

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

OUVRIR SES JAMBES : GÉNÉALOGIE ET ANALYSE DE LA POSE DANS LES
AUTOPORTRAITS DE FEMMES ARTISTES

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
AUDREY LIMOGES

Janvier 2026

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.12-2023). 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

Je tiens à exprimer ma gratitude à ma directrice de recherche, Ève Lamoureux, pour son accompagnement généreux, sa rigueur, sa bienveillance et ses précieux conseils tout au long de ce parcours. Je remercie également Dominique Lagorgette, professeure en sciences du langage à l'Université Savoie Mont Blanc, pour la pertinence de ses conseils qui se sont révélés particulièrement précieux dans l'élaboration du premier chapitre de ce travail. Je tiens aussi à exprimer toute ma reconnaissance aux professeur·e·s que j'ai eu la chance de rencontrer tout au long de mes études et qui, chacun·e à leur façon, ont influencé mes recherches.

J'ai eu la chance d'être bien entourée par des personnes exceptionnelles, que je remercie du fond du cœur. À mon chum Jean, qui s'est assuré que je n'oublie pas de boire et de manger lors de mes grandes sessions d'écriture, tout en m'offrant ses encouragements constants. À ma si belle Anick, qui, même à un océan de distance n'était jamais bien loin pour écouter mes angoisses. Et à toutes les autres personnes que je n'ai pas le temps de nommer ici, je vous suis profondément reconnaissante de votre soutien.

Un merci particulier à Geneviève Lafrance, qui fut ma professeure d'arts plastiques et sans qui je n'aurais peut-être jamais eu le courage de finir mon secondaire ni de poursuivre ma passion pour les arts.

Ce mémoire a bénéficié du soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH), ainsi que du Fonds Anita Caron/IREF de la Fondation UQAM. Je tiens à exprimer ma reconnaissance pour ces appuis précieux.



Social Sciences and Humanities
Research Council of Canada

Conseil de recherches en
sciences humaines du Canada

Canada



DÉDICACE

À tou·te·s celles et ceux qui ont dû se construire seul·e·s, malgré une société qui cherche à tout prix à les réduire à ce qui se trouve — et se passe — entre nos jambes.

¹ Entêtes : Dessins de trois sceaux-cylindres, découvert à Tell al-Muqayyar, Irak. Anciennement Ur, l'une des plus anciennes et importantes villes de la Mésopotamie antique. Source des images : Leon Legrain, *Ur Excavations III : Archaic seal-impressions*, Archive of Mesopotamian Archaeological Reports, (AMAR), 1936. Planches 268, 269, 270. En ligne. < <https://commons.library.stonybrook.edu/amar/133> >.



TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE.....	iii
TABLE DES MATIÈRES.....	iv
RÉSUMÉ.....	xi
ABSTRACT	xii
INTRODUCTION.....	1
PARTIE I - CONSTRUIRE LA HONTE : LANGAGE, POSTURE ET REGARDS.....	20
CHAPITRE 1	22
1.1 Le langage des jambes : euphémismes, dictons et discipline du corps	22
1.2 Les euphémismes antiques : entre métonymie et symbolique sexuelle.....	24
1.4. Langue verte, dictons vulgaires et consentement sexuel.....	27
1.5 Censure et euphémismes dans les dictionnaires d'argot anglais	30
1.6 Du genou au scandale : quand les jambes « parlent trop ».....	32
1.7 Le corps discipliné : étiquette et bonnes manières	33
1.8 Entre grâce et soumission : de la gestuelle codifiée à la norme intériorisée	36
CHAPITRE 2	40
2.1 Les jambes regardées : immoralité et regard masculin.....	40
2.2 Les croquis érotiques masculins : mise en scène de la passivité	46
2.3 L'érotisation comme légitimation artistique	49
2.4 Fragonard et le voyeurisme actif : un contre-exemple ambigu	50
2.5 Cage, oiseau et jambes entrouvertes : symbolique croisée.....	53
2.6 Vers une typologie visuelle de la posture des jambes ouvertes.....	60
PARTIE II – LE GESTE INDOMPTABLE : L'ANASYRMA ET LA PEUR DU CORPS DES FEMMES	64
CHAPITRE 3	66
3.1 La vulve : figurations préhistoriques et premières schématisations	66
3.2 Avant le geste : les origines de Baubo.....	69
3.3 Représenter Baubo : traditions iconographiques d'une figure marginale	71
3.4 Baubo sous analyse : l'instrumentalisation psychanalytique d'une figure subversive.....	72
3.5 Le point de vue de l'observateur	75

3.6 Comprendre l'Anasyrma : Signification, histoire et interprétations.....	76
3.7 Désarmer l' <i>anasyrma</i> : Le détournement d'un geste de révolte.....	81
CHAPITRE 4	89
4.1 Du geste antique à l'acte militant : enjeux esthétiques et politiques de l' <i>anasyrma</i>	89
4.2 Quand la déconstruction des normes se heurte à l'intériorisation sociale	94
4.3 Quand le corps devient œuvre : de la figure archétypale au corps incarné	98
4.4 De la vierge à la putain : archétypes, morale et marchandisation du corps.....	103
4.5 L' <i>anasyrma</i> réactivé : pratiques artistiques et militantes contemporaines	109
CONCLUSION	116
BIBLIOGRAPHIE	120
ANNEXE I	131



Note sur les titres des œuvres

Les titres des œuvres ont été, autant que possible, conservés dans la langue dans laquelle ils apparaissent dans les sources consultées (ouvrages, catalogues, sites officiels des musées), en particulier dans l'annexe. Ce principe a toutefois été appliqué de manière souple et au cas par cas. Dans le cadre de ce travail, les titres en français et en anglais ont été privilégiés, dans la mesure où il s'agit des langues de recherche maîtrisées. Il n'a pas toujours été possible de conserver systématiquement les titres dans leur langue d'origine sans recourir à une multiplication de notes de traduction, susceptible d'alourdir inutilement le texte. Ce choix tient par ailleurs compte des enjeux interprétatifs liés à la traduction des titres, qui peut infléchir leur sens. Enfin, certaines œuvres, notamment des croquis ou des travaux préparatoires de l'annexe I, ne disposent pas de titre officiel et présentent des variations de dénomination selon les sources consultées.

LISTE DES FIGURES

- Figure 1. Deborah de Robertis performant *Le miroir de l'origine* devant *L'Origine du Monde*. Performance du 29 mai 2014. Musée d'Orsay, Paris, France. 2
- Figure 2. Deborah De Robertis, *La Joconde droit de réponse*, performance du 15 avril 2017. Musée du Louvre, Paris, France. Photo : Guillaume Belvèze. 3
- Figure 3. Deborah De Robertis, *La Joconde droit de réponse*, performance du 24 septembre 2017. Musée du Louvre, Paris, France. Photo : Guillaume Belvèze 3
- Figure 4. Maria Abramović performant *Action Pants : Genital Panic* de VALIE EXPORT, 2005. Musée Solomon R. Guggenheim de New York, États-Unis. Photo : Attilo Maranzano. 4
- Figure 5. *Grande prostituée*. Miniature dans le texte *Apocalypse*. Angleterre, début du XIV^e siècle. Toulouse, Bibliothèque Municipale, ms. 0815, fol. 40v. 35
- Figure 6. Antonio Allegri da Correggio, dit le Corrège, *Leda and the Swan*, vers 1532. Huile sur toile, 156.2 x 195.3 cm. Berlin State Museums, Painting Gallery. 42

Figure 7. Francesco Primaticcio, dit le Primatice, <i>Danaé visitée par Zeus dissimulé en pluie d'or</i> , Château de Fontainebleau, galerie de François Ier, vers 1540.	42
Figure 8. Jacopo Robusti, dit Le Tintoret, <i>Susanne et les vieillards</i> , vers 1555-56. Huile sur toile, 146 × 193,6 cm. KunstHistorisches Museum, Vienne, Autriche.	45
Figure 9. François Boucher, <i>Vénus jouant avec deux colombes</i> , nd. Pierre noire, sanguine, pastel, rehaussée de blanc, sur papier gris-bleu, 28,8 x 44 cm. Collection privée.	47
Figure 10. François Boucher, <i>Mars et Vénus surpris par Vulcain</i> (détail), vers 1754. Huile sur toile, 164 x 71 cm. The Wallace Collection, Londres, Angleterre.	48
Figure 11. Jean-Honoré Fragonard, <i>Les hasards heureux de l'escarpolette</i> (<i>The Swing</i>), 1767-1768. Peinture à l'huile, 81 x 64,2 cm. The Wallace Collection, Londres, Angleterre.	51
Figure 12. François Boucher, <i>L'Odalisque</i> ou <i>L'Odalisque brune</i> , 1743. Huile sur toile, 53 × 64 cm. Musée du Louvre, Paris, France.	52
Figure 13. François Boucher, <i>La jeune fille couchée</i> ou <i>Femme nue allongée</i> , vers 1740. Sanguine rehaussée de blanc, 32 x 46 cm. Collection Horvitz.	53
Figure 14. Philibert-Louis Debucourt, <i>L'oiseau privé</i> , 1795. Aquatinte en couleur, eau-forte et pointillé sur papier bleu. Collection Widener, National Gallery of Art, Washington, États-Unis.	55
Figure 15. Dominique-Vivant Denon, <i>La cage dérobée</i> ou <i>Le voleur adroit</i> , entre 1761 et 1763. Gravure sur cuivre, 10,5 x 16,17 cm. Localisation inconnue.	56
Figure 16. Nicolas Lancret, <i>Le nid d'oiseau</i> , XVIII ^e siècle. Huile sur bois, 15,4 x 20,1 cm. Musée des Beaux-Arts, Valenciennes, France.	58
Figure 17. Jean-François de Troy, <i>Vénus et Adonis</i> , vers 1730. Huile sur toile, 98 × 136 cm. Collection particulière.	59
Figure 18. Charles Paul Jérôme de Bréa, <i>Les deux cages</i> ou <i>La plus heureuse</i> , 1789. Estampe à la manière noire, 51,1 x 38,5 cm. Musée d'art et d'histoire, Genève, Suisse.	60
Figure 19. VALIE EXPORT, <i>Die Geburtenmadonna</i> (<i>Madonna of the Nativity</i> ou <i>Birth Madonna</i>), 1976.	62
Figure 20. <i>Vénus de Laussel</i> , env. 25 000 av. J.-C., Gravettien. Bas-relief en calcaire. Musée d'Aquitaine, Bordeaux, France.	67
Figure 21. <i>Vénus impudique</i> , Paléolithique supérieur. Sculpture en ivoire de mammouth, 7,7 × 1,8 × 1,4 cm. Musée de l'Homme, Paris, France.	67

- Figure 22. *Figurine dite « Le Losange »*, env. 25 000 av. J. C., Gravettien. Stéatite, 6,1 × 2,1 × 1,8 cm. Musée d'archéologie nationale, Saint-Germain-en-Laye, France.67
- Figure 23. *Figurines féminines stylisées*, env. 31,000 - 22,000 av. J. C., Gravettien. Sculptures en ivoire, 8,3 cm. Dolní Věstonice, Moravie. Moravian Museum, Brno, République tchèque.69
- Figure 24. *Female Figurine V*, env. 29,000 - 25,000 av. J.-C., Gravettian. Sculptures en ivoire, 4,2 cm. Dolní Věstonice, Moravie. Moravian Museum, Brno, République tchèque.69
- Figure 25. *Bâton sculpté et gravé en forme de vulve avec jambes écartées*, env. 14 000 – 13 000 av. J.-C., Magdalénien moyen. Bois de renne 15,5 cm. Localisation inconnue69
- Figure 26. *Figurine de Baubo*, IV^e - II^e siècle av. J.-C. Terre cuite, 9 cm. Altes Museum, Staatliche Museen zu Berlin, Allemagne.71
- Figure 27. *Baubo assise sur un cochon*, 1^{er} siècle av. J.-C.. Terre cuite, 11,8 x 8,5 x 3,5 cm. Altes Museum, Staatliche Museen zu Berlin, Allemagne.71
- Figure 28. *Baubo*, III^e-II^e av. J.-C.. Terre cuite, 9,5 x 10,3 x 5 cm. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Allemagne.71
- Figure 29. Dessin d'une empreinte de sceau-cylindre représentant Ishtar et un roi. J. Pierpont Morgan's Library, New York.....77
- Figure 30. Peintre du BMN (attribué à), Amphore à figures noires, terre cuite, époque archaïque. Anciennement conservée dans la collection Antikensammlung, inv. F1671, Altes Museum, Staatliche Museen zu Berlin, Allemagne. Dernière collection répertoriée : Musée historique d'État (Moscou). Dessin de Jean-Baptiste Muret dans *Recueil. Monuments antiques dessinés par Jean-Baptiste Muret, Recueil*, n°9, pl. 086.79
- Figure 31. Frans Francken II, *Bravery of the Persian Women*, vers 1600. Huile sur panneau de cuivre, 50 x 66,5 cm. Collection privée.83
- Figure 32. Otto Van Veen, *Persian Women*, vers 1597-99. Huile sur panneau de bois, 132 x 195,2 cm. Kunsthistorisches Museum Wien, Vienne, Autriche.83
- Figure 33. François Boucher (attribuée à), *Toilette intime*, nd. Huile sur toile, 52,5 x 42 cm. Munich, collection particulière.84
- Figure 34. François Boucher, *La Gimblette*, 1740. Huile sur toile. 52,5 x 41,5 cm. Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe, Allemagne.85
- Figure 35. François Boucher, *La jupe relevée*, vers 1742 ou au début des années 1760. Huile sur toile. 52,5 x 42 cm. Collection particulière.85

- Figure 36. Edgar Degas, *Repos sur le lit*, 1878-79. Monotype à l'encre noire sur papier de chine, 16.9 x 21.2 cm. Musée Picasso, Paris, France.87
- Figure 37. Niki de Saint-Phalle, *Hon – Ein Katedral* ou *Elle – Une cathédrale*, 1966. Moderna Museet de Stockholm. Métal, tissu, peinture, toile encollée peinte sur grillage et objets divers, 23 mètres de large x 6 mètres de haut x 28 mètres de long. Installation temporaire, l'œuvre a été détruite. (Photo: Hans Hammar skiöld).97
- Figure 38. Hannah Wilke, *Untitled* (Single Gum Sculpture), 1978. Gomme à mâcher sur panneau, dans une boîte en Plexiglas, 2.9 x 6.7 x 6.7 cm. Collection privée.100
- Figure 39. Hannah Wilke, *S.O.S.—Starification Object Series*. 1974-82. 10 épreuves gélatino-argentiques et 15 sculptures en gomme à mâcher. 101.6 x 148.6 x 5.7 cm. The Museum of Modern Art, New York.100
- Figure 40. Hannah Wilke, *What Does this Represent / What do you represent*, 1978. Photographie de style vintage teintée à la main sur panneau, 117 x 79 cm. Collection et archives Hannah Wilke, Los Angeles, États-Unis.103
- Figure 41. VALIE EXPORT, *Aktionhose: Genitalpanik*, (*Action pantalon : Panique génitale*), 1969. Reproduction photomécanique, 69,8 x 49,8 cm. Centre Pompidou, Paris, France.103
- Figure 42. Orlan, *Le baiser de l'artiste*, octobre 1977. Installation et performance de 30 minutes, présentée au Grand Palais à Paris, la quatrième Foire Internationale d'Art Contemporain (FIAC). Sculpture et photographies en noir et blanc. © ORLAN.104
- Figure 43. Penny Slinger, *The First Slice. Bride's Cake Series*, 1973. Photographie en noir et blanc sur papier, 16 x 12 pouces.106
- Figure 44. Annie Sprinkle, *A Public Cervix Announcement*, 1990. Photo de la performance au Harmony Theater de New York.107
- Figure 45. Mary Beth Edelson, *Zipper Sheela: Stepping Out*, de la série *Trickster Series*, 1973. Huile, stylo, encre, crayon de cire, papier collé et paillettes sur tirage argentique gélatino-argentique, 25.4 x 20.3 cm. Whitney Museum of American Art, New York.109
- Figure 46. Mary Beth Edelson, *Nobody Messes with Her: Sheela's Gorgon*, de la série *Trickster Series*, 1973. Encre, crayon gras et collage de papier sur tirage argentique gélatino-argentique, 25.4 x 20.3 cm. The Feminist Institute, New York.109
- Figure 47. Marina Abramović, *Balkan Erotic Epic: Women in the Rain II*, 2005. Tirage chromogène (photographie couleur), 173.3 x 173.3cm. Collection privée.110
- Figure 48. Nicola Canavan, *Raising the Skirt*, 2014. Photographie par Dawn Felicia en collaboration l'artiste. 111

- Figure 49. Manifestation Black Lives Matter, Portland, USA, 2020. Dave Killen photographer for The Oregonian/OregonLive.112
- Figure 50. Le 8 mars 2017, devant le Pirellone, des féministes ont réalisé un *anasyrma* collectif face au siège de la région Lombardie. Crédit photo inconnu. Il s'agit potentiellement d'une capture d'écran.113
- Figure 51. Taso Pletner, membre des Pussy Riot, Enregistrement vidéo, 1 min 25 s (approx.), octobre/novembre 2022. Présentée dans l'exposition *Pussy Riot. Velvet Terrorism*, 25 octobre 2023 – 10 mars 2024. Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Audrey Limoges.114
- Figure 52. Nina Arsenault, *The body as Art*. (Image extraite de la vidéo, vers 4min). Conférence donnée dans le cadre du congrès annuel *Ideacity* de 2010.....115

RÉSUMÉ

Ce mémoire explore la charge sexuelle implicitement associée à la posture des jambes des femmes, en montrant comment le simple geste de les ouvrir est chargé de sens à travers la langue, la littérature, le cinéma et les arts visuels. En remontant la généalogie de ce geste, j'analyserai son histoire en la croisant avec les notions de contrôle et de dressage des corps développées par Foucault, avant d'examiner comment cette posture devient un terrain de pouvoir, de remise en cause des tabous et de transgression dans l'art féministe moderne.

Bien que mon intérêt se porte sur la posture des jambes, cet aspect s'inscrit également dans une réflexion sur la dichotomie des représentations de vulves, celles-ci étant soit incarnées ou désincarnées, c'est-à-dire représentées ou non avec le corps. Cette analyse repose sur l'idée que c'est la désincarnation de la vulve qui la rend susceptible d'être perçue comme un symbole universel de « la » femme. Mon objectif est donc de diversifier la grille d'analyse binaire essentialisme/constructivisme liée à la vulve pour révéler des significations plus complexes et subversives.

Cette réflexion m'amène à analyser un corpus d'œuvres qui, par la mise en scène de vulves incarnées, donne corps à cette posture et en révèle les enjeux politiques et identitaires. Mon mémoire s'appuie sur l'analyse des représentations de vulves incarnées dans les œuvres de Deborah De Robertis, Hannah Wilke, VALIE EXPORT, Mary Beth Edelson, Penny Slinger, Orlan, Annie Sprinkle, Paula Rego, Iwona Demko, Nicola Canavan, Niki de Saint-Phalle, Marina Abramović, Pussy Riot et Nina Arsenault. Au-delà de la simple nécessité d'ouvrir les cuisses pour exposer leur sexe, ce geste se traduit comme une affirmation politique et identitaire.

Mots clés : Études féministes, théories queers, généalogie, geste, jambe, cuisse, vulve, *anasyrma*, érotisme, pornographie, imagerie génitale, *cunt art*.

ABSTRACT

This dissertation explores the sexual charge implicitly associated with women's leg posture, showing how the simple gesture of opening them is laden with meaning across language, literature, cinema, and the visual arts. By tracing the genealogy of this gesture, I will analyze its history by intersecting it with the notions of control and disciplining of bodies developed by Foucault, before examining how this posture becomes a site of power, the questioning of taboos, and transgression in modern feminist art.

Although my interest focuses on leg posture, this aspect is also part of a broader reflection on the dichotomy of representations of vulvas, which are either embodied or disembodied, that is, represented with or without the body. This analysis is based on the idea that it is the disembodiment of the vulva that makes it liable to be perceived as a universal symbol of "woman." My objective is therefore to diversify the binary analytical framework of essentialism/constructivism associated with the vulva in order to reveal more complex and subversive meanings.

This reflection leads me to analyze a corpus of works which, through the staging of embodied vulvas, give form to this posture and reveal its political and identity-related stakes. This dissertation is based on the analysis of representations of embodied vulvas in the works of Deborah De Robertis, Hannah Wilke, VALIE EXPORT, Mary Beth Edelson, Penny Slinger, Orlan, Annie Sprinkle, Paula Rego, Iwona Demko, Nicola Canavan, Niki de Saint-Phalle, Marina Abramović, Pussy Riot, and Nina Arsenault. Beyond the simple necessity of opening one's thighs to expose their sex, this gesture is expressed as a political and identity-based affirmation.

Keywords: Feminist studies, queer theories, genealogy, gesture, leg, thigh, vulva, anasyrma, eroticism, pornography, genital imagery, cunt art.

INTRODUCTION

[...] une heure de plus pour faire la putain jusqu'au bout, jusqu'à l'évanouissement et même plus, jusqu'à ne plus pouvoir marcher d'être toujours à genoux et mourir écartelée d'avoir trop ouvert les jambes.

- Nelly Arcan, *Putain*, 2001, p.142.

En 2014, la performance non autorisée de Deborah De Robertis devant *L'origine du monde* de Courbet au musée d'Orsay fait scandale. Intitulée *Le miroir de l'origine*, l'artiste luxembourgeoise traverse la pièce et s'assoit au sol, sous le tableau. Vêtue d'une robe à paillettes dorées et de longs gants assortis, dont la couleur rappelle le cadre de l'œuvre, elle ouvre ses jambes avant d'écarter les lèvres de son sexe avec ses doigts (fig.1). Depuis, De Robertis a repris ce geste et a écarté les cuisses lors de plusieurs autres performances², dont *La Joconde droit de réponse*, qu'elle a réalisée deux fois au Louvre, devant le tableau de De Vinci.

La première a eu lieu le 15 avril 2017 avec De Robertis habillée et maquillée de façon à ressembler à la Joconde (fig. 2). Lors de la deuxième représentation, elle a plutôt repris l'habillement et la pose de l'artiste VALIE EXPORT dans la série de photos *Aktionshose: Genitalpanik* de 1969 (fig. 3). Elle a plus tard déclaré : « Ce dimanche 24 septembre 2017 [sic] j'ai à nouveau performé devant La Joconde. Mona Lisa reprend ses droits à travers ce geste qui a notamment pris la forme d'une citation de Valie Export »³. De Robertis a justifié ainsi son geste:

L'émancipation des femmes dans l'histoire de l'art s'est construite autour de cette volonté de faire sortir la femme de son statut d'objet, qu'elle soit modèle ou non.

Si nous avons le droit d'ouvrir la bouche devant des œuvres qui ouvrent leur sexe, alors j'ai le droit d'ouvrir mon sexe devant des œuvres qui ferment leur bouche.

Si j'ouvre mon sexe au lieu d'ouvrir ma bouche, c'est parce que c'est là où réside la transgression. En faisant ce geste, ce n'est pas mon sexe que j'expose, mais l'état du droit. Vous êtes libres de reproduire cette œuvre, mais vos reproductions s'inscriront dans la suite de mon histoire. Tout comme je ne peux échapper à l'Histoire qui m'a précédée. Puisque le monde de l'art refuse de reconnaître la légitimité de mon geste, le reconnaîtriez-vous mieux si l'artiste VALIE EXPORT le reproduisait aujourd'hui ?⁴

De Robertis ne fait pas référence ici à la série de photographies de VALIE EXPORT, mais plutôt à la performance *mythifiée* dont elles seraient issues. J'insiste ici sur le caractère mythique de cette performance, qui se manifeste à deux niveaux bien distincts, mais néanmoins

² Par exemple: *Le viol du pouvoir*, le 26 septembre 2021 sur la place Vauban, derrière l'Hôtel des Invalides à Paris; *Europe is watching you*, le 19 mai 2019 au Parlement Européen; *Golden Shower*, le 19 mai 2018 dans l'amphithéâtre de l'École des Beaux-Arts de Paris.

³ Deborah De Robertis officiel. (2017, 25 septembre). *Ce dimanche 24 septembre 2017 j'ai à nouveau performé devant La Joconde* [Publication]. Facebook.

⁴ *Ibid.*, extrait du texte déclamé lors de la deuxième performance.

indissociables. Pour rappel, la performance de VALIE EXPORT, supposément réalisée en 1968, aurait consisté à entrer dans une salle de cinéma érotique, les cheveux en bataille, vêtue d'un jean découpé à l'entrejambe, dévoilant ainsi ses parties génitales, et armée d'une mitraillette. Elle se serait déplacée dans les allées de la salle, confrontant directement les spectateur·trice·s en leur exposant une version charnelle de ce qui était projeté à l'écran. La série de photos intitulée *Action Pants : Genital Panic* serait devenue l'archive visuelle de cette performance.



Figure 1. Deborah de Robertis performant *Le miroir de l'origine* devant *L'Origine du Monde*. Performance du 29 mai 2014. Musée d'Orsay, Paris, France.

Cette performance est devenue mythique dans la mesure où elle s'inscrit parmi les œuvres phares des débuts du mouvement féministe en art des années 1960. Elle a marqué et influencé des générations d'artistes, notamment Marina Abramović qui l'a reperformée au musée Solomon R. Guggenheim de New York en 2005 (fig. 4), ainsi que Deborah de Robertis, qui la cite comme inspiration de ses propres performances. Elle est également entourée d'un caractère mythifié, dans la mesure où cette performance, telle qu'elle est racontée, n'a en réalité jamais eu lieu. Le travail minutieux d'Hilary Robinson montre que « *the myths are that it was not 1968; it was not a porn cinema; EXPORT was not carrying a gun; her hair was not mushed up; the action happened not once but twice; no photographs were taken at the time; and the ones that we know today were taken some months after the actions* »⁵. Tout en rétablissant les

⁵ Hilary Robinson, « Actionmyth, Historypanic: The entry of VALIE EXPORT's 'Aktionhose: Genitalpanik' into art history », *n.paradoxa: international feminist art journal*, vol. 32, 2013, p.84.

faits, il est essentiel de revenir sur ce mythe, car ce récit est en lui-même performatif et fait figure d'œuvre. Sa pertinence et son influence ont atteint une envergure à ce point significative dans l'histoire de l'art et féministe, qu'il est impossible d'ignorer cette performance et ses répercussions sur le travail d'autres artistes qui se réclament de cet héritage.



Figure 2. Deborah De Robertis, *La Joconde droit de réponse*, performance du 15 avril 2017. Musée du Louvre, Paris, France. Photo : Guillaume Belvèze.



Figure 3. Deborah De Robertis, *La Joconde droit de réponse*, performance du 24 septembre 2017. Musée du Louvre, Paris, France. Photo : Guillaume Belvèze

Dans cette perspective, la performance *Le miroir de l'origine* de Deborah De Robertis reprend en tout point celle de VALIE EXPORT. En exposant une version réelle, charnelle de leur corps en comparaison à une représentation pornographique de corps de femmes anonymes, elles contestent l'état de passivité dans lequel ces femmes sont représentées. Leurs performances créent une tension en opposant deux stratégies de représentations des corps des femmes. La première stratégie que l'on retrouve, notamment, dans le film pornographique et l'œuvre de Courbet repose sur un cadrage serré, qui se trouve être une composition visuelle récurrente à laquelle Linda Williams s'est intéressée dans son ouvrage *Hardcore: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*⁶. Elle y expose, entre autres, que les gros plans des organes sexuels dans les films pornographiques ont été privilégiés pour atteindre une visibilité maximale. Bien que cette « frénésie du visible » (*frenzy of the visible*) réduise les corps à des objets de consommation visuelle, elle reflète une quête savante et masculine de la vérité qui se traduit par une validation visuelle du plaisir sexuel. Cette obsession culturelle de rendre le plaisir observable s'exprime notamment à travers des conventions visuelles comme l'éjaculation externe pour les hommes, perçue comme une preuve de la jouissance masculine, bien qu'elle offre une représentation limitée et réductrice du plaisir physique masculin. Le paradoxe majeur de cette frénésie du visible émerge lorsqu'il s'agit de représenter visuellement le plaisir physique féminin. La possibilité pour les femmes de simuler un orgasme, alors qu'il est présumé impossible pour les hommes, constitue un obstacle majeur pour le *hardcore*.



Figure 4. Maria Abramović performant *Action Pants : Genital Panic* de VALIE EXPORT, 2005. Musée Solomon R. Guggenheim de New York, États-Unis. Photo : Attilo Maranzano.

⁶ Linda Williams, *Hard core: power, pleasure, and the "frenzy of the visible"*, University of California Press, 1999[1989], 398 p.

Cet obstacle majeur entrave la recherche d'une « confession involontaire » (*involuntary confession*) du plaisir féminin. C'est-à-dire qu'à travers ses réactions physiologiques (gémissements, spasmes, expressions faciales, etc.), le corps féminin trahirait un plaisir authentique, indépendamment de l'intention de l'actrice. À l'inverse, une « représentation volontaire » (*voluntary performance*) repose sur une mise en scène consciente, où l'actrice performe sa jouissance selon des codes établis et en conformité aux attentes des spectateur·trice·s. Selon Williams, la pornographie hétérosexuelle valorise la recherche d'une confession involontaire d'un plaisir incontrôlable et considéré comme authentique, alors qu'il est en réalité impossible de trancher avec certitude entre les réactions spontanées et celles qui sont performées.

Cette surutilisation des gros plans sur les organes génitaux utérins dans la pornographie s'inscrit dans un processus plus large de fragmentation visuelle des corps, où la représentation des organes sexuels est dissociée de l'expérience vécue. En perpétuant ce morcellement visuel comme stratégie de représentation, elle s'ancre dans ce que Paola Uparella et Carlos A. Jáuregui nomment « régime gynécoscopique de la modernité » (*gyneco-scopic regime of modernity*), dans lequel la souveraineté du regard impose des codes de visibilité qui réduisent les corps à des parties isolées, au détriment d'une représentation incarnée des expériences sensorielles⁷.

Pour élaborer leur concept de régime gynécoscopique, les auteur·e·s s'inspirent et adaptent le concept de « régimes scopiques » (*Scopic Regime*) que Martin Jay définit comme suit :

*[...] theoreticians have posited general systems of visibility constructed by a cultural/technological/political apparatus mediating the apparently given world of objects in a neutral perceptual field. In this more totalizing usage, "scopic regime" indicates a non-natural visual order operating on a pre-reflective level to determine the dominant protocols of seeing and being on view in a specific culture at a specific time (→Visual Culture). The term "regime" implies something vaguely coercive, involving a disciplined gaze or organized visual field that permeates a culture.*⁸

En plus du déploiement des technologies visuelles propres à chaque époque et culture, on assiste à l'instauration de codes visuels visant à réguler le regard. Cette régulation permet non seulement de rendre le monde visible, mais aussi de le conceptualiser, en générant une représentation culturelle qui passe par sa codification et sa décodification.

⁷ Paola Uparella et Carlos A. Jáuregui, « The Vagina and the Eye of Power (Essay on Genitalia and Visual Sovereignty) », *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n°3, 2018, p.79-114.

⁸ Martin Jay, « Scopic Regime » dans Wolfgang Donsbach (dir.), *The International Encyclopedia of Communication*, Malden, Massachusetts, Blackwell Pub, 2008, En ligne.
< <https://doi.org/10.1002/9781405186407.wbiecs017> >.

Pour Uparella et Jáuregui, le système de souveraineté visuelle est constitué de systèmes visuels historiquement construits, dont le régime gynécoscopique est une application spécifique. La souveraineté visuelle désigne le contrôle ou l'autorité exercés par le regard qui régulent ce qui est visible: certains corps, objets ou savoirs sont rendus visibles, tandis que d'autres sont invisibilisés et marginalisés. Elle s'inscrit dans des dynamiques culturelles, sociales et politiques de visibilité, où le regard devient un outil de contrôle et de pouvoir.

Lorsqu'ils parlent du régime gynécoscopique, les auteur·e·s font référence à la manière dont les organes génitaux utérins ont été représentés et perçus dans la culture, particulièrement dans des contextes médicaux et artistiques. Fondé sur trois grands principes, le régime gynécoscopique impose des règles et des codes de représentation du système reproducteur utérin. Le premier est la représentation synecdochique des organes génitaux, qui renforce l'idée que les femmes sont définies par leur système reproducteur, puisque le procédé synecdochique repose sur l'utilisation d'une partie pour représenter le tout. L'intérêt des auteur·e·s porte spécifiquement sur la fragmentation synecdochique des organes sexuels dans les arts visuels et les illustrations médicales. Dans le cas d'une représentation synecdochique de la vulve, cette approche permet d'interpréter la vulve comme un symbole représentant les femmes dans leur ensemble. Le deuxième principe, celui de l'ultra-visibilité, se caractérise par une exposition excessive des corps génitaux féminins, qui sont constamment explorés, exhibés et représentés à travers des mécanismes de pénétration visuelle. Cependant, cette visibilité ne les transforme pas en agents ou en sujets, mais les réduit à des objets qui servent à refléter et à légitimer les structures sociopolitiques dominantes liées, entre autres, aux systèmes de genre. Le troisième principe du régime gynécoscopique est le recouvrement paradoxal, qui fait référence aux stratégies mises en place pour occulter la violence sous-jacente découlant de cette surexposition visuelle. Sous une apparence de neutralité scientifique ou artistique, la surcodification de la représentation de vulves évacue toute la dimension des expériences corporelles, comme la douleur ou le plaisir, les désincarnant et les rendant ainsi propices à une hypervisibilité. En d'autres termes, bien que cet ordre visuel soit construit et soutenu par des actes violents (physiques, symboliques, culturels), ces violences sont dissimulées, invisibilisées, tout en contribuant à la perpétuation de cet ordre. Masquées sous une façade de légitimité, ces violences sont à la fois autorisées et justifiées sous diverses formes, rendant les mécanismes de domination moins évidents.

Il est intéressant de noter que ce découpage synecdochique⁹ ne se limite pas aux représentations visuelles conçues par des hommes. L'installation *The Dinner Party* de Judy Chicago en est un exemple frappant. L'approche artistique de Chicago est en concordance avec plusieurs autres artistes féministes de son époque qui ont cherché à créer, définir et promouvoir une imagerie alternative et positive des femmes, afin de contester et de contrebalancer les représentations misogynes des femmes dans l'art occidental et la culture populaire¹⁰. Mais comme le souligne Griselda Pollock, la volonté de décoloniser le corps féminin dans toutes les formes de représentation repose sur un équilibre précaire entre subversion et réappropriation, le risque étant de consolider la puissance de la signification plutôt que de véritablement la rompre¹¹. À partir des formes centralisées de ses premières peintures abstraites, Chicago a développé une esthétique visuelle qui évoque clairement les organes génitaux féminins¹² et qu'elle nomme *Central-core imagery*. Ses réflexions sur sa propre pratique artistique se trouvent dans ses nombreux manuscrits, dans lesquels elle décrit la métamorphose des formes abstraites en représentations plus littérales des corps féminins comme étant une métaphore du processus de libération des contraintes patriarcales¹³.

Mais, comme le résume Jones¹⁴, le concept même du *Central-core imagery* repose sur le postulat que les femmes partageraient universellement certaines expériences sociales, culturelles et personnelles, et c'est principalement sur ce point que l'œuvre *The Dinner Party* sera le plus critiquée, puisque son iconographie essentialise l'identité des femmes et réduit leur expérience à leur sexe, sans prendre en compte l'aspect idéologiquement construit des expériences dites féminines. Chaque vulve y est désincarnée, c'est-à-dire représentée en dehors de tout contexte corporel, et évacue toutes notions d'expériences corporelles – ce qui correspond à la stratégie du recouvrement paradoxal. Certes, le procédé synecdochique réduit le corps féminin à la vulve, mais la stylisation des assiettes-vulves à l'aide de motifs traditionnellement associés à la féminité – fleurs, papillons, dentelle – fige cette réduction dans une symbolisation stéréotypée et renforce une perspective essentialiste dans laquelle les

⁹ Tout au long de ce document, l'usage des tropes dans l'analyse se fonde sur la sémiotique tropologique développée par Valérie Angenot dans « La sémiotique tropologique. Bases heuristiques », document de travail de la recherche *La sémiotique tropologique. Des trilogies peirciennes aux trois grands tropes*, état mars 2025 [à paraître en anglais dans *Semiotica*, "Tropological Semiotics: Heuristic Grounding"]

¹⁰ Griselda Pollock, « What's Wrong with "Images of Women"? », dans Mandy Merck (dir.), *The Sexual Subject: A "Screen" Reader in Sexuality*, Londres, Routledge, 1992, p.136.

¹¹ *Ibid.*, p.140.

¹² Amelia Jones, « Sexual Politics: Feminist Strategies, Feminist Conflicts, Feminist Histories », dans Amelia Jones (dir.), *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, University of California Press, 1996, p.27.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p.26.

femmes sont réduites à leur sexe. Cette installation est aussi un bon exemple rappelant que le résultat du processus synecdochique, qui permet la transformation d'un objet en symbole, n'est pas dépendant du degré d'iconicité de l'image.

Dans leur performance, VALIE EXPORT et Deborah de Robertis ont adopté une stratégie de représentation en complète opposition à l'approche synecdochique, en exhibant leur sexe dans son contexte corporel, sans le dissocier du reste de leur corps. Leur vulve est dévoilée dans sa pleine incarnation, inséparable de la femme, de l'artiste qui a choisi de l'exposer, excluant ainsi toute interprétation purement symbolique et universelle. Une interprétation qui ne reconnaît pas que la vulve est un élément à considérer comme faisant partie de l'individu, et non comme étant le sujet principal, restera toujours fragmentaire. Dans cette optique, la position du corps devient aussi un élément important à prendre en considération. La posture adoptée et les gestes sous-entendus font ainsi partie de la mise en scène réfléchie et choisie par ces artistes. Ouvrir ses jambes, littéralement ou métaphoriquement parlant, est généralement conçu comme une façon péjorative de souligner une sexualité déviante chez une femme¹⁵. Ce geste étant chargé de telles connotations, les raisons et les implications de cette réappropriation par ces femmes et la communauté queer méritent d'être interrogées afin de comprendre les motivations et les enjeux de cette démarche.

En outre, la pertinence de mon sujet de recherche réside également dans sa capacité à combler un angle mort de la recherche existante et à mettre en lumière les biais cognitifs et culturels qui persistent dans le milieu académique. Au cours de mes lectures, j'ai relevé quelques passages laissant transparaître des biais péjoratifs intériorisés dans la représentation de la sexualité des femmes, et ce, malgré la rigueur académique des auteur·e·s. Les deux passages suivants ont particulièrement retenu mon attention, puisque les jugements dépréciatifs qu'ils véhiculent découlent directement des connotations sexuelles associées à la position des jambes. Le premier exemple se retrouve dans l'article *Le secret d'Omphale* par Véronique Dasen et porte sur la représentation d'Omphale sur les gemmes magiques utérines de l'époque romaine impériale. Elle s'intéresse entre autres à un jaspe rouge de la collection Skoluda de Hambourg figurant ce qu'elle décrit comme « une femme nue, de face, accroupie, inclinant vers son sexe une petite cruche pour se laver. Sa position frontale, jambes écartées, pourrait évoquer la toilette d'une prostituée, mais l'indication du ventre gonflé l'associe plutôt à une posture

¹⁵ Voir Sandra Lee Bartky, « Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power », dans Irene Diamond et Lee Quinby (dir.), *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance*, Boston, Northeastern University Press, 1988, p.61-86 ; Maxine Sheets-Johnstone, « Corporeal Archetypes and Power: Preliminary Clarifications and Considerations of Sex », *Hypatia*, vol. 7, n°3, été 1992, p.39-76.

d'accouchement, attestée sur d'autres gemmes de la même période »¹⁶. Dasen ne fournit aucun fondement scientifique pour justifier l'association entre la posture accroupie et les jambes écartées à la figure de la prostituée. Son commentaire semble donc davantage relever d'une interprétation personnelle, possiblement teintée de stéréotypes contemporains. Rien, à ma connaissance, ne permet d'affirmer que cette posture était, à l'époque romaine, associée à la prostitution de manière systématique ou symbolique. Si cette interprétation repose sur des références iconographiques plus tardives — par exemple les représentations de femmes à leur toilette dans la peinture impressionniste, souvent liées à la prostitution soit parce que les modèles l'étaient, soit parce que l'intimité exposée était perçue comme transgressive —, elle devient alors anachronique dans le contexte impérial romain. En l'absence de sources précises sur la symbolique des jambes écartées dans l'art romain, il semble hasardeux de tirer une conclusion aussi marquée, d'autant plus que cette interprétation n'est jamais proposée dans l'analyse des figures de Baubo que nous aborderons dans le chapitre trois.

Le second exemple provient d'un article de Luc Schicharin, *La performativité du corps chez Deborah de Robertis. Ambivalences dans les espaces visuels du féminisme contemporain*. En parlant du travail de Deborah de Robertis, l'auteur affirme qu'elle « parodie, autant qu'elle historicise, un geste sexuel réservé aux actrices pornographiques : le fait de présenter son sexe, assise, les jambes écartées »¹⁷. En associant l'ouverture des jambes au travail du sexe, cette analyse risque de renforcer la dichotomie vierge/putain et de perpétuer l'opposition entre une sexualité perçue comme légitime et morale et une sexualité marginale et immorale. Cette lecture semble également refléter un possible biais putophobe¹⁸, conscient ou non, qui mérite d'être interrogé.

L'affirmation que le geste d'ouvrir ses jambes n'est réservé qu'aux actrices pornographiques, en plus d'être fautive, est limitative et occulte la complexité de la représentation visuelle des femmes et de leurs corps dans l'histoire de l'art, dépouillant aussi leur sexualité de toute nuance. Bien que la distinction entre érotisme et pornographie n'est ni stable dans le temps ni universelle, le statut d'actrice pornographique, tel qu'on l'entend aujourd'hui, est relativement récent. La brève incursion dans l'histoire de la pornographie qui suit vise à situer les enjeux de représentation dans une perspective historique, en montrant que

¹⁶ Véronique Dasen, « Le secret d'Omphale », *Revue Archéologique*, n°2, 2008, p.268.

¹⁷ Luc Schicharin, « La performativité du corps chez Deborah de Robertis. Ambivalences dans les espaces visuels du féminisme contemporain », *Genre, sexualité et société*, Hors-série n°3, 2018, n.p., paragr. 9. En ligne. < <https://doi.org/10.4000/gss.4522> >.

¹⁸ En France, on doit à Thierry Schaffauser la création et la popularisation du concept de putophobie. SCHAFFAUSER, Thierry et Maîtresse Nikita, « Putophobie », *Fières d'être putes*, Paris, Altiplano, 2007, p.17-42.

les gestes, postures et signes associés à la sexualité des femmes ne peuvent être interprétés indépendamment du contexte dans lequel ils émergent. D'autant plus que nous verrons dans le premier chapitre la forte association culturelle entre la sexualité des femmes et leurs jambes, illustrant les biais cognitifs bien ancrés qu'il nous faut reconnaître et déconstruire.

Tout d'abord, les premières images et films pornographiques du XIX^e et d'une partie du XX^e siècle sont généralement des productions anonymes, mettant en scène des femmes marginalisées, filmées dans l'exercice de leur travail avec leurs clients. Communément appelés *stag films*, ces films tirent leur nom des *smokers* - fêtes exclusivement masculines où ils étaient projetés, souvent par des projectionnistes itinérants. Ils se distinguent par leur format court, leur tournage en noir et blanc, leur absence de son et la représentation d'actes sexuels explicites. Ces films ont prospéré clandestinement aux États-Unis et à l'international des années 1910 jusqu'au début des années 1970, alors que la pornographie devient quasi licite. Pour Tom Waugh, « *the female performers were undoubtedly assumed by the audience to be sexworkers — and most clearly often were as much, just as their inept male partners were assumed to be and were visibly amateurs* »¹⁹. Williams souligne l'utilisation anachronique du terme « travailleuse du sexe », qui, selon elle, porte une connotation inadaptée envers les femmes offrant des services sexuels, ainsi qu'envers celles qui apparaissaient dans les *stag films* de l'époque²⁰. Inventé par la militante et TDS Carol Leigh (aka Scarlot Harlot) vers la fin des années soixante-dix, le terme *sexworker* est un terme parapluie désignant toute personne vendant du sexe, tout en impliquant l'idée d'une profession librement choisie.

Avant que l'on assiste à un mouvement militant pour la reconnaissance du *sex work* comme un véritable travail, un long processus d'acceptation sociale a été nécessaire et a débuté avec l'apparition de *Playboy*, fondé par Hugh Hefner en 1953. Le *soft porn* photographique s'affranchit alors des connotations négatives associées aux productions antérieures et acquiert une nouvelle légitimité. Cette intégration progressive dans la culture populaire ouvre la voie vers une plus grande acceptabilité des films classés X.

En 1960, une vingtaine de salles de cinéma pour adultes ont ouvert dans l'Ouest des États-Unis, alors qu'au cours de la décennie suivante, plus de 750 de ces salles ont vu le jour à travers le pays. En 1970, *Mona the Virgin Nymph* est le premier film pour adultes doté d'un scénario qui sera largement distribué en salles. Ce film amorce une brève période de popularité

¹⁹ Tom Waugh, « Homosociality in the Classical American Stag Film: Off-Screen, On-Screen », *Sexualities*, vol. 4, n°3, août 2001, p.285.

²⁰ Linda Williams, « "White Slavery" Versus the Ethnography of "Sexworkers": Women in Stag Films at the Kinsey Archive », *The Moving Image*, vol. 5, n°2, automne 2005, p.124.

auprès du grand public, où il est devenu acceptable d'aller voir certains films pornographiques dans les salles de cinéma publiques. Cette tendance sera encore bien en vogue lors de la sortie de *Deep Throat* en 1972, et de *The Devil in Miss Jones*, en 1973. L'essor fulgurant de *Deep Throat* mènera Ralph Blumenthal, journaliste du *New York Times*, à créer le terme *porno chic*, qu'il utilisera pour la première fois dans un article de janvier 1973, sous-titré « *Hard-core grows fashionable—and very profitable* ». Il désigne aussi ce que l'on considère maintenant comme l'âge d'or du porno. Sept mois après sa première, *Deep Throat* a été projeté dans plus de 70 salles à travers le pays, avec une moyenne de 5 000 spectateurs par semaine au New Mature World Theater de Manhattan et a généré plus de 3,2 millions de dollars²¹. À l'inverse des *stag films* d'une quinzaine de minutes et captant des actes sexuels sans mise en scène narrative, *Deep Throat* s'inscrit dans une nouvelle ère où la narration et la performance de l'actrice principale sont supportées par une distribution secondaire dans un film de plus d'une heure²². On assiste alors à l'apparition de figures emblématiques, soit des *actrices pornographiques*, telles que Linda Lovelace, Marilyn Chambers et Georgina Spelvin, qui accèdent à une certaine forme de célébrité qui leur permettra de rentabiliser leur exposition médiatique. Il est essentiel de rappeler que les actrices pornographiques ne sont généralement pas considérées comme des travailleuses du sexe et qu'elles ne sont pas perçues ni traitées de la même manière, que ce soit dans l'imaginaire collectif ou dans les contextes sociaux et juridiques. Les actrices du X bénéficient souvent d'un statut de « professionnelles » de l'industrie, que le milieu a activement cherché à construire et valoriser : elles ont des fans, une visibilité médiatique, parfois même une autonomie dans leur image. À l'inverse, les travailleuses du sexe²³ qui œuvrent dans le milieu plus classique de la prostitution demeurent largement stigmatisées, marginalisées, et leur exposition corporelle est interprétée dans un registre plus moral que spectaculaire. Dans cette perspective, puisque le statut d'actrice pornographique n'émerge qu'à partir des années soixante-dix, le geste d'ouvrir les jambes ne leur est manifestement pas exclusif, puisque nous

²¹ Shira Tarrant, *The Pornography Industry: What Everyone Needs to Know*, Oxford University Press, 2016, p.22.

²² Carmine Sarracino et Kevin M. Scott, « Normalizing the Marginal » dans *The Porning of America: the rise of porn culture, what it means, and where we go from here*, Boston, Beacon Press, 2008, p.1-29 ; Kenneth Turan, « The Deep Throat Experience », *Sinema: American pornographic films and the people who make them*, Praeger, New York, 1974, p.141-148.

²³ Bien que la définition du terme « travailleur·euse du sexe » (TDS) inclue les actrices pornographique, ces dernières s'identifient rarement en tant que telles et privilégient généralement les termes de « performeur·euse porno » ou « créateur·ice de contenu pour adultes ».

verrons que la représentation des prostituées dans les bordels français du XIX^e siècle, notamment chez Degas, repose déjà sur des postures similaires²⁴.

En ce qui a trait à la sexualisation des jambes des femmes, le texte *The Legs of the Countess* d'Abigail Solomon-Godeau est particulièrement éclairant. À travers l'analyse d'une série de photographies produites par Virginia Verasis, Comtesse de Castiglione (1837-1899), l'autrice examine la manière dont les jambes des femmes deviennent, au XIX^e siècle, l'objet d'une forte érotisation et d'une fétichisation, notamment à travers la figure de la ballerine :

*That the legs of the dancers are the focus of the fetishizing gaze of the male spectator is only the reflection of a far more generalized phenomenon which superimposes a map of (erotic) significance on the woman's body. In Western culture, women's legs had been covered by robes, skirts, or dresses until after the First World War. [...] Still, that women's legs were not normally seen is a necessary but not sufficient argument for the erotic significance accorded them at least from the eighteenth century on. [...] The legs of Betty Grable or Marlene Dietrich, or the prominence of legs in modern advertising, are evidence of the enduring potency of this particular mapping of the erotic. Within the historical period under discussion here, however, the salient fact is that until the twentieth century it was only the legs of dancers or entertainers that were publicly on display.*²⁵

L'un des enjeux majeurs de la privatisation des compagnies de ballets en France et en Angleterre a été la question du financement. Ne relevant plus du mécénat royal, le ballet passa du statut d'art de cour à celui de spectacle prisé par la bourgeoisie. Les compagnies en vinrent à dépendre de cette classe sociale pour la vente de billets et les souscriptions privées, c'est-à-dire qu'elles dépendaient de la générosité d'hommes bien nantis :

*One of the first acts of John Ebers, appointed director of the Covent Garden Opera Ballet after its bankruptcy in 1820, was to open the passages to the stage to gentlemen and to construct a Green Room where they could mix with the dancers. Almost as soon as it was completed, it became a cruising ground for the members of the private clubs, whose patronage was so crucial to the economics of the ballet. Contemporary accounts make very clear the extent of sexual trafficking within the dancers' world, including the presence of procuresses as go-betweens and erst-while managers. This is not to say that dancers had not sold themselves prior to the adaptation of the ballet to a market economy. Rather, the new arrangements tended to encourage and institutionalize a situation in which wealthy and powerful men could regard the corps de ballet as a sanctioned flesh market.*²⁶

Cette tension entre l'apparence de respectabilité du monde du ballet et la charge érotique qui le traverse trouve un écho direct dans l'œuvre de Degas. Ses représentations des gestes ordinaires des danseuses ou des prostituées donnent à voir non seulement leur quotidien, mais aussi l'objectivation de leurs corps sous le regard masculin. Chez lui, comme dans les photographies pornographiques de la même époque, la répétition de certaines postures —

²⁴ Hollis Clayson, *Painted love: prostitution in French art of the Impressionist era*, Yale University Press, 1991, p.46.

²⁵ Abigail Solomon-Godeau, « The Legs of the Countess », *October*, vol. 39, hiver 1986, p.87-88.

²⁶ *Ibid.*, p.88.

jambes écartées, corps relâché, regard détourné — participe à la construction d'un imaginaire visuel de la disponibilité sexuelle, souvent déconnecté de toute subjectivité féminine.

Pour revenir sur l'affirmation de Luc Schicharin comme quoi le geste d'ouvrir ses jambes n'est réservé qu'aux actrices pornographiques, que faut-il conclure des représentations schématisées de vulves du paléolithique dont l'esquisse des cuisses permet d'inférer l'ouverture de la posture des jambes ? Ou des représentations de femmes aux jambes écartées sur les gemmes magiques utérines dont parle Véronique Dasen ? Et que dire des nombreux mythes présents dans plusieurs époques et cultures de femmes qui exposent leur sexe ? Comment alors expliquer la récurrence, à travers différentes époques et cultures, de représentations de femmes assises, les jambes écartées et exposant leur sexe, sans qu'une intention érotique ou pornographique y soit attachée, bien qu'une connotation sexuelle y demeure systématiquement implicite ?

L'impossible distinction, définitions insaisissables

Dans le domaine des arts visuels, la question de la distinction entre pornographie et érotisme semble inévitable, alors qu'il n'existe toujours pas de consensus sur la définition de ces termes. Bien qu'il ne s'agisse pas de l'orientation principale de mes recherches, je reconnais qu'il m'est nécessaire d'en comprendre les enjeux et de me positionner sur la question. Pour ce faire, je me suis basé sur le travail de Julie Lavigne qui, dans le premier chapitre de son livre *La traversée de la pornographie : Politique et érotisme dans l'art féministe*, fait un excellent récapitulatif sur comment les différentes définitions ont influencé et ont été instrumentalisées par différents mouvements sociaux, particulièrement l'approche abolitionniste de la pornographie et de la prostitution aux États-Unis²⁷. Il s'agit d'un enjeu féministe particulièrement explosif qui a entre autres nourri l'opposition partisane entre mouvement abolitionniste et celui pro-sexe dans les années 1970. L'importance d'une distinction claire entre pornographie et érotisme est particulièrement importante pour les abolitionnistes, puisqu'elles cherchaient non seulement à définir ce qu'elles cherchent à abolir — légalement et moralement — mais aussi à présenter l'érotisme comme étant le pendant positif de la pornographie. De plus, cela leur permettait de ne pas être perçues comme étant simplement contre toute forme de sexualité²⁸, bien que, comme le souligne Lavigne, des jugements de valeur traversent tous leurs écrits sur ce qui est une bonne versus une mauvaise sexualité.

²⁷ Julie Lavigne, « La distinction entre l'érotisme et la pornographie », *La traversée de la pornographie. Politique et érotisme dans l'art féministe*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2014, p.25-38.

²⁸ Paula Webster, « Pornography and Pleasure », *Heresies #12, Sex Issue*, vol. 3, n°4, p.48-51, cité dans Julie Lavigne, *Ibid.*, p.27.

La distinction entre la pornographie et l'érotisme comporte une multitude de nuances et de points de vue. Toute distinction repose toutefois sur un ensemble de variables incluant à la fois les jugements de valeur, des critères moraux et/ou religieux qui se reflètent dans la sélection des critères esthétiques choisis comme barèmes différenciateurs. Ce à quoi il faut aussi prendre en considération le contexte de production, la réception attendue chez les spectateur·trice·s et les réactions recherchées par ceux et celles-ci, en plus de l'influence du cadre légal. Une distinction claire, précise et unanime entre érotisme et pornographie est impossible, car « la pornographie, c'est l'érotisme des autres »²⁹ :

*Although desire, sensuality, eroticism and even the explicit depiction of sexual organs can be found in many, if not all, times and places, pornography as a legal and artistic category seems to be an especially Western idea with a specific chronology and geography.*³⁰

Dans une perspective occidentale, Lavigne souligne que la notion d'esthétisme dans les représentations de sexualités constitue un élément de rédemption sociale, car provoquant une excitation sexuelle plus complexe et plus raffinée que celle induite par la pornographie. Distinction qu'elle met en parallèle avec celle entre le grand art et l'art populaire³¹. Insister sur la distinction par la seule dimension esthétique revient à nier toute valeur esthétique à la pornographie. Or, la pornographie mainstream elle-même repose sur des codes visuels rigides, une esthétique normative et une codification précise des actes sexuels. Bien que je ne cherche pas à classer les œuvres de mon corpus, je reviendrai sur ces enjeux en lien avec certaines œuvres tout au long de mon mémoire, particulièrement dans le dernier chapitre, alors que certaines artistes se réclament de la pornographie, entre autres afin de réduire la distinction entre la culture populaire et le grand art. Je suis d'avis que chercher à tout prix à distinguer érotisme et pornographie revient à reproduire une hiérarchisation des valeurs, opposant une « bonne » à une « mauvaise » sexualité. D'autant plus dans un cadre très hétéronormatif, ce sont les femmes et les personnes queers qui en subissent majoritairement les conséquences, notamment lorsqu'iels explorent ces thématiques dans un cadre artistique, s'exposant à des jugements encore plus sévères que s'ils avaient été des hommes cis.

Problématique et objectifs

²⁹ Citation attribuée par certain·e·s à Alain Robbe-Grillet, par d'autres à André Breton, cité dans Julie Lavigne, *Ibid.*, p.25.

³⁰ Lynn Hunt, « Introduction: Obscenity and the origins of Modernity, 1500-1800 », dans Lynn Hunt (dir.), *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York, Zone Books, 1993, p.10. Il faut garder à l'esprit que dans les cas de représentations apotropaïques de la vulve, celles-ci échappent à la catégorisation binaire entre érotisme et pornographie, puisqu'elles relèvent d'une fonction symbolique, protectrice ou rituelle et qu'elles ne sont pas exclusives à la culture occidentale.

³¹ Julie Lavigne, *op. cit.*, p.34.

Les représentations apotropaïques et symboliques de la vulve traversent l'histoire, apparaissant dans divers contextes visuels sans être nécessairement rattachées à des artistes individuel·le·s ou à une démarche artistique personnelle. Toutefois, à partir de la Renaissance, le statut d'artiste se distingue progressivement de celui d'artisan : les artistes sont reconnus pour leur style personnel et leur démarche intellectuelle. Ce changement influe sur notre manière d'aborder les représentations de la vulve, désormais inscrites dans une œuvre signée, porteuse d'intention, d'expression individuelle et reflétant leur contexte socioculturel.

Dans le cadre de ce mémoire, j'avance que ce motif acquiert une signification différente lorsqu'il est exploré par des artistes femmes et féministes, qui se le sont réapproprié à partir des années 1960. Cette différence tient au fait que ces œuvres, majoritairement des autoportraits, montrent des femmes — telles qu'Hannah Wilke, VALIE EXPORT, Jenny Saville, Bailey Doogan et Penny Slinger, mais sans s'y limiter — qui choisissent délibérément de se représenter en train d'exposer leur sexe. Il ne faut pas oublier que la pratique de l'autoportrait, quel que soit le sexe ou le genre de l'artiste, relève d'une mise en scène et que celle-ci est réfléchie en fonction de l'image qu'iels souhaitent projeter d'iels-mêmes. L'autoportrait peut ainsi devenir l'expression d'une identité propre ou la représentation du développement personnel et stylistique. Toutefois, l'une de ses forces réside dans l'utilisation qu'en fait l'artiste pour affirmer ce en quoi iel croit³². C'est par ce biais que l'autoportrait peut devenir un vecteur de critique sociale et de revendications politiques. Lorsque De Robertis dit « Si j'ouvre mon sexe au lieu d'ouvrir ma bouche, c'est parce que c'est là où réside la transgression »³³, la transgression à laquelle elle fait allusion ne réside ni dans le sexe en lui-même ni dans sa représentation visuelle, mais bien dans la réappropriation des codes de la représentation de vulves par les femmes. Pour ce faire, celles-ci ouvrent figurativement, mais aussi littéralement leurs jambes, détournant ainsi un geste souvent stigmatisé comme symbole d'une sexualité féminine jugée indécente.

Le choix et la récurrence de cette pose soulèvent des questions quant aux raisons pour lesquelles ces artistes l'adoptent dans leurs autoportraits. Présente dans de nombreuses œuvres d'artistes féministes, cette posture se décline en plusieurs variations : nue ou habillée, assise sur un objet ou en tenant un entre les cuisses, en extérieur ou en intérieur, dans un lieu privé ou public. Pourtant, c'est l'exposition et/ou la représentation de la vulve qui sont perçues comme l'élément significatif et qui dirige et retient l'attention des chercheur·euse·s. À mon avis, les

³² Frances Borzello, *Femmes au miroir. Une histoire de l'autoportrait féminin*, Thames & Hudson, 1998, p.17.

³³ Deborah De Robertis officiel, *op. cit.*

recherches actuelles mettent encore trop l'accent sur l'exposition de la vulve, sans la relier à l'acte performatif du corps dans son ensemble. Cette approche tend à isoler les organes génitaux en les dissociant du corps de l'artiste. À partir de ce constat, il convient d'interroger la manière dont le choix de cette pose dans les autoportraits d'artistes féministes s'inscrit dans une histoire culturelle et artistique du corps des femmes et de sa représentation. Je montrerai que l'interprétation du geste d'ouvrir les jambes ne peut être dissociée des différents éléments qui composent l'œuvre et qu'il est nécessaire d'en retracer la généalogie pour comprendre son rôle comme dispositif de contrôle du corps et de la sexualité des femmes. J'estime que la signification du mouvement d'ouvrir les jambes (ou d'écarter les cuisses) est essentielle à une compréhension approfondie du travail de nombreuses femmes artistes, féministes et queer depuis les années 1960. En quoi ces représentations subvertissent-elles les conventions socio-historiques et artistiques ? Pourquoi choquent-elles toujours autant le public d'aujourd'hui ? Comme on peut le constater avec les polémiques qui entourent le travail de Deborah De Robertis, c'est encore un geste qui fait réagir, qui choque et qui divise l'opinion publique. Mon analyse permettra également de questionner si l'appropriation de cette posture par les artistes féministes participe à une critique du genre qui dépasse la seule opposition binaire femme/homme pour s'inscrire dans une perspective queer du genre.

Il est nécessaire de souligner que cette pose ne se limite pas aux productions artistiques de femmes cis. Si elle a été largement reprise par ces femmes dans les années 1960-1970, cela n'exclut pas son appropriation par les artistes et militant·e·s issu·e·s de la communauté queer à la même époque. Il est possible que des artistes et militant·e·s queer aient également exploré ce geste à la même période, mais la documentation sur leurs œuvres est moins abondante. Cependant, dans le cadre de ce mémoire, et compte tenu des limites imposées à ce travail, mon analyse se concentrera sur les artistes pour lesquelles les sources sont plus accessibles et les exemples les plus anciens que j'ai pu identifier concernent principalement des femmes cis. À la fin du mémoire, j'en profiterai pour établir des liens avec des artistes queers contemporains, comme l'artiste canadienne Nina Arsenault.

De plus, les œuvres de mon corpus, à partir des années 1960-1970, se concentrent sur l'articulation entre la pose des jambes ouvertes et l'exposition de la vulve. Cependant, comme je l'ai souligné plus haut, cette posture se décline en plusieurs variations et est encore plus fréquente lorsqu'elle n'est pas spécifiquement associée à l'exposition d'organes génitaux. Le nombre d'œuvres représentant des femmes dans cette position, que ce soit en autoportrait ou

non, mais toujours réalisées par des artistes femmes ou queer, est en effet encore plus important et regroupe des artistes tel·le·s que Sarah Lucas, Iiu Susiraja et Paula Rego.

Méthodologie

Afin d'examiner cette problématique, j'adopterai une approche théorique féministe postmoderne et queerisée, qui me permettra de replacer ces autoportraits au sein d'un réseau de relations sociales, politiques et culturelles plus large. Cette approche permet de sortir d'une vision naturalisante du féminin et de penser ces œuvres non comme une simple affirmation d'un « nous » femme, mais comme des stratégies artistiques dialoguant avec les revendications féministes et queers. Pour établir un dialogue entre différentes époques et sphères d'expression, j'adopte ici l'approche généalogique développée par Michel Foucault³⁴. Cette approche est une méthode d'analyse historique qui vise à retracer l'émergence et les transformations des discours, des normes et des pratiques sociales. Inspirée de Nietzsche, elle déconstruit les notions considérées comme naturelles ou immuables en montrant qu'elles résultent de processus historiques et culturels contingents. Plutôt que de chercher une origine stable ou un développement linéaire des idées, la généalogie met en évidence les discontinuités, les ruptures et les rapports de pouvoir qui façonnent les savoirs et les comportements. Elle permet ainsi une analyse de l'histoire et de l'évolution des attitudes humaines sans supposer un déterminisme linéaire ni réduire les phénomènes sociaux et culturels à une relation de simple causalité.

L'élaboration d'une généalogie du geste d'écarter les cuisses, en retraçant son apparition et ses transformations dans différentes sphères culturelles, de la littérature aux codes sociaux, en passant par les arts visuels et le cinéma, permettra de mettre en lumière la manière dont la signification de ce geste varie selon qu'il est adopté par une femme dans une démarche artistique ou imposé par un regard masculin dans la représentation des femmes. En confrontant ces analyses à un corpus d'œuvres et de textes théoriques, il sera possible d'examiner comment ce geste, loin d'être neutre, est le produit d'une construction sociale et culturelle, et comment son réinvestissement par les artistes féministes peut constituer un acte de subversion des normes de genre et de sexualité. Dans cette perspective, les travaux d'Uparella et Jáuregui s'avèrent particulièrement pertinents, puisqu'ils analysent la manière dont certains artistes renversent les rôles traditionnels du regardeur et du regardé, en subvertissant les codes visuels dominants. Cela conduit à une réflexion intéressante sur la manière dont cette inversion se manifeste dans

³⁴ Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », dans Suzanne Bachelard, Georges Canguilhem, Jean Guilton et al., *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1971, p.145-172.

les arts visuels contemporains. Cependant, il est essentiel de remonter plus loin dans l'histoire de l'art pour examiner les premières femmes artistes qui ont choisi de se représenter assises, les jambes écartées, exposant leur sexe. Ces représentations, loin d'être des objets passifs d'observation, réaffirment une prise de contrôle de leur propre visibilité, en défiant les conventions du regard masculin et en affirmant leur autonomie sur la représentation de leur corps.

Les concepts issus des études féministes, des études culturelles et des études sur la pornographie seront également mobilisés afin d'examiner comment cette pose a été historiquement codifiée dans l'imaginaire collectif. Son inscription à travers différents médiums, de la littérature aux arts visuels, en passant par les codes sociaux liés aux bonnes manières et le cinéma, permettra d'analyser les normes et les représentations qui lui sont associées.

Plan des chapitres

Ce mémoire se compose de deux parties, chacune constituée de deux chapitres, et suit une progression qui conduit le lecteur du contexte culturel aux enjeux artistiques. La première partie examine le langage et l'imaginaire collectif entourant les jambes des femmes, tandis que la seconde propose une analyse approfondie de la posture des jambes ouvertes et de ses réappropriations dans les pratiques artistiques contemporaines.

La première partie, intitulée *Construire la honte : langage, posture et regards*, s'attache à retracer les discours, les codes sociaux et les traditions iconographiques qui ont façonné la perception des jambes des femmes et de leur sexualité. Elle s'ouvre par une étude des expressions langagières, proverbes, euphémismes et métaphores qui associent les jambes à des notions de décence, de contrôle moral et de sexualité. Cette exploration met en évidence l'ancrage profond des stéréotypes corporels dans la culture occidentale, ainsi que leur persistance dans nos représentations. Le premier chapitre examine aussi comment l'étiquette, la discipline corporelle et les normes de bienséance ont façonné le rapport des femmes à leur corps, tandis que le second chapitre se concentre sur l'évolution des images : il interroge le rôle des artistes, du cinéma et de la photographie dans la construction d'un imaginaire où les jambes deviennent une zone de fascination, d'érotisation et de contrôle. Cette partie met ainsi en lumière les mécanismes de voyeurisme et de domination symbolique, préparant le terrain pour comprendre comment ces codes peuvent être renversés.

La seconde partie, *Le geste indomptable : l'anasyrma et la peur du corps des femmes*, explore la généalogie de ce geste et son réinvestissement contemporain, en articulant analyse

historique et étude des pratiques artistiques féministes et queers. Le troisième chapitre s'attarde à remonter aux origines de ce geste, enraciné dans des usages protecteurs, rituels et transgressifs. Le quatrième chapitre prolonge cette réflexion en offrant une compréhension renouvelée des performances contemporaines, en les inscrivant dans une tradition visuelle et symbolique plus vaste. Les artistes féministes et queers des XX^e et XXI^e siècles réinvestissent ce geste pour interroger le regard dominant, explorer les rapports de pouvoir et revendiquer leur agentivité. L'analyse s'attarde sur la diversité des mises en scène : autoportraits, performances publiques, œuvres photographiques ou installations, qui investissent cette posture pour en faire un outil critique et militant.

Cette organisation en deux volets vise à faire dialoguer l'histoire des représentations et les pratiques artistiques actuelles. La première partie agit comme un socle théorique : elle montre que la sexualisation des jambes s'inscrit dans une longue tradition culturelle, où le langage, l'art et les normes sociales s'entremêlent pour façonner des imaginaires péjoratifs ou contraignants. La seconde partie, elle, déploie ces enjeux dans le champ contemporain, en montrant comment les artistes subvertissent ces codes pour se réapproprier leur image et interroger les limites de la décence, du genre et du pouvoir visuel. Sans chercher à réduire ces pratiques à un message unique, cette progression met en évidence la richesse des significations attachées à un simple geste et souligne son potentiel de contestation.

Ce plan vise à offrir au lecteur une vision claire de mon approche : il ne s'agit pas de livrer un panorama exhaustif, ni de réduire la complexité du geste étudié, mais de mettre en perspective des contextes éloignés dans le temps et l'espace afin de comprendre comment un même motif corporel traverse l'histoire et continue de susciter débats et polémiques. La posture des jambes ouvertes devient ainsi un fil conducteur, un outil d'analyse permettant d'interroger à la fois les normes sociales, les structures de domination et les stratégies d'émancipation artistique.

PARTIE I - CONSTRUIRE LA HONTE : LANGAGE, POSTURE ET REGARDS

Nous apprenons la honte à nos filles. Croise les jambes. Couvre-toi. Nous les persuadons qu'elles sont coupables simplement parce qu'elles sont de sexe féminin. Aussi, en grandissant, deviennent-elles des femmes incapables d'exprimer leur désir.

- Chimamanda Ngozi Adichie,
Nous sommes tous des féministes, 2014, p.38.

Cette première partie pose les bases conceptuelles et historiques nécessaires à l'analyse du geste d'écartier les jambes, en retraçant l'évolution des discours, des normes sociales et des images qui lui confèrent une signification culturelle. Plutôt que de dresser un panorama exhaustif, il s'agit ici de mettre en évidence des continuités et des ruptures, de suivre le fil des représentations et des récits qui ont façonné, au fil des siècles, une perception chargée de sens au niveau moral et social. Cette partie explore comment la posture féminine est codée, jugée et inscrite dans des imaginaires qui préparent le terrain aux réappropriations artistiques étudiées dans la suite du mémoire.

Le premier chapitre se consacre aux usages linguistiques, expressions populaires et prescriptions comportementales façonnant la perception du corps des femmes. Proverbes, euphémismes et métaphores y sont analysés non comme de simples curiosités linguistiques, mais comme des instruments de contrôle social qui véhiculent une morale implicite : les jambes deviennent ainsi des indices de respectabilité, de disponibilité ou de transgression. Ces discours ne se limitent pas aux mots : ils s'incarnent dans des règles de bienséance et des codes de posture qui, au fil du temps, traduisent la domination symbolique en gestes et attitudes intériorisés. Ce premier chapitre montre comment le langage agit comme un système normatif silencieux, en fixant des représentations persistantes qui influencent encore notre lecture des corps féminins.

Le deuxième chapitre s'attarde à l'analyse iconographique, en soulignant la continuité entre discours et image, et à la manière dont les conventions linguistiques ont façonné la lecture visuelle des femmes représentées. Il examine des œuvres issues de traditions artistiques diverses : peintures, gravures, photographies, qui illustrent la manière dont la posture des jambes féminines a été esthétisée, moralisée ou érotisée. Les codes iconographiques qui en découlent, tels que les cadrages, symboles récurrents, associations métaphoriques, participent à construire une culture du regard, où la féminité est représentée à travers une série de conventions immédiatement lisibles. Cette analyse n'a pas vocation à proposer une

interprétation unique ; elle souligne plutôt les régularités visuelles qui forment un répertoire de signes et de mises en scène, préparant les détournements et réappropriations militantes contemporaines.

Dans son ensemble, cette première partie établit un socle analytique et historique : elle éclaire le passage du dicton populaire à la scène artistique, du geste codifié au symbole visuel, et montre comment ces couches culturelles s'additionnent et façonnent notre compréhension des corps. En retraçant l'évolution des discours et des images autour des jambes féminines, elle offre un cadre critique qui permettra, dans la suite du mémoire, d'interroger les pratiques artistiques actuelles et leurs stratégies de subversion.

CHAPITRE 1

1.1 Le langage des jambes : euphémismes, dictons et discipline du corps

Je suis furieuse contre une société qui m'a éduquée sans jamais m'apprendre à blesser un homme s'il m'écarte les cuisses de force, alors que cette même société m'a inculqué l'idée que c'était un crime dont je ne devais jamais me remettre.

-Virginie Despentes,
King Kong théorie, 2011[2006], p.47.

Remonter la généalogie de la signification des postures des jambes implique d'en interroger non seulement la supposée distinction naturelle entre femmes et hommes, mais aussi son rôle dans la sexualisation du corps des femmes. Dans cette perspective, ce premier chapitre cherche à comprendre comment le geste d'ouvrir les jambes a été progressivement codifié et chargé de sous-entendus sexuels. En parcourant des textes issus du latin classique et chrétien, du français médiéval et moderne, ainsi que de la langue anglaise, j'examinerai l'usage récurrent d'une logique métonymique qui associe les jambes ou les cuisses à la sexualité. Cette analyse linguistique est traversée par une logique morale, souvent implicite, qui prépare le terrain à une surveillance accrue des corps, en particulier de celui des femmes. Parallèlement à cette construction symbolique du langage, je m'attarderai sur les codes de conduite et de bienséance qui contribuent à discipliner le corps des femmes dans l'espace social. En retraçant ces opérations de langage et de contrôle gestuel, ce chapitre mettra en lumière la manière dont les représentations textuelles façonnent des attitudes corporelles normatives et genrées. Dans les chapitres suivants, nous verrons comment ces postures sont ensuite mobilisées dans l'art.

Une des premières pistes que j'ai explorées dès le début de mes recherches a été de m'intéresser à la langue et en particulier aux proverbes qui pourraient véhiculer une connotation péjorative envers la sexualité ou la morale des femmes. Cette intuition s'est avérée pertinente, car elle rejoint également celle des chercheuses ayant collectivement participé au livre *Female Sexualization: A Collective Work of Memory*³⁵, dirigé par Frigga Haug. Leur approche s'articule autour de la sexualisation du corps féminin d'une manière particulière. En mettant l'accent sur certaines parties du corps, elles définissent des exemples concrets de sexualisation, comme en ce qui a trait aux cheveux et aux jambes, et montrent comment ces éléments contribuent à

³⁵ Frigga Haug et al., *Female sexualization: A collective work of memory*, traduit de l'allemand par Erica Carter, Londres, Verso, 1987[1983], 301 p.

façonner une féminité normative. Dans le chapitre *The Legs Project*³⁶, les autrices s'interrogent sur la manière dont les jambes des femmes sont intégrées dans l'apprentissage ou l'élaboration des normes sexuelles. Bien qu'elles aient commencé leurs recherches en s'intéressant à la représentation visuelle des jambes des femmes, elles ont rapidement réalisé qu'elles ne possédaient pas les connaissances nécessaires dans le domaine de l'histoire de l'art. De plus, la quantité d'images ainsi que la variation des codes visuels d'une époque à l'autre et d'une culture à l'autre représentaient un travail titanesque, bien au-delà des objectifs de leur projet :

At a loss as to how to read the images before us, we began instead to interrogate the ways in which legs have been and are spoken about, turning first to a study of proverbs. As we sifted through the relevant old sayings, we were at first astonished to discover that women's legs did not figure at all. We found dozens of proverbs on women's hair and feminine beauty (many couched in terms of warnings to men); none however, concerned with their legs. Instead, most sayings and proverbs position non-gendered human legs (or, in English, 'feet') in relation to social status; or, to be more precise, with human existence in bourgeois society.³⁷

Bien qu'il faille prendre en compte que ce livre ait été initialement écrit en allemand et traduit en anglais, la sélection de proverbes liés au mot *jambe-s*, ou *leg-s*, ne fait en effet aucune allusion spécifique aux femmes, à leur morale ou à leur sexualité. En effet, les proverbes recensés sont en lien avec la position économique et l'autonomie, le bonheur ou le malheur de l'existence, le travail et les rapports de pouvoir qui en découlent, la justice et le pouvoir de l'État, ainsi que la création et la mobilisation. Dans le langage courant pourtant, le mot *jambes* fait allusion au membre inférieur dans son ensemble³⁸, incluant la cuisse, le genou, la cheville et le pied. En élargissant ma recherche aux proverbes utilisant ces termes, j'ai réalisé que c'est dans ces références corporelles spécifiques que se manifeste le caractère genré et péjoratif en lien avec la sexualité des femmes. Dans les différents exemples de proverbes, locutions et figures de style dans ce chapitre, ces termes anatomiques sont utilisés de manière euphémisante, faisant indirectement référence au sexe et à la sexualité. Ils véhiculent non seulement des connotations négatives, mais aussi une forme d'avertissement implicite à l'intention des femmes quant aux conséquences potentielles auxquelles elles s'exposent si elles ne se conforment pas aux normes de vertu imposées.

³⁶ Reposant sur une méthodologie qualitative centrée sur les récits et souvenirs corporels de femmes, l'ouvrage produit des savoirs situés qui contribuent à une meilleure compréhension des processus de sexualisation, notamment en ce qui concerne la manière dont les jambes féminines sont perçues, investies et régulées socialement.

³⁷ *Ibid.*, p.153.

³⁸ Dans le dictionnaire Larousse, l'entrée « jambes » comporte deux définitions. La première indique : « Partie du membre inférieur comprise entre le genou et le cou-de-pied », tandis que la seconde précise qu'« dans le langage courant », le terme désigne « le membre inférieur tout entier ». *Larousse*, s.v. « jambes ». En ligne. < <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/jambes/43544> >.

1.2 Les euphémismes antiques : entre métonymie et symbolique sexuelle

L'utilisation d'expressions et de locutions euphémisantes utilisant les termes désignant les cuisses pour parler du sexe remonte au moins au latin classique de la période hellénistique, du I^{er} siècle av. J.-C. au II^e siècle apr. J.-C, et reste présente dans le latin chrétien (ou biblique) qui s'est développé à partir du III^e siècle apr. J.-C.. Courants dans plusieurs langues, les euphémismes sexuels sont souvent fondés dans une logique métonymique, c'est-à-dire sur des relations d'association ou de logique, d'où l'utilisation des termes désignant des zones adjacentes aux organes génitaux pour désigner le sexe. Le mot *femur*, « cuisse », est utilisé comme euphémisme aux organes sexuels, ainsi qu'à une variété de contextes sexuels dans la littérature latine classique. Dans le recueil de poésie *Amores* d'Ovide on retrouve par exemple : « *Illic nec tunicam tibi sit posuisse pudori, nec femori inpositum sustinuisse femur; illic purpureis condatur lingua labellis, inque modos Venerem mille figuret amor* » (livre III, élégie 14), qui se traduit par « Là, ne rougis ni de quitter la tunique, ni d'approcher ta cuisse de celle de ton amant ; là que ta bouche vermeille reçoive une langue amoureuse ; que l'amour y invente mille plaisirs³⁹ ». Ici, le contact des cuisses sous-entend un rapprochement physique menant aux plaisirs charnels que procure le coït. Quant au latin chrétien, le terme *femur* fait parfois allusion aux organes de procréation, tant masculins que féminins, mais n'est tout de fois pas un synonyme interchangeable à *mentula* (pénis) ou à *cunus* (vagin)⁴⁰. Bien que l'utilisation du mot *femur* dans un contexte lié à l'acte sexuel est attestée dans la première édition du *Glossarium mediae et infimae latinitatis*⁴¹ de Charles Du Fresne, sieur Du Cange, publiée en 1678, cette entrée ne date pas la première occurrence de cet usage : « FEMUR: *Viri inter Femora fornicantes, annum I. pœnitere jubentur, in Pœnitentiali MS* » (p.223). Elle peut se traduire par « FEMUR : Les hommes qui fornicent entre les cuisses sont condamnés à une année de pénitence, selon un pénitentiel manuscrit »⁴².

Dans le latin classique, les cuisses sont à ce point significatives au niveau sexuel, qu'au II^e siècle après J.-C., l'écrivain latin Apuleius a créé le terme *interfeminium*, qui signifie littéralement « l'espace entre les cuisses », pour ensuite l'utiliser dans des contextes poétiques

³⁹ Ovide et Désiré Nisard (dir), *Ovide : œuvres complètes : avec la traduction en français*, Paris, Firmin Didot frères, fils et Cie, coll. « Collection des auteurs latins », 1869, p.159.

⁴⁰ James Noel Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, Londres, Duckworth, 1982, p.51.

⁴¹ « Femur » (par C. du Cange, 1678), dans Charles du Fresne du Cange, et al., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, éd. augm., Niort : L. Favre, 1883-1887, t.3, col. 431a. En ligne.
< <http://ducange.enc.sorbonne.fr/FEMUR> >.

⁴² Notre traduction. Les pénitentiels sont des guides rédigés entre le VII^e et XII^e siècle, à l'intention des membres du clergé afin de les guider dans l'administration des pénitences.

ou mythologiques pour évoquer implicitement des relations sexuelles⁴³. En 1881, on retrouvera dans le dictionnaire de Jules Choux⁴⁴ l'expression « Prendre son café aux deux colonnes, c'est-à-dire gamahucher une femme. Le con sert le café au lait; les deux jambes sont là pour *la forme*; et ne servent que d'enseigne : *au deux colonnes* » (p.67). Similaire, l'entrée « Entre deux (L') : Le con, situé *entre deux* cuisses » (p.136) montre bien que désigner l'espace entre les cuisses pour évoquer le sexe féminin est une pratique qui s'inscrit dans une longue tradition lexicale.

On retrouve de nouveau l'utilisation du mot *femur* dans la sixième satire de Juvénal, vers 422 : « *Callidus et cristæ digitos impressit aliptes, Ac summum dominæ femur exclamare cœgit* ». Les traductions de ce passage varient légèrement, bien que cherchant à rester fidèles au sens original. Par exemple, Green traduit ce vers comme suit : « *The clever masseur presses his fingers into her fringe, and brings from the top of the lady's leg an explosive reaction* »⁴⁵, tandis que Kline propose celle-ci : « *The practised masseur will press his fingers into her crest, and will force a cry from his mistress, as he strokes the surface of her thigh* »⁴⁶. L'allusion à la cuisse, tant en latin que dans ces deux traductions, n'est qu'un euphémisme pour parler de la jouissance de la femme causée par les caresses de son amant sur son sexe.

Il existe plusieurs expressions suggestives faisant allusion à des actes sexuels ou à des *schemata* (que l'on peut traduire ici par position corporelle ou sexuelle). *Pedes tollere*, qui se traduit par « lever les pieds », reste en continuité avec les euphémismes sexuels précédents. Cette locution est utilisée pour décrire la position de la femme et comme euphémisme à l'action *futuo* (à la voix active), « pénétrer » ou *futuor* (à la voix passive), « être pénétré-e ». Pour Adams, l'action *tollendi pedes* signifie qu'un rapport sexuel est initié, sans pour autant faire référence à une position sexuelle spécifique⁴⁷.

En résumé, l'utilisation d'expressions et de locutions euphémisantes liées aux cuisses se retrouve dans le latin classique et biblique, et peut désigner aussi bien les organes génitaux des femmes que des hommes, tout en faisant allusion à des pratiques sexuelles. Bien que ces euphémismes n'aient pas intrinsèquement de connotation péjorative envers la sexualité féminine, le contexte religieux des écrits en latin chrétien associe souvent la sexualité à des comportements réprouvés nécessitant de faire pénitence.

⁴³ James Noel Adams, *op. cit.*, p.93.

⁴⁴ Jules Choux, *Le petit citateur : notes érotiques et pornographiques : recueil de mots et d'expressions anciens et modernes, sur les choses de l'amour, etc. pour servir de complément au dictionnaire érotique du professeur de langue verte*, Paphos, 1869, 361 p. En ligne. < <https://books.google.fr/books?id=rB5OAAAACAAJ> >.

⁴⁵ Juvenal, Peter Green et Wendell Clausen, *The Sixteen Satires*, 1998, Londres, Penguin Books, p.52.

⁴⁶ Juvenal, *The Satires: A new English translation*, par Anthony S. Kline, s.d..

En ligne. < <https://www.poetryintranslation.com/PITBR/Latin/JuvenalSatires6.php> >.

⁴⁷ James Noel Adams, *op. cit.*, p.192-193.

1.3. Du moyen français à la Renaissance : quand les jambes deviennent « morale »

Dans le *Dictionnaire érotique : ancien français, moyen français, Renaissance*, publié en 2002, Rose M. Bidler recense, entre autres, les allusions érotiques et leur emploi métaphorique en procédant au dépouillement de textes allant du XIII^e siècle à la fin du XVI^e siècle. On y retrouve l'entrée « **Joindre les jambes ensembles**, fornicuer » (p.363), qui s'applique aussi bien aux femmes qu'aux hommes, sous-entendant un acte sexuel entre partenaires consentants. Les quatre entrées suivantes se distinguent de la première, car elles font spécifiquement référence aux cuisses et aux jambes des femmes pour désigner l'action de pénétration effectuée par l'homme. Ces expressions utilisent les cuisses et les jambes des femmes comme euphémismes pour désigner leur sexe, tout en faisant référence à l'acte sexuel pénétratif :

ENTRER ENTRE LES CUISSSES EL [sic] VENTRE, LE METTRE ENTRE LES CUISSSES, pénétrer (p.181).

FATROUILLER ENTRE LES CUISSSES D'UNE FEMME, copuler (p.181).

TOUCHER À LA MOLLE CUISSE, faire des attouchements, faire « la chose » (p.181).

ENTRER ENTRE LES JAMBES D'UNE FEMME, la pénétrer (p.363).

C'est également dans ce dictionnaire que j'ai retrouvé l'utilisation littéraire de l'expression « **OUVRIR LES JAMBES** » la plus ancienne à ma connaissance, définie par Bidler comme « se laisser faire "la chose" » (p.363). Cette expression apparaît dans *La Vie des femmes galantes*⁴⁸ de Brantôme, rédigé entre 1570 et 1590 et publié pour la première fois en 1641 : « [...] plusieurs autres princesses et grandes dames avec leurs marys [sic] se croisèrent, mais non leurs jambes, qu'elles ouvrirent et eslargirent [sic] à bon escient [...] »⁴⁹. L'auteur adopte un ton ironique et critique envers les femmes qui ouvrent leurs jambes dans le contexte des croisades et des guerres. La description de la sexualité de ces femmes est ambiguë : d'un côté, l'auteur suggère qu'elles agissent librement, peut-être même de manière pragmatique, mais d'un autre côté, il suggère qu'elles se comportent de manière dégradante, en brisant les conventions sociales de l'époque. Il ne s'agit donc pas d'une expression neutre décrivant factuellement un acte sexuel, mais bien un euphémisme chargé de connotations négatives et moralisatrices envers les femmes usant de leur sexualité comme bon leur semble. Utilisée dans

⁴⁸ Originellement intitulé *Des dames, seconde partie. Discours sur les dames qui font l'amour et leur maris cocus*. Ludovic Lalanne (éd.), *Œuvres complètes de Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme*, tome IX : *Les Dames (suite)*. Paris, M^{me} V^e J. Renouard, 1864–1882[1666], p.3. En ligne.

< <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206353t/f3.item> >.

⁴⁹ *Ibid.*, p.434.

un cadre social où la sexualité féminine est réprouvée, l'expression « ouvrir les jambes » révèle l'ambivalence entre la reconnaissance d'une certaine liberté sexuelle et la condamnation de cette même liberté chez les femmes.

1.4. Langue verte, dictons vulgaires et consentement sexuel

En France, du XVI^e au XVIII^e siècle, la condamnation et la censure institutionnelle, législative ou ecclésiastique de tout matériel obscène⁵⁰, particulièrement dans le milieu littéraire, ne favorisent pas l'enregistrement par écrit du vocabulaire et des locutions vulgaires, encore moins leur définition. Bien que l'exercice de la censure se soit poursuivi au XIX^e siècle, le premier dictionnaire exclusivement consacré aux mots et expressions vulgaires, l'*Erotica Verba* de M. de L'Aulnaye, est publié en complément à la réédition des œuvres complètes de Rabelais, en 1820. Sous prétexte de vouloir clarifier et expliquer des locutions désuètes des textes de cet auteur du XVI^e siècle, M. de L'Aulnaye présente un lexique fidèle à la langue verte des prostituées de l'époque de Rabelais, bien qu'il ne s'intéresse pas aux écrits d'autres auteurs de la même période. En 1864, Alfred Delvau publie le *Dictionnaire Érotique Moderne*, se décrivant lui-même comme « professeur de langue verte ». Dans sa seconde édition, Delvau s'est concentré sur le langage moderne, c'est-à-dire depuis les écrits de Marot et Rabelais datant de la première moitié du XVI^e siècle. Bien qu'il existe une dizaine d'autres dictionnaires érotiques similaires, celui de Delvau reste l'un des plus populaires, comme en témoignent les nombreuses rééditions qui perdurent jusqu'à aujourd'hui.

Ces ouvrages sont intéressants en ce qu'ils offrent un accès à des connaissances sur l'argot qui auraient autrement disparu, mais ils souffrent toutefois d'un manque de rigueur académique, qui se traduit par une inégalité et une incohérence dans les définitions: « comme pratiquement tous les mots sont des surnoms ou des euphémismes pour les organes génitaux et les différentes manières de les conjoindre, le problème se pose de savoir quels seront les termes “neutres” ou officiels par lesquels ces mots pourront être explicités »⁵¹. Les définitions consistent la plupart du temps à l'utilisation d'un autre euphémisme et en cherchant la définition de celui-ci, on tombe sur une liste de synonymes ou de locutions similaires : « le système de définition est donc entièrement tautologique : en fait ces livres sont moins de véritables

⁵⁰ Marion Brétéché, « La censure en Europe (XVII^e-XVIII^e siècles) », dans *Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe*, Sorbonne Université, 22 juin 2020. En ligne. < <https://ehne.fr/fr/node/12214> >.

⁵¹ Nancy Huston,, « L'obscénité positiviste », *Sorcières : les femmes vivent*, n°19, 1979, La saleté, p.34.

dictionnaires que de recueils de synonymes pour quatre ou cinq termes dont il est supposé que tout le monde connaît déjà, au fond, la signification »⁵².

Les exemples suivants illustrent comment Delvau utilise des euphémismes liés aux cuisses des femmes comme définitions à d'autres euphémismes⁵³, mais aussi comment ces expressions sont maintenant intrinsèquement liées à l'idée d'une sexualité déviante et d'une absence de moralité chez les femmes :

ABANDONNER (S'). Se livrer complètement à un homme, lui ouvrir bras et cuisses, lui laisser faire tout ce que lui conseillent son amour et sa lubricité (p.1).

ACCORDER SES FAVEURS. Se dit d'une femme qui ouvre son cœur, ses bras et ses cuisses à un homme pour qu'il use et abuse de cette ouverture (p.6).

COMBLER LES VOEUX D'UN HOMME. Lui ouvrir ses cuisses quand on est femme, afin qu'il introduise son engin dans le vôtre (p.105).

FAVEURS D'UNE FEMME (OBTENIR LES). Être reçu à cuisses ouvertes par elle (p.195).

GUENON. Femme de mauvaise vie, qui se trousse et écarte les jambes au profit du premier orang-outang venu (p.218).

LIVRER (SE). Ouvrir son cœur, ses cuisses, son cul - et par conséquent le paradis - à un homme (p.240).

OUVRIR SES DRAPS. Ouvrir ses cuisses, se faire baiser (p.283).

RENDRE (SE). Consentir à se mettre sur le dos, à ouvrir ses cuisses et à se laisser baiser par l'homme qui en sollicite depuis plus ou moins de temps l'honneur - et le plaisir (p.330).

À la lumière de ces quelques exemples, on peut en tirer deux conclusions. La première est que l'expression « ouvrir ses cuisses » est suffisamment populaire et répandue pour servir de définition à d'autres euphémismes. La deuxième est qu'en plus de n'être utilisée que pour parler de la sexualité des femmes, cette expression sous-entend également leur consentement, et parfois leur désir pour l'acte sexuel. Comme le souligne Huston⁵⁴, des jugements de valeur subtils se retrouvent dans les définitions des mots dans tout dictionnaire, pas seulement ceux érotiques, quoiqu'ils soient beaucoup plus flagrants dans ces derniers. L'objectivité dont se réclament les auteurs de ces versions érotiques ne leur permet toutefois pas de s'affranchir de

⁵² *Ibid.*

⁵³ Alfred Delvau, *Dictionnaire érotique moderne*. 2^{me} édition, revue corrigée, considérablement augmentée par l'auteur et enrichie de nombreuses citations. Neuchâtel, Suisse. Imprimerie de la Société des bibliophiles cosmopolites, 1874[1864], 402 p.

⁵⁴ Nancy Huston, *op. cit.*, p.35.

la moralité dominante. Bien qu'ils la dénoncent ouvertement dans les préfaces de leurs dictionnaires, ils en reproduisent néanmoins les mécanismes dans le contenu même de leur œuvre, particulièrement en ce qui a trait aux préjugés genrés.

S'il est acquis que l'expression « ouvrir ses cuisses » sous-entend un consentement implicite d'une femme à une relation sexuelle, le contraire est aussi vrai. Dans le dictionnaire de Rose M. Bidler, on retrouve l'expression : « **AVOIR LES JAMBES HAUTES, L'UNE SUR L'AUTRE FERMEMENT**, s'opposer à la pénétration » (p.363), ainsi que « **DESSERRER LES GENOUX**. Consentir à se laisser baiser. Ouvrir ses cuisses pour recevoir un homme [...] » (p.135) dans le dictionnaire de Delvau. Dans le *Dictionnaire historique, stylistique, rhétorique, étymologique, de la littérature érotique*⁵⁵ de Pierre Guiraud, publié en 1978, on retrouve l'entrée suivante : « **DESSERRER LES GENOUX "CÉDER À UN HOMME"**. Métonymie banale; les genoux serrés étant la plus efficace défense d'une femme violente » (p.280). Dans la même veine, on retrouve dans *Le petit citateur*⁵⁶ de Jules Choux, publié en 1881 et présenté comme un complément au dictionnaire d'Alfred Delvau, l'entrée « **DÉFENDRE (SE)**. Avoir, quand on est une femme, [à se défendre] bec et ongles pour repousser une attaque; appeler sa mère, pincer, égratigner et finir par écarter les cuisses et se laisser *fendre* comme une pauvre fille sans *défense* » (p.115). Il s'agit d'un exemple frappant montrant que le consentement des femmes est parfois présumé par et au profit des hommes. Cette critique ne propose pas une conception anachronique du consentement, mais elle montre comment les discours se sont structurés de façon à remettre en doute la parole des femmes et à décrédibiliser les victimes. Ces deux derniers exemples illustrent à quel point la conception selon laquelle une femme qui cesse de résister est perçue comme consentante est profondément ancrée.

Cela ne va pas sans rappeler la controverse suscitée par les propos de Robin Camp, juge à la cour fédérale canadienne. En 2014, alors qu'il présidait un procès pour agression sexuelle à Calgary, il avait demandé à la plaignante pourquoi elle n'avait pas « serré les genoux » pour se protéger de son agresseur présumé⁵⁷. Ou encore en 2016, avec le cas du juge John Russo Jr. au New Jersey, qui a demandé à la plaignante : « *Do you know how to stop somebody from having intercourse with you?* ». Malgré quelques réponses hésitantes telles que « *tell them to*

⁵⁵ Pierre Guiraud, *Dictionnaire historique, stylistique, rhétorique, étymologique, de la littérature érotique*, Paris, Payot, coll. « Langage de La Sexualité », 1978, 639 p.

⁵⁶ Jules Choux, *op. cit.*

⁵⁷ RADIO-CANADA, « Le juge fédéral Robin Camp devant le comité d'enquête », *ICI Radio-Canada*, 6 septembre 2016. En ligne. < <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/801313/juge-federal-robin-camp-debut-audiences-mardi> >. Consulté le 13 avril 2025.

stop » , le juge Russo a persisté : « *What else? Block your body parts? Close your legs? Call the police? Did you do any of those things?* »⁵⁸. Ces préjugés ne sont pas seulement exprimés par des hommes, comme le montre l'exemple de la magistrate Maria del Carmen Molina, qui a elle aussi tenu des propos similaires à une plaignante lors d'un procès pour viol en 2016 à Vitoria, en Espagne⁵⁹. Ce cas illustre bien comment la misogynie peut être intériorisée et exprimée chez les femmes, et comment le langage peut façonner et refléter nos conceptions de la sexualité et des rapports de pouvoir. Ces locutions et expressions influencent aussi la manière dont nous comprenons le consentement et les attentes culturelles et sociales liées aux comportements sexuels des individus, en particulier des femmes.

Dans un autre exemple plus récent, on trouve sous l'entrée « **CUISSE** » (p.2045) dans *Le dictionnaire culturel en langue française* de 2005⁶⁰, l'expression familière « **Avoir la cuisse légère, accueillante, hospitalière** », qui signifie avoir facilement des relations sexuelles et qui ne s'applique qu'aux femmes. Dans un registre plus vulgaire, on retrouve aussi « **Ouvrir ses cuisses** », qui sous-entend le consentement d'une femme à un rapport sexuel, ainsi que son contraire, soit « **Serrer les cuisses** » pour exprimer son refus. Bien que le *Dictionnaire du français argotique populaire et familial*⁶¹ reprenne sensiblement les mêmes définitions en lien avec le mot cuisse, on y retrouve un autre exemple, soit « **Arriver par la cuisse** : passer par le lit, pour arriver à ses fins (en parlant d'une femme) » (p.112). Cela traduit encore un jugement de valeur sur comment une femme utilise sa sexualité, non pas par plaisir ni par devoir, mais comme un moyen pour parvenir à ses objectifs. Il s'agit aussi d'une tactique dénigrante envers les femmes ayant réussi à gravir les échelons, insinuant ainsi que leur succès soit uniquement le résultat de pratiques sexuelles plutôt que de mérites professionnels.

1.5 Censure et euphémismes dans les dictionnaires d'argot anglais

La langue anglaise n'est pas exempte de ce genre de locutions, bien que les euphémismes ou la censure ne s'expriment pas de la même manière que dans l'argot de la langue française. Par exemple, dans le *Lexicon Balatronicum, A Dictionary of Buckish Slang*,

⁵⁸ Minyvonne Burke, « Judge who asked alleged rape victim if she tried closing her legs faces calls to resign », *NBC News*, 25 mai 2020. En ligne. < <https://www.nbcnews.com/news/us-news/judge-who-asked-alleged-rape-victim-if-she-tried-closing-n1216611> >. Consulté le 13 avril 2025.

⁵⁹ FRANCE INFO, « En Espagne, les questions d'une juge à une plaignante dans un procès pour viol font scandale », *France Info*, 10 février 2016. En ligne. < https://www.franceinfo.fr/monde/europe/en-espagne-les-questions-d-une-juge-a-une-plaignante-dans-un-proces-pour-viol-font-scandale_1355513.html >. Consulté le 13 avril 2025.

⁶⁰ Alain Rey et Danièle Morvan, *Le dictionnaire culturel en langue française*. Dictionnaires Le Robert, 2005, vol. 1, 2355 p.

⁶¹ Dontcho Dontchev, *Dictionnaire du français argotique, populaire et familial*, Éditions du Rocher, 2000, 436 p.

University Wit, and Pickpocket Eloquence, publié en 1811, l'entrée du mot *Cunt* est censurée, apparaissant sous la forme *C**t*⁶². Dans ce dictionnaire comme dans le suivant, le terme « *monosyllable* » est employé comme euphémisme argotique pour *cunt*, permettant ainsi d'y faire référence sans avoir à l'écrire explicitement ou de le présenter sous sa forme censurée.

Entre 1890-1904, John Stephen Farmer et William Ernest Henley ont compilé et publié les sept volumes qui composent le dictionnaire *Slang and its analogues past and present. A dictionary, historical and comparative of the heterodox speech of all classes of society for more than three hundred years*⁶³, dans lesquels on retrouve de nombreux exemples d'expressions et de locutions insinuant un rapport entre les jambes des femmes et leur moralité.

Sous l'entrée « **LEG** », On y retrouve « **To LIFT (or LAY) a LEG ON (or OVER) - To possess a woman ; LEG-LIFTING - fornication et LEG-LIFTER – Whoremaster** » (vol.4, p.175). Ce dernier s'avère aussi être un synonyme à « **MUTTON-MONGER** », défini comme « *A whoremonger* » (vol.4, p.396), qui désigne encore aujourd'hui un homme faisant appel aux services de professionnelles ou un homme tirant profit de la prostitution, c'est-à-dire un proxénète. Quant à la définition complète de « **WHORE** - *A woman (orig.) who spread (q.v.) for hire* » (vol.7, p.348), elle se construit en suivant deux renvois successifs. Il faut d'abord se référer à la définition de « **SPREAD** - *Verb. (venery) : To open up (of women) for SERVICE* » (vol.6, p.325), avec comme exemple, une traduction anglaise de *Satires* de Juvénal par John Dryden : « *What care our drunken dames to whom they SPREAD?* » Le dernier renvoi nous mène à la définition de « **SERVICE** », qui signifie « *copulation* » (vol.6, p.142). Ainsi, selon cette construction lexicale, le verbe « *spread* » (s'écarter, s'ouvrir) devient central dans la définition même de « *whore* », réduisant cette dernière à l'acte physique d'ouvrir ses jambes pour un rapport sexuel tarifé. De plus, l'exemple tiré de la traduction de Juvénal par Dryden illustre que l'acte d'ouvrir les jambes est aussi mobilisé dans un discours moraliste, puisqu'il est suggéré que les femmes ivres ne se soucient plus de « à qui elles s'ouvrent », renforçant l'idée d'un lien entre l'écartement des jambes et la perception de la moralité féminine. On retrouve aussi « *Leg up* », qui s'avère être un synonyme à « **To GIVE WAY** - *To permit the sexual embrace : by women only* » (vol.3, p.151), qui rejoint la notion de consentement implicite que sous-entendent les expressions en français que nous avons vues plus haut.

⁶² Hewson Clarke (éd.), *Lexicon Balatronicum: A Dictionary of Buckish Slang, University Wit, and Pickpocket Eloquence*, Londres, C. Chappel, 1811, n.p.. Réédition de Francis Grose, *A Classical Dictionary of the Vulgar Tongue*. Londres, S. Hooper, 1785.

⁶³ John Stephen Farmer et William Ernest Henley, *Slang and its analogues past and present. A dictionary, historical and comparative of the heterodox speech of all classes of society for more than three hundred years*, Londres, G. Routledge/New York, E. P. Dutton, 7 volumes, 1890-1904.

Sous l'entrée « **To HAVE, GET, or GIVE ONE'S GREENS** - *To enjoy, procure, or confer the sexual favour. Said indifferently of both sexes* » (vol.3, p.206) on retrouve une liste de synonymes qui ne s'appliquent qu'aux femmes, tels que : « *to do a spread; to open up to; to spread to* » et « *to get stabbed in the thigh* » (vol.3, p.208). Cette dernière expression nous renvoie à l'entrée « **STAB** », qui dans un contexte sexuel signifie « *To copulate* » (vol.6, p.340). Il s'agit donc d'une métaphore à un rapport pénétratif phallo-vaginal, dans laquelle la cuisse est encore une fois utilisée comme un euphémisme métonymique au sexe de la femme.

1.6 Du genou au scandale : quand les jambes « parlent trop »

Au-delà de la censure directe de certains mots dans les dictionnaires d'argot anglais, on retrouve aussi des expressions idiomatiques qui désignent les conséquences d'un acte sexuel sans jamais le nommer explicitement. Toujours dans le dictionnaire *Slang and its Analogues Past and Present*, on trouve une expression dont les variantes font référence à différentes parties de la jambe. On retrouve « **ANKLE, TO SPRAIN ONE'S ANKLE** - *when a girl has been seduced she is said to have SPRAINED HER ANKLE. Both French and German slang have analogous expressions; in the former, elle a mal aux genoux is said of a woman who is pregnant, i.e., 'she has a bad knee. In German, ladies so placed 'lose a shoe' ; but of synonyms there are plenty* » (vol.1, p.55). On retrouve des expressions similaires sous les entrées « **KNEE** » et « **LEG** ». Sous la première, on retrouve la définition « *To BREAK ONE'S KNEE, verb. phr. (venery). — To be deflowered, or got with child* » (vol.4, p.119). Alors que sous la deuxième, on retrouve « *To break a leg* », dont l'explication provient du dictionnaire de proverbes de John Ray datant de 1737: « *She hath BROKEN HER LEG above the knee, i.e. had a bastard* » (vol.4, p.175). La première utilisation recensée de cet euphémisme apparaît dans l'œuvre satirique *Proteus Redivivus: or the Art of Wheedling or Insinuation*, de Richard Head, publiée en 1684. Les auteurs recensent aussi la définition donnée par Grose en 1785⁶⁴ et, bien que celui-ci n'indique que « *To break a leg* », la signification reste identique. Ces expressions ne sont pas utilisées pour évoquer métaphoriquement des relations sexuelles, mais plutôt comme une mise en garde contre les conséquences possibles pour une femme ayant une sexualité inadéquate, c'est-à-dire qui ne respecte pas les normes sociales et morales exigeant des femmes de n'avoir une sexualité que dans les liens du mariage.

⁶⁴ Francis Grose, *A Classical Dictionary of the Vulgar Tongue*, 1785; Londres, S. Hooper, 1785, np. Sous l'entrée « *Leg* ».

1.7 Le corps discipliné : étiquette et bonnes manières

Comme l'évolution de la signification des locutions et expressions n'est ni linéaire ni causale, l'évolution du maintien du corps et des bonnes manières, surtout concernant la discipline corporelle des femmes, révèle une trajectoire complexe et influencée par des facteurs sociaux et culturels. En historicisant les origines et l'évolution de l'attention accordée envers la posture des corps, en particulier celle des jambes, on observe un passage d'une absence de différenciation entre femmes et hommes à une distinction marquée selon le genre. À l'image du développement des usages linguistiques que nous avons vu plus haut, le maintien du corps devient ainsi un baromètre qui juge de la qualité morale des femmes.

L'historien médiéviste Jean-Claude Schmitt, dans *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, propose une perspective d'anthropologie historique qui analyse le geste comme un langage socialement codifié, historiquement situé et symboliquement chargé. À travers une lecture des gestes codifiés ou transgressifs dans la culture médiévale, Schmitt démontre que notre conception du « beau geste » et l'exclusion des « gestes déplacés », ainsi que notre rejet de toute forme de « gesticulation » sont un héritage direct de l'antiquité⁶⁵. Dans la tradition rhétorique antique (notamment chez Cicéron), le geste participe de la « beauté morale » de l'individu : il doit être mesuré, maîtrisé, inscrit dans une posture noble. Le corps devient un espace d'expressivité codifiée, où chaque mouvement peut révéler ou trahir la vertu. Le christianisme radicalise cette vision en moralisant davantage les gestes à travers une lecture spirituelle du corps. Cette interprétation établit une hiérarchie stricte entre gestes inspirés par la grâce et ceux suscités par le péché, faisant du geste un symptôme visible de l'âme. En conséquence, le contrôle de soi s'impose comme un idéal chrétien manifesté par une posture droite, des yeux baissés, et l'évitement de gestes brusques. Cette discipline corporelle, fortement encadrée par l'Église, devient une injonction omniprésente dans les sermons et s'applique aux religieux comme aux laïcs⁶⁶.

Cette logique de maîtrise de soi s'exprime avec une rigueur accrue dans les textes explicitement rédigés à l'intention des religieux et des religieuses⁶⁷. Dans les coutumiers monastiques, chaque posture (debout, assise, inclinée ou prostrée) est codifiée selon des règles strictes, et le moindre mouvement corporel devient un signe moral. Les gestes doivent être lents, retenus, expressifs d'une disposition intérieure orientée vers l'humilité, la ferveur ou la

⁶⁵ Jean-Claude Schmitt, « L'héritage antique », dans *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1990, p.33-55.

⁶⁶ Jean-Claude Schmitt, *Ibid.*, « Une religion du signe », p.57-92.

⁶⁷ Jean-Claude Schmitt, *Ibid.*, « La distinction », p.135-205.

pénitence. Ce contrôle rigoureux du corps, commun aux moines et aux moniales, prolonge et radicalise la lecture chrétienne du geste comme reflet de l'âme.

Au-delà de la sphère religieuse, cette moralisation médiévale du geste s'étend à l'ensemble de la société, stigmatisant particulièrement les figures féminines jugées transgressives, comme les prostituées :

Gesticulatio, dérivé emphatique et péjoratif de *gestus*, traduit comme dans l'Antiquité l'idée d'un geste exagéré, excessif et immoral. D'où son association, quasi obligée, avec les catégories sociales les plus mal considérées, en particulier les histrions et les prostituées, et plus généralement avec l'idée de désordre physique et moral et avec les vices, principalement la luxure et l'orgueil.⁶⁸

L'expressivité gestuelle s'établit comme un critère fondamental de classement social et moral. Cette classification oppose notamment le geste mesuré du moine ou de la moniale, au geste de la prostituée, vu comme spectaculaire, charnel, et donc profondément condamnable. Cette association entre gestuelle expressive et transgression morale se prolonge dans l'iconographie médiévale, où certains gestes, comme le dévoilement des jambes⁶⁹, suffisent à identifier les figures marginales. Ce concept est vivement illustré dans l'iconographie médiévale, comme on le voit dans la représentation de la Prostituée de Babylone que Jasmine Morice donne pour exemple (fig. 5). Elle est représentée juchée sur une bête à sept têtes, relevant les plis de sa robe dans un mouvement qui découvre ses jambes jusqu'à mi-cuisses. Ce dévoilement partiel du corps attire délibérément l'attention sur la partie supérieure des jambes. Cette nudité impudique évoque la provocation et l'excès, s'inscrivant ainsi dans le registre du geste « déplacé » que Schmitt définit, en opposition directe avec le geste mesuré et contenu associé aux figures religieuses. Le corps féminin est ici un signe de désordre, exposé au regard et chargé d'une signification morale.

⁶⁸ Jean-Claude Schmitt, *Ibid.*, p.140.

⁶⁹ Jasmine Morice, « Pécheresses, putaines, ribaudes et folles femmes. La représentation des prostituées dans l'art médiéval occidental », Mémoire de maîtrise, Université Rennes 2, 2020, p.114.



Figure 5. *Grande prostituée*. Miniature dans le texte *Apocalypse*. Angleterre, début du XIV^e siècle. Toulouse, Bibliothèque Municipale, ms. 0815, fol. 40v.

Tout au long du Moyen Âge, on observe une évolution dans la manière de codifier les comportements gestuels. On passe d'un idéal religieux de la discipline, fondé sur la maîtrise du corps et de l'âme en vue du salut, à un idéal laïc de la *courtoisie*, davantage axé sur le statut social, les relations entre pairs et l'apprentissage d'un comportement adapté envers l'autre sexe. Alors que l'Église encadre les gestes des clercs et des moines à travers des règles rigoureuses de retenue et de décence, la société laïque développe à son tour un ensemble de normes comportementales fondées sur la distinction et la bienséance⁷⁰. Dans ce nouveau cadre, les gestes ne sont plus seulement des signes de vertu spirituelle, mais deviennent aussi des indicateurs de raffinement social. Jean-Claude Schmitt montre que cette transition s'incarne notamment dans les traités de comportement à l'intention des nobles, comme dans le *Chastoïement des Dames* écrit par Robert de Blois à la seconde moitié du XIII^e siècle. L'auteur invite les femmes à mesurer leurs gestes, à garder « belle contenance » et à se conformer à des attentes précises en matière de retenue corporelle. Cette notion de mesure s'inscrit dans l'idéal de la « *mezura* », hérité de la tradition antique, et devient un critère fondamental de distinction à la cour, en particulier pour les femmes. Leurs gestes sont minutieusement encadrés entre vertu, séduction et représentation sociale.

Cette évolution historique a jeté les bases des manuels d'étiquette modernes, qui perpétuent le conditionnement du corps des femmes. Dans plusieurs d'entre eux, on prescrit la

⁷⁰ Jean-Claude Schmitt, *Ibid.*, « Les laïcs et les clercs », p.224-229, (Sous-section « Les contenance »).

position exacte des jambes ou la manière gracieuse de s'asseoir, témoignant de la persistance de ces normes gestuelles.

1.8 Entre grâce et soumission : de la gestuelle codifiée à la norme intériorisée

Ce contrôle des gestes, d'abord inscrit dans une recherche du salut religieux, puis dans un idéal aristocratique de courtoisie, révèle une attention croissante portée au corps comme espace à réguler. Si les normes médiévales de comportement se justifient d'abord par des considérations spirituelles ou sociales, elles annoncent déjà une transformation plus profonde dans le rapport au corps. Comme l'a montré Michel Foucault, les sociétés occidentales modernes mettent progressivement en place des dispositifs de contrôle visant à produire des corps « dociles », utiles et soumis à des normes intériorisées. La posture, le maintien, la retenue gestuelle — autant de dimensions qui relèvent désormais d'un processus de disciplinarisation, où le corps devient l'objet d'une surveillance accrue, d'une régulation constante et souvent intériorisée. Ce déplacement du pouvoir vers une normalisation diffuse du corps trouve un écho dans les manuels de civilité des siècles suivants, mais il s'enracine dans cette longue tradition chrétienne et courtoise où les gestes des femmes sont toujours plus contraints, plus contrôlés, plus codifiés.

L'analyse du pouvoir disciplinaire constitue ainsi un élément central de la pensée de Foucault. Dans le troisième chapitre de *Surveiller et punir : Naissance de la prison*⁷¹, il analyse les mécanismes par lesquels la discipline produit des corps « dociles », c'est-à-dire soumis, maîtrisés, mais aussi rendus utiles. Sur le plan économique, les forces du corps sont augmentées, leur utilité est accrue. Sur le plan politique, ces mêmes forces sont soumises à une logique d'obéissance, permettant d'orienter, de contrôler et de corriger les comportements des individus afin qu'ils se conforment aux normes imposées. Le pouvoir ne s'exerce plus uniquement de manière verticale ou répressive, mais s'insinue dans les moindres gestes, dans l'organisation de l'espace et du temps. Il en résulte une dissociation entre le corps et l'autorité qui l'encadre : le pouvoir devient diffus, anonyme, intériorisé.

Foucault illustre cette transformation à travers la métaphore du panoptique, un modèle de prison imaginé par Jeremy Bentham au XVIII^e siècle. Dans cette structure circulaire, chaque détenu peut être observé à tout moment sans jamais savoir s'il est effectivement surveillé. Cette incertitude pousse les individus à s'autodiscipliner, même en l'absence de tout surveillant. Le panoptique devient ainsi une image emblématique du fonctionnement du pouvoir moderne dans

⁷¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, 360 p.

la théorie foucaldienne : un pouvoir qui agit en rendant les individus responsables de leur propre conformité, illustrant le passage d'un pouvoir coercitif à un pouvoir normalisateur.

Cette conception du pouvoir comme force omniprésente et diffuse constitue ce que Foucault nomme une « microphysique du pouvoir », qui se manifeste dans des dispositifs de surveillance et de normalisation qui investissent l'ensemble du corps social à partir du XVII^e siècle, par exemple dans les écoles, les casernes, les hôpitaux, les usines, mais aussi dans des pratiques d'apparences banales comme les bonnes manières. Ces dernières participent à la fabrication de corps socialement acceptables : apprendre à bien se tenir, à contrôler ses gestes, à adopter une posture conforme à son genre ou à sa classe sociale devient un mécanisme d'autorégulation. La discipline n'existe pas sans la possibilité d'une sanction. Cette normalisation des corps s'illustre dans les codes genrés de conduite : si garder les jambes fermées est perçu comme un signe de retenue morale, dire d'une femme qu'« elle les ouvre facilement » revient à sanctionner verbalement une posture déviante, jugée indécente ou immorale, démontrant ainsi l'intériorisation des normes disciplinaires.

L'analyse foucaldienne permet de comprendre comment la discipline agit sur les corps pour en faire des sujets obéissants⁷², mais elle reste toutefois aveugle à la spécificité des rapports de genre. Michel Foucault décrit un corps abstrait, neutre, dont les mécanismes de surveillance s'appliquent uniformément, sans tenir compte des différences d'oppression entre les sexes. C'est précisément cette limite que dénonce la philosophe féministe Sandra Lee Bartky dans le chapitre *Foucault, Femininity and the Modernization of Patriarchal Power*⁷³ : « *his analysis as a whole reproduces that sexism which is endemic throughout Western political theory* »⁷⁴. Elle réoriente les outils conceptuels de Foucault vers une analyse genrée du pouvoir, montrant que les femmes sont soumises à une forme spécifique de discipline, plus insidieuse et diffuse, qui façonne leur corps selon les normes de la féminité. Elle propose ainsi de penser les pratiques de beauté, les postures, les gestes, la minceur, la retenue, la grâce et l'effacement spatial comme les effets d'un panoptique intériorisé, propre à l'ordre patriarcal. Selon elle, Foucault ignore que des pratiques quotidiennes soumettent le corps féminin à une discipline plus spécifique, plus intime, qui ne passe pas nécessairement par des institutions visibles, mais par une multitude de pratiques quotidiennes qui façonnent un corps « féminin » au sens social du terme.

⁷² Il convient de rappeler que, pour Foucault, le pouvoir disciplinaire n'épuise pas la question du pouvoir : il s'exerce toujours dans un rapport de force, et ouvre ainsi des possibilités de résistance. La discipline produit des sujets, mais ceux-ci peuvent aussi détourner ou reconfigurer les normes qui les constituent.

⁷³ Sandra Lee Bartky, *op. cit.*, p.61-86.

⁷⁴ Sandra Lee Bartky, *Ibid.*, p.65.

Pour Bartky, la féminité est un produit disciplinaire, le résultat d'un dressage intériorisé. Cette féminité passe par une série de normes corporelles qui engagent à la fois la forme du corps, ses gestes, sa présentation esthétique, mais aussi sa relation à l'espace : les femmes doivent se mouvoir avec retenue, se faire petites, tenir leurs jambes serrées, sourire sans relâche, croiser les jambes avec grâce, se restreindre dans l'espace, comme si leur légitimité à exister dans l'espace public était conditionnelle.

Bartky applique à ces pratiques la métaphore du panoptique foucaldien : les femmes sont soumises à une surveillance constante, mais celle-ci n'émane pas d'un surveillant centralisé. Elle est diffuse, intériorisée, et repose sur des attentes sociales largement partagées. Cette surveillance intériorisée engendre des sujets féminins autodisciplinés, constamment préoccupés par l'apparence de leur corps, leurs vêtements, leur poids et leur comportement. La femme devient alors sa propre geôlière : « *The woman who checks her make-up half a dozen times a day [...], has become, just as surely as the inmate of Panopticon, a self-policing subject, a self committed to a relentless self-surveillance* »⁷⁵.

Cette analyse résonne profondément avec la théorie de la performativité du genre développée par Judith Butler dans *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*⁷⁶. Butler avance que le genre ne repose sur aucune essence biologique ou ontologique, mais qu'il est le résultat d'une répétition stylisée d'actes, au sein d'un cadre normatif qui produit l'illusion de naturalité. Les gestes disciplinés, les postures contrôlées, les vêtements choisis, les manières d'occuper l'espace deviennent les actes répétés qui actualisent un genre donné. Ainsi, les pratiques que Bartky identifie comme des disciplines corporelles sont aussi, dans la perspective butlérienne, les performances par lesquelles le féminin se constitue comme tel : « *Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being* »⁷⁷.

En ce sens, Bartky et Butler se rejoignent : toutes deux montrent que le féminin ne se contente pas d'être représenté ou jugé ; il est fabriqué, performé, discipliné. Et cette fabrication passe autant par la contrainte sociale que par l'autosurveillance intime, reproduite dans chaque geste du quotidien, jusqu'à la manière de s'asseoir, de sourire ou de positionner leurs jambes. Cependant, toutes deux s'entendent pour dire que ces processus n'excluent pas la possibilité

⁷⁵ Sandra Lee Bartky, *Ibid*, p.80.

⁷⁶ Judith Butler, *Gender trouble : feminism and the subversion of identity*. Tenth Anniversary Edition, New York, Routledge, 2002[1990]. En ligne.

< <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uqam/detail.action?docID=180211> >.

⁷⁷ Judith Butler, *Ibid.*, p.64.

d'une réappropriation ou d'une subversion des normes. Je reviendrais justement à ces possibilités de subversion dans la dernière partie de mon mémoire.

Cette logique disciplinaire genrée se manifeste encore aujourd'hui dans les postures corporelles adoptées dans l'espace public. Le phénomène du « *manspreading* », soit le fait pour un homme de s'asseoir les jambes largement écartées dans les transports en commun, est devenu un exemple emblématique de l'occupation sexuée de l'espace. Cette posture, souvent tolérée, voire banalisée, contraste fortement avec les injonctions imposées aux femmes, constamment incitées à croiser les jambes, à serrer les chevilles, à minimiser leur présence. Là où le corps masculin peut s'étendre sans justification, le corps féminin est sommé de se contenir, de se refermer sur lui-même, sous peine de transgresser les normes de convenance.

En réponse à cette dynamique, Emma Jane⁷⁸ introduit la notion de *womanshrinking*, soit la tendance chez les femmes à adopter des postures fermées, contenues, voire effacées, afin de prendre le moins d'espace possible. Elle analyse cette posture comme le reflet d'une pression sociale persistante, qui assigne aux femmes une gestuelle fondée sur la préservation de leur innocence sexuelle, la protection de leur santé et surtout le respect du décorum. Ce respect du décorum renvoie directement aux bonnes manières, qui restreignent les capacités des femmes à se mouvoir librement, sous peine d'être perçues comme indécentes, inconvenantes ou non vertueuses.

Ce contraste entre expansion masculine et retrait féminin souligne la persistance d'un privilège spatial genré, hérité des logiques disciplinaires que Foucault a décrites, mais qui prennent, dans le cas des femmes, une dimension morale et sexuelle que Bartky et Brownmiller ont contribué à mettre en lumière. Comme le résume cette dernière: « *The spread legs of a woman are associated with lewd behavior, pornographic imagery, promiscuity, moral laxity, and a lack of refinement* »⁷⁹. Ce qui, chez l'homme, est perçu comme un geste neutre ou naturel devient, chez la femme, un signe de déviance ou d'indécence. Cette différence de traitement révèle le cœur même du projet disciplinaire : réguler la sexualité féminine sous couvert de bienséance, en faisant du corps féminin un territoire moralement surveillé, jusque dans la plus petite des postures.

⁷⁸ Emma A. Jane, « 'Dude ... stop the spread' antagonism, agonism, and #manspreading on social media », *International Journal of Cultural Studies*, vol. 20, n°5, 2016, p.459-475.

⁷⁹ Susan Brownmiller, *Femininity*, New York, Linden/Simon & Schuster, 1984, p.188.

CHAPITRE 2

2.1 Les jambes regardées : immoralité et regard masculin

[...] une femme qui fait la femme, qui s'assure qu'on ne manque rien de la petite culotte rouge qui apparaît furtivement le temps d'un croisement de jambes [...].

- Nelly Arcan, *Putain*, 2020[2001], p.43.

Poursuivant la réflexion amorcée précédemment sur la théorie du pouvoir de Foucault, ce chapitre examine comment l'art est parfois utilisé comme un dispositif de surveillance et de normalisation par lequel se manifeste une microphysique du pouvoir. L'art, dépourvu d'une nature intrinsèque, sert principalement de moyen de communication, auquel le modèle de communication verbale de Jakobson⁸⁰ offre un cadre d'analyse pertinent. Les idées, les émotions et les valeurs sont véhiculées par l'art au moyen des fonctions de la communication que les artistes mobilisent. Ces derniers peuvent employer ces fonctions tant comme vecteur de transgression et de remise en question que comme un instrument de légitimation, de diffusion et de naturalisation de l'ordre social établi.

Dans cette perspective, j'examine ici les mécanismes visuels employés par les hommes artistes lorsque la représentation explicite de la vulve est impossible. Parmi ceux-ci, on retrouve ce que l'on peut appeler un voyeurisme par procuration, c'est-à-dire une situation où le spectateur voit par l'intermédiaire d'un personnage masculin présent dans l'image. Dans son texte *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Laura Mulvey a posé les bases de ce qui sera ultérieurement désigné comme le concept du *male gaze*. Cette conceptualisation du regard masculin permet de mieux comprendre comment les œuvres picturales organisent le regard du spectateur présumé masculin. Bien que Mulvey ait développé sa réflexion en lien avec le cinéma, ce cadre d'analyse se révèle pertinent dans l'analyse d'œuvres picturales, car ces dernières organisent aussi le regard des spectateur·trice·s avec des dynamiques visuelles similaires. La notion du *screen surrogate* que Mulvey élabore permet de réfléchir autrement le relais visuel en action dans les œuvres que nous allons voir :

*As the spectator identifies with the main male protagonist, he projects his look on to that of his like, his screen surrogate, so that the power of the male protagonist as he controls events coincides with the active power of the erotic look, both giving a satisfying sense of omnipotence.*⁸¹

⁸⁰ Louis Hébert, « Les fonctions du langage », dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, Rimouski, Québec. En ligne. < <http://www.signosemio.com/jakobson/fonctions-du-langage.asp> >.

⁸¹ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n°3, automne 1975, p.6-18.

Laura Mulvey identifie donc le *screen surrogate* comme un protagoniste masculin auquel les spectateurs masculins peuvent s'identifier. Ce relais visuel est basé sur une mimétique entre le protagoniste présent dans l'image et le spectateur. Pourtant, nous allons voir dans les deux œuvres suivantes que le *screen surrogate* n'a pas besoin d'être représenté sous les traits d'un protagoniste masculin et qu'il peut être réfléchi au-delà de la figuration humaine. On retrouve un relai visuel similaire dans les œuvres *Leda and the Swan* (fig. 6) et *Danaé visitée par Zeus dissimulé en pluie d'or* (fig. 7). Zeus, le protagoniste masculin principal, est représenté sous la forme animale ou naturelle en laquelle il se métamorphose afin de leurrer, tromper et ultimement posséder sexuellement l'objet de son désir, ici Leda et Danaé, confirmant que le *screen surrogate* par lequel transite le regard du spectateur n'a pas besoin d'être représenté sous des traits humains. C'est la connaissance littéraire du mythe qui permet d'identifier Zeus sous ses formes non humaines, permettant ainsi aux spectateurs masculins de s'y identifier. Bien qu'inhumaines, ces figures remplissent une fonction équivalente à celle du *screen surrogate* : elles instaurent un lien visuel et narratif entre la scène et un regard extérieur, tout en dissimulant la violence de l'agression sexuelle sous l'apparence du merveilleux ou du symbolique.

Dans son analyse de l'œuvre *L'Enlèvement des filles de Leucippe* de Rubens, Margaret D. Carroll identifie plusieurs stratégies utilisées par le peintre afin d'érotiser une scène de viol⁸² et dont certaines s'appliquent à mes deux exemples. Cette érotisation passe d'abord par une mise en scène ambiguë des émotions et des postures. Dans le cas de Leda et de Danaé, l'absence de résistance et de contrainte physique désamorce la brutalité de la scène. Leur posture est accueillante, tout comme le doux sourire de Leda. L'écartement de leurs jambes insinue un désir réciproque, elles semblent ainsi s'offrir à Zeus de leur plein gré. Il s'agit, selon Carroll, d'une stratégie de mystification par laquelle le viol est présenté comme une union érotique. L'esthétisation des corps de Leda et de Danaé les transforme en objet de contemplation et le raffinement visuel de leur beauté dissimule la brutalité de la scène.

Dans son analyse de l'œuvre de Rubens, Carroll montre que le viol est requalifié en union sacrée ou destin féminin en référence au texte d'Ovide. Cette relecture contribue à banaliser la violence sexuelle en la transformant en une étape nécessaire vers une maternité glorieuse et légitime, conférant ainsi aux actes de Zeus un caractère divin, hors du champ du droit humain. Leda donne ainsi naissance à quatre enfants de deux pères différents, deux de Zeus (Hélène et Pollux) et deux de son mari Tyndare (Clytemnestre et Castor). Quant à Danaé,

⁸² Margaret D. Carroll, « The Erotics of Absolutism: Rubens and the Mystification of Sexual Violence », *Representations*, n°25, hiver 1989, p.3-30.

elle donne naissance à Persée. Cette sacralisation de leur viol impose une lecture d'un ordre naturel ou divin, que Carroll présente comme une iconographie sexuelle qui naturalise une domination masculine et politique.



Figure 6. Antonio Allegri da Correggio, dit le Corrège, *Leda and the Swan*, vers 1532.
Huile sur toile, 156.2 x 195.3 cm. Berlin State Museums, Painting Gallery.

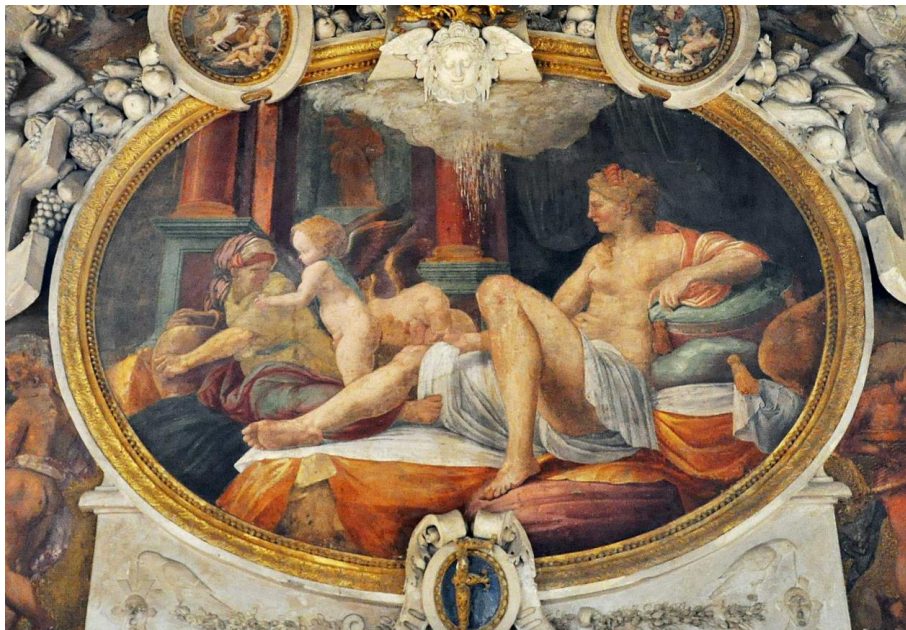


Figure 7. Francesco Primaticcio, dit le Primatice, *Danaé visitée par Zeus dissimulé en pluie d'or*,
Château de Fontainebleau, galerie de François Ier, vers 1540.

Les récits mythologiques ne sont pas les seuls thèmes picturaux exhibant une érotisation de la violence envers les femmes. On le voit bien dans l'évolution de l'iconographie du récit biblique de Suzanne et les vieillards, que l'on retrouve dans la version deutérocanonique du livre de Daniel. Fille de Helcias et femme de Ioachim, Suzanne est décrite comme étant très belle et craignant le seigneur. Son mari est quant à lui très respecté dans sa communauté et fort riche. C'est dans son jardin que se rassemblent quotidiennement les Juifs pour régler leurs litiges. Après le départ du peuple vers la mi-journée, Suzanne s'y promène. Nommés juges, deux anciens s'éprennent de Suzanne et l'espionnent tous les jours. Réalisant qu'ils éprouvent les mêmes désirs pour Suzanne, ils complotent et guettent l'occasion d'être seuls avec elle. Cette occasion se présente lorsqu'un jour, Suzanne, souhaitant se baigner, envoie ses servantes chercher de l'huile et des parfums, sans se douter que les deux vieillards sont enfermés dans le jardin avec elle. Ils se précipitent alors vers elle et lui ordonnent de céder à leurs avances de son plein gré. Sinon, menacent-ils, ils témoigneront l'avoir surprise avec un amant, ce qui la condamnerait à mort. Suzanne prend le risque de subir les conséquences de leurs mensonges et de mourir, plutôt que de pêcher devant le seigneur. Devant son refus, les vieillards mettent leur menace à exécution. En réponse aux prières de Suzanne alors qu'elle était conduite à la mort, Dieu éveilla l'Esprit saint de Daniel et celui-ci prit sa défense. En interrogeant séparément les vieillards, il montra les contradictions de leurs témoignages, fit éclater la vérité et sauva Suzanne.

Les plus anciennes représentations visuelles de ce récit qui ont été retrouvées et identifiées datent du III^e siècle et retracent généralement plusieurs des différentes scènes du récit. Mais, comme l'affirme André Grabar, les premières représentations des textes bibliques reposent sur la nature polysémique des figures, c'est-à-dire leur capacité à évoquer plusieurs sens, niveaux d'interprétation ou différentes histoires simultanément. Cette richesse symbolique rend inutile une narration visuelle détaillée : elle se traduit plutôt par des images schématiques et laconiques, volontairement ouvertes à différentes lectures, ce qui leur confère une certaine ambiguïté⁸³. Durant la période paléochrétienne, on retrouve la figure de Suzanne, parmi d'autres scènes bibliques, dans un contexte funéraire, ornant les sarcophages et les galeries souterraines des catacombes. Elle représente à la fois une figure de Salut et un modèle de vertu chrétienne⁸⁴.

⁸³ André Grabar, « Les premiers pas », dans *Les voies de la création en iconographie chrétienne : antiquité et Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1999[1979], p.17-60.

⁸⁴ Joséphine Le Foll, « Le regard de Suzanne », dans Jacques Henric, Joëlle Ferry et Joséphine Le Foll, *Suzanne et les vieillards*, Desclée de Brouwer, 2002, p.98-105.

À la fin de la période paléochrétienne, les représentations du récit de Suzanne déclinent et disparaissent jusqu'au IX^e siècle, où elles reviennent sous forme d'enluminures dans les manuscrits. Le thème trouve finalement une place dans les décors des églises entre le XIII^e et le XIV^e siècle, avant qu'il n'apparaisse dans les premiers tableaux au XVI^e siècle. Le tableau *Suzanne au bain* (vers 1550) du Tintoret s'est vu attribuer le statut d'œuvre inaugurale, non seulement parce que le peintre reprendra ce thème au moins six fois par la suite, mais aussi parce qu'elle marque le début d'un engouement et d'une popularité dans la peinture vénitienne de la seconde moitié du siècle qui ne sera jamais égalé par la suite⁸⁵.

Selon Joséphine Le Foll, si les artistes exploitent davantage la scène du bain c'est qu'il représente une métaphore de sa chasteté, reprenant la symbolique maritale du « jardin clos » présente dans l'art paléochrétien. La place centrale qu'occupe la nudité de Suzanne et le traitement érotique du thème s'expliquent en partie par l'intericonicité de la scène du bain entre le récit de Suzanne et de Bethsabée, mais aussi parce que Suzanne incarne l'idéal de la jeune épouse tel que valorisé par la société vénitienne de l'époque. La vertu de Suzanne n'est plus seulement vue sous le prisme de la chrétienté, mais aussi comme une vertu nécessaire à l'ordre social, puisque c'est la légitimité de leur descendance qui conditionne l'accès des praticiens aux charges publiques. Toutefois, la puissance de la séduction des jeunes femmes est aussi perçue comme nécessaire à une activité procréatrice satisfaisante. L'érotisation de la scène du bain de Suzanne ne cherche pas à remettre en question sa chasteté, mais au contraire fait coexister son potentiel séducteur et sa vertu morale⁸⁶. Cette dualité présente dans cette conception d'une jeune épouse idéale rend encore plus probable un emprunt intericonique des éléments des représentations classiques de Bethsabée au bain. Bien que le récit de Bethsabée ne tienne que sur quelques versets dans le deuxième livre de Samuel (2 S 11), elle y est, elle aussi, aperçue alors qu'elle prend son bain, attirant le regard du roi David. Contrairement à celui de Suzanne, ce récit ne met toutefois pas en valeur sa vertu : Bethsabée entretient une relation adultère avec David, tombe enceinte, puis prend part à un stratagème visant à faire périr son mari Urie au combat, afin de régulariser son union avec le roi avant la naissance de leur enfant.

L'œuvre *Suzanne et les vieillards* (fig. 8) du Tintoret offre une mise en scène particulièrement révélatrice de cette cohabitation entre chasteté et désir, alors que l'un des vieillards y joue le rôle de *screen surrogate*, disposant d'une vue directe sur l'entrejambe de

⁸⁵ Joséphine Le Foll, *Ibid.*, p.108-109.

⁸⁶ *Ibid.*, p.111.

Suzanne au moment où elle se lave les pieds — une posture qui renvoie à une caractéristique récurrente de l'iconographie de Bethsabée. Le mur végétal du jardin garde une séparation physique entre les vieillards et Suzanne, sa chasteté n'est donc pas remise en question.

Il n'en demeure pas moins que le choix récurrent de la scène du bain comme point culminant narratif révèle les enjeux idéologiques de l'époque : une scène d'agression sexuelle est non seulement représentée, mais élevée au rang d'image privilégiée. Suzanne est instrumentalisée pour représenter une dualité dans laquelle les hommes cantonnent les femmes : à la fois objet de désir et symbole de vertu. Elle devient ainsi victime de sa propre beauté, perçue comme une faute en soi. L'érotisation de la scène, en insistant sur son potentiel séducteur, déroge à la gravité de l'agression et contribue à déresponsabiliser les deux vieillards, dont les conséquences des actes ne sont jamais montrées.



Figure 8. Jacopo Robusti, dit Le Tintoret, *Susanne et les vieillards*, vers 1555-56. Huile sur toile, 146 × 193.6 cm. KunstHistorisches Museum, Vienne, Autriche.

Si l'on se réfère au modèle de Jakobson⁸⁷, ces différentes représentations fonctionnent comme un message visuel transmis à un récepteur à travers un code culturellement partagé. Le discours que l'image véhicule ne naît pas de l'image elle-même, mais s'inscrit dans un cadre idéologique déjà existant, dans lequel l'artiste puise pour façonner une représentation conforme aux normes dominantes. L'érotisation de scènes d'agression évacue la notion de violence tout

⁸⁷ Louis Hébert, « Les fonctions du langage », dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, Rimouski, Québec, 2011. En ligne. < <http://www.signosemio.com/jakobson/fonctions-du-langage.asp> >.

en reportant la responsabilité sur les victimes. L'œuvre ne fait alors que reproduire et renforcer un système de significations préétabli, plutôt que de le remettre en question.

2.2 Les croquis érotiques masculins : mise en scène de la passivité

Si les œuvres que nous avons vues plus haut donnent à voir des scènes de voyeurisme dissimulé, orchestrées par la narration et activées par le regard du spectateur, les croquis érotiques réalisés par des artistes masculins reconduisent, sous une autre forme, la mise en disponibilité sexuelle du corps féminin. Afin de rester concise et parce que leurs œuvres offrent un matériau suffisamment riche pour nourrir mon analyse, je ne me concentrerai sur les croquis d'Auguste Rodin, d'Egon Schiele et de Gustav Klimt, tous trois ayant produit une quantité considérable de croquis représentant des femmes écartant les jambes et exhibant leur sexe⁸⁸.

Une lecture transversale de ce corpus permet de mettre en évidence des caractéristiques récurrentes, telle que l'absence de décor, la neutralité de l'expression et l'immobilité des modèles. La constance et la répétition de ces éléments renforcent une esthétique de la passivité des femmes, alors que le regard masculin façonne et possède l'image. Dans les scènes picturales comme celle de Suzanne, le regard masculin passe par une figure intermédiaire, un *screen surrogate*, qui guide le regard du spectateur. À l'inverse, dans ces croquis érotiques, cette médiation disparaît : il n'y a plus de fiction narrative ni de relais figuratif. Le spectateur adopte directement la place de l'artiste, face à un corps offert, décontextualisé, passif.

Pourtant, le rapport de pouvoir demeure, puisque les poses qu'adoptent les modèles répondent à une demande extérieure, dans le but de correspondre aux conceptions et aux désirs érotiques des hommes artistes. Comme le souligne John Berger dans *Ways of Seeing*, l'art occidental s'est construit sur un jeu de regard asymétrique, où les hommes regardent les femmes et les femmes se regardent en train d'être regardées⁸⁹. Bien que les modèles soient présentes avant tout pour être vues, tant par l'artiste que par les spectateur·trice·s, il ne s'agit pas pour autant de nier totalement leur agentivité. Il convient plutôt de la replacer dans un contexte sociohistorique qui limitait profondément les possibilités pour ces femmes d'exercer un contrôle réel sur leur image ou sur la manière dont leur présence était représentée et interprétée. Bien que les modèles acceptent de poser, elles n'ont aucun contrôle sur l'usage que l'artiste fait

⁸⁸ Considérant l'ampleur du corpus iconographique et de l'impossibilité d'en proposer une analyse détaillée pour chaque image, j'ai annexé une sélection représentative d'exemples, ainsi qu'une liste plus exhaustive des croquis recensés.

⁸⁹ John Berger, Richard Hollis, Chris Fox, Michael Dibb et Sven Blomberg, *Ways of seeing*, basé sur une série télévisée de la BBC avec John Berger, Londres, British Broadcasting Corporation et Penguin Books, 1977, p.47.

de leur image, qui se trouve réduite à un corps disponible et exposé à la consommation visuelle d'un regard masculin normé et objectivant.

Je reviendrai un peu plus loin sur ce corpus dans son ensemble, mais avant, je voudrais m'attarder sur deux œuvres de François Boucher. Bien qu'il n'expose pas la vulve de façon aussi frontale que les croquis des artistes présentés plus haut⁹⁰, c'est un excellent exemple de comment le public visé dans la création d'une œuvre peut influencer sa production. La pose de vénus dans le dessin *Vénus jouant avec deux colombes* (fig. 9) et dans la toile *Mars et Vénus surpris par Vulcan* (fig. 10) est la même à quelques détails près. Dans le dessin, le fond est laissé inachevé, Vénus est seule et aucun voilage ne cache son sexe dont on peut même voir le détail de la fente labiale, alors que dans la toile, Vénus est dans un environnement détaillé, son pubis est caché par un léger voile que Vulcain soulève. Dans la toile, destinée à être vue par un certain public, Vulcain tient le rôle du *screen surrogate*. En revanche, dans le dessin, une étude pensée pour le seul regard de l'artiste, aucun relais visuel n'est nécessaire, puisque tout est accessible au regard. Dans les deux cas, Vénus est représentée dans une pose passive, inconsciente ou insouciant des regards sur son corps ainsi exposé.



Figure 9. François Boucher, *Vénus jouant avec deux colombes*, nd. Pierre noire, sanguine, pastel, rehaussée de blanc, sur papier gris-bleu, 28,8 x 44 cm. Collection privée.

⁹⁰ Cela n'implique pas l'absence de croquis répondant à ce critère, comme en témoigne celui-ci : François Boucher, *Reclining Female Nude on a Dolphin*, vers 1730-1740. Sanguine, rehauts de blanc sur papier, 30,7 x 39 cm. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Pays-Bas. Numéro d'inventaire : FI 243 (PK). En ligne. < <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/57367/female-nude-on-a-dolphin> >.



Figure 10. François Boucher, *Mars et Vénus surpris par Vulcain* (détail), vers 1754.
Huile sur toile, 164 x 71 cm. The Wallace Collection, Londres, Angleterre.

2.3 L'érotisation comme légitimation artistique

À la lumière des travaux de Julie Lavigne, ce corpus de croquis et le tableau *L'Origine du monde* sont des exemples de légitimation institutionnelle d'un imaginaire pornographique. Si Lavigne insiste sur la porosité entre érotisme et pornographie, elle affirme que « la pornographie est toujours de nature érotique alors que l'érotisme n'est pas nécessairement, en retour, pornographique »⁹¹. Insistant sur l'absence de distinction ontologique entre érotisme et pornographie, Lavigne souligne que cette distinction est culturelle, historique et mouvante. Dans le cas du tableau de Courbet, c'est le contexte muséal actuel⁹² qui recontextualise l'œuvre, en le situant dans un cadre savant où il est possible d'en parler sous un angle esthétique et transgressif, sans pour autant neutraliser complètement le caractère sexuellement explicite de l'œuvre. Cette requalification masque la charge politique d'une représentation objectivante de la passivité des femmes. L'érotisme est ici le prétexte légitime pour montrer un sexe féminin frontalement, là où d'autres formes de représentation seraient jugées obscènes.

Cette légitimation de la représentation d'un sexe frontalement exposé dans un musée sous couvert d'érotisme ne fait cependant pas disparaître les logiques de visualisation fragmentée que l'on retrouve également dans la pornographie. En ce sens, le tableau de Courbet peut être lu comme un point de convergence entre discours de légitimation artistique et régime gynécoscopique de la modernité.

En effet, si l'on revient aux théories de Paola Uparella et Carlos A. Jáuregui, le régime gynécoscopique désigne un système de visuel dans lequel les organes génitaux utérins sont surexposés à travers des dispositifs artistiques, scientifiques ou pornographiques qui, tout en les rendant visibles, les désincarnent. À travers des principes comme la fragmentation synecdochique, l'ultra-visibilité et le recouvrement paradoxal, ce régime construit une représentation du féminin centrée sur l'exposition de vulves tout en effaçant l'expérience vécue, sensorielle et subjective de ce corps. Le cadrage serré, l'absence de visage et la frontalité dans *L'Origine du monde* en sont des exemples particulièrement éloquents : sous une apparente neutralité esthétique, c'est un ordre visuel normatif qui s'impose, où la visibilité ne garantit ni la reconnaissance ni l'agentivité. Ainsi, loin de neutraliser les tensions idéologiques propres à la représentation sexuelle des corps féminins, la requalification muséale participe à un

⁹¹ Julie Lavigne, *op. cit.*, p.88.

⁹² La commande de *L'Origine du monde* est attribuée à Khalil-Bey, un diplomate turc, agréant sa collection personnelle d'œuvres érotiques. Jacques Lacan fût le dernier particulier à posséder ce tableau avant son acquisition par le musée d'Orsay en 1995.

processus plus vaste de naturalisation d'un regard historiquement situé. Un regard qui découpe, expose et réduit les corps féminins à un sexe.

2.4 Fragonard et le voyeurisme actif : un contre-exemple ambigu

Le tableau *Les Hasards heureux de l'escarpolette* de Jean-Honoré Fragonard (fig. 11) s'inscrit dans la continuité des œuvres précédemment analysées, dans lesquelles un *screen surrogate* opère comme relais du regard masculin des spectateurs, dirigé vers l'entrejambe d'une femme. L'homme dissimulé dans le buisson occupe une position de voyeur, tout en servant de relais visuel pour le·la spectateur·trice, qui adopte symboliquement son point de vue. La composition met donc en place un dispositif de regard qui assume pleinement la perspective masculine sur le corps féminin.

La posture de la femme représentée semble indiquer une forme de conscience du regard qui s'exerce sur elle. Son geste – lever la jambe tout en regardant dans la direction de l'homme dissimulé – suggère une participation active au jeu érotique mis en scène, une « coquinerie » codée, typique de l'esthétique libertine. D'autant plus que l'on sait que la mode vestimentaire de l'époque faisait en sorte que les femmes ne portaient pas de culottes : « Au début du XVIII^e siècle, la pudeur féminine est un fait acquis - à tel point que l'on a pu supprimer ces caleçons auxquels les femmes s'habituait mal [...] »⁹³.

Bien que l'on puisse être tenté d'y lire une certaine agentivité féminine, en rupture avec la passivité souvent associée aux figures féminines, cette lecture doit être nuancée. Peut-on véritablement parler d'agentivité lorsque la scène est conçue par un peintre homme, commandée par un spectateur masculin, et inscrite dans un système visuel patriarcal ? Le consentement que semble exprimer la figure féminine pourrait n'être qu'une mise en scène au service du fantasme masculin, une stratégie iconographique qui simule la liberté pour mieux légitimer le plaisir du regard. Cette ambiguïté constitue l'un des aspects les plus significatifs de l'œuvre. Par ailleurs, le contexte de commande renforce cette interprétation : le personnage masculin devait initialement être un homme d'Église, mais fut remplacé par un mari trompé, accentuant ainsi la légèreté érotique de la scène au détriment de sa portée critique. Cette substitution témoigne d'une manipulation narrative orientée par les attentes du regard masculin et les conventions du genre galant, tout comme en témoignent de nombreuses œuvres de style rococo, tel que *L'Odalisque* de François Boucher (fig. 12). Dans cette œuvre, c'est aussi le

⁹³ Jean-Claude Bologne, *Histoire de la pudeur*, Paris, Olivier Orban, 1986, p.72.

regard de la femme, qui cette fois-ci intercepte directement celui du spectateur, qui suggère un désir réciproque et une agentivité féminine.



Figure 11. Jean-Honoré Fragonard, *Les hasards heureux de l'escarpolette* (*The Swing*), 1767-1768. Peinture à l'huile, 81 x 64.2 cm. The Wallace Collection, Londres, Angleterre.

En lien avec la dernière œuvre, il faut garder à l'esprit que Boucher a repris cette pose dans plusieurs dessins et peintures, et que le modèle n'a pas toujours le regard tourné vers celui du spectateur. De plus, dans une de ses études à la sanguine (fig. 13), le modelé du drap suggère une gestalt phallique évidente entre les jambes de la femme. Cet arrangement du drapé est certainement voulu par l'artiste et confirme la charge érotique des œuvres similaires qu'il a réalisées, même si, dans celles-ci, la présence phallique est absente. Ces œuvres apparaissent ainsi comme un contre-exemple ambigu, dans lequel s'esquisse une forme de complicité féminine, sans pour autant échapper aux logiques de domination visuelle propres à l'imaginaire libertin et patriarcal du XVIII^e siècle.

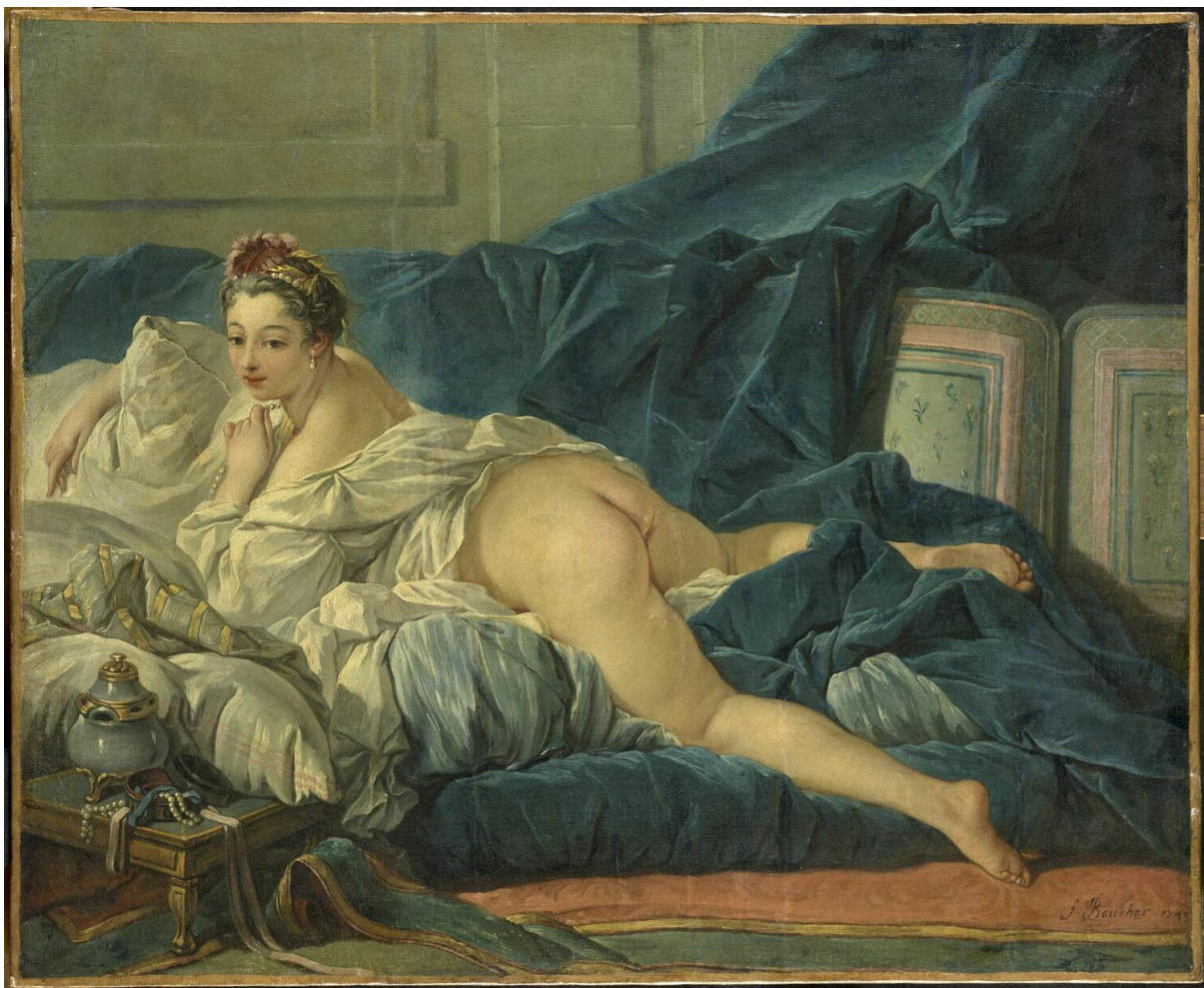


Figure 12. François Boucher, *L'Odalisque* ou *L'Odalisque brune*, 1743. Huile sur toile, 53 × 64 cm.
Musée du Louvre, Paris, France.



Figure 13. François Boucher, *La jeune fille couchée* ou *Femme nue allongée*, vers 1740.
Sanguine rehaussée de blanc, 32 x 46 cm. Collection Horvitz.

2.5 Cage, oiseau et jambes entrouvertes : symbolique croisée

En partant du principe que les codes de sexualisation varient selon les époques, les cultures et les contextes d'expression, de production et de réception des images, force est d'admettre qu'il n'existe pas de cadre d'analyse applicable à toutes les représentations de femmes avec les jambes entrouvertes. Une analyse nuancée et individuelle de chaque image est donc nécessaire pour en saisir la complexité, bien qu'il soit tout de même possible d'en dégager une interprétation globale. La sexualisation des jambes des femmes n'est pas anecdotique ; bien qu'il soit possible de l'étudier dans un contexte historique précis, comme c'est le cas dans l'article de Solomon-Godeau⁹⁴, elle conserve une connotation générale constante. Il s'agit d'un motif récurrent pourtant négligé dans la recherche. C'est pourquoi il convient à présent de poursuivre avec l'analyse d'œuvres dans lesquelles la symbolique des jambes ouvertes s'entrelace et renforce l'iconographie d'autres éléments présents, comme c'est le cas dans certaines œuvres représentant des femmes ou des jeunes filles avec un oiseau et/ou une cage.

⁹⁴ Abigail Solomon-Godeau, *op. cit.*, p.65-108.

Le motif de la cage et de l'oiseau est un symbole à connotation sexuelle bien établi. Comme le résume Elaine Shefer⁹⁵, leurs présences symbolisent tour à tour la virginité et la sexualité féminine, l'enfermement dans l'amour ou le mariage, l'oppression et la prostitution, le passage de l'enfance à l'âge adulte, ainsi que la protection offerte par le foyer face aux dangers du monde extérieur. De manière plus directe, cela peut aussi symboliser l'acte sexuel de la pénétration hétéronormative, l'oiseau représentant le pénis et la cage le vagin.

J'avance ici l'idée que ce symbolisme visuel ne fonctionne pas de manière isolée : les implications de la cage et de l'oiseau font écho à celles de la représentation des cuisses écartées, et ces deux éléments se renforcent mutuellement dans leur évocation de la sexualité féminine perçue à travers un prisme masculin. Toutes deux évoquent non seulement la transgression des normes sexuelles imposées aux femmes – qu'il s'agisse de la perte de la virginité, des relations sexuelles hors mariage ou de l'expression de leur désir – mais aussi les conséquences d'un tel comportement, telles que l'exclusion sociale, l'association avec la prostitution ou la marginalisation des femmes perçues comme non vertueuses et immorales. De plus, de nombreuses toiles et gravures qui utilisent la cage et l'oiseau dans leur symbolique sexuelle représentent également des femmes dans une position où leurs jambes sont entrouvertes, bien que cette posture soit rarement mentionnée dans les descriptions des œuvres, et encore moins considérée comme un objet d'analyse à part entière. Par exemple, la gravure *L'oiseau privé* de Philibert-Louis Debucourt (fig. 14) est décrite ainsi :

Dans un jardin rustique avec des haies taillées en forme de portique au fond, et à G. [gauche] une statue de l'Amour tirant de l'arc, une jeune fille assise à terre et tenant sur elle une cage fleurie dont la porte est ouverte, tend de la main D. [droite] une rose à un petit oiseau voletant sur un buisson devant la statue de l'Amour. Une lettre est à terre. La jeune fille coiffée en boucles, le cou et un sein découvert, un châle noir sur les bras, est habillée d'une robe en mousseline avec double jupe. Les pieds sont chaussés de très fins souliers rayés. Un ruban que la jeune fille tient dans la main G. [gauche] est fixé à la cage.⁹⁶

Bien que la description ne mentionne pas la position des jambes, cette posture participe à l'évocation d'un abandon de la femme aux plaisirs charnels, renforçant ainsi l'interprétation implicite d'une relation sexuelle à travers l'oiseau, qui se dirige de la statue de l'amour vers la cage tenue par la femme. À mon avis, l'absence d'analyse de la position des jambes dans cette œuvre, ainsi que dans d'autres, empêche de voir qu'elle agit comme un élément de redondance isotopique, qui renforce les significations des autres éléments sans pour autant en être le

⁹⁵ Elaine Shefer, « The 'Bird in the Cage' in the History of Sexuality: Sir John Everett Millais and William Holman Hunt », *Journal of the History of Sexuality*, vol.1, n°3, 1991, p.446-480.

⁹⁶ Maurice Fenaille, Michel Vaucaire et Lucien Cerf, *L'œuvre gravé de P.-L. Debucourt (1755-1832)*, Paris, Librairie Damascène Morgand (Édouard Rahir et Cie, successeurs), 1899, p.49.

symbole principal. Pourtant, son analyse en tant qu'élément indépendant permet d'approfondir la compréhension des messages sous-jacents.



Figure 14. Philibert-Louis Debucourt, *L'oiseau privé*, 1795. Aquatinte en couleur, eau-forte et pointillé sur papier bleu. Collection Widener, National Gallery of Art, Washington, États-Unis.

Sous la légèreté des scènes de pastorales, l'iconographie peut à l'occasion servir à représenter une violence sexuelle édulcorée. Sous couvert de l'innocence des jeux de séduction, une analyse poussée soulève un doute sur le message véhiculé. Dans la gravure *La cage dérobée* ou *Le voleur adroit* (fig. 15) par Dominique-Vivant Denon (d'après l'œuvre de Noël Hallé), on voit un homme soulevant un pan de la jupe d'une femme endormie afin de dérober la cage qui se trouve entre ses genoux.



Figure 15. Dominique-Vivant Denon, *La cage dérobée ou Le voleur adroit*, entre 1761 et 1763.
Gravure sur cuivre, 10,5 x 16,17 cm. Localisation inconnue.

Bien que l'on devine que ses jambes sont entrouvertes sous ses jupes, cela n'a rien à voir avec l'expression d'un désir sexuel, que la femme n'est pas en mesure d'exprimer, puisqu'elle est endormie. Malgré cela, la cage est placée entre les jambes de cette femme qui dort et qui est présentée dans une pose suggestive et passive. Elle ne protège pas sa cage, elle ne protège pas sa vertu. Encore une fois, cela rejoint un des trois principes du régime gynécoscopique⁹⁷, soit le recouvrement paradoxal, c'est-à-dire les stratégies mises en place pour occulter la violence sous-jacente. La scène est traitée comme un sujet léger, grivois et anodin. Mais sous cette apparence d'innocence, la surcodification de la représentation de la vulve, qui passe ici par l'iconographie de la cage d'oiseaux, évacue toute la dimension des expériences corporelles, dont celle de la violence sexuelle. Le titre sert aussi de relais⁹⁸ à cette lecture : *La cage dérobée* ou *Le voleur adroit* signifie clairement que ce qui est usurpé – sa virginité – ne l'est pas avec l'accord de la victime.

Il serait faux de croire que la notion de consentement sexuel est quelque chose de récent ou de spécifique à notre société. Comme le souligne avec justesse Diane Wolfthal dans son livre *Images of Rape: The "Heroic" Tradition and its Alternatives*:

⁹⁷ Paola Uparella et Carlos A. Jáuregui, *op. cit.*, p.79-114.

⁹⁸ Barthes Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, p. 40-51. En ligne.
< <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1027> >.

Art historians have traditionally failed to unmask the eroticized and santized [*sic*] images of rape that they included in the canon. Furthermore, if we broaden our focus to include a wider range of works, a far more complex conception of rape emerges.⁹⁹

En outre, selon elle, le problème d'un tel sujet de recherche réside dans la définition changeante de ce qu'est ou non un viol. Par exemple, les traités de guerres jusqu'au XVII^e siècle permettaient aux soldats de violer les femmes de l'ennemi, tout comme il était considéré impossible de violer des prostituées, puisqu'étant des femmes du peuple, exclues des sphères de distinction et de respectabilité.

Le fait est, que malgré les définitions juridiques ou culturelles changeantes du viol, ce qui demeure constant c'est le ressenti des femmes. Comme l'observe Wolfthal, ce n'est pas parce qu'un acte était qualifié d'enlèvement, de séduction ou considéré comme légal que la victime ne le percevait pas comme une agression. Il ne s'agit pas non plus d'une projection contemporaine – au XV^e siècle, l'anglaise Margery Kempe a exprimé sa peur de subir un viol, ainsi que ses stratégies pour éviter une telle situation et Christine de Pizan a condamné avec véhémence ce crime dans *Le Livre de la Cité des Dames* en 1405. Ces deux exemples illustrent clairement que, malgré des contextes culturels où la violence sexuelle était souvent banalisée ou passée sous silence, des femmes parviennent à exprimer un ressenti profond d'atteinte et d'injustice. Cela montre qu'une conscience de la violence subie — et donc, par contraste, du refus ou du non-consentement — existe, même dans ces contextes historiques. En outre, si les expressions langagières autour des jambes des femmes évoquées dans le premier chapitre peuvent sous-entendre leur consentement ainsi que leurs désirs sexuels, c'est qu'il existe une certaine compréhension de ce qu'est le consentement et, par conséquent, de ce qu'implique son absence.

Si l'on revient à la symbolique de la cage à oiseau, une question se pose : comment ce motif opère-t-il dans la représentation visuelle d'un couple hétérosexuel ? Dans *Le Nid d'oiseau* de Nicolas Lancret (fig. 16), la position des jambes de la femme est particulièrement suggestive : elle est représentée les jambes écartées, l'une d'elles, appuyée sur celle de l'homme à sa gauche, s'étendant entre les jambes de ce dernier.

⁹⁹ Diane Wolfthal, *Images of Rape: the "Heroic" Tradition and its Alternatives*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 2.



Figure 16. Nicolas Lancret, *Le nid d'oiseau*, XVIII^e siècle. Huile sur bois, 15,4 x 20,1 cm. Musée des Beaux-Arts, Valenciennes, France.

Bien que la figure masculine soit ici présente, l'interprétation symbolique de la cage à oiseau reste inchangée. C'est toutefois sa présence qui introduit une tension de séduction plus explicite entre les deux personnages. L'entrecroisement de leurs jambes met en évidence une tension érotique, une proximité intime, laissant transparaître un désir mutuel. Cette pose reprend celle adoptée par la Vénus de Jean-François de Troy dans l'œuvre *Vénus et Adonis* (fig. 17) que Colin B. Bailey décrit comme « très impudique »¹⁰⁰. Il ne s'agit toutefois pas d'une posture anecdotique et, bien que ces deux tableaux aient été peints au XVIII^e siècle, mon propos n'est pas d'établir un lien direct d'influence entre eux. Au contraire, c'est plutôt pour montrer que cette position corporelle s'inscrit dans une tradition iconographique plus large¹⁰¹. Ces

¹⁰⁰ Colin B. Bailey, *Les Amours des Dieux: la peinture mythologique de Watteau à David*, catalogue d'exposition, Paris, 1991, p.141. La version anglaise utilise l'expression « *exceedingly immodest* », traduit dans la version française par « très impudique ». Cette traduction atténue toutefois l'intensité de l'original, dont la portée morale et stylistique est sensiblement plus forte.

¹⁰¹ Voici cinq œuvres, allant du XVI^e au XVIII^e siècle, qui présentent des compositions similaires : Paul Véronèse, *Vénus et Adonis*, vers 1586. Huile sur toile, 68 x 52 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienne, Autriche. (Numéro d'inventaire : GG_1527) < <https://www.khm.at/en/artworks/venus-und-adonis-391-1> > ; Abraham Janssens (attribuée à), *Hercules Kicking Faunus out of Omphale's Bed*, 1607, Huile sur toile, 149 x 189 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhague, Danemark (Numéro d'inventaire : KMSp344)

représentations, toutes explicites, laissent peu de doute quant à la nature sexuelle de la scène : elles annoncent clairement un acte sexuel à venir, en jouant sur une tension dramatique et érotique assumée.



Figure 17. Jean-François de Troy, *Vénus et Adonis*, vers 1730. Huile sur toile, 98 × 136 cm. Collection particulière.

Tout comme dans l'œuvre de *Susanna in the bath* du Tintoret, la posture suggestive des jambes et du corps des femmes dans l'œuvre suivante est ambivalente, car elle est à la fois porteuse d'une lecture morale de leur sexualité tout en répondant aux attentes du *male gaze*. Dans la reproduction gravée de l'œuvre *Les deux cages* ou *La plus heureuse*¹⁰² par Charles Paul Jérôme de Bréa (fig. 18), on voit deux femmes assises au pied d'un arbre. Leurs jupons sont légèrement relevés, exposant leurs chevilles, et chacune tient une cage entre leurs jambes entrouvertes. Alors que la femme de droite pleure la perte de son oiseau en se frottant les yeux d'une main, celle de gauche sourit en regardant le petit oiseau qui regarde dans l'intérieur de

< <https://open.smk.dk/en/artwork/image/KMSsp344?q=KMSsp344&page=0> > ; Louis Jean-François Lagrenée, *Mars et Vénus surpris par Vulcain*, 1768. Huile sur toile, 1,21 m de diamètre. Le Louvre, Paris, France (Numéro d'inventaire : RF 1983 77) EN ligne. < <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010063935> > ; François Boucher (imitation, pastiche de), *Couple d'amoureux*, XVIII^e siècle. Musée du Louvre, Paris, France. (Numéro d'inventaire : MNR 117). En ligne. < <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066677> >.

¹⁰² Malgré mes recherches, je n'ai pu localiser l'œuvre originale de Nicolas Lavreince. D'après le *Catalogue des gravures françaises du XVIII^e siècle*, la reproduction de M. de Bréa était vendue au prix de 12 £ directement auprès de l'artiste ou chez le marchand d'estampes Jauffret, galerie du Palais-Royal. Emmanuel Bocher, *Les Gravures françaises du XVIII^e siècle. Premier fascicule: Nicolas Lavreince*, Paris, À la librairie des bibliophiles, 1875, p.23.

sa cage. Les femmes sont présentées en opposition l'une envers l'autre, celle qui possède encore sa virginité contre celle qui l'a perdue. Le titre *La plus heureuse* sert d'ancrage à la signification de l'œuvre, puisque non seulement la femme de gauche profite des avantages d'une apparence vertueuse (même si elle est représentée dans une pose explicite), mais aussi parce qu'il souligne le malheur de la femme de droite, sous-entendant la perte de sa valeur dans le contexte social.



Figure 18. Charles Paul Jérôme de Bréa, *Les deux cages ou La plus heureuse*, 1789. Estampe à la manière noire, 51,1 x 38,5 cm. Musée d'art et d'histoire, Genève, Suisse.

2.6 Vers une typologie visuelle de la posture des jambes ouvertes

D'un point de vue artistique masculin, cette pose s'est fétichisée, car elle condense plusieurs peurs et fantasmes sociaux envers les femmes. En les représentant dans cette position, elles deviennent ainsi une figure de transgression des normes et d'un désordre symbolique, puisque l'ambiguïté sexuelle de ces images n'a pas pour but de présenter la liberté sexuelle des femmes, mais de mettre en garde contre la folie, la luxure et la prostitution. Ces images répondent aux désirs masculins tout en confinant les femmes dans une dualité impossible à naviguer, celle de la vierge et de la putain. On représente leur disponibilité sexuelle, mais elles doivent être chastes. Leur sexualité est exacerbée, mais représente aussi un risque à l'ordre

social. Elles sont des objets de désirs, mais non des sujets désirants, responsables de leur propre perte si elles succombent aux désirs des hommes. Mais qu'en est-il lorsque des femmes artistes se réapproprient cette pose ?

VALIE EXPORT s'est inspiré à de nombreuses reprises d'œuvres canoniques desquelles elle reprend les poses des femmes. Dans la série *Körperkonfigurationen (Body Configurations, 1972–1982)*, on retrouve *Die Geburtenmadonna* (fig. 19), dans laquelle Export reprend et détourne la pose de la Vierge Marie de la sculpture *La Pietà* de Michel-Ange (1498-99). Pour l'artiste, ces œuvres¹⁰³ se composent de deux objets :

Le premier consiste en une série de photographies d'une jeune femme qui prend des poses énigmatiques, à la gestuelle très appuyée, avec un air qui oscille entre la mélancolie et l'inspiration, et dont le regard absorbé ou baissé n'est jamais orienté vers le spectateur. Quelques objets contemporains : une pile d'assiettes, fer à repasser viennent parfois rendre son attitude encore plus incongrue, déplacée. Le second type correspond à ce que Valie Export nomme "le montage" et consiste en l'assemblage de ces représentations avec une reproduction de leur modèle à la même échelle.¹⁰⁴

EXPORT adopte ici la pose de la Vierge tenant le corps de son fils mort sur la croix dans ses bras, mais sans la présence de celui-ci, la pose devient ambiguë, d'autant plus que l'artiste a juxtaposé son portrait sur une publicité de laveuse tirée d'un magazine. Sans la version du collage superposé à l'œuvre de Michel-Ange, il n'y a que le titre qui nous évoque *La Pietà*.

VALIE EXPORT explique s'être intéressée aux « anciennes postures physiques », qu'elle considère comme une « archive des positions corporelles ». En traquant « ces mouvements figés du corps », elle expose « un canon, une doctrine ». En isolant ces poses, elle les définit comme étant une forme d'expression à part entière, véhiculant une « grande valeur expressive et informative dans l'examen des mythologies de l'émotion propre à une époque », « tandis que le montage [qu'elle effectue] de ces postures à l'aide de matériaux contemporains vise à ridiculiser celles-ci »¹⁰⁵.

¹⁰³ Ces œuvres ne se retrouvent pas toutes dans la même série. Par exemple, l'œuvre *Erwartung (Expectation)*, qui date aussi de 1976, reprend la pose du tableau *La Madone à la grenade* de Sandro Botticelli, mais fait partie de la série *Nachstellungen (Reenactments)*.

¹⁰⁴ Sophie Delpoux, *Le corps-caméra : le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010, p.125.

¹⁰⁵ VALIE EXPORT, « *Körperkonfigurationen 1972-1976* », Linz, VALIE EXPORT, Linz, OÖ Landesmuseum, 1992, p. 68. Cité et traduit dans Sophie Delpoux, *op. cit.*, p.125.



Figure 19. VALIE EXPORT, Die Geburtenmadonna (Madonna of the Nativity ou Birth Madonna), 1976.

Dans *La Pietà*, on devine que la Vierge écarte ses jambes dissimulées sous sa robe afin de mieux soutenir le corps de son fils, alors que VALIE EXPORT les ouvre pour s'asseoir sur une laveuse. Sa jupe, plus courte que celle de la Madone, expose ses jambes jusqu'aux genoux. Sans le rappel visuel de la sculpture de Michel-Ange dans le collage d'EXPORT sur un fond blanc, la posture de l'artiste évoque celle de la femme « la plus heureuse » dans la gravure de M. de Bréa. Bien qu'Export cherche à déconstruire les poses féminines stéréotypées, la question se pose alors de savoir si l'artiste mesure pleinement cette translation : en dévoilant ce qui était dissimulé dans l'iconographie sacrée, elle introduit une charge symbolique nouvelle, qui dépasse peut-être la simple référence critique aux poses féminines stéréotypées.

Bien qu'elle ne se soit pas spécifiquement attardée sur cet élément, elle décrit son travail ainsi : « *In Valie Export's work, fear of the damage male language does to women is extended to an analysis of the damage done to the body language of women, as evidenced in paintings by men* »¹⁰⁶. Mon mémoire s'inscrit dans la même perspective : en analysant autant l'impact du langage et des expressions verbales que leur influence dans la représentation visuelle du corps

¹⁰⁶ VALIE EXPORT, « Aspects of Feminist Actionism », *New German Critique*, n° 47, Duke University Press, printemps-été 1989, p.83.

des femmes, je cherche à comprendre les mécanismes par lesquels l'art contribue à façonner, imposer ou – comme dans le cas de VALIE EXPORT - contester les normes de genre.

Il n'est donc pas déraisonnable de faire une analyse comparative de la gravure *La plus heureuse* avec le collage *Die Geburtenmadonna*. En effet, au niveau formel, la posture des femmes est similaire. Le fait que chaque femme soit assise sur un objet placé entre ses jambes, dont la présence invite à une lecture iconographique, oriente l'interprétation de l'œuvre : la signification des cages et de la laveuse est en lien avec les normes qui encagent, contrôlent et assujettissent leur sexualité. Alors que la gravure met en garde les femmes sur les conséquences et les répercussions d'une sexualité déviante, le collage d'Export critique la maternité et le rôle domestique assigné aux femmes. La Madone des naissances qu'elle personnifie devient ainsi une figure ambivalente : d'un côté, elle incarne la mère, celle qui a donné naissance, et de l'autre, la ménagère, enfermée dans les tâches domestiques, tout en rappelant que Marie est la seule femme à être mère tout en étant pure, c'est-à-dire vierge.

La laveuse placée entre ses jambes évoque à la fois l'acte sexuel nécessaire à la conception et l'accouchement. L'objet domestique devient ainsi un symbole puissant de l'enfermement des femmes dans un cycle de procréation et de tâches ménagères, contestant la place qui leur est historiquement assignée.

En définitive, bien que VALIE EXPORT pose pour son œuvre *Die Geburtenmadonna*, on ne peut pas vraiment la considérer comme un autoportrait, puisqu'elle personnifie et détourne la figure de la Vierge, ce qui lui permet de mettre en lumière les contraintes liées à la maternité. L'œuvre s'inscrit plutôt comme une critique des rôles assignés aux femmes dans la société. Il ne s'agit donc pas d'une réappropriation à proprement parler de sa propre sexualité. Bien que cette œuvre ne soit pas directement en lien avec le sujet mon mémoire, elle me paraît pertinente dans la mesure où elle montre que l'analyse de la posture corporelle — en l'occurrence, celle des jambes — peut s'avérer significative dans d'autres contextes artistiques. Dans la seconde partie de mon travail, je m'intéresserai plus particulièrement aux œuvres qui cherchent à redéfinir les femmes comme sujets, dans une perspective de réappropriation de leur sexualité et de l'expression de leurs désirs.

PARTIE II – LE GESTE INDOMPTABLE : L’ANASYRMA ET LA PEUR DU CORPS DES FEMMES

[...] je ne peux que tourner en rond sur l’idée d’une putain affalée sur le dos, offrant la possibilité d’un coït entre deux rendez-vous d’affaires, ouvrant les jambes jusqu’au Japon, jusqu’au point ultime du globe où le jour est la nuit et la nuit le jour [...].

- Nelly Arcan, *Putain*, 2001, p.45.

Cette seconde partie marque une transition importante : après avoir exploré les codes linguistiques et iconographiques qui ont façonné la perception du corps féminin, il s’agit désormais de remonter aux sources culturelles et mythologiques de l’*anasyrma*. Ce geste, qui consiste à soulever ses vêtements pour exposer sa vulve, est étudié ici comme un acte symbolique ancien, doté de significations protectrices, rituelles et transgressives. Ce détour peut sembler inattendu après une première partie centrée sur le langage et les normes visuelles occidentales modernes. Il s’inscrit pourtant dans une approche généalogique, attentive aux discontinuités historiques et aux rapports de pouvoir qui structurent les représentations du corps. Comprendre les réappropriations contemporaines suppose de replacer ce geste dans une tradition plus vaste, où il était porteur de significations multiples et puissantes, bien avant d’être réduit à un signe d’érotisme ou d’exhibition vulgaire.

Le troisième chapitre se consacre ainsi à une enquête historique et anthropologique sur les représentations des vulves et du geste d’exposition génitale, en examinant des figures anciennes, mythes et pratiques rituelles qui témoignent de sa force symbolique. Loin de se limiter à la provocation sexuelle, ce geste a longtemps été associé à des pouvoirs de protection, de fertilité ou de contestation, montrant que le corps féminin, souvent réduit à un objet de regard, a également été investi de fonctions protectrices et de puissances symboliques. Cette analyse ne vise pas à figer un sens originel, mais à mettre en lumière un réseau de significations où se croisent croyances, tabous et représentations collectives, fournissant des clés pour comprendre les réemplois modernes et contemporains.

Ce détour historique permet d’éclairer l’analyse menée dans le quatrième chapitre, consacré aux œuvres féministes et queers des XX^e et XXI^e siècles qui réinvestissent l’*anasyrma* pour défier les codes visuels dominants et affirmer de nouvelles formes de subjectivité. Ces pratiques artistiques contemporaines dialoguent avec des imaginaires anciens, les détournent ou les réactualisent, produisant ainsi une tension féconde entre héritage et subversion.

En somme, cette seconde partie assume une transition méthodologique : elle montre que l'histoire des représentations corporelles n'est pas linéaire, mais tissée de réinterprétations successives. Ce choix de remonter aux racines symboliques du geste, avant d'analyser ses réappropriations militantes, permet de souligner sa puissance symbolique et politique. L'anasyrma devient alors un point d'observation privilégié pour comprendre comment le corps féminin, longtemps réduit au statut d'objet de regard, devient aussi un vecteur d'affirmation et de contestation culturelle.

CHAPITRE 3

3.1 La vulve : figurations préhistoriques et premières schématisations

Une demi-heure après M. de Richelieu me demande laquelle des deux actrices me plaisait davantage pour la beauté.

- Celle-là.

- Elle a des vilaines jambes.

- On ne les voit pas, Monsieur et après, dans l'examen de la beauté d'une femme la première chose que j'écarte sont les jambes.

- Giacomo Girolamo Casanova,
Histoire de ma vie, 1993, p.587.

Dans le livre *Représentation de l'intimité féminine dans l'art du paléolithique en France*, les auteur·e·s prennent le temps de différencier les représentations de vulves isolées de celles incorporées, c'est-à-dire celles intégrées à une représentation corporelle d'une femme. Bien que n'étant pas le thème principal de l'art du paléolithique, la quantité de représentations de femmes et de vulves dépasse largement celles représentant des hommes et des phallus¹⁰⁷. Aujourd'hui, elles sont malheureusement regroupées sous l'appellation de « Vénus », terme adopté après que Joseph Szombathy a ainsi désigné la statuette découverte lors des fouilles qu'il dirigeait à Willendorf en 1903¹⁰⁸.

Parmi les Vénus paléolithiques sculptées, les auteur·e·s distinguent trois différents types de morphologie de la vulve. Le premier type regroupe les figurines sans vulve, présentant un simple triangle pubien (fig. 20), évoquant la zone génitale de manière schématique. Les caractéristiques sexuelles secondaires, telles que les seins, le ventre et les hanches permettent d'y reconnaître un corps de femme. La vulve n'est donc pas un élément essentiel à cette identification. Le deuxième regroupe celle ayant une fente vulvaire¹⁰⁹. L'aspect du pubis reste

¹⁰⁷ Jean-Pierre Duhard, Brigitte Delluc et Gilles Delluc, *Représentation de l'intimité féminine dans l'art paléolithique en France*, 2014, Université de Liège, p.11.

¹⁰⁸ L'association du nom de la déesse Vénus à des figurines du paléolithique est problématique, tout comme l'usage de l'appellation Baubo pour désigner certaines représentations féminines d'origine grecque ou égyptienne. Dans les deux cas, ces dénominations projettent des interprétations anachroniques qui biaisent le travail d'analyse et d'identification de ces objets, au risque d'en altérer le sens ou le contexte d'origine. Pour Vénus, voir *Ibid.*, pour Baubo, voir Françoise Dunand, « Une "Pseudo-Baubo" du musée de Besançon », dans Hélène Walter (dir.), *Hommages à Lucien Lerat*, Besançon, Université de Franche-Comté, 1984, tome 1, p.263-270.

¹⁰⁹ Il n'existe pas encore de consensus quant à savoir si le triangle pubo-génital doit être interprété comme une représentation des organes génitaux externes ou non en l'absence d'une fente vulvaire ou du début du sillon interlabial. Les auteur·e·s soulignent que la présence d'autres éléments de sexualisation (ventre, seins, hanches) qu'un triangle pubo-génital sans fente peut être identifié comme une vulve. Par ailleurs, le sillon interlabial est parfois visible en l'absence de caractères sexuels secondaires, ce qui amène certain·es chercheur·e·s à y voir des représentations de filles prépubères. Jean-Pierre Duhard, Brigitte Delluc et Gilles Delluc, *op. cit.*, p. 16.

somme toute conforme à l'anatomie, puisque même en position debout, il est possible que le début du sillon interlabial soit visible, bien que parfois exagérément haut (fig. 21). Le dernier regroupe des représentations de vulves qui sont anatomiquement impossibles. Alors que la posture des corps reste en extension-adduction au niveau des membres inférieurs, c'est-à-dire debout les jambes droites et collées l'une sur l'autre, la vulve est entièrement représentée d'un point de vue périnéal (frontal) et occupe l'espace du pubis, comme on peut le voir sur la *Vénus de Grimaldi* dite le *Losange* datant du Gravettien, soit entre -31 000 et -22 000 (fig. 22). Dans ce dernier cas, ce que les auteur·e·s décrivent comme une « migration figurative du réalisme intellectuel¹¹⁰ » est, en sémiotique, l'équivalent à une opération de transformation de la figurine sculptée. Plus précisément, il s'agit d'un déplacement¹¹¹ de la vulve, agissant ainsi sur l'objet pour en extraire du sens. L'exposition de la vulve et l'attention aux détails anatomiques sont donc significatives pour l'artiste, bien que nous ne puissions qu'émettre des suppositions sur sa signification.



Figure 20. *Vénus de Laussel*, env. 25 000 av. J.-C., Gravettien. Bas-relief en calcaire. Musée d'Aquitaine, Bordeaux, France.

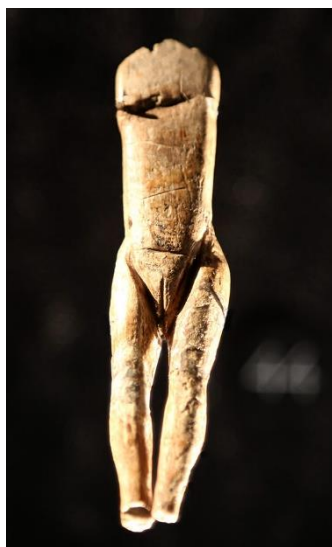


Figure 21. *Vénus impudique*, Paléolithique supérieur. Sculpture en ivoire de mammouth, 7,7 × 1,8 × 1,4 cm. Musée de l'Homme, Paris, France.

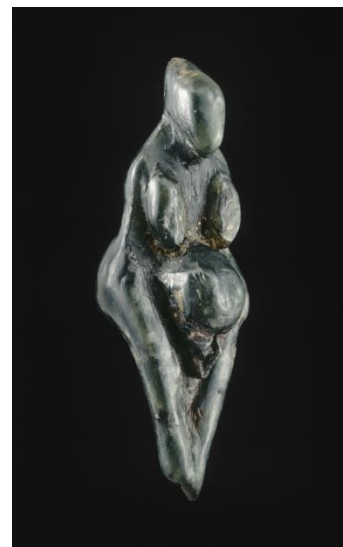


Figure 22. Figurine dite « Le Losange », env. 25 000 av. J. C., Gravettien. Stéatite, 6,1 × 2,1 × 1,8 cm. Musée d'archéologie nationale, Saint-Germain-en-Laye, France.

L'intégration du relief naturel préexistant se retrouve dans divers tracés et sculptures paléolithiques, dont certaines représentations de vulve¹¹². L'artiste opère sur le support

¹¹⁰ *Ibid.*, p.25.

¹¹¹ Louis Hébert, « Les opérations de transformation », dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, 2011, Rimouski, Québec, En ligne. < <http://www.signosemio.com/operations-de-transformation.asp> >.

¹¹² Romain Pigeaud, Florian Berrouet et Estelle Bougard, « Les constructions symboliques : l'art préhistorique comme support de communication », dans Olivier Buchsenschutz, *Signes et communication dans les*

préexistant des transformations en caractérisant, en structurant ou en modifiant l'objet selon une intention, afin de lui donner un sens. Les trois exemples suivants proviennent du paléolithique supérieur et représentent une vulve entre ce que l'on peut identifier comme deux jambes écartées. Les deux premiers exemples ont été retrouvés sur le site de fouille de Dolní Věstonice, en République tchèque, tandis que le dernier provient du site archéologique du Placard, en France. Le premier, un pendentif en ivoire de mammoth (fig. 23), datant de la culture du Gravettien (-31 000 à -22 000) représentant un corps de femme, dont la plupart des détails physiques ont été éliminés. Cette forme abstraite est identifiable à un corps de femme grâce à la fente vulvaire visible entre les deux tiges (potentiellement les racines d'une dent), que l'on peut ainsi identifier comme étant les jambes¹¹³. Le deuxième exemple, *Female Figurine V* (fig. 24) datant entre -29 000 à -25 000, est une figure en ivoire brisée, dont seule la partie inférieure du corps subsiste. Malgré les dommages, il est possible de constater que les jambes ont été sculptées de manière à être ouvertes. Le dernier exemple provient de la culture du Magdalénien (-17 000 à -14 000). Il s'agit d'un bâton perforé bifide (fig. 25). Intégré à la forme naturelle d'un bois de renne, la vulve est gravée dans la séparation. Cet ajout accentue probablement une gestalt d'un entrejambe de femme préexistante dans l'esprit du sculpteur·trice du paléolithique. On peut envisager que les opérations de transformation sur la *Vénus de Grimaldi* ont été réalisées parce que le support ne permettait pas de représenter la femme avec les jambes ouvertes, exposant ainsi le sexe dans une position anatomiquement fidèle.

Dans leur livre, Brigitte et Gilles Delluc reprennent leurs conclusions datant de la publication d'un de leur article en 1978¹¹⁴, dans lequel iels soulignent l'importance du point de vue de l'observateur. En l'absence de vue fessière prouvée, les auteur·e·s soutiennent que « la fréquence plus élevée d'une forme peut renseigner sur l'angle préférentiel d'observation »¹¹⁵. Iels soutiennent que la nuance entre les représentations schématiques de vulves triangulaires de celles ovales repose principalement sur la différence entre une vue pubienne pour la première et une vue périnéale pour la seconde. Nous verrons plus loin que cet angle préférentiel d'observation se retrouve, entre autres, dans les représentations de Baubo, et nous examinerons ce qu'il révèle sur le regard de l'artiste.

civilisations de la parole, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2016, p.54-69. En ligne.
< <https://books.openedition.org/cths/1761?lang=fr> >.

¹¹³ Alexander Marshack, *The roots of civilization; the cognitive beginnings of man's first art, symbol, and notation*, New York, McGraw-Hill, 1971, p.293.

¹¹⁴ Brigitte Delluc et Gilles Delluc, « Les manifestations graphiques aurignaciennes sur support rocheux des environs des Eyzies (Dordogne) », *Gallia préhistoire*, t.21, fascicule 2, 1978, p.400.

¹¹⁵ Jean-Pierre Duhard, Brigitte Delluc et Gilles Delluc, *op. cit.*, p.25.



Figure 23. *Figurines féminines stylisées*, env. 31,000 - 22,000 av. J. C., Gravettien. Sculptures en ivoire, 8,3 cm. Dolní Věstonice, Moravie. Moravian Museum, Brno, République tchèque.



Figure 24. *Female Figurine V*, env. 29,000 - 25,000 av. J.-C., Gravettien. Sculptures en ivoire, 4,2 cm. Dolní Věstonice, Moravie. Moravian Museum, Brno, République tchèque.

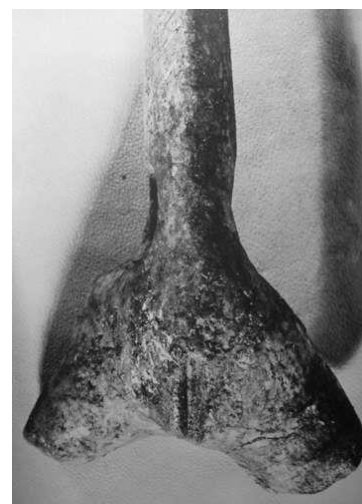


Figure 25. *Bâton sculpté et gravé en forme de vulve avec jambes écartées*, env. 14 000 – 13 000 av. J.-C., Magdalénien moyen. Bois de renne 15,5 cm. Localisation inconnue

3.2 Avant le geste : les origines de Baubo

Alors que les statuettes du paléolithique sont regroupées sous l'appellation « Vénus », les figurines de femme de l'époque hellénistique et celles de style égyptien sont globalement désignées sous le nom de « Baubo », bien qu'elles n'en soient pas toujours des représentations¹¹⁶. Ce corpus iconographique est majoritairement – mais pas exclusivement – composé de statuettes en terre cuite figurant des femmes accroupies aux jambes largement écartées¹¹⁷.

Absente des Hymnes homériques, principale source littéraire dont nous disposons sur les Mystères d'Éleusis¹¹⁸, Baubo n'est mentionnée que dans des textes plus tardifs, comme le *Protreptique* de Clément d'Alexandrie¹¹⁹ (vers 190 ap. J.-C.) et *Adversus nationes* d'Arnobius

¹¹⁶ Françoise Dunand, *op. cit.*.

¹¹⁷ Il existe de nombreux mythes dans différentes cultures et époques mettant en scène des figures féminines aux jambes écartées. Faute de temps et d'espace, je me concentre sur le mythe de Baubo, figure à laquelle ce geste est principalement associé dans la culture et la recherche occidentales.

¹¹⁸ Ensemble de rites religieux initiatiques célébrés dans l'Antiquité grecque à Éleusis, centrés sur le mythe de Déméter et Perséphone.

¹¹⁹ Arnobius di Sicca, *Arnobius adversus gentes*, Traduit vers l'anglais par Hamilton Bryce et Hugh Campbell, Edinburgh : T. & T. Clark, 1871, 386 p.

de Sicca (vers 300 ap. J.-C.)¹²⁰. Ces deux théologiens chrétiens des II^e et III^e siècles ont fortement critiqué les rituels d'Éleusis¹²¹, mais leurs descriptions des pratiques et des interprétations païennes plus folkloriques des Mystères ont permis au mythe de Baubo de trouver une place dans la transmission de ces traditions. À la suite de l'enlèvement de sa fille Perséphone par Hadès, qui en fit son épouse, Déméter est inconsolable. Déesse de l'agriculture, des moissons et de la fertilité de la terre, elle rend les terres stériles en retenant les semences dans le sol, refusant de laisser croître quoi que ce soit tant que sa fille ne lui est pas rendue. Dans sa quête pour retrouver sa fille, elle est accueillie par Baubo :

Baubô, qui avait accueilli Déo, lui offre du « cycéon », mais celle-ci dédaigne de le prendre et refuse de boire, plongée qu'elle était dans son deuil ; très chagrinée, Baubô se croit méprisée, et, découvrant ses parties, elle les montre à la déesse. [...] Ayant ainsi parlé, Baubô retroussa son péplos pour montrer de son corps tout ce qu'il y a d'obscène ; le jeune Iacchos, qui était là, tout en riant, agitait la main sous le sein de Baubô ; la déesse, alors, sourit, sourit dans son cœur ; elle accepta la coupe aux reflets bigarrés, où se trouvait le cycéon.¹²²

Dans le cadre du mythe de Déméter, tel que présenté dans les *Hymnes homériques*, c'est la figure d'Iambe qui intervient pour rompre le silence et apaiser la douleur de la déesse :

*And she [Demeter] made no approach, either by word or by gesture, to anyone.
Unsmiling, not partaking of food or drink,
she sat there, wasting away with yearning for her daughter with the low-slung girdle, until
Iambê, the one who knows what is dear and what is not, started making fun.
Making many jokes, she turned the Holy Lady's disposition in another direction, making her
smile and laugh and have a merry thûmos.
Ever since, she [Iambê] has been pleasing her [Demeter] with the sacred rites.*¹²³

Si Iambe parvient à faire rire Déméter par le biais de plaisanteries verbales, les récits postérieurs attribuent ce rôle à Baubo, qui provoque le rire de la déesse par un geste obscène, consistant à soulever sa jupe pour dévoiler ses organes génitaux. Bien que leurs modes d'action diffèrent, l'une par la parole, l'autre par le corps, ces deux figures féminines incarnent un rire à la fois libérateur et apotropaïque, qui marque la fin du deuil de Déméter. Pour finir, la déesse

¹²⁰ Clément d'Alexandrie, *Le protreptique : introd., trad. et notes de Claude Mondesert*, 2e ed. rev. et augm. du texte grec avec la collab. d'André Plassart, Paris, Édition du Cerf, 1949, 215 p.

¹²¹ Sur le traitement chrétien de l'*anasyrma* dans les récits liés à Baubo, voir notamment Fritz Graf, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, Berlin/New York, De Gruyter, 1974, p. 194-199. Graf montre que les auteurs chrétiens tels que Clément d'Alexandrie et Arnobe ne transmettent pas fidèlement les traditions païennes, mais adaptent et dramatisent les récits dans une visée polémique. Ces adaptations visent à disqualifier les cultes antiques en insistant sur leur obscénité supposée. Voir aussi Maurice Olender, « Aspects de Baubô : Textes et contextes antiques », *Revue de l'histoire des religions*, janvier-mars, 1985, vol. 202, n°1, p.15-17, qui souligne l'usage polémique de ces récits dans la littérature chrétienne ancienne.

¹²² Clément d'Alexandrie, *op. cit.*, p.76.

¹²³ *Homeric Hymn to Demeter*, v. 199-205, traduit par Gregory Nagy, cité dans Aynur-Michèle-Sara Karatas, « Personified Vulva, Ritual Obscenity and Baubo », *Journal of Greek Archaeology*, vol. 4, 2019, p.181. Elle fait une analyse comparative des sources littéraires dans lesquelles apparaissent Iambê et Baubô, ainsi que leur évolution respective à travers les traditions archaïques, hellénistiques et chrétiennes.

obtient de Zeus que Perséphone lui soit rendue six mois par an, instituant ainsi le cycle des saisons.



Figure 26. *Figurine de Baubo*, IV^e - II^e siècle av. J.-C. Terre cuite, 9 cm. Altes Museum, Staatliche Museen zu Berlin, Allemagne.



Figure 27. *Baubo assise sur un cochon*, 1^{er} siècle av. J.-C.. Terre cuite, 11,8 x 8,5 x 3,5 cm. Altes Museum, Staatliche Museen zu Berlin, Allemagne.



Figure 28. *Baubo*, III^e-II^e av. J.-C.. Terre cuite, 9.5 x 10.3 x 5 cm. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Allemagne.

3.3 Représenter Baubo : traditions iconographiques d'une figure marginale

Sous l'entrée de Baubo, dans le *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Théodora Karaghiorga-Stathacopoulou fait une distinction entre deux types de représentation de Baubo, soit celles de Priène et celles d'origine égyptienne¹²⁴. Dans le premier type sont regroupées celles de l'époque hellénistique, dont le visage est positionné sur le ventre surmontant des jambes nues et jointes. Le pubis se confond avec la courbure du menton. Le visage est soit encadré de cheveux bouclés ou des plis d'une jupe retroussée de façon à exhiber le ventre-visage. Les bras sont positionnés à la hauteur des oreilles du ventre-visage et portent parfois divers attributs, tels qu'une torche, une lyre ou un panier de fruits positionné sur la tête de Baubo¹²⁵ (fig. 26).

Le deuxième type qui regroupe les représentations d'origine égyptienne est sous-divisé en deux grandes catégories : celles de femmes nues, assises de face sur un porc (fig. 27), les

¹²⁴ Théodora Karaghiorga-Stathacopoulou, « Baubo » dans Fondation pour le Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (éd.), *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zurich, Artemis Verlag, 1981, vol. 3, t.1, p.87-90.

¹²⁵ Ces représentations ne sont pas sans rappeler l'œuvre *Le Viol* de René Magritte (1934), que je n'aborderai toutefois pas dans ce mémoire.

jambes écartées et celles de femmes nues, assises ou accroupies au sol avec les jambes écartées (fig. 28).

Toutefois, cette catégorisation ni aucune autre d'ailleurs, ne rendent compte de toute la complexité du corpus. Par exemple, Françoise Dunand, distingue trois types différents de statuettes d'origine égyptienne, ce qui correspond à une sous-division du second type de représentation que l'on retrouve dans le *LIMC* :

1. la femme accroupie, nue, se présente jambes écartées, mais non relevées ; le sexe est généralement bien visible ; les bras sont levés, mains ouvertes, paumes en avant, dans un geste de prière ;
2. la femme accroupie, jambes écartées et relevées, genoux repliés, sexe en évidence, tient dans chaque main un objet, pot rond ou situle, sistre, grappe de raisin ou autre fruit, parfois un miroir ;
3. la femme accroupie, jambes écartées et relevées, genoux repliés, touche son sexe d'une main ; l'autre est posée sur le genou, ou passée sous la jambe gauche, ou bien tient un objet (généralement un pot rond).¹²⁶

Dans les deux cas, il s'agit de catégorisations qui comprennent leurs lots d'exceptions, d'autant plus que leur appellation de « Baubo » ne signifie pas qu'il s'agisse bien d'une représentation de celle-ci¹²⁷. Par exemple, Dunand propose de considérer ces « Baubo » comme des « images par lesquelles les hommes exorcisent leur peur du sexe féminin, tandis que les femmes, ayant la possibilité de s'identifier à elles, y voient la double promesse du plaisir et de la fécondité »¹²⁸. Cette lecture présente des affinités avec certaines grilles de lecture psychanalytiques, qui s'est elle-même approprié le mythe de Baubo pour en proposer différentes interprétations symboliques.

3.4 Baubo sous analyse : l'instrumentalisation psychanalytique d'une figure subversive

Bien que je privilégie une approche sociohistorique et que je ne souscrive pas aux postulats de la psychanalyse en tant que grille d'interprétation universelle, il me semble néanmoins nécessaire de revenir sur la manière dont cette discipline a interprété et instrumentalisé la figure de Baubo. En effet, la psychanalyse a profondément marqué l'histoire de l'art, et nombre de ses concepts ont été mobilisés pour analyser les représentations du corps, de la sexualité et des femmes. Ces lectures, parfois contradictoires, éclairent autant les imaginaires modernes que les résistances contemporaines à certaines formes de représentations sexuelles.

¹²⁶ Françoise Dunand, *op. cit.*, p.263.

¹²⁷ Véronique Dasen, *op. cit.*, démontre que certaines représentations d'Omphale ont été à tort identifiées comme des figures de Baubo.

¹²⁸ Françoise Dunand, *op. cit.*, p.266.

Dans son article consacré à la signification psychanalytique du geste de Baubô, Larissa Bonfante¹²⁹ revient sur l'intérêt que Freud portait à cette figure. Bien qu'il ne propose pas d'interprétation directe du geste dans ses écrits, Freud y voit une image aux résonances inconscientes profondes, notamment à travers le témoignage d'un patient dont l'obsession visuelle est décrite dans son texte de 1916 intitulé *A Mythological Parallel to a Visual Obsession*. Cet homme adulte voyait un visage apparaître au-dessus des jambes de son père, à la place du pubis. Ce visage, dont l'identité n'est pas précisée, surgissait de manière obsessionnelle chaque fois que son père entrait dans la pièce. C'est à partir de cette obsession visuelle que Freud établit un parallèle avec certaines figurines antiques associées à Baubo, dont le sexe est représenté sous la forme d'un visage, sans toutefois en proposer d'analyse approfondie. Pour Freud, comme pour Bonfante, la puissance de l'image réside dans son caractère à la fois choquant et comique : en dévoilant ce qui est habituellement dissimulé, Baubo provoque un rire qui agit comme un déclencheur de soulagement, brisant le deuil de Déméter. Bonfante prolonge cette intuition freudienne en replaçant le geste dans une tradition iconographique plus large, allant des figurines de Priène aux représentations d'Ishtar ou des *Sheela-na-gig*, et en soulignant la portée apotropaïque de cette obscénité rituelle, qui mêle le tabou, la transgression et la fonction protectrice.

Cette lecture a cependant fait l'objet de critiques dans des recherches plus récentes. Victoria Angela Jennings¹³⁰ souligne que Bonfante, bien qu'elle mobilise Freud, ne s'attarde pas sur l'analyse du fantasme qu'il décrit, préférant s'en tenir à une simple analogie visuelle entre l'imagerie freudienne et les figurines de Baubo issues du sanctuaire de Déméter à Priène. Jennings reproche également à Bonfante d'utiliser des qualificatifs comme « grotesques » pour désigner ces représentations, ce qui révèle une part des préjugés modernes à l'encontre de ces objets. Selon Jennings, une telle approche tend à ignorer la réception antique de ces objets et leur fonction rituelle dans des cultes féminins, favorisant une lecture psychanalytique contemporaine au détriment d'une compréhension enracinée dans les pratiques religieuses de l'Antiquité.

Dans une perspective voisine, Georges Devereux, dans *Baubo, la vulve mythique*, propose une interprétation du geste de Baubô où le dévoilement de la vulve agirait comme un rappel, pour Déméter, de sa propre capacité à enfanter à nouveau, et donc à surmonter la perte

¹²⁹ Larissa Bonfante, « Freud and the Psychoanalytical Meaning of the Baubo Gesture in Ancient Art », *Notes in the History of Art*, vol. 27, n°2/3, Hivers/Printemps 2008, The University of Chicago Press, p.2-9.

¹³⁰ Victoria Angela Jennings, « I Sing the Body Magical: Baubo and Her Apotropaic Power », *Mémoire de maîtrise*, Université de California, Santa Barbara, États-Unis, p.4-5.

de Perséphone¹³¹. Cette lecture biologisante et substitutionniste repose sur l'idée que la consolation d'une mère en deuil pourrait résider dans la promesse d'une autre naissance, dans ce que l'on peut qualifier d'une logique de remplacement. Elle occulte tout autant la dimension relationnelle, subjective et existentielle du lien mère-fille que la puissance autonome du geste de Baubo. Plus encore, Devereux insiste sur une équivalence entre la vulve et le phallus, affirmant que son exhibition serait « l'équivalent d'une exhibition phallique »¹³² puisque « le simple fait qu'une vulve soit exhibée fait de cette exhibition un geste à caractère phallique puisque c'est le phallus qui est *normalement* exhibé »¹³³. Une telle formulation révèle un biais profond dans l'histoire de la psychanalyse : la difficulté à concevoir la sexualité féminine autrement que comme une variation, un manque ou un miroir du sexe masculin. En ramenant la vulve à une forme de contre-phallus, Devereux perpétue une pensée androcentrée dans laquelle le féminin n'a de valeur symbolique qu'en lien avec le masculin, niant ainsi la spécificité de ses significations culturelles, affectives et rituelles.

À l'inverse, certaines psychanalystes contemporaines proposent une relecture du geste de Baubo plus attentive à ses dimensions relationnelles et corporelles. Dans *Female Exhibitionism: Identification, Competition and Camaraderie*, Deanna Holtzman et Nancy Kulish réévaluent le geste à partir de leur travail sur l'exhibitionnisme féminin¹³⁴. Contrairement à l'approche freudienne traditionnelle, qui tend à interpréter l'exhibition du sexe féminin comme une perversion liée à l'envie du pénis ou à un narcissisme infantile mal résolu, les autrices proposent une lecture plus nuancée et valorisante. Selon elles, le geste de Baubo doit être compris comme une forme d'exhibitionnisme affirmatif, ancré dans une dynamique de solidarité féminine, de fierté corporelle et de transmission intergénérationnelle. Elles mettent ainsi en lumière le potentiel réparateur, joyeux et apotropaïque de ce geste, loin des lectures pathologisantes. Le rire qu'il déclenche est vu comme une réponse émotionnelle libératrice, inscrite dans une logique de relation entre femmes, qui contraste avec la focalisation habituelle sur le regard masculin dans les théories du « *male gaze* ». À travers l'analyse de Baubo, Holtzman et Kulish réinscrivent l'exhibitionnisme féminin dans un registre de puissance symbolique, de jeu, et de subjectivation féminine.

¹³¹ Georges Devereux, *Baubo, la vulve mythique*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001[1983], p.54.

¹³² *Ibid.*, p.43.

¹³³ *Ibid.*, p.145.

¹³⁴ Deanna Holtzman et Nancy Kulish, « Female exhibitionism: Identification, competition and camaraderie », *The International Journal of Psychoanalysis*, vol. 93, n°2, p.271-292.

3.5 Le point de vue de l'observateur

Tant dans les représentations paléolithiques de vulves et dans celle de Baubo, l'angle d'observation invite à réfléchir à une caractéristique commune de ces images : celle du point de vue de l'artiste. Même si l'on ne peut déterminer avec certitude le sexe ou le genre des artistes à l'origine de ces représentations, le point de vue adopté reste celui d'un·e autre. Les vulves sont systématiquement représentées selon une orientation anatomique qui indique un point de vue externe, clitoris en haut, périnée en bas, et exclut la possibilité d'un regard introspectif ou autoréférentiel. Il ne s'agit jamais d'un point de vue qu'une femme pourrait avoir sur son propre sexe, mais bien d'un regard porté depuis l'extérieur, par une autre personne.

La réflexion sur le point de vue externe des représentations paléolithiques et de Baubo trouve un écho dans l'article de Karl Whittington¹³⁵, où il analyse les diagrammes anatomiques utérins et péniers du *MS Ashmole 399*. Ce manuscrit médical du XIII^e siècle, issu de la tradition savante médiévale, offre une représentation du corps structurée par un regard masculin normatif. L'analyse de Whittington met ainsi en évidence un biais structurel dans la représentation de la vulve, puisque celui-ci est montré de face, dans une orientation qui rend impossible toute autoperception. L'orientation du diagramme du système pénien positionne le spectateur de sorte à faire du dessin un prolongement de son corps, dans un rapport immersif et incarné au corps représenté. À l'inverse, dans le diagramme utérin, la position du spectateur est entièrement extérieure : le sexe est vu de face, clitoris en haut, périnée en bas, excluant toute possibilité d'un regard situé dans le corps représenté. Ce contraste révèle une asymétrie fondamentale dans la manière dont les deux sexes sont visualisés : là où le système pénien est représenté depuis une perspective immersive, le système utérin est objectivé, exposé à un regard qui ne peut être que celui d'un·e autre. Il y est représenté fragmenté, schématisé, et souvent vidé de toute enveloppe corporelle. Même dans les planches anatomiques de leur système reproducteur, les femmes ne sont pas le sujet de la représentation, mais une surface d'inscription d'un regard et d'un savoir extérieurs. Ce regard savant et genré, loin d'être neutre, s'inscrit dans une longue tradition historique de visualisation du sexe comme objet d'observation.

¹³⁵ Karl Whittington, « The Cruciform Womb: Process, Symbol and Salvation in Bodleian Library MS. Ashmole 399 », *Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art*, vol. 1, septembre 2008. En ligne. < <https://doi.org/10.61302/GLRT6998> >.

3.6 Comprendre l'*Anasyrma* : Signification, histoire et interprétations

Le terme *anasyrma* (pl. *anasyrmata*) ou *anasyrmos* (pl. *anasyrmoi*), est un terme dont la définition demeure difficile à établir, car bien qu'il soit issu d'une utilisation acceptable du grec, qui découle du verbe grec *ἀνασώρω*, il s'agit d'un néologisme savant employé dans le cadre des recherches contemporaines en anthropologie, en mythologie et sur les rites antiques¹³⁶. Le verbe *ἀνασώρω* signifie « retrousser », « soulever », un vêtement. À la voix moyenne, *ἀνασώρομαι*, il prend le sens de « soulever ses propres vêtements », souvent dans un geste d'exposition du corps¹³⁷. Ce geste, que l'on retrouve dans plusieurs textes anciens, est parfois chargé d'une connotation obscène ou provocante, comme en témoigne l'usage du terme *ἀνασεσπρμένο*, qualifiant ce qui est impudique ou indécent¹³⁸. Bien que le geste d'*anasyrma* est régulièrement décrit avec l'utilisation du verbe *ἀνασώρομαι*, aucun nom n'est attesté pour le geste en lui-même¹³⁹. Aujourd'hui, le terme *anasyrma* (en grec *ἀνάσπρμα*¹⁴⁰) désigne le geste posé par une femme de soulever sa jupe pour exposer son sexe.

Pour Larissa Bonfante, Ann Suter et Aynur-Michèle-Sara Karatas, des formes anciennes d'*anasyrma* apparaissent déjà à l'époque de la Mésopotamie antique et se retrouvent jusque dans les images de Sheila-na-gig en Irlande. Par exemple, le geste d'*anasyrma* de la déesse Ishtar représente la puissance de sa divinité. Sur les sceaux-cylindres mésopotamiens (fig. 29), on voit fréquemment la déesse soulever sa jupe devant un homme, vraisemblablement le roi. Ce geste marque alors l'attribution de ses faveurs, d'où le souverain tire sa légitimité à régner¹⁴¹.

¹³⁶ *Anasyrma* n'apparaît ni dans l'*Oxford English Dictionary* ni dans le *Webster's Unabridged Dictionary*.

¹³⁷ Miriam Robbins Dexter, « The Power of the Vulva: The Woman Lifts Up Their Skirt — *Anasyrma* », dans Miriam Robbins Dexter et Victor H. Mair (dir.), *Sacred Display: Divine and Magical Female Figures of Eurasia*, Amherst, New York, Cambria Press, 2010, p.125, nbp. 51.

¹³⁸ Henry George Liddell et Robert Scott, « ἀνασώρω », dans *A Greek-English Lexicon*. 9^e éd., Clarendon Press, 1996. En ligne. < <https://stephanus.tlg.uci.edu/> >. Consulté le 8 avril 2025.

¹³⁹ Ann Suter, « The *Anasyrma*: Baubo, Medusa, and the Gendering of Obscenity », dans Dorota Dutsch et Ann Suter (dir.), *Ancient Obscenities: Their Nature and Use in the Ancient Greek and Roman Worlds*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015, p.34, nbp.1.

¹⁴⁰ Le mot *ἀνάσπρμα* est une forme grammaticale possible (nom neutre formé du verbe), mais il n'est pas attesté dans les textes littéraires antiques connus, ni dans le *Thesaurus Linguae Graecae* (TLG).

¹⁴¹ Larissa Bonfante, *op. cit.*, p.4.



Figure 29. Dessin d'une empreinte de sceau-cylindre représentant Ishtar et un roi.
J. Pierpont Morgan's Library, New York.

En Grèce antique, les sculptures de Vénus de type callipyge, aussi appelée Aphrodite Kallipygos, et d'Hermaphrodite illustrent ce geste. Dans le cas de Vénus, elle est drapée dans un péplos qu'elle soulève jusqu'aux hanches, dénudant ses fesses qu'elle observe en se tournant par-dessus son épaule. Dans le cas d'Hermaphrodite, iel est parfois représenté·e sous une apparence traditionnellement féminine, remontant son chiton de manière à exhiber son pénis qu'iel observe en inclinant la tête vers le bas. Quant à Winifred Milius Lubell¹⁴², elle interprète les sirènes à queue bifide, les figures grotesques exhibant leur sexe et les Sheila-na-gig comme des évolutions de la figure de Baubo. Le geste de l'*anasyrma* est donc posé pour une multitude de raisons, allant de la protection, la fertilité, la guérison, créer un inconfort ou la destruction.

Ces interprétations sont toutefois contredites par Helen King, pour qui l'*anasyrma* est spécifiquement :

*[...] spontaneous, frontal, temporary and directional; not the female body displayed to the voyeur, but women deliberately aiming a gesture at a known target. It is performed from a standing position, so that what is shown is not just the vulva, but the lower abdomen as well; the 'reproductive parts' in a wider sense.*¹⁴³

¹⁴² Winifred Milius Lubell, « Baubo Meets her Dark Sisters », dans *The Metamorphosis of Baubo: Myths of Woman Sexual Energy*, Nashville, Vanderbilt University Press, 1994, p.130-146.

¹⁴³ Helen King, « Agnodike and the Profession of Medicine », *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 1986, n°32(212), p.63. L'auteure privilégie l'orthographe *anasyrmos*.

Malgré tout, toutes s'entendent pour dire qu'il s'agit d'un geste puissant, mais aussi très particulier en ce qu'il n'a pas d'équivalent masculin et que son interprétation et la réaction de la personne à qui il est adressé varient en fonction du genre de celle-ci¹⁴⁴. Ainsi pour King, le problème central des représentations visuelles de l'*anasyrma* réside dans le fait que ce geste se retrouve figé dans l'image. Les caractéristiques propres à l'*anasyrma* sont alors altérées, celui-ci n'étant pas un état, mais bien une action. L'auteure met en garde contre une approche comparative trop large, qui chercherait à rassembler toutes les occurrences possibles du geste de l'*anasyrma* dans diverses cultures à travers le monde. Selon elle, considérer ce geste comme universel revient à lui ôter toute spécificité culturelle : en le qualifiant de « naturel », on suppose qu'il ne nécessite plus d'analyse historique, sociale, politique ou symbolique, ce qui empêche de comprendre les significations multiples qu'il peut revêtir selon les contextes¹⁴⁵.

L'apparition ponctuelle du geste d'« *anasyrma* » dans différentes époques et cultures demeure un phénomène significatif. Bien que cette récurrence puisse inviter à une lecture transversale, je souscris à l'approche de King, qui met en garde contre les dérives d'une interprétation universaliste susceptible d'effacer la spécificité contextuelle du geste¹⁴⁶. C'est pourquoi j'ai choisi de circonscrire mon corpus à des œuvres issues de la culture occidentale. Si le geste se retrouve dans de nombreuses traditions iconographiques et narratives, l'analyse comparative avec d'autres contextes culturels ne relève pas de mon propos actuel. Cependant, bien que King soutienne que l'arrêt sur image altère nécessairement les caractéristiques de l'*anasyrma*, je souhaite nuancer cette affirmation. L'image fixe, telle qu'elle apparaît dans mon corpus, soulève en effet des enjeux liés à la performativité du geste et à la temporalité du dévoilement, que cette recherche entend explorer de manière approfondie dans le dernier chapitre.

Pour en revenir à l'absence d'équivalent masculin à l'*anasyrma*, bien que les auteur·e·s s'entendent sur ce constat, iels n'approfondissent ni n'interrogent les raisons de cette asymétrie, si ce n'est que pour souligner rapidement qu'un homme exhibant son sexe est perçu comme grossier et vulgaire, voir ridicule et risible¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Ann Suter, *op. cit.*, p.21.

¹⁴⁵ Helen King, *op. cit.*, p.61.

¹⁴⁶ Pour un survol iconographique pertinent des représentations de femmes exhibant leur sexe à travers diverses cultures, voir Miriam Robbins Dexter et Victor H. Mair, « Apotropaia and Fecundity in Eurasian Myth and Iconography: Erotic Female Display Figures », *The Journal of Indo-European Studies*, n°50, 2005, p.97-121.

¹⁴⁷ Voir Maurice Olender, *op. cit.*, p.50-51, qui compare Baubô à Priape afin de mettre en évidence l'asymétrie symbolique entre les deux figures : si tous deux renvoient à la sexualité en personnifiant chacun·e un sexe, seul le dévoilement de la vulve est investi d'une efficacité rituelle et narrative.

En ce qui concerne la possibilité d’être perçu comme ridicule ou risible, cela semble directement lié à l’état du pénis. Comme le souligne King, l’*anasyrma* relève d’un geste, d’un mouvement, d’une action — et non d’un état figé. Or, les mouvements d’un pénis flaccide sont imprévisibles, incontrôlables, et, disons-le parfois comiques. Quant aux représentations de pénis en érection, elles sont perçues comme vulgaires, une idée déjà présente dans les représentations sexuelles des satyres à l’époque de la Rome et de la Grèce antique. Ces créatures mi-homme, mi-animal, symbolisent la dualité entre l’homme civilisé et ses passions, et sont souvent représentées avec des organes génitaux surdimensionnés, en train de copuler ou de se masturber, leur virilité et leur libido dépeintes comme étant insatiables¹⁴⁸.

Pour Kenneth Clark, la progression vers l’idéal mathématique des proportions du corps se voit dans la transition des premiers Kouroi du VI^e siècle av. J.-C. jusqu’au célèbre Éphèbe de Kritios, vers 480 av. J.-C. Bien qu’il n’aborde pas explicitement la réduction progressive de la taille des organes génitaux dans la statuaire grecque, Clark insiste sur l’émergence d’un idéal de retenue, de non-éroticité et de maîtrise dans la représentation du corps masculin. Pour lui, le nu s’inscrit d’abord dans une logique de pure forme et de proportion : « *A system of mathematical proportion appears in the nude long before the element of beauty* »¹⁴⁹. Cet idéal de pudeur et de mesure semble primer sur toute expressivité sexuelle dans le traitement du corps masculin.



Figure 30. Peintre du BMN (attribué à), Amphore à figures noires, terre cuite, époque archaïque. Anciennement conservée dans la collection Antikensammlung, inv. F1671, Altes Museum, Staatliche Museen zu Berlin, Allemagne. Dernière collection répertoriée : Musée historique d’État (Moscou). Dessin de Jean-Baptiste Muret dans *Recueil. Monuments antiques dessinés par Jean-Baptiste Muret*, *Recueil*, n°9, pl. 086.

¹⁴⁸ François Lissarrague, *La cité des satyres : une anthropologie ludique*, Athènes, VI^e-V^e siècles avant J.-C., Paris, Éditions de l'EHESS, coll. « L'histoire et ses représentations », 2013, p.73.

¹⁴⁹ Kenneth Clark, *The Nude: A Study in Ideal Form*, New York, Pantheon Books, 1956, p.38.

En ce qui concerne les satyres, ceux-ci sont presque toujours lubriques, indécents et sont entre autres représentés dans le but de déclencher le rire¹⁵⁰. Leur pénis est généralement ithyphallique, mais pas toujours, comme c'est le cas dans l'amphore à figures noires dessiné par Muret (fig. 30). Si aujourd'hui un pénis en érection est associé au registre pornographique, celui des satyres est principalement symbolique de leur nature lubrique, à l'inverse de celle des hommes, capables de raison et de contrôle d'eux-mêmes. Mais ce qui rend ces créatures mythologiques si pertinentes à mon propos, c'est qu'il s'agit d'une des rares, et peut-être la seule, créature à s'exhiber dans une frontalité obscène et dans une posture dévalorisante :

En imagerie, l'adulte barbu, appuyé sur son bâton, constitue un schéma visuel qui correspond à un type précis de rapport avec les éphèbes à la palestra, ou à un modèle de conversation. La position accroupie des esclaves est l'inverse de ce modèle : corps replié, presque caché, taille diminuée, proche du sol. Les satyres adoptent cette attitude, à une différence près : la position des jambes. Au lieu de garder un genou collé à la poitrine et de poser l'autre à terre, ils les écartent systématiquement, exhibant leur sexe, ajoutant par là l'indécence à l'humilité de leur posture.¹⁵¹

Malgré une posture similaire, il est indéniable que la signification de celle-ci n'est pas comparable avec celle de Baubo. Chez les satyres, la posture adoptée traduit une forme d'humiliation, car bien qu'ils soient de sexe masculin, ils se retrouvent dans une position d'infériorité. En revanche, dans le cas de Baubo, cette posture ne choque pas puisqu'il s'agit d'une femme qui est considérée comme naturellement inférieure aux hommes. De plus, sa posture peut aussi rappeler celle de l'enfantement.

Cette observation met en évidence une distinction essentielle : la vulve, qu'elle soit représentée de manière synecdochique ou incarnée, peut être chargée d'une dimension symbolique. À l'inverse, le pénis n'acquiert une dimension symbolique que lorsqu'il est représenté de manière métaphorique ou suggérée. La vulve conserve toujours la même charge symbolique, peu importe son degré d'iconicité – réaliste, métaphorique, synecdochique, schématique¹⁵². En revanche, le pénis, lorsqu'il est représenté, l'est presque toujours de façon métaphorique, par exemple à travers des symboles phalliques comme l'épée. Lorsqu'il apparaît de manière réaliste, sa représentation est fortement codifiée : soit il est petit et maîtrisé signifiant la maîtrise et le contrôle de soi, soit en érection s'inscrivant dans un registre pornographique, grossier, vulgaire et risible.

¹⁵⁰ François Lissarrague, *op. cit.*, p.73.

¹⁵¹ François Lissarrague, *op. cit.*, p.75.

¹⁵² Je tiens à nuancer ce propos : lorsque la vulve est représentée dans un contexte pornographique contemporain, elle ne porte généralement pas de charge symbolique. Elle est le plus souvent réduite à une image fonctionnelle, correspondant aux exigences du *male gaze* et mobilisée principalement dans une visée de satisfaction sexuelle des spectateur·rice·s, sans intention de subjectivation ou de portée émancipatrice.

Mira Schor parvient à un constat similaire, bien qu'elle s'appuie sur une lecture psychanalytique. Dans le chapitre *Representations of the Penis*¹⁵³ de son livre *Wet: on painting, feminism, and art culture*, Schor aborde la question de la représentation – et de l'absence – de pénis dans l'art occidental. L'usage qu'elle fait de la distinction entre le pénis et le phallus, telle que formulée par Lacan, lui permet une lecture remarquablement pertinente. Alors que chez Freud le pouvoir passe par le pénis – et donc par le masculin – enfermant les femmes dans une logique du manque (du pénis), Lacan introduit une distinction entre le pénis (l'organe biologique) et le phallus (signifiant du désir et du pouvoir), ce dernier pouvant être incarné par les hommes comme par les femmes. En s'appuyant sur cette distinction, plusieurs théoriciennes féministes ont pu déconstruire l'idée selon laquelle le pouvoir serait inhérent à l'anatomie des hommes, en montrant qu'il est en réalité produit et reproduit par des structures sociales, culturelles et discursives¹⁵⁴. À l'opposé, Jane Gallop conçoit la distinction que Lacan cherche à créer comme étant elle-même motivée par un désir de posséder le pouvoir, l'utilisation du terme phallus ancrant d'autant plus son rapport au pénis par le langage¹⁵⁵. Ce rapport implicite à l'organe pénien reste lié à une structure du pouvoir sexiste qui reproduit une hiérarchie de genre où les hommes sont associés au pouvoir. Il reste à l'avantage des hommes d'entretenir cette confusion, puisque cela leur permet de justifier pourquoi ils détiennent le pouvoir sans recourir à une logique essentialiste et peuvent ainsi maintenir l'illusion que leur théorie n'a aucun lien avec les inégalités de genre ou la politique.

Sans adhérer pleinement au cadre psychanalytique, la distinction lacanienne entre le pénis et le phallus tel que mobilisé par Mira Shor est un point d'entrée particulièrement fécond. C'est dans cette continuité que je souhaite inscrire ma propre réflexion, en montrant que cette lecture trouve également une résonance dans une approche sociologique, ainsi que dans les études de genre et certaines perspectives féministes.

3.7 Désarmer l'*anasyrma* : Le détournement d'un geste de révolte

L'*anasyrma* est exécuté pour une multitude de raisons, allant de la protection, la fertilité, la guérison, à créer un inconfort ou la destruction. C'est un geste puissant, mais aussi très

¹⁵³ Mira Schor, « Representations of the Penis », dans *Wet: on painting, feminism, and art culture*, Durham, États-Unis, Duke University Press, 1997, p.13-35.

¹⁵⁴ Voir Luce Irigaray, *Speculum de L'autre Femme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, 463 p. et *Ce Sexe Qui N'en Est Pas Un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, 217 p. ; Gayle Rubin, « The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex », dans Rayna R. Reiter, *Toward an Anthropology of Women*, New York et Londres, Monthly Review Press, 1975, p.157-210 ; Judith Butler, *Bodies That Matter on the Discursive Limits of "Sex"*, New York, Routledge, 1993, 288 p.

¹⁵⁵ Jane Gallop, *Thinking through the Body*, New York, Columbia University Press, 1988, p.126-127, cité dans Mira Schor, *op. cit.*, p.15.

particulier en ce qu'il n'a pas d'équivalent masculin et que son interprétation, tout comme la réaction de la personne à qui il est adressé, varie en fonction du genre de cette dernière¹⁵⁶. Avant d'approfondir l'analyse de l'*anasyrma* dans les œuvres d'artistes femmes, je vais commencer par montrer comment ce geste est dépouillé de toute puissance et de tout caractère transgressif lorsqu'il est représenté par des hommes.

Dans son article, « Les guerriers et les femmes impudiques », Jacques Moreau revient sur un épisode rapporté par plusieurs auteurs antiques où des femmes perses, par un geste d'*anasyrma*, provoquent les soldats, les somment de se ressaisir et les convainquent de retourner combattre. Le pouvoir de l'*anasyrma* agit ici comme une interpellation morale autant que magique :

Au tour de la guerre des Mèdes d'Astyage contre les Perses de Cyrus, ces derniers, dans le combat décisif, reculaient pas à pas, quand les femmes s'avancèrent à leur rencontre et les supplièrent de faire halte et d'offrir une suprême résistance. Les voyant hésiter, elles dévoilèrent leurs parties honteuses et leur demandèrent s'ils voulaient se réfugier dans les flancs qui les avaient portés. Ce spectacle et ses prières rendirent courage aux soldats qui finirent par tailler en pièces l'armée ennemie.¹⁵⁷

Le courage rendu ici aux soldats ne relève pas tant d'un regain de bravoure héroïque que de la crainte d'être associés aux femmes et aux enfants, d'être ridiculisés, voire émasculés. Cet événement est mis en scène dans les deux toiles suivantes, *Persian Women* par Otto Van Veen vers 1597-99 (fig. 31) et *Bravery of the Persian Women* par Frans Francken II vers 1600 (fig. 32). Dans les deux cas, la puissance du geste est atténuée par le traitement érotique du sujet par le peintre. Par érotique, j'entends que la représentation des femmes correspond aux attentes du *male gaze*. Pour débiter, les compositions sont réfléchies et structurées pour que les spectateur·trice·s puissent aussi voir sous les jupes des femmes, celles-ci sont toutes jeunes et belles, à l'exception d'une vieille femme dans le tableau d'Otto Van Veen. Bien que cette dernière relève aussi sa jupe, son sexe reste caché, ce qui semble moins relever du hasard que d'un choix significatif.

La dynamique chaotique de la disposition des soldats traduit leur fuite et leur peur dans une tension dramatique. À l'inverse, la composition ordonnée autour des femmes impose une forme de calme ou de retenue – leurs expressions faciales et corporelles sont tempérées, adoucies, agréables à observer. Elles ne sont ni intimidantes ni moqueuses, elles *posent*. Même en étant représentées en mouvement, en pleine performance d'*anasyrma*, elles sont peintes pour être regardées.

¹⁵⁶ Ann Suter, *op. cit.*, p.21.

¹⁵⁷ Jacques Moreau, « Les guerriers et les femmes impudiques », *Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves*, t.XI, Bruxelles, 1951, p.290.



Figure 32. Otto Van Veen, *Persian Women*, vers 1597-99. Huile sur panneau de bois, 132 x 195,2 cm.
Kunsthistorisches Museum Wien, Vienne, Autriche.



Figure 31. Frans Francken II, *Bravery of the Persian Women*, vers 1600.
Huile sur panneau de cuivre, 50 x 66,5 cm. Collection privée.

Peu de représentations picturales d'*anasyrma* semblent avoir survécu ou circulé dans les corpus occidentaux. Cette rareté contraste toutefois avec l'abondance d'autres types de dévoilements corporels des femmes, tel que les scènes où les femmes font leur toilette. Par exemple, dans la toile *Toilette intime* attribuée à François Boucher (fig. 33), la forme ovale de l'œuvre renforce l'illusion que la scène est observée au travers d'un trou de serrure¹⁵⁸. Ce cadrage, évoquant une intrusion discrète, suggère un regard voyeuriste, exercé à l'insu de la femme représentée en train de se laver l'entrejambe. Le spectateur se retrouve dans la position du voyeur, invité à contempler une intimité féminine rendue disponible par l'artifice de la composition.



Figure 33. François Boucher (attribuée à), *Toilette intime*, nd. Huile sur toile, 52,5 x 42 cm. Munich, collection particulière.

¹⁵⁸ Jacques Bonnet, *Femmes au bain : du voyeurisme dans la peinture occidentale*, Paris, Éditions Hazan, 2006, p.107.

Les deux toiles suivantes, aussi de Boucher (fig. 34 et 35), fonctionnent par paire, selon un dispositif de boîtier : une première image, au sujet anodin, recouvre la seconde, à caractère grivois¹⁵⁹. La scène de la femme urinant dans un pot de chambre se trouvait ainsi réservée au propriétaire de l'œuvre et à ceux à qui il choisissait de la montrer. Ce procédé rappelle celui de *L'Origine du monde*, dont la visibilité dépendait également de la décision de son possesseur. Comme le souligne Walter Kendrick dans son ouvrage sur l'histoire de la pornographie, ces œuvres n'étaient pas destinées au grand public. Elles étaient réservées à une élite et ne circulaient que dans des cercles restreints d'initiés, étant les seuls à posséder les outils nécessaires pour gérer ces images considérées comme dangereuses pour l'hygiène publique¹⁶⁰.



Figure 34. François Boucher, *La Gimblette*, 1740. Huile sur toile. 52,5 x 41,5 cm. Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe, Allemagne.



Figure 35. François Boucher, *La jupe relevée*, vers 1742 ou au début des années 1760. Huile sur toile. 52,5 x 42 cm. Collection particulière.

Ce type de mise en scène rejoint les analyses d'Abigail Solomon-Godeau sur la fétichisation des jambes des femmes, notamment dans la photographie du XIX^e siècle. Elle note que « *with the leg as a locus [sic] of erotic interest, poses were invented to provide new arrangements for its delectation. Dancers and demimondaines were frequently shown with their legs straddling the backs of chairs* »¹⁶¹. En outre, certaines images photographiques, telles

¹⁵⁹ Nadeije Laneyrie-Dagen, Georges Vigarello, Patrick de Carolis et Musée Marmottan Monet, *La Toilette : Naissance de l'intime / The Invention of Privacy* (catalogue d'exposition), Paris, Hazan / Musée Marmottan Monet, 2015, p.108.

¹⁶⁰ Walter Kendrick, *The Secret Museum: Pornography in Modern culture*, New York, Viking Penguin, 1987, p.45.

¹⁶¹ Abigail Solomon-Godeau, *op. cit.*, p.97.

que le « *beaver shot* », visent exclusivement à exposer les organes génitaux féminins, souvent en effaçant toute autre présence de la femme : « *very little of the woman at all is necessary for the image to do its work. [...] one of the suggestive tropes of this kind of representation is the disappearance of the woman's face* ». Dans cette logique fétichiste, le nu doit nier ou apaiser la menace que représente le corps féminin réel : « *hence such conventions as the suppression of the vagina and the elimination of body hair, as well as a prescribed repertory of acceptable poses* »¹⁶².

Si Solomon-Godeau s'est intéressé aux mécanismes de fétichisation des jambes au XIX^e siècle, on peut toutefois en retrouver des traces bien plus anciennes. Les œuvres représentant des femmes relevant légèrement leur jupe, exposant simplement le mollet ou la cuisse, constituent déjà une sexualisation fragmentaire rendue acceptable par l'atténuation de ce qui pourrait déranger : les poses sont codifiées, les corps épilés, les sexes dissimulés.

Dans le cadre de cette analyse, je suggère que les représentations visuelles de scènes où des femmes relèvent leur jupe pour exposer le mollet ou la cuisse sont des dispositifs de surveillance et de normalisation que les femmes internalisent. Cette intériorisation se construit par l'exposition répétée à ces images, comme aux locutions abordées dans le premier chapitre. Elles mettent en œuvre une charge sexuelle implicite, destinée à un regard masculin normé, sans recourir à une nudité explicite. Alors que l'*anarysma* permettait aux femmes d'exposer leur entrejambe comme un geste de provocation ou de pouvoir, les images de femmes exposant leurs jambes suffisent désormais à suggérer une charge sexuelle, sans qu'il soit nécessaire de franchir le seuil de la nudité explicite. Ce glissement vers une érotisation diffuse et continue transforme l'ensemble de la jambe en signe sexuel, tout en renforçant une logique de dressage des corps : les femmes savent qu'une telle exposition, même minime, risque de les faire basculer hors des cadres de la moralité féminine prescrite. La représentation des prostituées dans les bordels du XIX^e siècle, notamment dans l'œuvre de Degas (fig. 36), reprend ces mêmes postures, renforçant la tension entre expressivité corporelle et normes morales. Elles incarnent une ambivalence persistante : tout en répondant aux fantasmes masculins, elles sont rejetées hors du champ de la respectabilité, et condamnées à vivre les sanctions de la transgression qu'elles représentent.

¹⁶² Abigail Solomon-Godeau, *op. cit.*, p.97.

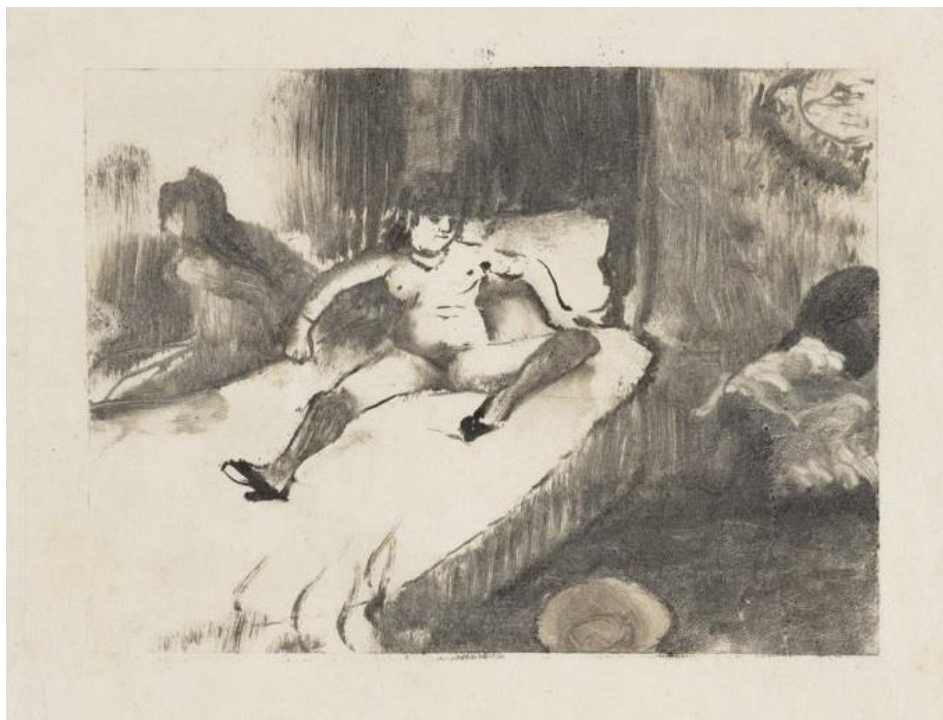


Figure 36. Edgar Degas, *Repos sur le lit*, 1878-79. Monotype à l'encre noire sur papier de chine, 16.9 x 21.2 cm. Musée Picasso, Paris, France.

Cette dilution du geste trouve son apogée dans la quantité phénoménale de croquis où les femmes sont représentées jambes ouvertes — chez Rodin, Schiele et Klimt (annexe 1) — dans des postures que l'on qualifie volontiers d'érotiques, alors qu'elles relèvent d'un exhibitionnisme scénarisé pour le plaisir masculin. Ces modèles peuvent avoir consenti à poser, mais sans jamais contrôler la façon dont leur corps serait interprété ou diffusé. Ce qui n'est pas sans rappeler un exemple cinématographique récent dans le film *Basic Instinct*, où l'on retrouve la fameuse scène de l'interrogatoire de la romancière Catherine Tramell, jouée par Sharon Stone. Assise sur une chaise à une bonne distance des cinq enquêteurs assis en rang devant elle, Tramell prend rapidement le contrôle de la situation en adoptant une attitude de défi, de provocation. Tramell ne se contente pas de répondre aux questions, elle explicite ses préférences sexuelles et elle renverse les rôles en demandant directement au détective Nick Curran (joué par Michael Douglas) s'il a déjà eu des relations sexuelles après avoir consommé de la cocaïne, le prenant au dépourvu. C'est au paroxysme de la tension sexuelle qu'elle attise chez les enquêteurs que Tramell décroise ses jambes, dans un mouvement nonchalant, quoique parfaitement étudié et exécuté, leur dévoilant son sexe : « En un geste, elle anéantit l'assemblée des hommes dans la salle d'interrogatoire, et transforme tous ces inspecteurs en petits garçons

jouant aux policiers »¹⁶³. C'est ce geste, plus que tous les autres qu'elle posera tout le long de l'intrigue, qui synthétise et dépeint son laxisme moral, mais aussi toute la puissance que lui confère sa sexualité :

De plus, elle connaît toute la force de la pulsion sexuelle et, corollairement, quel pouvoir cette dernière confère à la séduction. Du même coup, elle sait que les hommes sont faibles, que leur assujettissement à leur « queue » les mène à leur perte (c'est le récit qui parle). [...] Mais Catherine Tramel n'est pas seulement habile dans la manipulation sexuelle d'autrui, elle domine aussi sa propre sexualité, car, bisexuelle, elle en assume, avec plaisir, le caractère polymorphe. Elle domine. Elle domine par l'esprit et par le corps, par le savoir et par le sexe. Dans le coït, elle chevauche son partenaire, sa future victime.¹⁶⁴

Cette maîtrise narrative et corporelle attribuée à Catherine Tramel à l'écran contraste ironiquement avec ce qui s'est réellement joué en coulisses. Dans ses mémoires *The Beauty of Living Twice*, Sharon Stone révèle en effet qu'elle avait été encouragée par le réalisateur à retirer sa culotte sous prétexte que le blanc reflétait la lumière, avec l'assurance que rien ne serait visible à l'écran. Ce n'est qu'au moment d'une projection privée, en présence de ses agents, de producteurs et de membres de l'équipe, qu'elle a découvert le plan final et pris conscience de l'exposition explicite de son sexe à l'écran¹⁶⁵. Cette révélation tardive souligne le fossé entre le contrôle apparent exercé par le personnage féminin dans la fiction, et le manque de consentement éclairé de l'actrice dans la réalité du tournage.

¹⁶³ Damien Detchberry, « Paul Verhoeven : la chair dans le sang », 24 images, n°196, Sexe | Pour un cinéma subversif, 2020, p.57.

¹⁶⁴ Monica Haim, « Perspective: Basic Instinct: le retour de Satana / Basic Instinct ». *Ciné-Bulles*, vol. 11, n°4, 1992, p.15.

¹⁶⁵ Sharon Stones, *The Beauty of Living Twice*, Australie, Allen & Unwin, 2021, p.96-97.

CHAPITRE 4

4.1 Du geste antique à l'acte militant : enjeux esthétiques et politiques de l'*anasyrma*

C'est curieux, quelle que soit la dimension sociale, morale et physique d'un homme, on arrive toujours à le ranger entre les deux jambes d'une femme. L'entrejambe d'une femme, l'alpha et l'oméga de l'homme : il naît de là, et toute sa vie il y retourne.

- Fatou Diome, « Le dîner du professeur », dans *La préférence nationale*, 2001, p.121.

Les connotations et injonctions liées aux jambes des femmes ont des répercussions étendues, dont certaines demeurent largement inexplorées. Il y aurait encore beaucoup à dire et plusieurs exemples compilés tout au long de mes recherches n'ont pas été abordés dans ce mémoire faute de place. Mais remonter la généalogie d'un geste ne se réduit pas à en faire une compilation exhaustive. Il s'agit de comprendre les mécanismes qui altèrent la perception sociale et culturelle d'un geste en fonction du genre de la personne qui le pose et à quelle finalité sert cette instrumentalisation du geste. Dans ce dernier chapitre, nous allons voir comment l'appropriation et le réinvestissement de l'ouverture des jambes par les artistes féministes constituent un acte de subversion des normes de genre et de sexualité.

Dans le troisième chapitre de son livre *Vision and difference : feminism, femininity and the histories of art*, Griselda Pollock insiste sur la nécessité de la production d'images qui déplacent, subvertissent ou fragmentent le regard masculin hégémonique :

*To recognize the gender-specific conditions of these paintings' existence one need only imagine a female spectator and a female producer of the works. How can a woman relate to the viewing positions proposed by either of these paintings?*¹⁶⁶

Pollock souligne la complexité inhérente à la recherche sur le travail des femmes. D'une part, il faut éviter de tomber dans un stéréotype d'une production artistique homogène et déterminée par le sexe biologique. D'autre part, il est nécessaire de reconnaître que les femmes partagent un ensemble d'expériences similaires engendrées par des systèmes sociaux historiquement variables qui produisent la différenciation sexuelle. L'analyse féministe, selon elle, sape l'un des biais du pouvoir patriarcal en réfutant le mythe de l'universalité. Cette universalité perd tout sens si l'on se contente d'y ajouter les femmes, sans élaborer de cadres théoriques permettant de comprendre la spécificité de leur travail¹⁶⁷. En soulignant le risque de

¹⁶⁶ Griselda Pollock, *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*, Routledge, 2003[1988], p.73-74.

¹⁶⁷ *Ibid.* p.77.

traiter les femmes artistes comme de simples ajouts ou anecdotes à un récit masculin dominant, Pollock met en évidence la délicatesse qu'implique toute étude de la production artistique des femmes.

Malgré cet appel à la vigilance formulé par Pollock, de nombreuses recherches actuelles abordent encore la production artistique des femmes dans une logique de valorisation d'« une histoire des femmes » distincte, ce qui tend à les maintenir dans une position périphérique par rapport au récit historique dominant. Or, en cherchant à parler « des femmes », on risque d'exclure celles qui ne correspondent pas à cette catégorie telle qu'elle est implicitement construite. Qu'en est-il, par exemple, des femmes lesbiennes, des femmes trans, des personnes non binaires ? Et qu'en est-il des femmes racisées, longtemps reléguées à la marge d'un féminisme majoritairement blanc et occidental ? Comme l'ont montré bell hooks¹⁶⁸ et Audre Lorde¹⁶⁹, un tel féminisme universaliste invisibilise les oppressions spécifiques liées à la race, au croisement avec le genre et la classe. Même lorsqu'il se veut intersectionnel, le féminisme peut ainsi reproduire des divisions et hiérarchisations internes, en reconduisant une norme implicite qui demeure centrée sur certaines expériences au détriment d'autres. L'approche queer, au contraire, ne se limite pas à élargir le cercle : elle opère un éclatement des catégories et des normes mêmes qui définissent le genre et la sexualité. Cette approche remet en question l'ensemble des normes de genre et de sexualité qui structurent les récits, intégrant de manière organique les problématiques féministes et les expériences des femmes dans une critique plus large des rapports de pouvoir. Ainsi, plutôt que d'inclure le queer dans le féminisme, il s'agirait d'inscrire le féminisme et les femmes dans une approche queer, afin de briser les hiérarchies implicites et de favoriser une histoire de l'art véritablement inclusive et transversale. En montrant les similitudes entre les stratégies féministes de représentation et les stratégies militantes queers, je veux effectuer un glissement épistémologique d'une histoire de l'art des femmes vers une histoire du genre comme lieu de savoir, sans pour autant nier l'identification des artistes à une identité femme.

Comme l'a montré Pollock, toute analyse de la production artistique des femmes doit éviter les catégorisations homogènes et de les intégrer de manière anecdotique au récit dominant. Cette vigilance n'exclut pas de reconnaître que, comme pour d'autres mouvements sociaux, les premières étapes du féminisme se sont parfois appuyées sur une définition unifiée et essentialiste de « la femme », afin de se rassembler autour d'une identité commune et

¹⁶⁸ bell hooks, *Ain't I a woman: black women and feminism*, Routledge, 2015[1981], 205 p.

¹⁶⁹ Audre Lorde, *Sister Outsider : Essays and Speeches*. Revised edition. Berkeley, Crossing Press, 2007[1984], 190 p.

mobilisatrice, au risque de ne pas rendre compte de la diversité réelle des expériences¹⁷⁰. Certaines des œuvres que je présenterai entretiennent une relation ambiguë avec cet essentialisme : elles semblent en partie le reproduire, tout en s'en écartant sur certains aspects. Remises dans leur contexte de création, ces ambiguïtés peuvent être comprises comme inhérentes à une période de formulation et de consolidation d'un mouvement. Elles méritent d'être accueillies comme telles, sans que l'on cherche systématiquement à trancher entre reproduction et critique de l'essentialisme de manière nette et définitive.

L'instrumentalisation du système reproducteur utérin est aussi présente dans la philosophie et nourrit la reconduction des discours justifiant l'infériorité des femmes au nom d'un fondement présenté comme naturel plutôt que comme socialement et institutionnellement construit. Aristote a établi une distinction dichotomique de nature entre les hommes, qu'il présente comme chauds et actifs, et les femmes, qu'il voit comme étant froides et passives. Il décrit les femmes comme des réceptacles donnant la matière, les hommes comme étant ceux qui la modèlent et qui lui impriment une forme, tout en déclarant l'acte de procréation comme étant identique à l'acte de création¹⁷¹. La longévité de la pensée aristotélicienne dans la culture occidentale nous permet de comprendre les stratagèmes d'un système patriarcal qui perpétue la négation de la capacité de création, notamment, artistique des femmes.

En lien avec l'instrumentalisation des représentations du système reproducteur utérin, les recherches récentes de Judy Jansen sont particulièrement éclairantes. Elle y analyse l'iconographie métaphorique de l'utérus dans l'art religieux du Moyen Âge et soutient que celle-ci a contribué à construire et à renforcer des représentations du genre, en articulation avec les discours religieux, la philosophie naturelle, la médecine et l'histoire de l'art. Jansen montre comment la culture visuelle chrétienne médiévale a servi à diffuser des perceptions puissantes et durables de la contribution respective des femmes et des hommes à la procréation. En transposant visuellement et métaphoriquement la vulve, le vagin et l'utérus dans le corps masculin, cela renforce les concepts théologiques posant Dieu comme étant le seul capable de création. Les femmes sont alors confinées à un rôle secondaire, celui d'un contenant servant la volonté de Dieu, ce qui reconduit l'a priori de la passivité des femmes et de leur incapacité naturelle de créer¹⁷²:

¹⁷⁰ Kimberlé Crenshaw, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, vol. 1989, issue 1, article 8, p.139-167.

¹⁷¹ Frederika H. Jacobs, « Woman's Capacity to Create: The Unusual Case of Sofonisba Anguissola », *Renaissance Quarterly*, vol. 47, n°1, printemps 1994, p.79.

¹⁷² Judy Jansen, « Appropriation, Displacement and Gender Theft: Figuring the Virgin and Christ in Medieval Christian Art », Thèse de doctorat, Vancouver, University of British Columbia, 2020, p.3-5.

Equally ancient is the male appropriation of the language of gestation and parturition to describe male artistic creativity. The concept that the male was the active and effective cause of procreation is visually articulated [...]. Embedded in medieval visual culture, the concept of the passive, inactive female body and the active, creative male body has enjoyed an enduring afterlife. [...] Concealed in depictions of a woman's body because women were considered dangerous and carnal, the vagina and womb are transformed into powerful signs of generation and creativity when displaced onto the male body. The shame associated with the sexual and reproductive female body – the necessity of concealing genitalia and childbirth – do not apply to the male body.¹⁷³

Dans cette perspective, l'utilisation d'une imagerie génitale dans le travail des femmes artistes peut être perçue comme une stratégie de réappropriation d'une iconographie leur permettant de s'affirmer comme étant capables de création et ainsi endosser une identité d'artiste à part entière. Comme le souligne Cindy Nemser:

[...] the male art world acts to undermine women's confidence in their ability to make outstanding art. Over and over they are told that they cannot be wives and mothers and be taken seriously as artists. Yet if they are unmarried and childless, women artists are viewed as freaks, women who deny their essential sexual and 'female' instincts and are therefore incapable of producing art with the most universal implications. Everywhere women artists run into biologically based stereotyped assumptions of what their art should look like: delicate, sensuous, exquisite, earthly, pale-toned and most recently, womb-centered.¹⁷⁴

Alors que l'on reproche à ces artistes l'utilisation d'une imagerie génitale qui serait intrinsèquement essentialiste, les recherches de Jansen permettent de concevoir le genre comme étant non seulement socialement construit, mais quelque chose qui reflète aussi les attentes et conceptions culturelles liées aux genres dans une époque donnée. Cette approche prend tout son sens avec le concept de la performativité du genre développé par Judith Butler. En révisant la question d'identité des femmes comme sujet politique du féminisme, elle affirme que « les débats féministes actuels autour de l'essentialisme posent différemment la question de l'universalité de l'identité féminine et de l'oppression masculiniste¹⁷⁵ ». Butler soutient que l'articulation sexe/genre/désir doit suivre le schéma hétérosexuel afin de produire des êtres intelligibles dans la matrice culturelle¹⁷⁶ et en conclut que le genre est performatif, « c'est-à-dire qu'il constitue l'identité qu'il est censé être¹⁷⁷ ». Le genre, n'ayant pas une essence préalable, se constitue à travers des actes répétés, des pratiques, des discours et des normes qui finissent par donner l'illusion d'une identité « naturelle ».

Les éléments visuels genrés et leurs significations sont donc malléables. On voit bien avec l'exemple des représentations iconologiques du système reproducteur utérin que celles-ci n'ont pas toujours été associées à une représentation essentialiste des femmes. C'est pourquoi

¹⁷³ *Ibid.*, p.15.

¹⁷⁴ Cindy Nemser, « The Women Artists' Movement », *Feminist Art Journal*, vol. 2, n°4, 1973-74, p.8.

¹⁷⁵ Judith Butler, « Sujets de sexe/genre/désir », dans *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, traduit par Cynthia Kraus, Éditions la Découverte, Paris, 2005[1990], p.80.

¹⁷⁶ *Ibid.* p.84.

¹⁷⁷ *Ibid.* p.96.

il est important de requestionner la lecture essentialiste qui a été apposée en bloc sur l'art des artistes féministes des années soixante et soixante-dix par la génération de penseuses et chercheuses féministes des années quatre-vingt¹⁷⁸.

L'art féministe se définit, au sens large, comme une critique de la société patriarcale, une dénonciation de la position sociale des femmes et une réflexion sur les profonds changements sociaux et culturels nécessaires à la transformation de ces conditions¹⁷⁹. Il est important de souligner qu'un clivage majeur s'est manifesté, dès les années soixante-dix, chez les artistes et les critiques à propos de la recherche d'une esthétique féminine fondée sur une imagerie vaginale:

*When the word of Chicago's "Cunt Art" credo came east in the summer of 1971 via an issue of Everywoman, an underground women's journal, immediately there was a counterwave of anti "Cunt Art" protest from New York feminists who objected furiously to such efforts to categorize women's art within the bounds of such outworn, male invented stereotypes.*¹⁸⁰

La critique d'art Lucy Lippard a soutenu que « *If art comes from inside, as it must, then the art of men and women must be different too. And if this factor does not show up in women's work, only repression can be to blame*¹⁸¹ ». Quant à Miriam Shapiro et Faith Wilding, elles ont défendu l'utilisation des représentations de vulves comme étant une stratégie de réappropriation par les femmes de leur sexualité et d'une construction identitaire indépendante de la construction sociale et culturelle du corps des femmes d'un point de vue masculin¹⁸². À l'inverse, Cindy Nemser reprochait à l'artiste Judy Chicago la promotion d'une imagerie vaginale et de l'expression « *Cunt Art* » :

*Her [Judy Chicago] answer to the frequently asked question of whether or not there was a woman's art as distinct from a man's art was "Cunt Art" which made a case for an intrinsic female imagery created out of round, pulsating "womb-like" forms. This "inner space" ideology reduces the work of women artist to a simplistic biological formula [...].*¹⁸³

Michelle Meagher montre bien que cette focalisation excessive sur la notion d'essentialisme a participé à la simplification critique de la production artistique de toute une génération d'artistes et à établir durablement l'idée d'un art féministe essentialiste et

¹⁷⁸ Amelia Jones, « The "Sexual Politics" of The Dinner Party: A Critical Context », dans Amelia Jones (dir.), *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, University of California Press, 1996, p.82-118.

¹⁷⁹ Lucille Beaudry, « L'art et le féminisme au Québec. Aspects d'une contribution à l'interrogation politique », *Recherches féministes*, vol. 27, n°2, 2014, p.8.

¹⁸⁰ Cindy Nemser, *op. cit.*, p.9.

¹⁸¹ Lucy Lippard, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, New York, E.P. Dutton, 1976, p.48.

¹⁸² Miriam Shapiro et Faith Wilding, « Cunt /Quilts /Consciousness », *Heresies: A Feminist Publication on Arts & Politics*, vol. 6, n°4, 1989, p.6.

¹⁸³ Cindy Nemser, *op. cit.*, p.9.

universaliste¹⁸⁴. La réflexion sur l'art féministe de la fin des années soixante aux années soixante-dix est inexorablement influencée par les transformations majeures reflétant l'évolution des mouvements militants féministes entre les années soixante-dix et quatre-vingt. On passe de la femme comme catégorie sociale et l'instauration de rapports femmes-hommes égalitaires (années soixante-dix) à la théorie du concept du genre de Butler dans les années quatre-vingt-dix¹⁸⁵.

En 1989, Lucy Lippard décrira le mouvement d'art féministe comme opposant maintenant les essentialistes versus les déconstructionnistes, les positionnant dans une chronologie où la première génération est aveugle à sa propre essentialisation et où la deuxième génération a les outils théoriques pour critiquer leurs prédécesseuses et s'affranchir de l'essentialisme¹⁸⁶. Or, cette insistance théorique sur la notion d'essentialisme tend à occulter bien d'autres problématiques présentes au sein du mouvement féministe. Elle tend à invisibiliser les dynamiques par lesquelles ces femmes artistes et critiques reproduisent des normes socialement construites.

4.2 Quand la déconstruction des normes se heurte à l'intériorisation sociale

Pionnière féministe et critique d'art influente, Lucy Lippard adopte une position nuancée sur les femmes artistes qui utilisent leur corps dans leur pratique, mais ses propos laissent transparaître un jugement implicite, révélant les tensions et les contradictions du féminisme des années 1970. Elle s'exprime avec une indignation manifeste contre le double standard sexiste qui stigmatise les femmes s'exposant nues tout en valorisant leurs homologues masculins :

*Men can use beautiful sexy women as neutral objects or surfaces but when women use their own faces and bodies, they are immediately accused of narcissism. [...] Because women are considered sex objects, it is taken for granted that any woman who presents her nude body in public is doing so because she thinks she is beautiful. She is a narcissist, and Vito Acconci with his romantic image and pimply back, is an artist.*¹⁸⁷

Elle défend également le droit des femmes à utiliser leur propre corps dans leur art et reconnaît l'importance de cette stratégie militante. Dans une société où les femmes sont conditionnées dès l'enfance à surveiller leur apparence et à se conformer au regard masculin, cette appropriation du corps devient presque inévitable :

¹⁸⁴ Michelle Meagher, « Telling stories about feminist art », *Feminist Theory*, vol. 12, n°3, Décembre 2011, p.297-316.

¹⁸⁵ Lucille Beaudry, « L'art et le féminisme au Québec. Aspects d'une contribution à l'interrogation politique », *Recherches féministes*, vol. 27, n°2, 2014, p.12.

¹⁸⁶ Lucy R. Lippard, « Both Sides Now, A Reprise », *Heresies: A Feminist Publication on Arts & Politics*, vol. 6, n°4(24), 1989, p.29.

¹⁸⁷ Lucy R. Lippard, « European and American Women's Body Art », dans *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, New York, E.P. Dutton, 1976, p.125.

*It is no wonder that women artists so often deal with sexual imagery, consciously or unconsciously, in abstract and representational and conceptual styles. Even now, if less so than before, we are raised to be aware that our faces and figures will affect our fortunes, and to mold these parts of ourselves, however insecure we may feel about them into forms that will please the (male) audience. When women use their own bodies in their art work, they are using their selves; a significant psychological factor converts these bodies or faces from object to subject.*¹⁸⁸

Pourtant, Lippard reproduit une distinction implicite entre ce qu'elle perçoit comme une utilisation « légitime » ou « problématique » du corps des artistes dans leur propre travail artistique, tout en laissant entendre que certains codes visuels, comme des accessoires ou des postures associés à l'érotisme, risquent de compromettre la portée critique de l'œuvre :

*However, there are ways and ways of using one's own body, and women have not always avoided self-exploitation. A woman artist's approach to herself is necessarily complicated by social stereotypes. I must admit to a personal lack of sympathy with women who have themselves photographed in black stocking, garter belts, boots, with bare breast, bananas, and coy, come-hither glances.*¹⁸⁹

Lippard formule ici une distinction qui repose explicitement sur un jugement de valeur personnel. Elle trace une ligne très fine entre provocation subversive et auto-objectification, tout en adoptant, en tant que critique d'art, une posture d'autorité lui permettant de juger ce qui constitue une stratégie artistique légitime ou, au contraire, une simple reproduction des codes sexualisés. Cette posture souligne que son analyse ne se limite pas à une observation critique : elle implique un classement normatif des pratiques artistiques féministes, où certains signes ou esthétiques sont considérés comme invalidant le message politique de l'œuvre :

*Hannah Wilke, a glamour girl in her own right who sees her art as 'seduction', is considered a little too good to be true when she flaunts her body in parody of the role she actually plays in real life. She has been making erotic art with vaginal imagery for over a decade, and since the women's movement, has begun to do performances in conjunction with her sculpture, but her own confusion of her roles as beautiful woman and artist, as flirt and feminist, has resulted at times in politically ambiguous manifestations that have exposed her to criticism on a personal as well as on an artistic level.*¹⁹⁰

La critique de Lippard souligne une ambiguïté réelle dans le travail de Wilke, dont la réception a souvent été controversée. Elle reflète également le cadre féministe des années 1970, marqué par l'idée qu'une artiste devait se détacher des codes de séduction pour être perçue comme crédible¹⁹¹. Or, Wilke joue précisément de ces codes pour faire de son propre corps un instrument d'appropriation et de critique du regard masculin. Dans ce contexte, l'usage assumé de son corps glamour par Wilke dérange : elle refuse de choisir entre beauté et art, séduction et

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.124.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.126.

¹⁹¹ Lowery Sims, « Body Politics: Hannah Wilke and Kaylynn Sullivan », dans Marcia Tucker (préf.), Benjamin H. D. Buchloh, Donald B. Kuspit, Lucy R. Lippard, Nilda Peraza et Lowery Sims, *Art & Ideology* (catalogue d'exposition), New York, New Museum of Contemporary Art, 1984, p.47-48.

critique, ce qui fait de sa stratégie visuelle un geste profondément politique. Son œuvre questionne ainsi le rapport entre les artistes et l'autorité artistique des critiques.

Relue à travers le prisme des théories féministes actuelles, on constate que Lippard, bien que nuancée, maintient une hiérarchie implicite : une artiste séduisante est perçue comme suspecte ou ambiguë, tandis qu'une artiste « désérotisée » est considérée comme politiquement plus légitime. Cette logique rejoint la longue histoire d'un contrôle social des femmes où leur sexualité servait d'indicateur de leur qualité morale. En embrassant son image glamour, Wilke brise cette dichotomie et affirme qu'une femme peut être à la fois séduisante, féministe et artiste. Aujourd'hui encore, cette tension entre séduction et critique continue de susciter la controverse. Des artistes contemporaines comme Déborah de Robertis, dont le travail repose également sur l'exposition de son propre corps, font l'objet de critiques similaires, souvent nourries par le fait qu'elles correspondent aux standards de beauté actuels. Cette réception hostile souligne combien la légitimité artistique des femmes reste étroitement surveillée et combien le corps féminin continue d'être perçu comme suspect lorsqu'il s'affirme à la fois comme objet et sujet de création.

Ces contradictions dans les écrits de Lippard révèlent que la critique féministe elle-même n'échappe pas à l'intériorisation des normes patriarcales. Cette tension entre revendication et jugement trouve une résonance particulière dans l'œuvre *Hon – Ein Katedral* de Niki de Saint Phalle (fig. 36). Les propos et les écrits de l'artiste laissent transparaître une ambiguïté constante, oscillant entre provocation assumée et intériorisation du jugement social : « Il n'y avait rien de pornographique dans la HON même si l'on y entrait par son sexe. Pontus savait qu'avec cette vaste dame il s'embarquait pour une aventure périlleuse. Aussi décida-t-il de garder secret tout le projet. Autrement, les autorités auraient pu mal interpréter les rumeurs et interdire l'exposition avant son ouverture »¹⁹².

¹⁹² Niki de Saint Phalle, « Lettres », dans Pontus Hultén (dir.), *Niki de Saint Phalle* (cat. exp.), Stuttgart, G. Hatje / Paris, Paris musées / Les Amis du Musée d'art moderne, 1992, p.168.



Figure 37. Niki de Saint-Phalle, *Hon – Ein Katedral ou Elle – Une cathédrale*, 1966. Moderna Museet de Stockholm. Métal, tissu, peinture, toile encollée peinte sur grillage et objets divers, 23 mètres de large x 6 mètres de haut x 28 mètres de long. Installation temporaire, l'œuvre a été détruite. (Photo: Hans Hammarskiöld).

Dans la même lettre adressée à son amie et collaboratrice Clarisse Rivers, Niki de Saint Phalle écrit : « des mauvaises langues dirent que c'était la plus grande putain du monde parce qu'elle accueillait 100.000 visiteurs en trois mois »¹⁹³, formule qui suggère qu'elle prend ses distances avec ce jugement en le rapportant à la médisance d'autrui. Pourtant, dans une entrevue, elle reprendra cette même expression pour qualifier sa *Hon* : « c'était un peu comme un temple [...], c'était une kermesse, [...] c'était la joie, c'était le retour à la mère, c'était la plus grande putain du monde, je ne sais pas combien de milliers de spectateurs sont passés entre ses portes ! »¹⁹⁴. Ce glissement, qu'il soit pleinement conscient ou à peine assumé, met en exergue la dualité historique dans laquelle les femmes doivent souvent évoluer entre les rôles imposés de « mère » et de « putain ». Cette ambivalence trouve un écho dans une autre correspondance, adressée cette fois à Pontus Hultén, où elle affirme avoir « commencé à faire des mariées, des accouchements, des putains, ces rôles variés que les femmes ont dans la société »¹⁹⁵.

Cependant, il importe de souligner que, lorsque Saint Phalle mobilise la figure de la « putain », elle ne se réfère pas aux réalités vécues par les travailleuses du sexe ni à leurs luttes politiques. Son usage demeure métaphorique et symbolique, placé en tension avec les figures

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ INA – Institut national de l'audiovisuel, *Niki de Saint Phalle et les Nanas*, entrevue vidéo, 8 octobre 1965. En ligne. < <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i10337780/niki-de-saint-phalle-et-les-nanas> >.

¹⁹⁵ Niki de Saint Phalle, *op. cit.*, p.165.

de l'épouse et de la mère, pour penser la condition féminine en général. Or, en s'appropriant cette figure sans la relier aux expériences concrètes des TDS, elle court le risque de reconduire l'imaginaire stigmatisant qui associe la « putain » à une altérité radicale, objet de jugement moral ou de dérision. L'absence de perspective alliée dans ses propos témoigne d'une critique qui, bien qu'innovante dans sa remise en cause des archétypes féminins, reste marquée par une méconnaissance — voire une reproduction involontaire — des discours sociaux qui marginalisent les travailleuses du sexe. La Hon, par la posture de ses jambes et par l'ambiguïté du discours de Saint Phalle qui la compare à une putain, réactive un imaginaire moralisateur où la femme exposée oscille entre provocation et stigmatisation morale.

En reliant la figure de la putain à celles de l'épouse et de la mère, Saint Phalle critique les figures archétypales dans lesquelles les femmes sont confinées. Avec ses Nanas, elle met en scène ces rôles, les juxtapose et les exagère, révélant à la fois l'étroitesse et la violence des catégories imposées. Pourtant, ses écrits et ses entrevues témoignent d'une intériorisation persistante de ces mêmes rôles : sa *Hon* apparaît alors comme une entreprise de déconstruction des normes reçues, sans jamais se clore totalement, un processus en mouvement et traversé de contradictions.

4.3 Quand le corps devient œuvre : de la figure archétypale au corps incarné

Là où Niki de Saint Phalle travaillait à travers ses Nanas, exagérant et détournant les archétypes féminins, d'autres artistes choisissent d'utiliser leur propre corps comme support direct de contestation. Leur démarche prolonge la critique des rôles de mère, d'épouse ou de putain, mais en la déplaçant dans l'espace intime et performatif. En se mettant elles-mêmes en scène et en image, ces artistes mettent en évidence à quel point le corps des femmes constitue aussi un lieu de lutte, d'appropriation et de contradictions.

Composé de vingt-huit autoportraits, Hannah Wilke a réalisé la série *S.O.S. - Starification Object Series* entre 1974 et 1982 avec l'aide du photographe Les Wollam¹⁹⁶ (fig. 37 et 38). La conceptualisation et la réalisation de ces autoportraits découlent d'une performance de Wilke dont Lucy Lippard souligne le caractère séducteur, en la décrivant en train de *flirter* avec les personnes de l'audience, tout en récupérant leurs gommes à mâcher, qu'elle modèle en vulves et colle sur son torse nu¹⁹⁷. Cette lecture de Lippard met en avant la

¹⁹⁶ Plusieurs autoportraits que nous allons voir ont été réalisés avec l'aide d'un photographe. Pour Amelia Jones, ces images performatives « are still "self-portraits" in the sense that they convey to the viewer the very subject who was responsible for staging the image ». Amelia Jones, « The "Eternal Return": Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment », *Signs*, vol. 27, n°4, été 2002, p.948.

¹⁹⁷ Lucy R. Lippard, *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*. New York, New Press, 1995, p.110.

dimension performative et relationnelle de l'œuvre, où le jeu de séduction avec le public devient partie intégrante du processus. Mais Wilke insiste sur la charge métaphorique de la matière utilisée : « *I chose gum because it's the perfect metaphor for the American woman — chew her up, get what you want out of her, throw her out and pop in a new piece* »¹⁹⁸. Si la gomme à mâcher peut devenir une métaphore de la femme américaine, c'est parce qu'elles partagent des sèmes communs de jetabilité, de malléabilité et d'objectification¹⁹⁹. Hannah Wilke colle sur sa peau des vulves modelées dans des gommes à mâcher, leur donnant une matérialité charnelle. Là où *The Dinner Party* de Judy Chicago propose des vulves en céramique imitant des matériaux traditionnellement associés à la féminité, tels que la dentelle et la broderie, Hannah Wilke propose de la simple gomme à mâcher, dépourvue de ces connotations féminines. C'est l'artiste qui, en comparant la gomme à mâcher à la femme américaine « consommée et jetée », en fait le support d'une métaphore permettant une lecture critique des rôles sociaux assignés aux femmes.

Ces gommes-vulves acquièrent un sens radicalement différent par la mise en scène corporelle qu'en fait l'artiste. Là où *The Dinner Party* met en valeur des vulves décoratives, conçues comme des surfaces ornementales, Wilke propose une confrontation directe avec le spectateur. Ses vulves, bien qu'elles ne soient pas représentées dans leur position anatomiquement correcte, acquièrent une corporalité nouvelle du fait d'être incarnées sur son propre corps. Ce déplacement visuel et symbolique affirme, à travers la chair de l'artiste, la capacité des femmes non seulement à procréer, fonction à laquelle elles ont longtemps été réduites, alors même que la tradition philosophique les présentait comme de simples contenants de la vie créée par Dieu, mais aussi à créer des formes artistiques, revendiquant ainsi leur place dans l'histoire de l'art. Dans le contexte des années 1970, marqué par un renouveau féministe qui renouait avec des spiritualités liées à la Terre mère²⁰⁰, l'œuvre de Wilke vient redoubler cette revendication : elle affirme, à travers son propre corps, la capacité des femmes à se définir comme créatrices.

¹⁹⁸ Pulitzer Arts Foundation, *Hannah Wilke: Art for Life's Sake* (guide d'exposition), Saint Louis, Pulitzer Arts Foundation, 2021, p.25.

¹⁹⁹ François Rastier, « Chapitre III. Le sémème dans tous ses états », dans François Rastier, *Sémantique interprétative*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009[1987], p.57-86.

²⁰⁰ Voir Charlene Spretnak (dir.), *The Politics of Women's Spirituality: Essays on the Rise of Spiritual Power within the Feminist Movement*, Garden City, New York, Anchor Books, 1982, 590 p.



Figure 38. Hannah Wilke, *Untitled* (Single Gum Sculpture), 1978. Gomme à mâcher sur panneau, dans une boîte en Plexiglas, 2.9 x 6.7 x 6.7 cm. Collection privée.



Figure 39. Hannah Wilke, *S.O.S.—Starification Object Series*. 1974-82. 10 épreuves gélatino-argentiques et 15 sculptures en gomme à mâcher. 101.6 x 148.6 x 5.7 cm. The Museum of Modern Art, New York.

Dans ses autoportraits, Wilke reprend des poses séductrices issues des magazines de mode et rejoue les préparatifs de la féminité (comme les rouleaux dans les cheveux), soulignant la performativité des codes genrés. Les vulves en *chewing-gum*, collées sur sa peau, fonctionnent comme des stigmates²⁰¹ : elles transforment un signe de séduction en cicatrice et inscrivent directement sur son corps la tension entre désir et rejet. Par son regard retourné, elle confronte le spectateur, assumant à la fois d'être regardée et de mettre en scène les contradictions constitutives du genre. Ces images deviennent ainsi une affirmation de son identité d'artiste : elles revendiquent la capacité des femmes à se définir comme créatrices, au-delà de la réduction à leur fonction reproductive.

La série *So Help Me Hannah* (1978–1985) constitue un projet polymorphe qui réunit à la fois une performance filmée et des séries photographiques. Dans la vidéo (1979–1982), Wilke apparaît nue, chaussée de talons hauts, filmée de près tandis qu'une voix off aborde l'art, le pouvoir et le genre. Parallèlement, elle réalise des autoportraits photographiques, dont *What Does this Represent / What do you represent* (fig. 40), qui ne sont pas des captures de la performance, mais des mises en scène autonomes, conçues dans le même esprit de provocation et de confrontation avec le regard du spectateur.

Ces autoportraits de Wilke ouvrent ainsi la voie à une réflexion plus large sur le geste du dévoilement de la vulve et sa portée critique. Ce n'est pas seulement la nudité qui est en jeu, mais la manière dont elle est adressée aux spectateur·trice·s et investie de significations contradictoires. Dans la perspective généalogique qui traverse ce mémoire, l'on retrouve ici une réactivation implicite de l'anasyrma : non pas une simple exposition des organes génitaux, mais un geste de dévoilement qui bouscule les cadres établis, en interrogeant les conditions mêmes du regard. Si, dans l'Antiquité, l'anasyrma pouvait fonctionner comme protection, provocation ou rituel, il est désormais repris par certaines artistes féministes comme un outil de confrontation avec les normes visuelles et sociales qui conditionnent la réception du corps féminin.

Griselda Pollock a montré que l'histoire de l'art occidental a constamment assigné aux femmes une position d'objet de représentation, passif devant le regard actif du spectateur masculin²⁰². Or, ce que Wilke met en œuvre dans *So Help Me Hannah* est précisément un

²⁰¹ Le titre *S.O.S.—Starification Object Series* joue sur un double sens : la transformation en « star » (poses glamour inspirées des magazines) et la « scarification », c'est-à-dire la marque inscrite dans la chair. Lucy Lippard a prolongé une lecture en rapprochant les gommages de rituels africains de scarification (*The Pink Glass Swan*, 1995, p.111). Cette analogie, aujourd'hui discutée, tend à homogénéiser des pratiques culturelles diverses et s'inscrit dans un cadre d'interprétation occidental et ethnocentré.

²⁰² Griselda Pollock, *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*, op. cit., p.122.

déplacement de cette logique. L'exposition du corps ne se réduit pas à un dévoilement soumis : elle reprend la logique de l'*anasyrma* en tant que geste adressé, conçu pour provoquer et questionner les spectateur·trice·s. Wilke ne se représente pas comme un objet passif, mais comme un agent qui confronte directement ceux qui la regarde. Son corps n'est pas offert à la consommation, il devient un instrument critique qui inverse la direction du regard et force le spectateur à reconnaître son rôle dans ce jeu de regard, à prendre conscience de sa position et des rapports de pouvoir qu'il actualise.

Cette réappropriation transforme le nu féminin en un espace de contestation, où l'*anasyrma* retrouve sa fonction de provocation et de résistance. À ce titre, l'œuvre de Wilke s'inscrit dans une constellation de pratiques contemporaines qui réinterprètent ce geste, tantôt de façon métaphorique, tantôt de manière frontale ou spectaculaire, mais toujours dans l'objectif de rompre avec la passivité imposée aux femmes et d'affirmer leur agentivité. Dans la perspective développée ici, un parallèle fécond peut être établi entre Hannah Wilke et VALIE EXPORT. Leurs œuvres peuvent être lues comme des réactivations contemporaines de la logique de l'*anasyrma*, non pas parce que les artistes revendiquent explicitement cette filiation, mais parce que leurs mises en scène rejouent le pouvoir du dévoilement comme geste de confrontation. Toutes deux associent le corps nu ou partiellement dévoilé à une arme, brouillant ainsi les registres de la séduction et de la menace. Dans *So Help Me Hannah*, Wilke tient un pistolet argenté qui déstabilise les codes de séduction et du nu féminin, tandis que dans la série photographique *Aktionhose: Genitalpanik* (fig. 41), EXPORT apparaît jambes écartées, un fusil en main, dans un pantalon découpé à l'entrejambe.

Ces mises en scène produisent une confrontation frontale avec le·la spectateur·trice : l'ouverture des jambes et la présence de l'arme déplacent le regard hors du registre de l'érotisme pour l'inscrire dans celui de la menace. Plutôt qu'un simple symbole phallique, le fusil fonctionne comme le prolongement du geste de dévoilement, transformé en acte d'autodéfense. Il suggère la possibilité d'une réversibilité des positions de pouvoir, où l'objet du regard devient sujet actif et capable de renvoyer à chacun·e la violence de son propre désir. Cette association entre jambes ouvertes et arme produit une tension inédite : elle renvoie simultanément à la vulnérabilité de l'exposition génitale et à la puissance d'une menace directe. Ce renversement prend d'autant plus de force si l'on considère que, comme nous l'avons vu, la posture des jambes ouvertes a longtemps été associée à un consentement implicite et à une disponibilité sexuelle féminine : en reprenant ce code visuel, Wilke et EXPORT en inversent la signification, transformant un signe de passivité supposée en geste de résistance et de confrontation. Dans les termes de Pollock, il ne s'agit plus d'un corps offert au désir, mais d'un

corps qui s'impose comme agent, capable de retourner l'asymétrie du regard et de transformer la scène en confrontation. En ce sens, Wilke et EXPORT réactivent l'héritage de l'anasyrma, mais en le doublant d'un signe explicite de résistance, qui déplace le geste ancien vers une actualisation politique propre au féminisme des années 1970.

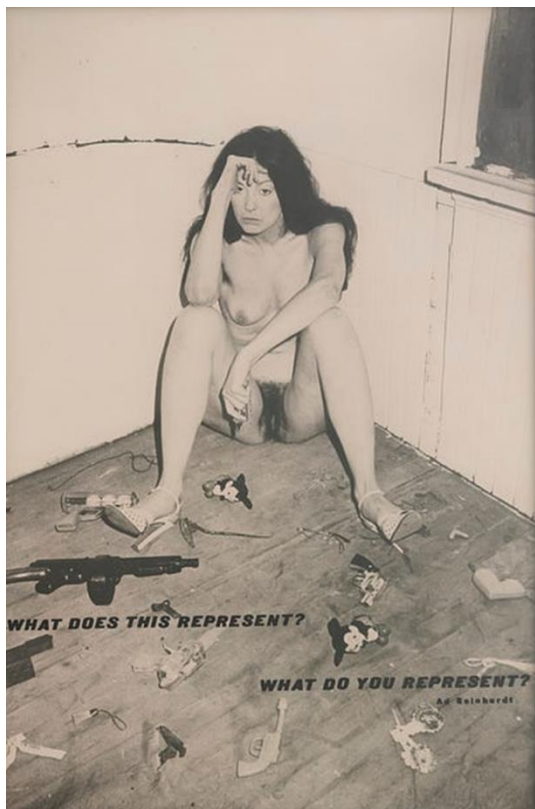


Figure 40. Hannah Wilke, *What Does this Represent / What do you represent*, 1978. Photographie de style vintage teintée à la main sur panneau, 117 x 79 cm. Collection et archives Hannah Wilke, Los Angeles, États-Unis.



Figure 41. VALIE EXPORT, *Aktionhose: Genitalpanik*, (*Action pantalon : Panique génitale*), 1969. Reproduction photomécanique, 69,8 x 49,8 cm. Centre Pompidou, Paris, France.

4.4 De la vierge à la putain : archétypes, morale et marchandisation du corps

Cette articulation du dévoilement et de l'autodéfense chez Wilke et EXPORT ouvre sur une autre problématique essentielle : celle de la marchandisation et de la mise en circulation symbolique du corps des femmes. Là où les deux premières artistes mettent l'accent sur la confrontation directe et la réversibilité du regard, Orlan, dans *Le Baiser de l'artiste*²⁰³ (fig. 42), inscrit le geste de dévoilement dans un dispositif transactionnel explicite, jouant sur la

²⁰³ Il est intéressant de noter que la performance *Le Baiser de l'artiste* d'Orlan n'avait pas été autorisée par les institutions. Ce geste, réalisé en marge des cadres légitimes de l'art, trouve un écho dans les performances ultérieures de Deborah de Robertis devant *L'Origine du monde*, elles aussi effectuées sans autorisation officielle. Dans les deux cas, l'absence d'autorisation souligne la persistance d'un contrôle institutionnel sur la visibilité du corps féminin et sur les modalités de son exposition, révélant que le dévoilement féminin demeure un terrain de tension entre provocation artistique et censure sociale.

dichotomie entre vierge et putain et sur les contradictions qui structurent la représentation des femmes.

Orlan radicalise encore le geste de dévoilement en le plaçant dans un dispositif explicitement marchand. L'installation se compose d'une photographie grandeur nature représentant l'artiste en Madone, devant laquelle les spectateur·trice·s sont invité·e·s à allumer un cierge, ainsi que d'une performance. Placée devant une sculpture figurant son buste nu, Orlan y a fait aménager une ouverture destinée à recevoir une pièce, encadrée des inscriptions « Le baiser de l'artiste » et « Merci ». Ce dernier mot est situé juste au-dessus du pubis du torse en plastique, accentuant l'association implicite entre transaction marchande et sexualité. Les pièces déposées par les visiteur·euse·s s'accumulent dans un petit réceptacle triangulaire, semblable à une poche transparente, dont la forme évoque directement le triangle pubien : une manière détournée de rappeler le sexe féminin, sans jamais l'exposer frontalement. Par ce dispositif, Orlan met en tension les codes de la sacralité, de la prostitution et de la consommation, tout en déplaçant le regard vers la logique économique et symbolique qui structure la valeur du corps des femmes.



Figure 42. Orlan, *Le baiser de l'artiste*, octobre 1977. Installation et performance de 30 minutes, présentée au Grand Palais à Paris, la quatrième Foire Internationale d'Art Contemporain (FIAC). Sculpture et photographies en noir et blanc. © ORLAN.

Ici, l'exposition du corps ne s'inscrit plus dans le registre de la confrontation armée, mais dans celui de la transaction, soulignant crûment la façon dont les femmes sont historiquement réduites à des rôles antinomiques et à des objets de consommation. Cette mise en scène rejoint directement la problématique de la valeur morale attachée aux jambes des femmes : si, dans l'imaginaire social, « ouvrir les jambes » est l'acte qui fait basculer la femme du côté de la « putain », Orlan reprend cette équation implicite et la déplace. Même si son sexe n'est pas montré, il est sous-entendu par la transaction marchande d'un geste intime, rappelant que l'économie du désir féminin reste gouvernée par la frontière entre pureté et impureté, entre sacralisation et avilissement. La posture de l'artiste, bien que plus contenue que les jambes écartées d'EXPORT, prolonge ainsi la logique de l'*anasyrma* : un dévoilement qui, loin d'être passif, interroge les structures de valeur et de contrôle imposées au corps des femmes.

Encore une fois, la valeur marchande du corps féminin qu'Orlan met en scène ne se réfère pas aux réalités vécues par les travailleuses du sexe, mais fonctionne comme une métaphore des conditions dans lesquelles les femmes « respectables » peuvent être traitées. L'archétype de la putain reste ici une figure symbolique, mobilisé en opposition avec celui de la mère. Cette logique transactionnelle prend une résonance particulière dans l'œuvre *The First Slice* de la série photographique *Bride's Cake Series* de Penny Slinger (fig. 43). L'artiste retire une part d'un gâteau nuptial en carton, révélant son sexe à l'intérieur même de la structure. Ce geste, à la fois ironique et incisif, dénonce le mariage comme une institution qui consomme littéralement le corps féminin. Une telle lecture rejoint les analyses matérialistes du mariage formulées par Christine Delphy, pour qui l'union conjugale organise un rapport d'exploitation domestique, où les femmes fournissent un travail gratuit et se trouvent assignées à la reproduction²⁰⁴. Elle entre également en résonance avec l'essai fondateur de Gayle Rubin, *The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex*, dans lequel elle conçoit le mariage comme un système d'échange plaçant les femmes au cœur d'une économie symbolique et sociale dont elles ne contrôlent pas les règles²⁰⁵. En mettant son propre corps en scène à l'intérieur du gâteau nuptial, Slinger matérialise cette logique d'appropriation et d'échange : le sexe féminin apparaît comme la part invisible, mais centrale du contrat matrimonial, métaphore de la valeur économique et symbolique attribuée aux femmes dans les structures patriarcales.

²⁰⁴ Christine Delphy, « L'ennemi principal », dans Christine Delphy, *L'ennemi principal*, vol. 1, *Économie politique du patriarcat*, Paris, Syllepse p.31-55.

²⁰⁵ Gayle Rubin, *op. cit.*

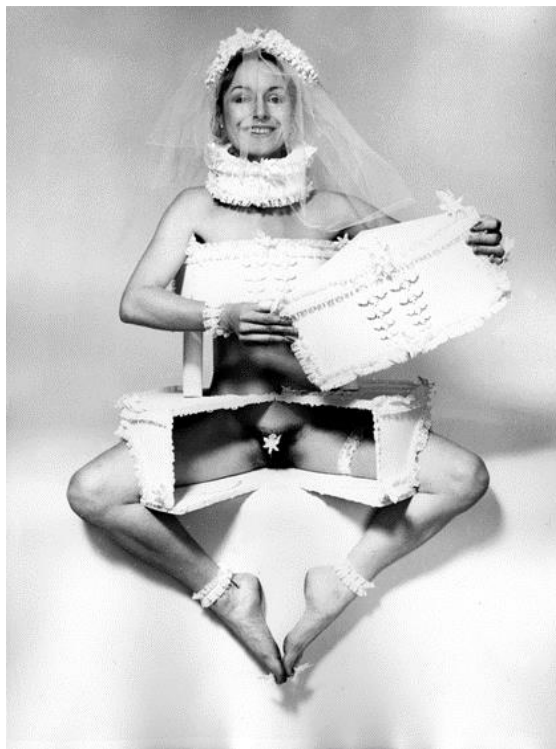


Figure 43. Penny Slinger, *The First Slice. Bride's Cake Series*, 1973.
Photographie en noir et blanc sur papier, 16 x 12 pouces.

Jusqu'ici, les artistes évoquées ne recourent pas explicitement au terme ni à la tradition de l'*anasyrma*, mais leurs œuvres résonnent fortement avec ce geste fondateur, en réinvestissant le dévoilement du sexe féminin comme confrontation ou comme critique des structures patriarcales. Avec Annie Sprinkle, cette logique atteint un degré inédit de littéralité. Dans la performance *A Public Cervix Announcement*, l'artiste invite le public à observer son col de l'utérus à l'aide d'un spéculum et d'une lampe torche (fig. 44). Sprinkle radicalise la logique du dévoilement en invitant littéralement son public à contempler son col de l'utérus. Ce geste frontal déplace la posture de l'*anasyrma* : il ne s'agit plus seulement d'exposer la vulve, mais de retourner un instrument de contrôle médical en outil de performance. Là où le spéculum incarne, dans l'histoire de la gynécologie, le pouvoir institutionnel sur le corps féminin, Sprinkle en revendique l'usage pour elle-même, réappropriant la médicalisation comme un spectacle choisi. La performance s'inscrit ainsi dans une double critique : d'une part, elle met en évidence la façon dont les corps des femmes ont été historiquement scrutés, classés et disciplinés par la médecine, ce que Michel Foucault décrit comme un effet du biopouvoir. Par ce terme, il désigne l'ensemble des dispositifs de savoir et de contrôle qui, à partir du XVIII^e siècle, ne se limitent plus à « faire mourir ou laisser vivre », comme dans le pouvoir souverain,

mais visent à « faire vivre et laisser mourir »²⁰⁶. Concrètement, il s'agit de réguler, surveiller et optimiser la vie des individus et des populations à travers la sexualité, la santé ou la natalité. En détournant le spéculum, instrument emblématique de cette médicalisation, Sprinkle retourne contre l'institution le pouvoir qu'elle exerce sur le système reproducteur utérin et réinvestit ce geste dans une logique de choix et d'autoreprésentation. D'autre part, l'artiste propose une alternative sex-positive où l'exposition n'est pas synonyme de soumission, mais de plaisir, de partage et d'autodétermination. Bien qu'elle ne revendique pas explicitement le geste de l'*anasyrma*, Sprinkle en réactive l'énergie subversive. Son geste brouille les frontières entre obscène et sacré, intime et public, pour affirmer que les femmes peuvent choisir de montrer leur sexe et en faire le lieu d'un discours politique et jubilatoire.



Figure 44. Annie Sprinkle, *A Public Cervix Announcement*, 1990.
Photo de la performance au Harmony Theater de New York.

Alors qu'Annie Sprinkle pousse à l'extrême le dévoilement corporel en retournant un instrument médical en outil performatif, Mary Beth Edelson inscrit son corps dans un imaginaire mythologique et rituel. Les deux démarches se rejoignent cependant dans leur volonté de déplacer les cadres dominants du regard et d'inscrire la sexualité féminine dans une logique de puissance et de subversion. Là où Sprinkle détourne le spéculum, symbole du contrôle institutionnel du corps des femmes, Edelson convoque la figure du *trickster* et les déesses anciennes pour proposer une relecture carnavalesque et grotesque de la féminité. Dans

²⁰⁶ Michel Foucault, « Droit de mort et pouvoir sur la vie » dans *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p.175-211.

les deux cas, il ne s'agit pas simplement d'exhibition, mais d'un geste qui interroge la valeur et le statut du corps des femmes.

La *Trickster Series* (fig. 45-46) naît d'une performance intitulée *Woman Rising*, photographiée puis retravaillée par superposition d'images, de collages et de dessins. Edelson y intègre des figures mythiques comme Baubo ou Kali, empruntées à des corpus variés, et reconfigurées dans une esthétique parodique et grotesque. Cette hybridation produit une iconographie volontairement dissonante, où le corps féminin cesse d'être objet passif pour devenir agent de désordre, de rire et de déstabilisation²⁰⁷. Comme l'explique Edelson elle-même :

I was also exorcising the hold that patriarchal forces had placed over me. With the releasing of this hold on my psyche, I was receiving energy and an expanded self-image. As Carol Christ succinctly puts it, "The real importance of the symbol of Goddess is that it breaks the power of the patriarchal symbol of God as male over the psyche." ²⁰⁸

En ce sens, l'artiste réactive, consciemment ou non, une dimension de l'anasyrma : l'exhibition des organes sexuels, non pas comme invitation érotique, mais comme arme symbolique de perturbation et de renversement. Le grotesque et l'humour deviennent ici des outils critiques, capables de fissurer la solennité du regard masculin et de désamorcer l'autorité des représentations patriarcales.

Il convient toutefois de souligner que cette réappropriation s'appuie sur des sources diverses, notamment les thèses de Marija Gimbutas ou de Robert Graves²⁰⁹, qui postulaient l'existence d'une culture matriarcale originelle dominée par le culte de la Déesse. Si ces hypothèses ont été largement critiquées pour leur manque de rigueur scientifique et leur tendance à homogénéiser des traditions culturelles hétérogènes, elles ont offert aux artistes féministes des années 1970 un réservoir de symboles pour repenser l'histoire et réinscrire les femmes dans une continuité mythologique. La démarche d'Edelson, bien que porteuse de risques d'appropriation culturelle, témoigne de ce besoin de se forger des ancêtres symboliques capables de légitimer une spiritualité et une créativité féminines effacées par des siècles d'histoire patriarcale :

²⁰⁷ Clelia Rebecchi, « Laughing has 1,000 mothers: the grotesque goddesses of Mary Beth Edelson », *Burlington Contemporary*, n°8, « Drawing », juin 2023 (en collaboration avec Drawing Room, Londres). En ligne. < doi.org/10.31452/bcj8.rebecchi.laughing >.

²⁰⁸ Mary Berth Edelson, « See for Yourself: Women's Spirituality in Holistic Art », dans Charlene Spretnak, *Politics of Women's Spirituality. Essays on the Rise of Spiritual Power within the Feminist Movement*, New York, Anchor Press edition, 1982, p.312.

²⁰⁹ Voir Marija Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe, 7000–3500 BC: Myths and Cult Images*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1982[1974], 304 p. ; *Id.*, *The Language of the Goddess*, San Francisco, Harper & Row, 1989, 387 p. ; Robert Graves, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*, New York, Creative Age Press, 1948, 482 p.

*In order to create ritual space in a gallery, I make certain assumptions from the women's culture, my culture. Without shared symbols, the rituals would become empty exercises, My information is not limited to feminism, but feminist culture does provide a center and a validation for the ritual performances.*²¹⁰

Ainsi, de Sprinkle à Edelson, on assiste à un déplacement du geste de dévoilement : de l'exhibition frontale et médicale du col de l'utérus à la mise en scène mythifiée du corps féminin comme espace carnavalesque et sacré. Dans les deux cas, la logique de l'anasyrma demeure : dévoiler pour troubler, montrer pour déstabiliser, faire du sexe féminin non pas un objet d'érotisation, mais une force critique. Cette filiation ouvre la voie vers les pratiques contemporaines qui revendiquent explicitement l'anasyrma, non plus seulement comme geste retrouvé ou suggéré, mais comme outil conscient de résistances et de créations.



Figure 45. Mary Beth Edelson, *Zipper Sheela: Stepping Out*, de la série *Trickster Series*, 1973. Huile, stylo, encre, crayon de cire, papier collé et paillettes sur tirage argentique gélatino-argentique, 25.4 x 20.3 cm. Whitney Museum of American Art, New York.



Figure 46. Mary Beth Edelson, *Nobody Messes with Her: Sheela's Gorgon*, de la série *Trickster Series*, 1973. Encre, crayon gras et collage de papier sur tirage argentique gélatino-argentique, 25.4 x 20.3 cm. The Feminist Institute, New York.

4.5 L'anasyrma réactivé : pratiques artistiques et militantes contemporaines

Avec des œuvres comme *Balkan Erotic Epic: Women in the Rain II* de Marina Abramović (fig. 47) et *Raising the Skirt* de Nicola Canavan (fig. 48), le geste de l'anasyrma est consciemment réactivé dans une dimension explicitement collective. Contrairement aux performances individuelles étudiées jusqu'ici, ces projets rassemblent des groupes de femmes qui, ensemble, rejouent le dévoilement en tant que geste de puissance partagée. La photographie y tient lieu de preuve et d'archive : elle atteste de la performance éphémère tout en en diffusant

²¹⁰ Mary Berth Edelson, *op. cit.*, p.318.

l'impact au-delà de la scène initiale. Dans *Raising the Skirt*, la mise en commun de ce dévoilement redonne au geste une fonction rituelle, presque incantatoire, qui relie les participantes entre elles dans une logique de sororité. Chez Abramović, les femmes filmées sous la pluie, jupe relevée, inscrivent le geste dans une temporalité archaïque et mythologique, convoquant un héritage qui dépasse les individualités.

J'aimerais revenir ici sur les propos d'Helen King, pour qui le problème central des représentations visuelles de l'*anasyrma* réside dans le fait que ce geste se retrouve figé dans l'image. Je suis d'avis que, dans les cas d'Abramović et de Canavan, le geste ne perd rien de sa puissance : même fixé par la photographie ou la vidéo, il conserve son caractère de provocation et d'action, précisément parce qu'il s'inscrit dans une dynamique collective et qu'il échappe aux codes de séduction traditionnellement associés au nu féminin. Contrairement aux peintures anciennes représentant l'*anasyrma* (fig. 31-32) dans lesquelles les femmes dévoilant leur sexe apparaissent comme des figures idéalisées, figées dans une beauté lisse et offerte au regard masculin, les participantes de *Raising the Skirt* et de *Balkan Erotic Epic* ne cherchent pas à plaire. Dans la vidéo d'Abramović, elles glissent, trébuchent, leurs corps ne sont pas « parfaits » au sens classique du terme ; dans les deux cas, leurs expressions échappent au registre attendu du sourire enjôleur ou de la neutralité esthétique. Ce qui est montré, ce n'est pas une image séduisante, mais l'intensité d'une action collective, où l'imperfection et la spontanéité renforcent la force critique du geste.



Figure 47. Marina Abramović, *Balkan Erotic Epic: Women in the Rain II*, 2005. Tirage chromogène (photographie couleur), 173.3 x 173.3cm. Collection privée.

Ces œuvres prolongent ainsi les stratégies féministes face au regard dominant. D'une part, elles réinterprètent l'*anasyrma* pour en dévoiler la portée symbolique et critique dans un contexte contemporain. D'autre part, elles produisent de nouvelles images qui déplacent le regard masculin hégémonique en soulignant la force du collectif et en déjouant les codes de l'érotisme individuel. Enfin, elles rappellent que le regard n'est jamais unique ni stable : l'acte d'exposer ensemble confronte les spectateur·trice·s à la pluralité des positions et à la puissance de l'expérience partagée.

En réactivant volontairement l'*anasyrma* en groupe, Abramović et Canavan s'inscrivent dans une continuité entre art et militantisme. Le dévoilement collectif des corps devient un geste politique qui dépasse la sphère artistique pour rejoindre les démonstrations publiques où l'*anasyrma* est utilisé comme stratégie de protestation. Qu'il s'agisse de performances institutionnelles ou de manifestations de rue, ces mises en scène réactivent un geste dont les usages successifs dans des configurations historiques hétérogènes permet d'articuler l'exposition des jambes et de la vulve à des formes d'inversion du pouvoir et de contestation des structures dominantes.



Figure 48. Nicola Canavan, *Raising the Skirt*, 2014.
Photographie par Dawn Felicia en collaboration l'artiste.

Cette réappropriation de l'*anasyrma* ne s'arrête pas au champ artistique : on la retrouve aussi dans des contextes militants, où le dévoilement du sexe devient un moyen de résistance. Lors des manifestations Black Lives Matter à Portland, une femme nue, rapidement surnommée

« *Naked Athena* »²¹¹ (fig. 49), s'est interposée aux forces de l'ordre. Son corps exposé, vulnérable et indomptable à la fois a produit un contraste saisissant avec les policiers armés et la voiture de police qui a rapidement fait demi-tour à la suite de son geste. En Italie, le collectif de manifestantes *Non una di meno*²¹² a repris le geste dans l'espace public, inscrivant sur l'intérieur de leurs jupes les lettres formant le slogan "BODY REVOLUTION". Celles-ci ne devenaient visibles qu'au moment où les femmes relevaient leur jupe, dévoilant simultanément leur sexe et leurs jambes nues, de sorte que le message politique était indissociable de l'acte de dévoilement (fig. 50)²¹³. Ces actions rappellent que l'anasyrma, loin d'être un simple motif symbolique, demeure un outil vivant de contestation : qu'il soit individuel ou collectif, il conserve sa capacité à déstabiliser les rapports de pouvoir et à transformer l'exposition du corps en acte politique.

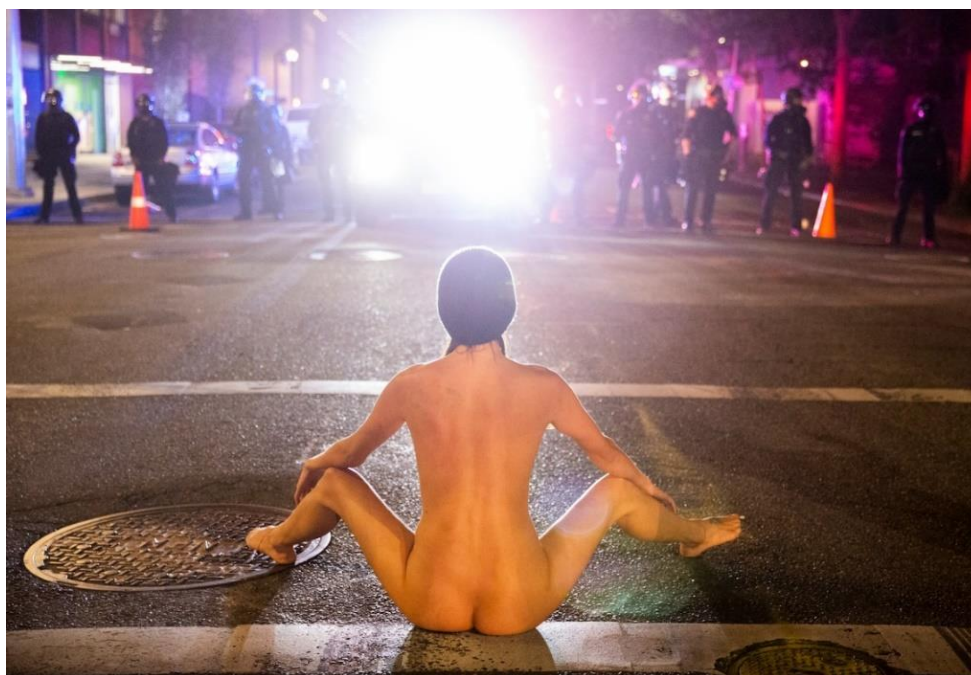


Figure 49. Manifestation Black Lives Matter, Portland, USA, 2020.
Dave Killen photographer for The Oregonian/OregonLive.

²¹¹ Ryan Nguyen, « 'Naked Athena': The story behind the surreal photos of Portland protester », The Oregonian/OregonLive, publié le 19 juillet 2020, mis à jour le 21 juillet 2020. En ligne. < <https://www.oregonlive.com/portland/2020/07/the-story-behind-the-surreal-photos-of-portland-protester-naked-athena.html> >.

²¹² *Non una di meno* (Pas une de moins) est un mouvement féministe italien, inspiré de l'initiative argentine *Ni una menos* (2015), qui lutte contre les féminicides et les violences de genre.

²¹³ Quelques rares vidéos de la manifestation sont disponibles sur internet, dont Vista Agenzia Televisiva Nazionale, *Milano, le ragazze di Zebrunicorna alzano le gonne per protesta davanti alla Stazione*, vidéo en ligne, 8 mars 2017. En ligne. < <https://www.youtube.com/watch?v=j2cyZvFayQQ> > ; Il Fatto Quotidiano, « 8 marzo, su la gonna davanti al Pirellone: la performance delle attiviste davanti alla Regione Lombardia », *Il Fatto Quotidiano*, 9 mars 2017. En ligne. < <https://www.ilfattoquotidiano.it/2017/03/09/8-marzo-su-la-gonna-davanti-al-pirellone-la-performance-delle-attiviste-davanti-alla-regione-lombardia/3440354/> > et Corriere della Sera, « Festa delle donne: la gonna sotto il Pirellone, la protesta », vidéo en ligne, 8 mars 2017. En ligne. < <https://video.corriere.it/festa-donne-la-gonna-sotto-pirellone-protesta/263807a6-042a-11e7-9858-d74470e8bbec> >.



Figure 50. Le 8 mars 2017, devant le Pirellone, des féministes ont réalisé un *anasyrma* collectif face au siège de la région Lombardie. Crédit photo inconnu. Il s'agit potentiellement d'une capture d'écran.

Un autre exemple significatif de réappropriation contemporaine du geste se trouve dans une vidéo du collectif Pussy Riot, présentée au Musée d'art contemporain de Montréal (fig. 51). Il est toutefois important de rappeler que cette performance n'avait pas été conçue dans une perspective artistique, mais comme un acte militant et subversif, directement dirigé contre le pouvoir politique et patriarcal incarné par Vladimir Poutine. C'est par la suite, et dans un second temps que la vidéo a intégré l'espace muséal, transformant un geste de protestation radicale en objet d'exposition.

On y voit une femme inconnue, cagoule rouge sur la tête, debout sur une table sur laquelle est appuyé un portrait de Vladimir Poutine. Son corps est dissimulé sous une longue robe noire à manche longue. On la voit vider d'un trait une bouteille d'eau, relever sa jupe, écarter les jambes et uriner sur le portrait, tout en fixant la caméra. Ce geste explicite, qui combine dévoilement, provocation et profanation, actualise la logique de l'*anasyrma* dans un registre résolument militant. Ici, le sexe féminin n'est pas seulement exposé : il devient une arme performative dirigée contre une figure d'autorité politique et patriarcale. Le regard frontal de la performeuse, adressé au spectateur, accentue la charge subversive de l'action, qui oscille entre outrage, résistance et dénonciation.

Cette thématique rappelle l'œuvre de Boucher (fig. 35), où une femme est représentée en train d'uriner. Chez Boucher, ce qui provoque n'est pas tant l'acte en lui-même, mais le sentiment d'épurement d'un moment intime, transformé en scène grivoise pour le plaisir du regard masculin. L'érotisme naît ici de la transgression, d'une illusion de voyeurisme. À l'inverse, la performance de Pussy Riot inverse radicalement ce schéma : il n'y a plus rien d'érotique, car le geste est frontal, assumé et mis en scène pour être vu. Uriner devient alors un acte de défi politique, un rejet explicite d'un pouvoir masculin et autoritaire.



Figure 51. Taso Pletner, membre des Pussy Riot, Enregistrement vidéo, 1 min 25 s (approx.), octobre/novembre 2022. Présentée dans l'exposition *Pussy Riot. Velvet Terrorism*, 25 octobre 2023 – 10 mars 2024. Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Audrey Limoges.

La réflexion entamée dans ce mémoire trouve ici son aboutissement, avec l'intervention performative de l'artiste trans Nina Arsenault (fig. 52), qui incarne parfaitement le brouillage des normes sexuelles et des rapports de pouvoir. Lors de sa conférence au congrès *Ideacity* en 2010, elle déclare :

*Sometimes I might do something that are very unladylike, like I might sit with my legs like this. Because when I sit like this, I feel the most receptive towards you and I definitely want to feel receptive towards you in the audience today. And when I sit like this, I also feel the most penetrative and I also want to penetrate you today, your mind.*²¹⁴

Par ce simple jeu de posture, elle renverse les conventions hétérosexuelles traditionnelles en réconciliant dans un même corps les positions de pénétrant et de pénétré. Arsenault recode le langage corporel, longtemps assigné à des rapports de genre binaires et asymétriques, pour en faire un outil d'expression, de transmission et de pouvoir intellectuel. Là où certaines figures féminines étaient réduites à l'objet du regard ou à une passivité érotique, elle affirme une subjectivité complexe, active, incarnée, capable à la fois de recevoir et de transmettre. En ce sens, son geste devient une synthèse subversive des dynamiques étudiées tout au long de ce chapitre : un corps qui s'expose, non pour être consommé, mais pour agir, pénétrer, penser.



Figure 52. Nina Arsenault, *The body as Art*. (Image extraite de la vidéo, vers 4min).
Conférence donnée dans le cadre du congrès annuel *Ideacity* de 2010.

²¹⁴ Nina Arsenault, *Nina Arsenault | The Body As Art* [Vidéo], 20 min, 56 sec. *Ideacity* (Chaine YouTube)
En ligne. < <https://www.youtube.com/watch?v=Bf75EVy6FY0> >.

CONCLUSION

[...] qui vous dit qu'elle ne putasse pas avec votre père et vos frères, qu'elle n'ouvre pas les jambes à tous les costumes de toutes les professions et qu'elle ne ramasse pas chaque fois le même aveu de ces pères qui ne voudraient pas que leur fille soit putain.

- Nelly Arcan, *Putain*, 2001, p.108.

L'analyse menée tout au long de ce mémoire a montré que le geste d'ouvrir ses jambes possède une forte portée symbolique, s'inscrivant dans une histoire ancienne, marquée par les transformations multiples des représentations du corps des femmes. Ce mémoire explore comment cette posture a été utilisée pour discipliner et sexualiser les femmes, tout en examinant son potentiel subversif dans l'art contemporain. Loin d'être neutre, ce geste a longtemps servi – et sert encore aujourd'hui – à discipliner, sexualiser et réduire les femmes à une position d'objets du regard masculin. La généalogie que j'ai établie démontre que la pose ne peut être isolée de l'analyse des œuvres. Elle constitue une clé de lecture essentielle, qui enrichit et complexifie leur interprétation, tout en permettant d'envisager le geste comme une réappropriation contestataire et un détournement du sens par les artistes femmes et queers.

L'analyse de la langue et des locutions en latin, en français et en anglais montre que cette posture s'inscrit depuis longtemps dans un réseau d'expressions et de métaphores qui réduisent le corps des femmes à une fonction sexuelle, tout en l'associant à la honte, à l'indécence et à la passivité. Cette analyse fait également apparaître une évolution dans la dimension genrée des locutions : alors qu'à l'origine certains termes pouvaient renvoyer aussi bien à des hommes qu'à des femmes, ils se sont peu à peu spécialisés pour ne désigner que les femmes, renforçant ainsi la distinction genrée.

Mon analyse langagière comporte néanmoins certaines limites, notamment parce qu'elle ne constitue pas l'objet principal de mon mémoire. J'ai réduit mon corpus aux langues qui m'étaient accessibles et compréhensibles et qui correspondent aux langues les plus influentes dans le cadre d'une analyse occidentale. De plus, parce qu'elle repose sur des sources écrites et fragmentaires, mes recherches ne peuvent restituer l'ensemble des expressions issues de l'oralité, dont beaucoup ont pu se perdre au fil du temps. Malgré ces limites, cette étude révèle la généalogie et la persistance d'un réseau de métaphores et d'expressions translinguistiques qui sexualisent et stigmatisent le corps des femmes. Cette analyse comparative a révélé des mécanismes discursifs jusque-là peu analysés.

Bien qu'elle ne puisse être exhaustive, l'analyse linguistique conserve toute sa pertinence, car elle met en lumière une progression genrée parallèle à celle observée dans la généalogie des règles de bienséance. Dans la rhétorique antique, la beauté morale de l'individu est déterminée par le geste. Bien que celui-ci doive être mesuré et maîtrisé, la codification de l'expressivité corporelle ne varie pas en fonction du sexe. Ce n'est qu'au moyen âge qu'une distinction genrée fait son apparition, tout comme dans les expressions reliées aux cuisses dans le latin médiéval. Le christianisme, par sa lecture spirituelle du corps, distingue les gestes inspirés par la grâce de ceux inspirés par le péché. Cette moralisation du geste se propage dans l'ensemble de la société et influencera l'élaboration des premiers codes de bienséance. On prescrit alors aux femmes de tenir leurs jambes serrées comme signe de vertu et de respectabilité, tandis que l'écartement est associé à l'indécence, à la disponibilité sexuelle et à la honte. Les codes de bienséance sur lesquels s'appuie cette analyse traduisent surtout les normes occidentales et bourgeoises et restent davantage prescriptifs que descriptifs. Rédigés dans une perspective largement patriarcale, ils ne permettent pas non plus de saisir pleinement comment ces règles étaient vécues, acceptées ou peut-être même détournées par les femmes elles-mêmes.

L'analyse conjointe du langage et des bonnes manières constitue un préalable essentiel pour saisir la construction des images et la symbolique des postures dans lesquelles les femmes sont représentées. Les mêmes connotations se prolongent dans les représentations visuelles et la posture des jambes écartées a contribué à construire une dualité profonde dans la représentation des femmes. D'un côté, elle répond aux attentes du regard masculin en les plaçant dans une position d'objet de désir, associé à l'indécence et à la disponibilité sexuelle. De l'autre, elle rappelle sans cesse les normes de modestie et de retenue qui leur sont prescrites, les obligeant à incarner simultanément vertu et séduction. La posture des jambes ouvertes n'est pas seulement un signe d'indécence, mais un véritable code visuel qui articule une tension paradoxale entre exhibition et discipline, désir et modestie. En retraçant son inscription dans les croquis érotiques, la peinture académique et les métaphores visuelles récurrentes, j'ai mis en évidence la dualité entre disponibilité et retenue, entre consentement supposé et soumission imposée.

En ce qui concerne l'annexe 1, il m'a semblé essentiel de regrouper les croquis de femmes écartant leurs jambes dans la production de Rodin, Schiele et Klimt, afin de rendre visible la récurrence de la pose dans ce qui est régulièrement qualifié d'œuvres érotiques. Mon objectif était de montrer l'impact de la répétition d'une même pose, qui se dilue dans la masse

des dessins, mais dont le regroupement révèle la force du motif. Une analyse approfondie de ce corpus serait d'ailleurs particulièrement intéressante, mais j'ai choisi de l'utiliser ici comme un exemple en lien avec d'autres œuvres afin de pouvoir explorer d'autres périodes, d'autres styles de représentation et d'autres contextes.

De plus, mon corpus reste limité pour des raisons d'espace et il n'a pas été possible d'intégrer les spécificités des représentations des femmes racisées à mon analyse, car elles nécessiteraient à elles seules un travail d'une ampleur équivalente à ce mémoire. Si je me suis concentrée sur certaines artistes et représentations, il importe néanmoins de rappeler que les femmes racisées ont elles aussi été soumises à des mises en images spécifiques. Comme l'a souligné Kimberlé Crenshaw, on n'attend pas des femmes noires les mêmes normes de bienséance et de modestie que des femmes blanches. Alors que la chasteté de ces dernières est présumée d'emblée, celle des femmes noires est tenue pour inconcevable²¹⁵. Cette constatation requiert une analyse intersectionnelle allant au-delà du cadre du présent travail.

Ces constats invitent à élargir le champ de la recherche sur l'histoire et les usages symboliques de cette posture, afin d'en comprendre les reconfigurations et les détournements contemporains. Un parallèle peut être établi entre cette réappropriation contemporaine et le geste antique de l'anasyrma, où un dévoilement jadis protecteur ou apotropaïque se transforme aujourd'hui en stratégie subversive et critique. Longtemps vidé de sa puissance symbolique et réduit à un signe de honte ou d'indécence, ce geste retrouve, à partir des années 1960-1970, une force subversive : il devient un outil de contestation des normes patriarcales qui façonne la représentation du corps et de la sexualité des femmes. Adoptée de façon pleinement assumée, cette pose se transforme en stratégie de visibilité et de subversion, inscrivant les femmes dans une dynamique active de revendication et d'affirmation artistique.

Aujourd'hui encore, les femmes qui écartent leurs jambes font polémiques. Des artistes contemporaines comme Deborah De Robertis montrent à quel point ce geste continue de diviser l'opinion publique : il choque certains, scandalise d'autres, tout en ouvrant pour d'autres spectateurs un espace de réflexion critique. Cette réception contrastée témoigne de la persistance du geste comme outil de provocation et de questionnement, capable de mettre à nu les tensions sociales et politiques qui entourent la représentation des femmes.

La question des manifestations d'anasyrma dans des contextes de protestation politique soulève toutefois une difficulté méthodologique : ces gestes performatifs, par leur nature éphémère et leur inscription dans la rue, échappent en grande partie aux dispositifs de

²¹⁵ Kimberlé Crenshaw, *op. cit.*, p.157.

conservation. Lorsqu'ils sont documentés, c'est souvent de manière fragmentaire, par des témoignages ou des images circulant dans la presse et sur les réseaux sociaux, ce qui rend leur étude plus complexe et leur archivage particulièrement précaire. Parallèlement, l'appropriation de cette posture ne se limite pas aux femmes cisgenres. Des artistes queers, comme Nina Arsenault, l'ont également réinvestie, en l'inscrivant dans une démarche qui dépasse la simple opposition binaire entre femmes et hommes. Dans ce contexte, le geste ne fonctionne plus seulement comme un signe de résistance face au patriarcat, mais devient aussi un moyen d'explorer des subjectivités plurielles et de remettre en cause les catégories établies du genre.

Enfin, la réception de ces œuvres mérite une analyse plus systématique : certaines performances ont suscité scandale et rejet, d'autres ont trouvé une reconnaissance institutionnelle. Cette tension entre marginalité et légitimation pose une question encore ouverte : comment l'art féministe queer et militant circule-t-il entre les marges et le centre, entre provocation et intégration ? Une comparaison avec d'autres pratiques corporelles et performatives pourrait enrichir cette réflexion. En somme, ce mémoire a montré que la pose des jambes ouvertes n'est pas qu'un geste choquant ou provocateur : elle est l'un des lieux où s'articulent contrôle, résistance et réinvention. Si les artistes étudiées ont su transformer une posture codée en outil d'affirmation et de critique, il reste encore à approfondir cette analyse dans une perspective plus inclusive, attentive à la pluralité des voix et des contextes. Loin d'être clos, ce champ de recherche appelle donc à être poursuivi, nourri et déplacé, car il dit beaucoup, non seulement de l'art, mais aussi des luttes pour redéfinir les corps, les identités et les regards.

BIBLIOGRAPHIE

- ANGENOT, Valérie, « La sémiotique tropologique. Bases heuristiques », document de travail de la recherche *La sémiotique tropologique. Des trilogies peirciennes aux trois grands tropes*, état mars 2025 [à paraître en anglais dans un volume de *Semiotica*, “Tropological Semiotics : Heuristic Grounding”].
- BAHRANI, Zainab, « The Hellenization of Ishtar: Nudity, Fetishism, and the Production of Cultural Differentiation in Ancient Art », *Oxford Art Journal*, vol. 19, n°2, 1996, p.3-16.
- BAILEY, Colin B., *Les Amours des Dieux: la peinture mythologique de Watteau à David*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Kimbell Art Museum, 1991, 491 p.
- BARROW, Rosemary, « The Female Body: Aphrodite of Cnidos », dans *Gender, Identity and the Body in Greek and Roman Sculpture*, Cambridge University Press, 2018, p.35-48.
- Barthes Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, p. 40-51. En ligne. < <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1027> >.
- BARTKY, Sandra Lee, « Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power », dans Irene DIAMOND et Lee QUINBY (dir.), *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance*, Boston, Northeastern University Press, 1988, p.61-86.
- BEAUDRY, Lucille, « L’art et le féminisme au Québec. Aspects d’une contribution à l’interrogation politique », *Recherches féministes*, vol. 27, n°2, 2014, p.7-19.
- BEER, Cecilia, « Baubo amulets around the Mediterranean. Some remarks », *Cahiers du Centre d’Etudes Chypriotes*, vol. 45, 2015, p.339-349.
- BERGER, John, Richard HOLLIS, Chris FOX, Michael DIBB et Sven BLOMBERG, *Ways of seeing*, basé sur une série télévisée de la BBC avec John Berger, Londres, British Broadcasting Corporation et Penguin Books, 1977, 166 p.
- BRANTÔME, Pierre de Bourdeille, *Œuvres complètes de Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme*, tome IX : *Les Dames (suite)*, Ludovic Lalanne (éd.), Paris, M^{me} V^e J. Renouard. (1864-1882[1666]), 743 p. En ligne. < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206353t/f3.item> >.
- BROWNMILLER, Susan, *Femininity*, New York, Linden/Simon & Schuster, 1984, 270 p.
- BOCHER, Emmanuel, *Les Gravures françaises du XVIII^e siècle. Premier fascicule: Nicolas Lavreince*, Paris, À la librairie des bibliophiles, 1875, 270 p.
- BOLOGNE, Jean-Claude, *Histoire de la pudeur*, Paris, Olivier Orban, 1986, 375 p.
- BONFANTE, Larissa, « Nudity as Classical Costume », *American Journal of Archaeology*, vol. 93, n°4, 1989. p.543-570.
- BONFANTE, Larissa, « Freud and the Psychoanalytical Meaning of the Baubo Gesture in Ancient Art », *Notes in the History of Art*, vol. 27, n°2/3, Hivers/Printemps 2008, The University of Chicago Press, p.2-9.

- BONFANTE, Larissa, « Some Thoughts on the Baubo Gesture in Classical Art », dans Sinclair BELL et Helen NAGY, H. (dirs.), *New Perspectives on Etruria and Early Rome: In Honor of Richard Daniel De Puma*, University of Wisconsin Press, 2009, p.158-170.
- BONNET, Jacques, *Femmes au bain : du voyeurisme dans la peinture occidentale*, Paris, Éditions Hazan, 2006, 191 p.
- BORZELLO, Frances, *Femmes au miroir. Une histoire de l'autoportrait féminin*, Thames & Hudson, 1998, 224 p.
- BROWNMILLER, Susan, *Femininity*, New York, Linden/Simon & Schuster, 1984, 270 p.
- BUTLER, Judith, *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. Tenth Anniversary Edition, New York, Routledge, 2002[1990]. En ligne.
< <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uqam/detail.action?docID=180211> >.
- BUTLER, Judith, « Sujets de sexe/genre/désir », dans *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, traduit par Cynthia Kraus, Éditions la Découverte, Paris, 2005[1990], p.59-11.
- BUTLER, Judith, *Bodies That Matter on the Discursive Limits of "Sex"*, New York, Routledge, 1993, 288 p.
- CARROLL, Margaret D., « The Erotics of Absolutism: Rubens and the Mystification of Sexual Violence », *Representations*, n°25, hiver 1989, p.3-30.
- CLARK, Kenneth, *The Nude: A Study in Ideal Form*, New York, Pantheon Books, 1956, 458 p.
- CLAYSON, Hollis, *Painted love: prostitution in French art of the Impressionist era*, Yale University Press, 1991, 202 p.
- CRENSHAW, Kimberlé, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, vol. 1989, issue 1, article 8, p.139-167.
- D'ALEXANDRIE, Clément, *Le Protreptique*, Introd., trad.et notes de Claude Mondesert, 2e ed.rev.et aug. du Texte Grec, avec la collab.d'André Plassart, Paris, Éditions du Cerf, 1949, 215 p.
- DASEN, Véronique, « Le secret d'Omphale », *Revue Archéologique*, n°2, 2008, p.265-281.
- DE BOURDEILLE, Pierre et Ludovic LALANNE (éd.), *Œuvres complètes de Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme*, tome IX : *Les Dames (suite)*. Paris, M^{me} V^e J. Renouard, 1864-1882[1666], p.3. En ligne.
< <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206353t/f3.item> >.
- DELLUC, Brigitte et Gilles DELLUC, « Les manifestations graphiques aurignaciennes sur support rocheux des environs des Eyzies (Dordogne) », *Gallia préhistoire*, tome 21, fascicule 2, 1978, p.333-438.
- DELPEUX, Sophie, *Le corps-caméra : le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010, 188 p.

- DELPHY, Christine, « L'ennemi principal », dans Christine Delphy, *L'ennemi principal*, vol. 1, *Économie politique du patriarcat*, Paris, Syllepse p.31-55.
- DE SAINT PHALLE, Niki, « Lettre à une amie », dans Pontus HULTÉN (dir.), *Niki de Saint Phalle* (catalogue d'exposition), Stuttgart, G. Hatje, Paris, Paris musées, Les Amis du Musée d'art moderne, 1992, p.143-186.
- DETCHEBERRY, Damien, « Paul Verhoeven : la chair dans le sang », *24 images*, n°196, Sexe | Pour un cinéma subversif, 2020, p.52-57.
- DEVEREUX, Georges, *Baubo, la vulve mythique*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001[1983], 301 p.
- DEXTER, Miriam Robbins et Victor H. MAIR, « Apotropaia and Fecundity in Eurasian Myth and Iconography: Erotic Female Display Figures », *The Journal of Indo-European Studies*, n°50, 2005, p.97-121.
- DEXTER, Miriam Robbins, « The Power of the Vulva: The Woman Lifts Up Their Skirt – *Anasyrma* », dans Miriam Robbins Dexter et Victor H. Mair (dir.), *Sacred Display: Divine and Magical Female Figures of Eurasia*, Amherst, New York, Cambria Press, 2010, p.33-41.
- DI SICCA, Arnobius, *Arnobius adversus gentes*, Traduit vers l'anglais par Hamilton Bryce et Hugh Campbell, Edinburgh, T. & T. Clark, 1871, 386 p.
- DUHARD, Jean-Pierre, Brigitte DELLUC et Gilles DELLUC, *Représentation de l'intimité féminine dans l'art paléolithique en France*, 2014, Université de Liège, 192 p.
- DUNAND, Françoise, « Une «Pseudo-Baubo» du musée de Besançon », dans Hélène Walter (dir.), *Hommages à Lucien Lerat*, Collection de l'Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, Besançon, Université de Franche-Comté, 1984, p.263-270.
- EDELSON, Mary Berth, « See for Yourself: Women's Spirituality in Holistic Art », dans Charlene Spretnak, *Politics of Women's Spirituality. Essays on the Rise of Spiritual Power within the Feminist Movement*, New York, Anchor Press edition, 1982, p.312-326.
- EXPORT, VALIE, « Aspects of Feminist Actionism », *New German Critique*, n° 47, Duke University Press, printemps-été 1989, p.69-92.
- FENAILLE, Maurice, Michel VAUCAIRE et Lucien CERF, *L'œuvre gravé de P.-L. Debucourt (1755–1832)*, Paris, Librairie Damascène Morgand (Édouard Rahir et Cie, successeurs), 1899, 375 p.
- FOUCAULT, Michel, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », dans Suzanne BACHELARD, Georges CANGUILHEM, Jean GUITTON et al., *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1971, p.145-172.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, 360 p.
- FOUCAULT, Michel, « Droit de mort et pouvoir sur la vie », dans *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p.175-211.

- GIMBUTAS, Marija, *The Goddesses and Gods of Old Europe, 7000–3500 BC: Myths and Cult Images*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1982[1974], 304 p.
- GIMBUTAS, Marija, *The Language of the Goddess*, San Francisco, Harper & Row, 1989, 387 p.
- GRABAR, André, « Les premiers pas », dans *Les voies de la création en iconographie chrétienne : antiquité et Moyen Âge*, Paris, Flammarion. 1999[1979], p.17-60.
- GRAF, Fritz, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, Berlin/New York, De Gruyter, 1974, p.194-199.
- GRAVES, Robert, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*, New York, Creative Age Press, 1948, 482 p.
- HAIM, Monica. « Perspective: Basic Instinct: le retour de Satana / Basic Instinct ». *Ciné-Bulles*, vol. 11, n°4, 1992, p.14-16.
- HAUG, Frigga et al., *Female sexualization: A collective work of memory*, traduit de l'allemand par Erica Carter, Londres, Verso, 1987[1983], 301 p.
- HÉBERT, Louis, « Les fonctions du langage », dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, Rimouski, Québec, 2011. En ligne. < <http://www.signosemio.com/jakobson/fonctions-du-langage.asp> >.
- HÉBERT, Louis, « Les opérations de transformation », dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, 2011, Rimouski, Québec, 2011. En ligne. < <http://www.signosemio.com/operations-de-transformation.asp> >.
- HOLTZMAN, Deanna et Nancy KULISH, « Female exhibitionism: Identification, competition and camaraderie », *The International Journal of Psychoanalysis*, vol. 93, n°2, p.271-292.
- hooks, bell, *Ain't I a woman: black women and feminism*, Routledge, 2015[1981], 205 p.
- HUNT, Lynn, « Introduction: Obscenity and the origins of Modernity, 1500-1800 », dans Lynn Hunt (dir.), *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York, Zone Books, 1993, p.9-45.
- HUSTON, Nancy, « L'obscénité positiviste », *Sorcières : les femmes vivent*, n°19, 1979, La saleté, p.33-36.
- IRIGARAY, Luce, *Speculum de L'autre Femme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, 463 p.
- IRIGARAY, Luce, *Ce Sexe Qui N'en Est Pas Un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, 217 p.
- JACOBS, Frederika H., « Woman's Capacity to Create: The Unusual Case of Sofonisba Anguissola », *Renaissance Quarterly*, vol. 47, n°1, printemps 1994, p.74-101.
- JANE, Emma A., « 'Dude ... stop the spread' antagonism, agonism, and #manspreading on social media », *International Journal of Cultural Studies*, vol. 20, n°5, 2016, p.459-475.

- JANSEN, Judy, « Appropriation, Displacement and Gender Theft: Figuring the Virgin and Christ in Medieval Christian Art », Thèse de doctorat, Vancouver, University of British Columbia, 2020, 235 p.
- JENNINGS, Victoria Angela, « I Sing the Body Magical: Baubo and Her Apotropaic Power », Mémoire de maîtrise, Université de California, Santa Barbara, États-Unis, 83 p.
- JONES, Amelia, « Sexual Politics: Feminist Strategies, Feminist Conflicts, Feminist Histories », dans Amelia Jones (dir.), *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, University of California Press, 1996, p.20-38.
- JONES, Amelia, « The "Sexual Politics" of The Dinner Party: A Critical Context », dans Amelia Jones (dir.), *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, University of California Press, 1996, p.82-118.
- JONES, Amelia, « The "Eternal Return": Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment », *Signs*, vol. 27, n°4, été 2002, p.947-978.
- JUVENAL, Peter GREEN et Wendell CLAUSEN, *The Sixteen Satires*, 3^e éd., 1998, Londres, Penguin Books, 252 p.
- JUVENAL, *The Satires: A new English translation*, par Anthony S. Kline, s.d.. En ligne. < <https://www.poetryintranslation.com/PITBR/Latin/JuvenalSatires6.php> >.
- KARAGHIORGA-STATHACOPOULOU, Théodora, « Baubo », dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Artemis Verlag, vol. 3, t.1, p.87-90.
- KARATAS, Aynur-Michèle-Sara, « Personified Vulva, Ritual Obscenity and Baubo », *Journal of Greek Archaeology*, vol. 4, 2019, p.180-203.
- KENDRICK, Walter, *The Secret Museum: Pornography in Modern culture*, New York, Viking Penguin, 1987, 288 p.
- KING, Helen, « Agnodike and the Profession of Medicine », *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 1986, n°32 (212), p.53-77.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, Georges VIGARELLO, Patrick DE CAROLIS et Musée Marmottan Monet, *La Toilette : Naissance de l'intime / The Invention of Privacy* (catalogue d'exposition), Paris, Hazan / Musée Marmottan Monet, 2015, 224 p.
- LAVIGNE, Julie, « La distinction entre l'érotisme et la pornographie », dans *La traversée de la pornographie. Politique et érotisme dans l'art féministe*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2014, p.25-38.
- LE FOLL, Joséphine, « Le regard de Suzanne », dans Jacques Henric, Joëlle Ferry et Joséphine Le Foll, *Suzanne et les vieillards*, Desclée de Brouwer, 2002, p.97-149.
- LEGRAIN Leon, *Ur Excavations III : Archaic seal-impressions*, Archive of Mesopotamian Archaeological Reports, (AMAR), 1936. Planches 268, 269, 270. En ligne. < <https://commons.library.stonybrook.edu/amar/133> >.
- LIPPARD, Lucy R., *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, New York, E.P. Dutton, 1976, 314 p.

- LIPPARD, Lucy R., « Both Sides Now, A Reprise », *Heresies: A Feminist Publication on Arts & Politics*, vol. 6, n°4, 1989, p.29-34.
- LIPPARD, Lucy R., *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*. New York, New Press, 1995, 342 p.
- LISSARRAGUE, François, *La cité des satyres : une anthropologie ludique*, Athènes, VIe-Ve siècles avant J.-C., Paris, Éditions de l'EHESS, coll. « L'histoire et ses représentations », 2013, 327 p.
- LORDE, Audre, *Sister Outsider : Essays and Speeches*. Revised edition. Berkeley, Crossing Press, 2007[1984], 190 p.
- LUBELL, Winifred Milius, « Baubo Meets her Dark Sisters », dans *The Metamorphosis of Baubo: Myths of Woman Sexual Energy*, Nashville, Vanderbilt University Press, 1994, p.130-146.
- MARSHACK, Alexander, *The roots of civilization; the cognitive beginnings of man's first art, symbol, and notation*, New York, McGraw-Hill, 1971, 413 p.
- MOREAU, Jacques, « Les guerriers et les femmes impudiques », *Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves*, t. XI, Bruxelles, 1951, p.283-300.
- MORICE, Jasmine, « Pécheresses, putaines, ribaudes et folles femmes. La représentation des prostituées dans l'art médiéval occidental », *Mémoire de maîtrise*, Université Rennes 2, 2020, 218 p.
- MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n°3, automne 1975, p.6-18.
- NEMSER, Cindy, « The Women Artists' Movement », *Feminist Art Journal*, vol. 2, n°4, 1973-74, p.8-10.
- OLENDER, Maurice, « Aspects de Baubô : Textes et contextes antiques », *Revue de l'histoire des religions*, janvier-mars, 1985, vol. 202, n°1, p.3-55.
- OVIDE et NISARD, Désiré (dir), *Ovide : œuvres complètes : avec la traduction en français*, Paris, Firmin Didot frères, fils et Cie, coll. « Collection des auteurs latins », 1869, 869 p. En ligne : < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k282076j/f4.item.texteImage> >.
- PIGEAUD, Romain, Florian BERROUET et Estelle BOUGARD, « Les constructions symboliques : l'art préhistorique comme support de communication », dans Olivier Buchsenschutz, *Signes et communication dans les civilisations de la parole*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2016, p.54-69. En ligne. < <https://books.openedition.org/cths/1761?lang=fr> >.
- POLLOCK, Griselda, « What's Wrong with "Images of Women"? », dans Mandy MERCK (dir.), *The Sexual Subject: A "Screen" Reader in Sexuality*, Londres, Routledge, 1992, p.135-145.
- POLLOCK, Griselda, *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*, Routledge, 2003[1988], 320 p.

- Pulitzer Arts Foundation, *Hannah Wilke: Art for Life's Sake* (guide d'exposition), Saint Louis, Pulitzer Arts Foundation, 2021, 51 p.
- RASTIER, François, « Chapitre III. Le sémème dans tous ses états », dans François RASTIER, *Sémantique interprétative*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009[1987], p.57-86.
- REBECCHI, Clelia, « Laughing has 1,000 mothers: the grotesque goddesses of Mary Beth Edelson », *Burlington Contemporary*, n°8, « Drawing », juin 2023 (en collaboration avec Drawing Room, Londres). En ligne. < doi.org/10.31452/bcj8.rebecchi.laughing >.
- ROBINSON, Hilary, « Actionmyth, Historypanic: The entry of VALIE EXPORT's 'Aktionhose: Genitalpanik' into art history », *n.paradoxa: international feminist art journal*, vol. 32, 2013, p.84-89.
- RUBIN, Gayle, « The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex », dans Rayna R. Reiter, *Toward an Anthropology of Women*, New York et Londres, Monthly Review Press, 1975, p.157-210.
- SARRACINO, Carmine et Kevin M. SCOTT, « Normalizing the Marginal » dans *The porning of America : the rise of porn culture, what it means, and where we go from here*, Boston, Beacon Press, 2008, p.1-29.
- SCHAFFAUSER, Thierry et Maîtresse Nikita, « Putophobie », *Fières d'être putes*, Paris, Altiplano, 2007, p.17-42.
- SCHICHARIN, Luc, « La performativité du corps chez Deborah de Robertis. Ambivalences dans les espaces visuels du féminisme contemporain », *Genre, sexualité et société*, Hors-série n°3, 01 novembre 2018. En ligne. < https://doi.org/10.4000/gss.4522 >.
- SCHOR, Mira, « Representations of the Penis », dans *Wet: on painting, feminism, and art culture*, Durham, États-Unis, Duke University Press, 1997, p.13-35.
- SCHMITT, Jean-Claude. *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*. Paris, Gallimard, 1990, collection « Bibliothèque des Histoires », 440 p.
- SHEETS-JOHNSTONE, Maxine, « Corporeal Archetypes and Power: Preliminary Clarifications and Considerations of Sex », *Hypatia*, vol. 7, n°3, été 1992, p.39-76.
- SHEFER, Elaine, « The 'Bird in the Cage' in the History of Sexuality: Sir John Everett Millais and William Holman Hunt », *Journal of the History of Sexuality*, vol. 1, n°3, 1991, p.446-480.
- SIMS, Lowery, « Body Politics: Hannah Wilke and Kaylynn Sullivan », dans Marcia TUCKER (préf.), Benjamin H. D. BUCHLOH, Donald B. KUSPIT, Lucy R. LIPPARD, Nilda PERAZA et Lowery SIMS, *Art & Ideology* (catalogue d'exposition), New York, New Museum of Contemporary Art, 1984, p.44-57.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail, « The Legs of the Countess », *October*, vol. 39, hiver 1986, p.65-108.

SPRETNAK, Charlene, (dir.), *The Politics of Women's Spirituality: Essays on the Rise of Spiritual Power within the Feminist Movement*, Garden City, New York, Anchor Books, 1982, 590 p.

STONES, Sharon, *The Beauty of Living Twice*, Australie, Allen & Unwin, 2021, 241 p.

SUTER, Ann, « The Anasyrma: Baubo, Medusa, and the Gendering of Obscenity », dans Dorota Dutsch et Ann Suter (dir.), *Ancient Obscenities: Their Nature and Use in the Ancient Greek and Roman Worlds*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015, p.21-43.

TARRANT, Shira, *The Pornography Industry: What Everyone Needs to Know*, Oxford University Press, 2016, 216 p.

TURAN, Kenneth, « The Deep Throat Experience », *Sinema: American pornographic films and the people who make them*, Praeger, New York, 1974, p.141-148.

UPARELLA, Paola et Carlos A. JÁUREGUI, « The Vagina and the Eye of Power (Essay on Genitalia and Visual Sovereignty) », *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n°3, 2018, p.79-114.

WAUGH, Tom, « Homosexuality in the Classical American Stag Film: Off-Screen, On-Screen », *Sexualities*, vol. 4, n°3, août 2001, p.275-291.

WHITTINGTON, Karl, « The Cruciform Womb: Process, Symbol and Salvation in Bodleian Library MS. Ashmole 399 », *Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art*, vol. 1, septembre 2008. En ligne. < <https://doi.org/10.61302/GLRT6998> >.

WOLFTHAL, Diane, *Images of Rape: the "Heroic" Tradition and its Alternatives*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 286 p.

WILLIAMS, Linda, *Hard core: power, pleasure, and the "frenzy of the visible"*, University of California Press, 1999[1989], 398 p.

WILLIAMS, Linda, « "White Slavery" Versus the Ethnography of "Sexworkers": Women in Stag Films at the Kinsey Archive », *The Moving Image*, vol. 5, n°2, automne 2005, p.107-134.

DICTIONNAIRE ET ENCYCLOPÉDIE

ADAMS, James Noel, *The Latin Sexual Vocabulary*, Londres, Duckworth, 1982, 272 p.

BRÉTÉCHÉ, Marion, « La censure en Europe (XVII^e-XVIII^e siècles) », dans *Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe*, Sorbonne Université, 22 juin 2020. En ligne. < <https://ehne.fr/fr/node/12214> >.

CHOUX, Jules, *Le petit citateur : notes érotiques et pornographiques : recueil de mots et d'expressions anciens et modernes, sur les choses de l'amour, etc. pour servir de complément au dictionnaire érotique du professeur de langue verte*, Paphos, 1869, 361 p. En ligne. < <https://books.google.fr/books?id=rB5OAAAACAAJ> >.

- CLARKE, Hewson (éd.), *Lexicon Balatronicum: A Dictionary of Buckish Slang, University Wit, and Pickpocket Eloquence*, Londres, C. Chappel, 1811, n.p.. Réédition de Francis Grose, *A Classical Dictionary of the Vulgar Tongue*. Londres, S. Hooper, 1785.
- DELVAU, Alfred, *Dictionnaire érotique moderne. 2^{me} édition, revue corrigée, considérablement augmentée par l'auteur et enrichie de nombreuses citations*. Neuchâtel, Suisse. Imprimerie de la Société des bibliophiles cosmopolites, 1874[1864], 402 p. En ligne. < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50519s> >.
- DU CANGE, Charles du Fresne, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, éd. Augmentée par des collaborateurs anonymes, Léopold Favre Niort, France, 1883-1887, t.3, col. 431a, s.v. « Femur ». En ligne. < <http://ducange.enc.sorbonne.fr/FEMUR> >.
- DONTCHEV, Dontcho, « Cuisse », dans *Dictionnaire du français argotique, populaire et familier*, Éditions du Rocher, 2000, 436 p.
- FARMER, John Stephen et William Ernest HENLEY, *Slang and its analogues past and present. A dictionary, historical and comparative of the heterodox speech of all classes of society for more than three hundred years*, Londres, G. Routledge/New York, E. P. Dutton, 7 volumes, 1890-1904, vol. 1, 1909[1890] ; vol. 3, 1893 ; vol. 4, 1896 ; vol. 6, 1902 ; vol. 7, 1904.
- GROSE, Francis, *A Classical Dictionary of the Vulgar Tongue*, Londres, S. Hooper, 1785, np. Sous l'entrée « Leg ».
- GUIRAUD, Pierre, *Dictionnaire historique, stylistique, rhétorique, étymologique, de la littérature érotique*, Paris, Payot, coll. « Langage de La Sexualité », 1978, 639 p.
- JAY, Martin, « Scopic Regime » dans Wolfgang DONSBACH (dir.), *The International Encyclopedia of Communication*, Malden, Massachusetts, Blackwell Pub, 2008, En ligne. < <https://doi.org/10.1002/9781405186407.wbiecs017> >.
- LAROUSSE, « Jambe », *Dictionnaire de français*, (n.d.). En ligne. < <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/jambes/43544> >.
- LIDDELL, Henry George, et Robert SCOTT, « ἀνασύρω », dans *A Greek-English Lexicon*. 9^e éd., Clarendon Press, 1996, En ligne. < <https://stephanus.tlg.uci.edu/> >.
- REY, Alain et Daniel MORVAN, « Cuisse » dans *Le dictionnaire culturel en langue française*. Dictionnaires Le Robert, 2005, vol.1, 2355 p.
- VERNADAKIS, Emmanuel, « Baubô » dans BRUNEL, Pierre et Frédéric MANCIER (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 229-235.
- ÉPIGRAPHE
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi, *Nous sommes tous des féministes*, trad. par Sylvie Schneiter et Mona de Pracontal, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014, 87 p.
- ARCAN, Nelly, *Putain*, Éditions Points, 2020[2001], 186 p.

CASANOVA, Giacomo, *Histoire de ma vie*, édition présentée et établie par Francis Lacassin, vol. 1, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, 1437 p.

DESPENTES, Virginie, *King Kong théorie*, Paris, Librairie générale française, 2011, 151 p.

DIOME, Fatou, « Le dîner du professeur », dans *La préférence nationale*, recueil de nouvelles, Paris, Présence africaine, 2001, p.115-123.

JOURNAUX

BURKE, Minyvonne, « Judge who asked alleged rape victim if she tried closing her legs faces calls to resign », *NBC News*, 25 mai 2020. En ligne.
< <https://www.nbcnews.com/news/us-news/judge-who-asked-alleged-rape-victim-if-she-tried-closing-n1216611> >. Consulté le 13 avril 2025.

FRANCE INFO, « En Espagne, les questions d'une juge à une plaignante dans un procès pour viol font scandale », *France Info*, 10 février 2016. En ligne.
< https://www.franceinfo.fr/monde/europe/en-espagne-les-questions-d-une-juge-a-une-plaignante-dans-un-proces-pour-viol-font-scandale_1355513.html >. Consulté le 13 avril 2025.

NGUYEN, Ryan, « 'Naked Athena': The story behind the surreal photos of Portland protester », *The Oregonian/OregonLive*, publié le 19 juillet 2020, mis à jour le 21 juillet 2020. En ligne. < <https://www.oregonlive.com/portland/2020/07/the-story-behind-the-surreal-photos-of-portland-protester-naked-athena.html> >.

RADIO-CANADA, « Le juge fédéral Robin Camp devant le comité d'enquête », *ICI Radio-Canada*, 6 septembre 2016. En ligne. < <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/801313/juge-federal-robin-camp-debut-audiences-mardi> >. Consulté le 13 avril 2025.

SMEE, Sebastian, « Pussy Riot arrives in Iceland, urinates on a Putin portrait. The first Pussy Riot retrospective reveals the Russian artists at their defiant best », *The Washington Post*, 16 décembre 2022 (mis à jour le 17 décembre 2022). En ligne.
< <https://www.washingtonpost.com/arts-entertainment/2022/12/16/pussy-riot-takes-iceland/> >.

RÉSEAUX SOCIAUX

Deborah De Robertis officiel. (2017, 25 septembre). *Ce dimanche 24 septembre 2017 j'ai à nouveau performé devant La Joconde* [Publication]. Facebook.
< www.facebook.com/share/W3NuR7qDk5aGdsqi/ >.

DOCUMENTS AUDIOVISUELS

ARSENAULT, Nina, *The Body as Art*, conférence, Ideacity, 2010. En ligne.
< <https://www.youtube.com/watch?v=Bf75EVy6FY0> >.

INA - Institut national de l'audiovisuel, *Niki de Saint Phalle et les Nanas*, entrevue vidéo, 8 octobre 1965. En ligne. < <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i10337780/niki-de-saint-phalle-et-les-nanas> >.

Corriere della Sera, « Festa delle donne: la gonna sotto il Pirellone, la protesta », vidéo en ligne, 8 mars 2017. En ligne. < <https://video.corriere.it/festa-donne-la-gonna-sotto-pirellone-protesta/263807a6-042a-11e7-9858-d74470e8bbec> >.

Il Fatto Quotidiano, « 8 marzo, su la gonna davanti al Pirellone: la performance delle attiviste davanti alla Regione Lombardia », *Il Fatto Quotidiano*, 9 mars 2017. En ligne. < <https://www.ilfattoquotidiano.it/2017/03/09/8-marzo-su-la-gonna-davanti-al-pirellone-la-performance-delle-attiviste-davanti-alla-regione-lombardia/3440354/> >.

Vista Agenzia Televisiva Nazionale, *Milano, le ragazze di Zebrunicorna alzano le gonne per protesta davanti alla Stazione*, vidéo en ligne, 8 mars 2017. En ligne. < <https://www.youtube.com/watch?v=j2cyZvFayQQ> >.

ANNEXE I

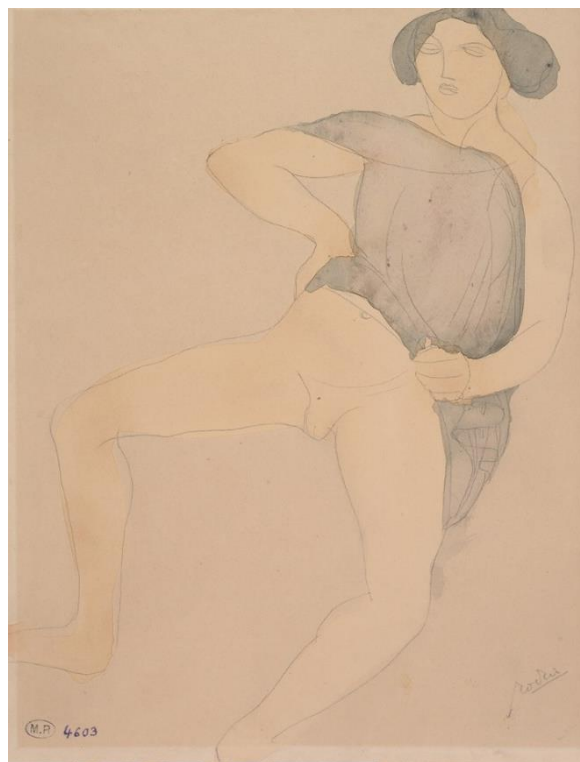
Liste des figures d'Auguste Rodin

Figure	Titre	Numéro d'inventaire
1	Auguste Rodin, <i>Femme debout, relevant le vêtement jusqu'à la taille</i> , non daté. Crayon graphite et estompe sur papier vélin, 31 x 20,3 cm. Musée Rodin, Meudon, France. https://collections.musee-rodin.fr/	D.03012
2	Auguste Rodin, <i>Femme assise, le vêtement relevé sur les jambes écartées</i> , non daté. Crayon graphite et aquarelle sur papier vélin, 32,5 x 25,2 cm. Musée Rodin, Meudon, France. https://collections.musee-rodin.fr/	D.04603
3	Auguste Rodin, <i>Femme assise relevant son vêtement sur le ventre</i> , non daté. Crayon graphite, aquarelle et gouache sur papier vélin, 32,4 x 25,3 cm. Musée Rodin, Meudon, France. https://collections.musee-rodin.fr/	D.04605
4	Auguste Rodin, <i>Femme sur le dos, de face aux vêtements retroussés sur les jambes écartées</i> , non daté. Crayon graphite et aquarelle sur papier filigrané, 32,7 x 25,1 cm. Musée Rodin, Meudon, France. https://collections.musee-rodin.fr/	D.06188
5	Auguste Rodin, <i>Jardin des supplices</i> , vers 1896 - 1898. Crayon graphite et aquarelle sur papier vélin, 64,8 x 49,9 cm. Musée Rodin, Meudon, France. https://collections.musee-rodin.fr/	D.04967
6	Auguste Rodin, <i>Deux femmes nues sur le dos aux jambes écartées et repliées</i> , non daté. Crayon graphite sur papier vélin, 31 x 19,7 cm. Musée Rodin, Meudon, France. https://collections.musee-rodin.fr/	D.01353
7	Auguste Rodin, <i>Massacre</i> , non daté. Crayon graphite et aquarelle sur papier vélin, 32,3 x 25 cm. Musée Rodin, Meudon, France. https://collections.musee-rodin.fr/	D.04803
8	Auguste Rodin, <i>Femme nue assise aux jambes écartées, une main au sexe</i> , vers 1890. Crayon graphite, estompe, aquarelle sur papier filigrané, 20,2 x 13 cm. Musée Rodin, Meudon, France. https://collections.musee-rodin.fr/	D.04388
9	Auguste Rodin, <i>Femme nue sur le dos, jambe ouverte, mains sur la bouche</i> , non daté. Crayon graphite et aquarelle sur papier vélin, 30,9 x 19,8 cm. Musée Rodin, Meudon, France. https://collections.musee-rodin.fr/	D.01365
10	Auguste Rodin, <i>Femme nue accroupie de face, jambes écartées et bras croisés</i> , non daté. Crayon graphite et estompe sur papier vélin, 31 x 20,3 cm. Musée Rodin, Meudon, France. https://collections.musee-rodin.fr/	D.05972
11	Auguste Rodin, <i>Femme étendue, de face, jambes écartées</i> , non daté. Crayon graphite, estompe sur papier vélin, 31,1 x 19,9 cm. Musée Rodin, Meudon, France. https://collections.musee-rodin.fr/	D.02925
12	Auguste Rodin, <i>Femme assise, jambes écartées</i> , non daté. Crayon graphite, estompe et aquarelle sur papier vélin, 32,5 x 24,6 cm. Musée Rodin, Meudon, France. https://collections.musee-rodin.fr/	D.03950
13	Auguste Rodin, <i>Femme nue assise, les jambes repliées vers le corps</i> , non daté. Crayon graphite et estompe sur papier vélin, 30,9 x 21 cm. Musée Rodin, Meudon, France. https://collections.musee-rodin.fr/	D.03063
14	Auguste Rodin, <i>Femme nue assise, une main sur la bouche et un bras devant elle</i> , non daté. Crayon graphite et estompe sur papier filigrané, 38,4 x 23,5 cm.	D.05099

- Musée Rodin, Meudon, France. <https://collections.musee-rodin.fr/>
- 15 Auguste Rodin, *Femme nue étendue, une jambe relevée jusqu'au visage*, non daté. D.05390
Crayon graphite sur papier vélin, 30,6 x 20 cm.
Musée Rodin, Meudon, France. <https://collections.musee-rodin.fr/>
 - 16 Auguste Rodin, *Witch's Sabbath (Sabbat)*, vers 1900–05. Aquarelle, gouache et 65.261.1
crayon graphite, 32.6 x 24.8 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York,
États-Unis. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/339722>
 - 17 Auguste Rodin, *Mains sur un sexe*, non daté. Crayon graphite, estompe et D.06178
aquarelle sur papier vélin, 25,2 x 32,5 cm.
Musée Rodin, Meudon, France. <https://collections.musee-rodin.fr/>
 - 18 Auguste Rodin, *Femme nue étendue de face, jambes repliées et écartées*, vers D.00667
1900. Crayon graphite sur papier vélin, 20 x 30,8 cm.
Musée Rodin, Meudon, France. <https://collections.musee-rodin.fr/>
 - 19 Auguste Rodin, *Study of a nude female figure (Satyress)*, vers 1905–08. Aquarelle 65.261.2
et crayon graphite, 25 x 32.4 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York,
États-Unis. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/339723>
 - 20 Auguste Rodin, *Iris, Messenger of the Gods*, vers 1890, coulé en 1965. Bronze, 1984.364.7
base en marbre noir, 44.5 x 41.6 x 22.9 cm. The Metropolitan Museum of Art,
New York, États-Unis. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/207490>
 - 21 Auguste Rodin, *Small Torso of Iris*, modelé vers 1906–09, coulé vers 1970. 1984.364.5
Bronze, base en marbre noir, 19.1 x 9.2 x 7 cm. The Metropolitan Museum of Art,
New York, États-Unis. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/207488>



August Rodin, figure 1



August Rodin, figure 2



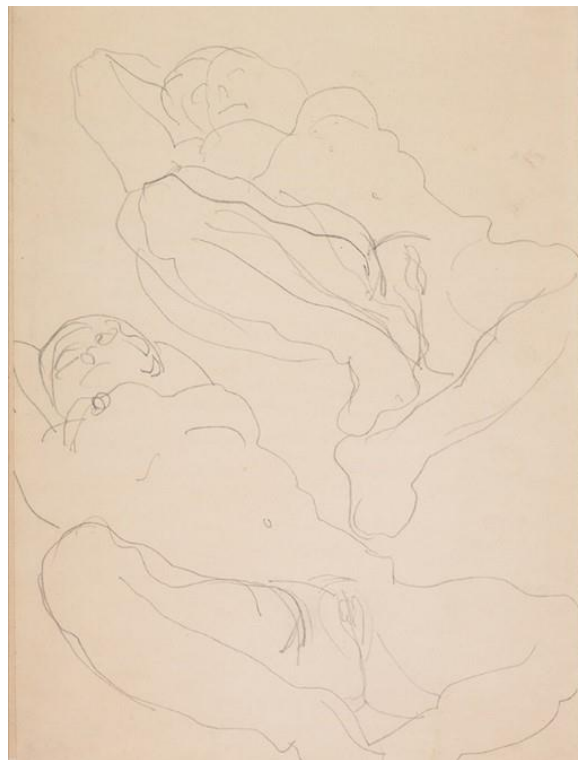
August Rodin, figure 3



August Rodin, figure 4



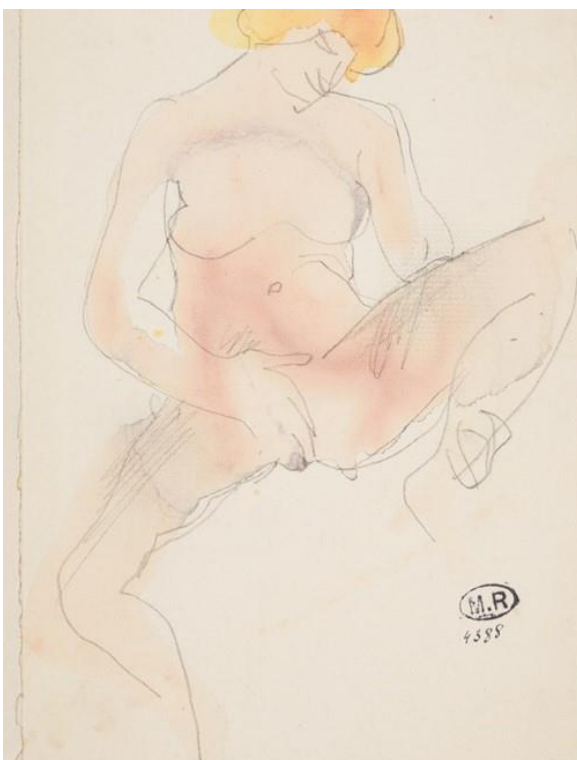
August Rodin, figure 5



August Rodin, figure 6



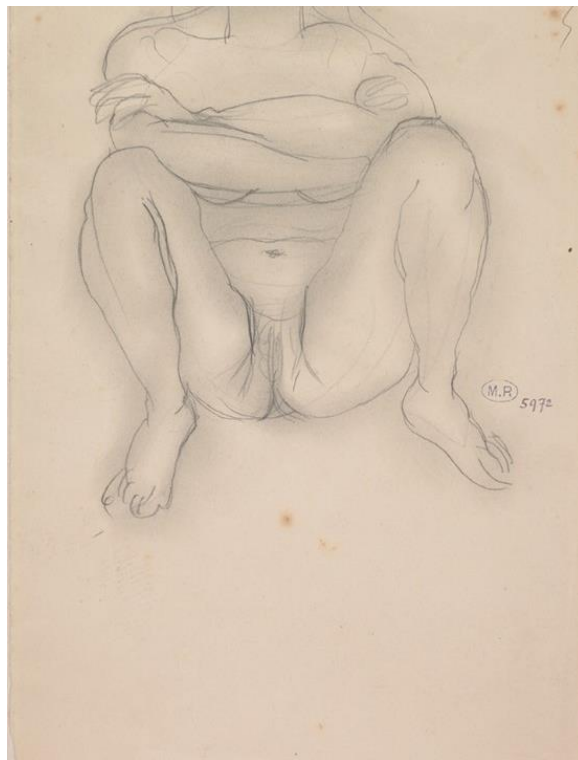
August Rodin, figure 7



August Rodin, figure 8



August Rodin, figure 9



August Rodin, figure 10



August Rodin, figure 11



August Rodin, figure 12



August Rodin, figure 13



August Rodin, figure 14



August Rodin, figure 15



August Rodin, figure 16



August Rodin, figure 17



August Rodin, figure 18



August Rodin, figure 19



August Rodin, figure 20



August Rodin, figure 21

Liste des figures d'Egon Schiele

Figure	Titre	Numéro d'inventaire
1	Egon Schiele, <i>Naked Girl with Raised Right Leg</i> , 1915. Crayon et gouache sur papier, 48.3×32.8 cm. Musée Léopold, Vienne, Autriche. https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/1561-naked-girl-with-raised-right-leg/	1421
2	Egon Schiele, <i>Weiblicher Akt</i> , 1910. Pierre noire, aquarelle gouache et crayon sur papier marron, 44 × 30,5 cm. Albertina, Vienne, Autriche. https://sammlungenonline.albertina.at/objects/3052/weiblicher-akt	30996r
3	Egon Schiele, <i>Sitzender Frauenakt mit aufgestützten Ellbogen</i> , 1914. Crayon, gouaches, sur papier japon, 48 × 32 cm. Albertina, Vienne, Autriche. https://sammlungenonline.albertina.at/objects/3092/sitzender-frauenakt-mit-aufgestutzten-ellbogen	31632
4	Egon Schiele, <i>Pregnant Woman with Green Stomach, Seated (Schwangere mit grunem Bauch)</i> , 1910. Pierre noire et aquarelle sur papier, 44.1×30.2 cm. Musée Léopold, Vienne, Autriche. https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/2481-pregnant-woman-with-green-stomach-seated/	2340
5	Egon Schiele, <i>Sitzende Frau mit hochgeschobenem Kleid</i> , 1914. Crayon, aquarelle et gouache sur papier japon, 47,8 x 31,5 cm. Albertina, Vienne, Autriche. https://sammlungenonline.albertina.at/objects/3059/sitzende-frau-mit-hochgeschobenem-kleid	29765
6	Egon Schiele, <i>Sitzender Halbakt</i> , 1914. Crayon et gouache sur papier japon, 48,5 x 31,3 cm. Albertina, Vienne, Autriche. https://sammlungenonline.albertina.at/objects/3097/sitzender-halbakt	31119
7	Egon Schiele, <i>Seated Female Nude with Black Stocking</i> , 1910. Crayon, aquarelle et gouache, rehaussé de blanc. 54 x 36,2 cm. Klaus Albrecht Schröder, <i>Egon Schiele : Eros and passion</i> , Munich ; New York : Prestel, 1995, p.98.	Collection particulière.
8	Egon Schiele, <i>Jeune fille assise au chemisier vert</i> , 1913. Crayon, aquarelle et gouache. 47,3 x 31,5 cm. Jane Kallir, <i>Egon Schiele : oeuvre complet : biographie et catalogue raisonné</i> , trad. par William Olivier Desmond, Paris, Gallimard, 1998[1990], planche 1359, p.506	Collection particulière.
9	Egon Schiele, <i>Woman in Boots with Raised Skirt</i> , 1918. Crayon sur papier, 43,5 x 28 cm. Gemma Blackshaw, Peter Vergo, Barnaby Wright et Courtauld Institute Galleries, <i>Egon Schiele : the radical nude</i> , Paul Holberton Publishing, 2014, p.157.	Collection particulière.
10	Egon Schiele, <i>Female Nude Claspig Right Leg</i> , 1917. Crayon et gouache, 45 x 28,8 cm. Jane Kallir, <i>Egon Schiele : oeuvre complet : biographie et catalogue raisonné</i> , trad. par William Olivier Desmond, Paris, Gallimard, 1998[1990], planche 2012, p.583.	Collection particulière.
11	Egon Schiele, <i>One contemplated in dreams</i> , 1911. Crayon graphite et aquarelle sur papier, 47.9 x 32.1 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, États-Unis. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483454	1984.433.311

- | | | |
|----|---|--------------------------|
| 12 | Egon Schiele, <i>Woman with Black Stockings (Woman in Red Garters)</i> , 1913. Crayon, aquarelle et gouache. 48.3 x 31.8 cm. Gemma Blackshaw, Peter Vergo, Barnaby Wright et Courtauld Institute Galleries, <i>Egon Schiele : the radical nude</i> , Paul Holberton Publishing, 2014, p.121. | Collection particulière. |
| 13 | Egon Schiele, <i>Black-Haired Girl with Lifted Skirt</i> , 1911. Crayon, aquarelle et gouache. 55.9 x 37.8 cm. Musée Léopold, Vienne, Autriche.
https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/2448-black-haired-girl-with-lifted-skirt/ | 2307 |
| 14 | Egon Schiele, <i>Red-Haired Girl with Spread Legs</i> , 1910. Crayon, aquarelle et gouache, 43,9 x 30,4 cm. Musée Léopold, Vienne, Autriche.
https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/3758-girl-in-black-dress-with-spread-legs/ | 3664 |
| 15 | Egon Schiele, <i>Standing Nude with Orange Drapery</i> (recto), 1914. Aquarelle, gouache et crayon sur papier, 46.7 x 30.5 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, États-Unis.
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483458 | 1984.433.315
ab |
| 16 | Egon Schiele, <i>Weiblicher Akt von vorn, das Hemd ausziehend</i> , 1916. Crayon graphite sur papier japon, 44.7 x 32.6 cm. Jane Kallir, <i>Egon Schiele : oeuvre complet : biographie et catalogue raisonné</i> , trad. par William Olivier Desmond, Paris, Gallimard, 1998[1990], planche 1829, p.562. | Collection particulière. |
| 17 | Egon Schiele, <i>Weiblicher Torso mit grüner Draperie</i> , 1913. Crayon, aquarelle et gouache sur papier japon apprêté, 47,9 x 32 cm. Albertina, Vienne, Autriche.
https://sammlungenonline.albertina.at/objects/3069/weiblicher-torso-mit-gruner-draperie | 31149 |
| 18 | Egon Schiele, <i>Sitzender Halbakt mit rotem Haar</i> , non daté. Aquarelle et fusain sur papier, 44.5 x 31 cm. Earl and Countess of Harewood and Trustees of Harewood House Trust, Angleterre. Jane Kallir, <i>Egon Schiele : oeuvre complet : biographie et catalogue raisonné</i> , trad. par William Olivier Desmond, Paris, Gallimard, 1998[1990], planche 537. | Collection particulière. |
| 19 | Egon Schiele, <i>Sitzender weiblicher Halbakt mit angezogenem linken Bein</i> , 1913. Crayon sur papier japon, 48,5 x 32,3 cm. Albertina, Vienne, Autriche.
https://sammlungenonline.albertina.at/objects/3063/sitzender-weiblicher-halbakt-mit-angezogenem-linken-bein | 39933v |
| 20 | Egon Schiele, <i>Female Nude Torso</i> , 1918. Crayon sur papier, 38.1 x 29.5 cm. Musée Léopold, Vienne, Autriche.
https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/2472-female-nude-torso/ | 2331 |
| 21 | Egon Schiele, <i>Crouching Woman with Raised Right Arm and Spread Legs</i> , 1914. Crayon sur papier, 48.2x31.1 cm. Musée Léopold, Vienne, Autriche.
https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/2474-crouching-woman-with-raised-right-arm-and-spread-legs/ | 2333 |
| 22 | Egon Schiele, <i>Nude Girl Lying on Her Back</i> , 1910. Crayon sur papier, 45.1 x 31.9 cm. Musée Léopold, Vienne, Autriche.
https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/1525-nude-girl-lying-on-her-back/ | 1384 |
| 23 | Egon Schiele, <i>Seated Woman with Legs Spread</i> , 1918. Crayon sur papier, 46 x 30.6 cm. Musée Léopold, Vienne, Autriche.
https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/2482-seated-woman-with-legs-spread/ | 2341 |

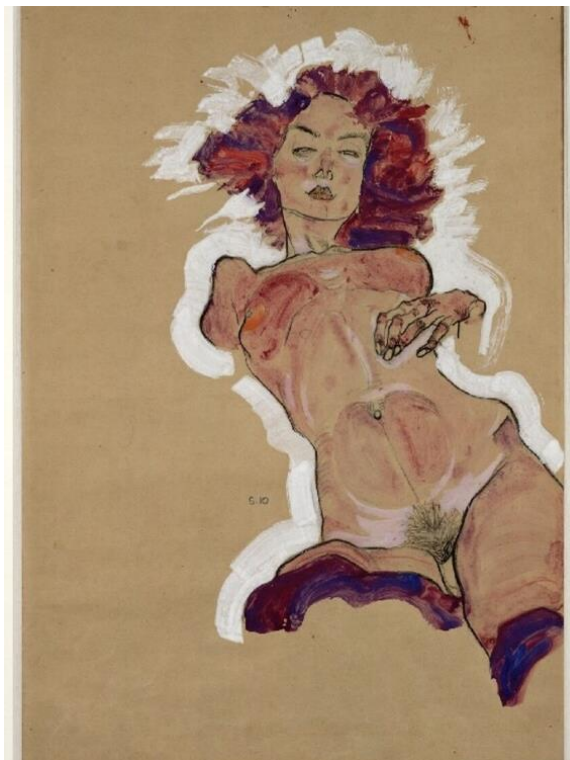
- | | | |
|----|--|--------------------------|
| 24 | Egon Schiele, <i>Seated Woman Clasping Her Feet</i> , 1915. Crayon sur papier, 48 × 31.5 cm. Musée Léopold, Vienne, Autriche.
https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/2459-seated-woman-clasping-her-feet/ | 2318 |
| 25 | Egon Schiele, <i>Girl with Raised Skirt</i> , 1911. Crayon sur papier, 57×37.7 cm. Musée Léopold, Vienne, Autriche.
https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/2485-girl-with-raised-skirt/ | 2344 |
| 26 | Egon Schiele, <i>Girl with Crossed Legs</i> , 1911. Crayon et gouache sur papier, 53.5×36 cm. Musée Léopold, Vienne, Autriche.
https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/2483-girl-with-crossed-legs/ | 2342 |
| 27 | Egon Schiele, <i>Nude Pregnant Woman, Reclining</i> , 1910. Pierre noire et gouache sur papier, 43.4×30.9 cm. Musée Léopold, Vienne, Autriche.
https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/2490-nude-pregnant-woman-reclining/ | 2349 |
| 28 | Egon Schiele, <i>Female Nude</i> , 1911. Crayon sur papier, 48 × 38.1 cm. Gemma Blackshaw, Peter Vergo, Barnaby Wright et Courtauld Institute Galleries, <i>Egon Schiele : the radical nude</i> , Paul Holberton Publishing, 2014, p.117. | Collection particulière. |
| 29 | Egon Schiele, <i>Two Girls</i> , 1911. Aquarelle et crayon sur papier, 51.3 × 37.7 cm. Gemma Blackshaw, Peter Vergo, Barnaby Wright et Courtauld Institute Galleries, <i>Egon Schiele : the radical nude</i> , Paul Holberton Publishing, 2014, p.119. | Collection particulière. |
| 30 | Egon Schiele, <i>Squatting Girl</i> , 1917. Gouache et crayon noir sur papier, 46 × 28.8 cm. Staatliche Graphische Sammlung München, Munich, Allemagne. Marie Nipper, Tamar Hemmes et Tate Gallery Liverpool, <i>Life in motion : Egon Schiele/Francesca Woodman</i> (catalogue d'exposition), Tate Publishing, 2018. | Inconnu |
| 31 | Egon Schiele, <i>Seated Woman in Chemise</i> , 1914. Crayon graphite sur papier, 45.7 × 31.1 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, États-Unis.
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483456 | 1984.433.313 |
| 32 | Egon Schiele, <i>Torso of a Seated Woman with Boots</i> , 1918. Fusain sur papier, 45.5 × 29.3 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, États-Unis
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483460 | 1984.433.317 |
| 33 | Egon Schiele, <i>Naked Woman Reclining</i> , 1916. Crayon et gouache sur papier, 30.9×44.4 cm. Musée Léopold, Vienne, Autriche.
https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/2500-naked-woman-reclining-study-for-reclining-woman/ | 2359 |
| 34 | Egon Schiele, <i>Liegender Frauenakt mit gespreizten Beinen</i> , 1914. Crayon, pinceau et gouache sur papier japon, 31,2 × 48 cm. Albertina, Vienne, Autriche.
https://sammlungenonline.albertina.at/en/objects/7706/liegender-frauenakt-mit-gespreizten-beinen | 26667 |
| 35 | Egon Schiele, <i>Reclining Woman</i> , 1917. Huile sur toile, 96×171 cm. Musée Léopold, Vienne, Autriche.
https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/625-reclining-woman/ | 626 |
| 36 | Egon Schiele, <i>Crouching Nude Girl with Lowered Head</i> , 1918. Crayon, aquarelle et gouache sur papier, 29.7×46.2 cm. Musée Léopold, Vienne, Autriche. | 2372 |

<https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/2513-crouching-nude-girl-with-lowered-head/>

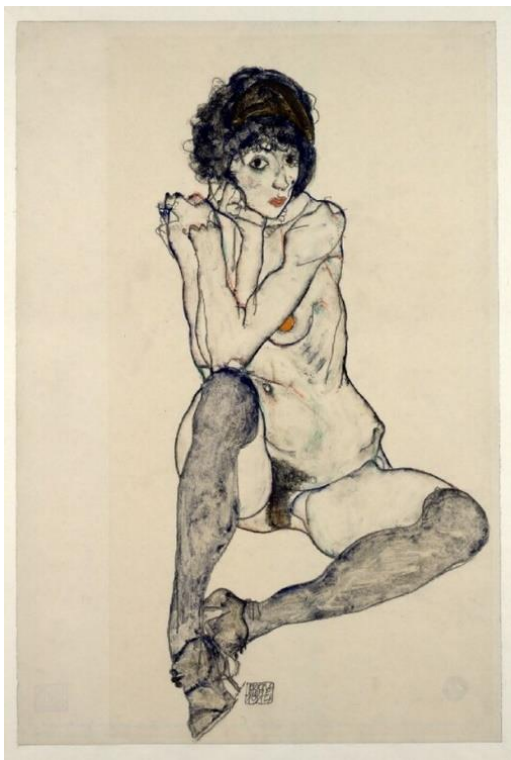
- | | | |
|----|---|--------------------------|
| 37 | Egon Schiele, <i>Reclining Nude with Yellow Towel</i> , 1917. Crayon et gouache sur papier, 29 x 45.7 cm. Esther Selsdon et Jeanette Zwingerberger, <i>Egon Schiele</i> . Parkstone International, livre numérique, 2011, p.60. | Collection particulière. |
| 38 | Egon Schiele, <i>Two Squatting Women</i> , 1918 (inachevée). Huile et couleurs opaques sur toile, 110×140.5 cm. Musée Léopold, Vienne, Autriche.
https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/538-two-squatting-women/ | 464 |



Egon Schiele, figure 1



Egon Schiele, figure 2



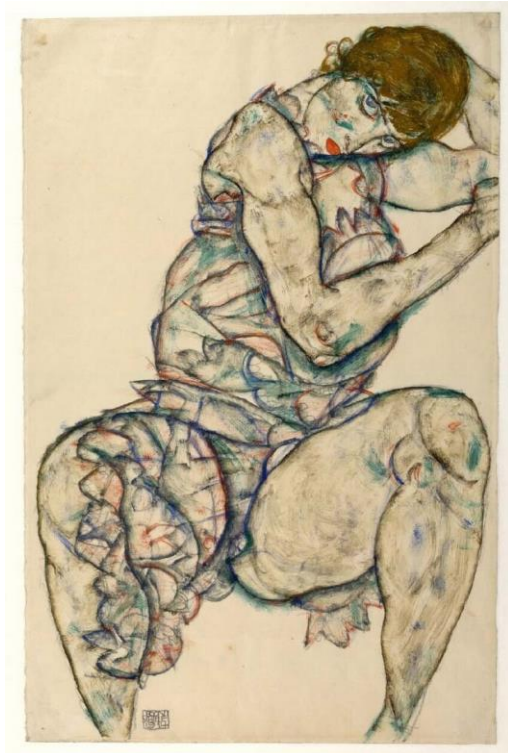
Egon Schiele, figure 3



Egon Schiele, figure 4



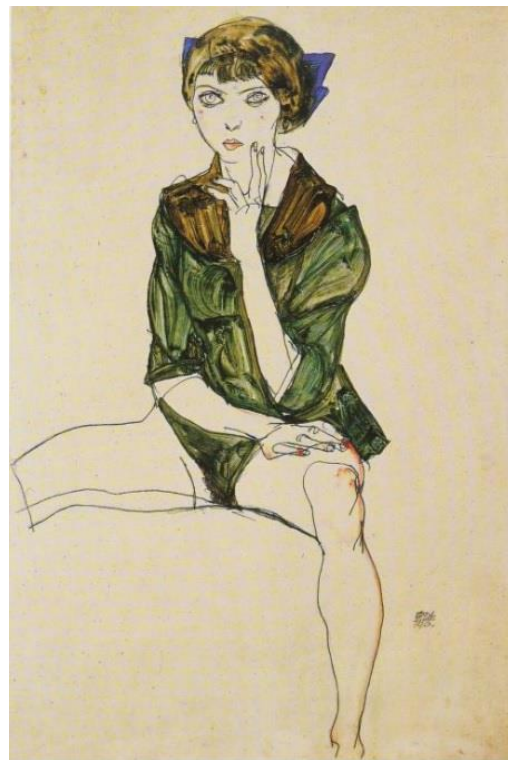
Egon Schiele, figure 5



Egon Schiele, figure 6



Egon Schiele, figure 7



Egon Schiele, figure 8



Egon Schiele, figure 9



Egon Schiele, figure 10



Egon Schiele, figure 11



Egon Schiele, figure 12



Egon Schiele, figure 13



Egon Schiele, figure 14



Egon Schiele, figure 15



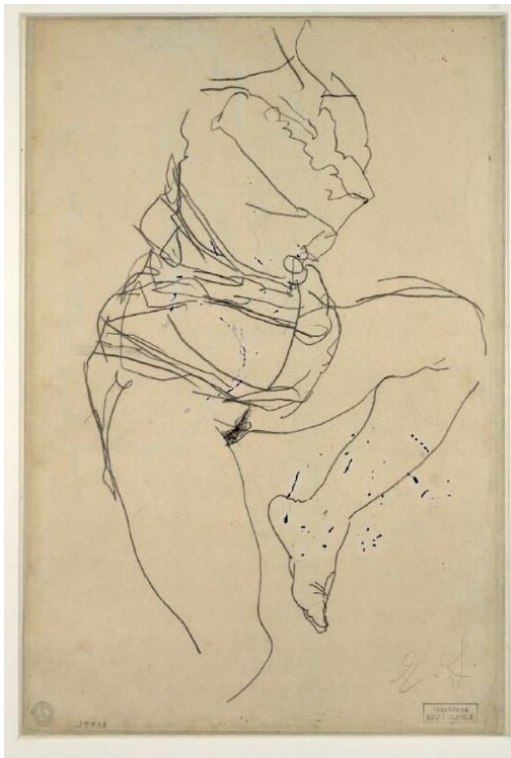
Egon Schiele, figure 16



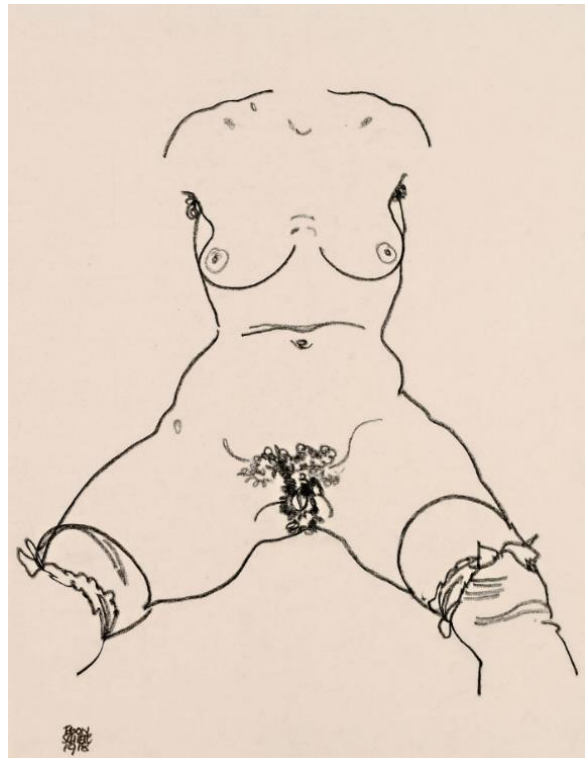
Egon Schiele, figure 17



Egon Schiele, figure 18



Egon Schiele, figure 19



Egon Schiele, figure 20



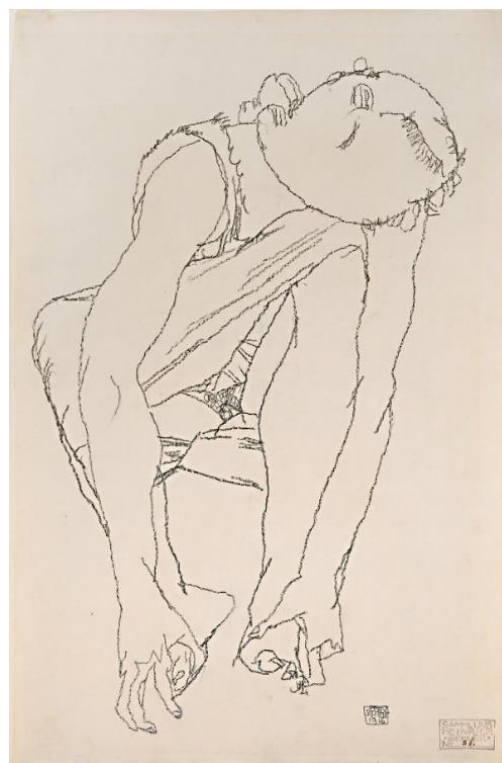
Egon Schiele, figure 21



Egon Schiele, figure 22



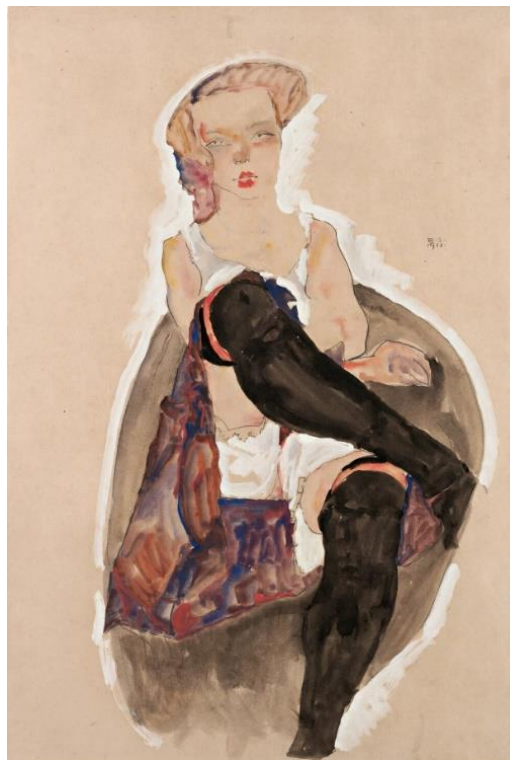
Egon Schiele, figure 23



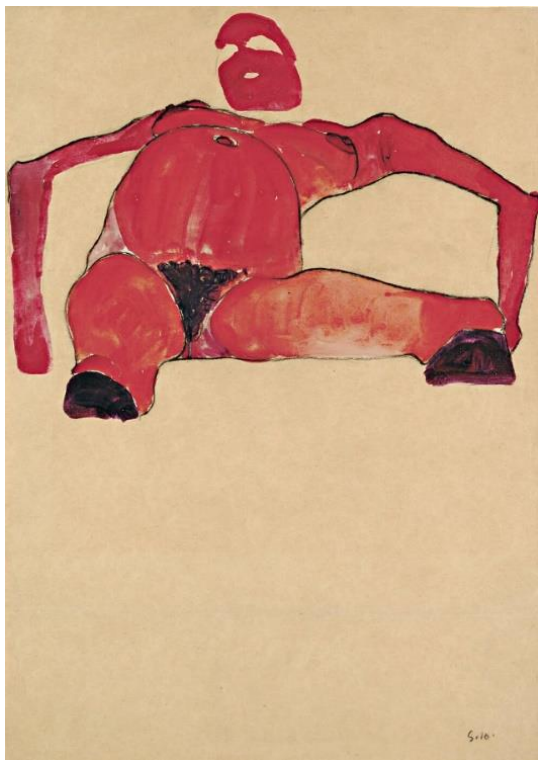
Egon Schiele, figure 24



Egon Schiele, figure 25



Egon Schiele, figure 26



Egon Schiele, figure 27



Egon Schiele, figure 28



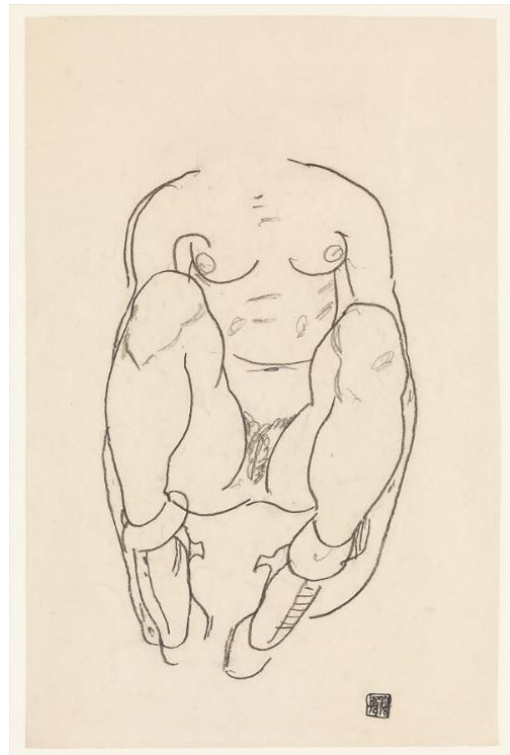
Egon Schiele, figure 29



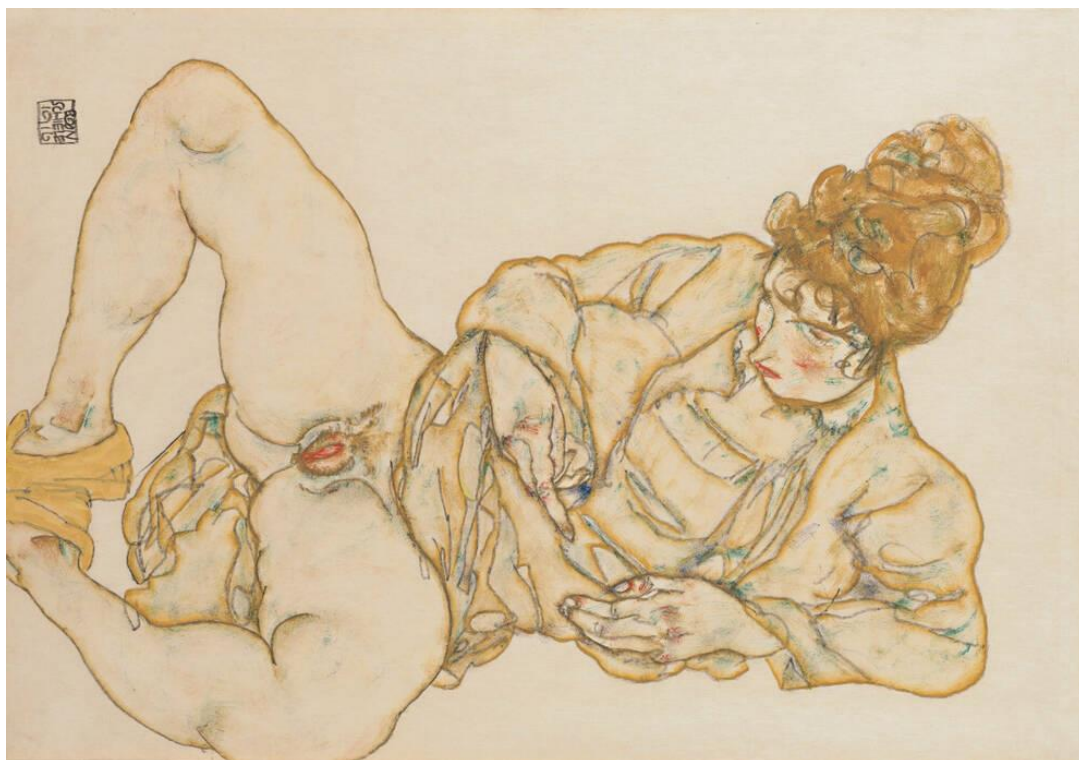
Egon Schiele, figure 30



Egon Schiele, figure 31



Egon Schiele, figure 32



Egon Schiele, figure 33



Egon Schiele, figure 34



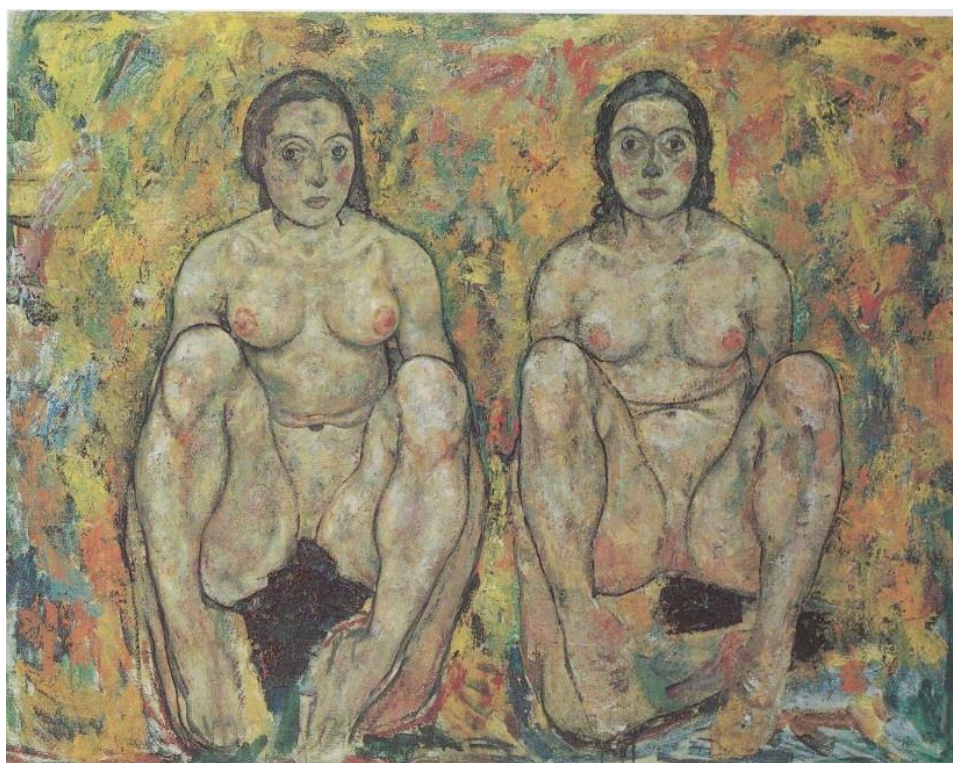
Egon Schiele, figure 35



Egon Schiele, figure 36



Egon Schiele, figure 37



Egon Schiele, figure 38

Liste des figures de Gustav Klimt

Figure	Titre	Numéro d'inventaire
1	Gustav Klimt, <i>Seated Woman, Thighs Open</i> , 1916-17. Crayon noir, blanc et sanguine sur papier, 57 x 35,3 cm. Hans Hellmut Hofstätter, <i>Gustave Klimt : Erotic Drawings</i> , Londres, Thames and Hudson, 1980, p.25.	Collection particulière.
2	Gustav Klimt, <i>Frontal View of Sitting Nude</i> , non daté. Crayon bleu sur papier, 56 x 37 cm. Alice Strobl, <i>Gustav Klimt : drawings and paintings</i> , Rizzoli, 1976, p.27.	Collection particulière.
3	Gustav Klimt, <i>Nu allongé, les jambes écartées</i> , 1917-18. Crayon sur papier, 50 x 32.5 cm. Kamm Collection Foundation. https://stiftungsammlungkamm.ch/werk/klimt-gustav-liegender-akt-mit-gespreizten-beinen/	Collection particulière. KZ 23
4	Gustav Klimt, <i>Demi-nu assis, répétition en haut à droite</i> , 1905-06. Crayon sur papier, 56.6 x 37.3 cm.	Collection particulière.
5	Gustav Klimt, <i>Nu féminin assis de face</i> , 1909-10. Crayon sur papier, 54.5 x 34.9.	Collection particulière.
6	Gustav Klimt, <i>Demi-nu assis, les yeux fermés</i> , 1913. Crayon sur papier, 56.6 x 37.1 cm.	Collection particulière.
7	Gustav Klimt, <i>Sitzender Halbakt</i> , vers 1917. Crayon sur papier, 56,6 x 37 cm. Albertina, Vienne, Autriche. https://sammlungenonline.albertina.at/en/objects/7218/sitzender-halbakt-studie-fur-die-braut	23546
8	Gustav Klimt, <i>Seated Woman from the Front with Hat, Face Hooded</i> , 1910. Graphite, avec crayon de couleur, sur papier vélin, 55.7 x 37.2 cm. The Art Institute of Chicago, États-Unis. https://www.artic.edu/artworks/180671/seated-woman-from-the-front-with-hat-face-hooded	2015.260
9	Gustav Klimt, <i>Semi-nude figure reclining</i> , 1914-15. Crayon sur papier, 57.1 x 37.5 cm. Serge Sabarsky, <i>Gustav Klimt : Drawings</i> , Londres, Gordon Fraser, 1984, planche 70, np.	Collection particulière.
10	Gustav Klimt, <i>Seated Semi-Nude</i> , 1913. Crayon, crayons bleu et orange. 54.5 x 35.5 cm.	Collection Serge Sabarsky, New York
11	Gustav Klimt, <i>Reclining female semi-nude</i> , 1911-12. Crayon sur papier, 56.7x37.2 cm. Wien Museum Karlsplatz, Vienne, Autriche. https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/1485-zurueckgelehnter-weiblicher-halbakt/	101456
12	Gustav Klimt, <i>Kauernder Halbakt</i> , 1917-18. Crayon sur papier, 55.7 x 37.2 cm. Alfred Strobl, <i>Gustav Klimt, Die Zeichnungen, 1912-1918</i> , vol. 3, Salzburg, 1984, n°2984, p.217.	Collection particulière.
13	Gustav Klimt, <i>Sitzender Halbakt von vorne</i> , vers 1907. Crayon bleu sur simili papier japon. Alfred Strobl, <i>Gustav Klimt, Die Zeichnungen, 1912-1918</i> , vol. 3, Salzburg, 1984, n°1617, p.217.	Collection particulière.

- | | | |
|----|---|--------------------------|
| 14 | Gustav Klimt, <i>Mit verschränkten Händen sitzender Halbakt</i> , 1914-15. Crayon sur papier, 56.9 x 37.4 cm. Alfred Strobl, <i>Gustav Klimt, Die Zeichnungen, 1912-1918</i> , vol. 3, Salzburg, 1984, n°2395, p.69. | Collection particulière. |
| 15 | Gustav Klimt, <i>Sitzender Akt von vorne</i> , non daté. Crayon bleu sur simili papier japon, 56 x 37.3cm. Alfred Strobl, <i>Gustav Klimt, Die Zeichnungen 1878-1918</i> , vol. 4, Salzburg, 1989, n°3623, p.169. | Collection particulière. |
| 16 | Gustav Klimt, <i>Sitzender Halbakt von vorne, den Kopf auf den Oberarm gelegt</i> , vers 1913. Crayon et crayon rouge sur papier, 56 x 37 cm. Alfred Strobl, <i>Gustav Klimt, Die Zeichnungen 1878-1918</i> , vol. 4, Salzburg, 1989, n°3658, p.179. | Collection particulière. |
| 17 | Gustav Klimt, <i>Studie für Die Braut</i> , vers 1916-17. Crayon sur papier, 56.8 x 37.5 cm. Alfred Strobl, <i>Gustav Klimt: Die Zeichnungen 1912-1918</i> , Salzburg, 1984, n°3061, p.228. | Collection particulière. |
| 18 | Gustav Klimt, <i>Semi-Nude</i> , 1913.
Crayon bleu, 55.9 x 37.1 cm. | Collection particulière. |
| 19 | Gustav Klimt, <i>Seated Semi-Nude Resting on Raised Right Knee</i> , 1909-10. Crayon, crayons rouge et bleu sur papier japon, 56.1 x 37.1 cm. Musée Léopold, Vienne, Autriche.
https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/1431-seated-female-semi-nude-in-patterned-dress-her-head-resting-on-her-right-knee/ | 1290 |
| 20 | Gustav Klimt, <i>Seated Female Nude, Her Head Resting on Her Right Knee. Study for Death and Life</i> , 1908-09. Encre de Chine (stylo) sur papier japon, 56.6×37.4 cm. Musée Léopold, Vienne, Autriche.
https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/1445-seated-female-nude-her-head-resting-on-her-right-knee-study-for-death-and-life/ | 1304 |
| 21 | Gustav Klimt, <i>Study for the Dancer in the Painting "The Bride"</i> , 1917-18. Crayon sur papier japon, 50.1×32.5 cm. Musée Léopold, Vienne, Autriche.
https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/1428-reclining-female-semi-nude-with-bent-right-arm-study-for-the-bride/ | 1287 |
| 22 | Gustav Klimt, <i>Reclining Woman in Underwear with Spread Legs, Masturbating</i> , 1916-17. Crayon sur papier japon, 56.9×36.5 cm. Musée Léopold, Vienne, Autriche.
https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/1429-reclining-woman-in-underwear-with-spread-legs-masturbating/ | 1288 |
| 23 | Gustav Klimt, <i>Standing Female Nude with Supported Left Leg. Study for Adam and Eve</i> , 1914-15. Crayon sur papier japon, 56.6×37.1 cm. Musée Léopold, Vienne, Autriche.
https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/1433-standing-female-nude-with-supported-left-leg-study-for-adam-and-eve/ | 1292 |
| 24 | Gustav Klimt, <i>Reclining Female Semi-Nude with Raised Dress. Study for The Virgin</i> , 1911-12. Crayon bleu sur papier japon, 56×37 cm. Musée Léopold, Vienne, Autriche.
https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/1443-reclining-female-semi-nude-with-raised-dress-study-for-the-virgin/ | 1302 |
| 25 | Gustav Klimt, <i>Reclining Female Semi-Nude with Closed Eyes. Study for The Bride</i> , vers 1917. Crayon et craie blanche sur papier japon, 56.7×37.1 cm. Musée Léopold, Vienne, Autriche.
https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/1520-reclining-female-semi-nude-with-closed-eyes-study-for-the-bride/ | 1379 |

- | | | |
|----|--|-------------------------------------|
| 26 | Gustav Klimt, <i>Reclining female semi-nude</i> , 1911-12. Crayon sur papier, 56×37.4 cm. Wien Museum Karlsplatz, Vienne, Autriche.
https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/1484-zurueckgelehnter-weiblicher-halbakt/ | 101455 |
| 27 | Gustav Klimt, <i>Reclining semi-nude with spread legs</i> , 1917-18. Crayon sur papier, 56.9 x 37.5 cm. | Collection particulière. |
| 28 | Gustav Klimt, <i>Crouching female nude</i> , 1908-09. Crayon sur papier, 56.1×36.7 cm. Wien Museum Karlsplatz, Vienne, Autriche.
https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/144007-zusammengekauert-sitzender-weiblicher-akt/ | 74930/196 |
| 29 | Gustav Klimt, <i>Reclining female semi-nude with exposed lower body</i> , 1912-13. Crayon sur papier, 37.1×56.5 cm. Wien Museum Karlsplatz, Vienne, Autriche.
https://sammlung.wienmuseum.at/en/object/178337-liegender-weiblicher-halbakt-mit-entbloesstem-unterkoerper/ | 101694 |
| 30 | Gustav Klimt, <i>Reclining female nude</i> , 1914-15. Crayon sur papier, 37.6×57.1 cm. Wien Museum Karlsplatz, Vienne, Autriche.
https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/167-liegender-weiblicher-akt/ | 101447 |
| 31 | Gustav Klimt, <i>Demi-nu allongé, une jambe relevée</i> , 1912-13. Crayon sur papier, 37.1 x 56 cm. | Collection particulière. |
| 32 | Gustav Klimt, <i>Nach links liegender Akt mit gespreizten Beinen</i> , 1910. Crayon de cire rouge sur papier, 36.8 x 55.7 cm. Alfred Strobl, <i>Gustav Klimt: Die Zeichnungen 1904-1912</i> , Salzburg, 1982, n°1982, p.236. | Collection particulière. |
| 33 | Gustav Klimt, <i>Reclining Nude Facing Left with Raised Legs</i> , 1912-13. Crayon sur papier, 36.2 x 56.3 cm | Collection Serge Sabarsky, New York |
| 34 | Gustav Klimt, <i>Reclining Female Semi-Nude with Raised Right Leg</i> , 1913. Crayon sur papier, 37.2 x 56.2 cm. Serge Sabarsky, <i>Gustav Klimt : Drawings</i> , Londres, Gordon Fraser, 1984, planche 60, np. | Collection Serge Sabarsky, New York |
| 35 | Gustav Klimt, <i>Reclining Female Semi-Nude with Raised Shirt from the Left; Above, a Head Study. Study for The Virgin</i> , 1911-12. Crayon sur papier japon, 37×55.8 cm. Musée Léopold, Vienne, Autriche.
https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/1434-reclining-female-semi-nude-with-raised-shirt-from-the-left-above-a-head-study-study-for-the-virgin/ | 1293 |
| 36 | Gustav Klimt, <i>Reclining Female Nude with Bent Right Leg, Propping Herself Up</i> , 1910. Crayon sur papier japon, 37.1×56.5 cm. Musée Léopold, Vienne, Autriche.
https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/1492-reclining-female-nude-with-bent-right-leg-propping-herself-up/ | 1351 |
| 37 | Gustav Klimt, <i>Seated Female Semi-Nude with Spread Legs</i> . Reproduced in <i>Lucian's Dialogues of the Courtesans</i> , 1904. Crayon sur papier japon, 34.8×55.1 cm. Musée Léopold, Vienne, Autriche.
https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/1463-seated-female-semi-nude-with-spread-legs-reproduced-in-lucians-dialogues-of-the-courtesans/ | 1322 |

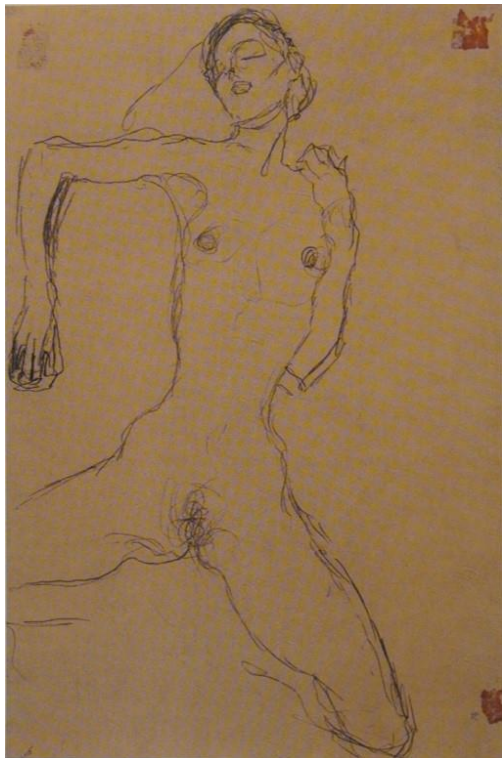
- 38 Gustav Klimt, *Reclining Female in Underwear with Spread Legs and Head Bent Backwards, Masturbating*, 1916-17. 1355
Crayon et craie blanche sur papier japon, 37.4×57 cm.
Musée Léopold, Vienne, Autriche.
<https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/1496-reclining-female-in-underwear-with-spread-legs-and-head-bent-backwards-masturbating/>



Gustav Klimt, figure 1



Gustav Klimt, figure 2



Gustav Klimt, figure 3



Gustav Klimt, figure 4



Gustav Klimt, figure 5



Gustav Klimt, figure 6



Gustav Klimt, figure 7



Gustav Klimt, figure 8



Gustav Klimt, figure 9



Gustav Klimt, figure 10



Gustav Klimt, figure 11



Gustav Klimt, figure 12



Gustav Klimt, figure 13



Gustav Klimt, figure 14



Gustav Klimt, figure 15



Gustav Klimt, figure 16



Gustav Klimt, figure 17



Gustav Klimt, figure 18



Gustav Klimt, figure 19



Gustav Klimt, figure 20



Gustav Klimt, figure 21



Gustav Klimt, figure 22



Gustav Klimt, figure 23



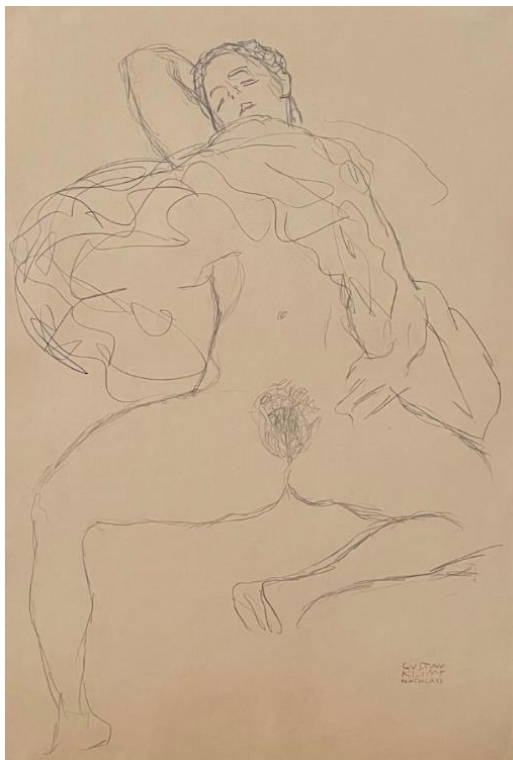
Gustav Klimt, figure 24



Gustav Klimt, figure 25



Gustav Klimt, figure 26



Gustav Klimt, figure 27



Gustav Klimt, figure 28



Gustav Klimt, figure 29



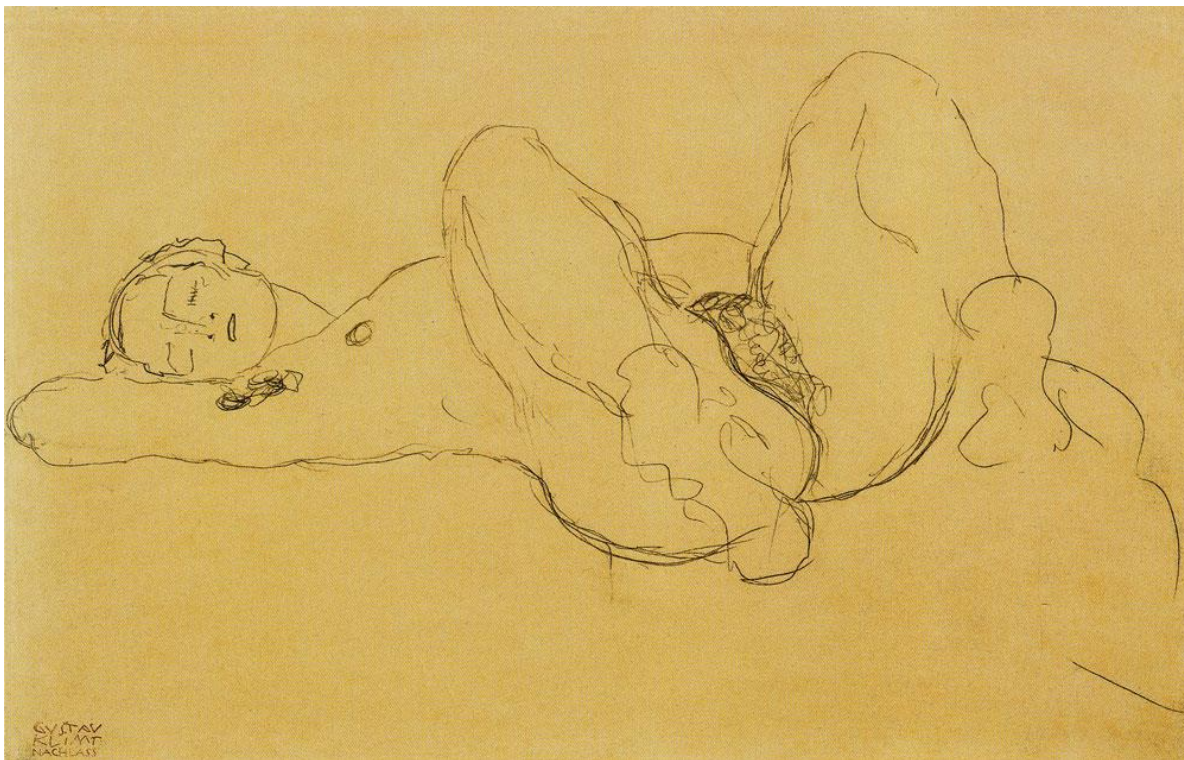
Gustav Klimt, figure 30



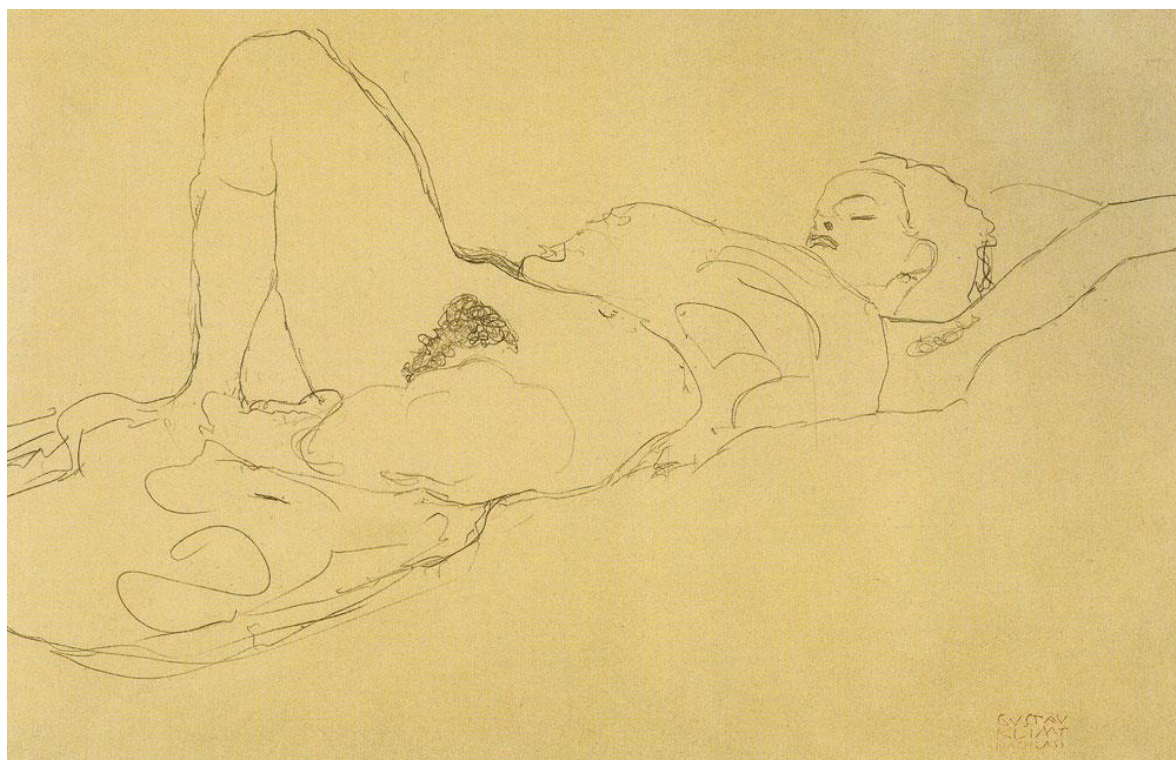
Gustav Klimt, figure 31



Gustav Klimt, figure 32



Gustav Klimt, figure 33



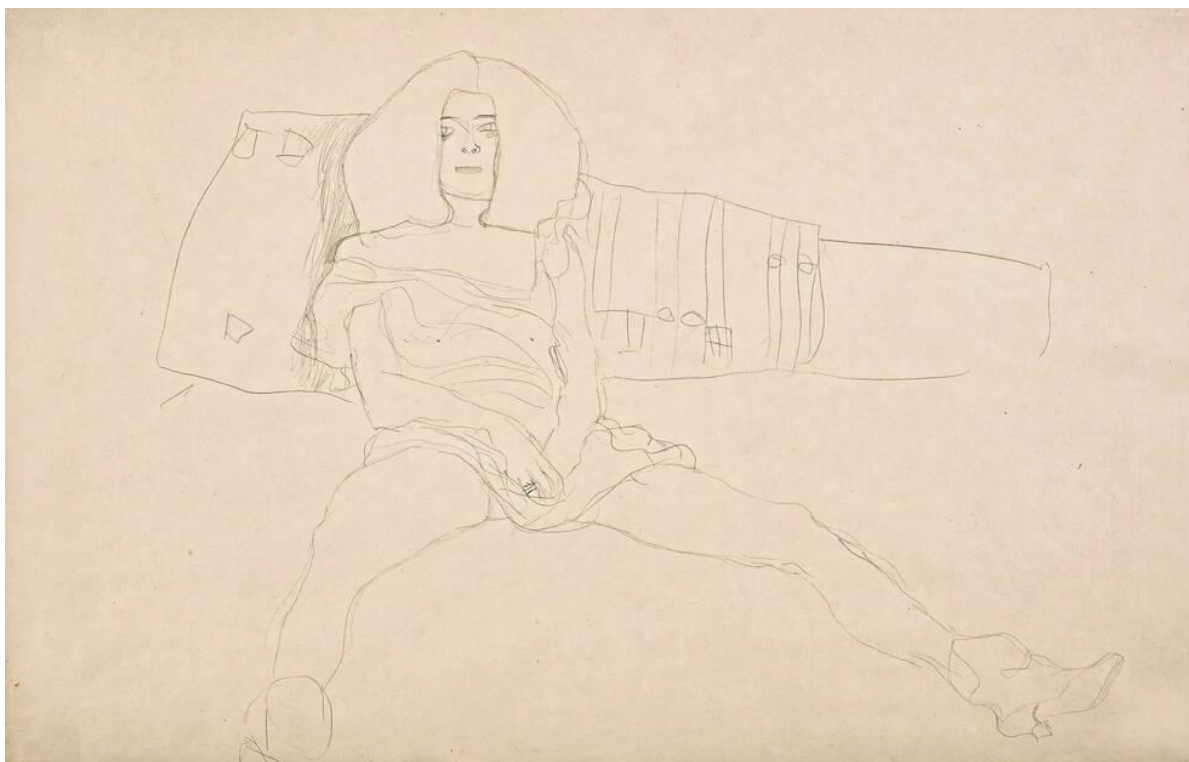
Gustav Klimt, figure 34



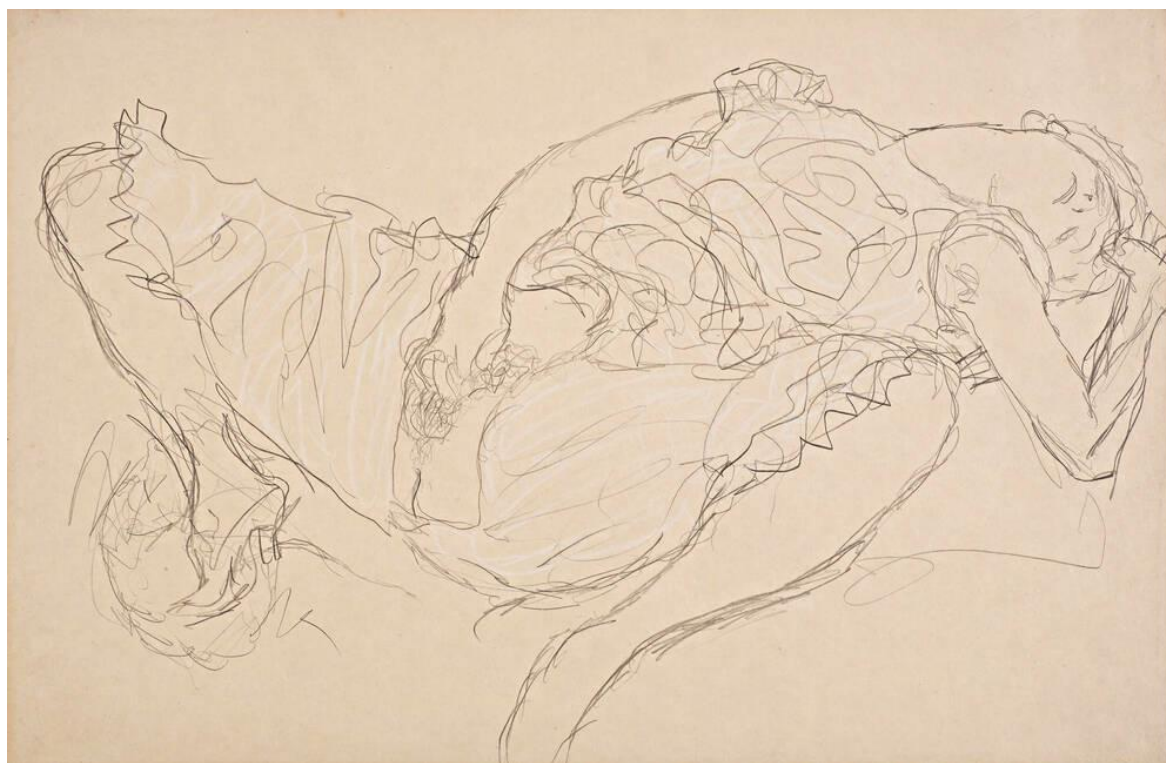
Gustav Klimt, figure 35



Gustav Klimt, figure 36



Gustav Klimt, figure 37



Gustav Klimt, figure 38