

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LORSQUE LA CHAIR SE FAIT VERBE : PORNOÉROTISME ET IMAGES
SACRÉES DANS UNE PRATIQUE FIGURATIVE DE LA PEINTURE *QUEER*

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
JONATHAN SARDELIS

DÉCEMBRE 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ce mémoire-création n'aurait pu se réaliser sans la précieuse aide de mon entourage.

D'abord, je tiens à souligner ma gratitude envers ma directrice de recherche Christine Major, pour son soutien, sa rigueur, ses conseils, sa générosité et pour les rires partagés. Je la remercie également de m'avoir impliqué au sein de ses projets. Ce fut un privilège de côtoyer de près une personne aussi engagée dans l'art et son enseignement.

Merci à mon conjoint Maxime pour ses encouragements indéfectibles, les pelletées d'amour et l'appui moral *et* intellectuel, durant les hauts et les bas du parcours à la maîtrise. Il est une source d'inspiration constante dans toutes les sphères de ma vie.

Merci à mes parents pour leur soutien *inconditionnel* — car même s'ils ne d testeraient pas me voir peindre des choses moins *trash* de temps en temps, ils ont toujours été impliqués dans ma réussite.  a, c'est de l'amour !

Merci à ma belle cohorte de maîtrise pour votre camaraderie et pour vos commentaires édifiants. Continuez d'inspirer le monde avec vos œuvres et votre parole! Un merci particulier à Christine LeBlanc, ma *painter in crime*, pour sa générosité sans bornes et sa présence indéfectible (ceci n'est que le début!) et Leila Zelli pour son amour et sa foi sincère en mon travail. Ta personne et ton œuvre sont d'immenses inspirations.

De plus, j'aimerais remercier généreusement le *Conseil de recherche en sciences humaines du Canada* pour leur soutien durant mes études à la maîtrise.

Enfin, je suis reconnaissant d'avoir pu évoluer dans un contexte social et une université qui me permirent de m'instruire de manière critique sur l'érotisme, la religion, la pornographie et les cultures LGBTQI+. Grâce à ce privilège, j'eus accès à de précieuses sources de documentation. Je suis également reconnaissant pour l'appui du corps professoral qui a toujours fait preuve d'ouverture et de sensibilité face à mon travail. Merci notamment à Julie Lavigne, Michael Blum, Gisèle Trudel, Alain Paiement et Claire Savoie pour le partage de vos connaissances et votre intérêt pour ma recherche. Je prends conscience de mon privilège, et j'espère, en retour, pouvoir redonner à la société et aux voix qui ne sont pas toujours entendues.

DÉDICACE

À toustes¹ mes amant.es, passé.es et futur.es,
Pour que chaque rôle que nous partageons
nous rapproche de la Lumière.

Et à toustes les amant.es du monde,
Pour que vous puissiez mourir dans les bras
de ceuzes qui vous aiment
Et plus jamais sous les pierres
de ceuzes qui vous haïssent.

¹ Afin d'écrire dans un ton neutre, j'utiliserai tout au long du texte une écriture bigenrée, utilisant des déterminants et pronoms issus de la contraction de leurs formes masculines et féminines, comme suit : « ceuze, ceuzes », pour remplacer « celui, ceux » et « celle, celles »; « iel, iels », pour « il, ils » et « elle, elles » et « toustes », pour remplacer « tous » et « toutes ». Ces règles d'écriture sont utilisées selon les consignes de l'article « Désigner les personnes non binaires », du site web de l'*Office québécois de la langue française*. Lien URL : http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=5370.

AVANT-PROPOS

« Il est clair que le monde est purement parodique, c'est-à-dire que chaque chose qu'on regarde est la parodie d'une autre, ou encore la même chose sous une forme décevante. Tout le monde a conscience que la vie est parodique et qu'il manque une interprétation. »

Georges Bataille, *L'Anus solaire*. (1931)

TABLES DES MATIÈRES

| | |
|---|------|
| AVANT-PROPOS | v |
| LISTE DES FIGURES | viii |
| RÉSUMÉ | xii |
| INTRODUCTION | 1 |
| CHAPITRE I L'érotisme, le sacré et le pornoweb | 5 |
| 1.1 Le trouble de l'image érotique..... | 5 |
| 1.2 La mise en jeu de la continuité profonde..... | 10 |
| 1.3 La charge érotique de l'expérience christique | 15 |
| 1.4 Le pornoérotisme..... | 20 |
| 1.5 Le queer et l'érotisme..... | 25 |
| CHAPITRE II L'incarnation : ouvrir les limites de la chair..... | 28 |
| 2.1 L'icône religieuse et l'enjeu de la représentation | 28 |
| 2.2 La couleur et ses humeurs | 32 |
| 2.3 Ouvrir les corps | 36 |
| 2.4 La mise en espace solaire | 43 |
| CHAPITRE III Extases pornoérotiques..... | 48 |
| 3.1 Le voir et la foi : la vérité du sacré | 48 |
| 3.2 L'œil-sexe..... | 50 |
| 3.3 Le désir obscène du peintre | 53 |
| 3.4 L'altérité extasiée | 59 |
| CONCLUSION — Le toucher masqué | 67 |

| | |
|---|----|
| PRIÈRE POUR UNE CHAIR SOUVERAINE : Tuons l'immortalité! | 71 |
| ANNEXE 1 | 74 |
| ANNEXE 2 | 82 |
| BIBLIOGRAPHIE | 91 |

LISTE DES FIGURES

| Figure | Page |
|---|------|
| 0.1 Saville, J. (1995/1996). <i>Closed Contact #3</i> [photographie]. | xiii |
| 0.2 Caballero, L. (1983). <i>Untitled (Deposition from the cross)</i> [dessin]. Sanguine sur papier, 190,5 x 124,8 cm..... | 4 |
| 1.1 Molinier, P. (circa 1960). <i>Éperon d'amour</i> [photo]. Tirage argentique, annoté « je jouis » au crayon par l'artiste au dos, 8,5 × 10,7 cm. | 9 |
| 1.2 Bernini, G. L. (1647). <i>L'extase de Sainte-Thérèse</i> [sculpture]. Marbre. Rome : Église Santa Maria della Vittoria..... | 14 |
| 1.3 Icône de la crucifixion, placée pour vénération lors du jeudi saint. Toronto : Annunciation of the Virgin Mary Greek Orthodox Cathedral. ... | 15 |
| 1.4 Anonyme. <i>Icône de la crucifixion (probablement de Constantinople ou Thessalonique)</i> . Athènes : Byzantine and Christian Museum..... | 17 |
| 1.5 Capture d'écran d'une vidéo pornographique sur pornhub.com, utilisée comme image de référence pour des esquisses. | 22 |
| 1.6 Vue de mon atelier de travail. | 27 |
| 2.1 (2019). <i>Le fondement de l'amour</i> [peinture]. Huile sur toile, 193 x 122 cm. | 31 |
| 2.2 (2018). <i>Les larmes d'Éros</i> [peinture]. Huile sur toile, 101,5 x76 cm..... | 35 |

| | | |
|-------|--|----|
| 2.3 | Rubens, P. P. (1610/1611). <i>Le Christ sur la croix</i> [peinture]. Huile sur toile. Anvers : Musée royal des beaux-arts d'Anvers..... | 37 |
| 2.4 | Saville, J. (1999). <i>Fulcrum</i> [peinture]. Huile sur toile, 261,6 x 487,7 cm. . | 41 |
| 2.5 | (2018). <i>Reflet de soi</i> [peinture]. Huile sur toile, 40 x 40 cm | 42 |
| 2.6 | (2017). <i>Accomplir le germe divin scellé dans notre chair (# 1)</i> [peinture]. Huile sur toile non montée, 72 x 65 cm..... | 45 |
| 2.7 | (2018). <i>Communion</i> [peinture]. Huile sur toile, 76 x 101,5 cm. | 47 |
| 3.1 | Borremans, M. (2013). <i>Dead Chicken</i> [peinture]. Huile sur toile, 40 x 60 cm. | 55 |
| 3.2 | (2018). <i>Amour Pink</i> [peinture]. Huile sur toile non montée, 88 x 113 cm.. | 58 |
| 3.3 | Dumas, M. (2004). <i>Lucy</i> [peinture]. Huile sur toile, 110 x 130 cm. | 62 |
| 3.4 | Borremans, M. (2017). <i>Goat</i> [peinture]. Huile sur panneau, 28 x 34 cm.... | 63 |
| 3.5 | Photographie représentant la mort du matador Manuel Granero Valls, le 7 mai 1922 (authenticité incertaine). Récupéré le 19 décembre 2018 de https://www.reddit.com/r/HistoryPorn/comments/6yw320/manuel_granero_valls_being_fatally_gored_by_a/ | 66 |
| A.1.1 | Point de vue à l'entrée de l'exposition, CDEx, UQÀM. | 74 |
| A.1.2 | Vue d'ensemble de l'exposition « Ensemble, notre chair sera verbe », CDEx, UQÀM..... | 75 |
| A.1.3 | Vue d'ensemble de l'exposition « Ensemble, notre chair sera verbe », CDEx, UQÀM..... | 76 |
| A.1.4 | Vue d'ensemble de l'exposition « Ensemble, notre chair sera verbe », CDEx, UQÀM..... | 77 |

| | |
|---|----|
| A.1.5 Vue de l'œuvre <i>Prayers4theinternet</i> , 2019, site web interactif (https://prayers4theinternet.wixsite.com/prayer), présentée dans l'exposition, CDEx, UQÀM..... | 78 |
| A.1.6 Extrait de l'oeuvre <i>Prayers4theinternet</i> , 2019, site web interactif (https://prayers4theinternet.wixsite.com/prayer), CDEx, UQÀM..... | 78 |
| A.1.7 Vue d'ensemble de l'exposition « Ensemble, notre chair sera verbe », (pièce à lumière ultraviolette), CDEx, UQÀM..... | 79 |
| A.1.8 Vue d'ensemble de l'exposition « Ensemble, notre chair sera verbe », (pièce à lumière ultraviolette), CDEx UQÀM..... | 80 |
| A.1.9 Affiche de l'exposition « Ensemble, notre chair sera verbe ». | 81 |
| A.2.1 Photographie de la soirée-performance (Œuvre : <i>Sacral : Rituel pour resacraliser mes orifices, leurs ancêtres et leurs habitant.es</i> , Goldjian). Crédit photo : Manuel Shannon Shink. | 82 |
| A.2.2 Photographie de la soirée-performance (Œuvre : <i>Fontaine</i> , Marc-André Cadavant/Discosalope). Crédit photo : Jean-Sébastien Sénécal..... | 83 |
| A.2.3 Photographie de la soirée-performance (Œuvre : <i>Baise-moi, mais surtout... ne ris pas trop fort</i> , collectif NU.E.S). Crédit photo : Manuel Shannon Shink..... | 84 |
| A.2.4 Photographie de la soirée-performance (Œuvre : <i>Everything that fucks dies alive</i> , Jonathan Sardelis). Crédit photo : Camille Renarhd. | 85 |
| A.2.5 Photographie de la soirée-performance (Œuvre : <i>ASMR</i> , collectif la gêne). Crédit photo : Manuel Shannon Shink. | 86 |
| A.2.6 Photographie de la soirée-performance (Œuvre : <i>Sphincter</i> , Irna Shel). Crédit photo : Camille Renarhd..... | 87 |
| A.2.7 Affiche de la soirée-performance « <i>Theosexual : Spiritual Porn</i> » Création du visuel: Shawn Mark Perron..... | 88 |

| | |
|--|----|
| A.2.8 Communiqué de la soirée-performance « <i>Theosexual : Spiritual Porn</i> » (p.1). | 89 |
| A.2.9 Communiqué de la soirée-performance « <i>Theosexual : Spiritual Porn</i> » (p.2). | 90 |

RÉSUMÉ

Ce mémoire-crédation est celui d'un *millennial queer* issu d'une éducation à la fois catholique et orthodoxe, navigant quotidiennement les méandres pornovisuelles du *web*. Adoptant le ton d'une analyse phénoménologique influencée par la pensée de Georges Bataille (1897-1962), ce texte répond au désir d'accéder à la brèche ontologique provoquée par le pornoerotisme. Dans la tradition de la peinture réaliste, ma recherche-crédation prendra corps à partir de mon expérience personnelle, et ce, au plus près de l'histoire de la pratique picturale et de ses développements actuels.

Dans le premier chapitre, je poserai mes bases théoriques sur les notions d'érotisme, de sacré et de pornographie à partir d'une posture *queer*. Suivant l'approche bataillienne privilégiée, j'aborderai le pornoerotisme comme la fusion du désir érotique et pornographique, dans le présent contexte d'une monopolisation accrue de la culture visuelle par le *pornoweb*. En explorant le thème de la crucifixion dans le deuxième chapitre, je préciserai la relation entre l'iconographie religieuse, la tache-couleur en peinture et le pornoerotisme. Le troisième chapitre traitera de l'expérience intérieure suscitée par le regard sexué, soit l'œil-sexe en face du tableau. L'objectif sera de voir comment la chair-peinture peut activer le passage entre l'extase mystique et l'orgasme, sorte de plaie abjecte, vulve-verge de la personne faisant l'expérience de l'œuvre et de celle qui la crée. Ce mémoire-crédation porte ainsi sur la représentation en peinture comme un retour sur le plan pratique des concepts de sacré, d'érotisme et de pornographie, une incarnation *sensible* célébrant le *queer* à travers la matière-peinture et l'espace-tableau.

Mots clés : peinture, incarnation dans l'art, matière, érotisme en art, pornographie dans l'art, pornographie sur Internet, sacré dans l'art, théorie *queer*, abjection dans l'art, thème artistique



Figure 0.1 : Saville, J. (1995/1996). *Closed Contact #3* [photographie].

INTRODUCTION

Que l'on regarde un nu d'Edgar Saillen, un film *porno hardcore*, une silhouette séduisante d'un.e passant.e, un poignet délicat soudainement dévoilé, l'effet érotique se manifeste invariablement dans une foudroyante *tension*. Peu importe la forme sous laquelle il se présente, il provoque des réactions physiologiques, des *symptômes*, précédant toute pensée réfléchie, qui animent la chair d'un désir éminemment puissant, fluide et trouble. L'érotisme bouleverse, à défaut de quoi, il laisserait de glace. En effet, l'histoire le montre, ses représentations posèrent souvent problème à divers degrés selon les contextes socioculturels. Aujourd'hui, la primauté de l'image dans notre culture néo-libérale exige des approches nouvelles sur notre rapport à celle-ci. Cela devient d'autant plus pressant, considérant que plusieurs discours mettent en garde contre le pouvoir *perverse* des images (Mavrikakis, 2015). Ce pouvoir est-il cependant bien réel ? L'ambiguïté de l'expérience *érotique* m'apparaît comme un terrain fertile d'investigation.

Nous ne pouvons nier la place colossale qu'occupe l'industrie pornographique sur Internet : succès du *pornoweb*² et de ses nombreuses déclinaisons (*food porn, fetish porn, horror porn, torture porn*), débordement de la pornographie hors de l'espace *web* (films, télévision, publicités, vidéoclips, jeux vidéos) et l'accessibilité à une

² Dans ce texte, j'emploierai l'expression *pornoweb*, une contraction entre pornographie et *web*, car ce sont les paramètres de distribution et particularités esthétiques de la pornographie sur Internet qui se posent dorénavant comme paradigme sociétal, tel que proposé par Claudia Attimonelli et Vincenzo Susca (2016/2017).

interactivité offerte par moult outils technologiques (*chatrooms*, *livecams*, applications de *dating* et de *hookups* géolocalisées, réalité virtuelle). Bien que la pornographie n'ait jamais été aussi *mainstream*, elle provoque en contrepartie une levée de boucliers. Lorsque des images érotiques circulent dans certaines expositions ou sur les réseaux sociaux³, elles peuvent subir des attaques, surtout lorsque celles-ci outrepassent les normes hétérosexuelles issues du regard masculin blanc occidental. Rappelons que les réactions hostiles face aux érotismes marginalisés peuvent être d'une violence inouïe : humiliation, insultes, emprisonnement, exil, torture, meurtre⁴. Comment expliquer ce contexte paradoxal ?

L'œuvre théorique et littéraire de Georges Bataille nous informe justement sur la nature éminemment troublante de la question. Cependant, le paysage érotique occidental s'est profondément transformé depuis la publication de son ouvrage intitulé *L'Érotisme* (1957), notamment par le développement du *pornoweb* et l'émergence de la diversité sexuelle dans les discours publics. Bien que son approche de l'expérience érotique soit essentialiste, sa pensée m'apparaît d'une étonnante actualité, particulièrement pour la question *queer*. En outre, son rapprochement

³ Je pense au scandale qu'a suscité la rétrospective itinérante de Robert Mapplethorpe aux États-Unis dans les années 90, alors que le commissaire Dennis Barrie a été poursuivi en cours par la ville de Cincinnati. Plus près de nous, la nudité représentée dans l'exposition « La forêt s'en vient », de Christian Messier à la salle André-Mathieu de Laval (2017) a suscité une polémique relayée par les médias locaux. De plus, au moment d'écrire ces lignes, le réseau social *Tumblr* a annoncé la suppression de tout contenu « adulte » de son site, malgré la grande présence de blogs pornographiques bien établis en son sein.

⁴ Les exemples pullulent : l'épidémie de meurtres violents touchant les femmes trans racisées aux États-Unis, le massacre visant la communauté LGBTQ+ à la discothèque « Purge » à Orlando, les purges anti-homosexualité en Tchétchénie où des individus soupçonnés d'être homosexuels sont incarcérés, torturés et assassinés par les autorités - pour ne mentionner que certains événements majeurs ayant fait les manchettes ces dernières années.

intime entre l'érotisme et le sacré⁵ offre une perspective rarement considérée dans le débat actuel. Dans ma recherche plastique en peinture, il me semble donc nécessaire de placer l'érotisme bataillien au sein d'une dynamique jouant à la fois sur le sacré et les nouveaux enjeux du *pornoweb*.

Le premier chapitre de ce mémoire-crédation me permettra ainsi de jeter les bases théoriques aux confins de l'érotisme et du *pornoweb*. De l'alliance issue d'une pensée *queer* naîtra le *pornoérotisme* et son rapport au sacré. Dans le second, j'aborderai mon utilisation de stratégies picturales visant une incarnation sensible du pornoérotisme. Finalement, dans le troisième chapitre, je traiterai de la question du regard dans l'approche de l'image-peinture, soit la dialectique entre art et *symptôme*. Ce travail culminera dans un examen de la tension extatique issue de la création et de sa réception.

⁵ Selon un schéma bataillien, le *sacré* se situe au-delà des choses et des objets, de l'ordre de l'intangible et de l'indiscible. La *spiritualité*, c'est-à-dire les croyances et pratiques personnelles concernant le sacré, en est garante. Les *religions* agissent comme liants sociaux et conduits d'accès au sacré, via différents codes et rituels.



Figure 0.2 : Caballero, L. (1983). *Untitled (Deposition from the cross)* [dessin]. Sanguine sur papier, 190,5 x 124,8 cm.

CHAPITRE I

L'ÉROTISME, LE SACRÉ ET LE PORNOWEB

1.1 Le trouble de l'image érotique

« [...] l'existence humaine commandait l'horreur de toute sexualité ; cette horreur elle-même commandait la valeur d'attrait de l'érotisme. Si ma manière de voir est en quelque sens apologétique, l'objet de cette apologie n'est pas l'érotisme mais bien, généralement, l'humanité. Que l'humanité ne cesse de maintenir, obstinées et inconciliables, une somme de réactions d'une impossible rigueur, voilà qui est digne d'admiration : rien ne l'est au même degré !... Mais au contraire, le relâchement et l'absence de tension, les mollesses d'une incontinence dérégulée méconnaissent la vigueur de l'humanité ; car l'humanité ne serait plus le jour où elle ne serait plus ce qu'elle est, tout entière en violents contrastes. »

Georges Bataille, *L'Histoire de l'érotisme*. (1976).

L'érotisme est habituellement associé à la notion de plaisir. Toutefois, les interminables polémiques qu'il engendre démontrent comment il peut être, la plupart du temps, perçu comme une menace, envers laquelle nous sommes plus susceptibles qu'on le prétend. Je proposerai ici trois exemples : premièrement, le rapprochement lexical opéré entre la sexualité et l'ordre de l'animalité dans le langage vernaculaire. En effet, l'utilisation d'un lexique du règne animal colore souvent le discours sur l'expérience sexuelle et lui confère un caractère particulier : la sexualité (la force

d'action de l'érotisme) serait essentiellement primaire et instinctive, de l'ordre du naturel. Dans ce paradigme, issu de la pensée judéo-chrétienne, la sexualité est considérée selon l'impératif de la reproduction biologique. Conséquemment, elle se présenterait comme un obstacle à l'idéal de l'homme rationnel : une déviation à la raison, au travail et au progrès (Bataille, 1957/2011, p.102). Deuxièmement, pensons à certains archétypes sexuels menaçants qui reviennent dans plusieurs récits et constructions identitaires. Par exemple, il existe le stéréotype récurrent de la femme vierge, assimilant les idéaux d'innocence, de pureté, du Bien, hantée par son double négatif, la putain : la femme sexuellement émancipée, décomplexée, souillée, criminelle (cet archétype remonte directement à l'héritage biblique, la faute d'Ève, sur notre imaginaire). Cette même tension, dont l'érotisme en trace le parcours transgressif de l'innocence à la corruption, se fait particulièrement sentir dans les débats publics quand il s'agit de la sexualité chez les jeunes. Troisièmement, pensons aux cas extrêmes de l'érotisme, ces *paraphilies* qui, l'on aime répéter, ne sont que des cas isolés de folie extraordinaire. Cependant, ces cas, plutôt que de rester dans une marge restreinte, entrent dans la culture populaire et semblent répondre à une morbide curiosité activement maintenue⁶.

Cela pourrait être précipité, voire une pente glissante, de tomber si rapidement dans les excès de l'érotisme, mais, tout comme Bataille soulignait lorsqu'il paraphrasait le marquis de Sade (1957/2011, p.20), *ceux-ci éclairent le sens du mouvement qui nous*

⁶ Le 25 mai 2012, à Montréal, Luka Rocco Magnotta assassina Lin Jun, démembra son cadavre et y exécuta des actes sexuels, tout en se filmant. La vidéo, intitulée « *I Lunatic I Ice Pick* », que le meurtrier publia au départ sur le site d'images-chocs *Bestgore.com*, a été par la suite largement diffusée sur les réseaux sociaux par les internautes. Cet événement frappant n'en est qu'un parmi d'autres images et vidéos-chocs qui sont devenues *virales* sur Internet, phénomène amplifié par l'omniprésence des technologies de captation portatives. Il serait toutefois erroné de conclure qu'Internet en est la cause ; il suffit de penser aux succès des produits culturels issus des genres littéraires et cinématographiques de l'horreur, du policier, du *gore*, pour constater qu'il y a, dans l'horreur et la violence, une *fascination* intemporelle qui s'exerce dans l'imaginaire public.

anime. Ainsi, je soutiens que les associations entre animalité et sexualité, les archétypes sexuels confrontant un état virginal (le bien) au dévergondage (le mal) et la popularité des cas extrêmes de paraphilies sont cultivées pour entretenir, sans nécessairement en avoir conscience, un sentiment d'angoisse autour de l'érotisme. Ces éléments auraient pour but de souligner le négatif afférent à l'érotisme, son ombre, sa *part maudite* (Bataille, 1949), lui conférant son caractère vertigineux, obsédant, chavirant, et, ultimement, son plaisir. Curieusement, c'est seulement lorsque ces actes sont réfléchis à l'intérieur de nos propres schémas de désirs qu'ils peuvent nous angoisser autant. Ils agissent tel un vent de tempête qui fait lever les rideaux et dévoile les pointes radicales de l'érotisme. Or, ces pointes nous révèlent son sens fondamental. Les émotions parfois violentes, exprimées en réaction à l'image érotique *choquante* seraient-elles alors symptômes d'une reconnaissance de ses propres désirs dans l'autre, libérés, déchainés ? Ce que Freud appelait, dans la psychanalyse, la projection⁷ ? Aurions-nous une obscure connaissance du fait que l'érotisme pourrait briser notre volonté et nous porter au-delà de nos limites, nous inciter à la périlleuse transgression des interdits qui maintiennent un certain ordre social en place ? Bataille (1957/2011, p.41) avait bien souligné que l'angoisse suscitée par l'interdit est la justification de son existence, de son caractère *humain* :

⁷ « Dans la doctrine psychanalytique, la projection est un mécanisme de défense inconscient par lequel le sujet projette sur autrui les craintes et les désirs qu'il ressent comme interdits et dont la représentation consciente serait chargée d'angoisse ou de culpabilité ». Cité de Postel, J. Projection, psychanalyse. Dans *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 30 octobre 2018 de <http://www.universalis.fr/encyclopedie/projection-psychanalyse/>. À cela, j'ajouterai que des études récentes ont proposé un lien entre l'expression de l'homophobie chez une personne et l'existence de désirs homoérotiques refoulés. À ce sujet, voir DeHaan, C. R., Legate, N., Przybylski, A. K., Ryan, R. M., Ryan, W. S., Weinstein, N. (2012). Parental autonomy support and discrepancies between implicit and explicit sexual identities : Dynamics of self-acceptance and defense. *Journal of Personality and Social Psychology*, 102(4). p.815-832. <http://dx.doi.org/10.1037/a0026854> et Adams, H. E., Lohr, B. A., Wright L. W. (1996). Is homophobia associated with homosexual arousal? *Journal of Abnormal Psychology*, 105(3). p.440-445.

[...] si la conscience doit porter justement sur les mouvements troubles de la violence, cela implique d'abord qu'elle ait pu se constituer à l'abri des interdits : cela suppose encore que nous puissions en diriger la lumière sur ces interdits mêmes, sans lesquels elle ne serait pas. La conscience ne peut alors les envisager comme une erreur dont nous serions la victime, mais comme les effets du sentiment fondamental dont l'humanité dépendit. La vérité des interdits est la clé de notre attitude humaine. Nous devons, nous pouvons savoir exactement que les interdits ne sont pas imposés du dehors. Ceci nous apparaît dans l'angoisse, au moment où nous *transgressons* l'interdit [...]

Subséquemment, cette angoisse, volontairement maintenue par rapport à l'érotisme, doit être envisagée en tant que marqueur significatif et révélateur que l'acte érotique consiste en une mise en jeu d'éléments qui dépassent ce qui est habituellement considéré comme érotique — l'échange de regards concupiscent, l'exhibition de la nudité et la copulation *stricto sensu*.

Lorsqu'on traite d'érotisme, nous avons l'habitude de porter notre attention sur l'objet du désir, c'est-à-dire vers l'*extérieur*. Cependant, Bataille (1957/2011, p.33) insistait fortement sur l'érotisme comme *expérience intérieure* : « L'érotisme est l'un des aspects de la vie intérieure de l'homme. Nous nous y trompons parce qu'il cherche sans cesse *au-dehors* un objet du désir. Mais cet objet répond à l'*intériorité* du désir ». Quels sont les véritables mécanismes obscurs derrière l'érotisme qui semblent échapper aux limites de la raison, ceux que la science, la médecine et les grandes religions tentent incessamment d'expliquer et/ou de contenir ? Dans ce trouble, une brèche s'ouvre, une fracture, qui donne sur ce qui déborde au-delà d'une ontologie humaine. Nous nous retrouvons dans l'espace négatif de la pensée, là où celle-ci vient à manquer ; non plus dans un monde d'objets et de connaissances, mais dans un *au-delà* de la matière. En ce sens, le rôle de l'image érotique ne serait pas simplement l'excitation sexuelle, mais une mise en jeu fondamentale de l'être, un appel hors des limites de soi, des limites conventionnelles, qui s'anime dans des « mouvements de passion » intenses.



Figure 1.1 : Molinier, P. (circa 1960). *Éperon d'amour* [photo]. Tirage argentique, annoté « je jouis » au crayon par l'artiste au dos, 8,5 × 10,7 cm

1.2 La mise en jeu de la continuité profonde

« S'il s'agit de la vie érotique, la plupart d'entre nous se satisfait des conceptions les plus vulgaires. Son apparence ordurière est un piège où il est rare [que les êtres humains les plus humbles et les moins cultivés] ne tombent pas. Elle devient une raison de tranquille mépris. Ou ils nient cette affreuse apparence et, du mépris, ils passent à la platitude : il n'est rien de sale dans la nature, affirment-ils. Nous nous arrangeons de toute façon pour substituer le vide de la pensée à ces moments où cependant il nous sembla que le fond des cieux s'ouvrait. »

Georges Bataille, *L'Histoire de l'érotisme*. (1976)

Dans *L'Érotisme*, Georges Bataille entreprit de faire une analyse phénoménologique de l'érotisme, empruntant aux domaines de la littérature, la philosophie, l'anthropologie, l'économie, la sociologie, l'histoire de l'art et la théologie. Son ouvrage commence sur un troublant et étrange incipit, fondamental à sa pensée : « *De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort* ». Pour éclairer le sens de cette affirmation associant vie, mort, érotisme, et ultimement, le sacré, je résumerai ce rapprochement par la mise en jeu de ce que Bataille nommait les deux *états constitutifs* de l'être.

Tout d'abord, Bataille ôta tout prétexte reproductif à l'érotisme, le cadrant dans une recherche psychologique de la jouissance. Il avançait l'idée que l'objet de cette recherche aurait plutôt à voir avec la mort, la violence et le sacré. Ces liaisons en apparence disjointes s'expliquent en ce qu'elles participent à la mise en jeu des deux états constitutifs de l'être : la *discontinuité* et la *continuité*. La *discontinuité* désigne l'individualité de chacun.e, formant une entité distincte, séparée d'autrui. Elle décrit l'expérience humaine telle que nous la concevons ordinairement : c'est l'état « normal » de l'être, où celui-ci est « fermé » dans l'isolement de son individualité. En tant qu'êtres *discontinus*, nous sommes désunis des autres par les limites

physiques et psychologiques du corps et de la conscience. La *continuité* en est l'état opposé, et sa description est plus complexe. En effet, si la *discontinuité* des êtres est essentielle à la conception des notions de soi et des autres en tant que sujets et objets discernables, la continuité en est la négation. Cet état, pragmatiquement inintelligible, réfère à une forme de communion première à partir de laquelle l'être s'est constitué, ce pourquoi Bataille parlait souvent de « *continuité perdue* ». Cet état originel, au-delà de la mort et de l'existence, ne peut tout à fait se concevoir sans fondement spirituel ; c'est à ce point qu'entrent en jeu les notions de *mort* et de *sacré*. Effectivement, la *continuité* dépasse l'expérience *profane* des objets desquels découle la connaissance. Selon Bataille, le sentiment de *continuité* persiste dans l'expérience humaine en tant que *symptôme*. Cela se manifesterait, entre autres, par la nostalgie, la fascination ou le vertige ressentis face à la mort, symptômes inconscients d'un corps qui aspire à rejoindre, sans le savoir (la psychanalyse parle de *pulsion de mort*) la *continuité perdue* qu'annonce la mort. Cette idée de continuité se retrouve dans plusieurs religions et spiritualités, particulièrement celles à caractère holistique, mais aussi au sein de contextes laïcs. Prenons par exemple la *théorie de la soupe primitive (ou primordiale)* de la vie⁸, élaborée indépendamment par le biochimiste Oparine et le biologiste Haldane (Boujard et Joly, 2001). Cette théorie exprime l'idée d'une continuité première, la « soupe primitive », depuis laquelle les organismes discontinus se sont formés. Nous pouvons aussi trouver des manifestations de l'idée

⁸ Cette *soupe primitive* désigne l'eau prébiotique qui a jadis permis le développement des premiers organismes sur Terre. L'état de continuité pourrait être considéré comme une métaphore de cette eau, qui, sans être un organisme vivant, portait en elle le potentiel de la vie, avant de se diviser en êtres discontinus. Pour en savoir plus sur cette théorie, voir Boujard, D., Joly, J. (2001). L'apparition de la vie : la théorie de la soupe primitive. Dans *Biologie pour psychologues*. Récupéré le 12 octobre 2017 de <http://genre.homo.over-blog.com/article-2095075.html>

de continuité dans des éléments de la culture populaire⁹, reprenant l'idée que la discontinuité de l'individualité crée chez l'humain un sentiment de vide intérieur, motivant la recherche à se « remplir », à se « compléter », dans la fusion à autrui.

Dans l'expérience intérieure de l'être, nous aurons gardé ce sentiment de continuité profonde qui constitue le *fond* et l'*objectif* de l'expérience érotique. Dans la fusion charnelle, il y a volonté d'ouvrir la structure de l'être fermé (discontinu), de provoquer sa dissolution, permettant la fusion à l'autre (fusion des chairs, des organes, des fluides, des cellules reproductrices). L'être cherchera à transgresser les limites de soi dans l'objectif de substituer à son isolement (sa discontinuité) un sentiment de continuité profonde. Cependant, le passage de la discontinuité à la continuité ne peut se faire sans une violation de ce qui s'est constitué de manière discontinue ; l'individualité, l'ego, est alors une barrière, dont seul l'affaissement est l'issue. On comprendra que la fusion érotique, par un refus du repli sur soi, ouvre à la mort et au sacré, car elle annonce la destruction de soi et porte le sens de la continuité profonde. Lorsque Bataille écrit de l'érotisme, « [qu'] il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort », nous devons le comprendre dans le sens du mouvement transgressif, donc volontaire, de l'humanité qui se dissout dans une violence primale. La continuité ne peut se réaliser sans une violation fondamentale de soi, dont la mort est l'expression ultime. L'érotisme (son violent abandon, la perte de soi, le choc des corps, le mélange des fluides, la compénétration des membres et finalement la jouissance, « la petite mort », les contractions et les relâchements spasmodiques aux yeux révulsés) serait ainsi une mise en jeu de cet état de continuité.

⁹ Par exemple dans la série japonaise *anime* culte *Neon Genesis Evangelion* (1995-1997) (« *The Instrumentality Project* ») ou la franchise de jeux vidéos d'horreur et science-fiction *Dead Space* (2008-2013) (« *Convergence* », « *Make us whole* »).

L'intensité de l'expérience érotique suit proportionnellement le rapprochement au vertige de la mort. Bataille (1957/2011, p.246-247) écrivait :

Nul ne saurait nier qu'un élément essentiel de l'excitation est le sentiment de perdre pied, de chavirer [...]. Ce désir de chavirer, qui travaille intimement chaque être humain, diffère néanmoins du désir de mourir en ce qu'il est ambigu : c'est le désir de mourir sans doute, mais c'est en même temps le désir de vivre, aux limites du possible et de l'impossible, avec une intensité toujours plus grande. C'est le désir de vivre en cessant de vivre ou de mourir sans cesser de vivre, le désir d'un état extrême que sainte Thérèse peut-être seule a dépeint assez fortement par ces mots : « Je meurs de ne pas mourir » !

Lorsque les limites de soi et celles de la conscience sont franchies, nous entrons, certainement, dans le domaine du *sacré*.

« Le tragique de l'érotisme vient de la discontinuité de l'être comme individu séparé, qui ne peut sortir de ses limites pour rejoindre la continuité du vivant que par la mort, l'extase, le sacrifice ou l'érotisme — termes qui désignent tous, comme des synonymes, le même appel hors de soi. »

Dominique Rabaté, *Le discontinu du récit*. (2006)

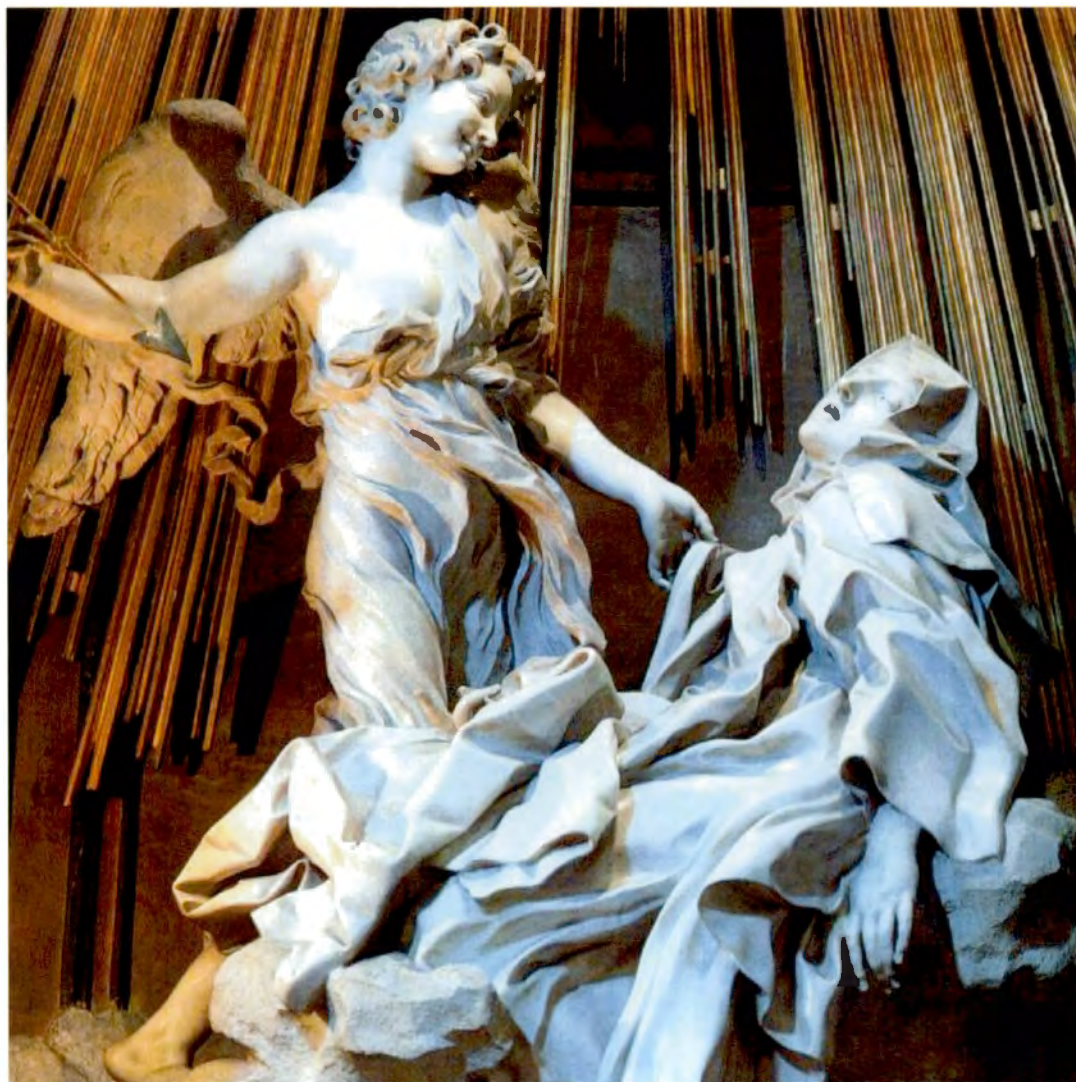


Figure 1.2 : Bernini, G. L. (1647). *L'extase de Sainte-Thérèse* [sculpture]. Marbre. Rome : Église Santa Maria della Vittoria.

1.3 La charge érotique de l'expérience christique

Certains dimanches lorsque j'étais jeune, ma grand-mère m'emmenait à l'église. C'était une église de confession orthodoxe, dans un quartier de Laval des plus ordinaires, sinon qu'une large population d'origine grecque y était établie depuis quelques décennies. L'église en soi était modeste, à l'exception de son architecture moderne d'inspiration byzantine, peu conventionnelle pour un bâtiment du Québec. À l'intérieur, plusieurs icônes¹⁰ arboraient les murs, représentant le Christ, différents saints et surtout, la Vierge Marie, qu'on appelle chez les Grecs la Panagia (Παναγία : « la toute sainte ») ou la Théotokos (Θεοτόκος : « qui porte Dieu »).



Figure 1.3 : Icône de la crucifixion, placée pour vénération lors du jeudi saint. Toronto : Annunciation of the Virgin Mary Greek Orthodox Cathedral.

¹⁰ « Une icône est une image (εἰκών) constituée en représentation sacrée, élaborée dans l'ordre, ou dans la tradition, des principes de spiritualité et d'esthétique du monde chrétien byzantin. » (Duborgel, 1991, p.9)

La proximité des orthodoxes avec les icônes m'avait semblé particulière à cette religion, comparativement au catholicisme — que je fréquentais aussi avec ma mère québécoise. Peu après notre arrivée, ma grand-mère retirait doucement sa main de la mienne pour s'avancer devant l'icône de la vierge. Elle se signait, murmurait une courte prière en grec puis posait délicatement ses lèvres sur l'icône, avant de prendre place pour la messe. Les dévots embrassaient ainsi la vierge, les un.es après les autres. De ce fait, dans les églises orthodoxes, il n'est pas rare de voir des vitres recouvrant les icônes, par souci d'hygiène et de préservation des œuvres. J'inviterai la personne lectrice à conserver l'image de cette vitre préservant l'icône en tête, car il y a là un enjeu crucial qui s'opère. Seulement, il me faut l'aborder plus tard.

Dans l'icône, l'artiste a inscrit au sein de la matière (le bois, la peinture, la feuille d'or) la représentation d'un monde immatériel, le divin. L'icône ainsi créée représente une traversée entre deux univers, soit l'ordre sacré du divin qui s'*incarne* dans l'ordre profane de la matière. Ceci a d'ailleurs été l'un des points sensibles de la querelle des iconoclastes¹¹, pour qui la représentation du divin était impossible. Pour eux, ces tentatives étaient vouées au blasphème (Duborgel, 1991, p.25). Certains passages bibliques font effectivement mention de cette problématique : « Prenez bien garde à vous-mêmes : puisque vous n'avez vu aucune forme, le jour où Yahveh, à l'Horeb, vous a parlé au milieu du feu, n'allez pas prévariquer et vous faire une image sculptée représentant quoi que ce soit : figure d'homme ou de femme, figure de quelqu'une des bêtes de la terre, figure de quelqu'un des oiseaux qui volent dans le ciel, figure des poissons qui vivent dans les eaux au-dessous de la terre » (Deutéronome, 4,12-18) ; « Dieu, personne ne l'a jamais contemplé » (1 Jean, 4,12) ; « Nul n'a jamais vu Dieu » (Jean, 1,18). Si l'essence de Dieu est invisible, c'est par

¹¹ Aux 8^e et 9^e siècles, entre 730 et 843, l'art byzantin éprouva deux périodes iconoclastes. À ce sujet, voir Duborgel, B. (1991). *L'icône : art et pensée de l'invisible*. Saint Étienne : CIEREC — Université Jean Monnet. p.19.

l'Incarnation du Fils que la condition de possibilité d'une image de Dieu est réalisée (Duborgel, 1991, p.25). En effet, le Christ « est l'image du Dieu invisible » (Colossiens, 1,15). L'Incarnation est donc fondatrice des icônes ; c'est le Verbe fait Chair, l'Incarnation du Christ, mise en abîme par l'expérience immatérielle du mysticisme¹² concrétisée en tableau-objet.



Figure 1.4 : Anonyme, *Icône de la crucifixion (probablement de Constantinople ou Thessalonique)*. Athènes : Byzantine and Christian Museum.

¹² Mysticisme : 1) Doctrine religieuse selon laquelle l'homme peut communiquer directement et personnellement avec Dieu. 2) Comportement dominé par les sentiments religieux. Définitions du dictionnaire Larousse en ligne. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mysticisme/53619>

Si l'Incarnation est la condition de départ déclenchant une dialectique entre les ordres profanes et sacrés, la représentation de la crucifixion, thème célèbre de la peinture religieuse, porte cette tension à son comble. Les œuvres de la crucifixion représentent le moment dans l'histoire biblique où le Christ est cloué sur la croix. Il est significatif qu'encore aujourd'hui, pour plusieurs chrétiens, leur foi soit affirmée par ce symbole¹³; cet instrument de mort sur lequel la condamnation du Christ devint son sacrifice pour l'humanité. L'accomplissement de cette mort violente témoigne de son ascendance divine, réservée aux fidèles : la mort du mystique n'est pas la mort de son être, mais sa prolongation dans l'ordre du sacré. En effet, l'être discontinu, à la condition d'avoir suivi la morale du mysticisme chrétien, est autorisé à pénétrer dans l'amour divin qui unit tous les fidèles. Ainsi, dans la crucifixion, on peut reconnaître le surpassement de l'humanité profane de la chair dans laquelle le Christ a été incarné, et l'apparition du Dieu qu'il est par la mort de son corps. Cette proximité avec la mort, comme nous l'avons vu, est le sens dernier de l'érotisme. Bataille (1957/2011, p.241) soutenait qu'il est aussi le sens dernier de la religion :

Chaque homme, en fait, prolonge à travers sa vie l'effet de son attachement à lui-même. Il est incessamment tenu à l'action en vue d'un résultat valable sur le plan de la durée de l'être personnel. Dans la mesure où il s'abandonne à l'asservissement du temps présent au futur, il est la personne pleine de soi, orgueilleuse et médiocre, que l'égoïsme éloigne de la vie que le [Père] Tesson nomme *divine*, et qu'il est possible, plus vaguement, de nommer *sacrée*. De cette vie le P. Tesson, me semble-t-il,

¹³ La croix, dont les origines sont multiples et antérieures au christianisme, ne représente pas à priori l'instrument de mort dont la forme est similaire. Sa signification originale est encore à ce jour disputée, mais elle a éventuellement pris le sens, dans plusieurs communautés, de la résurrection qui suivit la mort du Christ : « La croix désigne avant tout, dans la spiritualité des icônes, la résurrection, la gloire, la rédemption. » (Duborgel, 1991, p.16). Malgré ce symbolisme positif, dans plusieurs églises et habitations, le Christ est souvent représenté agonisant, mourant, *sur* la croix. La question ici n'est pas de participer au débat sur l'origine du symbole religieux, mais sur la manière dont il est considéré par les individus qui l'utilisent. Ainsi, je décide volontairement de me concentrer sur la croix symbolisant la crucifixion, dont nous retrouvons différentes représentations picturales et sculpturales dans les églises chrétiennes non-iconoclastes.

a donné une description dans la formule : « pour vivre de la vie divine, il faut mourir ».

C'est dans cette notion du *sacrifice de soi* que réside le rapprochement proposé par Bataille entre l'expérience érotique et l'expérience chrétienne. Toutefois, dans le christianisme, cette proximité a été déviée, principalement depuis la constitution du dogme du péché originel par Augustin (Wajeman, 2011, p.19-20). Celui-ci, s'appuyant sur la Genèse, a lourdement condamné l'érotisme, si bien que la chair est devenue une matière à pécher (le péché de la chair). Et si la force d'angoisse commande l'érotisme (le Mal, le négatif tel qu'entendu par Bataille), celui-ci ne peut exister dans la sphère divine, qui, essentiellement, représente le Bien (le positif). Cependant, l'affirmation que le christianisme aurait entièrement tourné le dos à l'érotisme serait trop simpliste, voire fautive. Bataille avait bien noté que « la détermination de l'érotisme est primitivement religieuse ». En effet, le problème que posent les religions est le même que celui de l'érotisme : il s'agit de la mise en jeu des états constitutifs de l'être. Seulement, chez la personne croyante, c'est dans la recherche de l'amour divin que l'expérience (le bouleversement) érotique est vécue, plutôt que dans la fusion charnelle avec l'autre. Bataille (1957/2011, p.126) l'exprima dans ces lignes :

Si le christianisme avait tourné le dos au mouvement fondamental d'où partait l'esprit de la transgression, il n'aurait, je le pense, plus rien de religieux. Au contraire, dans le christianisme, l'esprit religieux retint l'essentiel, l'apercevant d'abord dans la continuité. La continuité nous est donnée dans l'expérience du sacré. Le divin est l'essence de la continuité.

On comprendra ainsi que, malgré la condamnation du péché charnel, le christianisme porterait un sens profondément érotique. L'attitude chrétienne conservatrice se justifierait alors par une prise de conscience face à la *totalité* de l'érotisme, et l'aspect

transgressif qu'il représente. Finalement, peut-être serait-il plus exact de dire que *l'érotisme porte un sens profondément religieux...*

1.4 Le pornoérotisme

Il est nécessaire à ce point d'aborder le sujet de la pornographie, car la distinction qu'on en fait habituellement par rapport à l'érotisme est confuse. En réalité, la grande présence de l'iconographie pornographique dans notre culture visuelle rend leur rapprochement inévitable, voire nécessaire. Or, peut-on encore parler d'érotisme et de pornographie *séparément*? La discipline de l'histoire de l'art a traditionnellement opposé ces deux mots, souvent en évaluant le potentiel érotique de l'image par sa valeur esthétique : l'image érotique serait de l'ordre de l'œuvre d'art, plus noble. À contrario, l'image pornographique serait un produit de consommation de l'ordre du vulgaire, dont la seule visée est l'excitation sexuelle. Prenons par exemple l'analyse de Kenneth Clark dans *The Nude : a Study in Ideal Form* (1972), où l'auteur sépare la nudité, trop près du corps humain et de la sexualité, du « nu » artistique. Clark a ainsi conceptualisé le « nu » comme une catégorie spéciale pour représenter l'érotisme de la chair : une représentation sublimée de la nudité, transformée en « forme idéale » par l'esthétique. Lynda Nead, dans *Above the Pulp-line : The Cultural Significance of Erotic Art* (1993) conférait d'ailleurs à l'esthétisme un pouvoir de contrôle sur les excès de l'excitation sexuelle, qui la rendrait érotique plutôt que pornographique. Barthes est même allé jusqu'à dire, dans *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980) que l'image érotique « [c'en est la condition même], ne fait pas du sexe un objet central », point de vue partagé par Dominique Baqué dans *Mauvais Genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain* (2003). Reflétant l'opinion des auteur.es cité.es précédemment, celle-ci énonçait que la pornographie serait du domaine de la « monstration absolue ».

Le risque avec cette argumentation est de confondre la recherche érotique avec celle de l'esthétique, qui demeure à mon avis un enjeu propre à l'art et non à l'érotisme (si l'on se fie aux textes érotiques de Bataille ou du Marquis de Sade, cela est clair d'entrée de jeu). D'ailleurs, un autre problème avec cet argumentaire est d'écarter la charge sociale, historique et culturelle de l'érotisme : une distance culturelle et temporelle suffit à transformer les œuvres pornographiques en œuvres érotiques, et vice-versa. J'en reviens à la célèbre maxime d'Alain Robbe-Grillet et d'André Breton : « La pornographie, c'est l'érotisme des autres ». Si l'on suit le modèle traditionnel opposant érotisme et pornographie, les représentations érotiques se présenteraient alors sous la forme d'un biface : d'un côté, l'érotisme, et de l'autre, la pornographie. Ces faces diamétralement opposées seraient interchangeables selon l'angle (culturel, historique, sociologique, anthropologique, féministe, postcolonialiste, artistique, spirituel, etc.) depuis lequel on les regarde. Cela me semble effectivement juste, mais insuffisant : comme Julie Lavigne (2014) le relève dans son analyse sur la distinction entre érotisme et pornographie, cette différenciation finit par tenir plutôt du jugement de valeur. Conséquemment, je n'ai aucun désir de séparer l'érotisme de la pornographie, car j'entrevois cette dernière non comme le produit dérivé d'un érotisme réduit à une expression déterminée, mais, comme tout objet érotique, une actualisation du désir. Ainsi, je préfère adopter le néologisme de « pornoérotisme », proposé par Claudia Attimonelli et Vincenzo Susca dans *Pornoculture : Voyage au bout de la chair* (2016/2017). Ce terme propose que l'expérience érotique alliant mort, sacré et violence, telle que décrite par Bataille, se retrouve dans ces deux pôles.

Attimonelli et Susca attestent que le *pornoweb*, sous toutes ses formes pornoculturelles, serait notre moyen actuel d'accéder à l'intériorité du désir. Lorsque ces auteur.es parlent de pornoculture, ils signalent une transformation sociale où l'état d'excitation érotique qu'entretient la pornographie se retrouve dans des sphères élargies et se fait « ambiance ». En effet, dans un contexte où l'écran médiatique est

omniprésent, les codes pornovisuels se sont inscrits dans la majorité des représentations érotiques. On retrouve ainsi souvent des plans visuels et scénarios narratifs empruntés de la pornographie intégrés dans la télévision, des films, des publicités, des vidéoclips, etc.

À bien y regarder, les *emoticons*, le marketing émotionnel, les *emoji*, les *gifs*, les selfies, les *like*, les *love*, les *follow*, les *good vibes* et toutes les autres formes élémentaires et bigarrées de la culture électronique, dont les émotions [...] constituent la base et le sommet, montrent de façon rutilante, sinon obsessionnelle, la centralité renouvelée du corps dans les dynamiques de la vie collective, d'un corps amoureux, excité, avide, ivre, agité... d'un corps excessif qui fait allusion à la chair, qui se fait chair.

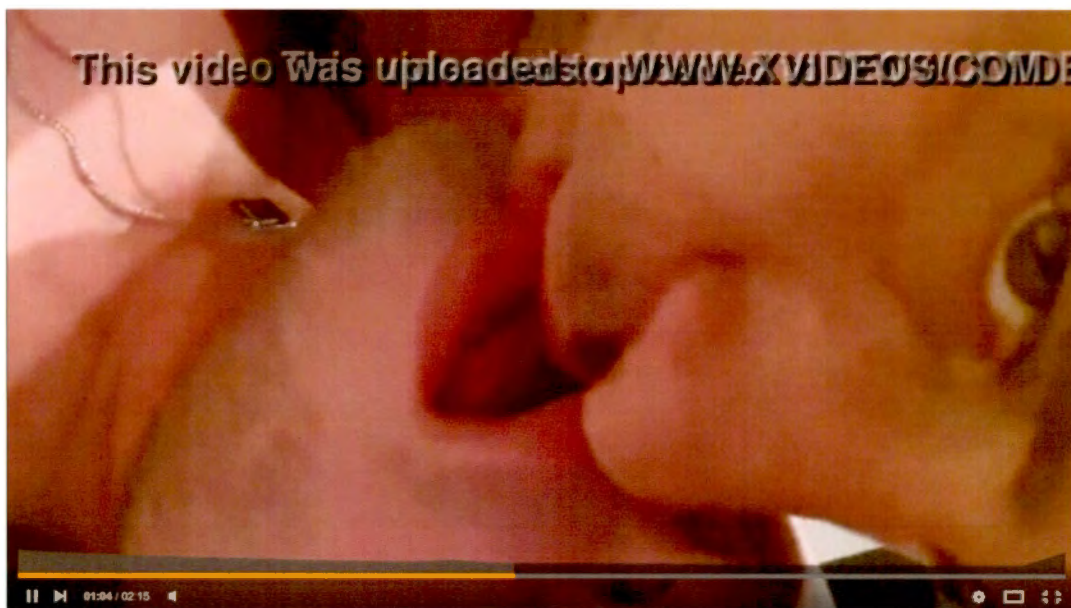


Figure 1.5 : Capture d'écran d'une vidéo pornographique sur pornhub.com, utilisée comme image de référence pour des esquisses.

Au centre de ces nouvelles configurations pornoérotiques, nous retrouvons un retour à l'expérience sensible du corps, et par conséquent, un éloignement des idéaux

humanistes de la raison affranchie de la sensibilité. Un étonnant renversement futuriste de ce que Foucault (1976) nommait la *scientia sexualis*, c'est-à-dire le paradigme moderne de production de « vérité » sur le sexe par le discours scientifique. Dans le *pornoweb*, ces dispositifs de production de discours sur le sexe sont reconfigurés parmi les pratiques plus organiques de l'*ars erotica*, « où la vérité est extraite du plaisir lui-même, pris comme pratique et recueilli comme expérience ». En effet, Attimonelli et Susca caractérisent le *pornoweb* comme un « laboratoire de déconstruction et de régénération du corps » voire « [d']abattoirs de la nouvelle chair, où s'enlèvent et se mettent, s'arrachent et se cousent, se coupent et se collent les formes et les substances de la vie à venir ». Les auteurs poursuivent :

Là, des corps sont à la fois renouvelés et sacrifiés, comme l'enseigne la sagesse du carnaval, des cultures sont célébrées et dilapidées, des existences engendrées et archivées. L'aspect sans doute le plus révélateur des figures disséminées par les entrailles du pornoérotisme numérique [...] réside dans leur caractère hétérodoxe par rapport aux modèles sexuels et identitaires consolidés auxquels nous sommes habitués [...]

Alors que nous entrevoyons le début d'une *dissolution numérique* du sujet, la mise en jeu des états constitutifs de l'être transparait dans la « tension connective » du *pornoweb* qui « acquiert précisément une valeur proéminente dans la fusion charnelle qu'elle suscite ». En effet, sur le *web*, la corporalité exposée n'appartient plus à des individus singuliers, mais bien au visionnement des multiples usagers qui se *confondent* derrière l'écran. Les interactions virtuelles pornographiques reconstitueraient alors un sentiment de l'ordre de l'orgie : un moment de vérité au sein du « monde à l'envers de la fête » (Bataille, 1957/2011, p.125), qui révèle le sens d'une *fusion illimitée*, soit la continuité. Attimonelli et Susca notèrent bien cela :

[La] participation et partage de contenus *hot* se posent alors comme prodromes d'une socialité excessive qui reflète et actualise les lumières et les ombres de l'orgie antique. [Les auteurs suivront] le flux des données numériques actuelles, les pulsations de la chair électronique et l'ivresse d'une navigation de plus en plus effrénée et rythmée par la volupté, par la

consommation et par une recherche du plaisir qui coïncide avec le moment où le sujet *défaille* [...]

L'avènement de la chair numérique, son altération, son transhumanisme et le primat de sa sensibilité avant sa raison engendrent ainsi un nouvel érotisme : un pornoérotisme. Bien que le *pornoweb* soit sans doute un descendant de la *scientia sexualis* de Foucault, où l'œil mécanique de la caméra répond au désir de générer un dispositif producteur du « vrai », les interactions qu'apportent le *web 2.0*¹⁴ rendent la production d'une *vérité* obsolète. Nous nous retrouvons plutôt dans des espaces de subjectivités, où se mêlent microrécits personnels, biographies, autofictions et fictions. Ne parle-t-on pas d'ailleurs, depuis quelques années, d'ère « post-vérité »¹⁵? Ce qui est raconté sur le *pornoweb*, c'est l'expérience intérieure d'une chair éclatée en milliers de pixels. Il en résulte indéniablement, tout comme Attimonelli et Susca le démontraient, une profonde transformation de notre manière de considérer l'érotisme :

Le paysage culturel qui s'est dessiné dans les plis visqueux du web voit donc s'inverser de façon péremptoire et lourde de conséquences l'équilibre entre verbe et chair sur lequel la culture occidentale s'est fondée, justement, au moins depuis l'Ancien Testament : « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était auprès de Dieu, et le Verbe était Dieu. [...] Et le Verbe s'est fait chair, il a habité parmi nous » (Jean, 1,14). Le brasier sacrilège du porno [...] donne substance à une sensibilité où c'est en revanche la « chair qui se fait verbe ». La chair devient le sens primordial de l'imaginaire contemporain.

¹⁴ Le *web 2.0* est le terme utilisé pour décrire la configuration actuelle du *web*, qui s'alimente en grande partie de la participation active de ses usagers. Pour en savoir plus, voir O'Reilly, T. (2005, 30 septembre). What is Web 2.0. Dans *O'Reilly*. Récupéré le 20 novembre 2016 de <http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html>

¹⁵ À ce sujet, voir Ère post-vérité. (2018, 11 novembre, 22 h 18). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 14 décembre 2018 de https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%88re_post-v%C3%A9rit%C3%A9

1.5 Le queer et l'érotisme

« [...] *the appeal of art is exactly to those repressed desires and instincts, to what Freud called the subconscious, and so in that sense, all art is subversive of civilization. If art by its nature is subversion, then artists are by their nature subversives.* »

David Cronenberg, *I would like to make the case for the crime of art.*
(The Globe and Mail, 22 juin 2018)

Il est à mon avis crucial de considérer l'érotisme selon une perspective *queer*, c'est-à-dire qui met à l'épreuve nos normes socioculturelles, surtout par rapport à la perception des corps et des identités. Je propose d'adopter une posture *queer* car la phénoménologie de l'érotisme ne peut être réductible à des conventions de genre, d'orientation sexuelle ou de configurations relationnelles. Elle en dépasse les conditions. Comme nous l'avons vu avec Bataille, l'expérience érotique se trouve à la frontière de la vie elle-même, dans ses moments d'*exaltation*. En ce sens, la cadrer dans des carcans serait de l'étouffer. En effet, l'érotisme *jouit* lorsqu'il s'accorde à une attitude *transgressive* qui *brise* les marges. Il s'agit d'une expérience qui « mène à la transgression achevée, à la transgression réussie, qui, maintenant l'interdit, le maintient *pour en jouir* » (Bataille, 1957/2011, p.42). Nous retrouvons ici la charge politique de l'activisme *queer*, une réappropriation affirmative d'une insulte¹⁶ qui cible les personnes non hétérosexuelles et non hétéronormatives¹⁷. L'objectif de la

¹⁶ History is a weapon. *The Queer Nation Manifesto*. Récupéré le 12 décembre 2018 de <https://www.historyisaweapon.com/defcon1/queernation.html>

¹⁷ Nagel (2003, p.49-50) décrit l'hétéronormativité comme suit : « Heteronormativity refers to the assumption that everyone is heterosexual and the recognition that all social institutions (the family, religion, economy, political system) are built around a heterosexual model of male/female social relations. » Ainsi, l'hétéronormativité gère non seulement les orientations sexuelles, mais aussi les identités de genre, car elle doit se fier sur la reconnaissance des individus selon ces deux genres,

posture *queer* est de remettre en cause les catégories traditionnelles hétérocentristes (c'est-à-dire centrées sur l'idée de la relation complémentaire entre la femme et l'homme) en les détournant, voire en les pervertissant. Cette critique est pratiquée dans une optique d'autonomisation des marginalités qui sont socialement discriminées lorsqu'elles ne correspondent pas à la dynamique restrictive du couple monogame homme/femme. La *queerness* s'intéresse aux expériences subjectives des individus qui proposent des récits alternatifs à la norme, afin de ne pas enfermer leurs expériences dans des carcans oppressifs. Ainsi, en se préoccupant de l'expérience *queer* des choses, on en vient à parler de bien plus que des réalités LGBTQIA+. Il s'agit en effet de remettre en cause la notion même de normalité (Warner, 1993, p.xxvi) afin d'interroger la manière de s'incarner à la fois comme corps et comme sujets, tel que proposé par Tara Burk dans *Queer Art : 1960s to the Present* (<http://arthistoryteachingresources.org/lessons/queer-art-1960s-to-the-present/>) :

For many artists « queer » is an important concept tied less to identity (being « gay » or « lesbian ») than to a non-normative sensibility evident in aesthetic practices. Queer may describe facets of embodiment - how we see, create, and inhabit our own bodies. It may also provide a framework to explore social constructs and realities of gender, sexuality, and race through an intersectional lens.

La posture *queer* résout ainsi le problème d'une lecture uniquement sociologique ou identitaire de l'érotisme. On évite ainsi de s'intéresser trop à l'objet du désir et à l'expérience commune de groupes spécifiques au lieu de son *expérience intérieure transgressive*, celle qui, chez Bataille, s'approche du *sacré*. Pour rester fidèle à la pensée *queer* radicale et éviter un discours monolithique de l'expérience identitaire, il

fortement codés. C'est pourquoi ce qui est *queer* englobe tout autant les réalités homosexuelles que *trans*, asexuelles, bispirituelles, etc.

me semble donc nécessaire d'approcher le sujet de l'érotisme de l'intérieur. Cela consiste à l'aborder depuis la « problématique de la subjectivité », afin de révéler, comme Kristina Huneault (2018) l'exprimait : « the contradictions, uncertainties, fractures, that are so characteristic of our interior experience ». Cette posture intérieure attire mon discours et ma pratique (ma théorisation-créative¹⁸) dans la phénoménologie de l'expérience charnelle. Cela inclut l'expérience intérieure du peintre sexué.e et de la personne qui regarde le tableau.



Figure 1.6 : Vue de mon atelier de travail.

¹⁸ Pour jouer avec le terme de « recherche-création ».

CHAPITRE II

L'INCARNATION : OUVRIR LES LIMITES DE LA CHAIR

2.1 L'icône religieuse et l'enjeu de la représentation

« Susciter la présence, par l'expression de la beauté médiatrice, voilà bien l'impératif général qui solidarise sans doute l'ensemble de l'effort artistique des hommes. De cette visée " sacrale " et générale de l'art, l'" art sacré " des icônes n'a nullement le monopole ; il en constitue seulement l'une des modalités (explicitement religieuse), où l'évocation et la manifestation artistiques de la présence choisissent de se conjointre et de se penser dans l'élément de la Présence majuscule, divine. »

Bruno Duborgel, *L'icône : art et pensée de l'invisible*. (1991)

Comme je l'écrivais dans le premier chapitre, au sein de la représentation iconographique se tient une dialectique entre les ordres du divin et du profane. L'artiste, en peignant une icône, se donne pour tâche de représenter le divin *immatériel* et *invisible* en utilisant la matière-peinture. Pour accomplir cela, l'artiste suit des codes visuels précis répondant au primat d'une théologie de la présence, c'est-à-dire de rendre le divin *sensible* (Duborgel, 1991, p.18). L'icône sert alors d'outil de médiation, de communication entre le dévot et le sacré, une relation explicitée par Robert Nelson dans *The Discourse of Icons, Then and Now* (1989, p.149) : « In essence the image, the icon, is a mediator, a way for the believer to comprehend God and his teachings and a medium through which God and the

believer interact ». L'iconographie religieuse doit ainsi mettre en place une logique de l'incarnation afin de répondre au problème de la représentation divine. C'est en ce sens que j'emprunte certains éléments iconographiques pour incarner l'aspect sacré du pornoérotisme dans la peinture.

Le principal élément iconographique qui m'intéresse est le traitement de la lumière, l'essence du divin. En effet, si l'on se fie aux saintes Écritures, on perçoit indubitablement que le caractère visuel principal du sacré est la lumière, tel qu'il est énoncé, par exemple, dans l'épître de Jean (1,9) : Dieu, est « la lumière véritable, qui éclaire tout homme ». Duborgel (1991, p.86) affirmait que si le divin est lumière, les couleurs que nous voyons dans les icônes sont des diffractions de celle-ci : « La lumière est comme la matrice, la source de toutes les couleurs qui la “ réfléchissent ”, la réfractent, dérivent d'elle leur arc-en-ciel. En ce sens, l'iconographe travaille, “ écrit ”, peint ses tableaux constamment à la couleur-lumière et au pinceau de lumière ». L'icône traduit donc la luminosité caractéristique de l'ordre du divin sacré : « Le blanc est lumière fulgurante, et le jaune ou l'or ne livrent également leur sens qu'en relation à celui de la lumière ». Dans les icônes, la feuille d'or est donc devenue une matière privilégiée pour exprimer cette luminosité, car cette dernière est plus éclatante encore que le jaune ou le blanc de peinture. L'œil, sensible aux réflexions métalliques de l'or ou des alliages de zinc et de cuivre, dans le cas des feuilles d'or d'imitation, interprète la dorure dans l'icône non seulement comme une matière-métal, mais aussi comme une matière-lumière. D'ailleurs, Oupensky (2003, p.473) note que l'or « irradie la lumière, mais il est en même temps opaque. Ces propriétés correspondent au domaine spirituel que l'or est appelé à exprimer, à la signification de ce qu'il doit traduire symboliquement — les attributs de la Divinité ». Effectivement, si les actions de Dieu (sa lumière) se manifestent à nous, la nature du divin doit demeurer de l'ordre de l'invisible. Ainsi, l'application de la feuille d'or dans le fond des icônes matérialise ce caractère divin, tout en réservant (opacifiant) sa véritable nature qui ne peut être *vue*.

Le deuxième élément que j'emprunte est la courte profondeur de champ de l'espace pictural iconographique. Dans plusieurs icônes, l'étroitesse de cet espace est d'ailleurs amplifiée par l'opacité de l'or lorsque celui-ci est employé. Les personnages représentés font habituellement face à la personne spectatrice, dans un espace de lumière incarné par la brillance de la dorure. L'espace est parfois ponctué d'éléments architecturaux dont la perspective est écrasée. Les personnages se retrouvent en proximité avec nous : les organes de la communication (mains, yeux, bouche) sont visibles. Les personnages saints manifestent ainsi leur rôle de médiateurs de la parole divine. Subséquemment, l'espace pictural est organisé autour de la présence du dévot face à l'œuvre, tel que noté par Otto Demus dans *Byzantine Mosaic Decoration, Aspects of Monumental Art in Byzantium* (1976). Ce dernier affirmait que l'espace de l'image iconographique ne s'étend pas derrière le plan pictural, mais *devant* celui-ci, afin d'inclure spatialement le dévot. L'intérêt visuel de l'icône se trouve alors dans la *transmission* du sacré par la présence visuelle des saints ; sensibilité qui passe surtout par le regard.

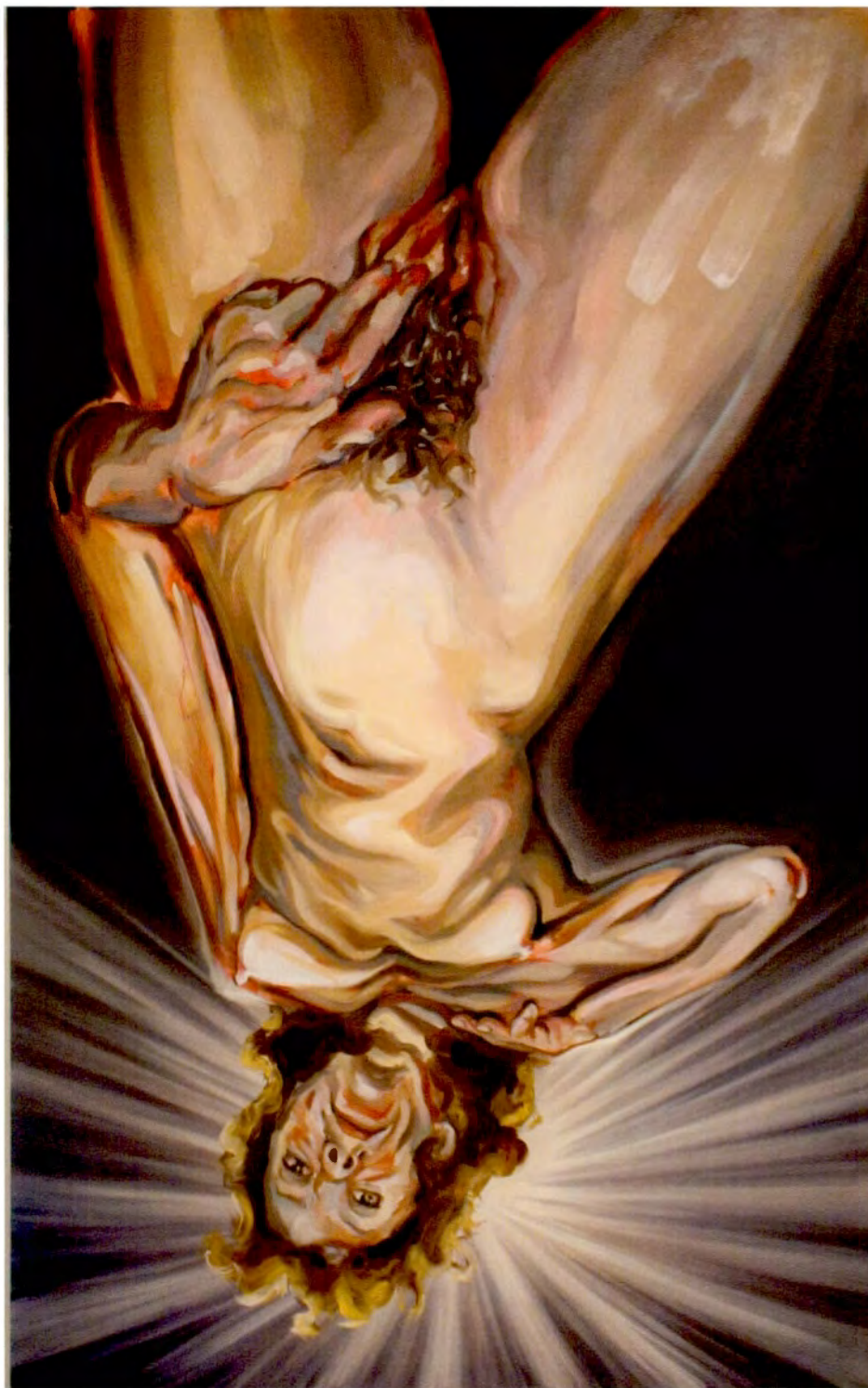


Figure 2.1 : (2019). *Le fondement de l'amour* [peinture]. Huile sur toile, 193 x 122 cm.

2.2 La couleur et ses humeurs

Si l'icône religieuse nous informe d'une tradition sur l'incarnation du sacré dans l'image, le christianisme maintient cependant une position paradoxale par rapport à la corporalité. En effet, si la chair est une création divine, créée par et à l'image de Dieu, la tentation charnelle, transgression qui trace le chemin de la pureté (le Bien) vers l'impureté (le Mal), réside en elle. Conséquemment, l'Église a généralement maintenu une attitude rigide envers les plaisirs de la chair. Celle-ci, dans les icônes, est lourdement voilée, sauf dans les représentations de la crucifixion (je reviendrai sur ce motif important). Si nous voulons incarner un pornoérotisme de la chair dans la peinture, il est nécessaire de considérer sa corporalité dans sa totalité. Il faut donc se pencher sur les démarches qui ont su l'examiner, voire pénétrer ses replis, tout en conservant une sensibilité religieuse. Je fais appel ici aux anatomistes experts de la Renaissance : Raphaël, Michel-Ange, Leonard de Vinci et Le Caravage, par exemple. Ces artistes furent inspirés par les artefacts de l'Antiquité grecque et romaine, dont les œuvres eurent pour objectif de représenter la beauté de la chair par l'atteinte d'une parfaite harmonie. Le but n'était pas de représenter le corps dans sa réalité concrète, mais son idéal, sa nature *sacrée*. La particularité des artistes de la Renaissance est que leur démarche, plutôt qu'être détachée du corps comme le fit la théologie chrétienne, était centrée sur sa physiologie. L'alliance entre l'art et la science, qui marqua le début de la Renaissance et son détachement de l'esthétique byzantine, a ainsi donné voie à des études poussées sur la représentation anatomique. Ces études furent motivées non seulement par un désir scientifique de maîtriser l'imitation des formes anatomiques, mais aussi de comprendre ses composantes et comment celles-ci lui confèrent sa *vitalité*. L'hypothèse générale était que, si l'artiste comprenait le fonctionnement du corps, il saurait mieux lui donner vie en peinture. Comment donc traduire cette vitalité du corps et l'intégrer à l'œuvre d'art ? Quel fut l'ingrédient magique d'Aphrodite pour animer la statue de Pygmalion ? Ainsi, bien que le siècle

des Lumières ait engendré une laïcisation de la pensée, la notion d'incarnation du sacré a été poursuivie à l'intérieur de la chair, dans ses organes, ses fluides et ses mouvements physiologiques.

Parmi ces foisonnements théorico-pratiques, la notion de *coloris*, soutenue par le courant artistique français des rubénistes¹⁹, est significative pour ma pratique de peinture. Le colorisme, qui s'est défini sous l'influence de l'œuvre de Pierre Paul Rubens, réclamait la supériorité de la couleur sur le *disegno*, à contrario des poussinistes, partisans du peintre Nicolas Poussin. Dans la philosophie académiste du XVII^e siècle, la notion de *disegno*, mot signifiant à la fois « dessin » et « dessein », englobait la philosophie selon laquelle le saisissement de l'essence des formes idéales, leur projection mentale, passe à travers l'expression manuelle du dessin (Lichenstein, 2003). Nous pouvons le voir comme si le dessin est le squelette, la structure de base qui soutient les éléments du visible. De l'autre côté, la peinture diffère du *disegno*, car elle est, spécialement chez les rubénistes et plusieurs artistes de la modernité qui suivront, un travail de la *couleur* et de la *tache*. Pour les rubénistes, la tache-couleur est le moyen par lequel l'artiste peut représenter les *états* de la chair. Par exemple, le rouge qui afflue sur les joues échauffées par l'excitation, la pâleur d'une peau immaculée, la verdure de la maladie qui la consume de l'intérieur, les bleus et les mauves d'un membre qui se gorge de sang ou qui étouffe sont des *colorations symptomatiques*²⁰ de la chair, qui traduisent sa vitalité. En ce sens, si le dessin est le squelette, la couleur serait les symptômes de la chair.

¹⁹ Voir Belouet, G. Rubénistes & poussinistes, querelle entre. Dans *Encyclopaedia Universalis*. Récupéré le 3 décembre 2018 de <https://www.universalis.fr/encyclopedie/querelle-entre-rubenistes-et-poussinistes/>

²⁰ Je reprends ici l'expression de « coloris-symptôme » de Didi-Huberman (2012).

L'utilisation de la couleur, en se basant ainsi sur la physiologie anatomique, aurait la capacité d'incarner la vitalité du corps. Il s'agit d'un processus ambitieux qui nécessite une certaine technique académique. Par exemple, lorsque je prépare ma surface à peindre pour la représentation de la chair, la toile est d'abord recouverte d'un mélange de peinture additionnée de solvant, afin de créer une *imprimature* fluide. L'*imprimature* consiste en une couleur de fond sur laquelle peindre, qui donne un *ton* chromatique à l'image. Pour l'obtenir, je mêle des pigments comme la terre de Sienne, le bleu de prusse, le brun van dyke, le bleu outremer, avec des touches d'orange et de jaune cadmium moyen, dans l'intention d'obtenir un *vert* particulier. Cette mi-teinte de vert est la couleur qui se retrouve sous la chair, dissimulée derrière les rouges, les roses et les jaunes provoqués par les mouvements de ses *humeurs*. C'est la teinte troublante qu'on ne voit réellement que lorsqu'un corps tombe inerte. Cette technique de peindre un corps sur un fond imitant la chair morte répond à un désir de reproduire l'incarnat en « décomposant » anatomiquement les couleurs qui le composent. Didi-Huberman (1999, p.39), décrivait ce processus ainsi :

[...] peindre un nu sera dès lors assimilé à l'opération d'un habillage successif : *ossa subterlocare* — puis, on dispose les muscles, la chair, et enfin la peau. Mais cela ne suppose-t-il pas que le peintre ait eu accès, préalablement, à l'intérieur, à cette *sublocatio* ou, mieux, à ce *sublocus* organique ?

Cette dernière question est importante et ouvre, littéralement, sur le prochain aspect à aborder, soit l'ouverture du corps impliquée dans l'acte de peinture.

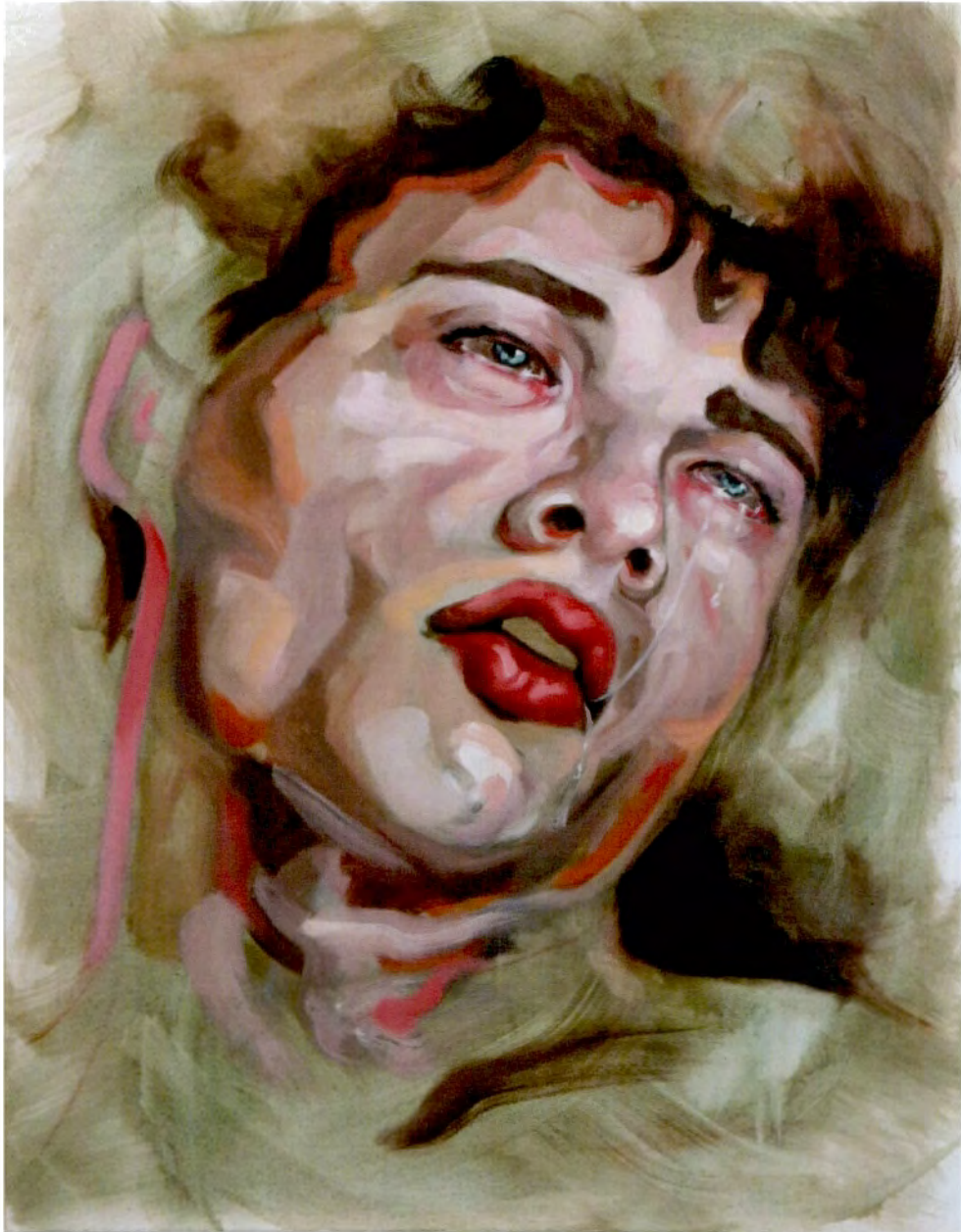


Figure 2.2 : (2018). *Les larmes d'Éros* [peinture]. Huile sur toile, 101,5 x76 cm.

2.3 Ouvrir les corps

« *L'image érotique serait peut-être à penser comme le lieu d'une fracture, d'une déchirure.* »

Dominique Baqué,
Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain. (2003)

« *À l'église, quand je croque l'hostie et que celui-ci fond dans ma bouche, je pense au corps du Christ qui se déchire en lambeaux contre mes dents et se dissout dans ma salive. Je pense à son regard porté vers les cieux, au moment où son corps se déroba, alors qu'il transcenda l'ordre du monde profane et s'inscrivit en lumière dorée dans le monde du sacré, ma bile jaune d'or.* »

Poème pornoérotique extrait de l'oeuvre *Prayers4theinternet*, 2019, site web interactif (<https://prayers4theinternet.wixsite.com/prayer>), présentée dans l'exposition *Ensemble, notre chair sera verbe.* (2019)

La question soulevée par Didi-Huberman, citée à la fin du sous-chapitre précédent, demande à être dirigée vers la peinture plutôt que vers l'artiste peintre. En effet, nous savons que les peintres de la Renaissance eurent accès à l'intérieur du corps par leurs études anatomiques. D'ailleurs, aujourd'hui, avec l'évolution de la médecine moderne et *google images*, l'intérieur du corps n'aura jamais été aussi accessible. Traditionnellement, nous conceptualisons la peinture comme une surface de recouvrement. Toutefois, une incarnation véritable de la chair en peinture suppose que celle-ci détient une connaissance interne des *vicissitudes* du corps. Nous ne sommes plus dans l'imitation de la coloration des humeurs charnelles ; la peinture devient elle-même une chair, son incarnation est matérielle. Afin de comprendre cette opération aux apparences christiques, revenons aux techniques d'application de la couleur.

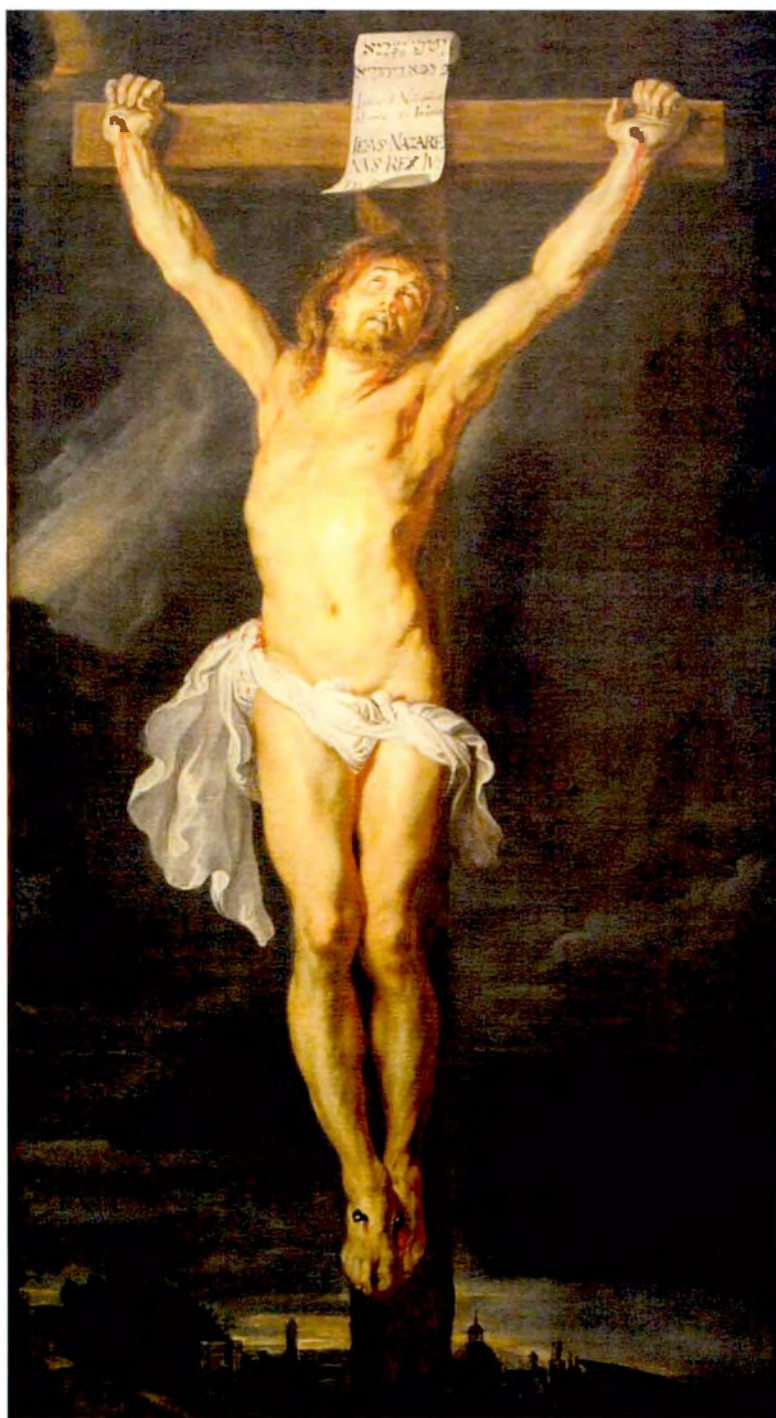


Figure 2.3 : Rubens, P. P. (1610/1611). *Le Christ sur la croix* [peinture]. Huile sur toile. Anvers : Musée royal des beaux-arts d'Anvers.

J'ai déjà effleuré l'ancestrale opposition entre la couleur et le dessin. Cependant, le travail de la couleur peut prendre différentes formes. Deux anciennes techniques s'affrontent : la technique du glacis (l'application de lavis colorés en transparence) et celle de la tache-couleur (la peinture appliquée en empâtements). Le traitement en glacis fut la technique favorisée de l'époque de l'académisme en peinture. Cette technique fut considérée comme la plus réaliste pour représenter la vitalité de la chair, en ajoutant, sur une mi-teinte cadavérique, les différentes nuances chaudes de la peau (rappelons ici la volonté d'imiter les mécanismes de la physiologie humaine). En contrepartie, la tache-couleur, où la couleur ne surgit pas à travers une succession de transparences, mais s'affirme à même la matérialité de la peinture, est intéressante d'un point de vue bataillien. Pour comprendre cela, revenons au motif de la crucifixion, plus spécifiquement en considérant *Le Christ sur la croix* (circa 1610-1611) de Pierre Paul Rubens, où ces deux traitements sont présents. Dans ce tableau, le corps sculptural du Christ occupe le centre de l'espace pictural. Il est pratiquement dénudé, vulnérable. Son corps est contorsionné de douleur, mais il exprime néanmoins une certaine grâce. Les reliefs de sa chair pâle, tendue, laissent deviner son anatomie interne (la structure de ses muscles, ses tendons, ses organes, son squelette). Des couleurs ponctuent la chair et sont appliquées en couches de transparence successives sur une grisaille cadavérique. Un sang rouge écarlate ruisselle des mains pénétrées par des clous, un rouge qui contraste parmi toutes les mi-teintes du tableau. Rubens semble avoir appliqué en coulisses un rouge clair, pur, probablement un rouge de cinabre (qu'on appelle aujourd'hui le vermillon). Cette couleur fut traditionnellement favorisée pour la représentation du sang (Didi-Huberman, 2012, p.21). Dans le tableau de Rubens, le saignement est tel qu'il se confond entre la représentation du sang et la matière-peinture. Dans cette brèche se trouve le point sensible, le seuil de l'œuvre et du corps (j'associe volontairement les deux) : cette coulisse (tache-couleur) de peinture affirme que la chair représentée est

une matière-peinture. Par la même, son écoulement hors du corps divin du Christ affirme l'incarnation corporelle de l'image-tableau.

Si, d'après les textes de la Bible, le monde des objets (le profane) se définit en opposition au monde du divin (le sacré), le Verbe fait Chair (le Christ) représente l'alliance incarnée de ces deux principes, traduit ici dans la dialectique entre *représentation* et *matérialité*. Dans *Le Christ sur la croix*, l'incarnation est donc dévoilée par la plaie. Le corps sacré du Christ est violé par la pénétration du clou dans la chair, acte qui transperce et révèle simultanément : « être cloué [c'est aussi être] démenti dans sa "Figure humaine", et donc en un sens "révélé" par cette épreuve même » (Didi-Huberman, 1995, p.220). Le clou fixe la chair là où elle ne peut se dérober ; en clouant le Christ sur la croix, on révèle sa mortalité. Inversement, c'est à ce moment que celui-ci nous révèle sa nature divine dans l'épreuve de la mort. Dieu, l'immatériel divin, est profané en corps, cloué, et de sa plaie, il révèle que le sang qui circule en lui est le rouge cinabre : *le Christ est peinture, et la peinture est Christ*. Dans le site de la brèche, la couleur-chair est poussée à son comble. Nous nous retrouvons devant « [l']art et [le] symptôme confrontés, dialectisés, empiétant l'un sur l'autre » (Didi-Huberman, 1995, p.369), une dialectique profondément bataillienne.

Cette blessure, lieu d'*ouverture*, de fuite de la couleur, trouble la discontinuité (la forme) du sujet. Si l'être discontinu est constitué de formes fermées, son dépassement le bascule dans la violence informe (la naissance, la pléthore sexuelle, la maladie, la putréfaction qui suit la mort). La tache-couleur, remous, agit ainsi comme une menace envers la stabilité du corps, une potentielle rupture de son unicité : elle menace de *transgresser ses limites*. Cette tension de la tache-couleur suscitant une vive vulnérabilité, voire une vive inquiétude, se ressent dans les corps figurés chez plusieurs peintres, dont certains sont déterminants dans ma pratique. Nous retrouvons notamment dans les portraits de Lucian Freud et de Marion Wagschal l'utilisation de

demi-teintes atténuées, développant un langage s'apparentant à un réalisme expressionniste. Freud, en appliquant la couleur à l'*impasto* (en empâtements de peinture) donne une matérialité brute à la chair, lui conférant son poids et sa masse. Wagschal, quant à elle, draine la saturation des couleurs du corps jusqu'à ce qu'il n'en reste que les traces humides et troubles de son passage. Dans l'extrême, nous pouvons penser aux œuvres de Marlene Dumas et de Monica Majoli (avec sa série des *Rubbermen*), dont il ne reste qu'une vague forme dégoulinante, et où la membrane-peau menace de se percer et de chavirer dans l'informe. Plus encore, dans les sténographies pornographiques de Cecily Brown, la chair est portée à son comble, éclatée, et devient un *all-over* de taches ; les limites du corps sont brisées au-delà de la reconnaissance. Surtout, il y a les tableaux démesurés de Jenny Saville, qui offrent une chair en « surplus de substance », pour reprendre l'expression d'Hubert Damisch (2005). Des corps gargantuesques, débordant de très grands cadres, mis à l'étroit, offrent au regard une chair habitée de coups de pinceau distincts et de variétés de couleurs. De loin, la personne spectatrice peut appréhender la chair dans son ensemble, mais se rapprochant, iel se retrouve englouti.e par cet excès informe.



Figure 2.4 : Saville, J. (1999). *Fulcrum* [peinture]. Huile sur toile, 261,6 x 487,7 cm.

Suivant le sillon de ces artistes, comment traduire, de mon côté, cette dissolution picturale du sujet, englobant l'aspect sacré du pornoérotisme ? Si le thème de la crucifixion met en jeu les limites corporelles, matérielles et spirituelles du corps, c'est qu'il y a pénétration du clou dans la chair et jaillissement de ses fluides. En cela, l'acte de crucifixion porte une forte résonance avec l'image du *pornoweb*. En effet, dans les boucles répétitives de la pornographie Internet, ces « abattoirs de la nouvelle chair » (Attimonelli et Susca, 2016/2017) mettent en scène des corps répétitivement mis à l'épreuve : exhibés, touchés, pénétrés, troués, « cloués ». Linda Williams (1989), en étudiant les codes cinématographiques de la pornographie, a habilement traduit le paradigme de *voir le vrai* qui caractérise le pornoweb. Dans celui-ci, l'insistance est mise sur la volonté de *voir la jouissance*, par la monstration de plans rapprochés et frontaux des orifices ouverts et martelés par les langues, doigts, mains, godes, verges et objets divers. Dans cette perforation incessante des corps, l'on révèle la vérité de l'ultime jouissance, c'est-à-dire la jouissance de la perte se soi, l'extase de

l'orgasme, « la petite mort ». Sur le web, avec l'abondance des *gifs* (*graphics interchange format*), courtes séquences se répétant à l'infini dont le but est d'attirer et de satisfaire le regard, cette impression de martèlement est d'autant plus forte. À ce sujet, Attimonelli et Susca écrivaient :

L'hostie audiovisuelle — promesse de chair et d'esprit — qui transparaît dans les *gifs* animés, le long des barres latérales des sites pornos, offre le corps rêvant contenu dans deux ou trois mouvements pelviens ou dans le va-et-vient du cou poussé par une main durant une fellation. Le *gif* porno omniprésent sur les sites Internet, en marge de la vidéo centrale, au-dessus du moteur de recherche ou dans d'autres champs sensibles, est la synthèse extrême de ce processus de fragmentation de l'individu, issu de la cité industrielle et mis en œuvre par le cinéma.



Figure 2.5 : (2018). *Reflét de soi* [peinture]. Huile sur toile, 40 x 40 cm.

Ces brèches du corps, fentes et ouvertures, nous livrent leur vérité dans le plan rapproché de ces crucifixions pornoérotiques, qui les recouvrent de fluides corporels, les excitent et les irritent jusqu'au seuil du saignement. Là, la mi-teinte chaude de la chair se sature tant de vermillon ou d'alizarine cramoisie qu'il en devient pigment pur. Ce sont des taches informes qui poussent la chair à son comble, appliquées en coulisses directement sorties du tube de peinture. Cela est aussi pourquoi je substitue parfois l'*imprimature* verte (la teinte du mort) par une *imprimature* fluorescente ou en dégradés de couleurs rappelant les effets numériques du *pornoweb*, se révélant dans les ouvertures de la chair peinte. On me comprendra alors lorsque j'affirme que le pornoérotisme et la crucifixion sont des sensibilités conjointes, car la chair « clouée » révèle que *le corps est jouissance et la jouissance est corps*.

2.4 La mise en espace solaire

« *L'érection et le soleil scandalisent de même que le cadavre et l'obscurité des caves.* »

Georges Bataille, *L'Anus solaire*. (1931)

C'est dans cet aspect *obscène* de la couleur que réside mon intérêt d'emprunter des codes pornoérotiques dans le tableau : gros plans et *zoom ins*, lumière crue, chairs conjointes et tranchées, mises en scène orientées pour le regard de l'œil-caméra. Tous ces éléments mettent en place une nouvelle cartographie de l'extase érotique²¹ qui

²¹ J'entends l'extase érotique comme un appel hors de soi-même : une dissolution de l'ego discontinu vers la continuité du vivant par des chemins érotiques (qui passent par l'excitation sexuelle).

tisse des liens avec la luminosité et la proximité picturale de l'iconographie religieuse. Toutefois, en peinture, plutôt que de traduire une « vérité » plane de l'orifice, froide et objective (comme sait le faire l'œil mécanique de la caméra), la présence visible du geste pictural dans le gros plan dépeint une « vérité » informe, chaude et subjective.

L'espace spatial de cette cartographie pornoérotique est centré dans l'ouverture du corps ainsi exposé. Par conséquent, mes plans picturaux adoptent, pour parler en termes batailliens, une composition rayonnante, solaire. Le centre, le point le plus près de l'œil de la personne observatrice, est la part la plus insoutenable au regard, le point d'obscénité : c'est l'orifice ouvert, la génitalité en déploiement, la blessure dans la chair, l'intensité émotive. Plus l'on s'éloigne de ce centre, plus les espaces sont incomplets, *non finito*. Ces espaces vides laissent voir le processus de construction de l'image. Elles sont des brèches délibérément ouvertes faisant contraste à la compacité (le caractère à la fois compact et opaque) du centre. Dans ce dernier, comme dans les œuvres de Jenny Saville, la tache-couleur portée à son comble crée un choc haptique ; la sensation de la chair se bute à la sensation de la matière. Hubert Damisch (2005) exprimait ce pouvoir synesthésique de la peinture :

Painting would be an image, but an image of a particular, if not specific type: an image which would be characterized by a surplus of substance, from which would come its weight, its charge, its title of painting, and which would produce, under that title, an effect of pleasure specific to it.

C'est dans cette tache-couleur que surgit violemment, comme un disque lumineux duquel la lumière est projetée de tous côtés, la mise en jeu des états constitutifs de l'être.

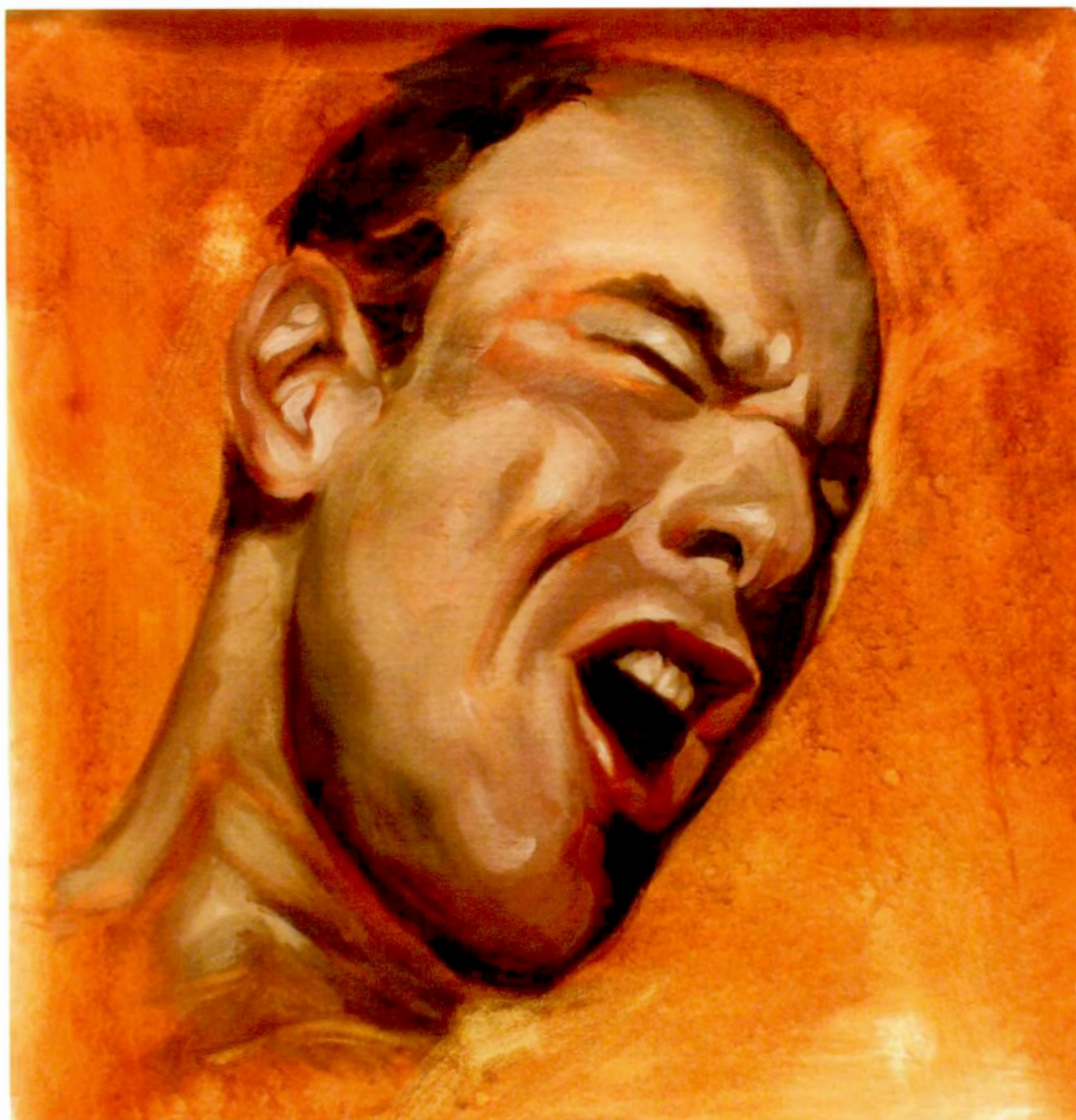


Figure 2.6 : (2017). *Accomplir le germe divin scellé dans notre chair (# 1)* [peinture]. Huile sur toile non montée, 72 x 65 cm.

Il y a là un surgissement, voire infection dans l'image, que Didi-Huberman (2012, p.53) décrivait comme l'effet de pan :

[...] moment-comble de la fonction haptique, moment où la « certitude de l'impénétrabilité » [...] se métamorphose pour ainsi dire en la trouble évidence d'une avancée brusque ou d'une enflure dans l'espace. Moment où la « suggestion » des perceptions tactiles fait *choc*, non-sens, voire trauma.

Dans mon travail, plus précisément, il s'agit du trauma de l'extase. Dans ce plan de compacité picturale, les extases religieuses et orgasmiques sont mises sur le même niveau. Elles sont clouées dans l'espace pictural solaire, ce dernier lui-même cloué sur un châssis et fixé au mur : c'est l'acte mutilant et révélateur de la crucifixion. Dans la violence de la perforation qui rompt la constitution organisée du corps, l'intégrité de sa forme est fatalement compromise. Dans l'horreur de la coulisse de sang s'échappant du poignet du Christ, ou dans la nauséuse confusion du sperme suintant d'un orifice boursoufflé, l'œil peut y entrevoir l'*informité* fluide, insoutenable au regard, qui attend l'organisme à la fin de sa vie — sa putréfaction. Or, nous l'avons vu avec Bataille, cette fatalité nourrit le fantasme de la dissolution du sujet dans la continuité et la conjugue sous le spasme de l'extase et de l'orgasme, suivant proportionnellement l'angoisse qui les fonde. L'affirmation suivante de Baqué (2003, p.45), exprimant que « l'image érotique serait peut-être à penser comme le lieu d'une fracture, d'une déchirure », se marie alors à celle de Bataille (1970, p.370) : « Les êtres humains ne sont jamais unis entre eux que par des déchirures ou des blessures ».



Figure 2.7 : (2018) *Communion* [peinture]. Huile sur toile, 76 x 101,5 cm.

CHAPITRE III

EXTASES PORNOÉROTIQUES

3.1 Le voir et la foi : la vérité du sacré

« Puis il dit à Thomas : “ Avance ton doigt ici et regarde mes mains. Avance aussi ta main et mets-la dans mon côté. Ne sois pas incrédule, mais crois ! ” Thomas lui répondit : “ Mon Seigneur et mon Dieu ! ” Jésus lui dit : “ Parce que tu m’as vu, tu as cru. Heureux ceux qui n’ont pas vu et qui ont cru ! ” »

Jean 20,27-29.

Jusqu’à maintenant, j’ai abordé les rôles de la théologie chrétienne, du *pornoweb* et de la peinture dans une recherche-crédation sur l’incarnation du pornoérotisme. Cependant, il manque un élément à mon analyse. Il s’agit de la condition même du tableau, le moteur du désir, l’élément qui agit comme le baiser de Pygmalion qui anima Galatée et acheva son incarnation dans la chair : la vision. En effet, la vision est cruciale, car elle est la perception par laquelle passe le sens de la peinture. Elle ouvre sur l’expérience intérieure : celle de la personne peintre et observatrice. Tout dans la composition du tableau doit s’appréhender selon le désir que sous-tend le regard. Conséquemment, l’artiste doit se questionner sur ce que l’*œil désire*.

J'ai déjà souligné, à quelques reprises, l'association du divin à la lumière et l'importance de cette dernière dans l'iconographie. Nous pouvons conséquemment comprendre le rôle fondamental que joue la vision dans le christianisme, car l'œil est l'organe qui capte la lumière. Sans vision, il n'y a pas possibilité de lumière. *Voir* devient alors synonyme de *croire* ; par le miracle, le divin se manifeste visuellement auprès des humains. Le miracle le plus important est d'ailleurs l'Incarnation du Verbe invisible dans la Chair visible. Un exemple frappant se retrouve dans Jean 9,1-41, où le Christ redonne la vision à un aveugle-né en lui frottant les yeux avec de la boue et l'envoyant se rincer les yeux. Ce miracle est particulièrement significatif puisqu'il symbolise exactement le fait qu'en ayant sa vision restaurée, le misérable a littéralement ouvert les yeux sur le message eucharistique. Ainsi, Jésus put souligner l'aveuglement de ceux qui prétendaient voir à tort. L'accès au sacré, dans cet exemple, passe donc par l'ouverture métaphorique d'une capacité de vision qui permet la captation d'une Lumière qui auparavant, demeurait invisible : « il vit et il crut » (Jean 20,8). Dans ce chapitre-ci, l'importance de la théologie chrétienne sur la question du regard se situe dans sa capacité transformatrice, plus exactement dans son exaltation. L'œil ne fait pas que voir, il doit être mû par le sacré. Cette importance capitale de la vision dans le christianisme aurait-elle pu influencer la production d'images occidentales, en générant le rapprochement presque inséparable aujourd'hui, du *voir* et de la *vérité* ? Il faut le voir pour le croire, dit-on...

3.2 L'œil-sexe

« D'un point de vue poétique, le problème des pictions²² ne concerne pas simplement ce qu'elles signifient ou accomplissent, mais ce qu'elles veulent — ce qu'elles demandent et ce que nous avons à leur répondre. Il va de soi qu'un tel questionnement appelle sa réciproque, à savoir, ce que nous voulons des images. »

William John Thomas Mitchell, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle.* (2014)

Cette proximité du voir et de la vérité se retrouve tout autant dans le pornoerotisme, comme nous l'avons vu notamment avec Linda Williams et la sensibilité de la crucifixion. Revenons encore sur le dispositif pornographique. Celui-ci est centré sur la volonté de *montrer le vrai*, au plus près de la réalité des corps ; faire voir par *l'autre*, jusqu'à la plus subtile convulsion, la jouissance. En retour, les figures et organes offerts impudiquement à l'internaute le regardent, animés d'un désir de le séduire, d'attirer ses clics. Le chant de la sirène a été remplacé par son regard démembré sur les sites pornographiques. Chaque portion de l'écran est visuellement comblée : écrans multiples, *popup ads* et *gifs* roulant dans les *sidebars*... Tous ces éléments visuels sont conscients que la personne spectatrice, l'internaute, est dorénavant active ; iel interagit et est membre d'une communauté virtuelle. Le

²² « [Au] sens le plus strict, [les pictions], ces combinaisons complexes mêlant le virtuel et le matériel au symbolique correspondent aux objets familiers que l'on accroche au mur, que l'on colle dans un album ou que l'on trouve reproduits dans un livre illustré. Cependant, une fois leur signification étendue, elles apparaissent via quantité d'autres médias : la séquence éphémère d'ombres évanescentes projetées sur les supports matériels du *picture show* cinématographique, l'installation *in situ* d'une sculpture, l'emploi d'un trait caractéristique du comportement humain pour produire une caricature ou un stéréotype, l'incarnation mentale de l'imagination et des images mémorielles, la projection d'un "état de choses" dans un énoncé. Dans son acception la plus large, une *piction* correspond ainsi au contexte général dans lequel est saisie une image – au sens où l'on "visualise une scène". » (Mitchell, 2014. p.17-18).

pornoweb répond délibérément au regard de ses millions d'usager.es, qui, à l'aide des technologies portatives comme le *laptop*, la *webcam* et le *smartphone*, réagissent en direct. Pour reprendre l'expression de Serge Tisseron (2001), l'intimité s'y retrouve surexposée. Nous parlons dorénavant de contenus *extimes*, un besoin d'exposer son intimité au regard d'autrui, exigence notée aussi par Attimonelli et Susca (2016/2017, p.146-147) :

[...] les contenus voluptueux proposés par les plateformes les plus récentes du web, en particulier celles où l'usager et le contenu tendent à coïncider, mettent en scène une condition où l'acte érotique ne revêt d'importance - et même, n'est pleinement vécu - que dans son exposition au regard, au sourire, au *like*, au *smiley* et, en définitive, au toucher d'autrui. [...] Ainsi, ce qui est porno, c'est avant tout l'abondance, la redondance et l'excroissance du réel, dès lors qu'il doit, pour être considéré comme tel, avoir immédiatement lieu en tant que fait, trace, interprétation, donnée hypervisible et partagée au moins par un petit groupe ou, quoi qu'il en soit, sortant de la forteresse de l'expérience individuelle.

J'ai déjà qualifié l'espace numérique du *pornoweb* comme un espace animant le sentiment de continuité profonde. Attimonelli et Susca notèrent bien cet effritement de l'expérience individuelle qui aurait été provoquée par un basculement du regard, lorsque l'humanité s'est surprise à distinguer l'*altérité* (l'autre) au sein de sa propre chair. Pour ces auteurs, ce basculement s'opère dès les premières photographies spatiales de la Terre. L'œil-caméra, à l'extérieur du globe, aurait contribué à faire voir le monde à ses habitants dans son « unité palpable » :

D'un point de vue sensoriel, le choc causé par la diffusion des images satellitaires tient au fait que les êtres humains ont pu se contempler eux-mêmes en tant que spectacle. Ainsi l'œil humain, désormais hors de lui, transformé en œil technologique – voire technomagique [...], est-il amené à se poser sur sa propre substance plus intime comme sur quelque chose de réifié et pourtant de vivant, la percevant et se percevant en tant que

chair séduisante et objective, fascinante et manipulable, alléchante et molle, imprégnée de la plus inquiétante altérité : l'autre que soi.

Une confusion germe entre le globe terrestre et le globe oculaire. Grâce au satellite, l'œil peut s'exorbiter pour retourner son regard sur sa propre chair. La lentille de la caméra n'est plus un dispositif simplement mécanique, elle est investie du désir de ses usager.es : la vue est consacrée « en tant qu'organe érotisé autour duquel toute la scène tourne ». Bataille avait bien compris ce double rôle en écrivant *L'Histoire de l'Œil* (1928). Dans ce récit narratif, c'est l'organe de la vue qui est l'*alpha* et l'*oméga*, le début et la fin du désir érotique. Depuis la première rencontre troublante entre Simone et le personnage principal, lorsque ce dernier la regarde tremper son derrière dans un bol de lait, le récit parvient à son paroxysme quand l'œil, arraché d'un prêtre, pénètre littéralement la vulve de Simone. L'organe de la vision, celui qui projetait les personnages dans de violentes transes érotiques, s'est hybridé au sexe, l'organe de la sensation. Au moment où le narrateur se retrouve devant cette vision qui signe la fin du roman (« je me trouvais en face de ce que, je me le figure ainsi, j'attendais depuis toujours de la même façon qu'une guillotine attend un cou à trancher »), il exprime le double-rôle de *l'œil-sexe* ainsi révélé : « Il me semblait même que mes yeux me sortaient de la tête comme s'ils étaient érectiles à force d'horreur ».

L'œil-sexe, pornoculturel, navigue les méandres numériques, constamment branlé par la chair exaspérée qui y est exposée, déconstruite, martelée et révélée. Une *transverbération* se produit dans le regard, et l'impact phénoménologique de l'image est tel qu'il me porte à insister sur le rapprochement entre la performativité de l'icône byzantine et celle de l'image pornoérotique. Dans les deux, le *punctum*, l'élément de l'image qui *poinçonne* (Barthes, 1980), qui provoque un effet de *saisissement*, se situe dans l'expérience intérieure de la personne qui regarde. Cet élément, dans notre cas, provient du sentiment de continuité profonde vécue dans l'extase, procurée par le sacré et la jouissance perpétuelle que promet le *pornoweb*. L'être, par la vision, est

donc fondamentalement mis en jeu : « L'image du sexe s'étant glissée sous celle de l'œil, il n'y a pas d'obstacle à ce que la sexualité, déguisée en faculté visuelle, ne tienne ses promesses prestigieuses » (Bellmer, 1977, p.17).

3.3 Le désir obscène du peintre

« Voilà dix ans que je vis avec cette femme. Elle est à moi, à moi seul. Elle m'aime. Ne m'a-t-elle pas souri à chaque coup de pinceau que je lui ai donné ? Elle a une âme, l'âme dont je l'ai douée. Elle rougirait si d'autres yeux que les miens s'arrêtaient sur elle. [...] Ma peinture n'est pas une peinture, c'est un sentiment, une passion ! »

Honoré de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu*. (1831)

Mavrikakis (2015) a soulevé la présence d'un discours consensuel chez plusieurs médias et théoriciens affirmant l'importance grandissante, voire la tyrannie de l'image dans la culture occidentale. C'est dans ce contexte de « panique » envers les représentations qu'il devient primordial de réfléchir à la peinture, celle qui précède l'image numérique. En effet, quel est l'impact de la matérialité, de l'unicité et du temps requis pour le travail de l'image-peinture ? Comment ces caractéristiques opposées à l'image numérique peuvent-elles assimiler une sensibilité pornoérotique ? J'ai déjà abordé la question par la tache-couleur et l'espace de compacité solaire, mais il reste encore à voir la peinture en tant qu'activité, particulièrement selon le paradigme de l'œil-sexe.

La posture du peintre est délibérément subjective, voire *libidinale*. Il faut rappeler ici les similitudes de la peinture à l'huile avec les *fluides corporels* et la pratique d'atelier au *rituel*. En ce qui a trait à la peinture et aux fluides corporels, nous pouvons observer que les deux sont des corps gras, matières organiques produites par

un corps animal ou végétal. La couleur est constituée de pigments broyés, ceux-ci obtenus à partir de différents plants, minéraux et insectes, souvent transformés par des procédés chimiques. Le liant, dans lequel les pigments seront mêlés, est l'eau, l'huile ou l'œuf. Dans cette mixture, divers médiums sont ajoutés afin de contrôler la texture, la brillance et le temps de séchage : des huiles de noix, des solvants organiques, de la résine naturelle, de la colle, etc. La peinture, similairement à la théorie hippocratique des humeurs²³ (médecine populaire à l'époque de la Renaissance, entre autres) et la théorie de la soupe primitive de la vie, pourrait être considérée comme une hybridation matérielle près du « remous originaire, humide et humoral, *aphrodisien* et *anadyomène* » de la chair (Didi-Huberman, 1999, p.17), offrant les ingrédients bruts de sa matière première. Ainsi, cette matière porterait une familiarité avec les *humeurs* qui circulent et s'activent chez l'artiste lors de l'activité de peinture.

²³ Les 4 fluides vitaux (sang, phlegme, bile jaune, bile noire) qui, dans leur harmonie, régulent la physiologie du corps. Pour en savoir plus, voir Spitz, S. Théorie des humeurs. Dans *Encyclopaedia Universalis*. Récupéré le 14 décembre 2018 de <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-des-humeurs/>



Figure 3.1 : Borremans, M. (2013). *Dead Chicken* [peinture]. Huile sur toile, 40 x 60 cm.

L'activité de peinture demande la consécration d'un lieu adapté. Surtout, elle sollicite l'installation de conditions propices à un ralentissement du temps, car l'image doit se construire temporellement (surtout si l'artiste à l'huile suit la tradition du *gras sur maigre*). En appliquant un trait, je prends du recul, permettant de contempler la matière ainsi déposée et de me laisser guider par la conception picturale du tableau, laissant à mes *humeurs* le temps de *réagir*. Une structure complexe du désir sous-tend chaque étape du processus. C'est le traitement amoureux de l'artiste ; Pygmalion et sa statue, les peintres fictifs Frenhofer du *Chef-d'œuvre inconnu* d'Honoré de Balzac (1831) et Basile du *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde (1890), où la peinture devient don de soi : un acte d'amour. Dans la réalité, et un registre moins dramatique, je pense à Michael Borremans qui, grâce au soin apporté par la touche sensible de la peinture, investit des scènes les plus ordinaires d'une grande affectivité. Ainsi, un poulet mort gisant sur une table peut exprimer toute la charge émotionnelle du deuil, seulement par l'*amour*, visible dans la technique, qui lui a été porté.

Si nous remontons à la source, cet amour porté à la représentation picturale est bien sûr relié à l'œil du peintre. L'historienne et commissaire artistique Bonacossa Ilaria (2007, p.13) disait, en parlant de l'œuvre de Marlene Dumas, que la peinture (et la pornographie) sont des projections mentales dont l'objectif final est de séduire la personne spectatrice à l'aide de différents stratagèmes. Didi-Huberman (2012, p.8) proposait qu'elle soit plus que cela, soit une projection physiologique des humeurs, poussant ainsi l'idée de *projection* à son excès :

Peut-être cette question de la sagesse du peintre passe-t-elle fatalement par celle, toujours paradoxale, de ses mouvements, de ses virements d'humeurs, — son flegme, sa bile, son atrabile, enfin son sang. [...] C'est avant tout un paradigme historique, qui nous raconte aussi la folle projection de l'*humor* (le liquide coloré) sur un panneau qui en devient figuratif.

Il raconte à ce propos l'histoire du lancer d'éponge du peintre Apelle, sur une œuvre en cours illustrant un cheval revenant d'une course. Incapable de représenter correctement l'écume s'échappant de la gueule de la bête essoufflée, l'artiste projeta son éponge imbibée de rouge sur l'image. Ce qui était alors un acte de destruction réussit à conférer, par la force du hasard et de l'impulsivité, la vitalité manquante à l'écume du cheval. Didi-Huberman commentait :

J'imagine plutôt une exorbitation, c'est-à-dire proprement une érection de l'œil : sa vocation à donner des coups, les coups que l'impuissant pinceau ne sait encore porter. Et cela passe justement par un appel d'humeur, l'œil s'injecte de sang. J'imagine le blanc de l'œil d'Apelle injecté du même sang que celui de son éponge, et j'imagine que c'est aussi pour cela que la blanche bave du cheval représenté y mêlait finalement si bien ses *filets de sang* [...] Et c'était cela, « la vie » qui manquait au tableau : une mixture réticulée, une fibrine, improjetable (au sens du projet), jetable seulement, d'humeurs blanches et rouges : écume et sang.

Nous nous retrouvons ainsi devant la volonté bataillienne mentionnée plus tôt : « [l']art et [le] symptôme confrontés, dialectisés, empiétant l'un sur l'autre ». Cette

dialectique confère finalement les « signes vitaux » des images, c'est-à-dire les « différentes formes d'animation et de vitalité qui leur sont attribuées, leur puissance d'agir, leur motivation, leur autonomie, leur aura, leur fécondité ainsi que d'autres symptômes » (Mitchell, 2014, p.28).

Peut-être la *pornoculture* qui suit le pornoérotisme répond aux exigences de cet œil-sexe : c'est la vision qui demande à être portée à son comble, au seuil de la reconnaissance (à la limite des formes, à leur basculement dans l'informe). C'est, à mon avis, le même œil « capable d'entrer en érection » dont font allusion Didi-Huberman, Bataille, Bellmer, Attimoneli et Susca. Un œil susceptible, qui s'écarquille, s'injecte de sang et alimente continuellement son désir par la vision dans laquelle cavalcade le ressentiment des sensations haptiques. Dans cette instable proximité avec l'expérience intérieure, les voies troubles de la perversion peuvent s'ouvrir. Mais ne nous arrêtons pas à la signification péjorative de ce mot ! Chez Bataille et dans l'activisme *queer*, la perversion est une force d'action féconde, car elle sera toujours celle qui projette l'individu au-delà de l'ordre des choses, c'est-à-dire dans le sacré. Ce sont finalement ces considérations qui influent mes décisions picturales : *la peinture, afin de prendre vie, doit prendre conscience des désirs obscènes du regard - inévitablement morbide- qui lui est porté.*



Figure 3.2 : (2018). *Amour Pink* [peinture]. Huile sur toile non montée, 88 x 113 cm.

3.4 L'altérité extasiée

« *Lorsqu'[une piction] demande à être brisée, défigurée ou fondue, elle pénètre la sphère de l'image offensante, violente ou sacrificielle — l'objet de l'iconoclasme, la contrepartie pictoriale de la pulsion de mort, l'ébranlement extatique du moi associé à l'orgasme. »*

William John Thomas Mitchell, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle.* (2014)

« *Limite : c'est-à-dire quelque chose qui fonctionne à la fois comme vérité absolue et comme altérité absolue. »*

Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée.* (2012)

Duborgel (1991, p.91) affirmait que « l'art des icônes [...] se tient dans l'immense distance d'une Altérité ». Bataille défendait similairement l'idée que l'objet de l'érotisme se tient dans cette même Altérité, et aujourd'hui, elle demeure toujours le fondement du pornoérotisme, comme proposé par Attimonelli et Susca. C'est ainsi que dans ma recherche-crédation, l'Altérité est offerte en gros plan : le corps de l'autre, dans toutes les acceptions du mot ; l'autre que soi, mais aussi le différent, le marginal. Celui à l'expression de genre et à la beauté non conventionnelles, le corps transgenre, le corps vieillissant, le corps malade, le corps *queer*. Pour se satisfaire, l'œil-sexe ne peut plus seulement se contenter de formalisme aride ou de symbolisme obscur. Il désire voir le sacrifice pictural de l'autre à son regard obscène ; il désire voir le symptôme qui affecte la chair, qui la fait trembler et saturer de couleurs. Bataille (1957/2011, p.19) affirmait que « les corps s'ouvrent à la continuité par ces conduits secrets qui nous donnent le sentiment de l'obscénité. L'obscénité signifie le trouble qui dérange un état des corps conforme à la possession de soi, à la possession de l'individualité durable et affirmée ». Au sein de cette obscénité se trouve la plus *aveuglante* altérité, celle de l'érotisme :

Le mouvement charnel est singulièrement étranger à la vie humaine : il se déchaîne en dehors d'elle, à la condition qu'elle se taise, à la condition qu'elle s'absente. Celui qui s'abandonne à ce mouvement n'est plus humain, c'est à la manière des bêtes, une aveugle violence qui se réduit au déchaînement, qui jouit d'être aveugle, et d'avoir oublié.

L'exaltation érotique est ainsi comparable à une mise à mort, un aveuglement volontaire perpétré sur soi, une dissolution totale de l'*ego discontinu*. Dans la vacuité du *moi* évanoui, l'*autre* exposé au regard s'illumine de la part maudite du trouble érotique, qui dépasse l'expérience des choses concrètes et le plonge dans l'angoisse infinie de la perte. Le sacré devient alors *sensible*. Dans le pornoérotisme et la peinture, ce sacrifice de soi ne prend sens que si le sujet sait, dans sa cécité, être vu par l'autre.

C'est dans un retour à la figure du martyr que j'aimerais désormais entraîner la personne lectrice : considérons l'histoire de la sainte et chaste Cécile de Rome. Cette jeune femme qui voua sa vie au culte chrétien, bien que cela lui fût interdit, a été condamnée à mort pour hérésie. Lors de son exécution, après trois tentatives, le bourreau ne réussit pas à lui trancher la tête (la loi romaine interdisait le quatrième coup de hache). Ainsi, Cécile, à demi décapitée, fut laissée agonisante pendant trois jours sur le sol d'un bain public, lieu de débauche. Pendant ce temps, elle fit don de toutes ses possessions aux pauvres et recommanda à l'évêque Urbain toutes ceuzes qu'elle avait converti.es. Aujourd'hui, on pourrait très bien imaginer une foule venir voir la sainte Cécile à la tête partiellement tranchée, dans une sorte de pèlerinage pervers, *smartphones* à la main. *Would you like to check in at Cecile's agony?* On filmerait Cécile sous tous ses angles, mais on viendrait surtout voir son extraordinaire plaie. Ce désir de voir la chair martyrisée, que l'on retrouve quotidiennement dans les vidéos de corps écorchés du *web* et des médias, serait-il *vraiment* propre à une culture désensibilisée aux images, comme on aime le prétendre (Mavrikakis, 2015) ? N'est-il pas manifeste tout au long de l'histoire humaine ? D'ailleurs, serait-il non pas une

insensibilité, mais bien une *hypersensibilité* à la vision des excès de la chair ? Ce fut d'ailleurs le souci de représentation de Madère (Didi-Huberman, 2002, p.28) qui sculpta la sainte Cécile martyrisée vers l'an 1600²⁴ :

Il faut, d'emblée, comprendre que l'étrangeté de la posture, notée par tous les commentateurs, revient simplement à placer le spectateur, non pas face à la sainte — c'est-à-dire à son portrait, à son visage, à sa stature —, mais face au trait organique de son sacrifice même : le cou entaillé de la jeune fille, offert au regard du dévot comme il fut offert à la lame du bourreau. Organe meurtri, si tendre, si délicat : il émeut la contemplation mieux que ne le ferait une mimique béate sur le visage de la sainte.

Dans la figure du martyr, c'est par la plaie exposée à la lumière que le divin peut devenir sensible à ceux qui la regardent. Et quelle joie avons-nous aujourd'hui, que la lumière des écrans numériques puisse illuminer les plus profonds orifices et les plus horribles visions qui se déroulent aux quatre coins du globe ! La technologie numérique n'est-elle pas développée dans l'objectif secret d'exaucer les souhaits obscènes de l'œil-sexe ?

²⁴ Maderno, S. (1600). *Sainte Cécile [sculpture]*. Marbre. Rome : Santa Cecilia in Trastevere.



Figure 3.3 : Dumas, M. (2004). *Lucy* [peinture]. Huile sur toile, 110 x 130 cm.



Figure 3.4 : Borremans, M. (2017). *Goat* [peinture]. Huile sur panneau, 28 x 34 cm.

Dans la peinture de Borremans, celui-ci affirme que ses corps représentés « ne sont pas réellement des sujets, mais des entités symboliques » (Grove, 2014, p.11). Les personnages de mes tableaux, plus que seulement symboliques, sont des entités *symptomatiques* ; des êtres dont la signification réside dans l'*épreuve* de l'extase (au double sens d'éprouver et d'épreuve). C'est ainsi que l'on peut accéder à la proximité *phénoménologique* de l'extase mystique et de l'orgasme charnel, de la jouissance et de la souffrance, une combinaison trouvée dans la figure du martyr, du sacrifié, du crucifié. C'est cet état précis que décrit Sainte Thérèse d'Avila dans ses rêves illuminés (Nadeau-Lacour, 1999), événements qui portent simultanément un sens

mystique et érotique. Dans le brouillement de ces registres traditionnellement séparés dans la doctrine chrétienne, se retrouve le puissant potentiel phénoménologique de la transgression de l'interdit, opérant à l'intérieur même des codes religieux.

Cette conjonction entre extase et orgasme, je l'ai retrouvée sur le visage d'un homme à qui je faisais l'amour. Dénudé et épinglé au lit, il roulait continuellement les yeux dans ses orbites, tout comme le regard des *Ecce homos* dans l'histoire de l'art religieux. Évidemment, il ne tentait pas de porter son regard vers le ciel ; il m'apparut que ses yeux tentaient de voir la chair même qui s'enflammait derrière leurs orbites. Je compris que notre interaction n'avait pas à voir avec des sentiments de romantisme, d'amour, de complicité ou de confiance. C'était, pour reprendre le terme anglais, a *matter of flesh*, dans le double sens du mot *matter* : *affaire* et *matière*. Plus spécifiquement, il s'agissait de la violation de la chair : le sujet qui *transgresse* son ego pour s'incarner dans l'expérience extatique d'une chair qui jouit de se perdre. C'est la transgression de regarder là où l'œil ne devrait jamais voir (derrière l'œil lui-même) ; d'exposer les parties intimes du corps, de les toucher et les souiller avec la salive et la sueur ; de pénétrer l'orifice de déjection ; de repousser au sol l'*homo sapiens*, de violer sa position verticale qu'il a pris tant de temps à développer, sur son dos, jambes levées, nu et gémissant, comme un nouveau-né.

Extase, formé du grec ancien *ek* (extérieur) et *histanai* (se tenir)²⁵, pourrait se traduire par « se tenir hors de soi-même ». Il s'agirait d'une projection hors de ses propres limites. Aujourd'hui, contrairement à la croyance populaire, je ne pense pas que notre sensibilité religieuse²⁶ envers l'extase ait diminué. Elle existerait toujours, dissimulée

²⁵ *Ecstasy* (n.). Récupéré de 5 novembre 2018 de <https://www.etymonline.com/word/ecstasy>

²⁶ Qui fait appel à des sentiments de l'ordre du religieux.

dans la machine pornoérotique. Chaque œil, prolongé par une foule de gadgets électroniques, est une *vulve-verge* dressée vers l'aveuglante horreur qui commande la pulsion humaine, qui la tire dans le sublime de son anéantissement. Et je crois que la peinture, en tant qu'outil théorico-pratique de l'image, possède le pouvoir de faire surgir cette sensibilité : « Comme l'amour, l'art est l'espace où l'on traverse l'enclos de la finitude pour rejoindre ce qui n'a pas de fin. L'édifice poétique repose sur ce vide » (Luc, 2002, p.24).

Pour peindre la chair et ses symptômes, nous avons vu que l'artiste-peintre doit accéder à l'intérieur du corps, à son sublocus organique. Jusqu'où ce regard pénétrant peut-il se rendre pour entrer au plus profond de soi ? Ce regard traversant et libidinal présente-t-il le risque de dévoiler l'image d'horreur afférente à la nudité, c'est-à-dire son écorchement (Didi-Huberman, 1999, p.39) ? L'artiste s'expose-t-il à la folie « [de devenir] entêté de la vanité de se montrer savant ; que son œil corrompu ne puisse plus s'arrêter à la superficie » (Diderot, 1799, p.541) ? « Un tel peintre ne ferait alors qu'écorcher, au sens propre, ses figures », répondit Didi-Huberman (2012, p.22), mais si l'on en revient à l'angoisse fondatrice de l'érotisme, l'horreur de l'écorchement n'alimenterait-elle pas le désir pornoérotique ? Si l'on dévore la chair avec l'œil-sexe, il n'est plus question de refermer les corps, mais de les appréhender par leurs brèches. Les chairs ne sont pas tant dévoilées qu'elles sont *écorchées* ; telle est l'exigence du pornoérotisme. L'œil-sexe, en s'exposant aux plaies du corps, demande à scruter l'intérieur de sa chair même. Il désire être pénétré par l'image autant qu'il veut la pénétrer. Ce sont là les yeux érectiles du narrateur de *L'Histoire de l'Œil*, qui s'élancent vers l'œil qui a pénétré le sexe. Or, l'écorché est sans doute plus touchant que la figure impénétrable, car la perméabilité de sa discontinuité ne permet-elle pas la pénétration du désir du spectateur dans la chair, l'activation de son *pathos* ?



Figure 3.5 : Photographie représentant la mort du matador Manuel Granero Valls, le 7 mai 1922 (authenticité incertaine). Récupéré le 19 décembre 2018 de https://www.reddit.com/t/HistoryPorn/comments/6yw320/manuel_granero_valls_being_fatally_gored_by_a/.

C'est au moment où nous saisissons la dialectique fondamentale du pornoérotisme, une actualisation contemporaine du désir érotique, que nous pouvons comprendre que peindre la chair et ses désirs, c'est mettre l'Altérité en face à face avec l'Autre. Ce jeu dans l'absolu négatif est tel que, lorsqu'il s'agit d'érotisme, *nous ne sommes jamais vraiment présents* ; l'être est éclipsé, nous devenons des êtres liminaires. Dans la sourde vacuité de ces espaces vides, où la pensée s'épuise, perd son souffle, le sentiment de continuité, le sacré, apparaît dans sa rayonnante horreur. « Je meurs de ne pas mourir ! » s'était écriée la sainte Thérèse transverbérée (Nadeau-Lacour, 1999, p.105-106). Peut-être n'existe-t-il pas meilleure manière pour *dire* l'érotisme.

CONCLUSION — LE TOUCHER MASQUÉ

« Ce qui dans cette totalité atomisée se dérobait était la voie qui mène de l'isolement à la fusion, du discontinu au continu, la voie de la violence, qu'avait tracée la transgression. »

Georges Bataille, *L'Érotisme*. (1957)

« Bataille aura exigé du regard sur l'art une attitude digne du regard de l'artiste : il aura exigé de l'être en même temps que du connaître, et ce qu'il entendait par là n'était rien d'autre qu'une "expérience", une épreuve, la mise en jeu d'un rapport et d'une temporalité — le symptomal comme tel — qu'il nommait "l'instant de violent contact". Ce contact, on le sait, fut pensé par Bataille sur le modèle double du "mal" et d'une "connaissance" bien particulière, qui faisait le lien entre regard et violence sexuelle, entre "Je vois" et "Je bois dans ta déchirure". Ce contact était donc, ouverture : telle est la leçon, éminemment troublante et féconde, de tout ce parcours, qui est, sans doute aucun, celui d'un retour du refoulé dans la difficile pensée de l'image. »

Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. (1995)

Dans les églises orthodoxes, les pieux regardent les icônes et les embrassent. Sur Internet, les *usager.es* regardent de la pornographie et se caressent. Dans les deux cas, il y a l'enclenchement d'un mouvement érotique, une activation du désir : le passage de l'état normal, *fermé* (discontinu) à l'état *ouvert* (qui tend vers la continuité). L'expérience érotique et sacrée se retrouve dans ce passage qui implique une *ouverture*, une révélation de sa vulnérabilité. Précédemment, j'ai demandé à la personne lectrice de retenir un fait particulier : le verre de protection placé par-dessus certaines icônes dans les églises orthodoxes. Si l'acte d'embrasser une icône religieuse consiste à démontrer sa sensibilité à l'amour divin, embrasser une vitre la recouvrant transforme cette expérience. Cet écran, répondant à une volonté contemporaine de préservations des objets, dévie le sens ancien des rites orthodoxes.

Dans une analyse sur l'iconographie byzantine, Robert S. Nelson (1989, p.150-151) a observé des zones d'usure sur plusieurs icônes, surtout sur les régions des mains et du visage en raison de la manipulation intensive des icônes par les fidèles. Toutefois, la paroi de vitre dans les églises modernes, protégeant l'intégrité physique de l'icône, l'isole de manière hygiénique et nous sépare de l'expérience sacrée qui passe par la communication du divin. Or, l'expérience de la pornographie sur Internet est aussi encadrée d'un *écran*, transformant le sens de l'érotisme. Malgré l'interactivité promise par les nouvelles technologies, les usager.es demeurent isolé.es physiquement les un.es des autres. Si l'on tente de s'approcher du moniteur, la chair se diffracte en milliers de pixels, nous mettant à l'abri du *choc* de la rencontre des corps.

Omniprésent dans le monde actuel, l'écran sert le dessein des différentes institutions de l'Église et de l'industrie de la pornographie commerciale. Celles-ci se sont construites autour d'idéaux qui, à mon avis, font dévier le sens profond de l'érotisme. Pour l'Église chrétienne, c'est le mythe de la vie éternelle offert aux dévots, soit la discontinuité immortalisée sous la forme d'un Dieu. Du côté de la pornographie commerciale, il s'agit d'une réduction de l'érotisme à des recettes économiques. Dans les deux cas, la mise en jeu *fondamentale* de l'individu, nécessaire à l'expérience religieuse et érotique, est remplacée par des canons esthétiques, parures, codes et lois. Cela expliquerait peut-être pourquoi plusieurs désirent séparer la religion et la pornographie de l'érotisme. Toutefois, l'objectif de cette recherche-crédation fut de révéler leurs interrelations.

Afin de réintégrer le sacré dans le pornoérotisme, une posture subjective, voire sexuée, est nécessaire, tel que le propose la pensée *queer*. Ainsi, au *sujet* de la représentation de l'érotisme se substitue son *incarnation* matérielle, un glissement du regard au sens du toucher. La pratique artistique et l'utilisation de la peinture à l'huile me servirent ainsi à la fois d'ancrage théorique et méthodologique. Dans une culture

du primat de l'image numérique, produite instantanément, reproductible infiniment, diffusable dans de multiples lieux, la peinture se démarque fortement par la proposition d'images-matières spécifiques à des contextes précis. En effet, la peinture est extrêmement chargée de sens sur le plan historique, symbolique et surtout phénoménologique. Ultimement activée par le geste peint profondément ancré dans un corps sexué, elle exsude sa matérialité telle une actualisation de la théorie hippocratique des humeurs. Ce mémoire-crédation a été conséquemment le terrain d'analyse des tensions érotiques de la peinture figurative à l'huile, celle-ci conceptualisée en tant que chair-matière.

Lors d'un dimanche passé à l'église orthodoxe avec ma grand-mère, le soleil du solstice d'été brillait si près du zénith qu'il semblait sur le point de crever le ciel. Par sa position, un rayon chaud a pu traverser une fenêtre et frapper l'icône de la Théotokos. Quand vint mon tour pour embrasser l'icône, je m'approchai de la vitre, mais fut retenu par une soudaine nausée. La vitre dégageait le parfum des haleines mixtes de ceuzes qui avaient passé.es avant moi. Mes yeux s'ouvrirent, et je pus voir un filtre gras, illuminé par le soleil, qui s'était accumulé sur la surface. La mixture du souffle des dévots avec l'humidité avait taché l'icône d'un corps gras. Cette image trouble, abjecte, se superposait à la figure divine de l'Immaculée. Dans ce bref contact optique, son visage semblait boursoufflé et transpirant. S'il s'agissait toujours du visage immortel de la Théotokos, celle qui est préservée du vieillissement, de la mort, du toucher, elle s'était sublimement échouée dans le royaume de la matière organique, la matière grasse, la souillure. Elle portait dorénavant l'apparence d'une chair expirante, tel le visage d'une mourante sur un lit d'hôpital, les humeurs suintant des pores de la peau. Cet acte intime du baiser, le toucher d'Éros, celui qui aspire à « l'unification, à la suppression des frontières spatiales entre le moi et l'objet aimé », selon Freud (1978, p.44-45), avait profané la Vierge d'humeurs aqueuses. Elle avait été souillée de l'odeur intime d'une salive qui sèche sur l'épiderme, l'exsudation d'un vulgaire pus, bref, ce qui, dans sa répulsion,

évoque une mortalité profanant le dogme chrétien. C'était une terrible vision du toucher de Thanatos, le dieu de la mort, qui réclame le corps déchu de la Théotokos, *celle qui porte Dieu*. Symboliquement, existe-t-il violence plus grande ?

Les études de Freud avaient mis le doigt sur cette tension dialectique du toucher : pour aimer l'objet de désir, on le touche, on vise à rompre les barrières nous séparant de lui (chez Bataille, cette barrière est l'ego). Cependant, la destruction de l'objet passe aussi, originellement, avant l'invention des armes à distance, par son toucher. « [Le] sens tactile, à en croire Aristote [...], est à la fois ce sans quoi la vision ne peut avoir lieu et ce qui fait l'*eschaton* de la vision, sa limite, — mais aussi, et pour cela même, fantasmatiquement, son *télos* : toucher serait comme la visée (obsession ou phobie) de la vision » (Didi-Huberman, 2012, p.54). Ces baisers maudits sur l'icône de la Vierge portaient ainsi la symbolique du toucher masqué de Freud, où « le toucher de Thanatos vient épouser celui d'Éros : frontière insensible, déchirante pourtant, où *être touché*, (être ému [...], c'est-à-dire être attiré et presque caressé par [l']image) devient *être touché* (c'est-à-dire être blessé, *être ouvert* par le négatif afférent à cette même image) » (Didi-Huberman, 1999, p.26). Conséquemment, j'en arrive à l'hypothèse que la charge érotique ne peut se faire *expérience* sans qu'on en ressente son *pouvoir* négatif ; c'est pourquoi l'angoisse la précède toujours. L'amour souverain de la Mère du Christ n'a de sens dans sa *totalité* seulement si elle se conceptualise à partir du traumatisme lié à l'image de sa propre mère qui dépérit, meurt et se fait dévorer par la violence de la putréfaction. La force négative de l'abjection est ainsi le ressort du désir animant le pornoérotisme. Et *en vérité, en vérité je vous le dis*, c'est sous la pesanteur étouffante de l'angoisse, le souffle coupé, les yeux « érectiles à force d'horreur », que le sens sacré de l'érotisme nous apparaîtra.

PRIÈRE POUR UNE CHAIR SOUVERAINE : TUONS L'IMMORTALITÉ !

« *L'art défie le principe essentiel de la raison : en représentant l'ordre de la sensibilité, il fait appel à une logique taboue, la logique de la satisfaction qui s'oppose à la logique de la répression.* »

Herbert Marcuse, *Éros et civilisation : Contribution à Freud.* (2007)

Durant le parcours de cette recherche-crédation, j'ai incessamment remis en question la pertinence de traiter de pornoérotisme et de peinture. Car au même moment où je rédigeais ces lignes, la communauté scientifique émettait son avertissement le plus critique²⁷ par rapport aux changements climatiques et à la pollution anthropique. En parallèle, nous assistons à l'accès au pouvoir de nouveaux gouvernements populistes de droite²⁸, sans véritables plans d'action environnementale, dirigés par des classes dominantes misant plutôt sur une apologie de l'autoritarisme et ravivant des

²⁷ Voir Watts, J. (2018, 8 octobre). We have 12 years to limit climate change catastrophe, warns UN. *The Guardian*. Récupéré de <https://www.theguardian.com/environment/2018/oct/08/global-warming-must-not-exceed-15c-warns-landmark-un-report>

²⁸ Voir BBC News. (2019, 13 novembre). Europe and right-wing nationalism : A country-by-country guide. *BBC News*. Récupéré de <https://www.bbc.com/news/world-europe-36130006> ; Millman, N. (2018, 30 octobre). Why are right-wing populists winning everywhere? *The Week*. Récupéré de <https://theweek.com/articles/804453/why-are-rightwing-populists-winning-everywhere> et Sandel, M. (2018, 21 mai). Right-wing populism is rising as progressive politics fails – is it too late to save democracy? *New Statesman America*. Récupéré de <https://www.newstatesman.com/2018/05/right-wing-populism-rising-progressive-politics-fails-it-too-late-save-democracy>.

sentiments nationalistes de xénophobie, sexisme, classisme, capacitisme, transphobie et homophobie.

On ne considère que trop rarement l'érotisme comme levier politique. Toutefois, si les personnes LGBTQI+ font historiquement partie des premières victimes des dogmes totalitaires, c'est peut-être que l'autoritarisme reconnaît la puissance transgressive d'un érotisme épanoui. Après tout, le désordre organisé de l'érotisme est l'ennemi de l'ordre, du travail et de la raison.

C'est pourquoi j'ai envie de vous dire, mes tendres *queers* et ami.es de la cause, de prendre vos armes, c'est-à-dire vos sexes, et de protester par le pouvoir de la jouissance. Au diable la prétendue objectivité froide et rationnelle enfermant l'être dans des carcans imaginaires ! Cessons de prétendre que le paradigme de l'homme des Lumières est une réalité objective ! Arrêtons de soumettre l'érotisme à un instinct primaire et de lui accorder une simple fonction reproductrice ! Finissons-en avec la diabolisation infondée du pornoérotisme ! Considérons-le plutôt comme l'articulation artistique de l'extase de notre évolution ! Embrassons le fait que le pornoérotisme est ô combien éclatant d'humanité ! Prônons l'insoumission d'un pornoérotisme glorieux et ouvrons les voies du sacré par l'orgasme ! Et enfin, nous pourrions revenir à la transgression comme un accès au sacré, non plus comme une voie à la déchéance, telle que l'a décrétée l'institution chrétienne.

Si je cite Georges Bataille en 2019, c'est pour prôner une chair souveraine plutôt qu'une chair soumise. Si nous célébrons l'insoumission au lieu de la soumission, nous célébrons le souverain de l'humain. Dans ce souverain, une réflexion sensible et empathique peut s'ouvrir, non pas dans le prolongement de sa propre discontinuité, mais dans la fusion illimitée de la continuité. Je demande ainsi à la personne lectrice de mettre au défi la prétendue « fixité » des choses et des personnes, l'idée d'un temps linéaire et de la croissance infinie qui fige le monde dans des visions

égocentriques. Je propose de penser davantage *comme* la peinture : de manière fluide, gluante, mouvante, vibrante, éphémère et *sensuelle*. Ce que je propose, c'est de tuer l'Immortalité, afin de danser dans ses entrailles informes.

« Car à la fin, seules la jouissance et la lutte comptent ! »

Princesse Lamarche,

Pouliches, moi : poèmes érotiques contre l'hétéronormativité. (2016)

ANNEXE 1

Dans cette annexe se retrouvent des photographies de mon exposition finale en lien avec ma recherche-création. « Ensemble, notre chair sera verbe » a été présentée au Centre de Diffusion et d'Expérimentation (CDEx) des étudiant.es à la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQÀM, du 6 au 13 mai 2019. En collaboration avec Shandi Bouscatier, nous avons aussi organisé une soirée-performance, dans le cadre de l'exposition, intitulée : « *Theosexual : Spiritual Porn* » (voir Annexe 2).



Figure A.1.1 : Point de vue à l'entrée de l'exposition, CDEx, UQÀM.



Figure A.1.2 : Vue d'ensemble de l'exposition « Ensemble, notre chair sera verbe », CDEx, UQÀM.



Figure A.1.3 : Vue d'ensemble de l'exposition « Ensemble, notre chair sera verbe », CDEx, UQÀM.



Figure A.1.4 : Vue d'ensemble de l'exposition « Ensemble, notre chair sera verbe », CDEx, UQÀM.



Figure A.1.5 : Vue de l'oeuvre *Prayers4theinternet*, 2019, site web interactif (<https://prayers4theinternet.wixsite.com/prayer>), présentée dans l'exposition, CDEx, UQÀM.

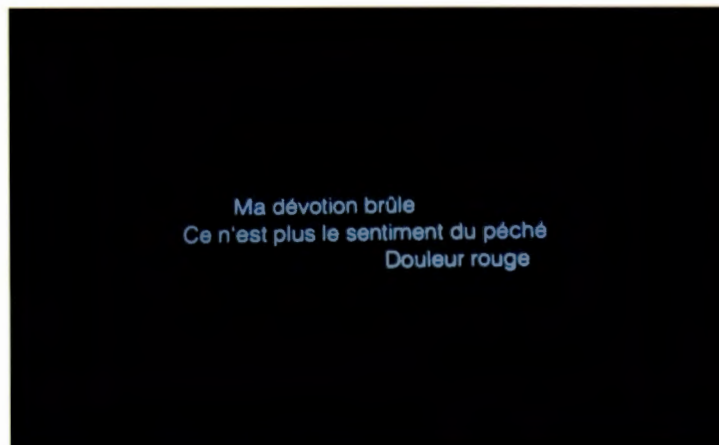


Figure A.1.6 : Extrait de l'oeuvre *Prayers4theinternet*, 2019, site web interactif (<https://prayers4theinternet.wixsite.com/prayer>).

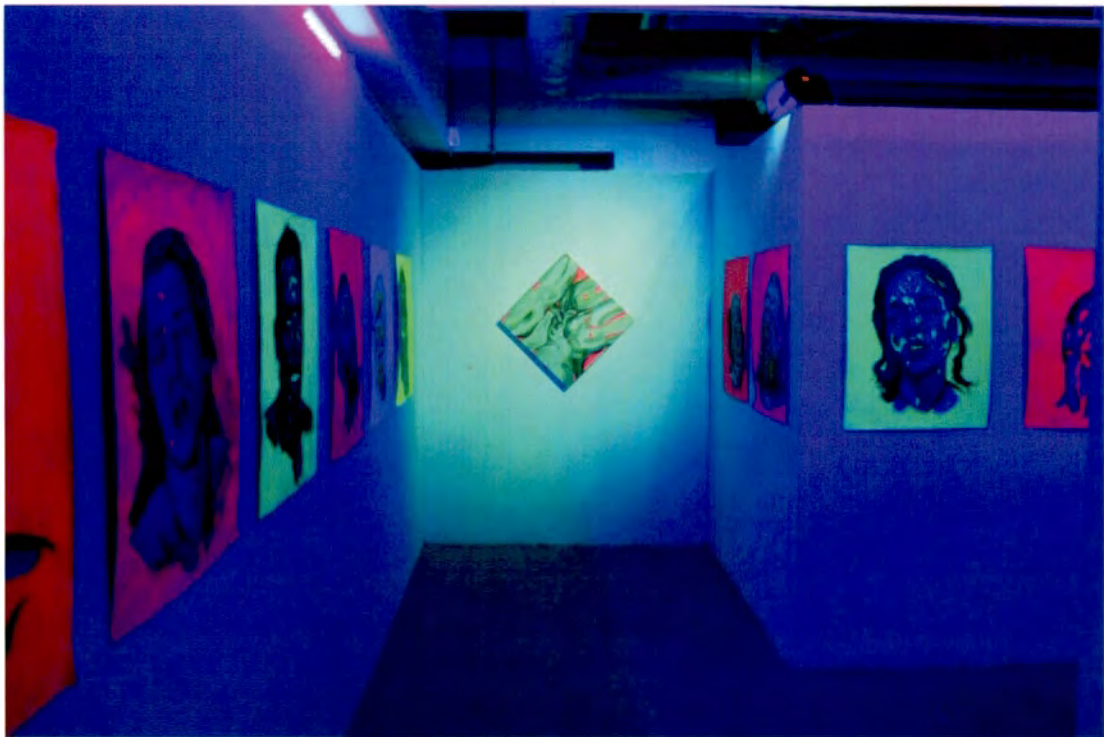


Figure A.1.7 : Vue d'ensemble de l'exposition « Ensemble, notre chair sera verbe » (pièce à lumière ultraviolette), CDEx, UQÀM.

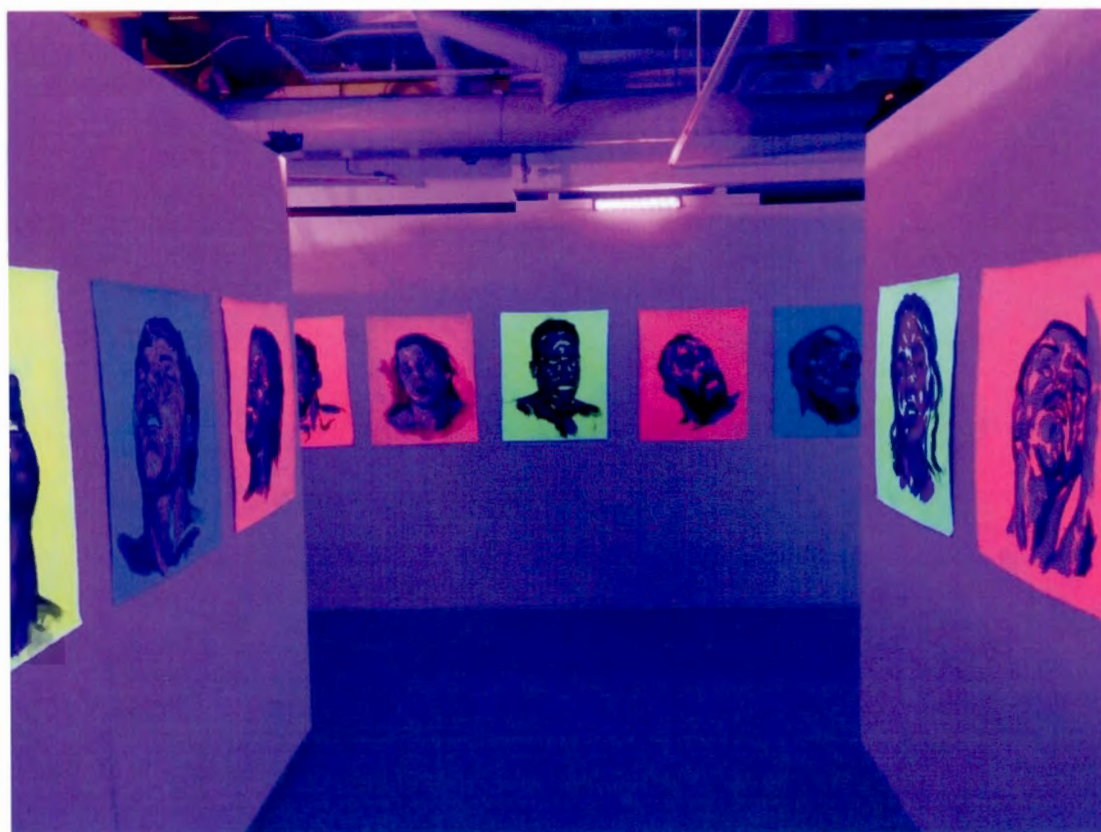


Figure A.1.8 : Vue d'ensemble de l'exposition « Ensemble, notre chair sera verbe » (pièce à lumière ultraviolette), CDEx, UQÀM.



Lun. 6, mar. 7 : 12h à 18h | merc. 8 : 12h à 21h | jeu. 9 : 17h à 22h | ven. 10 : 12h à 19h | sam. 11, dim. 12, lun. 13 : 12h à 18h

Figure A.1.9 : Affiche de l'exposition « Ensemble, notre chair sera verbe ».

ANNEXE 2

Dans cette annexe se retrouvent des photographies de la soirée-performance « *Theosexual : Spiritual Porn* », organisée en collaboration avec Shandi Bouscatier, le 9 mai 2019, au CDEx, UQÀM. Artistes participant.es: Marc-André Casavant/Discosalope, Goldjian, le collectif la gêne : Virginie Jourdain et Kim Maurice, Princesse Lamarche, le collectif NU.E.S : Maude Choquet-Blanchette et Juliette Pottier-Plaziat, Picaflor, Jonathan Sardelis, Irna Shel, Noël Vézina et Milie Véronneau.



Figure A.2.1 : Photographie de la soirée-performance (Œuvre : *Sacral : Rituel pour resacraliser mes orifices, leurs ancêtres et leurs habitant.es*, Goldjian). Crédit photo : Manuel Shannon Shink.



Figure A.2.2 : Photographie de la soirée-performance (Œuvre : *Fontaine*, Marc-André Cadavant/Discosalope). Crédit photo : Jean-Sébastien Sénécal.



Figure A.2.3 : Photographie de la soirée-performance (Œuvre : *Baise-moi, mais surtout... ne ris pas trop fort*, collectif NU.E.S). Crédit photo : Manuel Shannon Shink.

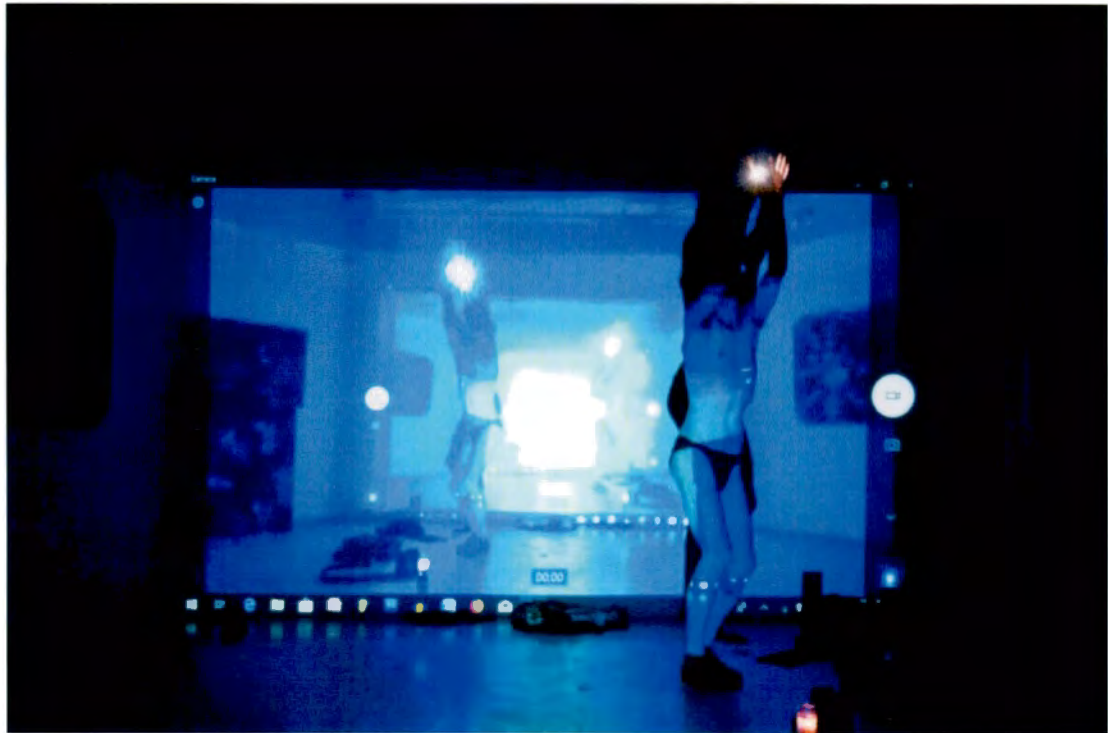


Figure A.2.4 : Photographie de la soirée-performance (Œuvre : *Everything that fucks dies alive*, Jonathan Sardelis). Crédit photo : Camille Renarhd.



Figure A.2.5 : Photographie de la soirée-performance (Œuvre : *ASMR*, collectif la gène). Crédit photo : Manuel Shannon Shink.



Figure A.2.6 : Photographie de la soirée-performance (Œuvre : *Sphincter*, Irna Shel). Crédit photo : Camille Renarhd.

CDEx
CENTRE DE DIFFUSION ET D'EXPERIMENTATION
DE LA MAITRISE EN ARTS VISUELS ET MEDIATIQUES

UQAM

L'Éguelle
LIBRAIRIE FÉMINISTE BROSSARD
AE DEPA UQAM

THEOSEXUAL : SPIRITUAL PORN
Performances et rituels queers

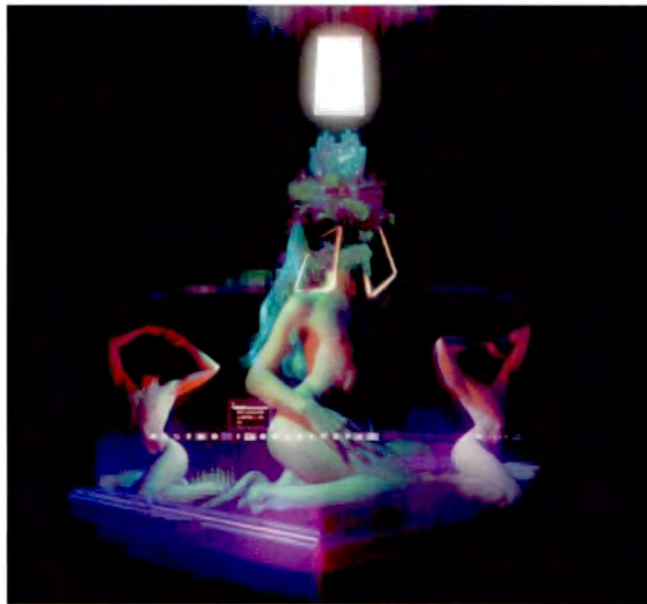
FRESCO BELMONDO - MARC-ANDRÉ CASAVANT/DISCOSALOPE
GOLDJIAN - IRNA SHEL - PRINCESSE LAMARCHE - PICAFLOR
JONATHAN SARDELIS - NOËL VÉZINA/MILIE VERONNEAU
LE COLLECTIF LA GÈNE : VIRGINIE JOURDAIN/KIM MAURICE
COLLECTIF NU.E.S : MAUDE CHOQUET-BLANCHETTE/JULIETTE POTTIER PLAZIAT

Jeudi 9 mai 2019 17:00 - 22:00 Au CDEx, UQAM

Contribution suggérée : 5\$

CDEx, UQAM Pavillon Judith-Jasmin, Local J-R930
405 rue Sainte-Catherine E. / coin rue Saint-Denis, Montréal

Figure A.2.7 : Affiche de la soirée-performance « Theosexual : Spiritual Porn » Création du visuel : Shawn Mark Perron.



COMMUNIQUÉ : SOIRÉE-PERFORMANCE

THEOSEXUAL : SPIRITUAL PORN - Performances et rituels *queers*

Jeudi 9 mai au CDEx - 17:00 - 22:00

Université du Québec à Montréal, Pavillon Judith-Jasmin, salle J-R930
405, rue Sainte Catherine Est / coin Saint-Denis, Montréal (QC), Métro Berri-UQAM

CONTRIBUTION SUGGÉRÉE \$5

NOTAFLOF (No One Turned Away For Lack Of Funds, personne ne se verra refuser l'entrée par manque de fonds)

AVEC LES ARTISTES

FRESCO BELMONDO - MARC-ANDRÉ CASAVANT/DISCOSALOPE - GOLDJIAN
LE COLLECTIF LA GÈNE: VIRGINIE JOURDAIN/KIM MAURICE - PRINCESSE LAMARCHE
COLLECTIF NU.E.S: MAUDE CHOQUET-BLANCHETTE/JULIETTE POTTIER PLAZIAT - PICAFLOR
JONATHAN SARDELIS - IRNA SHEL - NOËL VÉZINA/MILIE VERONNEAU

Theosexual : Spiritual Porn est un événement d'art performance réunissant plusieurs artistes autour des conjonctions entre l'érotisme et la spiritualité.

La proximité entre l'érotisme et le sacré a souvent été déviée par les institutions religieuses hégémoniques et l'industrie de la pornographie majoritairement hétérocentristes. Celles-ci, en cadrant les expériences spirituelles et érotiques dans des principes normatifs, bâillonnent la mise en jeu fondamentale de l'individu nécessaire à l'expérience transgressive et transcendante, soit le point de rencontre entre l'érotisme et le mysticisme.

Si l'érotisme est ancré dans le corps, celui-ci est aussi la matière au cœur des pratiques artistiques *queers*. Ce corps n'est pas passif en ce qu'il est le lieu où le genre agit comme un pouvoir créateur, performatif. Il nous semble que c'est à ce corps que parviennent à s'arrimer les conceptions alternatives d'une spiritualité non normative. Quelles formes prendraient un art sacré et *queer*?

Figure A.2.8 : Communiqué de la soirée-performance « Theosexual : Spiritual Porn » (p.1).

Theosexual: Spiritual Porn agit ainsi comme un *safespace* d'expression pour des subjectivités marginales affirmant leur agentivité par des pratiques liminales à la lisière de l'art et du rituel, du politique et du spirituel, de la pornographie et du sacré.

Co-curators: Shandi Bouscatier, doctorant au programme d'études et pratique des arts, UQAM.
Jonathan Sardelis, finissant à la maîtrise en arts visuels et médiatiques, UQAM.

Trigger and vulnerability warning: nudité, contenu sexuellement explicite. Pour un public averti uniquement.

Theosexual: Spiritual Porn est présenté dans le cadre de l'exposition *Ensemble, notre Chair sera Verbe*, présentée du 6 au 13 mai 2019, au CDEx.

Adresse: CDEx, Pavillon Judith-Jasmin salle J-R930
405, rue Sainte Catherine Est / coin Saint-Denis, Montréal
Métro Berri-UQAM

Horaire de l'exposition: Lundi 6, Mardi 7 mai: 12h - 18h
Mercredi 8 mai: 12h à 21h (vernissage de 17h à 21h)
Jeudi 9 mai: 12h à 22h (soirée-performance *Theosexual: Spiritual Porn* de 17h à 22h)
Vendredi 10 mai: 12 à 19h
Samedi 11, Dimanche 12, Lundi 13 mai: 12h à 18h

L'exposition est gratuite et accessible pour personnes à mobilité réduite

Avertissement: Cette exposition comporte de la nudité et du contenu sexuellement explicite. Pour un public averti uniquement.

Merci à nos contributeurs:

L'AE DEPA UQAM
(L'Association Étudiante du Doctorat en Études et Pratiques des Arts de l'UQAM)

Le CDEx
(Le Centre de Diffusion et d'Expérimentation des étudiant.es à la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM)

L'Euguélonne, librairie féministe



Figure A.2.9 : Communiqué de la soirée-performance « Theosexual : Spiritual Porn » (p.2).

BIBLIOGRAPHIE

Adams, H. E., Lohr, B. A., Wright L. W. (1996). Is homophobia associated with homosexual arousal? *Journal of Abnormal Psychology*, 105(3). p.440-445.

Aquin, S., Beaupré, M-E., Desrosiers, D., Cronin, R., Fillmore, S., St-Gelais, T., Musée des Beaux-Arts de la Nouvelle-Écosse et Musée des beaux-arts de Montréal. (2014-2015). *Marion Wagschal: portraits, souvenirs, fables*. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Battat Contemporary.

Asselin, O. (2006). Big Mother : la webcam comme terminal relationnel. *Esse arts + opinions*, (58). p.8-12.

Attimonelli, C. et Susca, V. (2017). *Pornoculture : Voyage au bout de la chair* (J-L. Defromont, trad.). Montréal : Liber. (Original publié en 2016).

Balzac, H. (2012). Le chef-d'œuvre inconnu. Dans *La peinture incarnée*. Paris : Les éditions de Minuit. (Original publié en 1831).

Baqué, D. (2003). *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*. Paris : Éditions du Regard.

Barthes, R. (1980). *La Chambre claire : Note sur la photographie*. Paris : Gallimard : Seuil.

Bataille, G. (1931). *L'Anus solaire*. Paris : Éditions de la Galerie Simon.

Bataille, G. (1949). *La part maudite*. Paris : Les éditions de Minuit.

Bataille, G. (1970). Le collège de sociologie. Dans *Œuvres complètes, vol. II : Écrits posthumes 1922-1940*. Paris : Gallimard.

Bataille, G. (1976). *L'Histoire de l'érotisme*. Paris : Gallimard.

Bataille, G. (2001). *Histoire de l'œil par Lord Auch*. Paris : Pauvert. (Original publié en 1928).

Bataille, G. (2011). *L'érotisme*. Paris : Les éditions de Minuit. (Original publié en 1957).

Bélangier, J. (2017, Automne). Jenny Saville : Corps hybrides, corps abjects. *Ex Situ*, (26). p.34-36.

Bellmer, H. (1977). *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*. Paris : Eric Losfeld.

Berger, J. (1976). Le Nu. Dans *Voir le Voir* (p.49-70). Paris : Alain Moreau.

Clark, K. (1972). *The Nude : A Study in Ideal Form*. Princeton : Princeton University Press.

Cogeval, G., Arnaud, C., Comar, P., Delille, D., Ferlier, O., Pohlmann, U., Rey, X., Musée d'Orsay. (2013). *Masculin/Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Musée d'Orsay : Flammarion.

Cuzin, F. (1990). « L'expérience intérieure ». Dans H. Ronse (dir.), *Bataille* (p.28-34) Paris : Duponchelle.

Damisch, H. (2005). Eight Theses for (Or against?) a Semiology of Painting. *Oxford Art Journal*, 28(2). p.259-267.

DeHaan, C. R., Legate, N., Przybylski, A. K., Ryan, R. M., Ryan, W. S., Weinstein, N. (2012). Parental autonomy support and discrepancies between implicit and explicit sexual identities : Dynamics of self-acceptance and defense. *Journal of Personality and Social Psychology*, 102(4), p.815-832.

Demus, O. (1976). *Byzantine Mosaic Decoration, Aspects of Monumental Art in Byzantium*. New York : New Rochelle.

Diderot, D. (1799). Le salon de 1765. Essai sur la peinture. *Œuvres : Tome XIII*. Paris : Deterville.

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

Didi-Huberman, G. (1999). *Ouvrir Vénus : Nudité, rêve, cruauté*. Paris : Gallimard.

Didi-Huberman, G. (2002). *Ninfa moderna : Essai sur le drapé tombé*. Paris : Gallimard.

Didi-Huberman, G. (2012). *La peinture incarnée*. Paris : Les éditions de Minuit. (Original publié en 1985).

Diorfel, M. (1993). *L'esthétique : Par-delà le beau et le laid*. Toulon : Promothea.

Duborgel, B. (1991). *L'icône : art et pensée de l'invisible*. Saint Étienne : CIEREC — Université Jean Monnet.

École biblique et archéologique française de Jérusalem. (1998). *La Bible de Jérusalem*. Paris : Cerf.

Ellis, C., Adams, T. E. et Bochner, A. P. (2010). Autoethnography : An Overview. *Forum : Qualitative Social Research*, 12(1), Art.10. Récupéré de <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1101108>

Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité, vol. 1 La volonté de savoir*. Paris : Gallimard.

Freud, S. (1978). *Inhibition, symptôme et angoisse* (M. Tort, trad.). Paris : PUF.

Grove, J. (commissaire), Amy, M., Anderson, H., Ardalan, Z., Balzer, D., Beyst, S., Bojan, M.R., ... Zwagerman, J. (auteurs). (2014). *Michaël Borremans : As Sweet as It Gets*. [Catalogue d'exposition]. Ostfildern : Hatje Cantz.

Hannula, M., Suoranta, J. et Vadén, T. (2014). *Artistic Research Methodology : Narrative, Power and the Public*. New York : Peter Lang.

Holert, T. (2010). Looking for Agency in the Knowledge-Based Institution. *Mahkuzine : Journal of Artistic Research*, 8, p.38-45. Utrecht : Utrecht School of the Arts : Faculty of Visual Arts and Design.

Ilaria, B. (2007). *Marlene Dumas*. Paris : Hazan.

Lamarche, P. (2016). *Pouliches, moi : poèmes érotiques contre l'hétéronormativité*.

Lavigne, J. (2014). *La traversée de la pornographie : Politique et érotisme dans l'art féministe*. Montréal : Les éditions du remue-ménage.

Luc, V. (2002). *Art à mort*. Paris : Éditions Léo Scheer.

- Lucie-Smith, E. (1991). *La sexualité dans l'art occidental* (A. Clerval et B. Turle, trad.). Paris : Thames & Hudson. (Original publié en 1972).
- Lussiez, B. (2005). Anatomie de la crucifixion. *Chirurgie de la main*, 24(3-4). p.132-147. Récupéré de <https://doi.org/10.1016/j.main.2005.06.002>
- Marcuse, H. (2007). *Eros et civilisation : Contribution à Freud*. Paris : Éditions de Minuit. (Original publié en 1963).
- Mavrikakis, N. (2015). *La peur de l'image, d'hier à aujourd'hui*. Montréal, Québec : Varia, Groupe Nota Bene.
- McGlotten, S. (2013). *Virtual Intimacies : Media, Affect, and Queer Sociality*. New York : SUNY Press.
- Mercier, J. L., Molinier, P. (2005). *Je suis né homme-putain : Écrits et dessins inédits*. Paris : Biro : Kamel Mennour.
- Meyor, C. (2007). Le sens et la valeur de l'approche phénoménologique. *Recherches qualitatives, hors série*(4). p.103-118.
- Mitchell, W. J. T. (2014). *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle* (M. Boidy, N. Cilins et S. Roth, trad.). Dijon : Les presses du réel.
- Morin, I. (2014). Sexe maudit, réel transcendant. *Psychanalyse*, 30(2), p.7-27. doi:10.3917/psy.030.0005
- Nadeau-Lacour, T. (1999) *L'expérience de Dieu avec Thérèse d'Avila : Introduction et textes choisis par Thérèse Nadeau-Lacour*. Anjou : Fides.
- Nagel, J. (2003). *Race, Ethnicity and Sexuality. Intimate Intersections, Forbidden Frontiers*. New York et Oxford : Oxford University Press.
- Nead, L. (1993). Above the Pulp-line : The Cultural Significance of Erotic Art. Dans P. C. Gibson et R. Gibson (dir.), *Dirty Looks : Women, Pornography, Power* (p.144-156). Londres : British Film Institute.
- Nelson, R. S. (1989). The Discourse of Icons, Then and Now. *Art History*, 12(2), p.144-157.
- Néret, G. (1990). *L'érotisme en peinture*. Paris : F. Nathan.

- Ouspensky L. (2003). *La théologie de l'icône dans l'église orthodoxe*. Paris : Cerf.
- Rabaté, D. (2006). Le discontinu du récit. Dans L. Ferri et C. Gauthier (dir.), *L'histoire-Bataille : L'écriture de l'histoire dans l'œuvre de Georges Bataille* (p.123-132). Paris : École nationale des chartes.
- Ray C. (2010). *Marion Wagschal*. [Catalogue d'exposition]. Montréal :Battat Contemporary.
- Rowley, A. (1996). On viewing three paintings by Jenny Saville : rethinking a feminist practice of painting. Dans G. Pollock (dir.), *Generations and Geographies in the Visual Arts : Feminist Readings* (p.88-109). London : Routledge.
- Sarasin, P. (2002). L'invention de la « sexualité », des Lumières à Freud. Esquisse. *Le mouvement social*, 200, p.138-146.
- Tisseron, S. (2001). *L'intimité surexposée*. Paris : Ramsay.
- Wajeman, L. (2011). Profanation de la nudité sacrée. Dans H. Halleux et M. Lora (dir.), *Nudité sacrée. Le nu dans l'art religieux de la Renaissance : entre érotisme, dévotion et censure. Actes du colloque organisé à l'INHA à Paris, par le Centre d'histoire de l'art de la Renaissance les 13 et 14 juin 2008* (p.19-32). Paris : Publications de la Sorbonne.
- Warner, M. (1993). *Fear of a Queer Planet : Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Wilde, O. (1992) *Le portrait de Dorian Gray*. (J. Gattéhno, trad.) Paris : Gallimard. (Original publié en 1890).
- Williams, L. (1989). Speaking Sex. Dans *Hard Core. Power, Pleasure, and the « Frenzy of the Visible »* (p.11-33). Berkeley : University of California.

Web

- BBC News. (2019, 13 novembre). Europe and right-wing nationalism: A country-by-country guide. *BBC News*. Récupéré de <https://www.bbc.com/news/world-europe-36130006>

Belouet, G. Rubénistes & poussinistes, querelle entre. Dans *Encyclopaedia Universalis*. Récupéré le 3 décembre 2018 de <https://www.universalis.fr/encyclopedie/querelle-entre-rubenistes-et-poussinistes/>

Boujard, D., Joly, J. (2001). L'apparition de la vie : la théorie de la soupe primitive. Dans *Biologie pour psychologues*. Récupéré le 12 octobre 2017 de <http://genre.homo.over-blog.com/article-2095075.html>

Brassard, J. R. (2018, 6 février). Métaphysique de l'impossible chez Georges Bataille. *Artichaut magazine*. Récupéré de <http://artichautmag.com/metaphysique-de-limpossible-chez-georges-bataille/>

Burk, T. (aut.) et Raffel, A. (éd.). *Queer Art : 1960s to the Present*. *Art History Teaching Resources (AHTR)*. Récupéré le 29 juillet 2017 de <http://arthistoryteachingresources.org/lessons/queer-art-1960s-to-the-present/>

Charron, M.-E. (2010, 8 mai). Entre les chairs : Un bilan de la carrière de Marion Wagschal. *Le Devoir*. Récupéré de <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/288559/entre-les-chairs>

Chartier, S. (2017, 20 juillet). « Queer », un flou clair pour les minorités sexuelles. *Le Devoir*. Récupéré le 28 juillet 2017 de http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/503807/queer-un-flou-clair-pour-les-minorites-sexuelles?utm_campaign=Autopost&utm_medium=Social&utm_source=Facebook#link_time=1500556227

Cronenberg, D. (2018, 22 juin). David Cronenberg : I would like to make the case for the crime of art. *The Globe and Mail*. Récupéré de <https://www.theglobeandmail.com/opinion/article-the-crime-of-art/>

Ecstasy (n.). Dans *Online Etymology Dictionary*. Récupéré le 5 novembre 2018 de <https://www.etymonline.com/word/ecstasy>

Ère post-vérité. (2018, 11 novembre, 22 h 18). Dans *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Récupéré le 14 décembre 2018 de https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%88re_post-v%C3%A9rit%C3%A9

History is a weapon. *The Queer Nation Manifesto*. Récupéré le 12 décembre 2018 de <https://www.historyisaweapon.com/defcon1/queernation.html>

Lalonde, C. (2017, 28 février). La pornoculture impose sa nouvelle façon d'être ensemble, selon Vincenzo Susca. *Le Devoir*. Récupéré de <https://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/492770/porno-et-la-sphere-culturelle>

Huneault, K. (2018, 9 mars). I'm not myself at all : Reflections on Identity and Subjectivity as Starting Points for Feminist Art History. Communication présentée au colloque *Perspectives féministes en histoire de l'art. Repenser les marges*, organisé par le CRILCQ/IREF/Département d'histoire de l'art de l'UQÀM/ACSHA, tenu à l'Université du Québec à Montréal. Archive vidéo récupérée de <http://oic.uqam.ca/fr/communications/im-not-myself-at-all-reflections-on-identity-and-subjectivity-as-starting-points-for>

Lapouge, G. Pornographie. Dans *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 15 février 2017 de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/pornographie/>

Lichtenstein, J. (2003). Disegno. Dans *Dictionnaires le Robert*. Paris : Le Seuil. Récupéré le 25 novembre 2018 de http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/DISEGNO.HTM

Millman, N. (2018, 30 octobre). Why are right-wing populists winning everywhere? *The Week*. Récupéré de <https://theweek.com/articles/804453/why-are-rightwing-populists-winning-everywhere>.

O'Reilly, T. (2005, 30 septembre). What is Web 2.0. Dans *O'Reilly*. Récupéré le 20 novembre 2016 de <http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html>

Patinier, J. (2017, 16 mars). « Porn Studies » : les bienfaits insoupçonnés du porno gay. *Têtu*. Récupéré de <http://tetu.com/2017/03/16/interview-porn-studies-porno-aux-gays/>

Postel, J. Projection, psychanalyse. Dans *Encyclopædia Universalis*. Récupéré le 30 octobre 2018 de <http://www.universalis.fr/encyclopedie/projection-psychanalyse/>

Sandel, M. (2018, 21 mai). Right-wing populism is rising as progressive politics fails. Is it too late to save democracy? *New Statesman America*. Récupéré de <https://www.newstatesman.com/2018/05/right-wing-populism-rising-progressive-politics-fails-it-too-late-save-democracy>

Spitz, S. Théorie des humeurs. Dans *Encyclopaedia Universalis*. Récupéré le 14 décembre 2018 de <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-des-humeurs/>

Watts, J. (2018, 8 octobre). We have 12 years to limit climate change catastrophe, warns UN. *The Guardian*. Récupéré de <https://www.theguardian.com/environment/2018/oct/08/global-warming-must-not-exceed-15c-warns-landmark-un-report>