, Yale university press, 2013, 376 p.

## ART ET FÉMINISME

CREISSELS Anne, *Prêter son corps au mythe : le féminin et l'art contemporain*, Paris, éditions du Félin, 2009, 95 p.

KUHN Annette, *The Power of the Image, Essays on Representation and Sexuality*, Londres, Routledge, 1985, 146 p.

LAVIGNE Julie, *La traversée de la pornographie : politiques et érotisme dans l'art féministe*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2014, 234 p.

MULVEY Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in BRAUDY Leo, COHEN Marsahll, *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*, New York, Oxford University Press, 1999, 960 p.

NOCHLIN Linda, *Femmes art et pouvoir, (Women, Art and Power and Other Essays*, 1989) traduit de l'anglais par Oristelle Bonis, Paris, éditions Jacqueline Chambon, collection dirigée par Yves Michaud, 1993, 251 p.

RECKITT Helena, PHELAN Peggy, *Art et féminisme*, Londres, Phaidon, 2005, 300 p.

SOLOMON-GODEAU Abigail, *Chair à canons, Photographie, discours, féminisme*, traduit de l'anglais par Laure Poupard, Paris, Textuel, collection « l'écriture photographique », 2016, 229 p.

SOLOMON-GODEAU Abigail, *Photography at the Dock, Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, 322 p.

#### SEXE, GENRE ET RAPPORTS HOMME/FEMME

DE BEAUVOIR Simone, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1986, 408 p.

BERNADAC Marie-Laure, MARCADÉ Bernard, *Fémininmasculin, Le sexe dans l'art*, Paris, éditions du centre Georges Pompidou, 1995, 400 p.

BLOSS Thierry (dir), *La dialectique des rapports hommes-femmes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, 261 p

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre, Le féminisme et la subversion de l'identité*, (*Gender trouble*, New York, Routledge, 1990), traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, préface d'Éric Fassin, Paris, La Découverte, 2005, 283 p.

IRIGARAY Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les éditions de Minuit, 1977, 217 p.

VEYNE Paul, LISSARRAGUE François, FRONTISI-DUCROUX François, *Les mystères du gynécée*, Paris, Gallimard, collection "Le temps des images", 1998, 321 p.

Articles en ligne :

ABEL-HIRSCH Hannah, "Female in Focus : Kourtney Roy deconstructs the male gaze", in *The British Journal of Photography* [en ligne], mis en ligne le 25 mars 2019,

URL : <https://www.bjp-online.com/2019/03/female-in-focus-kourtney-roy-deconstructs-the-male-gaze/?fbclid=IwAR3z7F1ok6bQEOI085u1kaUuU5QLc0Q5PrL0pQjkei76QRUUA5XqQ0K4A04> , consulté le 28 mars 2019.

LIPUMA Viviana, "Produire le réel : les images à l'épreuve de leur efficacité politique", in *Hybrid*, n°4, 2017, (en ligne), mis en ligne le 21 décembre 2017, URL : <http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=823&lang=en>, consulté le 28 février 2019.

## SUR LE CORPS

ANDRIEU Bernard, *Philosophie du corps. Expériences, interactions et écologie corporelle*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2010, 382 p.

BERNAS, Steven (dir.), *Le Corps sensible*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2013, 294 p.

CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges (sous la direction), *Histoire du corps*, tome 3. "Les mutations du regard. Le XXe siècle", Paris, Seuil, 2005, 520 p.

EWING, William, *Le Corps : œuvres photographiques sur la forme humaine*, Paris, Assouline, 1998, 432 p.

PULTZ John, DE MONDENARD Anne, *Le corps photographié*, Paris, Flammarion, Collection TOUT L'ART, 2009, 175 p.

REICHLER Claude (dir.), *Le corps et ses fictions*, Paris, Les éditions de minuit, collection "Arguments", 1983, 128 p.

FOUCART Bruno, *L'Art du nu au XIXe siècle : Le Photographe et son modèle*, Paris, Hazan, 1998, 199 p.

PULTZ John, DE MONDENARD Anne, *Le corps photographié*, Paris, Flammarion, Collection TOUT L'ART, 2009, 175 p.

REICHLER Claude (dir.), *Le corps et ses fictions*, Paris, Les éditions de minuit, collection "Arguments", 1983, 128 p.

TROELLER Linda, SCHNEIDER Marion, *The Erotic Lives of Women*, Zurich, Scalo, 1998, 207 p.

Articles en ligne :

MERCIER Clémentine, "Jo Ann Callis : "je voulais exprimer ma sexualité et mon anxiété"", in Libération (en ligne), mis en ligne le 13 avril 2018, URL : [https://next.liberation.fr/arts/2018/04/13/jo-ann-callis-je-voulais-exprimer-ma-sexualite-et-mon-anxiete\\_1643277](https://next.liberation.fr/arts/2018/04/13/jo-ann-callis-je-voulais-exprimer-ma-sexualite-et-mon-anxiete_1643277)

## SUR L'AUTRE

COHEN-LEVINAS Danielle (dir.), *Lire Totalité et Infini d'Emmanuel Lévinas*, Paris, Hermann, 2011, 221p.

DEBES Joseph, *Lévinas, l'approche de l'autre*, Paris, Les éditions de l'Atelier, 2000, 139 p.

LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini*, Paris, Le Livre de Poche, collection "biblio essais", 1990, 352 p.

PLOURDE Simonne, *Avoir-l'autre-dans-sa-peau, lecture d'Emmanuel Lévinas*, Québec, Les presses de Laval, 2003, 133 p.

Articles en ligne :

GRESS Thibaut, "Entretien avec Renaud Barbaras : autour de l'Introduction à une *Phénoménologie de la Vie*", in Actua Philosophia, (en ligne), mis en ligne le 8 décembre 2008, URL : <http://www.actu-philosophia.com/Entretien-avec-Renaud-Barbaras-autour-de-l>

GRESS Thibaut, "Entretien avec Renaud Barbaras : Autour de *Le désir et le monde* (partie I)" in Actua Philosophia, (en ligne), mis en ligne le 17 avril 2017, URL : <http://www.actu-philosophia.com/Entretien-avec-Renaud-Barbaras-Autour-de-Le-desir-733>

## SUR L'IMAGINAIRE

Articles en ligne :

BOUVIER Mathieu, *L'imagination, Bachelard*, in [www.pourunatlasdesfigures.net](http://www.pourunatlasdesfigures.net), La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018, [en ligne], consulté le 30/04/2019.

DEVILLERS Jean-François, "Authentifier l'imaginaire", in *Réflexions sur la photographie et les images*, [en ligne], mis en ligne le 28 octobre 2011, URL : <https://theoriesdesimages.wordpress.com/2011/10/28/authentifier-limaginaire/> consulté le 14 avril 2019.

ORTEL Philippe, "Les doubles imaginaires de la photographie", in *Romantisme*, 1999, n°105. *L'imaginaire photographique*. pp. 5-15 [en ligne], URL : <https://doi.org/10.3406/roman.1999.4344> , consulté le 30 avril 2019.

MERCIER-FAIVRE Anne-Marie Mercier Faivre, "L'allégorie, une image qui parle ?", in *Cycnos*, Volume 11 n°1, [en ligne], mis en ligne le 16 juin 2008, URL : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1353>. consulté le 28 avril 2019.

## MONOGRAPHIES

DEPARDON Raymond, BERGALA Alain, *Correspondance new-yorkaise*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2006, 125 p.

KELLER Judith, *Jo Ann Callis, Woman Twirling*, Los Angeles, Getty Publications, 2009, 88 p.

TOWNSEND Chris, *Francesca Woodman*, traduit de l'anglais par Marianne Bouvier, Paris, Phaidon, 2007, 254 p.

ZDENEK Felix, SCHWANDER Martin, *Cindy Sherman, Photographic Work, 1975 - 1995*, Munich, Schirmer Art Books, 1995, 170 p.

STORR Robert, HERKENHOFF Paolo, SCHWARTZMAN Allan, *Louise Bourgeois*, Londres, Phaidon, 2003, 160 p.

## CATALOGUES D'EXPOSITIONS

METZ Annie, ROCHEFORT Florence (dir), *Photo Femmes Féminisme, 1860 – 2010*, *Collection de la bibliothèque Marguerite Durand*, Paris bibliothèque, 2010, 207 p.

POHLMANN Ulrich (dir), *Qui a peur des femmes photographes ? 1839 - 1945*, Paris, Musée d'Orsay, 2015, 319 p.

## Table des illustrations

Lorsque les mentions de techniques utilisées et/ou de format n'apparaissent pas, c'est qu'elles n'ont pas été trouvées par l'auteur lors de ses recherches et il ne peut donc fournir ces informations.

**Figure 1** : ANONYME, *Académie*, ca. 1845, daguerreotype, Musée international de la photographie, George Eastman House, in SOLOMON-GODEAU Abigail, *Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, p. 224.

**Figure 2** : DURIEU Jean-Louis Marie Eugène, *Académie*, ca. 1853-54, calotype, 16,5 cm x 11,3 cm, Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, in *Photography at the Dock*, p. 227.

**Figure 3** : BELLMER Hans, *Unica, L'oeil-sexe*, 1961, in BERNADAC Marie-Laure, MARCADÉ Bernard, *Fémininmasculin, Le sexe dans l'art*, Paris, éditions du centre Georges Pompidou, 1995, p. 90.

**Figure 4** : BRAUNER Victor, *Le Monde paisible*, 1927, in BERNADAC Marie-Laure, MARCADÉ Bernard, *Fémininmasculin, Le sexe dans l'art*, Paris, éditions du centre Georges Pompidou, 1995, p. 103.

**Figure 5** : DU PASQUIER GRALL Aude, image issue de la série *Le Cycle masculin n° 1*, 1998, [En ligne], disponible sur : [http://dupasquiergrall.com/Les\\_cycles\\_CM1.html](http://dupasquiergrall.com/Les_cycles_CM1.html)

**Figure 6** : KOELBL Herlinde, image issue de la série *Männer*, 1995, [En ligne], disponible sur <https://www.herlindekoelbl.de/books.php?id=5>

**Figure 7** : KOELBL Herlinde, image issue de la série *Männer*, 1995, [En ligne], disponible sur <https://www.herlindekoelbl.de/books.php?id=5&section=1&img=7>

**Figure 8** : VERGIER Françoise, *La Tâche aveugle*, 1990, in *Fémininmasculin, Le sexe dans l'art*, p. 206.

**Figure 9** : TITIEN, *Noli me Tangere*, vers 1511 – 1514, huile sur toile, 110.5 x 91.9 cm, Londres, National Gallery.

**Figure 10** : GROEBLI René, image issue de la série *The Eye of Love*, [En ligne], disponible sur : <https://www.renegroebli.ch/albums/the-eye-of-love/>

**Figure 11** : CHARCHIAN Amanda, issue de la série *Pheromone Hotbox*, 2016, [En ligne], disponible sur : <https://www.amandacharchian.com/>

**Figure 12** : STENT Prue, LONG Honey, *Breast press*, issue de la série *Soft Tissue*, 2017, [En ligne], disponible sur : <https://www.ignant.com/2017/06/05/prue-stent-and-honey-long-present-soft-tissue/>

**Figure 13** : CALLIS Jo Ann, issue de la série *Early Colors*, 1976-77.

**Figure 14** : WOODMAN Francesca, *Horizontale*, Providence, Rhode Island, 1977, épreuve gélatino-argentique, 13,3 cm x 12,4 cm, in TOWNSEND Chris, *Francesca Woodman*, traduit de l'anglais par Marianne Bouvier, Paris, Phaidon, 2007, p. 86.

**Figure 15** : Kourtney Roy, issue de la série *The Ideal Woman*, 2012, [En ligne], disponible sur : [http://www.kourtneyroy.com/?do=gallery&gallery=ideal\\_woman#ad-image-9](http://www.kourtneyroy.com/?do=gallery&gallery=ideal_woman#ad-image-9)

**Figure 16** : BLACKWOOD Christa, *Morgan/Miriam circa 1925*, issue de la série *Beauty Revisited*, 2017, [En ligne], disponible sur : <http://www.christablackwood.com/new-gallery/9az5pzngt3oddztdkwqum89t535liu>

**Figure 17** : RIVERA Lissa, *Venus I*, issu de la série *Beautiful Boy*, 2016, [En ligne], disponible sur : <http://www.lissarivera.com/beautiful-boy-chapter-i/>

**Figure 18** : WOODMAN Francesca, *Easter Lilies*, Providence, Rhode Island, 1976, épreuve gélatino-argentique, 11,7 x 11,4 cm, in TOWNSEND Chris, *Francesca Woodman*, p. 41.

**Figure 19** : CHEVALLIER Florence, *Corps autoportrait*, 1980-1985, [En ligne], disponible sur : <https://www.florencechevallier.org/autoportraits1979-1986>

**Figure 20** : BRET DAY Katie, issue de la série *Lacuna*, 2017, [En ligne], disponible sur : <https://katiebretday.com/L-A-C-U-N-A-17>

**Figure 21** : SHERMAN Cindy, *Untitled, #264*, 1992, tirage chromogène 127.2 x 190.8 cm.

**Figure 22** : WOODMAN Francesca, *Self portrait*, 1979, tirage argentique, 25,4 x 20,3 cm, ClampArt Gallery New-York.

**Figure 23** : CHETRIT Talia, *Untitled (Bottomless #3)*, 2015, tirage photographique, 72.5 x 66 cm, Düsseldorf, galerie Sies + Höke.

**Figure 24** : MENDIETA Ana, *Untitled (Self-portrait with Blood)*, 1973.

**Figure 25** : ALIZÉE Romy, issue de la série *Furie*, 2017, [En ligne], disponible sur : <https://www.romyalizee.fr/works#/quand-jai-joui-sur-toi/>

**Figure 26** : MARKERT Brittany, *Woman*, 2016, [En ligne], disponible sur : <https://inrooms.format.com/inrooms20162017#2>

**Figure 27 à 30** : SASSEN Vivane, issues de la série *Etan & me*, 2014, [En ligne], disponible sur : <https://www.vivianesassen.com/works/etan-me/>

**Figure 31** : MESSAGER Annette, *Mes Voeux*, 1989, épreuves gélatino-argentiques, installation murale en ovale de photographies noir et blanc, dimensions globales : 320 x 160 cm, Centre Georges Pompidou.

**Figure 32** : HATOUM Mona, *Corps étranger*, 1994, Installation mixte (1 structure cylindrique, 1 vidéoprojecteur, 1 amplificateur, 4 H. P., 1 bande vidéo, couleur, son stéréo, 30'), Production du Service Nouveaux Médias, Paris, Centre Pompidou, 1999, [En ligne], disponible sur : <https://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/fiche-media/ArtFem00028/mona-hatoum-corps-etranger-1994.html>

**Figure 33** : RIST Pipilotti, *Pickelporno*, 1992, vidéo couleur, 12', [En ligne], disponible sur : <https://www.moma.org/collection/works/118392>

**Figures 34 et 35** : TABELLION Isabel, issues de la série *Fantaisie*, 2018, émulsion polaroid 4x5 inch sur papier photographique, galerie Susse Frères.

**Figure 36** : TROELLER Linda, *The Erotic Lives of Women*, 1998, vue d'exposition, [En ligne], disponible sur : <http://www.lindatroeller.com/>

**Figure 37** : BERTELMANN Renate, *Tender Touches*, 1976, photographie en couleur montée sur aluminium, 95,5 x 97 cm, © ADAGP, Paris

**Figure 38** : DEPARDON Raymond, 24 juillet 1981, New York, 1981, in Alain Bergala, Raymond Depardon, *Correspondance new-yorkaise*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2006, p. 81.

**Figure 39** : EGGLESTON William, *Sans titre*, issue de la série *Los Alamos*, ca. 1967-74.



# ANNEXES

## Annexe 1



KÄSEBIER Gertrude, *Blessed Art Thou Among Women*, 1903, Photogravure, 23,7 x 14,1 cm.

## Annexe 2



MARGARET-CAMERON Julia, *An Angel unwinged by your desire*, 1873, tirage albuminé, 18,4 x 38 cm.

## Annexe 3

Entretien avec Romy Alizée, réalisé par Ana Lefaux le 05 mars 2019.

*Ana Lefaux : Dans ton livre Furie, tu abordes l'autoportrait : qu'est-ce que ça change et qu'est-ce que ça veut dire pour toi de se prendre soi-même en photo ?*

Romy Alizée : J'ai été modèle pendant longtemps pour des photographes, je n'en ai pas tout de suite eu envie... c'était d'abord un besoin d'avoir son image validée et ça passait par une tierce personne, qui s'est trouvée être souvent un homme... Je pense qu'au bout d'un moment j'ai fini par comprendre les mécanismes, à force de faire la même chose, tu peux te lasser et voir les trucs qui cloche... Dans ma posture de modèle il y avait aussi l'impression d'épuiser une facette de moi-même, dans la photo de nu de femme c'est assez codifié. Donc au tout début l'autoportrait est surtout venu pour casser ce côté glamour/sexy qui moi ne me mettait pas toujours à l'aise, parce que je ne me reconnaissais pas dedans, alors au début mes autoportraits étaient très sans artifice... J'ai fait beaucoup fait ça pendant trois ans puis j'ai repris petit à petit, quand j'ai aussi commencé à me dire que cette facette sexuelle de moi c'était pas grave de l'avoir et de la montrer, parce qu'elle fait partie de moi depuis que je suis gamine, et je me suis dit plutôt qu'il fallait creuser là-dedans, et pas rester dans le "beau et sexy", découvrir pourquoi j'ai ça en moi et qu'est-ce que ça veut dire, quelle est l'histoire... ça s'est fait assez naturellement, mais c'est pas conscient sur le moment... je me pose même la question de demander à quelqu'un de poser pour moi, j'ai l'appareil photo, le trépied je fais la photo, point.

*AL : mais en dehors de l'aspect pratique d'être son propre modèle, toujours disponible, il y a aussi ce caractère d'introspection...*

RA : il y a ça aussi, et le fait que quand on raconte une histoire, le fait d'avoir un personnage qui fasse fil conducteur est quand même beaucoup plus fort et permet d'aller plus loin... Faire appel à différents modèles pour exprimer mes idées ne m'aurait pas permis de creuser les choses, même juste dans la pratique, on ne s'autorise pas autant de choses en photo qu'avec soi-même. On n'ose pas demander les mêmes choses, il y a quand même une distance... Ce qui est incroyable chez moi, c'est que dans les thèmes que je voulais aborder, les rapports genrés, la sexualité, le fétichisme, j'ai une énorme distance par rapport au fait d'être nue, les jambes écartés... C'est beaucoup plus facile pour moi, je n'ai pas d'effort à faire.

*AL : je rebondis, quand tu parles de ton expérience en tant que modèle, est-ce que tu as ressenti ce "regard masculin", majoritaire dans la photo de nu ?*

RA : au début je ne me posais pas trop de questions, justement parce que ça me semblait une évidence, même par rapport à ce que j'avais lu ado de livres

photos... j'ai eu un déclic, qui a mis du temps à venir... quand je posais pour un homme, j'avais quand même un tout petit poids en moi, la peur du jugement, l'envie d'être désirable, j'attendais une validation de la part d'un regard masculin... je posais beaucoup mais j'étais physiquement une exception par rapport aux autres modèles, c'était super bizarre, je savais pas comment me positionner... je cherchais beaucoup à plaire et savoir comment je pouvais être désirable, ce qui était beaucoup lié à la relation avec mon propre corps, j'avais envie "d'en être".

J'ai eu une expérience de merde avec un photographe, qui a commencé à me faire réfléchir, j'ai déposé plainte, j'ai gagné un procès, à l'époque j'avais aucune conscience de cette démarche dont tout le monde parle maintenant, y a 10 ans je sais pas comment j'ai trouvé cette force, ma mère m'a même dit d'arrêter de poser nue parce que c'était trop dangereux et j'ai compris que ce n'était ma position qui était dangereux mais le problème était en face.

*AL : est-ce que tu sens que ton regard sur ton propre regard a changé à partir du moment où tu as commencé à te photographier toi ?*

RA : pas forcément le rapport à mon corps, qui est plus diffus, et qui n'a pas changé tant que ça avec mes autoportraits, il y a plus eu des photographes qui m'ont montrée belle, dans une puissance, qui fait partie de cette réconciliation avec mon corps, mais dans l'autoportrait il y a plus de jeu, pas dans cette démarche d'acceptation parce que j'ai l'impression que c'est un sujet que j'ai traité, qui est derrière moi. Quand je fais mes photos, je fais autre chose. J'ai plus à tortiller, je pense pas à ça.

*AL : c'est vrai qu'il y a un côté très naturel dans tes images, avec un décalage très ironique, et c'est presque soulageant de voir le corps comme un objet dont on peut parler, mais aussi rire, sur ce registre justement du jeu sexuel, qui reste ludique... Est-ce que tu recherchais dans tes mises en scène ce jeu de regards aussi, entre le regard caméra très frontal que tu as et le potentiel spectateur ?*

RA : faire une photo c'est vraiment comme monter sur une scène, c'est hyper amusant et stimulant, j'adore penser à des mises en scène, et c'était aussi important pour moi de "détendre" l'image érotique, qui est quand même vachement premier degré, et pour moi c'est important aussi de prendre du recul sur ça, ça n'apporte rien de juste se montrer sexy au premier degré, par contre, faire un pas de côté permet de revoir les codes, et ne pas trop se prendre au sérieux. De toute façon le caractère sexy est utilisé à tout va pour vendre... Le regard caméra c'est ça aussi, "est-ce que la maintenant vous avez envie de me baiser ?" - c'est de la provocation un peu. Je prends mon projet au sérieux, mais je refuse de me prendre trop au sérieux, avec plus de légèreté ; ça implique mon corps et mon image mais je suis d'une disponibilité physique qui fait que l'enjeu n'est pas le même...

*AL : est-ce que en tant que femme et photographe tu as l'impression que tu devais te "débarrasser" d'un regard que tu avais intégré, celui de la société, pour essayer de faire autre chose qui ne soit pas autant influencé par ces codes ? Même sur notre propre corps ?*

RA : on va pas se leurrer, on est très imprégné par ces images, et c'est difficile de s'en extraire à 100%. Rien que la manière dont on bouge nos corps, comment on s'assoie, tout cela est imprégné d'images qu'on a vues dans des films, on copie sans cesse des modèles... Le seul moyen de s'en extraire pour moi c'était de renverser les positions, d'être une femme dans la force, assise sur un homme, dans une position corporelle la plus neutre, souvent je suis juste droite, je suis rarement cambrée, d'ailleurs il y a très peu de photos de fesses dans mon travail, c'est pas spécialement ce que je mets en avant. C'est ce que je pouvais faire de plus neutre et qui m'appartenait, alors oui j'ai toujours mes seins qui tombent un peu, mon ventre est toujours très visible... C'est plus facile quand je me fais poser. Quand je fais poser d'autres nanas, c'est un autre travail, c'est difficile de diriger quelqu'un et de faire tomber ces automatismes de poses... C'est pourquoi je préfère travailler avec des personnes qui n'ont pas l'habitude de poser, ça donne un peu de fraîcheur, même ce côté gauche et mal à l'aise, ça donne beaucoup de caractère à une image, parce que c'est naturel. C'est pas dans un but mercantile... Mais c'est dur de faire différent. C'est plutôt comment ne pas faire une photo qui sert la même soupe que les autres ?

Dans le porno féministe, il y a aussi ça : on est habitués à des images, qui sont évidentes et auxquelles on pense en premier lieu, mais on peut travailler sur d'autres représentations qui paraissent au début plus bizarres... Il y a un temps d'adaptation et je me dis qu'au bout d'un moment ça fait sens.

Je pense que j'ai un peu réussi à le faire avec les filles que j'ai fait poser, trouver leur position naturelle, si il se dégage un côté sexy, ça leur est propre... Ça serait comme paraphraser sinon, où on en rajoute bêtement... J'essaie de trouver des moyens.

*AL : Justement pour revenir sur le porno féministe, est-ce que parce qu'on est des femmes (au sens culturellement et socialement construit) on va regarder et faire des photos ou des pornos différemment ?*

RA : je suis très opposée au "regard féminin" qui pour moi n'existe pas du tout ; j'ai des exemples de femmes photographes qui regardent de manière très clichée et "comme des hommes". Pour moi c'est plus un regard *féministe*, ou queer : si tu as conscience et que tu as essayé de déconstruire les codes... ça veut rien dire un regard féminin, c'est un gros piège d'essentialiser comme ça. Ça sous-entend qu'il y a un regard commun alors qu'il n'y a pas de lien, on a toutes une vision qui nous est propre...

*AL : c'est pour ça que je trouve ça plus intéressant de parler de femmes photographes à la limite plutôt que de regard féminin...*

RA : le regard féminin il est vraiment temps de se faire à l'idée que ça n'existe pas ! (...) il va falloir ouvrir un peu le champ des possibles en terme d'excitations sexuelles... ceux qui disent le porno féministe c'est bien mignon mais c'est trop arty, y a trop de scénario, c'est trop ci... parce qu'on a façonné notre imaginaire sexuel sur une imagerie dominante mainstream, donc oui c'est normal que là on s'ennuie, on a une référence et on nous a jamais "appris" à s'exciter devant des images de tendresse, ou ça n'a jamais été proposé... la question est de

savoir pourquoi ce sont ces images là (plus brutales du porno mainstream) nous excitent et fonctionnent... moi je pense que c'est un reflet de la société, il y a une violence et une haine des femmes, y a pas de raison pour que dans le porno ce soit de la douceur. Dans le porno féministe il y a cette volonté de sortir de ces images cloisonnées et super codifiées et c'est possible de montrer autre chose. Comme ça commence à marcher, il y a de plus en plus de point de vues, de réalisations...

*AL : parce que le porno reste du l'ordre du fantasme quand même, quelque chose qui est censé t'exciter mais que tu ferais pas forcément dans la vraie vie...*

RA : mais c'est légitime de se demander pourquoi on en arrive à des scènes très violentes, et pourquoi ce sont elles qui nous excitent le plus, contrairement à des scènes juste de caresses... (...) Parfois le plus excitant est ce qui ne se passe pas à l'écran. Quand j'étais jeune j'ai été très influencée par les films traditionnels où tu ne vois pas trop mais tu devines bien, et tu te fais la suite dans la tête... l'imaginaire est très important aussi.

*AL : Comment tu définirais ton champ érotique, qu'est-ce qui toi t'excites, même si quelque chose de très personnel, en dehors des scènes pronographiques codées ?*

RA : je sais que depuis que je suis jeune et que je regarde des films il y a vraiment des images qui se sont imprégnées dans ma mémoire, et c'est la tension ; je n'ai pas besoin de voir jusqu'au bout. C'est vraiment une tension, donc j'aime bien les scénarios, j'ai besoin de sentir les enjeux, même quand je regarde une scène de gonzo, je leur attribue des rôles à chacun... c'est ça que je trouve excitant, de créer des histoires. Plus que les images.

*AL : les images finalement après se forment dans ta tête...*

RA : dans le porno féministe, il y a cette volonté de raconter des histoires, mais on reste sur des formats courts, avec des acteurs amateurs, et c'est pas toujours très convaincant, il y a un moment où j'y crois pas. Mais c'est bien, c'est un début.

*AL : Christine Aventin dans son livre sur Catherine Breillat parle beaucoup du "masochisme" des femmes, dans les relations hommes-femmes, tu réutilises souvent les codes SM dans tes photos, est-ce que tu y as pensé de cette manière ?*

RA : pas tant que ça, mais c'est vrai que quand je montre des hommes sans visage, c'est la soumission absolue... mais sinon ce qui m'intéresse plus que les codes BDSM c'est vraiment les relations de pouvoir. C'est une influence esthétique extérieure, liée aussi à l'imagerie vintage...

*AL : en tant qu'hétérosexuelle je trouve ça particulier de considérer que parce que dans la société il y a des rapports de force la relation (amoureuse) à l'homme forcément sous le prisme du masochisme quand on est une femme...*

RA : c'est le livre de Manon Garcia, on ne naît pas soumise, on le devient...! Comme elle le dit, il ne peut y avoir un sujet qui domine s'il n'y a pas un sujet qui se soumet... même quand tu essaies de sortir de certains schémas de domination, c'est très dur, surtout quand tu sors avec des hommes, c'est sûr. Quand tu es bi, tu vois à quel point il y a une différence dans la façon d'envisager les relations, que je sois avec un homme ou une femme, c'est quand même différent...

AL : *en tant que femme photographe, quand on fait du nu masculin, il y a un peu une zone de friche, et c'est intéressant d'aller chercher aussi comment les hommes peuvent se voir en dehors de certains codes...*

RA : en plus la photo érotique est souvent très codifiée "gay"... à part ça y a pas beaucoup de matière.

AL : *et ça a toujours été une frustration pour moi !*

RA : j'en ai fait beaucoup au début, des photographies d'hommes... mais maintenant, plus du tout. J'avais besoin de les photographier au début, c'était une page blanche, et puis j'étais lassée du nu féminin. Mais après je me suis dit que je devais quand même travailler sur les femmes, c'est trop facile de dire qu'on ne fera pas différemment, je voulais m'y confronter. Comme les autoportraits hyper sex de moi, au bout d'un moment il faut assumer que c'est là.

AL : *est-ce que tu penses que tu fais une espèce d'inversion de rôle, où tu prends le pouvoir, mais est-ce que à terme, il y aura une espèce de résolution dialectique, où on ne fera plus de différences ?*

RA : clairement, inverser les rôles n'est pas du tout une fin en soi, c'est un outil pour moi pour prendre du recul et pouvoir analyser. La fameuse image dans le porno avec deux sexes et le visage de la femme recouvert de sperme, eh bien j'en ai fait une photo où j'ai le visage très propre, où je tiens les sexes mais où je peux aussi ne rien faire, en position de pouvoir. Et ça crée une frustration, une maîtrise, mais ça n'est pas une fin en soi.

AL : *je trouve cette photo très intéressante, pour l'avoir montrée à des amis, ils l'ont trouvée très perturbante... elle comporte beaucoup de tensions.*

RA : oui, elle déclenche le plus de réactions diverses, c'est pas clair pour tout le monde. On me la demande souvent en poster ! Ils trouvent ça "cool"...

AL : *dans la provocation, oui....*

RA : apparemment dès qu'on a une bite en main, et qu'on choisit de le montrer, c'est une provocation... alors que non en soi je refais un peu la même chose que dans les films, et on ne dit pas des actrices porno qu'elles sont dans la provocation.

*AL : dès que l'on sort une image de son contexte (de diffusion)... c'est comme dans ta manière de t'appeler "femme chienne", il y a cet aspect provocateur...*

RA : on me demande souvent ce que ça veut dire. Se réapproprier cette insulte de "chienne" c'est clairement une revendication, en rire aussi.

*AL : c'est aussi dépasser cette dichotomie de la sainte et de la putain...*

RA : oui et je pense que de toute manière être pute, salope ou chienne ce n'est dégradant que dans l'oeil de celui qui juge ou méprise cela, mais quand tu le vis, pas du tout... Pour moi c'est plus une insulte.



**PRÉSENTATION  
DE LA PARTIE PRATIQUE**

## Présentation de la partie pratique

*Dans la nuit claire de midi...*

*Au seuil aride du poème*

J'ai voulu me dégager de l'attendu. Des photographies de corps, j'en ai faites beaucoup. Et qui dit photographie érotique, pense tout de suite sein, cul, peau, nu.

Mais pour moi ce n'est pas ça, l'érotisme, ou ce n'est *plus* ça. Après des mois à lire dessus, à regarder des images, il fallait trouver un mode d'expression qui me soit propre. Me nettoyer des images déjà faites, des images que j'avais en tête. Chercher à sortir de mon sentier battu pour interroger ce qui ne se raconte pas.

Longtemps, je n'ai pas réussi à faire d'images. Et puis un jour de soleil, j'ai pris l'appareil, et je n'ai plus réfléchi.

*Sombre printemps*

*Un entre-deux inconnu, ni midi ni minuit*

*Les amants impossibles*

*Ce que je raconte s'éparpille comme autant de souvenirs possibles*

*Un geste - la caresse*

*Suspendu entre l'air et l'eau*

*Et l'obscur lumière de ton visage*

L'idée de la nuit américaine m'est venue en lisant Lévinas. Pour parler de l'érotisme, qu'il décrit comme *équivoque*, il use d'oxymores comme "l'obscur lumière" du visage. Pour lui, l'érotisme se situe à la fois dans l'être et le *ne pas-encore-être*. La nuit américaine, nuit faite du jour, est ce temps qui n'existe pas, un soleil à minuit, un entre-deux imaginaire. J'ai voulu reproduire cette alliance

impossible de la Lune et du Soleil, du bleu et du rouge, en utilisant une pellicule inversible sous-exposée.

L'argentique était une évidence pour le grain et la matière de l'image qui me semblaient nécessaires en parlant de photographie érotique. Pour la manière de photographier aussi, essentielle, pour le processus et la manipulation manuelle qu'il y a ensuite. Et l'inversible parce que c'est un rendu qui m'obsède ; sous-exposée, la diapositive prend ce bleu profond et les ombres deviennent rouges, alliance du chaud et du froid.

*Mais la terre s'est ouverte et le soleil est noir...*

Une fois les images faites, c'est là que j'ai compris où j'allais. Cette partie pratique est le début d'une recherche, c'est l'expérimentation même. Dans mes images, je suis allée chercher les détails qui m'intéressaient, ce point où le corps se confond avec le paysage, où l'on ignore si c'est une femme ou un homme.

Le voile bleu est apparu comme une métaphore filée de l'absence, du manque. Présent sur toutes les images, il rappelle le caractère fantomatique de la photographie, ainsi que son aspect tactile, évanescent. Le voile comme allégorie de la photographie, ce qui révèle et ce qui cache à la fois.

Les images projetées proviennent de deux vidéos-projecteurs, placés à 45° degrés l'un de l'autre, formant deux écrans. Leurs flux lumineux se croisent ; en un point précis, une troisième image se forme. Cette troisième image, née de l'alliance de deux images projetées, est matérialisée sur un voile. Ainsi même si elle existe, elle ne se voit pas entièrement. Elle est, et reste, imaginaire. D'images narratives naît alors un entre-deux, une image purement équivoque, suggestive. L'installation porte en son sein les images encore à venir et les images que se fera chaque spectateur.



