

Un atlas pornographique : entre scientia sexualis et ars erotica

Alain Ayotte

Mémoire

présenté

au

Département *Individualized Program*

comme exigence partielle au grade de
maîtrise ès arts (*Individualized Program*)

Université Concordia

Montréal, Québec, Canada

Avril 2014

© Alain Ayotte, 2014

UNIVERSITÉ CONCORDIA
École des études supérieures

Nous certifions par les présents que le mémoire rédigé

par Alain Ayotte

intitulé *Un atlas pornographique : entre scientia sexualis et ars erotica*

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès arts (Individualized Program)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité

Signé par les membres du comité de soutenance

_____ présidente
Dre. Ketra Schmitt

_____ examinatrice
Dre. Johanne Sloan

_____ examinateur
Evergon

_____ directeur
Dr. Thomas Waugh

Approuvé par : _____

_____ 2014 _____

Résumé

Dans l'*Histoire de la sexualité : la volonté de savoir* Michel Foucault positionne deux régimes de vérité de discours sur le sexe qui relèvent d'une science de la sexualité (*scientia sexualis*) et d'un art érotique (*ars erotica*). La tension entre *scientia sexualis* et *ars erotica* se retrouve dans le clivage entre le genre pornographique et l'art érotique dans la société contemporaine. Notre hypothèse est que le geste des créateurs cherche à reconfigurer les frontières entre la norme pornographique et la norme artistique et repousse ainsi les limites de l'histoire, de l'art, et de la sexualité.

La méthodologie de l'atlas *Mnémosyne* de l'historien de l'art Aby Warburg avec son étude des gestes, ses formules de pathos et ses survivances ; le traitement des archives anthropologiques de la sexualité avec la notion de l'informe chez Georges Bataille ; et la performativité du corps érotique queer, nous permettent d'appréhender comment certains artistes s'approprient le genre pornographique depuis les années 1960-70 et déjouent les grilles de lecture scientifiques aux catégories exclusives et au regard « objectif » .

Car, au-delà du simple regard, l'appropriation artistique de l'imagerie pornographique se produit dans une pratique incarnée à travers les concepts de résonance charnelle et de force orgasmique (*potentia gaudendi*). Pure médialité, la pornographie se transforme à travers son appropriation et ses remédiations esthétiques. Ainsi, elle se trouve dotée d'une charge érotique et politique renouvelée. Des images aux gestes, il se crée un passage où s'entremêlent science, art et sexualité.

Remerciements

Les gestes théoriques, érotiques et pornographiques de ceux qui nous ont précédés se réitèrent à travers l'espace et le temps. Ce sont des survivances qui se poursuivent et se transmettent. Tout au long de cette aventure du mémoire de maîtrise je fus souvent pris par le doute, mais aussi transporté par la découverte. Je me suis souvent perdu dans cet atlas, je me suis retrouvé. C'est une passion dévorante la recherche, c'est un processus solitaire et des rencontres inattendues. Cette Carte de Tendre comprend encore des zones inexplorées que je continuerai à parcourir ma vie durant.

Je voulais tout particulièrement remercier : mon directeur de recherche, Dr Thomas Waugh, pour la générosité et la confiance qu'il m'a accordé tout au long de ce périple et de m'avoir amené à participer à des projets alliant émotion et engagement ; Dre Johanne Sloan, pour sa rigueur, son acuité et de m'avoir fait entrevoir des pistes à suivre sur lesquelles je retournais des mois plus tard, avec étonnement ; Evergon, pour son regard perspicace sur la naissance du premier atlas et le caractère en perpétuel devenir de tout atlas.

Finalement, ceci est mon geste d'amitié et d'amour à l'art des anonymes et aux artistes du corps qui recréent, jour et nuit, le plaisir incarné dans le mouvement des images.

Tables des matières

Table des figures	vi
INTRODUCTION	1
Chapitre 1 : <i>Eadweard Muybridge, Francis Bacon, Sorel Cohen</i>	7
1.1 <i>Ars erotica et scientia sexualis</i>	9
1.2 Pornographie et normativité	13
1.3 Histoire de l'art et Histoire de la sexualité	18
Chapitre 2 : <i>Carolee Schneemann, Robert Morris, Lynda Benglis, Betty Tompkins, Robert Mapplethorpe</i>	20
2.1 Atlas et formules	28
2.2 Archives et informe	33
2.3 Corps <i>queer</i> et performativité	37
Chapitre 3 : <i>Atlas : des images aux gestes</i>	45
3.1 Résonance charnelle et force orgasmique (<i>potentia gaudendi</i>)	51
3.2 Médialité et remédiation	61
3.3 <i>Ars sexualis et scientia erotica</i>	66
CONCLUSION	71
Bibliographie	76
ANNEXE I : <i>Secretum : atlas & album</i>	87
ANNEXE II : Figures	89

Table des figures

1. Sorel Cohen, *After Bacon/Muybridge : coupled figures/Whisser Leg Toss*, 1980-2008, épreuve Ektacolour, 9 photographies, 40,6 cm x 50,8 cm. Donald Browne Gallery.
2. Francis Bacon, *Two Figures*, 1953, huile sur toile, 152,5 cm x 116,5 cm. Collection privée.
3. Eadweard Muybridge, *Two Men Wrestling, Animal Locomotion, plate 347*, 1887, épreuve photomécanique (héliogravure), 16, 5 cm x 43,5 cm. Musée d'Orsay.
4. Francis Bacon, *Contact sheet of two men wrestling in a studio from the floor of Bacon's Studio*, ca. 1975, épreuve argentique, prov. The Robertson Collection, 41,9 x 50,8 cm. Michael Hoppen Gallery.
5. Carolee Schneemann, *Fuses* (extraits), 1965, 16 mm film, couleur, 22 min.
6. Carolee Schneemann (photographie de Anthony McCall), 1975, *Interior Scroll*, tirage Ilfachrome, 101,6 x 152,4 cm. Collection Carolee Schneemann.
7. Lynda Benglis (photographie d'Arthur Gordon), *Artforum* Advertisement, 1974, magazine imprimé offset [*Artforum* (New York) vol.13, n° 3 (novembre 1974), p. 3-4], 10 ¾ x 12 ½ pouces.
8. Robert Mapplethorpe, *Self Portrait with Whip*, 1978, épreuve argentique, 35,5 x 35,5 cm. Collection privée.
9. Carolee Schneemann, *Unexpectedly Research*, 1992, chromaprints, teinture, texte, 108 x 45 pouces. PPOW Gallery.
10. Carolee Schneemann, *Unexpectedly Research*, (detail).
11. Carolee Schneemann, *Portrait Partials*, 1970-2004, impression à jet d'encre, 111,8 x 111,8 cm. PPOW Gallery.
12. Carolee Schneemann, *Aggression for Couples*, 1972, épreuve argentique avec coloriage à la main et collage, 15 x 14 ¾ pouces. PPOW Gallery.
13. Lynda Benglis (photographie de Marsha Resnick), *Artforum* Advertisement : *Lynda Benglis Presents Metallized Knots*, 1974, magazine imprimé offset, [*Artforum* (New York) vol. 12, n° 8 (avril 1974), p. 85], 10 ¾ x 12 ½ pouces.

14. Lynda Benglis (photographie d'Annie Leibovitz), carton d'invitation : *Lynda Benglis Presents Metallized Knots*, 1974, carte imprimée en 4 couleurs offset, imprimée sur les deux cotés, 10 x 6 ¾ pouces. Paula Cooper Gallery, New York.
15. Robert Morris (photographie de Rosalind Krauss), Affiche pour Castelli-Sonnabend *Labyrinths-Voice-Blind Time*, 1974, affiche imprimée en deux couleurs offset, 36 x 24 pouces. Castelli-Sonnabend, New York.
16. Lynda Benglis, *Secret #5*, 1975, 18 polaroids, 25,3 x 83,5 cm. Collection de l'artiste ; *Secret #3*, 1974-1975, 20 polaroids, 25,4 x 84 cm. Collection de Robert Pincus-Witten.
17. Lynda Benglis, *Secret #3*, (detail).
18. Robert Mapplethorpe, *Untitled*, 1973, 6 polaroids dans un montage en plastique peint et cadre plexiglas, 27,3 x 28,6 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Gift, Robert Mapplethorpe Foundation.
19. Betty Tompkins, *Fuck Painting #1*, acrylique sur toile, 84 x 60 pouces. Collection, Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne.
20. Betty Tompkins, *Censored Grid #1*, 1974, plomb sur papier, 14 x 11 pouces. Galerie Andrea Caratsch
21. Betty Tompkins, *Collage #5*, 1973, techniques mixtes sur papier, 5 x 4 pouces. Galerie Rodolphe Janssen.
22. Betty Tompkins, *Ellensburg WA 1973*, 1973, photographie, 18 x 24 pouces. Collection de l'artiste.
23. Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne* (panneau 77), 1929, photographie. Warburg Institute.
24. Jacques-André Boiffard, *Sans titre*, 1930, épreuve gélatino-argentique, 22,7 x 16,9 cm. Centre Pompidou.
25. Jacques-André Boiffard, *Bouche*, 1930, photographie accompagnant un texte de George Bataille, *Documents*, vol. II, n° 5, p. 298.
26. Jacques-André Boiffard, *Sans titre*, 1929, épreuve gélatino-argentique, 23,8 x 17,8 cm. Centre Pompidou.
27. Jacques-André Boiffard, *Gros orteil*, 1929, épreuve gélatino-argentique, 29,1 x 22,1 cm. Centre Pompidou.

28. Ghérasim Luca, *Passionnement*, 1944, cubomania, photomontage sur carton, 20 x 20 cm. Collection de Micheline Catti.
29. Salvador Dali, *Le phénomène de l'extase*, 1933, dans *Minotaure*, revue artistique et littéraire, Paris, n° 3-4, édition facsimilée de 1981, 32,5 x 25,5 cm. Biblioteca Centro de Documentacion, Madrid.
30. Gerhard Reichter, *Photographs from magazines*, 1967, 66,7 x 51,7 cm, Atlas sheet : 21.
31. Gerhard Reichter, *Photographs from magazines*, 1967, 66,7 x 51,7 cm, Atlas sheet : 22.
32. Gerhard Reichter, *Photographs from magazines*, 1967, 66,7 x 51,7 cm, Atlas sheet : 23.
33. *SEXWORK* scan tiré du *catalogue d'exposition (p.16)*, 15 digital tableaux, 2007, digital video, 18 min, idée/concept : Katharina Kaiser ; recherche : Hans Holzskamp ; Klaus Galimberti ; design : Klaus Galimberti.
34. *SEXWORK* scan tiré du *catalogue d'exposition (p.17)*, 15 digital tableaux, 2007, digital video, 18 min, idée/concept : Katharina Kaiser ; recherche : Hans Holzskamp, Klaus Galimberti ; design : Klaus Galimberti.
35. Annie Sprinkle, *Post-modern Pin-Up Pleasure Playing Cards* (detail), 1998, 54 cards.
36. Henrik Olesen, *Some gay-lesbian artists relevant to homo-social culture born between c. 1300-1870/ SEX-MUSEUM 2005-2007* (detail).
37. Henrik Olesen, *Some gay-lesbian artists relevant to homo-social culture born between c. 1300-1870/ SEX-MUSEUM 2005-2007* (detail).
38. Henrik Olesen, *Some gay-lesbian artists relevant to homo-social culture born between c. 1300-1870/ SEX-MUSEUM 2005-2007*, 2007, vue de l'installation, Migos Museum für Gegenwartskunst, Zurich.
39. Nan Goldin, *Odalisque*, 2007, épreuve couleur chromogène, 114 x 169 cm. Matthew Marks Gallery.
40. Nan Goldin, *The Back*, 2007, épreuve couleur chromogène, 114 x 145 cm. Matthew Marks Gallery.
41. *The Rainbow Wall* (photographie de Stephen Wyckoff), 2009, vue de l'installation video, KuntstHalle Wien.

INTRODUCTION

À travers son matériel iconographique, l'Atlas Mnémosyne entend illustrer ce processus, que l'on pourrait définir comme la tentative d'assimiler psychiquement, à travers la représentation de la vie en mouvement, un certain nombre de valeurs expressives préexistantes¹.

Entre l'imagination qui s'empare de l'objet et la pensée conceptuelle qui le contemple à distance, se situe ce qu'on appelle l'acte artistique, qui n'est autre que la manipulation tactile de l'objet aboutissant à son reflet plastique [...]².

Entre art et pornographie se produisent des gestes que nous nommons images. Ces images, archives manipulables, possèdent le potentiel de devenir des atlas de recherches, artistiques ou scientifiques. Depuis le 19^e siècle ces formes-atlas ont fait proliférer des visions du monde à l'intérieur d'une dynamique de savoir et de pouvoir. La polarité entre *ars erotica* et *scientia sexualis* a défini des représentations et des discours qui régissent l'histoire de la sexualité et l'histoire de l'art. L'appropriation de l'imagerie pornographique par certains artistes depuis les années 1960 et 1970 ouvre les corps à d'autres modes de relations aux représentations et aux discours sur la sexualité. Entre la confession et le secret, ce mouvement des images se perpétue de gestes en gestes. Et la connaissance du passé se renouvelle toujours afin de faire, refaire et défaire l'amour.

Au chapitre 1, je relate comment une photographie de Sorel Cohen reformule, à sa manière, les œuvres d'Eadweard Muybridge et de Francis Bacon. J'entrevois, déjà, que les images s'incarnent dans les gestes, que l'art et la pornographie sont intimement liés dans le travail de certains artistes. Ensuite, j'aborde la proposition conceptuelle de Michel Foucault séparant l'*ars erotica* d'une *scientia sexualis* et comment leur relation demeure, selon Arnold I. Davidson, impensée dans les recherches sur l'art et la sexualité. Ainsi, il

¹ Aby Warburg, « Introduction à l'Atlas Mnémosyne » dans *Miroirs de faille : à Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-29*, (Paris : Les Presses du Réel, l'Écarquillé), 2011, 140-141.

² Aby Warburg, « Introduction à l'Atlas Mnémosyne », 140.

y aurait une riche dialectique entre l'*ars erotica* et la *scientia sexualis* où le premier se situerait au niveau du plaisir et de son intensité et le deuxième dans le champ du désir et de l'identité. Par contre, le monde occidental privilégierait une science de la sexualité cherchant à obtenir la vérité du sexe par l'aveu alors que l'Orient aurait développé un art érotique à travers des techniques visant à augmenter le plaisir. Je propose de m'éloigner de cette dichotomie entre l'Occident et l'Orient afin de remettre en mouvement cette dialectique entre *ars erotica* et *scientia sexualis*. Selon moi, l'appropriation du genre pornographique chez certains artistes (toutes identités sexuelles confondues) implique une révision de nos aprioris sur l'art, la sexualité et une critique de leur histoire normative. La pornographie n'est pas une chose immuable mais un terme variant à travers différents contextes et fait partie de cette science de la sexualité alliant la volonté de savoir à la volonté de voir. Cette volonté de voir s'exprime, notamment, à travers les technologies du visible comme la photographie, le cinéma, ou bien, la constitution d'atlas scientifiques. Une histoire de la pornographie nous fera comprendre qu'elle est une invention du 19^e siècle au moment de la découverte dans les ruines de Pompéi d'artefacts dépeignant des scènes sexuelles jugées inappropriées par la société victorienne. Cachés dans des « musées secrets », loin de la vue des femmes, des enfants et des classes inférieures, nous relaterons que ces artefacts n'étaient accessibles qu'aux hommes d'un certain statut dans la hiérarchie sociale. Bien que la plupart de ces objets aient maintenant réintégré les collections permanentes des musées, l'histoire de l'art demeure imprégnée par cette polarité entre art érotique et pornographie. Mais, dans les années 1960 et 1970, les mouvements socio-politiques identitaires ébranlent les assises normatives du dispositif de la sexualité et du milieu de l'art. Une cohorte d'artistes de différentes

allégeances repousse les limites représentatives du corps et de la sexualité où le visuel se mêle au viscéral. C'est alors tout un pan occulté par la discipline de l'histoire de l'art qui apparaît et demande de nouveaux outils d'interprétation où se côtoient l'*ars erotica* et la *scientia sexualis*.

Le chapitre 2 débute avec les études de cas de Carolee Schneemann, Robert Morris, Lynda Benglis, Betty Tompkins et Robert Mapplethorpe. J'envisage librement le travail de ces artistes à travers une heuristique du montage et une appropriation dérégulant les sens corporels et les conventions intellectuelles face aux représentations sexuelles. Trois méthodes ou théories critiques me donnent les moyens de penser l'image au-delà du binarisme art versus pornographie. Premièrement, le dispositif visuel de l'atlas *Mnémosyne* de l'historien de l'art Aby Warburg (1866-1929), inventeur de l'iconologie, nous autorise à réfléchir aux images à travers leurs mouvements dans l'espace et dans le temps. Les concepts warburgiens de migrations (*Wanderung*), de survivances (*Nachleben*) et de formules de pathos (*Pathosformel*) décloisonnent le cadre des images et les champs disciplinaires. Chez Aby Warburg l'image est la rencontre complexe de plusieurs éléments hétérogènes où les gestes deviennent les *modus operandi* d'une dynamique de l'imagination, de la mémoire, du désir, de la douleur ou du plaisir. Des formules érotiques reviennent dans l'espace et le temps, elles migrent et se déposent, entre survivance et subversion. C'est également une pratique particulière du document s'apparentant à la méthode archivistique de *L'archéologie du savoir* chez Michel Foucault. Deuxièmement, le travail des archives iconographiques dans la revue *Documents* en 1929 et 1930 de l'écrivain et philosophe Georges Bataille effectuée, à travers la notion de l'informe, des opérations, dites performatives, qui déclassent les

catégories et reconfigurent les archives pour en faire ressortir toutes les concordances et les contradictions. Georges Didi-Huberman relève dans l'un de ses ouvrages la connivence entre la méthodologie bataillienne et warburgienne. Cette perspective du déclassement comme opération critique justifie un travail sur l'autorité de la *scientia sexualis* par les artistes afin d'en complexifier le sens sous la forme d'un *ars erotica* troublant sexe, genre et sexualité. Finalement, je rapporte les deux précédentes méthodes à la théorie queer ayant émergée dans les années 1990. Les concepts de performance et de performativité y sont primordiaux. Plusieurs propositions d'historiens ou de critiques de la mouvance queer suggèrent qu'il y a un montage théorique à réaliser et un continuum à retracer entre les formules et les survivances warburgiennes, la notion bataillienne de l'informe, ainsi que la performativité (du genre) élaborée par la philosophe Judith Butler. J'y conclus qu'une histoire alternative de l'art érotique et l'appropriation de l'imagerie pornographique par les artistes donnent corps et conscience à une ère dite post-pornographique ou plus simplement amènent à une redéfinition du vocable pornographie par le travail de l'art.

Le chapitre 3 débute par une suite d'exemples de montages d'atlas visuels qui abordent les liens qu'entretiennent l'art, l'érotisme et la pornographie. Ghérasim Luca, Salvador Dali, Gerhard Richter, Annie Sprinkle, Henrik Olesen, Nan Goldin, pour ne nommer qu'eux seuls, inventent des cartographies où se croisent les canons artistiques, les imageries pornographiques et les archives scientifiques, historiques ou intimes. Des expositions, également, firent état de l'appropriation de la pornographie en art mais aucune, à ma connaissance, n'aborde la question de la tension entre la *scientia sexualis* et l'*ars erotica*. Dans ce dernier chapitre, je dénote que l'*Histoire de la sexualité* de

Michel Foucault se termine au moment de nouvelles technologies du visible comme la photographie ou le cinéma. Ces technologies structurent le sexe, le genre, la sexualité et la pornographie. Des théories psychanalytiques du regard se développent, comme par exemple chez Laura Mulvey, mais elles peinent à saisir la complexité des rapports du corps à la pornographie qui est, selon Linda Williams, le genre corporel par excellence. Selon moi, l'histoire de l'art doit mettre à profit ces nouvelles appréhensions de l'image, ouvrir la discipline à d'autres formes de visibilité, à une lecture incarnée et à la dimension du geste. Le concept de résonance charnelle chez Susanna Pasonnen permet de saisir que chaque corps recèle des archives somatiques et sémiotiques qui modulent leur rapport aux images pornographiques. Mais ce rapport se situe dans une hiérarchie des sens (Constance Classen) qui s'ajoute à une hiérarchie sexuelle (Gayle Rubin) pouvant s'associer, de surcroît, à une hiérarchie culturelle. Malgré tout, cette résonance charnelle est guidée par ce que Beatriz Preciado nomme force orgasmique (*potentia gaudendi*) agissant à l'intérieur de la relation entre *ars erotica* et *scientia sexualis*. Ainsi, les images pornographiques se révèlent des gestes exhibant leur pure médialité (Giorgio Agamben). La remédiation de ces images par les artistes à l'intérieur du dispositif de l'atlas transforme ainsi la relation entre *ars erotica* et *scientia sexualis*. Les artistes travaillant les représentations sexuelles par l'appropriation de l'imagerie pornographique développent une heuristique érotique, un érotisme de l'heuristique et dégagent la pensée d'un terrorisme binaire. Le dispositif de l'atlas permet de voyager dans l'espace et le temps des images et de dépasser le binarisme au profit d'une dialectique ou même d'une dialogique entre *ars erotica* et *scientia sexualis*. Ce mémoire propose quelques pistes théoriques afin de dépasser les jugements de valeur ou même la peur devant les

représentations sexuelles, et ce, que nous les qualifions d'érotiques ou de pornographiques. Il est temps de regarder ces images, de les ressentir et de les interpréter dans toute leur complexité. Les artistes veulent nous dire quelque chose. Et cette chose n'est, peut être, ni une vérité ni un secret. Mais une autre manière de jouir de nos corps et de les recréer.

Chapitre 1

Eadweard Muybridge, Francis Bacon & Sorel Cohen.

Tout commence par un geste : celui de l'artiste, celui du modèle, celui du chercheur ou celui du spectateur. Les corps se mettent en mouvement. Pour changer l'histoire, de l'art, de la sexualité. Des gestes survivent et subvertissent les frontières du temps, de l'espace et du genre. Je suis devant une photographie de Sorel Cohen à la galerie Donald Browne à Montréal au printemps 2012. Cette image provoque en moi du plaisir, de la douleur et de la pensée. C'est un choc. Je m'approche du cartel. Le titre *After Bacon/Muybridge* (fig. 1) valide mes émotions et mes intuitions. Prise en 1979 cette œuvre évoque à la fois *Two Figures* de Francis Bacon de 1953 (fig. 2) et la chronophotographie *Two Men Wrestling, plate 347* d'Eadweard Muybridge en 1887 (fig. 3). Je connaissais Francis Bacon. Je connaissais Eadweard Muybridge. Je ne connaissais pas Sorel Cohen. Le galeriste ayant remarqué ma réaction physique face à l'œuvre me dit qu'elle vaut 2 500 dollars et me fait remarquer que les hommes gais s'en désintéressent dès qu'il leur annonce que cette image est l'œuvre d'une femme. J'en suis stupéfait et en même temps fasciné. Comment ? Cela ne rend-il pas l'œuvre encore plus complexe ? Francis Bacon, homosexuel, a toujours admiré les études des corps en mouvement d'Eadweard Muybridge. Dans son atelier, après son décès, furent retrouvées des reproductions de ces lutteurs ainsi que des images pornographiques *softcore* et *hardcore* (entre autres, le magazine *Physical Pictorial*)³ et divers autres documents. Récemment furent exposées des planches-contacts montrant des modèles imitant les lutteurs d'Eadweard Muybridge. Fait intéressant, ces mises en scène semblent avoir été

³ Simon Ofield, « Comparative Strangers » dans *Francis Bacon*, (Londres : Tate Publishing ; New York : The Metropolitan Museum of Art, 2008), 66.

orchestrées par Francis Bacon lui-même dans son atelier⁴ (figure 4). Francis Bacon s'appropriait les documents scientifiques et pornographiques comme des sources d'inspirations érotiques afin de les transposer sur ses toiles. Dans sa dernière entrevue en 1992 Francis Bacon réfléchit à son appropriation des images.

When I paint, I have the desire to paint an image that I am imagining, and this image transforms itself. I have also asked a photographer friend to do men fighting but that didn't work. People have always believed that I painted movement directly from photos, but that's completely wrong. I invent what I paint. Besides, it's very often the opposite of natural movement. I have also painted men making love according to Muybridge's images by using images of man fighting. And I have used pornographic images as well. At the time, it interested me. There weren't porno magazines and films like there are now. But I have always been interested in pornography. A painter is alone in front of his canvas; it's his imagination that creates, and sexuality needs to feed on images that you see or invent. By imagining, you transgress all taboos, anything is possible. And pornography helps. I have seen books of Robert Mapplethorpe. It's interesting but too graphic, too plastic. You lose the excitement that only comes from a crude image. Beauty is the enemy of sex⁵.

Sorel Cohen cita directement ce couple de lutteurs des peintures de Francis Bacon en employant le procédé photographique de la prise au ralenti afin d'avoir un rendu flou rappelant à la fois « la sensualité picturale » et « l'atmosphère érotique de la toile ». La « séquence des images », qui retrace les gestes des lutteurs, est une « référence directe » à la méthode scientifique d'Eadweard Muybridge. Ainsi le sujet de Sorel Cohen se veut « une synthèse » des toiles de Francis Bacon et des chronophotographies d'Eadweard Muybridge à travers le regard homoérotique d'une femme⁶. Que peut-on dire de cette

⁴ Peter Conrad, « Grappling with Francis Bacon », *The Guardian* (Londres), 14 février, 2010 [en ligne] <http://www.theguardian.com/culture/2010/feb/14/francis-bacon-contacts-michael-hoppen>, consulté le 10 mars 2012.

⁵ Francis Bacon et Francis Giacobetti, « Francis Bacon : The Last Interview » *The Independent* (Londres), 14 juin, 2003 [en ligne] <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/francis-bacon-the-last-interview-8368727.html>, consulté le 5 mars 2012

⁶ Voir la description, dont je me suis librement inspiré, à propos de l'œuvre de Sorel Cohen faisant le lien entre l'érotisme et le scientifique sur le site du Musée des Beaux-Arts du Canada [en ligne] <http://www.gallery.ca/fr/voir/collections/artwork.php?mkey=88989>, consulté le 11 juin 2013

suite mêlant gestes scientifiques et esthétiques ? Comme chercheur, j'adopte la position de l'anthropologue lesbienne Gayle Rubin qui fit une enquête de terrain sur les communautés gaies sadomasochistes de San Francisco dans les années 1970-1980.

For the most part, our society treats the pursuit of physical pleasure as something akin to taking out the garbage. At the Catacombs, the body and its capacities for sensory experience were valued, celebrated, and loved. I learned some precious lessons there, and feel very lucky to have had the privilege of sharing in that experience. Even though its focus was on the male body, the Catacombs gave me a greater appreciation for my own, female body⁷.

Ainsi à travers l'art, la pornographie et le corps des autres j'ai appris à appréhender mon propre corps d'homme.

1.1 *Ars erotica et scientia sexualis*

Notre civilisation, en première approche du moins, n'a pas d'ars erotica. En revanche, elle est la seule, sans doute, à pratiquer une scientia sexualis⁸.

Dans l'*Histoire de la sexualité : la volonté de savoir* Michel Foucault positionne la *scientia sexualis* contre l'*ars erotica*. Selon lui, il existe deux régimes de vérité produisant les discours sur le sexe. D'un côté, la *scientia sexualis*, basant son savoir sur la production du discours par l'aveu, a permis la constitution d'une archive classifiant et catégorisant les douleurs et les plaisirs du sexe dans les sociétés occidentales depuis le 19^e siècle. De l'autre, l'*ars erotica*, associé aux sociétés orientales ou antiques, produit son savoir par la pratique et l'expérience des plaisirs et cherche à amplifier les effets de ce savoir dans le corps et l'âme des initiés à travers différentes techniques. À la fin du chapitre sur la *scientia sexualis* Michel Foucault jette un doute sur la disparition de l'*ars*

⁷ Gayle S. Rubin, « The Catacombs : A Temple of the Butthole » dans *Deviations : A Gayle Rubin Reader*, (Durham : Duke University Press, 2011), 239.

⁸ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*, (Paris : Gallimard, 1976), 77.

erotica dans la société occidentale et émet l'hypothèse que la *scientia sexualis* serait une « forme subtile » et « quintessenciée » de l'*ars erotica*. Et si, selon Michel Foucault, il n'y a pas de répression des discours du sexe il demeure que le système classificatoire de la *scientia sexualis*, qui se veut exhaustif, instaure une norme exclusive, aux catégories figées. Serait-ce une forme d'orientalisme que de prétendre que l'*ars erotica* se placerait du côté de l'Orient alors que la *scientia sexualis* se retrouverait du côté de l'Occident⁹ ? Pourrions-nous prétendre que *scientia sexualis* et *ars erotica* se contaminent l'un et l'autre ? Donc, est-ce qu'il y aurait un *ars erotica* se déployant dans le contemporain occidental ? Et, si oui, sous quelles formes ?

Arnold I. Davidson dans son essai *Foucault, Psychoanalysis, and Pleasure* tente de démontrer ce que signifie la distinction foucauldienne entre ce que pourrait être un art érotique et une science de la sexualité. La distinction entre *ars erotica* et *scientia sexualis* minerait les conceptions essentialistes du sujet liées à la psychanalyse, questionnerait le dispositif de la sexualité depuis le 19^e siècle et mettrait à profit une fructueuse dialectique de la sexualité. Arnold I. Davidson explique cette dialectique.

I want to underline the distinction [...] between an erotic art and a science of sexuality, a distinction that raises a series of issues that most commentators on *The Will to Know* have failed to develop. One underlying, fundamental motivation for this distinction is precisely to undermine, from a new angle, the old theory of the subject as it had come to be incorporated into psychoanalytic and other related types of psychological theory [...] while *ars erotica* is organized around the framework of body-pleasure-intensification, *scientia sexualis* is organized around the axis of subject-desire-truth. It is as if one could say that the imposition of true discourses on the subject of sexuality leads to the centrality of a theory of sexual desire, while the discourse of pleasure and the search for its

⁹ Pour l'analyse critique de l'*ars erotica* par d'autres auteurs voir les essais suivants : L.A. Rocha, « *Scientia sexualis* versus *Ars erotica* : Foucault, van Gulik, Nedham ». *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, 42, (2011) : 328–343 ; Richard Schusterman, « *Asian Ars erotica* and the Question of Sexual Aesthetics ». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65, n° 1, (2007) : 55-68.

intensification are exterior to a science of sexual desire. Just as Foucault wanted to divorce the psychoanalytic theory of the unconscious from the theory of sexuality, so he wants to detach the experience of pleasure from a psychological theory of sexual desire, of sexual subjectivity. The modification of the subject aimed at by the true discourse of the science of sexuality uses the conceptual structure of desire to excavate the real identity of the subject, and so to delimit the domain of psychological intervention. Desire has psychological depth ; desire can be latent or manifest, apparent or hidden ; desire can be repressed or sublimated ; it calls for decipherment, for interpretation ; true desire expresses what one really wants, who one really is, while false desire hides or masks identity, one's true subjectivity. [...] Pleasure is, as it were, exhausted by its surface : it can be intensified, increased, its qualities modified, but it does not have the psychological depth of desire. It is, so to speak, related itself and not to something else that it expresses, either truly or falsely. There is no coherent conceptual space for the science of sexuality to attach itself to pleasure, and no primacy of the psychological subject in the experience of pleasure. Structures of desire lead to forms of sexual orientation, kinds of subjectivity ; different pleasures do not imply orientation at all, require no theory of subjectivity or identity formation. The circumscription of true desire is a procedure of individualization : the production of pleasure is not. In a famously enigmatic passage of *The Will to Know* Foucault identifies bodies and pleasure, in contrast to sex-desire, as the point of support for the counterattack against the apparatus of sexuality. Whereas desire and the science of sexuality are internal to this apparatus, pleasure can function as a point or line of resistance to the structures and mechanisms of that very apparatus. [...] Desire allows a hold or grip on the subject, which is central to the constitution of a science of sexuality, while pleasure escapes the discourse of pathology and abnormality, the discourse of *scientia sexualis* ; its "location" at the limit of the self in fact disturbs, disrupts, the primacy of the subject¹⁰.

Ainsi, la science de la sexualité aurait besoin d'une « prise sur le sujet » alors qu'un art érotique avec son intensification du plaisir perturberait les limites du sujet. Le développement d'une dialectique de la sexualité permettrait d'appréhender ce qu'il y a d'insaisissable pour la pensée dans le plaisir de l'art érotique. Puisque, « le plaisir, c'est quelque chose qui passe d'un individu à l'autre, ce n'est pas une sécrétion d'identité »¹¹ alors de quelle manière le plaisir passe d'un sujet à l'autre et que fait-il à ces sujets ?

¹⁰ Arnold I. Davidson, « Foucault, Psychoanalysis, and Pleasure », dans *The Emergence of Sexuality : Historical Epistemology and Formation of Concepts*, (Cambridge : Harvard University Press, 2004), 211-213.

¹¹ Michel Foucault cité dans Didier Éribon, *Michel Foucault et ses contemporains*, (Paris : Fayard, 1994), 271.

Selon Michel Foucault, la sexualité serait fortement liée au contexte historique s'exprimant dans ce qu'il nomme le dispositif de sexualité. La sexualité depuis le 19^e siècle serait

une expérience complexe où se lie un champ de connaissance (avec des concepts, des théories, des disciplines diverses), un ensemble de règles (qui distinguent le permis et le défendu, le naturel et le monstrueux, le normal du pathologique, le décent de ce qui ne l'est pas, etc.), un mode de relation de l'individu à lui-même (par lequel il peut se reconnaître comme sujet sexuel au milieu des autres)¹².

La science de la sexualité tient un rôle primordial dans le maintien de ce dispositif qui avantage certains individus ou groupes par rapport à d'autres. Par contre le surgissement dans l'*Histoire de la sexualité* du concept d'*ars erotica* ouvre une brèche dans le système bien huilé de ce discours sur le sexe. Nous pouvons mettre en doute l'orientalisme et l'hellénisme de Michel Foucault situant le concept d'*ars erotica* dans un autre lieu et dans un autre temps¹³. Mais je crois que nous devons nous demander pourquoi, en 1976, Michel Foucault a eu cette intuition de mettre en dialectique *scientia sexualis* et *ars erotica*, en pleine révolution sexuelle, au moment du déploiement des mouvements socio-politiques noirs, féministes et homosexuels, etc. Est-ce que le discours de ces mouvements sur la *scientia sexualis* performaient et performant encore aujourd'hui un *ars erotica* dans le contemporain ? Et cette performance érotique, esthétique et politique se produirait-elle à travers l'appropriation (et même le dépassement) du genre pornographique ?

¹² Michel Foucault, « Préface à l'*Histoire de la sexualité* » dans *Dits et écrits*, tome IV, texte n° 340, (Paris : Gallimard, 1984), 579.

¹³ Dans les volumes II et III de l'*Histoire de la sexualité* Michel Foucault se distancie de cette notion d'*ars erotica*. Par contre il élabore les idées de techniques de soi, d'esthétique de l'existence ou, dans un article subséquent, de gay savoir. À mon avis il y aurait une étude à développer sur le lien épistémologique de ces concepts.

1.2 Pornographie et normativité

*To define film pornography minimally, and as neutrally as possible, as the visual (and sometime aural) representation of living, moving bodies engaged in explicit, usually unfaked, sexual acts with a primary intent of arousing viewers*¹⁴.

Cette tension entre *scientia sexualis* et *ars erotica* s'exprime dans le clivage entre le genre pornographique et l'art érotique dans nos sociétés contemporaines. La pornographie est un débat lié au contexte et non une chose immuable traversant les époques¹⁵. Par contre, nous sommes en droit de nous demander si tous ces discours du sexe se contaminent l'un et l'autre dans le régime esthétique de l'art, et ce, de manière performative. Selon la théoricienne du cinéma Linda Williams dans son ouvrage *Hard Core : Power, Pleasure and the « Frenzy of the Visible »* le genre pornographique se présenterait comme une forme de *scientia sexualis* c'est-à-dire la pornographie « en tant que régime discursif porté par une compulsion à montrer l'orgasme, et, par là, la vérité du corps, vérité non pas simplement exposée mais produite par l'image pornographique [...] au sein de relations historiques de pouvoir »¹⁶. Cette « machine du visible », ajoute Maxime Cervulle, déploierait son discours dans le contemporain et instaurerait une « différence sexuelle fondamentale ». La « volonté de savoir » se produit ici en tant « volonté de voir » alliant *scientia sexualis* et les technologies du visible et élabore des catégories spécifiques de désir¹⁷. Nous pourrions poursuivre en repérant, depuis l'invention de la photographie, les atlas et les études scientifiques sur la sexualité

¹⁴ Linda Williams, *Hard Core : Power, Pleasure and the « Frenzy of the Visible »*, (Berkeley : University of California Press, 1989), 29-30.

¹⁵ Walter Kendrick, *The Secret Museum : Pornography in Modern Culture*, (New York : Viking Penguin, 1987), 31.

¹⁶ Maxime Cervulle, « Le sexe de la racaille : pornographie ethnique et volonté de sa/voir ». *Modern French Identities*, 97, *New Queer Images : Representations of Homosexualities in Contemporary Francophone Visual Cultures*, (2011) : 15-16.

¹⁷ Maxime Cervulle, « Le sexe de la racaille : pornographie ethnique et volonté de sa/voir », 16.

(Richard von Krafft-Ebing, Jean-Martin Charcot, Havelock Ellis, Magnus Hirschfield, Alfred Kinsey, Masters & Johnson, etc.) comme faisant partie de la généalogie de ces technologies du visible. Par contre nous pourrions également explorer le dispositif visuel de l'atlas usant des représentations sexuelles dans le champ artistique, l'histoire de l'art et la culture populaire en nous demandant ce que ce dispositif fait de la *scientia sexualis* et de son régime discursif sur le sexe.

Les recherches de Lynn Hunt dans *The Invention Of Pornography* dénotent que la pornographie ne fut pas une catégorie distincte avant le début du 19^e siècle. Auparavant, elle avait plutôt une fonction critique vis-à-vis des autorités politiques ou ecclésiastiques. De la Renaissance jusqu'à la Révolution française, de la gravure jusqu'à l'imprimerie, elle fut un outil testant les frontières de la décence entre les artistes et l'État, mais son statut restait flou « comme catégorie de pensée, de représentation et de régulation »¹⁸. Ce n'est qu'à l'époque victorienne lors des excavations du site archéologique de Pompéi et de ses artefacts érotiques que la pornographie devint une catégorie exclusive et normative. Walter Kendrick soulève le phénomène, à la fin du 18^e siècle et au début du 19^e siècle, de la constitution de « musées secrets » qui restreint l'accès aux œuvres, artefacts ou textes considérés pornographiques¹⁹.

Dans son essai critique *The Architecture of Porn : Museum, Urban Detritus, and Cinematic Stag-rooms*²⁰ Beatriz Preciado retrace cette généalogie de la pornographie à travers une « reconsidération épistémologique ». Historiquement, la pornographie est

¹⁸ Lynn Hunt, « Introduction : Obscenity and the Origin of Modernity, 1500-1800 » dans *The Invention of Pornography*, (Cambridge : MIT Press, 1993), 10-11.

¹⁹ Walter Kendrick, « Origins » dans *The Secret Museum : Pornography in Modern Culture*, 1-32.

²⁰ Beatriz Preciado, « The Architecture of Porn : Museum, Urban Detritus and Cinematic Stag-Rooms », dans *Theory in Contemporary Art since 1985, 2nd edition*, (Oxford : Blackwell, 2012), 289-299.

normalisée à travers trois « *topos* » : l'institution muséale, l'espace public urbain et les technologies du visible telles que la photographie et le cinéma. Preciado considère qu'à l'époque contemporaine l'institution muséale intègre la pornographie, mais que les œuvres doivent répondre à des définitions identitaires strictes, féministes ou gays, de la « bio-femme » ou du « bio-homme ». Ainsi, les « musées secrets » produisent des espèces de sujet en délimitant leurs habitats culturels par ce qui leur est permis et par ce qui leur est interdit (de voir, d'entendre, de montrer, de faire, etc.).

The *Secret Museum* operated as a performative device that produced the very visual and political subjects which it was supposed to protect. Pornography, itself an architectonic exercise, is neither a private image nor a public representation, but the act of framing that constructs the limits not only between public and private, but also between bodies who enjoy visual experience and bodies who are not allowed to be sexually aroused in public²¹.

Au milieu du 19^e siècle, poursuit Preciado, le terme de pornographie allié à la prostitution est une affaire d'hygiène publique prise en charge par les autorités. Alors que les musées secrets confinaient les objets loin des yeux des femmes, des enfants et des classes inférieures, la régulation de la prostitution (désignée comme pornographique) dans l'espace public permettait de contrôler la sexualité des femmes non mariée et sans famille²².

Preciado conclut que, à l'arrivée de la photographie puis du cinéma au 19^e siècle, ces technologies du visible permirent d'établir une vaste archive de « représentations du normal et du pathologique ». La subjectivation des déviances et des perversions et les « notions de genre, classe, sexe, et handicap » se révélèrent dans des « codes visuels »

²¹ Beatriz Preciado, « The Architecture of Porn : Museum, Urban Detritus and Cinematic Stag-Rooms », 294.

²² Beatriz Preciado, « The Architecture of Porn : Museum, Urban Detritus and Cinematic Stag-Rooms », 295.

perçus comme transparents et objectifs par la science. Dans le même temps, une culture du film pornographique surgissait. Le dispositif de la sexualité définie comme stratégies de savoir et de pouvoir se développera dans les formes des atlas scientifiques²³, les photographies et films pornographiques²⁴.

Au chapitre 2 de son essai Linda Williams décrit la préhistoire du genre pornographique au cinéma. Il est révélateur qu'elle situe l'invention d'une science de la sexualité comme « machine du visible »²⁵ dans les chronophotographies d'Eadweard Muybridge où « une nouvelle forme de connaissance corporelle »²⁶ apparaît, s'éloignant de la tradition de l'art érotique traditionnel, et exacerbant la notion de mouvement. Par une dynamique de savoir, de pouvoir et de plaisir cette *scientia sexualis* instaure une différence subtile s'exprimant dans les expressions gestuelles des hommes et des femmes dans l'œuvre en 11 volumes, *Animal Locomotion*, publié en 1887 par Eadweard Muybridge.

At the moment of cinematic origin with which we are concerned then, all three apparatuses – social, psychic, and technological – are working together to channel the scientific discovery of bodily motion into new forms of knowledge and pleasure. What I wish to stress in this origin, therefore, is not the eternal nature of the perverse pleasures of the apparatus, but their specific and social construction. If Muybridge's prototypical cinema became rather quickly for the female bodies represented in it, a kind of pornographic girlie show that belied its more serious scientific pretensions, it is not because the men are naturally voyeurs and fetishists and that these perverse pleasures overwhelmed science. Rather, science and perversion interpenetrated in the construction of cinematic discourse [...]²⁷.

²³ Teresa Castro, « Les Atlas photographiques : un mécanisme de pensée commun à l'anthropologie et à l'histoire de l'art », dans *Histoire de l'art et anthropologie*, coédition INHA/musée du quai Branly (« Les actes »), (2009) [En ligne] <http://actesbranly.revues.org/290> consulté le 12 novembre 2011

²⁴ Beatriz Preciado, « The Architecture of Porn : Museum, Urban Detritus and Cinematic Stag-Rooms », 296-297.

²⁵ Linda Williams, *Hard Core : Power, Pleasure and the « Frenzy of the Visible »*, 35.

²⁶ Linda Williams, *Hard Core : Power, Pleasure and the « Frenzy of the Visible »*, 36.

²⁷ Linda Williams, *Hard Core : Power, Pleasure and the « Frenzy of the Visible »*, 45.

Williams relève également l'étonnant lien entre l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* conduite par Jean-Martin Charcot sur les séries de femmes hystériques et l'ouvrage *Animal Locomotion* de Muybridge. En fait, Charcot utilise la même technique photographique que celle inventée par Muybridge. De plus, Muybridge sera à son tour influencé par Charcot en mettant en scène des groupes photographiques dépeignant des handicapés et parmi ce groupe une femme « jouant » ou « performant » une crise d'hystérie²⁸. Michel Foucault décrit le système de Charcot comme « un immense dispositif d'observation, d'examen, d'interrogations et d'expériences », mais aussi « une machine à inciter »²⁹ et peut-être, ajouterons-nous, à imiter, ou encore, à initier. Cette machine du visible où des gestes amènent d'autres gestes. Mais le destin du geste pornographique, jamais fixe, oscille entre « l'implantation perverse » foucauldienne et « l'implantation normale » hétéronormative tel que Jonathan Katz l'évoque dans son ouvrage *The Invention of Heterosexuality*³⁰.

Au début de ce chapitre, nous avons effectué une étude de cas croisée d'Eadweard Muybridge, de Francis Bacon et de Sorel Cohen. Cette étude tentait d'ouvrir l'hypothèse que les artistes pouvaient par une combinaison de gestes jouer avec les médiums, les matériaux et les méthodes afin de transformer à la fois les normes artistiques, les normes scientifiques et les normes associées au genre, au sexe et à la sexualité. Aucune œuvre à mon sens n'est assignée à une identité fixe. Elle peut être réinterprétée, rejouée à tout moment, performée de nouveau. Il suffit de poser un geste.

²⁸ Linda Williams, *Hard Core : Power, Pleasure and the « Frenzy of the Visible »*, 45.

²⁹ Michel Foucault, *History of Sexuality : An Introduction*, (New York : Vintage Books, 1990), 56.

³⁰ Jonathan Katz, *The Invention of Heterosexuality*, (Chicago : University of Chicago Press, 2007).

1.3 Histoire de l'art et histoire de la sexualité

*To my mind art exists in the realm of contemplation, and is bound by some sort of imaginative transposition. The moment art becomes an incentive to action it loses its true character. This is my objection to painting with a communist program [propaganda], and it would also apply to pornography*³¹.

L'histoire de l'art et l'histoire de la sexualité n'ont jamais fait bon ménage. Le débat récurrent entre art et pornographie en ce qui a trait aux représentations sexuelles dans les champs des arts visuels évite d'affronter les questions du corps sexué. Mais depuis les années 1960 et 1970 l'histoire de l'art a été contrainte de se transformer sous les pressions des divers mouvements sociaux noirs, féministes et gais. Et dans les années 1980 et 1990 émergent de la crise du sida, le mouvement queer. Les *porn studies* voient le jour à la fin des années 1980 et offrent un discours plus analytique sur la culture pornographique en s'inspirant des concepts foucaldiens du savoir, du pouvoir, du plaisir, et de la vérité du sexe. Il est à noter que la périodisation de l'*Histoire de la sexualité* se termine plus ou moins à la naissance de la reproductibilité technique des images. Les théoriciens de la pornographie, les nouveaux historiens de l'art, et les historiens de la sexualité poursuivront l'œuvre foucauldienne jusqu'à aujourd'hui à la lumière des *feminist, gender, gay, lesbian, transgender* et *queer studies* dans le champ de la culture visuelle mais aussi dans celui, plus viscérales, du *Body art* et de la performance.

Pourtant, depuis Joseph Joachim Winckelmann, le corps et la sexualité hantent l'histoire de l'art. Mais ces corps et ces sexualités, comme des fantômes ou des fantasmes, reviennent et sont tenus à distance par le souci de la discipline à acquérir un statut d'objectivité scientifique. Du flou artistique à la transparence pornographique, les

³¹ Kenneth Clark, Evidence to Lord Longford, *Pornography, The Longford Report*, (Londres : Coronet, 1972), 99-100.

chercheurs se sont permis d'éviter la complexité des représentations sexuelles dans le texte et dans le contexte de l'art et de la culture. En fait, le chercheur doit prendre position devant les images qui possèdent toujours une posture éthique, esthétique et politique. Entre la distanciation qui autorise l'analyse (de la critique) et l'appropriation qui offre le plaisir (de l'immersion) s'ouvrent des espaces de pensée où le corps peut se mouvoir, ressentir, et vivre. C'est ce que nous aura appris l'historien de l'art Aby Warburg avec ses formules de pathos, le concept de l'informe chez Georges Bataille et la performativité des théories queer.

Chapitre 2

*Carolee Schneemann, Robert Morris, Lynda Benglis, Betty Tompkins,
Robert Mapplethorpe*

Le geste d'appropriation ou de détournement de la pornographie en histoire de l'art depuis les années 1960 et 1970 comporte ses artistes exemplaires. Tous connurent une certaine censure et furent qualifiés de pornographes. Tous ont en commun d'avoir performer la pornographie dans le contemporain... autrement. Mon analyse comparative entre les œuvres de Carolee Schneemann, Lynda Benglis et Robert Mapplethorpe opte pour une heuristique du montage privilégiant les associations libres et une méthode expérimentale. Cette micro-histoire de l'art cherche à comprendre comment ces artistes usent du genre pornographique afin de remettre en question les postures du sexe, du genre et de la sexualité et de critiquer les normes éthiques, esthétiques, politiques et érotiques de leur époque. Par leurs gestes d'appropriation, ces artistes ont inauguré une manière de rejouer avec l'art et la sexualité.

Parmi les précurseurs Carolee Schneemann « has created a method for translating feelings, intuitions, and sensations into communicable information where instrumental reason, the scientific method, and logic based epistemology have failed »³². Cette méthode interdisciplinaire passant de l'écriture à la peinture, de la photographie au cinéma, et ce, jusqu'à la performance, reconfigure les genres artistiques et sexuels. Son film, *Fuses* où elle se met en scène avec son amant dans leurs ébats amoureux explicites, produit entre 1964 et 1967, explore la dimension sensuelle du médium

³² Carolee Schneemann, *Imaging her erotics : Essays, Interviews, Projects*, (Cambridge : MIT Press, 2003), 11.

cinématographique et reformule le langage formel de l'hypervisibilité du genre pornographique (fig. 5).

I wanted to see if the experience of what I saw would have any correspondence to what I felt – the intimacy of the lovemaking... And I wanted to put into that materiality of film the energies of the body, so that the film itself dissolves and recombines and is transparent and dense – as one feels during lovemaking... It is different from any pornographic work that you've ever seen – that's why people are still looking at it! And, there's no objectification or fetishization of the woman³³.

En 1975, Carolee Schneemann poursuit avec *Interior Scroll*, une performance où elle extrait de son vagin un rouleau de papier munit d'un texte qu'elle lit à l'audience (fig. 6). En 1974, Lynda Benglis fait publier dans *ArtForum* une « publicité » fameuse où elle apparaît nue, les yeux derrière des lunettes fumées, une main sur la hanche, tandis que l'autre main tient un godemiché imposant avec une assurance virile (fig. 7). En 1978, Robert Mapplethorpe réalise *Self-Portrait with Whip* où, admoniteur au regard franc, il retient d'une main un fouet pénétrant son anus (fig. 8). Ces trois mises en scène du corps déploient, dans un geste similaire et transgressif, une critique du machisme, de la phallogocratie, du patriarcat, de l'homophobie dans l'art et la pornographie. Il mérite de s'attarder sur l'intérêt que portent ces trois artistes (et quelques autres) au genre pornographique.

La performance d'*Interior Scroll* se déroule devant un public d'artistes presque exclusivement féminins pendant l'exposition *Women Here and Now* à New York en août 1975. Après avoir laissé tomber un drap blanc à ses pieds, Schneemann se retrouve nue, juchée sur une table, et s'ayant appliqué de la peinture noire sur le visage et sur le corps,

³³ Citation sur le site de Carolee Schneemann, [en ligne] <http://www.caroleeschneemann.com/fuses.html> consulté le 5 août 2013.

elle exécute une série de poses de modèles vivants (ces poses peuvent faire penser aux sujets féminins dans les chronophotographies de Muybridge ou de Charcot). Tout en sortant un rouleau de papier de son vagin, elle lit un texte relatant sa conversation avec un ex-amant artiste à propos de la différence « entre l'intuition et la corporéité féminine et l'ordre et la rationalité masculine »³⁴.

La carrière de Schneemann est une longue réflexion sur la matérialité du corps de la femme, son sexe, sa sexualité, son genre. Elle fut souvent qualifiée d'essentialiste par certaines féministes. Mais ici n'est pas notre propos. Dans notre étude, nous nous attardons plutôt à la récurrence du geste dans ses œuvres constamment retravaillées, réfléchies ou performées de nouveau. Elle cite des fragments de ses propres archives comme, entre autres, dans *Unexpectedly Research* (fig. 9-10) où elle compare des documents d'*Interior Scroll* ou de *Fuses* à des iconographies de civilisations anciennes qu'elle découvrit au fur et à mesure entre 1962 et 1992. Cet usage de l'atlas visuel comme dispositif de mise en scène de gestes corporels et sexués revient à travers plusieurs exemples et notamment dans *Portrait Partials* (1970/2004) (fig. 11), *Aggression for Couples* (1972) (fig.12), *Exercise For Couples* (1972) ou *Saw Over Want* (1980-1982). Ici, nous percevons une manière de troubler la norme pornographique ou le nu traditionnel féminin dans l'histoire de l'art.

La recherche artistique de Lynda Benglis se caractérise également par son intérêt pour la pornographie et son « inconstance formelle ». Artiste multidisciplinaire, elle explore la sculpture, l'art conceptuel, la performance, et la vidéo, tout en critiquant le machisme de l'expressionnisme abstrait et du minimalisme. Selon l'historien de l'art Robert Pincus-Witten, dans son essai *Lynda Benglis : le geste figé*, « la notion de geste

³⁴ Carolee Schneemann, *Imaging her erotics : Essays, Interviews, Projects*, 319.

est essentielle pour comprendre l'art de Benglis. Depuis le début des années 1970, elle perçoit dans ce qu'elle appelle "le geste figé" quelque chose d'à la fois physique et de psychologique – psychologique dans le sens de "beau geste" »³⁵. Ce « beau geste » elle l'exprime souvent par la « moquerie ». Sa série en trois parties qu'elle nomme « *sexual mockeries* » se présente comme une suite de gestes qu'elle met en scène à l'intérieur d'un jeu contagieux avec l'artiste minimaliste et ami, Robert Morris. Ces *inside jokes* entre Benglis et Morris prennent la forme de publicités annonçant leurs expositions respectives dans des galeries new-yorkaises au cours des années 1974 et 1975. La première annonce, où elle pose comme une *butch*/androgyn, les cheveux lissés vers l'arrière, portant des lunettes fumées, et accoudée à une Porsche, paraît en avril 1974 dans la revue *Artforum* pour annoncer son exposition solo à la galerie Paula Cooper (fig. 13). La deuxième annonce est un carton d'invitation pour la même exposition et paraît en mai 1974 (fig. 14). Voici la description évocatrice que Pincus-Witten en fait :

Rather than reproducing a work on the announcement of her 1974 exhibition of knots at Paula Cooper Gallery, she sent out a Hollywood chromo of herself – a cheesecake shot from the rear, blue jeans dropped below her knees. [...] The cheesecake shot – in part a homage of Betty Grable pinups – recalls for me a late version of Odilon Redon's *Birth of Venus*³⁶.

Cette description se référant autant à la pornographie *soft core* qu'à l'histoire de l'art (*high art*) exacerbe à mon sens la constante tension entre l'art et la pornographie et le malaise épistémologique qui s'y rattache pour les historiens de l'art. Mais entre ce qui est

³⁵ Robert Pincus-Witten, « Lynda Benglis : le geste figé » dans *Lynda Benglis*, (Paris : Les Presses du réel, 2010), 473.

³⁶ Robert Pincus-Witten, « Lynda Benglis : The Frozen Gesture » dans *Lynda Benglis*, (Paris, Les Presses du réel, 2009), 53.

de l'art et ce qui n'en est pas il y a la question du geste esthétique qui transgresse les normes de la décence disciplinaire.

Cette transgression par le geste, Lynda Benglis en propose sa version ultime dans sa troisième « *sexual mockery* » en novembre 1974 dans la revue *Artforum*. Par contre il faut d'abord savoir que la série des « *sexual mockeries* » se voulait une réponse en crescendo d'une affiche publicitaire conçue en avril 1974 par Robert Morris. Cette affiche (la photographie a été prise par Rosalind Krauss, critique d'art à *Artforum* et sa compagne d'alors) représente un Robert Morris barbu, au torse nu, poilu, et huilé, portant un casque d'officier allemand et des lunettes d'aviateur, avec une chaîne autour du cou qu'il tient virilement dans ses mains (fig. 15). Le geste en retour de Lynda Benglis est un coup de grâce. Le rédacteur en chef de la revue *Artforum* à l'époque, John Copland, refusera que la photographie paraisse dans les pages éditoriales comme page centrale (*centerfold*) accompagnant l'essai de Robert Pincus-Witten. Lynda Benglis, qui considère cette photographie comme une œuvre, devra se résoudre à payer 3 000 dollars pour qu'elle paraisse en tant qu'annonce publicitaire en double-page couleur au début de la revue. Imitant en quelque sorte la posture de Robert Morris, elle a le corps complètement nu, huilé, les cheveux courts, le regard posé vers le spectateur mais caché par des lunettes fumées, avec une main sur la hanche alors que l'autre main tient un godemiché imposant à double embout comme une prothèse surgissant de son vagin. C'est un « beau geste » saisissant où le genre masculin et féminin s'entrechoquent dans un savant mélange.

L'appréciation de cette œuvre par l'historien de l'art Richard Meyer est à souligner :

I have always been drawn to the dildo ad – to its wildly inappropriate, chick-with-a-dick flamboyance, to its refusal to resolve comfortably into either a feminist

critique of pornography or a pornographic critique of feminism, to the way it jumps from artist's project to advertisement to historical artefact and back again³⁷.

Cette œuvre provoquera le départ d'une partie de l'équipe éditoriale de la revue, dont Rosalind Krauss, qui fondera *October* par la suite. Mon intérêt ici n'est pas de commenter le scandale et la tentative de censure qui s'ensuivra, mais plutôt de souligner la dimension purement gestuelle de cette performance photographique. Ce geste se poursuivra bien au-delà dans *Secret #3*, la série de polaroids à caractère sexuelle (fig. 16-17) comme le décrit Richard Pincus-Witten :

Benglis is strongly interested in Classical myth. Among her most recent works are pornographic polaroids rendered ambiguous by their cultural context – they are parodies of Mannerist and Hellenistic postures, Il Rosso Fiorentino, and ithyphallic kraters, a Leda without a swan³⁸.

Comme de subtils génèses d'atlas visuels ces parodies reconfigurent par leurs gestes d'appropriation les frontières normatives d'un *ars erotica* et d'une *scientia sexualis*.

Lynda Benglis déclarera des années plus tard :

I was studying pornography. I was really *studying* pornography and I really wanted something that alluded to it and mocked both sexes... I wanted it to be ambiguous enough that it couldn't be said *what* it was. And, so that's what I strove for – what I really tried to do³⁹.

Dans les années 1970 deux autres artistes étudieront cette ambiguïté que le geste d'appropriation de la pornographie peut provoquer, Robert Mapplethorpe et Betty Tompkins. Robert Mapplethorpe est bien connu dans le monde de l'art pour son travail photographique alliant recherche esthétique et mise en scène pornographique. Betty Tompkins l'est un peu moins de par la censure dont elle fut l'objet dans le milieu

³⁷ Richard Meyer, « Bone of Contention : Richard Meyer on Lynda Benglis's Controversial Advertisement » dans *Lynda Benglis*, (Paris : Les Presses du Réel, 2009), 65.

³⁸ Robert Pincus-Witten, « Lynda Benglis : The Frozen Gesture », 53.

³⁹ Richard Meyer, « Bone of Contention : Richard Meyer on Lynda Benglis's Controversial Advertisement », 65.

artistique, académique et la critique féministe de l'époque. Malgré le point commun de la censure qui caractérise la carrière de Mapplethorpe et de Tompkins, je m'attarderais brièvement ici sur la généalogie et la méthodologie de leurs œuvres, c'est-à-dire à savoir comment ces deux artistes, dans leurs médiums respectifs, se sont approprié une pornographie brute pour en chercher la pierre philosophale.

Les œuvres de jeunesse de Mapplethorpe, des collages, photomontages aux polaroids, témoignent d'une quête initiatique à travers l'art canonique et la pornographie (fig. 18). Avant les photographies célèbres, frondeuses et frontales, portant sur les sous-cultures homosexuelles, Mapplethorpe se fit la main et le regard au contact de la crudité commerciale et charnelle de magazines pour adultes. Comme autant de gestes de bravoures et de bravades, entre le *studium* et le *punctum* barthien, ses œuvres furent des exercices de découverte de soi, de décomposition et de recomposition des corps et des images. La polarité inédite de ces iconographies, « entre le système et l'excès »⁴⁰ décloisonne les catégories rassurantes et nous force à affronter les énergies créatrices de la sexualité. Il désamorce un « terrorisme binaire », un concept que nous expliquerons plus en détails dans le troisième chapitre. Mapplethorpe décrit le caractère presque mystique de sa rencontre avec la pornographie :

The first time I went to [adult magazine stores on] 42nd Street and saw those [physique] pictures in cellophane. I was still straight and didn't even know that those male magazines existed. I was sixteen and not even old enough to buy them. I'd look in the window... and I'd get a feeling in my stomach. I was in art school then and thought. God – if I could get that feeling in a piece of art [...] ⁴¹.

⁴⁰ « Il faut le système et il faut l'excès » dans Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, (Paris : Gallimard, 1993).

⁴¹ Robert Mapplethorpe cité par Ingrid Sischy, « That Feeling in the Stomach » dans *Pictures, Robert Mapplethorpe*, (New York : Arena editions, 1999).

Cette déclaration maintes fois citée demeure complexe dans notre contexte où le geste d'appropriation de la pornographie se déploie de manière visuelle et viscérale, où les sensations optiques et haptiques suscitées se transposent par la suite dans les mouvements des collages, des photomontages et des polaroids. Comme si l'acte créateur provoqué par la pornographie se réalisait dans une gestation continue où réception et production se confondent. Où le sexe, la sexualité et le genre deviennent des forces et des formes agissantes.

Dans son essai *Hard Targets : Male Bodies, Feminist Art, and the Force of Censorship* Richard Meyer offre une perspective nouvelle sur plusieurs artistes femmes ayant été censurées dans les années 1970. « They insisted on heterosexual pleasure as a feminist issue, as well as the right of women artists to express their desire for the male body – and for the penis in particular – in visual terms »⁴². Anita Steckel, Judith Berstein, Linda Nochlin, Eunice Golden, Judith Van Baron, Joan Semmel, pour ne nommer qu'elles seules, dépeignirent le corps de l'homme comme objet de plaisir. Le cas de Betty Tompkins dans la poursuite de notre recherche fait exception. En 1969 elle débute la série des *Fuck Paintings*, peintures hyperréalistes de très grand format représentant des relations (hétéro) sexuelles ou des organes génitaux en gros plan (*meat shot*). Comme Robert Mapplethorpe (ou plus près de nous, Marlene Dumas) elle sera inspirée par du matériel pornographique pour réaliser ses toiles. Ce matériel, ce sont des photographies que son mari acquière illicitement dans les années 1950.

Somewhat to her own surprise, Tompkins found the porn photographs no less compelling as pictorial compositions than as illicit sources of sexual gratification. [...] She started to crop the photographs (most of which were no larger than three-

⁴² Richard Meyer, « Hard Targets : Male Bodies, Feminist Art, and the Force of Censorship » dans *WACK ! : Art and Revolution in Feminism*, (Cambridge : MIT Press, 2007), 363.

by-five-inches) with masking tape such that the faces and upper bodies of the figures were removed from view. Based on these sources, Tompkins created a series of large (seven-by-five feet) painstakingly precise *Fuck Paintings* that consist of hundreds of layers of airbrushed black and white acrylic paint on canvas. In these works, she tried to match the exact composition of her (cropped) source material down to every vein, sag, and strand of hair. In effect, Tompkins had zoomed on the most explicit penetration scenes in hardcore pornography only to reimagine those scenes in a wildly different scale and medium. The uncanny effect of the *Fuck Paintings* is that they seem at once hyperrealistic and nearly abstract⁴³.

De la photographie porno à la peinture sur la toile, l'intelligence du geste d'appropriation de Betty Tompkins se situe entre l'hypervisibilité choquante et l'abstraction suggestive, et amène le spectateur à se sentir submerger, de par la dimension, et à se distancier, de par le traitement (fig. 19, 20, 21, 22). Un mouvement de va-et-vient, de push-and-pull, à la fois mental et physique se produit dans la relation aux œuvres... *Fuck Paintings*. Ces toiles trop audacieuses pour l'époque seront seulement exposées publiquement dans une galerie new-yorkaise en 2002 et le Centre Georges Pompidou se procurent *Fuck Painting #1* en 2004. Depuis Tompkins a repris la série sous différentes variations (*Cunt, Girl on Girl, Kiss Grid Paintings*, etc.) avec masturbations, pénétrations, fellations comme autant d'atlas de gestes, d'art, et d'amour.

2.1 Atlas et formules

L'atlas est une forme visuelle du savoir, une forme savante du voir. Mais, à réunir, à imbriquer ou impliquer les deux paradigmes que suppose cette dernière expression – paradigme esthétique de la forme visuelle, paradigme épistémique du savoir –, l'atlas subvertit de fait les formes canoniques où chacun de ces paradigmes a voulu trouver son excellence et, même, sa condition fondamentale d'existence⁴⁴.

The poet Rainer Maria Rilke said that the « depth of time » was revealed more in human gestures than in archaeological remains or in fossilised organisms. The gesture is a « fossil of movement » ; it is, at the same time, the very mark of the fleeting present and of desire in which our future is formed. It is, therefore, not by chance if the Mnemosyne atlas appears first of all like a collection of gestures : in the « pathos

⁴³ Richard Meyer, « Hard Targets : Male Bodies, Feminist Art, and the Force of Censorship », 377.

⁴⁴ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, (Paris : Éditions de Minuit, 2011), 12.

formulae » said Warburg « *time becomes visible* ». Numerous artists today put to work, like poet-anthropologists, this memory and desiring power – affirmative, amorous – of the gesture⁴⁵.

Eadweard Muybridge, Francis Bacon, Sorel Cohen, Carolee Schneemann, Robert Morris, Lynda Benglis, Robert Mapplethorpe, Betty Tompkins, voici, parmi tant d'autres artistes, des anthropologues et poètes du geste corporel. Comment pouvons-nous comprendre ces gestes d'appropriations de la pornographie en art ? Quelles approches théoriques pourraient nous aider à discerner la critique de la provocation ? À quoi avons-nous affaire ici avec toutes ces manipulations mentales et physiques jouant avec les méthodes, les médiums et les matériaux ? À quel moment se termine la *scientia sexualis* et débute un *ars erotica* ?

Les dernières recherches inachevées de l'historien de l'art Aby Warburg pourraient nous aider à élaborer quelques hypothèses. Son atlas *Mnémosyne*, réalisé entre 1924 et 1929, se révèle un dispositif inépuisable pour des présentes et futures investigations méthodologiques interdisciplinaires de l'image, du corps, du médium, du geste et de l'appropriation. Composé de 79 planches recouvertes d'un drap noir où sont épinglées sous des thématiques différentes diverses images photographiques Aby Warburg chercha, avant tout, à démontrer l'influence de l'Antiquité sur la Renaissance italienne tout en conceptualisant la migration (*Wanderung*) des images dans l'espace et le temps jusqu'à l'époque contemporaine (figure 23). *Mnémosyne* se basait sur deux concepts principaux, soient les survivances (*Nachleben*) se définissant comme récurrences dans les images à travers le temps et les formules de pathos (*Pathosformel*) comme des gestes passionnels du plaisir, de la douleur ou de l'excès. Ces gestes

⁴⁵ Georges Didi-Huberman, *Atlas : How to Carry the World on One's Back*, (Madrid : Museo Reina Sofia, 2010), 406.

produisent des répétitions étranges et des situations de choc travaillant la mémoire, l'imagination et les fantasmes. Dans le projet warburgien, selon le théoricien des médias Karl Sierek, il y a la capture du mouvement par l'image, l'« étude du mouvement dans les images » (« transformation » ; « variabilité »), la « dynamisation du regard des spectateurs » (« mouvement » ; « mobilité ») et la « mise en mouvement de la pensée des images dans l'histoire et les histoires » (« survivance » ; « historicité »)⁴⁶. Les images chez Aby Warburg doivent être comprises comme processus, à la fois forme symbolique et « force agissante », en constante oscillation entre distanciation (formule) et appropriation (pathos)⁴⁷. Georges Didi-Huberman au cours d'un entretien à propos de l'exposition *Atlas : How to Carry the World on One's Back* en 2010 déclare que cette exposition est une tentative pour critiquer l' « image-objet » au nom de l' « image-acte » ou de l' « image-travail » en donnant « à comprendre comment travaillent certains artistes [...] et comment ce travail peut être considéré sous l'angle d'une authentique méthode »⁴⁸. Nous croyons que l'approche suggérée par Didi-Huberman est porteuse afin d'élaborer notre réflexion sur les liens qu'entretiennent la *scientia sexualis* et l'*ars erotica* dans l'appropriation de la pornographie. Ainsi dans la dernière partie de cette exposition Georges Didi-Huberman dénote que les gestes dans les images sont des « mouvements fossilisés » et « la marque d'un présent flottant » ou « d'un désir informant le futur ». Ainsi, plusieurs artistes travaillent ce pouvoir de la mémoire, de l'imagination et du désir à travers le geste amoureux et l'affirmation sexuelle⁴⁹. Ce geste amoureux s'exprime, à mon sens, autant dans la production, dans la diffusion que dans la

⁴⁶ Karl Sierek, *Images-oiseaux, Aby Warburg et la théorie des médias*, (Paris : Klincksieck, 2009), 27.

⁴⁷ Karl Sierek, *Images-oiseaux, Aby Warburg et la théorie des médias*, 43.

⁴⁸ Georges Didi-Huberman, « Atlas : comment remonter le monde » entretien avec Catherine Millet. *Art Press*, 373, (2010) : 48-55.

⁴⁹ Georges Didi-Huberman, *Atlas : How to Carry the World on One's Back*, 406.

réception des œuvres où se forment des communautés éthiques, esthétiques, politiques et érotiques. Ainsi beaucoup de commentateurs d'Aby Warburg en restèrent à cette réflexion exclusive de l'image. Par contre, Giorgio Agamben, propose, dans ses *Notes sur le geste* d'entreprendre une autre lecture de l'atlas d'Aby Warburg et de déplacer notre intérêt de l'image au concept du geste.

Aby Warburg inaugure un type de recherche que seule la myopie psychologisante d'une certaine histoire de l'art a pu définir comme « science de l'image », alors qu'elles avaient en fait pour centre le geste en tant que cristal de mémoire historique, le raidissement qui le fige en destin, et l'effort inlassable des artistes et des philosophes [...] pour l'en délivrer au moyen d'une polarisation dynamique. Comme ces recherches étaient menées dans le domaine des images, l'on a cru que celles-ci en constituaient également l'objet. En fait, Warburg a transformé l'image (dont Jung fera encore le modèle de la sphère méta-historique des archétypes) en un élément résolument historique et dynamique. À cet égard, *Mnémosyne*, l'atlas aux mille photographies qu'il devait laisser inachevé, loin de n'être qu'un immobile répertoire d'images, offre une représentation à mouvement virtuel des gestes de l'humanité occidentale, de la Grèce classique jusqu'au fascisme (c'est-à-dire quelque chose qui s'apparente davantage à De Jorio qu'à Panofsky) ; à l'intérieur de chaque section, chacune des images est envisagée moins comme réalité autonome que comme photogramme (du moins au sens où Benjamin eut une fois à comparer l'image dialectique à ces petits carnets, précurseurs du cinématographe, dont on fait défiler rapidement les pages pour produire l'impression du mouvement)⁵⁰.

Le mouvement des images (et des corps qui les perçoivent, les imaginent et les manipulent) s'accomplit à travers des gestes par l'heuristique du montage. L'exposition de Didi-Huberman est en ce sens exemplaire de cette heuristique du montage, de la création de l'atlas de Warburg, et ce, jusqu'à l'art contemporain. Ici il entend que le montage n'est pas seulement un procédé mais un paradigme de la pensée ou une « heuristique de la pensée elle-même »⁵¹, un moyen de trouver par le travail de la mémoire et de l'imagination les formules revenantes et agissantes, les concepts que

⁵⁰ Giorgio Agamben, « Notes sur le geste » dans *Moyens sans fins : notes sur la politique*, (Paris : Rivages, 1995), 64-65.

⁵¹ Georges Didi-Huberman, « Atlas : comment remonter le monde », 54.

Warburg surnomma les survivances et les formules de pathos. Ces formules s'inscrivent dans des gestes qui mettent en mouvement les images et remettent en question l'autonomie disciplinaire de l'histoire de l'art en l'ouvrant à d'autres espaces de pensée. Approcher l'histoire de l'art érotique sous l'angle de la sexualité et de la pornographie nous permet d'avoir une perspective plus complexe et pragmatique s'incarnant dans le geste.

Ce n'est pas d'images qu'il devrait être question, mais de gestes. De fait, toute image est animée d'une polarité antinomique : elle est d'une part réification et annulation d'un geste (il s'agit alors de l'*imago* comme masque de cire mortuaire ou comme symbole), dont elle conserve d'autre part la *dynamis* intacte (ainsi dans les instantanés de Muybridge ou dans n'importe quelle photographie sportive). Le premier pôle correspond au souvenir dont s'empare la mémoire volontaire ; le second, à l'image qui jaillit comme un éclair dans l'épiphanie de la mémoire involontaire. Et tandis que la première vit dans un isolement magique, la seconde renvoie toujours au-delà d'elle-même, vers un tout dont elle fait partie. Même la *Joconde*, même les *Ménines* peuvent être envisagées non pas comme des formes immobiles et éternelles, mais comme des fragments d'un geste ou comme des photogrammes d'un film perdu, qui seul pourrait leur restituer leur véritable sens. Car toujours, en toute image, est à l'œuvre une sorte de *ligatio*, un pouvoir paralysant qu'il faut exorciser ; et c'est comme si de toute l'histoire de l'art s'élevait un appel muet à rendre l'image à la liberté du geste⁵².

La liberté du geste se retrouve dans l'ambiguïté catégorielle des œuvres où se chevauchent l'art et la pornographie. Dans cette capacité du corps à transformer et à se transformer au contact d'autres corps présents ou représentés, à agir dans les intervalles, il y a la formule qui permet la distanciation objective et il y le pathos qui implique l'appropriation subjective où *scientia sexualis* et *ars erotica* se confondent.

⁵² Giorgio Agamben, « Notes sur le geste », 65-66.

2.2 Archives et informe

[...] Combiner les règnes, les genres, et [...] entremêler les ressemblances (l'humaine, l'animale, la divine, la chosale) en sorte que chacune, constamment, soit portée hors-de-soi par le processus même de la métamorphose⁵³.

Disturbance occurs here in the modality of alteration, of ambivalence, of the splitting of "identity" from itself into that which it is not. Of the dissolution, then, of form. For it is not clear, will never be clear, whether the gesture is a caress or a cut [...]. Swish. Flip. Alter. Every alternation produces an alteration. And, identities multiply. Lips. Testicles. Buttocks. Mouths. Eyes. Like clockwork. A clock every second of which marks the inversion of all its elements. Hetero-erotic... Homo-erotic... auto-erotic... hetero...erotic... Like clockwork⁵⁴.

Au cœur des échanges entre *scientia sexualis* et *ars erotica* se retrouve la notion de l'archive. Car entre la pornographie et l'art il y a une appropriation réciproque des documents de la culture populaire et de la culture savante où les archives se passent de main en main, de corps à corps, d'images à images par des gestes clandestins ou flamboyants. Entre artistes et scientifiques la sexualité se forme, se déforme, s'informe et se reforme. Ici nous comprenons la notion d'archive dans le sens foucauldien.

De l'*Histoire de la folie* à *L'archéologie du savoir* de [Michel] Foucault, l'archive représente l'ensemble des discours effectivement prononcés à une époque donnée et qui continuent à exister à travers l'histoire. Faire l'archéologie de cette masse documentaire, c'est chercher à en comprendre les règles, les pratiques, les conditions et le fonctionnement. Pour [Michel] Foucault c'est avant tout un travail de recollection de l'époque choisie, c'est-à-dire toutes les traces discursives susceptibles de permettre la reconstitution de l'ensemble des règles qui, à un moment donné, définissent à la fois les limites et les formes de la dicibilité, de la conservation, de la mémoire, de la réactivation et de l'appropriation⁵⁵.

L'appropriation de l'archive pornographique, à l'intérieur d'une archéologie du savoir sexuel, se veut également une critique de l'autorité de ce savoir comme mécanisme de contrôle et de domination. Dans son essai *Mnémosyne et le Denkraum renaissant* :

⁵³ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel par Georges Bataille*, (Paris : Macula, 1993), 175.

⁵⁴ Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, (Cambridge : MIT Press, 1994), 166.

⁵⁵ Judith Revel, *Dictionnaire Foucault*, (Paris : Ellipses, 2008), 15.

pratique du document chez Aby Warburg l'auteure Maud Hagelstein établit une affinité entre la méthodologie warburgienne et la méthodologie foucauldienne à l'intérieur d'une pratique particulière du document qui travaille, selon nous, à la fois l'histoire de l'art et l'histoire de la sexualité.

Par une mutation qui ne date pas d'aujourd'hui, mais qui n'est pas sans doute encore achevée, l'histoire a changé sa position à l'égard du document : elle se donne pour tâche première, non point de l'interpréter, non point de déterminer s'il dit vrai et quelle est sa valeur expressive, mais de le travailler de l'intérieur et de l'élaborer : elle l'organise, le découpe, le distribue, l'ordonne, le répartit en niveaux, établit des séries, distingue ce qui est pertinent et ce qui ne l'est pas, repère des éléments, définit des unités, décrit des relations. Le document n'est donc plus pour l'histoire cette matière inerte à travers laquelle elle essaie de reconstituer ce que les hommes ont fait ou dit, ce qui est passé et dont le seul sillage demeure : elle cherche à définir dans le tissu documentaire lui-même des unités, des ensembles, des séries, des rapports⁵⁶.

Ce travail de la matérialité de l'archive en histoire de l'art fut maintes fois exploré par les artistes depuis les collages et photomontages des avant-gardes historiques⁵⁷, en passant par les installations d'archives des années 1960 et 1970⁵⁸ ou les artistes iconographes d'aujourd'hui⁵⁹. Mais ce travail de l'archive fut moins réfléchi à travers une histoire de la sexualité depuis l'invention de la photographie à l'exception de quelques chercheurs en études féministes, gaies et lesbiennes, ou queer. Ce qui m'importe ici, ce sont les liens entre les pratiques artistiques et les pratiques sexuelles et en quoi ces pratiques expérimentent plus qu'elles n'interprètent « en déconstruisant les catégories d'œuvres, de période et d'auteur »⁶⁰ mais également en reconfigurant les catégories du sexe, du genre et de la sexualité. L'appropriation de la pornographie en art implique un geste transgressif

⁵⁶ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, (Paris : Gallimard, 1969), 14.

⁵⁷ Sven Spieker, *The Big Archive : Art from Bureaucracy*, (Cambridge : MIT Press, 2008).

⁵⁸ Benjamin Buchloh, « Warburg's Paragon ? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe » dans *Deep Storage : Collecting, Storing and Archiving in Art*, (Munich, New York : Prestel, 1998).

⁵⁹ Garance Chabert et Aurélien Mole, « Artistes Iconographes ». *Art21*, 25, (2009) : 18-27.

⁶⁰ Maud Hagelstein (2009), « Mnémosyme et le Denkraum renaissant : pratique de document visuel chez Aby Warburg », dans *MethIS*, 2, (2009), 91.

qui rassemble le visuel et le viscéral, la culture vulgaire à la culture savante. Et ce geste est aussi une méthode apparentée à celui de l'artiste ou du chercheur, une méthode qu'Aby Warburg décrit ainsi :

La nouveauté de ma méthode tient en ceci que, pour rendre compte de la psychologie de la création artistique, je rassemble des documents venus du domaine de la langue aussi bien que des arts plastiques ou du monde du drame religieux. Pour y parvenir, moi et mes compagnons de recherche devons avoir devant nous les documents c'est-à-dire les livres et les images disposés sur de grandes tables afin que nous puissions les comparer, et ces livres et ces images doivent être à portée de main sans difficulté et instantanément. Aussi ai-je besoin d'une véritable arène avec des tables afin d'avoir sous la main les livres usuels et le matériel iconographique⁶¹.

Disposer côte à côte sur une table, des archives⁶² d'iconographies sexuelles, scientifiques et artistiques désordonnent les normes représentatives des corps. À la fin de son ouvrage portant sur la revue *Documents*⁶³, dirigée par Georges Bataille et Michel Leiris, Georges Didi-Huberman prétend que les méthodologies warburgienne et bataillienne mériteraient d'être comparées en lien avec leur travail commun du montage⁶⁴. Chez Bataille, l'action de l'informe modifie et module les images, c'est un geste d'appropriation des documents ou des archives. Rendre les archives informelles, c'est mélanger les cartes pour rejouer l'histoire de l'art et de la sexualité à nouveau et faire le pari d'une reconfiguration du paradigme esthétique et érotique. Rendre les archives informelles, c'est déclasser les archives afin de décloisonner les frontières disciplinaires. C'est une heuristique du montage entre les corps, les images, les médiums. Mais c'est aussi poser un geste à

⁶¹ Aby Warburg cité par Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, (Paris : Macula, 1998), 230.

⁶² Pour le travail de montage des archives sur une table voir Georges Didi-Huberman, « Atlas de l'impossible, Warburg, Borges, Deleuze, Foucault » dans *Michel Foucault*, (Paris : Cahier de l'Herne, 2011), 251-263.

⁶³ Georges Bataille, *Documents*, n° 1 à 7, 1929 et n° 1 à 8, 1930, (Paris : Jean-Michel Place, 1991).

⁶⁴ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, (Paris : Macula, 1995), 380-881.

l'intérieur des corps, des images et des médiums eux-mêmes. Les images de Jacques-André Boiffard, photographe, médecin et collaborateur à la revue *Documents* de Bataille, s'inscrivent dans le registre de l'informe (fig. 24, 25, 26, 27).

[...] L'informe bataillien n'est pas du tout *le contraire* de la matière, [...] en réalité la valeur de bouleversement visée dans le terme informe correspondait souvent à la mise en œuvre d'un *procédé spatial spécifique* : gros plan, contre-plongée, rotation ou renversement à 180 degrés, forme rendue floue, érodée, recadrée, *invasion* de l'objet par son espace environnant, etc⁶⁵.

Le catalogue de l'exposition *Informe : mode d'emploi* explore la notion complexe de l'informe inaugurée par Georges Bataille au moment où il était rédacteur en chef de la revue *Documents* à la fin des années 1920 et le début des années 1930. Selon Yves-Alain Bois, l'un des commissaires de l'exposition avec Rosalind Krauss, l'informe de Bataille

n'est pas tant un motif stable auquel on peut se référer, un thème symbolisable, une qualité donnée, qu'un vocable permettant d'opérer un déclassement, au double sens de rabaissement et de désordre taxinomique. L'informe n'est rien en soi, n'a d'autre existence qu'opérateur : c'est un performatif [...] ⁶⁶.

Dans cette perspective l'informe chercherait à déclasser, par la performativité du geste, l'ordre de l'archive d'une *scientia sexualis*. L'une de nos hypothèses est que certains artistes s'affairaient à défaire la norme pornographique et son régime discursif du sexe en se l'appropriant par la performativité. Cette performativité, vue comme une opération critique, situerait l'appropriation de la pornographie dans le contemporain non comme une simple provocation mais également comme un travail sur la *scientia sexualis*. Les artistes élaboreraient une forme d'*ars erotica* leur étant propre tout en rendant la norme du genre pornographique, informe.

⁶⁵ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, 22.

⁶⁶ Yves-Alain Bois et Rosalind Krauss, *Informe : mode d'emploi*, (Paris : Centre George Pompidou, 1996), 15.

2.3 Corps queer et performativité

[...] *It is rather to recognize the complexity and the density of history's "taking place", always referring (performatively) to its previous incarnations [...] in order to proclaim as new but, in so doing, emphasizing its dependance on the old*⁶⁷.

*Post-pornography lays claims to a critical, revolutionary potential within the regime of sexual representation through performative excessiveness. But beware : this assertion is camp, a vulnerable gesture situated between implicit, critical, denaturalizing performance and glamorous affirmation (Brecht/Warhol). This doesn't mean that it cannot have an effect on reality, though. Actually, post-pornographers know this. It does*⁶⁸.

L'appropriation de la pornographie est affaire de performativité. Le concept de performativité, maintes fois repris, découle des théories du langage de John L. Austin où les énoncés (performatifs) agissent ou ont un effet sur la réalité et font ce qu'ils disent. Ces énoncés peuvent être heureux ou malheureux dans l'éventualité qu'ils réussissent ou non à produire un changement, un événement⁶⁹. S'inspirant, entre autres, de John L. Austin, de Jacques Derrida et de Michel Foucault, Judith Butler élabore une influente théorie du genre et son concept de performativité⁷⁰. Selon elle, la performativité souligne la capacité du corps à imiter, citer ou réitérer le processus normatif à travers ses expressions. Mais il est impossible de copier ou de répéter la même chose dans la durée. À l'intérieur de cette impossibilité s'inscrit la capacité d'agir permettant la transformation du sujet⁷¹. Cette capacité d'agir ou cette agentivité est un geste critique de la normalisation du sexe, du genre ou de la sexualité. Cette critique, qualifiée de queer dans le champ de l'histoire de l'art et de la sexualité, réinterprète le corps et ses images comme subversion mais aussi comme survivance. Elle fait revivre des corps et des images

⁶⁷ Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, (Minneapolis : University of Minnesota Press, 1998), 62.

⁶⁸ Tim Stüttgen, *Post/Porn/Politics : Queer Feminist Perspectives on the Politics of Post Porn Performance and Sex Work as Culture Production*, (Berlin : Tim Stüttgen, 2009), 9.

⁶⁹ John Langshaw Austin, *How to Do Things with Words : The Williams James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, (Oxford : Urmson, 1962).

⁷⁰ Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, (New York : Routledge, 1990)

⁷¹ Judith Butler, *Bodies that Matter : On the Discursive Limits of Sex*, (New York : Routledge, 1993), 105-106.

occultées par la culture normative qui considère certaines représentations (sexuelles ou autres) comme du « vulgaire papier peint » (*Queer Wallpaper*) indignes d'être vues non seulement comme de l'art mais également comme simple sujet/objet d'étude⁷².

Ainsi, la performativité du corps chez Judith Butler se déploie dans la durée. Cette performativité dans la durée pourrait s'apparenter à la récurrence des formules de pathos et à leur survivance chez Aby Warburg, elle puiserait sa force et réaliserait sa forme dans et par les archives. L'appropriation de la pornographie, par les effets et les affects qui l'accompagnent, installerait une ambiguïté dans l'art et la sexualité même.

L'appropriation performative de la pornographie en art n'est jamais un acte définitif (d'identité) mais un geste affirmatif (d'intensité) dans le relai infini de ses interprétations. Ainsi, en paraphrasant Karl Sierck, les images [pornographiques] animent et provoquent les interprétants. Mais les images [pornographiques] sont également animées et provoquées à chaque acte d'interprétation⁷³. Le geste d'appropriation est à la fois immersif (dans le pathos) et critique (dans la formule). Selon Eve Kosofsky Sedgwick, autre théoricienne des études queer, un texte est performé à chaque nouvelle lecture et cette relecture effective est accompagnée d'un affect. La reconstruction ou déconstruction d'un texte se produit toujours dans un contexte. Eve Kosofsky Sedgwick propose le concept du périperformatif, c'est-à-dire à savoir ce qui se passe autour de l'acte performatif, ce qui permet à chaque nouvel herméneute d'un texte ou d'une image de prendre position, de résister et de poser un geste⁷⁴. Le style gestuel des corps et des

⁷² Jennifer Doyle, « Queer Wallpaper » in *A Companion to Contemporary Art since 1945*, edited by Amelia Jones, (Malden : Blackwell, 2006), 343-355.

⁷³ Karl Sierck, *Images oiseaux : Aby warburg et la théorie des médias*, 15.

⁷⁴ Eve Kosofsky Sedgwick, « Around the Performative : Periperformative Vicinities in Nineteenth-Century Narrative » dans *Touching, Feeling : Affect, Pedagogy, Performativity*, (Durham : Duke University Press, 2003), 67-91.

images ne s'élabore pas seulement dans la durée, mais également dans un espace variable qui confirme la réalité du geste. Chaque artiste ou chercheur dans l'atelier ou la chambre, sur une table ou un écran d'ordinateur, performe dans un espace donné, l'œuvre ou l'artefact qui sera ensuite performé de nouveau dans le site d'exposition (urbain, muséale, virtuel, livresque, etc.).

Il faut penser le queer non comme une identité mais une posture, esthétique et politique, déployant un ensemble de pratiques de déconstruction qui ont le potentiel de contester la normativité sexuelle et artistique. Le queer s'incarne à l'intérieur d'une praxis spécifique, de positions stratégiques et l'emploi d'une méthodologie disruptive. Florence Tamagne, historienne française spécialisée en études culturelles a publié *Mauvais genre ? : Une histoire des représentations de l'homosexualité* et propose son appréhension du queer.

[...] Le terme queer ne prétend pas s'appliquer uniquement aux homosexuel(le)s, mais se veut une catégorie politique universelle, ouverte à tous ceux qui résistent aux injonctions catégorielles de sexe et de genre : en ce sens, la politique queer vise à l'indifférenciation sexuelle et remet à l'honneur des groupes longtemps marginalisés comme les bisexuels, les travestis ou les transgenres. Dans le contexte de l'épidémie du sida, elle offre également une possibilité de transcender le sexe au bénéfice d'une déssexualisation du corps tout entier⁷⁵.

Il ne faut pas entendre ici déssexualisation dans le sens d'asexué mais plutôt dans la perspective d'une déconstruction et d'une reconfiguration du dispositif de sexualité au sein du sexe et de ses représentations. Dans les *Dits et écrits* Michel Foucault discute en quoi consiste cette déssexualisation du corps en ce qu'elle est liée à une création, « une entreprise créatrice »⁷⁶ où *scientia sexualis* et *ars erotica* s'interpénètrent. Le dispositif de

⁷⁵ Florence Tamagne, *Mauvais genre ? Une histoire des représentations de l'homosexualité*, (Paris : La Martinière, 2001), 236.

⁷⁶ Michel Foucault, « Michel Foucault, une interview : sexe, pouvoir et la politique de l'identité » dans Daniel Defert et François Ewold (dir), *Dits et écrits*, tome IV, texte n° 358, (Paris : Gallimard, 1984), 738.

sexualité ne fait pas en sorte de dire non au sexe, mais de l'encadrer, de l'encoder et de l'identifier⁷⁷. Les artistes féministes, gais ou queer désencadrent, décodent et désidentifient ce dispositif pour en fabriquer une culture et ils tendent « plutôt à une déssexualisation, à une économie générale du plaisir qui ne soit pas sexuellement normé »⁷⁸. Cette déssexualisation se produit et se reproduit dans la transgression, la subversion et la survivance à travers différentes technologies du visible et du sensible. En réunissant art et pornographie

Many of the artworks [...] might be thought of as queer in that they take the stigmatized image of homosexuality (as crime or obscenity, as sickness or stereotype) and force it into the register of visibility. Rather than countering homophobia with positive image of assimilation or dignity, artists from Cadmus [Warhol, Mapplethorpe, etc.] to Wojnarowicz have drawn upon (and often drawn out) the deviant form of homosexuality. Whether through the use of satire, stereotype, camp mug-shot photography, sadomasochism, or *appropriated pornography*, these artists pictured homosexuality as something that could never be fully disciplined by the dominant culture⁷⁹.

Dans son essai, *Queer Beauty : Winckelmann and Kant on the Vissicitudes of the Ideal*, l'historien de l'art Whitney Davis questionne les processus de la transgression et de la subversion associés aux stratégies queer dans l'art et suggère que certaines représentations homoérotiques dans l'histoire, malgré leur idéalisation et leur normalisation, feraient aussi partie intégrantes de la culture queer. Cette culture queer que Whitney Davis évoque ne fait évidemment pas référence au concept de la subversion ou des représentations hors-la-loi de Richard Meyer mais plutôt au concept de l'imitation (*Nachahmung*) à travers l'idéalisation du corps masculin de l'Antiquité par l'inventeur de la discipline de l'histoire de l'art Johann Joachim Winckelmann. Selon Whitney Davis ce

⁷⁷ Michel Foucault, « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps » dans Daniel Defert et François Eweld (dir.), *Dits et écrits*, tome III, texte n° 197, (Paris : Gallimard, 1984), 234.

⁷⁸ Michel Foucault, « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps », 235.

⁷⁹ Richard Meyer, *Outlaw Representation : Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art*, (Oxford : Oxford University Press, 2002), 278.

concept de l'imitation (*Nachahmung*) d'un idéal dans l'art aurait des affinités avec le concept d'après-coup (*Nachträglichkeit*) de Sigmund Freud et le concept de survivance (*Nachleben*) d'Aby Warburg⁸⁰. De Winckelmann à aujourd'hui se retrouve toujours la tension entre la subversion et la survivance d'une culture queer discontinue et définie par le désir et le travail de la mémoire. Des canons de l'histoire de l'art, à la culture populaire et jusqu'aux sous-cultures underground, se profile une histoire dynamique de la sexualité queer. Nous ne pouvons plus seulement réfléchir à cette histoire de l'art et de la sexualité qu'à travers les concepts de subversion (renversement radical d'un idéal/d'une norme) ou de la renaissance traditionnelle (imitation parfaite d'un idéal/d'une norme) mais aussi à travers le concept de survivance (résurgence décalée/remontage d'un idéal/d'une norme). Cette survivance des images et des corps se produit et se reproduit de manière performative à travers l'espace et le temps par les gestes des artistes, des modèles, des chercheurs, et des spectateurs. Des ouvrages comme *Gender Advertisements*⁸¹ du sociologue Erving Goffman, ou *Let's Take Back our Space : "Female" and "Male" Body Language as a Result of Patriarchal Structure*⁸² de l'artiste Marianne Wex ou bien *Caught Looking : Feminism, Pornography and Censorship*⁸³ du groupe Feminist Anti-Censorship Taskforce s'activent comme des formes d'atlas, montages, collages critiques où s'ouvrent les questions du sexe, du genre et de la sexualité. Mais je me référerai plutôt ici aux sections « *Patterns that Keep Coming up* » et « *Something Borrowed, Something New* » de l'historien du cinéma et de la sexualité Thomas Waugh dans son livre *Hard to*

⁸⁰ Whitney Davis, *Queer Beauty : Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and Beyond*, (New York : Columbia University Press, 2010), 21.

⁸¹ Erving Goffman, *Gender Advertisements*, (Cambridge : Harvard University Press, 1979).

⁸² Marianne Wex, *Let's Take Back our Space : "Female" and "Male" Body Language as a Result of Patriarchal Structure*, (Berlin : Frauenliteratur Verlag, 1979).

⁸³ F. A. C. T. Book Committee, *Caught Looking : Feminism, Pornography and Censorship*, (New York : Caught Looking, 1986).

Imagine : Gay Male Eroticism in Photography and Film from their Beginnings to Stonewall.

[...] Across different historical contexts and different periods, cross-fertilizations and border crossings. These visual and imaginary continuities knit together the instrumentalities of art, commerce, the underground, science, or ideology, and blur the borders of the licit and the illicit⁸⁴.

Ainsi, selon Thomas Waugh, à travers quatre régimes de l'image érotique (*art, physique culture, the illicit, the instrumental*) reviennent des formules (homo) érotiques, visuelles et imaginaires (*homoerotic formulae*) qui brouillent les frontières entre la culture savante et la culture populaire. Par exemple, à travers le motif de Narcisse, l'historien dispose côte à côte des iconographies des régimes scientifique, culturiste, artistique et pornographique en juxtaposant les archives du docteur Magnus Hirschfeld, de magazine spécialisé, de collection privée, et de l'artiste Jean Cocteau⁸⁵. Dans la même veine il faut également mentionner la figure du collectionneur qui par l'appropriation d'images de toutes provenances produit divers collages et montages (albums ou *scrapbooks*) comme autant d'atlas érotiques vernaculaires. Le collectionneur allemand Arthur Everding en serait une excellente démonstration⁸⁶. Les formules (homo) érotiques élaborées par Thomas Waugh et les divers montages des collectionneurs font évidemment réfléchir aux concepts de formules de pathos (*Pathosformel*) et de survivance (*Nachleben*) chez Aby Warburg. La production, la réception et l'interprétation des images s'inscrivent dans une histoire se référant au passé. Mais cette référence au passé des images n'est jamais

⁸⁴ Thomas Waugh, *Hard to Imagine : Gay Male Eroticism in Photography and Film from their Beginnings to Stonewall*, (New York : Columbia University Press, 1996), 41.

⁸⁵ Thomas Waugh, *Hard to Imagine : Gay Male Eroticism in Photography and Film from their Beginnings to Stonewall*, 43.

⁸⁶ Thomas Waugh, *Hard to Imagine : Gay Male Eroticism in Photography and Film from their Beginnings to Stonewall*, 36-37.

une imitation exacte (renaissance) ou une rupture définitive (subversion) ni même une continuité dans le temps (archétype). Elle est plutôt un geste, un acte de montage effectué par la mémoire qui travaille l'image à la fois fantomale et fantasmatique (survivance). Cet acte de mémoire et d'imagination par le montage se produit à travers un investissement érotique du corps. C'est un acte performatif de référence au passé qui n'est pas, non plus, l'archétype jungien. Nous ne sommes plus dans la réplique du passé (tableau classique ou scientifique) ou l'élimination du passé (table rase) mais bien dans la transformation du passé (table de montage). La méthodologie queer alliée à la méthodologie warburgienne nous permet d'interroger notre relation au passé mais aussi notre relation au présent. Dans le contemporain même se joue l'histoire de l'art et de la sexualité où *ars erotica* et *scientia sexualis* se confondent, et où fantômes et fantasmes s'emmêlent.

Every gesture, subject and gender position, sex-practice, erogenous zone, camera perspective and value of affect and code can be profaned or appropriated, deconstructed and queered, reworked and genderfucked ; it can get territorialized and deterritorialized. Welcome to the post-pornographic of political perversion(s)⁸⁷.

Une appropriation queer de la pornographie donnerait naissance à une post-pornographie c'est-à-dire à une pornographie qui remettrait en jeu les aprioris du masculin et du féminin, du sexe mâle et du sexe femelle et de leurs pratiques sexuelles respectives et respectables. Et si nous sommes pervers dans notre science de la sexualité, peut-être sommes-nous polymorphe dans notre art érotique, et vice-versa ? Et si la question de l'appropriation de la pornographie se pose depuis les années 1970 jusqu'à aujourd'hui dans les atlas perpétuels des gestes, peut-être, est-ce pour redéployer une nouvelle Carte

⁸⁷ Tim Stüttgen, *Post/Porn/Politics : Queer Feminist Perspectives on the Politics of Post Porn Performance and Sex Work as Culture Production*, 9.

de Tendre ? Mais une Carte de Tendre où la biopolitique des corps fait rage.

Chapitre 3

Atlas : des images aux gestes.

Les quelques exemples qui vont suivre ont tous en commun d'aborder la méthodologie warburgienne à leur manière (implicite ou explicite) en relation avec l'art, l'érotisme et la pornographie. La conclusion de l'exposition *Atlas* de Georges Didi-Huberman au Musea Reina Sofia à Madrid en 2010 ouvrait cette perspective de recherche avec des œuvres comme *Passionnement* de Ghérasim Luca (1944) (fig. 28) ou *Le Phénomène de l'extase* de Salvador Dali (1933) (fig. 29). Ici nous tenterons de découvrir, en vrac, diverses approches interdisciplinaires de la méthodologie warburgienne afin d'en dégager les particularités.

Les méthodologies de l'*Atlas* de Gerhard Richter et de l'atlas *Mnémosyne* d'Aby Warburg furent déjà comparées auparavant⁸⁸. Mais ici, nous nous intéresserons à deux segments très particuliers de l'*Atlas* de Richter ou l'appropriation de la pornographie entre en scène. Les panneaux 21, 22 et 23 de l'imposante installation photographique, commencée en 1962, reproduisent des images de films et de magazines pornographiques (fig. 30, 31, 32) Plusieurs de ces représentations (hétéro) sexuelles l'inspiraient pour la réalisation de toiles dont il déformait, surexposait et rendait floues les figures. Il est important de noter que cette série d'images pornographiques succède immédiatement les panneaux 16, 17, 18, 19, 20 représentant des scènes de la Shoah. Gerhard Richter est intervenu directement sur ses photographies des camps de concentration en leur octroyant un rendu flou et en y appliquant de la couleur. Mais il a renoncé à transposer ce

⁸⁸ Benjamin Buchloh, « Gerhard Richter's Atlas : The Anomic Archive ». *October*, 88, (1999) : 117-145 ; Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : Aby Warburg et le temps des fantômes*, (Paris : Éditions de Minuit, 2002).

thème vers le médium de la peinture, peut-être par pudeur⁸⁹. Cependant, il serait intéressant de se demander pourquoi de telles séries se suivent dans l'ordre du montage et pourquoi elles sont sujettes aux manipulations et au concept de l'informe évoqué au chapitre 2. Ces images horribles et pornographiques possèdent la qualité de choquer visuellement, mais aussi d'éveiller viscéralement les spectateurs. Le seul moyen de se distancier de telles images et de s'immerger en elles semble être les alternatives de leur alternation (par le montage) et de leur altération (par l'informe). L'intervention de l'artiste reste ici paradoxale mais elle nous permet également de penser la médialité et la matérialité du corps dans ses dimensions douloureuses et voluptueuses.

L'installation, *15 tableaux numériques*, conçue par Katerina Kaiser et Hans Holzkamp ouvrant l'exposition *SEXWORK* à Berlin en 2007 se révèle un bon exemple de l'application de la méthodologie warburgienne dans les domaines de l'art et de la sexualité⁹⁰. Ce projet présente des images de prostituées provenant autant de l'histoire de l'art que de la culture populaire, de différentes périodes et parties du monde. Ici se côtoie des reproductions de toiles de l'*Olympia* d'Edouard Manet de 1863, *Liegendes Mädchen im Rüschenkleid* de Gustav Klimt de 1904, *La Maja desnuda* de Francisco Goya (autour de 1800), les photographies de Hans-Martin Rieger (*Lady Johanna*, 2006) ou d'E. J. Bellocq (*Storyville Portrait*, 1912), des cartes postales provenant de l'Allemagne (*Charlottenburgen Dame*, 1905) ou du Vietnam (*Colinchine*, date indéterminée), un autoportrait de Colette (*Deadly Feminine*, 1979), une *Danae* d'un vase grecque datant d'entre 450 et 500 A. J.C., ainsi que d'autres reproductions d'artistes inconnus et même une capture d'écran du jeu d'ordinateur *LULA 3D* (fig. 33-34). Ces images canoniques

⁸⁹ Armin Zweite, « Gerhard Richter's Album of Photographs, Collages and Sketches » dans *Gerhard Richter Atlas : The Reader*, (Londres : Whitechapel Gallery, 2003).

⁹⁰ Stephen Bauer *et al*, *SEXWORK : Art, Mythos, Reality*, (Berlin : Kercher Verlag, 2007).

de l'art côtoyant des images du quotidien s'influencent l'une et l'autre des romans jusqu'aux jeux vidéo. Art et pornographie ici se répondent entre regards et résonances.

Annie Sprinkle use du dispositif visuel de l'atlas dans son corpus d'œuvres. *Post Porn Light Box*, *Bosom Ballet*, *Post Modern Pin-Ups Playing Cards* (fig. 35) et *Breast Cancer Ballet Collages* sont quelques exemples méthodologiques qui resurgissent tout au long de sa carrière qui peut être lu comme « une performance de désidentification biopolitique où elle joue la travailleuse du sexe, l'actrice porno, l'artiste de performance, la féministe pro-sexe, la professeure et la lesbienne »⁹¹. De la *scientia sexualis* à l'*ars erotica*, de la normativité pornographique à la déconstruction post-pornographique, Annie Sprinkle incarne un parcours exemplaire d'une « approche critique, réflexive et performative de la production du sexe et de l'image »⁹². Chez Annie Sprinkle l'atlas en est un du plaisir. Ce plaisir qui déconstruit tout sur son passage.

En 2007 l'artiste danois Henrik Olesen expose, au musée Migros à Zurich, son installation, *Some Gay-Lesbian Artists and/or Artists Relevant to Homo-Social Culture Born between c.1300-1870/ SEX-MUSEUM*, qui s'inspire fortement de la méthodologie warburgienne (fig. 37-38). Composé de sept panneaux noirs

[Henrik] Olesen présente une succession de montage d'images prélevées dans les livres ou bien les extraits de presse, ces champs de vignettes, légendées le plus souvent, agrémentées parfois d'un intitulé ou de textes surlignés qui les interprètent, organisent des associations d'attitudes et de gestes qui évoquent le *Pathosformel* de l'atlas *Mnemosyne* d'Aby Warburg. La répétition, sur ces tableaux noirs, de postures suggestives sculptées, peintes ou photographiées, d'hommes et de femmes, de corps masculins et de corps féminins, mais aussi masculinisés ou féminisés, définit une situation de lecture théâtralisée du désir, tandis que les textes suggèrent simultanément la dramaturgie de la Loi que fait peser sur la libre circulation des corps les discours de la police, de la justice, de la médecine, ou de

⁹¹ Tim Stüttgen, *Post/Porn/Politics : Queer Feminist Perspectives on the Politics of Post Porn Performance and Sex Work as Culture Production*, 10.

⁹² Tim Stüttgen, *Post/Porn/Politics : Queer Feminist Perspectives on the Politics of Post Porn Performance and Sex Work as Culture Production*, 10.

l'état. Par une série de généalogies déviantes, les histoires de ceux et celles qui ont eu à souffrir se trouvent ainsi associées à la figurabilité de leurs désirs⁹³.

Cette « série de généalogies déviantes », très foucauldienne, se propose d'être une révision sexuellement explicite de l'histoire de l'art ou encore une fois s'accrole une science de la sexualité et un art érotique.

Les errances nocturnes de la photographe Nan Goldin dans les galeries du musée du Louvre pour un projet commandé par le cinéaste et metteur en scène Patrice Chéreau en 2010 témoignent d'une relation érotique aux œuvres canoniques de l'histoire de l'art. Ce projet titré *Scopophilia* se présente comme une série de diapositives présentée au Louvre avant de devenir une exposition dans une galerie de New York en 2011. Puisant dans plus de 400 photographies de ses archives, Nan Goldin les compare à de nouvelles photographies de peintures et de sculptures de la collection du musée. Il en résulte sept grilles thématiques (fig. 39-40) qu'un critique d'art de la revue *Artforum* compare à l'atlas *Mnemosyne* d'Aby Warburg⁹⁴. Ces grilles de lecture produisent un atlas gestuel en créant des lignes de force et des effets de forme entre les images des canons de l'histoire de l'art et les archives intimes de Nan Goldin. Cette méthodologie à la fois bataillienne par l'informe et warburgienne par le montage suggère une iconologie des intervalles où se performe une esthétique et une politique sexuelle de l'imagination spécifiquement queer. Il est fascinant que dans le catalogue de l'exposition, *Des visages et des corps*, un commentateur évoque le travail des images du commissaire Patrice Chéreau (en résonance avec *Scopophilia* de Nan Goldin) comme ceci :

⁹³ Elisabeth Lebovici, « Généalogies queer ». *Critique*, 759-760, À quoi pense l'art contemporain ?, (2010) : 680.

⁹⁴ Joseph Akeel, « Nan Goldin – Matthew Marks Gallery ». *Artforum*, (November 2011) [en ligne] <http://josephhakeel.com/Nan-Goldin-Matthew-Marks-Gallery-Artforum> consulté le 19 décembre 2011.

Un jour, il a placé côte à côte le *Saint-Sébastien soigné par sainte Irène* de Francesco del Cairo et une photographie de Nan Goldin, *David in Bed*. D'un côté le buste renversé sur lequel tombe la lumière ; sainte Irène, vieille et ridée, se penche et le soigne. De l'autre, une ampoule qui pend au-dessus d'un lit, à l'arrière-plan la silhouette floue d'un homme allongé. L'œuvre actuelle, la solitude de *David in Bed*, nous ramène au sens véritable de l'iconographie galvaudée de *Saint Sébastien*. Qu'est-ce que cela représente au fond ? Un corps qui souffre, un corps marqué par la lumière de la grâce, un corps jeune et beau, sacrifié et confronté au désir d'une femme, vieille. Il ne s'agit pas d'ériger sur les ruines du Musée (avec un M majuscule) ainsi démantelée les contingences d'un musée imaginaire, formel et intellectuel, de substituer un ordre à un autre, mais [...] de ranimer la part de vie enfermée, figées pour l'éternité dans l'œuvre d'art muséifiée⁹⁵.

La méthodologie décrite ici évoque les survivances d'Aby Warburg et exprime la médialité et la matérialité de l'image afin de libérer le geste des hiérarchies sexuelles et des genres artistiques. Patrice Chéreau et Nan Goldin déclassent les canons et redonnent vie aux archives visuelles canoniques et intimes par leurs gestes pour mieux faire ressortir leurs valeurs affectives et viscérales.

Cette dichotomie entre art et pornographie ne sert à ceux ou celles qui ont avantage à ce que les normes (artistiques et pornographiques) stagnent et qu'elles demeurent séparées. Nous croyons qu'une dialectique ou encore mieux une dialogique entre art et pornographie dépasse les simples oppositions binaires pour penser leurs interrelations et leurs redéfinitions dans leur complexité.

Le mot de dialogique n'est pas un mot qui permet d'éviter les contraintes logiques et empiriques comme l'a été si souvent le mot dialectique. Ce n'est pas un mot passe-partout qui escamote toutes difficultés comme les dialecticiens l'ont fait pendant des années. Le principe dialogique est au contraire l'affrontement de la difficulté du combat avec le réel⁹⁶.

La scientia sexualis et *l'ars erotica* de Michel Foucault dans les années 1970

⁹⁵ Patrice Chéreau, *Des visages et des corps*, (Paris : Skira, Flammarion, Louvre, 2010), 66-67.

⁹⁶ Edgar Morin, *Science avec conscience*, (Paris : Fayard, 1990), 176-177.

étaient, me semble-t-il, des outils ou conceptuels afin de repenser cette complexité entre une pornographie normative et une avant-garde déjà post-pornographique. Depuis quelques années, plusieurs expositions tentèrent de faire sens de l'appropriation artistique de la pornographie dans le monde contemporain. *Seduced : Art and Sex from Antiquity to Now*⁹⁷, *Bodypolitix*⁹⁸, *The Porn Identity*⁹⁹, *XXX Testimonial : an Exhibition of Works Dedicated to Sexual Imaginings*¹⁰⁰ ne sont que quelques exemples de cette exploration de l'artistique et du pornographique. *RAINBOW WALL*, installation vidéo conçue par les commissaires à la fin de l'exposition *The Porn Identity* à Vienne en 2009 démontre, peut-être, le potentiel queer des gestes pornographiques.

It was a grid of 20 separate screens, 4 high and 5 wide, showing a series of porno films. Naked bottoms bucked away, taugth balls jigged, tongues flickered and stretched orifices were mercilessly zoomed in on; and the whole time the vertical rows of screens were shaded with different tints of color. All forms of porn are represented on the screens, straight, gay and lesbian¹⁰¹.

Bien sûr, toutes ces réinterprétations et déconstructions du genre pornographique restent des questions ouvertes. Toutes ces nouvelles « grilles » de lecture de la sexualité, tous ces atlas nous proposent, peut-être, d'autres modes de relations aux représentations sexuelles. Car au-delà de l'identification aux images, il y a aussi la résonance charnelle et la force orgasmique.

⁹⁷ Marina Wallace, Martin Kemp and Joanne Berstein (dir), *Seduced : Art and Sex from Antiquity to Now*, (Londres : Merrell, 2007).

⁹⁸ Florian Waldvogel, *Diary of an Exhibition : On the Path to Bodypolitix*, (Rotterdam : Witte de With, 2007).

⁹⁹ Thomas Edlinger, *The Porn Identity : Expeditions into the Dark Zone*, (Kuntshalle Vien : Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2009).

¹⁰⁰ Deirdre Logue, *XXX Testimonial : An Exhibition of Works Dedicated to Sexual Imaginings*, (Toronto : Mercer Union, 2002).

¹⁰¹ Christian Cummins, « The Art of Porn », *The Vienna Review* (Vienne), 1^{er} mars, 2009. [en ligne] <http://www.viennareview.net/on-the-town/on-display/the-art-of-porn> consulté le 10 aout 2013.

3.1 Résonance charnelle et force orgasmique

Porn (or erotic art) is not a substitute for sexual pleasure, but offers itself as sexual pleasure; insofar as it does so, its address is not to a subject's gaze, but to the body's capacity for pleasure, its capacity to see more than it looks at, to hear more than it listens to, to think more than it conceives¹⁰².

Rather than a property of specific objects, it makes sense to consider queer as an orientation toward them – an activity of questioning and making strange [...]. Rather, sexual depictions and activities need to be considered outside the framework of fixed identity categories. A queer orientation to pornography involves analytical curiosity and openness that does not start from or resort to binary models¹⁰³.

Le cinéma, la photographie, la vidéo, les installations et toutes les formes de performance du corps, de la voix et des sons contribuent à reforcer le cadre de nos perceptions et la dynamique de nos affects. Par là, ils ouvrent des passages possibles vers de nouvelles formes de subjectivation politique¹⁰⁴.

La généalogie narrative de l'*Histoire de la sexualité* de Michel Foucault se termine à peu près au moment où naissent de nouvelles technologies du visible que sont la photographie et le cinéma. Teresa de Laurentis nomme ces technologies du visible des technologies du genre. Ces technologies structurent et forment les identités et s'affirment comme nouveaux instruments de savoir et de pouvoir à l'intérieur du dispositif de la sexualité¹⁰⁵. Donc à la suite de la technologie du sexe foucauldienne basée sur l'écoute, le langage et l'aveu nous voyons une science de la sexualité se poursuivre à travers la vue, l'image et le geste. En 1975, un an avant la parution du volume 1 de l'*Histoire de la sexualité*, Laura Mulvey, publie son article *Visual Pleasure and Narrative Cinema* où elle définit sa théorie psychanalytique du regard masculin et sa capacité à objectiver le corps de la femme par le biais de la caméra, du spectateur et du personnage à travers une critique qui s'adressait au cinéma hollywoodien¹⁰⁶. Les concepts du voyeurisme, de

¹⁰² William Haver, « Really Bad Infinities : « Queer's Honour and the Pornographic Life ». *Parallax*, 5, n° 4, (1999) : 12.

¹⁰³ Susanna Paasonen, *Carnal Resonance : Affect and Online Pornography*, (Cambridge : MIT Press, 2011), 153.

¹⁰⁴ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, (Paris : La Fabrique, 2008), 91.

¹⁰⁵ Teresa de Laurentis, *Technologies of Gender : Essays on Theory, Film and Fiction*, (Bloomington : Indiana University Press, 1987).

¹⁰⁶ Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, (Bloomington : Indiana University Press, 1989).

l'exhibitionnisme, de la scopophilie et de l'identification (divisée entre les catégories de sujet masculin actif et de l'objet féminin passif) ne réussissent pas à saisir la complexité des rapports du corps à l'image. Puisque, selon Linda Williams, la pornographie est le genre corporel (*body genre*) par excellence dans l'histoire du cinéma (avec le film d'horreur et le mélodrame)¹⁰⁷ nous devons nous demander si la discipline de l'histoire de l'art ne devrait pas mettre à profit les instruments intellectuels permettant d'approcher ce nouveau genre. Selon moi, les artistes s'appropriant la pornographie nous posent des questions fondamentales sur ce que l'art fait à la sexualité et ce que la sexualité fait à l'art. À travers ces différentes appropriations, les normes artistiques, pornographiques ou sexuelles se réitèrent ou se déconstruisent.

One could see the choice between art and pornography for what I think it really is – a false dilemma – and acknowledge that certain works of art can also qualify as pornography and vice versa. The latter approach has almost never been adopted in the past (it is quite revealing, for instance, that there is not a single art historical book that carries “pornographic art” in its title). This needs to change¹⁰⁸.

Dans un cours universitaire suivi sur les approches polysensorielles de l'art il m'est toujours apparu étrange que nous évitions d'aborder de front le phénomène de la pornographie ou même de la sexualité. À mon sens, malgré le beau concept de déverrouillage sensoriel de l'anthropologue Philippe Le Breton¹⁰⁹, nous manquons une part (maudite ?) des œuvres. Car étudier ces représentations sexuelles en voulant maintenir à tout prix l'objectivation et l'objectivité, c'est toujours éviter la question du corps et des affects, de leur prégnance, de leur résonance, et du trouble identitaire qui apparaissent avec la notion de l'appropriation. Le regard ancré dans la théorie

¹⁰⁷ Linda Williams, « Film Bodies : Gender, Genre, Excess ». *Film Quarterly*, 44, n° 4 (1991) : 2-13.

¹⁰⁸ Hans Maes, « Who Says Pornography Can't Be Art ? » dans *Art and Pornography : Philosophical Essays*, (Oxford : Oxford University Press, 2012), 40.

¹⁰⁹ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, (Paris : Presses universitaires de France, 1990).

psychanalytique poursuit les objectifs d'une *scientia sexualis* qui fige d'avance le savoir dans des catégories genrées, sexuées et sexualisées spécifiques et normatives.

Pornography is about depicting people as both sexual subjects and objects – and also as assemblages of anonymous, interpenetrating flesh in motion. Objectivation is merely one possible mode of encountering and experiencing these images, and it does not exhaust all available options¹¹⁰.

Appréhender les images pornographiques dans leurs mouvements avec la méthodologie warburgienne de l'atlas nous amène à porter d'autres regards et à envisager une vision synoptique ou le « regard embrassant »¹¹¹ sur les représentations sexuelles, à même la dimension gestuelle du montage.

Selon Laura Marks la qualité stylistique de la pornographie ne serait pas seulement ancrée dans son hypervisibilité (optique) mais aussi dans sa visibilité haptique qui évoque le sens du toucher et la matérialité de l'image par d'extrêmes gros plans, des plans très rapprochés, ou des rendus flous. Cette visibilité haptique comme stratégie dans l'appropriation de la pornographie s'apparente évidemment à la méthodologie bataillienne de l'informe.

Pornography is usually defined in terms of visibility – the inscription or confession of the orgasmic body – and an implied will to mastery by the viewer. The erotic relationship [...] identifying in haptic cinema [...] depends on limited visibility and the viewer's lack of mastery over the image. Haptic visuality suggests ways that pornography might move through the impasse of hypervisuality that by this point seems to hinder rather than support erotic representation. The description of the haptic visuality might suggest ways porn can be haptic [...]. A haptic pornography would invite a very different way of engaging with the image. The haptic image indicates figures and then backs away from representing them fully – or, often, moves so close to them that for that reason they are no longer visible. Rather than making the object fully available to view, haptic [visuality] puts the object into question, calling the viewer to engage in imaginative construction¹¹².

¹¹⁰ Susanna Paasonen, *Carnal Resonance : Affect and Online Pornography*, 175.

¹¹¹ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, 255.

¹¹² Laura Marks, *Touch : Sensuous Theory and Multisensory Media*, (Minneapolis : Minnesota University Press, 2002), 15-16.

La tension entre une visibilité optique et pornographique (regard pénétrant) et une visibilité haptique et érotique (regard caressant) pourrait nous ramener à un binarisme simpliste où la *scientia sexualis* et l'*ars erotica* s'opposent. Pourtant, bien au contraire, cela nous suggère qu'il y a une diversité de regards possibles sur les images et les corps. De plus il n'y a pas que les regards, mais aussi les affects portés et produits par ces images et ces corps. Et il y a, encore, la potentialité de ces images et ces corps à nous faire résonner.

Dans son essai sur la pornographie Susannah Paasonen élabore le concept de résonance charnelle. Ce concept peut faire coïncider les dynamiques des formules de pathos et du montage de la méthodologie warburgienne, l'informe de la méthodologie bataillienne et la performativité de la méthodologie queer. Une résonance où les regards, pénétrant, caressant et embrassant, se croisent à travers le rythme des corps et des images.

Resonance may involve recognition in the sense of being able to relate to the acts shown to one own experiences and sensations. Resonance touches and moves the viewer's body without a need for sameness – between the viewer and the performers, the viewer's sexual preferences and the acts performed, or her fantasies and the onscreen scenarios. Experiences of pornography may involve rhythm rather than narrative – resonance felt in the body rather than identification as an imaginary sameness that melts away the boundaries between the self and the characters on the screen. Less than gaze, these may be occasions of glance and grab that vary and alter in intensity, focus and attention¹¹³.

Selon moi, la résonance charnelle n'implique pas seulement les images pornographiques, mais également les représentations sexuelles de la culture incluant celles du monde de l'art. La résonance charnelle défait les normes de représentation de la sexualité, du sexe et du genre. Faire face aux représentations sexuelles pornographiques ou artistiques, c'est se plonger dans l'intensité des affects de l'intérêt, de la surprise, de la joie, de la colère,

¹¹³ Susanna Paasonen, *Carnal Resonance : Affect and Online Pornography*, 189.

de la peur, de la détresse, du dégoût et de la honte¹¹⁴. Nous sommes ici dans une pédagogie du corps, désorienté et polymorphe, résistant et pervers. L'approche des artistes dans l'appropriation des représentations sexuelles et de la pornographie est une affaire complexe de distance esthétique, de provocation critique et de résonance charnelle. Selon Paasonen « les rencontres avec les images de la culture seraient simultanément de nature somatique et sémiotique. Les images sont ressenties dans le corps et impliquent des actes, des histoires et des normes de représentations ». La résonance charnelle suppose « l'inséparabilité des sensations et de faire sens, de l'affectif et du sémiotique. L'affect engage et forge les relations entre les gens, les textes, les valeurs, les normes et les artefacts ». L'« affect, le toucher, la texture et les sensations » sont mis a contribution dans notre rapport optique et haptique à l'image pornographique. La capture (à la fois l'acte de capturer et d'être capturer) de ou par l'image pornographique provoque une intensité affective de résonance ou de dissonance dans les corps regardants. L'image pornographique est « matière », matériau et « matérialité »¹¹⁵. Chaque corps comporte des « archives somatiques et sémiotiques »¹¹⁶ de représentations érotiques, sexuelles, charnelles ou autres qui les font agir devant l'image pornographique. Chaque corps, ainsi, résonne, performe, ou interprète au contact de telles images, au delà du regard.

Ainsi la primauté du regard au détriment des autres sens en histoire de l'art s'est poursuivie avec les *Visual Studies*. Les *Visual Studies* rattachent la discipline de l'histoire de l'art à d'autres types de visualité ; par contre, elles maintiennent un système

¹¹⁴ Eve Kosofsky Sedgwick (dir.), *Shame and Its Sisters : A Sylvan Tomkins Reader*, (Durham : Duke University Press, 1995).

¹¹⁵ Susanna Paasonen, *Carnal Resonance : Affect and Online Pornography*, 255.

¹¹⁶ Susanna Paasonen, *Carnal Resonance : Affect and Online Pornography*, 255.

hiérarchique entre les sens où le regard domine. La discipline de l'anthropologie a tenté de penser ce système hiérarchique notamment dans le domaine des sens mais aussi dans ceux du sexe et de l'activité culturelle.

Selon Constance Classen dans son ouvrage *The Color of Angels : Cosmology, Gender and the Aesthetic Imagination* les cinq sens se répartissent dans des « oppositions traditionnelles de genre » « comme dans le dualisme classique entre la vue et le toucher »¹¹⁷. À l'époque pré-moderne, les sens inférieurs du goût, de l'odorat et du toucher sont associés au sexe féminin, aux classes et races inférieures, alors que les sens supérieurs de l'ouïe et de la vue appartiennent au sexe masculin, aux classes et races supérieures¹¹⁸. Cette hiérarchie des sens s'est perpétuée dans l'histoire de l'art jusqu'à la période moderniste. À partir des années 1960 et 1970 cette hiérarchie sera chamboulée par la naissance des mouvements noirs, féministes et gais revendiquant le droit de leur corps à la visibilité dans la culture. Mais à cette hiérarchie des sens (s'exprimant principalement dans le clivage entre la vue et le toucher, de distance et de proximité) s'ajoute une hiérarchie sexuelle pouvant s'associer, de surcroît, à une hiérarchie des activités culturelles.

L'appropriation de la pornographie en art questionne cette hiérarchie des sens et met à mal une hiérarchie sexuelle régulatrice. Ce système de la hiérarchie sexuelle fut théorisé au début des années 1980 par l'anthropologue Gayle Rubin.

Modern Western societies appraise sex acts according to a hierarchical system of sexual value. Marital, reproductive heterosexuals are alone on the top of the pyramid. Clamoring below are unmarried monogamous heterosexuals in couples, followed by most other heterosexuals. Solitary sex floats ambiguously. The

¹¹⁷ Constance Classen, *The Color of Angels : Cosmology, Gender and the Aesthetics Imagination*, (New York : Routledge, 1998), 64.

¹¹⁸ Constance Classen, *The Color of Angels : Cosmology, Gender and the Aesthetics Imagination*, 65-68.

powerful nineteenth-century stigma on masturbation lingers in less potent, modified forms, such as the idea that solitary pleasures are inferior substitutes for partnered encounters. Stable, long-term lesbian and gay male couples are verging on respectability, but bar dykes and promiscuous gay men are hovering just above the groups at the very bottom of the pyramid. The most despised sexual castes currently include transsexuals, transvestites, fetishists, sadomasochists, sex workers such as prostitutes and porn models, and the lowliest of all, those of eroticism transgresses generational boundaries¹¹⁹.

Donc, poursuit Gayle Rubin, nous avons à l'intérieur du « cercle vertueux » une sexualité « hétérosexuelle, dans le mariage, monogame, de procréation, non-commerciale, en relation de couple, d'une même génération, en privé, sans pornographie, avec le corps seulement, et vanille ». Aux limites du cercle se retrouve une sexualité « homosexuelle, hors mariage, de promiscuité, non-procréative, commerciale, solitaire ou en groupe, occasionnelle, intergénérationnelle, en public, avec pornographie, avec des objets, et sadomasochiste »¹²⁰. Cette échelle de valeurs sexuelles s'exprime dans le champ des représentations culturelles et artistiques afin de diviser ce qui serait de l'art et ce qui n'en est pas. Et la volonté d'évincer la pornographie du champ esthétique n'est qu'une raison de plus de se distinguer culturellement et moralement à l'intérieur de la respectabilité de sa discipline. L'appropriation de la pornographie en art est certes une provocation, mais elle est aussi une reconfiguration critique des genres, des sexes, des affectss et des corps.

Dans son essai *The Pharmaco-Pornographic Regime : Sex, Gender, and Subjectivity in the Age of Punk Capitalism* Beatriz Preciado décrit, sous l'influence de Michel Foucault, divers moyens disciplinaires ayant permis de réguler la vie par le biopouvoir. Ce biopouvoir se réalise, entre autres, à travers l'architecture des institutions, les textes scientifiques et les représentations de la sexualité en général.

¹¹⁹ Gayle Rubin, « Thinking Sex : Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality » dans *Deviations : A Gayle Rubin Reader*, (Durham : Duke University Press, 2011 [1984]), 149.

¹²⁰ Gayle Rubin, « Thinking Sex : Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality », 152.

The sex-political devices that develop with these new aesthetics of sexual difference and sexual identities are mechanical, semiotic and architectural techniques to naturalize sex. These devices include *The Atlas of Human Sex Anatomy*, treatises on maximizing the natural recourses available from population growth, judiciary texts about the penalization of transvestism or of sodomy, handcuffs that restrain the hands of masturbating girls to their beds, iron ankle spreaders that separate the legs of hysterics, silver films that engrave photographic images of the dilated anuses of passive homosexuals, straitjackets that hold the indomitable bodies of masculine women...¹²¹ These devices for the production of sexual subjectivity take the form of a political architecture *external* to the body. These systems have a firm command of orthopedic politics and disciplinary exoskeletons. The model for these techniques of subjectivization, according to Foucault, could be Bentham's architecture for the prison factory (and in particular, panopticism), the asylum or military barracks. If we think about the devices of sex-political subjectivization then we must also speak about the net-like expansion of domestic architecture. These extensive, intensive and, moreover, intimate architectural forms include a redefinition of private and public spaces, the management of sexual commerce, but also gynecological devices and sexual orthopedic inventions (the corset, the speculum, the medical vibrator), as well as new media techniques of control and representation (photography, film, incipient pornography) and the massive development of psychological techniques for introspection and confession¹²².

Ce régime de la sexualité disciplinaire (avec sa culture confessionnelle, ses atlas classificatoires et ses représentations catégoriques) laisse place à un « régime pharmaco-pornographique » où les « processus biomoléculaires (pharmaco) et techno-sémiotiques (pornographique) gouvernent les subjectivités sexuelles »¹²³. *Scientia sexualis et ars erotica* se confondent dans une matérialité et une médialité productrices de nouveaux genres. Preciado nomme *sexdesign*¹²⁴ ce travail de la science et de l'art où se réforment et

¹²¹ Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, (Paris : Macula, 2012 [1982]).

¹²² Beatriz Preciado, « The Pharmaco-Pornographic Regime : Sex, Gender, and Subjectivity in the Age of Punk Capitalism » dans *The Transgender Studies Reader 2*, (New York : Routledge, 2013), 270.

¹²³ Beatriz Preciado, « The Pharmaco-Pornographic Regime : Sex, Gender, and Subjectivity in the Age of Punk Capitalism », 269.

¹²⁴ « Contemporary society is inhabited by toxic-pornographic subjectivities : subjectivities defined by the substance (or substances) that supply their metabolism, by the cybernetic prostheses and various types of pharmaco-pornographic desires that feed the subject's actions and through which they turn into agents. [...] It is no longer about discovering the hidden truth in nature ; it is about the necessity of specifying the cultural, political and technological processes through which the body as artefact acquires natural status. [...] There is nothing to discover in sex nor in sexual identity, there is no *inside*. The truth about sex is not a

se reforment le corps et ses représentations.

Au delà du regard, nous avons compris que, depuis les années 1970, certains artistes déploient une relation incarnée et performative aux représentations sexuelles et à la pornographie à travers la résonance charnelle telle que définie par Susanna Paasonen. Cette résonance charnelle est selon moi guidée par ce que Beatriz Preciado nomme la *potentia gaudendi* :

Je nomme *potentia gaudendi* ou « force orgasmique » la puissance (actuelle ou virtuelle) d'excitation (totale) d'un corps. Cette puissance est une capacité indéterminée, elle n'a pas de genre, elle n'est ni masculine ni féminine, ni animée ni inanimée, elle ne s'oriente principalement ni vers le féminin ni vers le masculin, elle n'établit pas de séparation entre hétérosexualité et homosexualité, entre l'objet et le sujet, elle ne connaît pas non plus la différence entre être excité, exciter ou s'exciter-avec¹²⁵.

Cette « force orgasmique » peut être envisagée comme un moteur ou un révélateur de la création artistique et de la pulsion théorique lorsqu'il est question de production esthétique et politique de la sexualité. Elle s'exprime à travers la notion du geste qui passe d'un sexe à un autre, d'un genre à un autre, d'une pratique sexuelle à une autre, d'un médium à un autre et je dirais, même, d'un espace-temps érotique à un autre. La *potentia gaudendi* ou « force orgasmique » de Preciado nous fait aussi penser au concept de l'informe performatif de Georges Bataille relatée précédemment. Chez Aby Warburg la figure emblématique de cette force orgasmique du geste serait celle de la nymphe de l'Antiquité, cet « organisme énigmatique »¹²⁶, qui revient hanter les tableaux de la Renaissance, et ce, jusqu'à une époque plus contemporaine dans les mouvements des corps des *Scènes du massacre de Scio* d'Eugène Delacroix ou bien dans le swing d'une

disclosure ; it is *sexdesign* ». Beatriz Preciado, « The Pharmaco-Pornographic Regime : Sex, Gender, and Subjectivity in the Age of Punk Capitalism », 269.

¹²⁵ Beatriz Preciado, *Testo junkie : sexe, drogue et biopolitique*, (Paris : Grasset, 2008), 39.

¹²⁶ Georges Didi-Huberman, *Ninfa Moderna : essai sur le drapé tombé*, (Paris : Gallimard, 2002), 10

championne de golf¹²⁷. Les artistes contemporains travaillant la pornographie utilisent cette *potentia gaudendi* afin de remettre en mouvement une culture pornographique à travers une heuristique du plaisir et une herméneutique de l'engagement.

Jusqu'à maintenant, nous avons connu une relation directe entre pornification du corps et niveau d'oppression. Au cours de l'histoire, les corps les plus pornifiés ont été le corps de la femme, le corps enfantin, le corps racialisé de l'esclave, le corps du jeune travailleur, le corps homosexuel. Mais il n'y a pas de relation ontologique entre anatomie et *potentia gaudendi*¹²⁸.

Cette *potentia gaudendi* est un champ de forces et de formes qui agit à l'intérieur de la *scientia sexualis* et de l'*ars erotica* où histoire de l'art et histoire de la sexualité (re)sémiotisent et (re)somatisent les corps et ses images ; où les gestes survivants et subversifs se transmettent dans l'intervalle de l'art et de la pornographie à l'intérieur d'un savoir incarné.

On ne produit pas, selon Georges Didi-Huberman, un savoir sur les images sans les manipuler. On ne manipule pas les images sans être exposé – pour le meilleur et pour le pire – à subir, voire à transmettre leur pouvoir épidémique. L'œil s'ouvre pour s'approcher des images, pour mieux les saisir (les analyser, les comprendre). Mais, saisi, *pris* par elles en retour, l'œil se fermera un temps pour éprouver leurs souveraines revenances.¹²⁹

Revenances, survivances, subversions, révolutions, les corps amoureux, érotiques ou pornographiques voyagent, dansent, éprouvent, extasiés de leurs propres mouvements de mémoire et de désir. Ces fantômes et fantasmes ne se figent jamais vraiment en une image autonome. Le montage comme paradigme de la pensée fait comprendre que les images ne sont pas strictement visuelles mais qu'elles sont plutôt gestuelles. Comme l'avait si bien compris Marcel Jousse, un contemporain d'Aby Warburg, il faudrait *voir*

¹²⁷ Pour la figure de la nymphe et ses survivances voir Georges Didi-Huberman, *Ninfa Moderna : essai sur le drapé tombé*.

¹²⁸ Beatriz Preciado, *Testo junkie : sexe, drogue et biopolitique*, 44.

¹²⁹ Georges Didi-Huberman, *Ninfa Moderna : essai sur le drapé tombé*, 136.

les images à travers une anthropologie du geste.

Les images, c'est cela qu'on nous apportait toujours. Mais les images n'existent pas. Il y a des gestes esquissés ou poussés : gestes corporels, gestes manuels, gestes oculaires, gestes auriculaires, gestes laryngo-buccaux, gestes papillaires, gestes pituitaires, etc. Toute notre vie intelligente se *gestualise*. Nous voyons [...] non seulement avec nos yeux, mais avec notre corps tout entier¹³⁰.

3.2 Médialité et remédiation

Le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel. Du coup, l'être-dans-un-milieu de l'homme devient apparent, et la dimension éthique lui est ouverte. Mais de même que, dans un film pornographique, une personne surprise en train d'accomplir un geste qui n'est qu'un moyen de procurer du plaisir à d'autres (ou à soi-même), par le seul fait d'être photographiée et exhibée dans sa médialité même, s'en trouve suspendue et peut se transformer pour les spectateurs en moyen d'un nouveau plaisir (qui serait sans cela incompréhensible) ; ou encore, de même que dans le mime les gestes subordonnés aux buts les plus familiers sont exhibés comme tels et maintenus par là en suspens « entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir », dans ce que Mallarmé appelle un milieu pur : de même, dans le geste, c'est la sphère non pas d'une fin en soi mais d'une médialité pure et sans fin qui se communique aux hommes »¹³¹.

*Remediation always operates under the current cultural assumptions about immediacy and hypermediacy*¹³².

L'exposition *That bodies speak has been known for a long time* présentée à Vienne en 2004 a la particularité d'explorer un détail du corps humain : le geste. La méthodologie de l'atlas *Mnemosyne* est mise à contribution pour tenter de comprendre cette dynamique du geste.

Aby Warburg already showed how the structure of the gesture was open to conflicting interpretations : through this comparative montage of ancient and Renaissance artworks, Warburg realized that what he called pathos formulas – the intense emotional movement of the body expressed in gestures – can, in the course of time, be invested with new meanings. Thus, for example, for the same gesture can mean both fear and euphoria, grief and joy, liberation and decline. This leads to an understanding of the gesture that takes in account its quotational form. What lies in the expression of the gesture, therefore, is not really an articulation of the inner world of an individual artist, but a discursive act in its repeatability. This is what allows reinterpretation and a new grasp, and offers the potential for

¹³⁰ Marcel Jousse, *Antropologie du geste*, (Paris : Gallimard, 2008 [1969]), 128.

¹³¹ Giorgio Agamben, « Notes sur le geste », 69.

¹³² Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation : Understanding New Media*, (Cambridge : MIT Press, 1999), 21.

performativity¹³³.

Nous avons fait remarquer précédemment, avec Judith Butler, que la performativité implique la citation d'une partie ou la réitération d'un processus. La forme citationnelle permet de se réappropriier ou de transformer un fait en le déplaçant dans un autre contexte. La formule de pathos warburgienne en est un exemple flagrant à travers ses survivances. Dans les formules de pathos, les survivances et la performativité c'est tout le corps qui est impliqué dans sa représentation, dans sa présence et dans sa projection esthétique. Cette implication s'effectue à travers le geste même. Le geste physique et métaphorique est donc la méthode qui agit à travers la matière par le montage ; le geste se retrouve, à la fois, à l'intérieur et dans l'intervalle des images, des corps, et des pensées. Le geste compris comme monstration d'une médialité répète, cite, réitère, réinterprète et rejoue. Il transforme des faits en fiction par le travail de la citation. C'est ainsi, je crois, qu'il faut approcher la citation ou l'appropriation de la pornographie en art. Citer la pornographie, c'est la transformer. Et c'est aussi transformer l'art. C'est inventer un art érotique et une science de la sexualité hybrides où

[...] L'imaginaire et la réalité des gestes se situent en un point nodal entre immédiateté (du corps, du toucher, de la spontanéité) et médiation (des indices et signaux perçus par autrui). En ce sens, nos gestes sont toujours à la fois au seuil de l'espace médiatique, puisqu'ils appartiennent à notre corps propre qui est toujours, pour nous, autre chose que l'image qui s'en projette, et au cœur de cet espace, puisque [...] ce sont essentiellement des gestes qui circulent à travers les livres, les discours, les films [...] les séries télévisées [ou les œuvres d'art]¹³⁴.

Selon Yves Citton, le geste s'inscrit dans une anthropologie et une archéologie des

¹³³ Hemma Schmutz et Tanja Widmann, « The Body, considered with regard to one detail – the gesture » dans *That bodies speak has been known for a long time* (Vienne/Cologne : Generali Foundation/Verla der Buchhandlung Walther König, 2004), 4.

¹³⁴ Yves Citton, *Gestes d'humanités : anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, (Paris : Armand Colin, 2012), 21.

médias. De l'archéologie foucauldienne du savoir à l'archéologie warburgienne du voir nous avons tenté de repérer ces gestes dans l'appropriation de la pornographie chez certains artistes. Entre *scientia sexualis* et *ars erotica* ces gestes nous conduisent aux « agentivités esthétiques »¹³⁵. Pour comprendre ces agentivités à l'intérieur de ce qui nous intéresse, l'appropriation de la pornographie en art, nous devons passer encore une fois par Michel Foucault. Il me semble que la philosophie de Foucault en rapport avec la sexualité n'était non pas de sortir de la *scientia sexualis* mais plutôt d'en faire usage, de l'utiliser, pour en faire ressortir un *ars erotica*. L'identité gaie et l'identité féministe (dérivant des catégories médicales de l'homosexualité et de la « femme ») pourraient être comprises comme des identités stratégiques et culturelles qui nous amènent vers le plaisir ou nous procurent du plaisir.

Si l'identité n'est qu'un jeu, selon Michel Foucault, si elle n'est qu'un procédé pour favoriser des rapports, des rapports sociaux et des rapports de plaisir sexuel qui créeront de nouvelles amitiés, alors elle est utile. Mais si l'identité devient le problème majeur de l'existence sexuelle, si les gens pensent qu'ils doivent « dévoiler » leur « identité propre » et que cette identité doit devenir la loi, le principe, le code de leur existence ; si la question qu'ils posent perpétuellement est : « Cette chose est-elle conforme à mon identité ? », alors je pense qu'ils feront retour à une sorte d'éthique très proche de la virilité hétérosexuelle traditionnelle. [...] Les rapports que nous devons entretenir avec nous-mêmes ne sont pas des rapports d'identité ; ils doivent être des rapports de différenciation, de création, d'innovation¹³⁶.

Dans son essai *A Small Boy and Others : Imitation and Initiation from Henry James to Andy Warhol* Michael Moon dessine un lien entre imitation et initiation dans la culture queer. Cette position nous permet notamment de créer un pont conceptuel entre ces deux notions d'imitation et d'initiation dans la perspective foucauldienne de la *scientia sexualis*

¹³⁵ Pour une analyse de ce concept qui fait le lien anthropologique entre performance, performativité, actes, et gestes, voir l'ouvrage d' Yves Citton, *Gestes d'humanités : anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*.

¹³⁶ Michel Foucault, « Michel Foucault, une interview : sexe, pouvoir et la politique de l'identité », 739.

et de l'*ars erotica*. Selon Moon l'initiation et le désir ne passent pas seulement par l'orientation sexuelle d'un sujet mais aussi par la désorientation de ce sujet à travers l'imitation et le contact de la rencontre des images et des corps. Il donne notamment l'exemple de l'auteur Henry James lorsque, se promenant à l'âge de douze ans dans les galeries du musée du Louvre, il découvre ce qu'il décrit comme une « initiation par le style » à travers les toiles homoérotiques de David, Géricault et Girodet. Cette « initiation par le style » peut se faire par les œuvres des Grands-maîtres, mais aussi par le biais de magazines ou de films pornographiques comme nous l'avons vu chez Francis Bacon, Robert Mapplethorpe ou chez les artistes féministes. Et si nous poursuivons notre pensée, la forme des atlas érotiques, les galeries des musées ou les chambres de passe se révèlent de véritables théâtres initiatiques où les gestes s'épanchent et s'épuisent dans le plaisir mimétique.

[...] The queer theater of initiation is not about “one time” experiences, but about restaging of fantasies and/or memories of or desires for the “first-time” experiences, endlessly. Iterability is, of course, a crucial feature of imitation, but it is not ordinarily thought as a primary feature of initiation. Seeing repetition as a feature of “the theater of initiation” may help one begin to see how imitation and initiation are more closely related than they are ordinarily considered to be¹³⁷.

Ainsi *scientia sexualis* et *ars erotica* constituent les livrets du théâtre de nos imitations, de nos innovations et de nos initiations. L'appropriation artistique de la pornographie déploie ce théâtre visuel et viscéral en des atlas d'images et de corps qui reconfigurent le milieu sensible en des constellations érotiques de recherche et de création de soi.

Le concept de remédiation peut nous faire comprendre la portée esthétique et politique de l'appropriation de la pornographie à travers le dispositif de l'atlas. Selon Jay

¹³⁷ Michael Moon, *A Small Boy and Others : Imitation and Initiation from Henry James to Andy Warhol*, (Durham : Duke University Press) 1998, 11.

David Bolter et David Grusin, à la suite de la Renaissance et de sa peinture perspectiviste (normative), le processus de remédiation (de la photographie, du cinéma, de la télévision et des médias numériques) nous a ouvert les yeux (et le corps) sur « la potentialité de tous les médias à jouer avec les signes (au sens du poststructuralisme) » et, dans le même temps, à susciter des affects et induire des effets dans le « réel »¹³⁸. Les médias sont des agents à l'intérieur de contextes physiques, sociaux, économiques et esthétiques qu'ils reconfigurent dans une « double logique ».

The two logics of remediation have a social dimension for the viewers as well as practitioners. We have so far used the term immediacy in two senses : one epistemological, the other psychological. In the epistemological sense, immediacy is transparency : the absence of mediation or representation. It is the notion that the medium could erase itself and leave the viewer in the presence of the objects represented, so that he could know the objects directly. In its psychological sense, immediacy names the viewer's feeling that the medium has disappeared and the objects are present to him, a feeling that his experience is, therefore, authentic. Hypermediacy also has two corresponding senses. In its epistemological sense, hypermediacy is opacity – the fact that knowledge of the world comes to us through media. The viewer acknowledges that she is in the presence of a medium and learns through acts of mediation or indeed learns about mediation itself. The psychological sense of hypermediacy is the experience that she has in and of the presence of the media ; it is the insistence that the experience of the medium in itself an experience of the real. The appeal of authenticity of experience is what brings the logics of immediacy and hypermediacy together¹³⁹.

Si la pornographie, aujourd'hui, veut acquérir le statut d'art à travers son appropriation elle se situe dans cette relation entre *immediacy* et *hypermediacy* où l'authenticité est socialement (re)construite par différents individus et groupes sociaux. Ce qui sera de l'art pour les uns sera de la pornographie pour les autres, ce qui relèvera de la *scientia sexualis* chez les uns relèvera de l'*ars erotica* chez les autres. Maintenir une dichotomie entre eux

¹³⁸ Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation : Understanding New Media*, 15.

¹³⁹ Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation : Understanding New Media*, 70.

exclurait toute pensée complexe en lien avec la vie des êtres et des devenirs sexuels¹⁴⁰. Le processus de remédiation entre art et pornographie dans le dispositif de l'atlas par le geste du montage s'appuie sur la résonance charnelle des manières, des matières et des matériaux de l'*ars erotica*, de la *scientia sexualis* et de leur *potentia gaudendi*.

3.3 *Ars sexualis et scientia erotica*

*Faut-il croire que notre scientia sexualis n'est qu'une forme singulièrement subtile d'ars erotica*¹⁴¹ ?

*Our own culture is no longer the stern judge before whom we have to justify our scholarship, but rather, a beautiful stranger we encounter on the path to seduction*¹⁴².

*Nous devons encore, je pense, faire un pas en avant. Et je crois que l'un des facteurs de cette stabilisation sera la création de nouvelles formes de vie, de rapports, d'amitiés, dans la société, l'art, la culture, de nouvelles formes qui s'instaureront à travers nos choix sexuels, éthiques et politiques. Nous devons non seulement nous défendre, mais aussi nous affirmer, et nous affirmer non seulement en tant qu'identité, mais en tant que force créatrice. [...] Nous devons créer notre propre culture. Nous devons réaliser des créations culturelles. Mais là, nous nous heurtons au problème de l'identité. J'ignore ce que nous ferions pour produire ces créations, et j'ignore quelles formes ces créations prendraient*¹⁴³.

¹⁴⁰ « All this suggests a psychosexual interpretation of the dichotomy between transparent immediacy and hypermediacy. Transparent immediacy attempts to achieve through linear perspective a single, right representation of things. Linear perspective becomes the normal and normative way of looking at the world, while hypermediacy becomes the sum of all the unconventional, unusual, and in some sense deviant ways of looking. Hypermediacy is multiple and deviant in its suggestion of multiplicity – a multiplicity of viewing positions and a multiplicity of relationships to the object in view, including sexual objects. Lorraine Gamman (*The Female Gaze*, 1989, 12) has suggested that the female gaze can be distinguished from the male gaze by its multiplicity – so much so that it may be not appropriate to speak of the female gaze at all, but rather a series of look from various perspectives.

At the same time, Judith Butler has argued that heterosexuality itself depends on homosexuality for its cultural meaning. While the socially accepted practice of heterosexuality seeks to exclude other sexual practices as deviant, it is precisely this exclusion that enables heterosexuality to define itself as normal and normative : 'For heterosexuality to remain intact as a distinct social form, it requires an intelligible conception of homosexuality and also requires the prohibition of that conception in rendering it culturally unintelligible. Within [Butler's revised notion of] psychoanalysis, bisexuality and homosexuality are taken to the primary libidinal dispositions, and heterosexuality is the laborious construction based upon their gradual repression' (*Gender Trouble*, 1990, 77).

In the same way, we might argue that linear perspective, which enacts the heterosexual male gaze, depends on hypermediacy, which is defined as an unnatural way of looking at the world. As the sum of all unnatural modes of representation, hypermediacy can then be used to justify the immediacy of linear perspective. It would be for this reason that hypermediacy always reemerges in every era, no matter how rigorously technologies of transparency may try to exclude it. Transparency needs hypermediacy » Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation : Understanding New Media*, 84.

¹⁴¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*, 96.

¹⁴² Hans Belting, *Art History After Modernism*, (Chicago : University of Chicago Press 2003), 16.

¹⁴³ Michel Foucault, « Michel Foucault, une interview : sexe, pouvoir et la politique de l'identité », 736-737.

Le concept traditionnel de l'atlas scientifique classe par catégories ou genres distincts avec le souci de l'objectivité (*scientia sexualis*) alors que l'atlas artistique se place sous le régime esthétique du montage et de la performativité du corps et de l'image (*ars erotica*). La science classe les archives sémiotiques et somatiques alors que l'art déclasse les canons artistiques ou scientifiques et reconfigure les rapports corps/images par le biais de l'heuristique du montage. Nous pourrions affirmer que les artistes travaillant les représentations sexuelles développent une heuristique érotique ou un érotisme de l'heuristique à travers une approche polysensorielle des matériaux, des médiums et des méthodes. *Scientia sexualis* et *ars erotica* se contaminent l'un et l'autre par des actes de survivance, de subversion, d'imitation et d'initiation dont les artistes sont les performeurs. Il faudrait reconnaître aujourd'hui et maintenant que certaines images troublent physiquement ou sexuellement les spectateurs (et les chercheurs) et que ce trouble déploierait des affects dans les régimes discursifs et normatifs du sexe et de l'art à l'intérieur d'une dynamique de savoir/pouvoir. L'appropriation de la pornographie des artistes dans le contemporain déferait-elle le régime discursif de la *scientia sexualis* en proposant des représentations sexuelles ou des rapports autres dans le régime esthétique de l'art ? Et pourrait-on qualifier ces nouvelles formes de représentations sexuelles d'*ars erotica* où se jouerait une joute esthétique et politique au sein du corps de l'image ?

Dans son étude du film *In the Realm of the Senses* du chapitre *Hard-core Eroticism* du livre *Screening Sex* Linda Williams tente de définir ce que serait l'imagination du sexe au delà des qualifications binaires *soft/hard* d'un *ars erotica* et d'une *scientia sexualis*. Ici Williams accouple la tradition des représentations érotiques du *shunga* japonais (perçue à la fois comme stylisée et excessive) et le régime

pornographique occidentale (caractérisé par sa crudité et son hypervisibilité)¹⁴⁴. Dans *In the Realm of the Senses* le mariage entre art et pornographie se produit de manière magistrale où la *potentia gaudendi* ou force orgasmique est à l'œuvre dans la matière même du film, de sa ligne narrative jusqu'à sa facture formelle. Le geste de rémediation entre *immediacy* et *hypermediacy* déjoue la notion même d'un genre cinématographique précis pour nous donner un nouveau genre où se côtoient les fantômes et les fantasmes d'une imagination de la sexualité. Et bien que le *shunga* japonais soit appréhendé la plupart du temps comme un art érotique sophistiqué il était aussi destiné à des fonctions masturbatoires, ce que bien des historiens de l'art érotique ont tenté d'éviter¹⁴⁵. Ce que je propose ici c'est de se dégager du binarisme art et pornographie. Dans son livre *The Explicit Body in Performance* Rebecca Schneider démontre que le corps explicite dans les représentations sexuelles de l'art implique un effondrement des distinctions binaires entre art et pornographie et que cela entraîne une terreur binaire (*binary terror*).

The terror that accompanies the dissolution of a binary habit of sense-making and self-fashioning is directly proportionate to the social safety insured in the maintenance of such apparatus of sense. The rigidity of our social binaries – male/female, white/black, civilized/primitive, art/porn, [form/content] – are sacred to our Western cultural ways of knowing, and theorists have long pointed to the necessity of interrogating such foundational distinctions to discover precisely how they bolster the social network as a whole, precisely what they uphold and what they exclude. Indeed, the interrogation of binaries – the “forcefield” of antinomies between subject and object – arguably the general project of dialectical materialism, especially the Frankfurt School variety. Interrogation of dialectical distinctions for the purposes of understanding social networks is a method of inquiry linked to the modernist avant-garde methodological collapse of such distinctions, or strategic binary explosion, more in the vein of theorists of the French Collège de Sociologie. Collège founder Georges Bataille, whose work, as

¹⁴⁴ Linda Williams *Screening Sex*, (Durham : Duke University Press, 2008), 181-215.

¹⁴⁵ Pour une mise en contexte historique du *shunga* dans la société japonaise en lien avec les questions du sexe, de la sexualité et du genre voir Timon Screech, *Sex and the Floating World : Erotic Images in Japan, 1700-1820*, (Londres : Reaktion Books, 2009 [1999]).

well as that of Frankfurt School's Walter Benjamin, surface repeatedly in this study, was fascinated by binary terror¹⁴⁶.

Le projet de l'atlas *Mnémosyne* d'Aby Warburg se situe tout à fait dans la lignée de Georges Bataille et de Walter Benjamin car il tente également de surmonter cette terreur binaire entre formules et pathos, entre l'appolinien et le dionysiaque, le visuel et le viscéral¹⁴⁷ en exposant des constellations passionnelles d'images, de textes et de gestes. Nous pouvons transposer cette méthode dans le contemporain pour interroger l'agentivité des corps explicites dans l'art et la pornographie.

The demarcation between art and porn has not been concerned with the explicit body itself, but rather with its agency, *which is to say who gets to make explicit where and for whom*. More directed toward the control of the frame around the explicit gendered body than the presentation of the body itself – as 'obscene' material and work 'about prostitution' continued to be labeled 'art' and enshrined in museums – the issue of distinction and control concerned who, or what interest group, was allowed to author or frame and ultimately *explicate* the terrain of 'the body' and appropriate bodily parts¹⁴⁸.

L'appropriation artistique de la pornographie pose toujours la question de l'approprié et de l'innapproprié dans une vision binaire stricte et normative du sexe, de la sexualité et du genre. Des artistes de toutes allégeances sexuelles cherchent à prendre position par différentes stratégies esthétiques à l'intérieur de la polarité entre *scientia sexualis* et *ars erotica*. Le dispositif warburgien de l'atlas *Mnémosyne* permet de dépasser le binarisme et une certaine dialectique pour la dialogique d'une anthropologie du geste amoureux, érotique et pornographique. Forme organique et force orgasmique déplacent les axes

¹⁴⁶ Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*, (Londres, New York : Routledge, 1997), 13.

¹⁴⁷ « Art contexts have traditionally been considered the domain of symbolic form and thus affected an aesthetic distance of 'disinterestedness'. Pornography threatens the myth of disinterestedness, flooding the field with a ribald literalism marked by porn's immediate and 'interested' aim toward sexual or visceral effect. In the tangle of issues implied in works which challenge art with porn, the collapse of the symbolic into the literal, and the literal into the symbolic, is fundamental. This collapse doubles as the collapse of obscenity into sacrality and sacrality into obscenity, which provokes, in turn, a host of subsequent binary terrors». Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance* Schneider, 16

¹⁴⁸ Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*, 20.

traditionnels de l'artistique et du scientifique. Ce que nous cherchons à savoir ne réside peut-être plus seulement dans la beauté du corps ou dans la vérité du sexe. Ce que nous cherchons à savoir se retrouve peut-être dans le geste perpétuel de la transmission de nos fantômes et de nos fantasmes aux générations présentes et futures. Chaque communauté érotique vivante ou morte demeure en nous-mêmes, en dehors de nous-mêmes, lorsque nous croisons un regard séducteur ou une image de désir, lorsque nous embrassons le corps d'un amant de passage ou d'un compagnon de longue date. Le plaisir ne s'éteint pas, et cela, depuis les parois des cavernes jusqu'à la surface des écrans. J'ouvre un atlas où se côtoient la vanité et la volupté des archives, et j'y vois la mémoire et l'imagination de millions de corps révélés ou occultés par l'intraitable violence du monde. Depuis longtemps, je ne sais plus à qui l'amour s'adresse, mais je sais que les images sont des gestes tendus qui nous traversent et nous transforment à jamais.

CONCLUSION

C'est dans les régions de la fureur orgiaque collective qu'il faut chercher la matrice qui imprime dans la mémoire les formes expressives de l'émotion [...], pour autant que celle-ci se laisse exprimer dans le langage des gestes. Ces engrammes de l'expérience passionnée s'y gravent avec une telle intensité qu'ils survivent dans la mémoire comme patrimoine héréditaire, et servent de modèle aux contours que crée la main de l'artiste lorsque, par son entremise, les valeurs [...] du langage gestuel aspirent à prendre forme et à paraître au jour¹⁴⁹.

Mais je me suis dit qu'après tout, il valait mieux sacrifier un programme défini à la ligne d'ensemble d'une démarche ; je me suis dit aussi qu'il n'y aurait peut-être pas de sens de se donner le mal de faire des livres s'ils ne devaient pas apprendre à celui qui les écrit ce qu'il ne sait pas, s'ils ne devaient le conduire là où il ne l'a pas prévu, et s'ils ne devaient lui permettre d'établir à lui-même un étrange et nouveau rapport. La peine et le plaisir du livre est d'être une expérience¹⁵⁰.

Aby Warburg et Michel Foucault sont disparus avant d'avoir eu la possibilité de terminer les projets sur lesquels ils travaillaient depuis des années. D'un côté, Warburg élaborait, avec l'atlas *Mnémosyne*, une archéologie du savoir visuel, alors que Foucault, plus de 50 ans plus tard, écrivait son archéologie du savoir sexuel, l'*Histoire de la sexualité*, qui devait comprendre 6 volumes. Leurs recherches respectives irradient dans plusieurs disciplines déployant encore toute la force de leur survivance et de leur subversion. Mon mémoire a tenté de mettre en forme une étude sur les manières d'être et les manières de faire de certains artistes et chercheurs travaillant avec ce que Michel Foucault a nommé l'*ars erotica* et la *scientia sexualis* et d'adapter la méthodologie warburgienne de l'atlas *Mnémosyne* à cette problématique.

Sorel Cohen, la première, nous aura indiqués, par son geste, les formules pathétiques et les survivances des lutteurs entremêlés d'Eadweard Muybridge et de Francis Bacon, où le genre pornographique étreint l'histoire de l'art, et où les genres se troublent. Nous avons vu que Michel Foucault définit l'*ars erotica* et la *scientia sexualis* comme deux régimes de vérité de discours sur le sexe. Selon Arnold I. Davidson la

¹⁴⁹ Aby Warburg, « Introduction à l'Atlas Mnémiosyne », 141.

¹⁵⁰ Michel Foucault, « Préface à l'*Histoire de la sexualité* », 584.

science de la sexualité se situe dans une triade du sujet, du désir et de la vérité alors que l'art érotique se retrouve dans la combinaison du corps, du plaisir et de l'intensité. Ainsi, la question de la pratique d'un *ars erotica*, dégagé de l'orientalisme ou de l'hellénisme, a la potentialité d'être repensé en lien avec la pornographie qui est, d'après Linda Williams, une forme de *scientia sexualis* cherchant à montrer la vérité du sexe dans les technologies du visible dont la photographie, le cinéma et les atlas scientifiques font partie. La pornographie comme catégorie distincte et exclusive, telle que nous la connaissons dans le contemporain, est une invention du début du 19^e siècle au moment de l'apparition des « musées secrets » lors des excavations des ruines de l'antiquité et de la découverte d'artefacts considérés obscènes. Le contrôle de la pornographie s'est toujours exercé à ce qu'elle ne devienne surtout pas un art ou se pense comme telle. Car comme forme de connaissance corporelle dans une dynamique de savoir, de pouvoir et de plaisir, la pornographie conserve un caractère ambigu et dangereux. La discipline de l'histoire de l'art s'est toujours tenue à distance des représentations sexuelles plus explicites, qui pourtant peuplent toute sa chronologie, afin de prétendre à l'objectivité scientifique. Peu d'historiens ou de théoriciens de l'art arrive à penser, à la fois, la distanciation esthétique (du regard, du visuel) et l'immersion cathartique ou pathétique (du corps, du viscéral).

Aby Warburg, Georges Bataille et certains théoriciens du sexe, de la sexualité et du genre (féministes, gais et lesbiennes, queer, etc.) ont ouvert la voie à une lecture plus incarnée des œuvres à travers leur production, leur réception et leur diffusion. Depuis les années 1960 et 1970 beaucoup d'artistes, dont Carolee Schneemann, Lynda Benglis, Betty Tompkins ou Robert Mapplethorpe, cherchent à nous faire comprendre par l'appropriation artistique de l'imagerie pornographique ce travail sur le sexe, la sexualité

et le genre à travers la transfiguration d'une *scientia sexualis* en un *ars erotica*. La méthodologie warburgienne de l'atlas avec ses formules de pathos et ses survivances, la notion de l'informe avec le Georges Bataille de la revue *Documents*, et la praxis de la performativité des théoriciens queer, nous autorise à décloisonner le temps, l'espace, le corps et les disciplines. Une archéologie du savoir visuel et sexuel s'invente et réinvestit les archives par une heuristique du montage. Artistes, amateurs, chercheurs, et spectateurs remettent en mouvement les images où *scientia sexualis* et *ars erotica* se confondent dans une ère post-pornographique promise à la dimension des gestes.

Depuis Aby Warburg, l'atlas artistique a une histoire. Les recherches du philosophe et de l'historien de l'art Georges Didi-Huberman avec ses expositions sur la forme-atlas demeurent exemplaires. Des œuvres d'artiste et des expositions explorent les variations du corps amoureux, en proie à l'extase sexuelle par le biais d'une appropriation ludique ou critique de la pornographie. L'atlas s'y révèle être une forme de pensée érotique. Mais pour se dégager de la conception conventionnelle de la dichotomie entre l'art et la pornographie, nous devons avoir recours à de nouveaux outils conceptuels. Nous savons déjà que les théories du regard héritées de la psychanalyse ne suffisent plus à comprendre la complexité des rapports du corps aux images. Bien que d'autres types de visibilité, comme par exemple la vision synoptique (regard embrassant) ou la visibilité haptique (regard caressant), demeurent attrayant pour la lecture des représentations de la sexualité, il faut se diriger vers une lecture plus incarnée des objets de notre désir ou de notre plaisir. Le concept de résonance charnelle avec sa capacité à toucher et mettre en mouvement le corps se conçoit plutôt comme rythme qui atténue les frontières du soi et de la représentation. Il me semble que l'atlas *Mnemosyne* pourrait être envisagé comme

une « portée visuelle » dans le sens d'une portée musicale où chaque planche composée d'images pourrait être la partie d'une fugue ou d'une symphonie rejouée à chaque réinterprétation. Les hiérarchies des sens, sexuelles ou culturelles (comme nous l'avons vu chez Classen et Rubin) y seraient moins rigides et pourraient se transformer en une orgie gestuelle où la *scientia sexualis* et l'*ars erotica* se dissolvent dans la force orgasmique (*potentia gaudendi*) et le *sexdesign*. Les concepts de la force orgasmique (*potentia gaudendi*) et du *sexdesign* de Beatriz Preciado appliqués à l'intérieur de la polarité de l'*ars erotica* et de la *scientia sexualis* ouvrent des pistes de recherche quant à la production, la réception et la diffusion des objets, œuvres ou artefacts comme pures potentiels de plaisir. Les images manipulées par nos mains, par nos yeux, par notre mémoire, notre imagination et notre corps forment une communauté de gestes. Il serait également intéressant d'aller plus loin avec les notions de médialité du geste (l'apparition d'un geste, comme dans les formules de pathos) et de remédiation du geste (la transmission/transposition du geste, comme dans les survivances) dans le contexte de la pratique de l'appropriation artistique de la pornographie en lien avec la méthodologie warburgienne de l'atlas. Comme nous l'avons brièvement abordé dans le dernier chapitre, la remédiation est constituée par la double logique de l'*immediacy* (transparence de la médiation) et l'*hypermediacy* (opacité de la médiation). Cette double logique serait extrêmement fructueuse en l'appliquant plus spécifiquement à l'étude de la pornographie (*immediacy*), de l'art (*hypermediacy*) et de l'appropriation (remédiation). Enfin, l'un des objectifs de ma recherche a été de dépasser la pensée binaire quant à la nature des représentations sexuelles vues comme artistiques ou pornographiques. Le terrorisme de la pensée binaire doit être mis de côté afin de complexifier notre connaissance du sexe, du

genre et de la sexualité par le travail de l'art. Il ne s'agit plus ici de découvrir la vérité du sexe ou bien de dévoiler le secret de son identité. Il s'agit plutôt d'inventer de nouvelles formes de rapports, esthétique, éthique, politique aux corps, aux œuvres et de croire à la portée créatrice de nos gestes.

Un atlas pornographique, entre scientia sexualis et ars erotica, aura été une première exploration de la pensée à la fois fragmentaire et excessive d'Aby Warburg et de son atlas. La dimension interdisciplinaire de son approche et l'envergure de ses recherches m'auront permis de réévaluer l'histoire de l'art comme une discipline ancrée dans la contemporanéité. La méthodologie warburgienne réactualisée à travers l'art hypermédiatique et, plus largement, à travers la culture numérique serait une proposition théorique à poursuivre dans l'optique de la tension entre *ars erotica* et *scientia sexualis*. Mais ceci est une autre histoire, de l'art, de la sexualité, où s'ouvre un nouvel atlas de l'expérience humaine.

Bibliographie

- Ades, Dawn and Simon Baker, *Surrealism, Georges Bataille and Documents*. Cambridge : MIT Press, 2006.
- Ades, Dawn, *Close-Up : Proximity and Defamiliarisation in Art, Film and Photography*. Edinburg : The Fruitmarket Gallery : 2008.
- Agamben, Giorgio, *Moyens sans fins : notes sur la politique*. Paris : Rivages, 1995.
- Agamben, Giorgio, « Aby Warburg et la science sans nom », dans *La puissance de pensée : essais et conférences*, 143-169. Paris : Éditions Payot et Rivages, 2006.
- Agamben, Giorgio, *Nymphs*. Londres, New York : Seagull Books, 2013.
- Akel, Joseph, « Nan Goldin – Matthew Marks Gallery », *Artforum* (November 2011) [en ligne] <http://josephhakel.com/Nan-Goldin-Matthew-Marks-Gallery-Artforum> consulté le 19 décembre 2011.
- Austin, John Langshaw, *How to Do Things with Words : The Williams James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford : Urmson, 1962.
- Albecht, Klaus (dir.), *The Body as Protest*. Vienne, Berlin : Albertina, Hatje Cantz, 2012.
- Bacon, Francis et Francis Jacobetti, « Francis Bacon : The Last Interview » *The Independent* (Londres), 14 juin, 2003 [en ligne] <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/francis-bacon-the-last-interview-8368727.html> consulté le 5 mars 2012.
- Baqué, Dominique, *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*. Paris : Éditions du Regard, 2002.
- Barthes, Roland, *La chambre claire : notes sur la photographie*. Paris : Gallimard, Seuil, 1980.
- Bauer, Stephen *et al*, *SEXWORK : Art, Mythos, Reality*. Berlin : Kerher Verlag, 2007.
- Bataille, Georges, *L'érotisme*. Paris : Éditions de Minuit, 1957.
- Bataille, Georges, *Documents*. Paris : Mercure de France, 1968.
- Bataille, Georges, *Documents vol. 1 et 2, n°1 à 7, 1929 et n° 1 à 8, 1930*. Paris : Jean-Michel Place, 1991.
- Bataille, Georges, *Histoire de l'œil*. Paris : Gallimard, 1993.

- Belting, Hans, *Art History after Modernism*. Chicago : University of Chicago Press, 2003.
- Belting, Hans, *Pour une anthropologie des images*. Paris : Gallimard, 2004.
- Benjamin, Walter, *The Arcades Project*. Cambridge : Harvard University Press, 2002.
- Biesenbach, Klaus, *Into Me/Out of Me*. Berlin : Hatje Cantz, 2007.
- Bois, Yves-Alain et Rosalind Krauss, *L'informe : mode d'emploi*. Paris : Centre Georges-Pompidou, 1996.
- Bolter, Jay David et Richard Grusin, *Remediation : Understanding New Media*. Cambridge : MIT Press, 1999.
- Borzello, Frances, *The Naked Nude*. Londres : Thames & Hudson, 2012.
- Bristow, Joseph, *Sexuality*, Londre, New York : Routledge, 2011.
- Buchloh, Benjamin, « Warburg's Paragon ? The End of Collage and Photomontage dans Postwar Europe » dans *Deep Storage : Collecting, Storing and Archiving in Art*. Munich, New York : Prestel, 1998.
- Buchloh, Benjamin, « Gerhard Richter's Atlas : The Anomic Archive », *October*, 88, (1999) : 117-145
- Buck-Morss, Susan, *The Dialectics of Seeing : Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge : MIT Press, 1991.
- Butler, Judith, *Gender Trouble : The Subversion of Identity*. Londres, New York : Routledge, 1990.
- Butler, Judith, *Bodies that Matter : On the Discursive Limits of Sex*. Londres, New York : Routledge, 1993.
- Butler, Judith, « The Force of Fantasy: Mapplethorpe, Feminism, and *Discursive Excess* » *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*. 2:2 (1990) : 105-125.
- Castro, Theresa (2009), Les Atlas Photographiques : un mécanisme de pensée commun à l'anthropologie et à l'histoire de l'art, in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, France, coédition INHA/Musée du Quai Branly (« Les actes »), [En ligne] <http://actesbranly.revues.org/290>
- Cervulle, Maxime, « Le sexe de la racaille : pornographie ethnique et volonté de sa/voir », *Modern French Identities 97, New Queer Images : Representations of Homosexualities in Contemporary Francophone Visual Cultures* (2011), 11-29.

Chabert, Garance et Aurélien Mole, « Artistes Iconographes », *Art21* 25, (2009) : 18-27.

Chéreau, Patrice, *Des visages et des corps*. Paris : Skira, Flammarion, Musée du Louvre, 2010.

Citton, Yves, *Gestes d'humanités : anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*. Paris : Armand Colin, 2012.

Clark, Kenneth, Evidence to Lord Longford, *Pornography, The Longford Report*. London : Coronet, 1972.

Classen, Constance, *The Colors Of Angels : Cosmology, Gender and the Aesthetic Imagination*. New York : Routledge, 1998.

Connors Jackman, Michael, « The Trouble with Fielwork : Queering Methodologies », dans *Queer Methods and Methodologies : Intersecting Queer Theories and Social Science Research*, 113-128. Farnham, Burlington : Ashgate, 2010.

Conrad, Peter, « Grappling with Francis Bacon », *The Guardian* (Londres), 14 février, 2010 [en ligne] <http://www.theguardian.com/culture/2010/feb/14/francis-bacon-contacts-michael-hoppen> consulté le 10 mars 2012.

Cummins, Christian, « The Art of Porn », *The Vienna Review* (Vienne), 1^{er} mars, 2009 [en ligne] <http://www.viennareview.net/on-the-town/on-display/the-art-of-porn> consulté le 10 aout 2013.

Danto, Arthur C., *Playing with the Edge : The Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe*. Berkeley, Los Angeles, Londres : University of California Press, 1996.

Daston, Lorraine et Peter Galison, *Objectivité*. Paris : Les Presses du Réel : 2012.

Davidson, Arnold I., « Foucault, Psychoanalysis, and Pleasure » dans *The Emergence of Sexuality : Historical Epistemology and Formation of Concepts*. Cambridge : Harvard University Press, 2004.

Danto, Arthur, *Playing with the Edge : The Photographic Achievement of Robbert Mapplethorpe*. Berkeley : University of California Press, 1995.

Davis, Whitney, *Queer Beauty : Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and Beyond*. New York : Columbia University Press, 2010.

De Laurentis, Teresa, *Technologies of Gender : Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington : Indiana University Press, 1987.

Dennis, Kelly, *Art/Porn, A History of Seeing and Touching*. Oxford : Berg, 2009.

Didi-Huberman, Georges, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris : Macula, 1995.

Didi-Huberman, Georges, *Ninfa moderna : essai sur le drapé tombé*. Paris : Gallimard, 2002.

Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Éditions de Minuit, 2002.

Didi-Huberman, Georges, « Construire la durée » dans *Pascal Convert, Lamento (1998-2005)*, 27-34. Luxembourg : Mudam Luxembourg, 2007.

Didi-Huberman, Georges, *Survivance des lucioles*. Paris : Les Édition de Minuit, 2009.

Didi-Huberman, Georges, *Quand les images prennent position : l'œil de l'Histoire, 1*. Paris : Éditions de Minuit, 2009.

Didi-Huberman, Georges, *Remontages du temps subi : l'œil de l'Histoire, 2*. Paris : Éditions de Minuit, 2010.

Didi-Huberman, Georges, « Atlas : comment remonter le monde », entretien avec Catherine Millet, *Art Press* 373, (décembre 2010) : 48-55.

Didi-Huberman, Georges, *Atlas : How to Carry the World on One's Back*. Madrid : Museo Nacional Reina Sofia, 2010.

Didi-Huberman, Georges, « Atlas de l'impossible : Warburg, Borges, Deleuze, Foucault », dans *Foucault*, 251-263. Paris : Cahier de l'Herne, 2011.

Didi-Huberman, Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet : l'œil de l'Histoire, 3*. Paris : Éditions de Minuit, 2011.

Didi-Huberman, Georges, *Peuples exposés, peuples figurants : l'œil de l'Histoire, 4*. Paris : Éditions de Minuit, 2012

Didi-Huberman, Georges, *Histoire de fantômes pour grandes personnes*. Guide du visiteur. Tourcoing : Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, 2012.

Didi-Huberman, Georges, *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris : Macula, 2012.

Doyle, Jennifer, « Queer Wallpaper » dans *A Companion to Contemporary Art since 1945*, 343-355. Malden : Blackwell, 2006.

Doyle, Jennifer, *Sex Objects : Art and the Dialectics of Desire*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2006.

Edlinger, Thomas (2009), *The Porn Identity : Expeditions into the Dark Zone*. Vienne : Kuntshalle Vien, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2009.

Elsaesser, Thomas et Malte Hagener, *Film Theory : An Introduction Through the Senses*. Londres, New York : Routledge, 2009.

Éribon, Didier, *Michel Foucault et ses contemporains*. Paris : Fayard, 1994.

F.A.C.T (Feminist Anti-Censorship Taskforce) Book Committee, *Caught Looking : Feminism, Pornography and Censorship*. New York : Caught Looking, 1986.

Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969.

Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976.

Foucault, Michel, *History of Sexuality : An Introduction*. New York : Vintage Books, 1990.

Foucault, Michel, *Dits et écrits (1954-1988), tome III, 1976-1979*. Paris : Gallimard, 1994.

Foucault, Michel, *Dits et écrits (1954-1988), tome IV, 1980-1988*. Paris : Gallimard, 1994.

Freedberg, David, *Le pouvoir des images*. Paris : Gérard Monfort Éditeur, 1998.

Gaimster, David, « Sex and Sensibility in the British Museum ». *History Today* 50, n° 9, (2000) [en ligne] <http://www.historytoday.com/david-gaimster/sex-and-sensibility-british-museum> consulté le 11 juillet 2013.

Gamman, Louise et Margaret Marshment, *The Female Gaze : Women as Viewers of Popular Culture*. Seattle, Real Cornet Press, 1989.

Gilman, Sander L., *Sexuality, an Illustrated History : Representing the Sexual in Medicine and Culture from the Middle Ages to the Age Of AIDS*. New York, Wiley, 1989.

Ginzburg, Carlos, « De A. Warburg à E.H. Gombrich : note sur un problème de méthode », dans *Mythe, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, 39-96. Paris : Flammarion, 1989.

Goffman, Erving, *Gender Advertisements*. Cambridge : Harvard University Press, 1979.

Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg : an Intellectual Biography*. Londres : The Warburg Institute, University of London, 1970.

Hagelstein, Maud, « Mnemosyne et le Denkraum renaissant : pratique de document visuel chez Aby Warburg », *MethIS* 2, (2009) : 87-111.

Haver, William, « Really Bad Infinities : Queer's Honour and the Pornographic Life », *Parallax*, 5, n° 4, (1999) : 9-21.

Hunt, Lynn, « Introduction : Obscenity and the Origin of Modernity, 1500-1800 » dans *The Invention of Pornography*, 9-45. Cambridge : MIT Press, 1993.

Jones, Amelia, « Every Man Knows Where and How Beauty Gives Him Pleasure : Beauty Discourse and the Logic of Aesthetics » dans *The Art of Art History : A Critical Anthology*, 375-390. Oxford : Oxford University Press, 2009.

Jones, Amelia, *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1998.

Jones, Amelia, *Seeing Differently : Identification, Contemporary Art and Visual Culture*. Londres, New York : Routledge, 2012.

Jones, William E., *Selections from The Anatomy of Melancholy by Robert Burton*. Los Angeles : 2nd Cannons, 2008.

Jones, William E., *Halsted Plays Himself*. Los Angeles : Semiotext(e), 2011.

Johnson, D. Christopher, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*. Ithaca, Cornell University Press, 2012.

Jousse, Marcel, *Anthropologie du geste*. Paris : Gallimard, 2008 [1969].

Katz, Jonathan, *The Invention of Heterosexuality*. Chicago : University of Chicago Press, 2007 [1995].

Kendrick, Walter, *The Secret Museum : Pornography in Modern Culture*. New York : Viking Penguin, 1987.

Krauss, Rosalind, « Corpus Delicti », *October* 33, (1985) : 31-72.

Krauss, Rosalind, *The Optical Unconscious*. Cambridge : MIT Press, 1994.

Kulick, Don (dir.), *Taboo : Sex, Identity, and Subjectivity in anthropological fieldwork*. Londre, New York : Routledge, 1995.

Lalonde, Joanne, « Projections pour une mécréante » dans *L'Indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*, 101-112. Montréal : Éditions Esse, 2008.

Lavigne, Julie, « Sexualité et photographie : transgression et ratification de la norme pornographique dans la pratique artistique », *Protée* 37, no 1, (printemps 2009) : 25-34.

Lebovici, Elisabeth, « Généalogies queer », *Critique*, n° 759-760, À quoi pense l'art contemporain ?, (2010) : 669-681.

Le Breton, David, *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Presses universitaires de France, 1990.

Lewin, Ellen et William L. Leap (dir), *Out in the Field : Reflections of Lesbian and Gay Anthropologists*. Urbana et Chicago : University of Illinois Press, 1996.

Logue, Deirdre, *XXX Testimonial : An Exhibition of Works Dedicated to Sexual Imaginings*. Toronto : Mercer Union, 2002.

Lupien, Jocelyne, « Du sens des sens dans l'art actuel », dans *L'indécidable : écarts et déplacements dans l'art actuel*, 85-98. Montréal : Éditions Esse, 2008.

Maes, Hans, « Who Says Pornography Can't Be Art ? » dans *Art and Pornography : Philosophical Essays*, 17-47. Oxford : Oxford University Press, 2012.

Mahon, Alyce, *Art & Eroticism*. Oxford : Oxford University Press 2007.

Mapplethorpe, Robert, *Early Works 1970-1974*. New York : Robert Miller Gallery, 1991.

Mapplethorpe, Robert, *Polaroids*. Berlin, New York : Prestel, 2008.

Marks, U. Laura, *Touch, Sensuous Theory and multisensory Media*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2002.

Meyer, Richard, *Outlaw Representation : Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art*. Oxford, Oxford University Press, 2002.

Meyer, Richard, « Hard Targets : Male Bodies, Feminist Art, and the Force of Censorship in the 1970s » dans *WACK ! : Art and the Feminist Revolution*, 362-383. Cambridge : MIT Press, 2007.

Meyer, Richard, « Bone of Contention : Richard Meyer on Lynda Benglis's Controversial Advertisement » dans *Lynda Benglis*, 63-66. Paris : Les Presses du Réel, 2009.

Meyer, Richard et Catherine Lord, *Art & Queer Culture*. Londres, New York : Phaidon Press, 2013.

Michaud, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris : Macula, 2012.

Moon, Michael, *A Small Boy and Others : Imitation and Initiation in American Culture from Henry James to Andy Warhol*. Durham : Duke University Press, 1998.

Morin, Edgar, *Science avec conscience*. Paris, Fayard, (1990) [1982].

- Mulvey, Laura, *Visual and Other Pleasures*. Bloomington : Indiana University Press, 1989.
- Nead, Lynda, « Above the Pulp-Line : The Cultural Significance of Erotic Art » dans *More Dirty Looks : Gender, Pornography and Power*, 216-223. Londres : British Film Institute Publishing, 2004.
- Ofield, Simon, « Comparative Strangers » dans *Francis Bacon*, 64-73. Londres, New York : Tate Publishing, The Metropolitan Museum of Art, 2008.
- Olesen, Henrik, *Some Faggy Gestures*. Zurich : Migros Museum für Gegenwartskunst, JRP Ringier, 2008.
- O'Neill, Alistair, « Taste-Making : Indifference, Interiors and the Unbound Image » dans *More Dirty Looks : Gender, Pornography and Power*, 137-148. Londres : British Film Institute Publishing, 2004.
- Paasonen, Susanna, Kaarina Nikunen et Laura Saarenmaa, « Pornification and the Education of Desire » dans *Pornification : Sex and Sexuality in Media Culture*, 1-20. Londres, Berg, 2007.
- Paasonen, Susanna, *Carnal Resonance, Affect and Online Pornography*. Cambridge : MIT Press, 2011.
- Payant, René, « L'érotisme de l'image » dans *Vedute, pièces détachées sur l'art 1976-1987*, 229-247. Montréal : Trois, 1987.
- Payant, René, « L'informel de la sexualité », dans dans *Vedute, pièces détachées sur l'art 1976-1987*, 540-546. Montréal, Trois, 1987.
- Pincus-Witten, Robert, « Lynda Benglis : le geste figé » dans *Lynda Benglis*. Paris : Les Presses du réel, 2010.
- Pincus-Witten, Robert, « Lynda Benglis : The Frozen Gesture » dans *Lynda Benglis*, 48-53. Paris : Les Presses du réel, 2009.
- Pollock, Griselda, *Encounters in the Virtual Feminist Museum : Time, Space and the Archive*. Londre, New York : Routledge, 2007.
- Preciado, Beatriz, *Testo junkie : sexe, drogue et biopolitique*. Paris : Grasset, 2008.
- Preciado, Beatriz, « The Architecture of Porn : Museum, Urban Detritus and Cinematic Stag-Rooms » dans *Theory in Contemporary Art since 1985, 2nd edition*, 289-298. Oxford : Blackwell, 2012

- Preciado, Beatriz, « The Pharmaco-Pornographic Regime : Sex, Gender, and Subjectivity in the Age of Punk Capitalism » dans *The Transgender Studies Reader 2*, 266-277. Londres, New York : Routledge, 2013
- Rancière, Jacques, *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, 2000.
- Rancière, Jacques, *Aux bords du politique*. Paris : Folio, Gallimard, (2004).
- Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé* Paris, La Fabrique, 2008.
- Reed, Christopher, *Art and Homosexuality : A History of Ideas*. Oxford : Oxford University Press, 2011.
- Reilly, Maura, « Jouissance without End » dans *Writing the Body : The Art of Ghada Amer*, 21-33. New York : Gregory R. Miller & Co, 2010.
- Ricco, John Paul, *The Logic of the Lure*. Chicago, University of Chicago Press, 2002.
- Richter, Gerhard, *Atlas*. New York : Distributed Art Publishers, 2011.
- Revel, Judith, *Dictionnaire Foucault* Paris : Ellipses, 2008.
- Rocha, L. A., « Scientia sexualis versus ars erotica : Foucault, Van Gulik, Needham » *Studies in History and Philosophy of Biology and Biomedical Sciences* 42, (2011) : 328-343.
- Rubin, Gayle, *Deviations : A Gayle Rubin Reader*. Durham : Duke University Press, 2011.
- Schick, Irvin Cemil, « Ethnopornography » dans *The Erotic Margin : Sexuality and Spatiality in Alterist Discourse*, 77-103. Londres, New York : Verso, 1999.
- Schmutz, Hemma et Tanja Widmann, « The Body, considered with regard to one detail – the gesture » dans *That bodies speak has been known for a long time*, 4-5. Vienne/Cologne : Generali Foundation/Verla der Buchhandlung Walther König, 2004.
- Schneemann, Carolee, *Imaging her erotics : Essays, Interviews, Projects*. Cambridge, MIT Press, 2003.
- Schneider, Rebecca, *The Explicit Body in Performance*. Londres, New York : Routledge, 1997.
- Schusterman, Richard, « Asian *Ars erotica* and the Question of Sexual Aesthetics » *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65, n° 1, (Été 2007) : 55-68.

Screech, Timon, *Sex and the Floating World : Erotic Images in Japan, 1700-1820*. Londres : Reaktion Books, 2009.

Sedgwick, Eve Kosofsky (dir.), *Shame and Its Sisters : A Sylvan Tomkins Reader*. Durham, Duke University Press, 1995.

Sedgwick, Eve Kosofsky, « Around the Performative : Periperformative Vicinities in Nineteenth-Century Narrative » dans *Touching, Feeling : Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham : Duke University Press, Durham, 2003.

Sierek, Karl, *Images oiseaux : Aby Warburg et la théorie des médias*. Paris : Klincksieck, 2009.

Sischy, Ingrid, « That Feeling in the Stomach » dans *Pictures : Robert Mapplethorpe*. New York : Arena, 1990.

Shaviro, Steven, *The Cinematic Body*. Minneapolis : Minnesota University Press, 1993.

Spieker, Sven, *The Big Archive : Art from Bureaucracy*. Cambridge, MIT Press, 2008.

Saint-Gelais, Thérèse, « De la provocation (critique) : entre l'exhibition et l'apparente dissimulation » dans *L'Indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*, 115-128. Montréal : Éditions Esse, 2008.

Stüttgen, Tim, *Post/Porn/Politics : Queer Feminist Perspectives on the Politics of Post Porn Performance and Sex Work as Culture Production*. Berlin : Tim Stüttgen, 2009.

Sullivan, Nikki, *A Critical Introduction to Queer Theory*. New York : New York University Press, 2003.

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

Tang, Isabel, *Pornography : The Secret History of Civilization*. Londres : Channel 4, 1999, DVD.

Waldvogel, Florian, *Diary of an Exhibition : On the Path to Bodypoliticx*. Rotterdam : Witte de With, 2007.

Wallace, Marina, Martin Kemp and Joanne Bernstein (dir.), *Seduced : Art and Sex from Antiquity to Now*. London : Merrell, 2007.

Warburg, Aby, *Miroirs de faille, à Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-1929*. Paris ; Presses du Réel, L'Écarquillé, 2011.

Warburg, Aby, *Atlas Mnemosyme, Écrits II*. Paris : L'Écarquillé, 2012.

- Warburg, Aby, *Le rituel du serpent*. Paris, Macula, 2012.
- Warr, Tracey et Amelia Jones, *The Artist's Body*. Londre : Phaidon Press, 2000.
- Waugh, Thomas, *Hard to Imagine : Gay Male Eroticism in Photography and Film from the Beginnings to Stonewall*. New York, Columbia University Press, 1996.
- Waugh, Thomas, *Romance of Transgression in Canada : Queering Sexualities, Nations, Cinemas* Montréal : McGill Queens University Press, 2006.
- Weber, Samuel, « Citability – of Gesture » dans *Benjamin's –abilities*, 95-114. Cambridge : Harvard University Press, 2010.
- Wex, Marianne, *Let's Take Back our Space : "Female" and "Male" Body Language as a Result of Patriarchal Structure*. Berlin : Frauenliteratur Verlag, 1979.
- Williams, Linda, « Film Bodies : Gender, Genre, Excess », *Film Quarterly*, 44, n° 4, (Summer 1991) : 2-13.
- Williams, Linda, *Hard Core : Power, Pleasure and the « Frenzy of the Visible »*. Berkeley : University of California Press, 1999..
- Williams, Linda, *Screening Sex*. Durham, Duke University Press, 2008.
- Zweite, Armin, « Gerhard Richter's Album of Photographs, Collages and Sketches » dans *Gerhard Richter Atlas : The Reader*. Londre : Whitechapel Gallery, 2003.

ANNEXE I

Secretum : atlas & album

Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besoins des mots. Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme¹⁵¹.

Method of this project : literary montage. I needn't say anything. Merely show. I shall purloin no valuables, appropriate no ingenious formulations. But the rags, the refuse – these I will not inventory, but allow, in the only way possible, to come into their own : by making use of them¹⁵².

To start again from zero : to rethink things from A to Z. To relearn constantly, starting with the things that seem the simplest. To try, starting without an axiom : to try in order to see, to invent new rules for the game and to adopt them only if they yield something, only if they are fecund (scholars calls this a heuristic attitude). Whether the seriousness of a pedagogical approach, or the cheerfulness of a child throwing the letters of his alphabet into the air : this is the very attitude of the Gay Science, as Nietzsche showed us in the book published in 1882, by breaking apart the secular separation between the intelligible and the sensible¹⁵³.

Secretum signifie un lieu écarté, retiré des regards. C'était également le nom de ces musées secrets, créés dans les enceintes du British Museum et du musée archéologique de Naples, cachant des artefacts découverts dans les ruines de l'antiquité, plus particulièrement dans la cité de Pompéi, et considérés obscènes par la société victorienne. Ainsi, le genre pornographique surgit des cendres sous la forme-phénix d'une catégorie exclusive et normative. Aujourd'hui, à l'ère de la pornographie numérique et de la sexualisation de l'espace public, est-ce qu'il y aurait encore des musées secrets ?

Mon projet de re/création et de remédiation post-pornographique, *Secretum : atlas et album*, s'inspire librement des *scrapbooks* du médecin, collectionneur et banquier George Witt (1804-1869) qui fit don de divers objets de nature érotique à la collection du

¹⁵¹ Georges Bataille, « Dictionnaire critique : Informe » dans *Documents*, (Paris : Mercure de France, 1968).

¹⁵² Walter Benjamin, *The Arcades Project*, (Cambridge, Harvard University Press, 2002), 460.

¹⁵³ Georges Didi-Huberman, *Atlas : How to Carry the World on One's Back*, (Madrid, Museo Reina Sofia, 2010), 254.

British Museum¹⁵⁴. C'est également un *album*, un *catalogue* ou un *répertoire* se présentant sous la forme d'un *journal de recherche* ou une *création théorique*. Il s'inscrit dans la lignée de l'*atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg, des montages de la revue *Documents* par Georges Bataille et d'autres *scrapbooks* ou *sketchbooks* d'artistes évoquant, de près ou de loin, le genre pornographique.

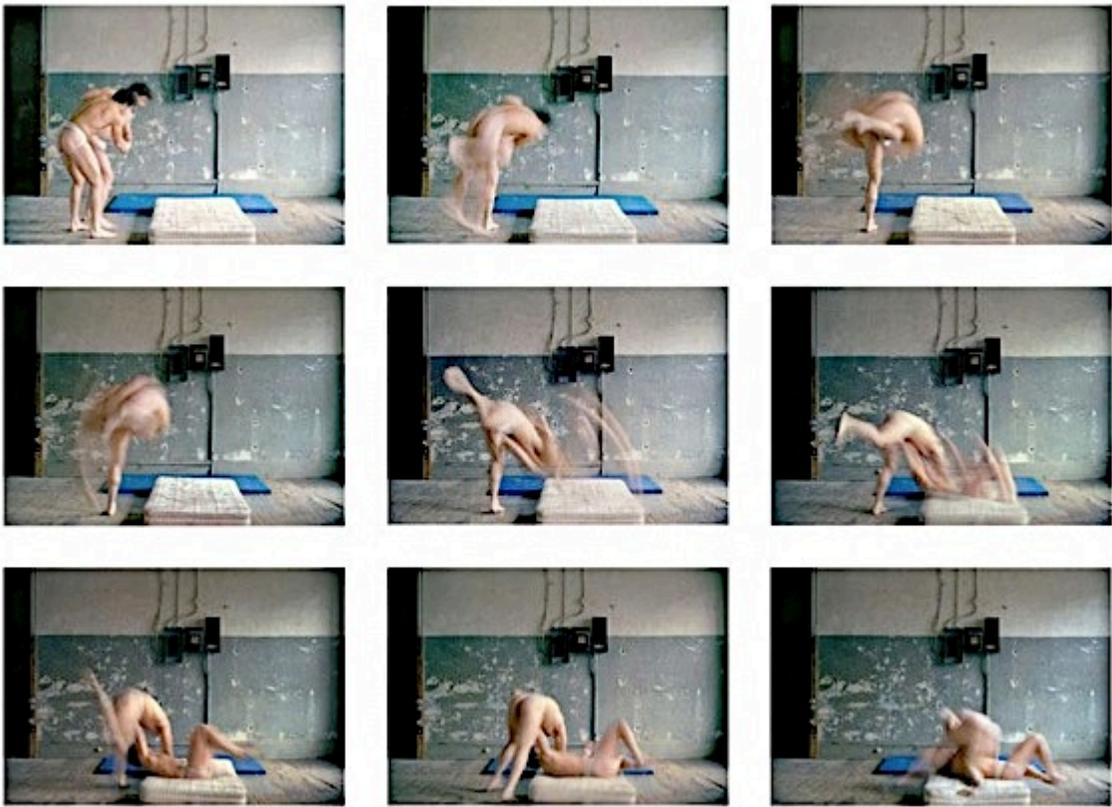
Sans doute, nous pourrions désormais déclarer que les musées secrets se présentent à ciel ouvert ou « écran ouvert ». En glanant, ici et là, différentes imageries de nature pornographique dans les archives de mes recherches, mon objectif est devenu subjectif. J'ai erré et dérivé sur le web comme dans les mouvements de la drague où les nuances de corps connus ou anonymes provoquent la résonance charnelle. J'ai capturé et cité par le geste d'appropriation ces images, ces mots, ces discours, et ces gestes. Tout en emmêlant les regards, embrassant, caressant et pénétrant, j'ai tenté de déployer mon album de famille fantomale et fantasmatique. J'ai ouvert mon *secretum*, ma recherche, ma confession. Ceci est mon *atlas* de formules érotiques, de performativités intimes, d'histoires d'amour informes et de force orgasmique (*potentia gaudendi*) : un *atlas pornographique*, entre *scientia sexualis* et *ars erotica*. Ceci est ma recherche, ceci est ma création.

¹⁵⁴ David Gaimster, « Sex and Sensibility in the British Museum ». *History Today*, 50, n° 9, (2000) [en ligne] <http://www.historytoday.com/david-gaimster/sex-and-sensibility-british-museum> consulté le 11 juillet 2013.

ANNEXE II

Figures

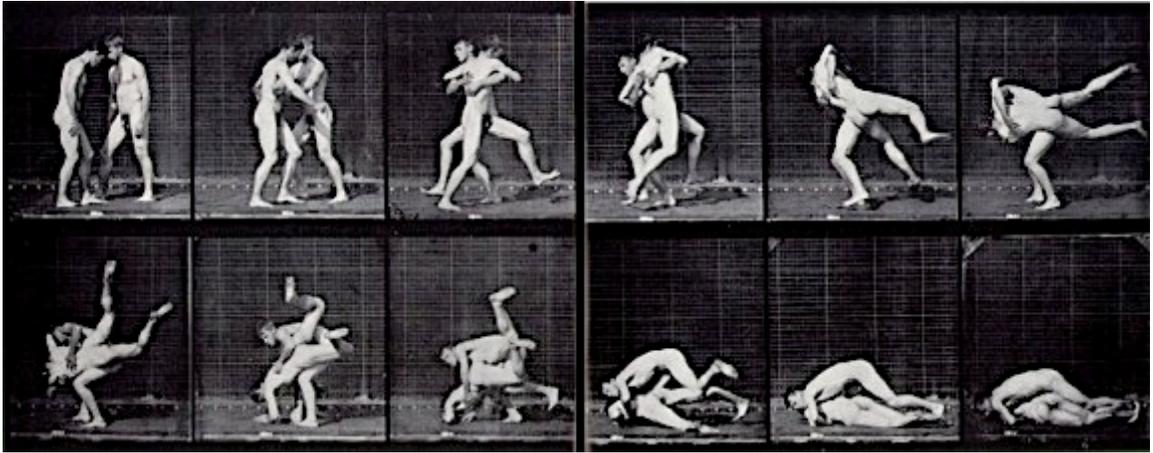
Les figures qui suivent ne comportent aucune description technique. Elles sont identifiées seulement par la numérotation. Ce choix s'explique par le souci d'évoquer la méthodologie warburgienne de l'atlas *Mnémosyne* et, ainsi, d'en faire ressortir le paradigme et le geste du montage. Ce choix méthodologique se retrouve tout au long de l'ouvrage de l'historienne de l'art Griselda Pollock, *Encounters in the Virtual Feminist Museum : Time, Space and the Archive*, (Londres, New York : Routledge, 2007), où elle s'inspire du procédé de *Mnémosyne* pour le montage des illustrations.



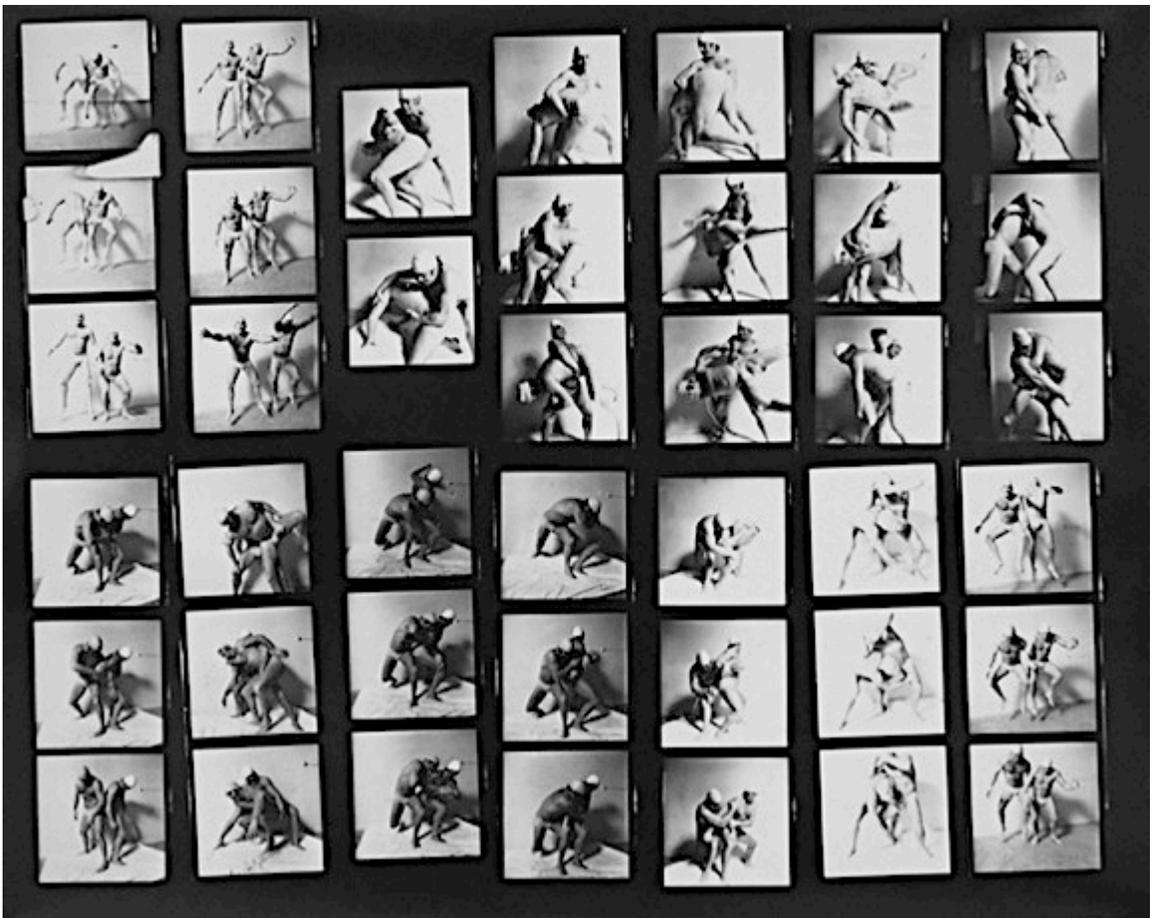
1



2



3



4



5



6



8



7



*unexpectedly her research
into archaic figurations*



*revealed striking precedents
each equivalence is discovered*



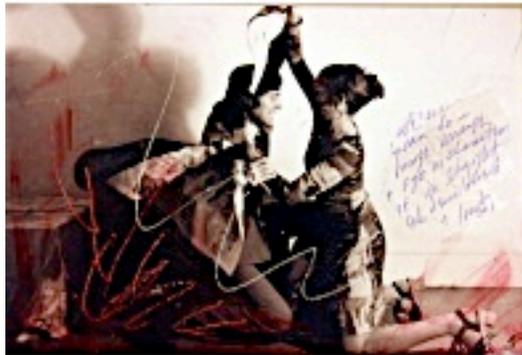
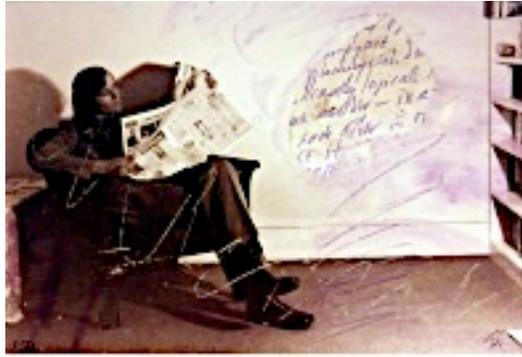
*after months or after years
the energy which drove*



*images of her lived actions
concept to occupy her body*





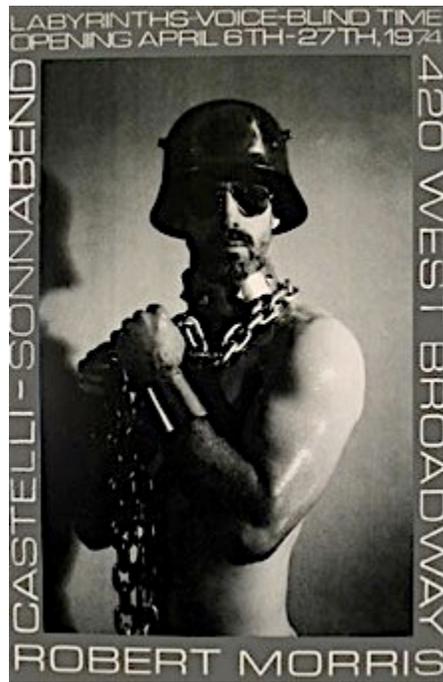




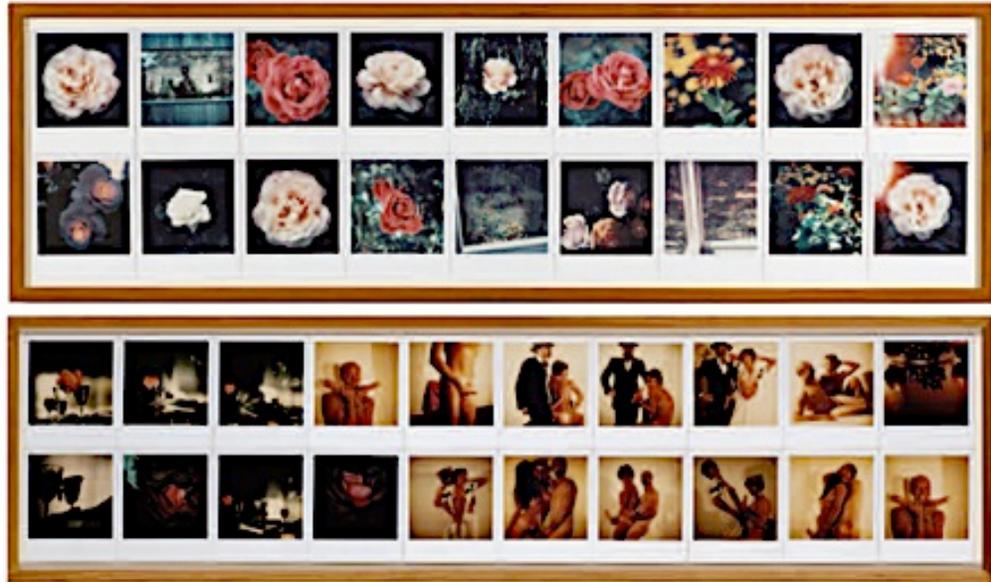
13



14



15



16



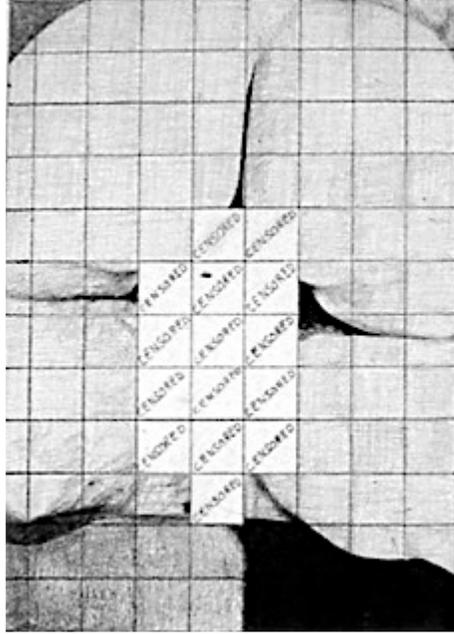
17



18



19



20



21

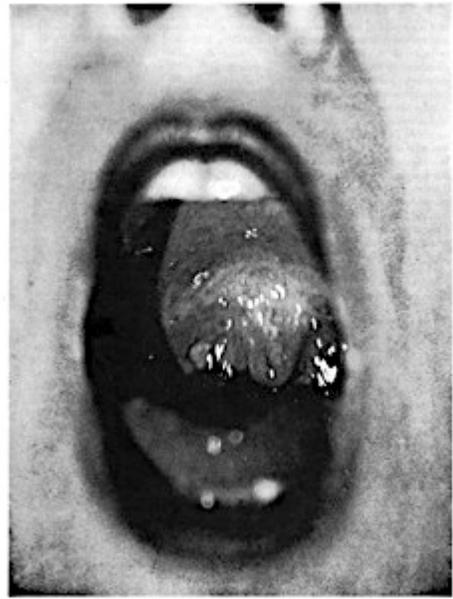


22





24

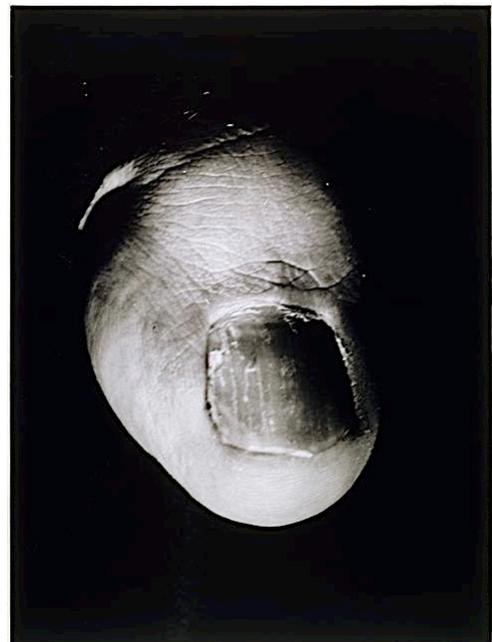


25

... le cri et la souffrance alors tout de la bouche l'organe des cris déchirants (p. 29). — Photo J. A. Roloff.



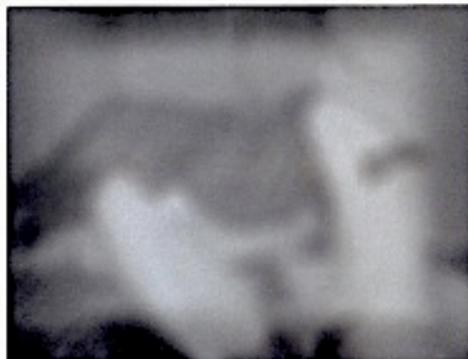
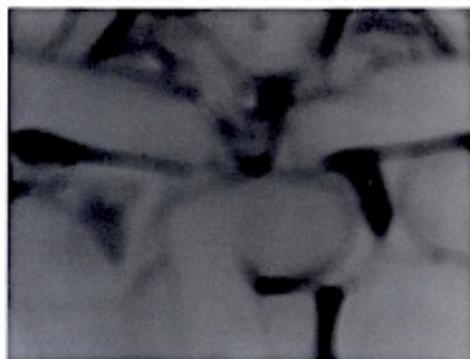
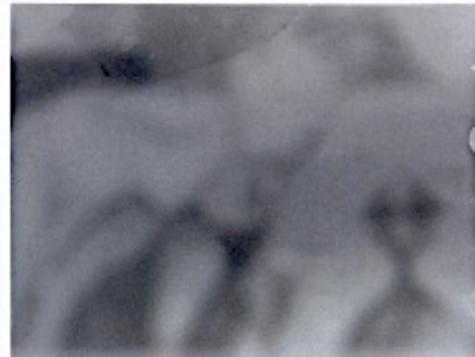
26



27

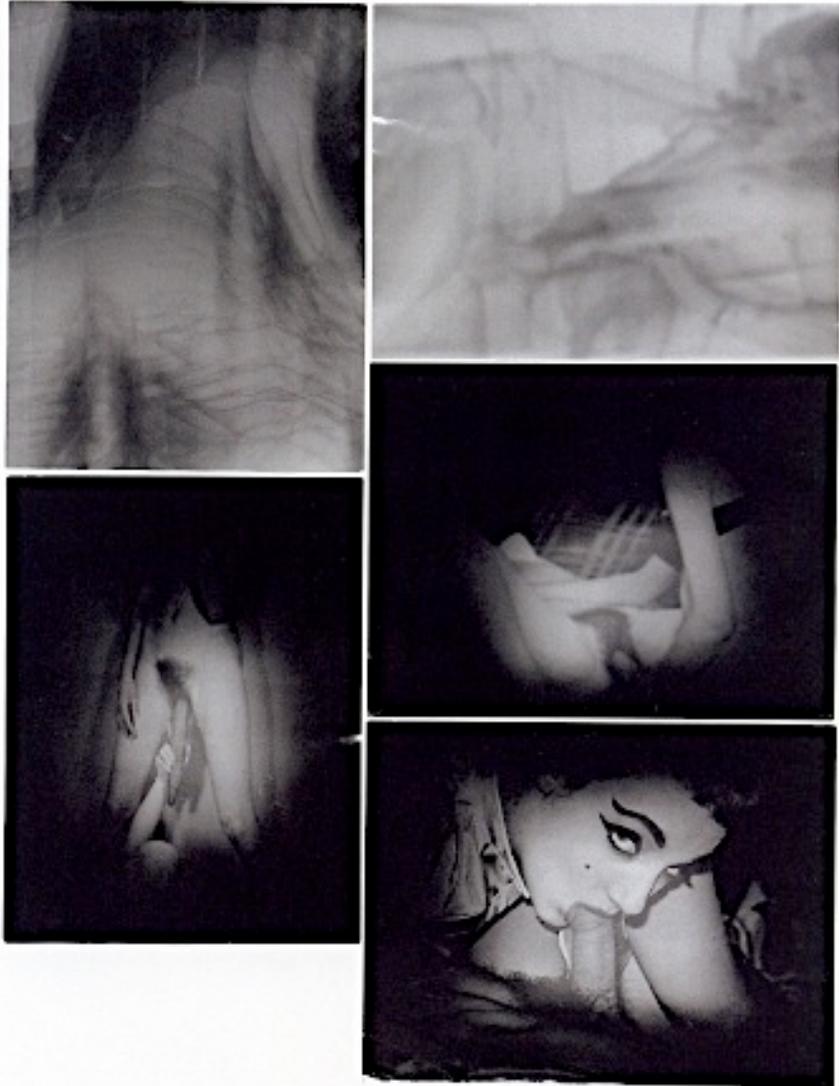






30

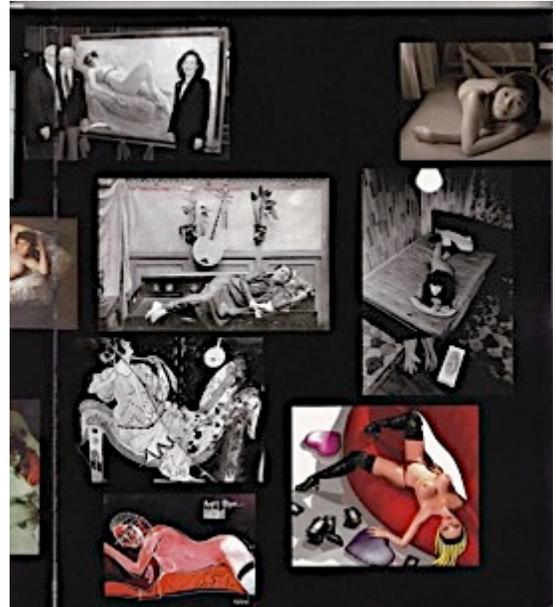




32



33



34



35



36



37



38



39



40

