

ETC



Toute oeuvre est un miroir sans tain

Jocelyne Lupien

Numéro 56, décembre 2001, janvier–février 2002

Le voyeurisme en oeuvre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35345ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lupien, J. (2001). Toute oeuvre est un miroir sans tain. *ETC*, (56), 27–32.



Scène du film *Belle de Jour*, de Luis Buñuel.

ACTUALITÉS/DÉBATS

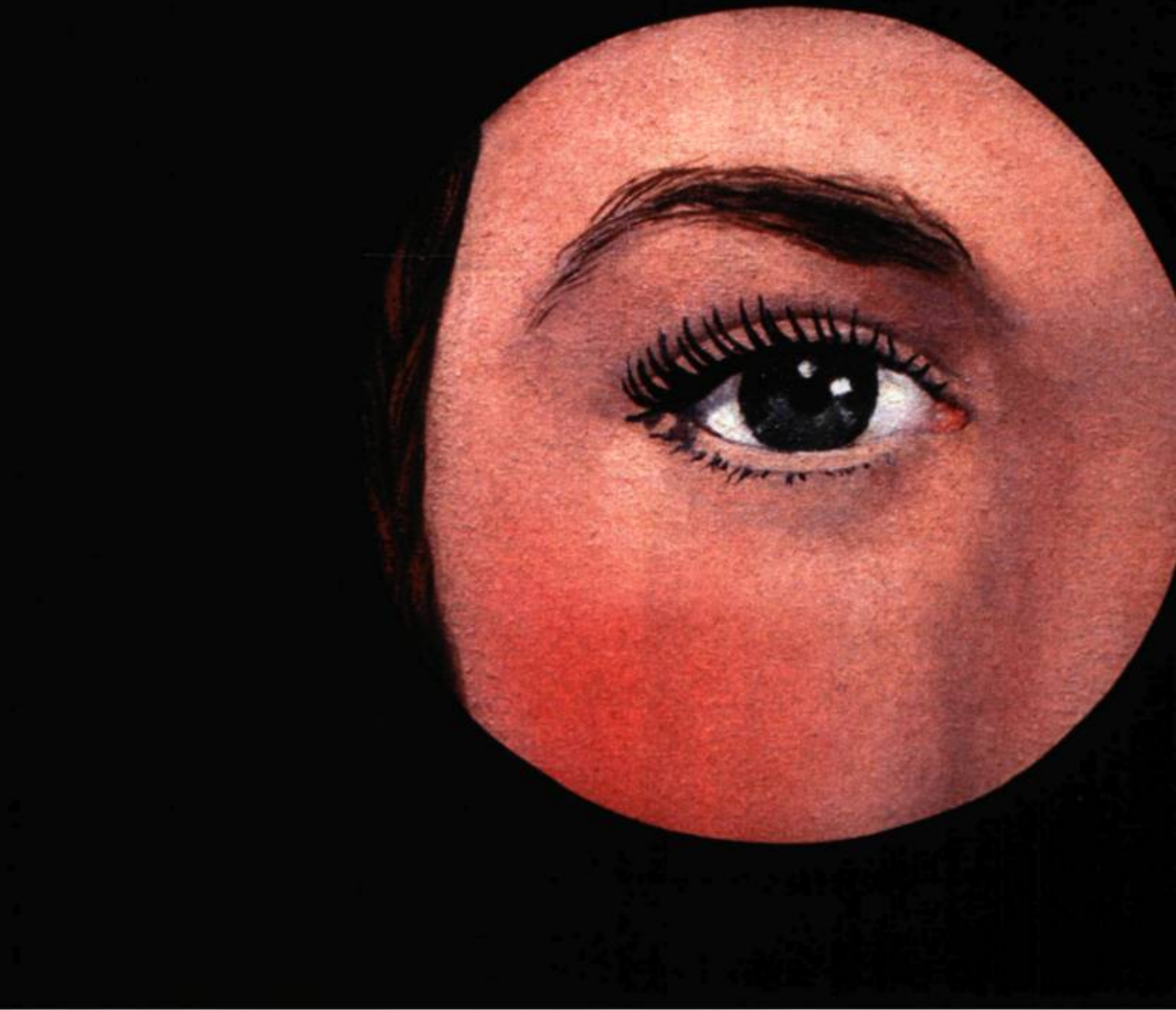
TOUTE ŒUVRE EST UN MIROIR SANS TAIN

Deux oiseaux, compagnons inséparablement unis, résident sur un même arbre; l'un mange le fruit doux de l'arbre, l'autre le regarde et ne mange point.
(*Upanishads*)

Depuis quelques mois, je suis obsédée par le voyeurisme. Invitée à écrire cet article, j'ai traqué durant tout l'été, au fil de mes déplacements au Québec et en Europe, les signes, traces et images du voyeurisme, dans leurs manifestations les plus triviales comme dans leurs formes soi-disant les plus raffinées. À Paris, j'ai écouté plusieurs épisodes de ce clinquant mais décevant *Loft Story* qui, de Philippe Sollers à Jean-Claude Kaufmann, a tant fait parler de lui-même par les plus respectables philosophes, sociologues et chroniqueurs, dans *Libération* et dans *Le Monde*¹. De retour dans la canicule montréalaise estivale, j'ai lu les confessions froides, cliniques et très sexuelles de Catherine Millet², que j'ai trouvées pornographiques sans être érotiques, puis j'ai contemplé sans grand émoi les nus photographiques que son compagnon Jacques Henric a fait d'elle. Des lectures et des images qui, s'il elles ne m'ont pas bouleversée autant que je l'espérais, m'ont tout de même, par la force des choses, transformée en voyeur. Musardant sur le web aussi bien que dans ma bibliothèque et celle des autres, j'ai accumulé une formida-

ble documentation (articles, livres, images), qui encombre toujours ma table de travail (ce qui me plaît) et qui me permettra peut-être un jour de donner un drôle de séminaire sur la représentation de la perversion en arts visuels. Comble de l'obsession la plus malsaine, tout l'été, j'ai harcelé mes amis lors de dîners pour qu'ils me révèlent ce qu'ils pensent des pratiques voyeuristes et comment celles-ci se retrouvent dans l'art aussi bien ancien que contemporain. Je les ai soumis à la question : Êtes-vous voyeurs ? Ils ont d'abord crié « Bien sûr que non ! », pour ensuite revenir sur cette affirmation, la présentant trop facile ou trop hypocrite pour ne pas la nuancer et la contredire, allant jusqu'à douter de l'existence d'une différence entre le fait d'être réellement témoin d'une scène érotique, et la contemplation d'un tableau à contenu sexuel explicite, dans une galerie.

Devant l'œuvre, nous sommes tous voyeurs, d'accord. Mais quelle sorte de voyeurisme les œuvres proposent-elles ? Au cinéma, dans le noir avec d'autres, sommes-nous plus voyeurs qu'au musée, seuls devant *L'origine du monde*, de Courbet ? Quelles sont les conditions spatiales, psychologique et iconiques du



voyeurisme ? Les scènes érotiques ou violentes (on pense aux mercenaires immondes de Golub) montrées dans certaines œuvres constituent-elles, ainsi que le disait Merleau-Ponty de l'érotisme, « une forme de courage intellectuel et de liberté »³ ou, au contraire, sont-elles « trop attachées à ce qu'elles nient pour être une forme de liberté »⁴ ? Plus de questions que de réponses ressortent de ces lectures et de ces discussions, et ce sont précisément quelques-unes de ces questions que je veux ici aborder, sinon pour y apporter des réponses, du moins pour comprendre comment le voyeurisme est vécu (et satisfait ?) par l'art.

Mettre à distance l'objet du désir
pour mieux le consommer

Qu'est-ce que le voyeurisme ? Prenez n'importe lequel des dictionnaires, ils seront tous affreusement laconiques et diront par exemple du « voyeur » qu'il est celui qui assiste pour sa satisfaction et sans être vu à quelque scène érotique⁵. On conviendra que cette trop courte définition pose plus de problèmes qu'elle n'en résout. Prenons d'abord le mot « voyeur ». Est-

ce que seul les « voyants » peuvent être « voyeurs » ? Le voyeurisme est-il exclusivement visuel ? Le guetteur, témoin ou spectateur, attiré par une curiosité malsaine, ne pourrait-il pratiquer sa perversion autrement que visuellement ? Si toute la littérature sur le voyeurisme focalise surtout sur la pulsion d'abord « scopique » en jeu dans cette pratique, la vue n'est pourtant pas la seule modalité sensorielle capable de fournir au voyeur le contenu d'une scène illicite. Bachelard ne disait-il pas que le désir de toucher, de goûter, de sentir sont aussi forts que les désirs de voir⁶ ? On peut sans peine imaginer qu'un aveugle, tapi derrière une porte, puisse être témoin « auditif » d'ébats sexuels se déroulant dans la chambre voisine, dans quel cas on lui souhaite que les protagonistes ne soient pas eux-mêmes... muets. Mais, si cet aveugle peut être un voyeur auditif, il ne peut être voyeur « tactile », parce qu'une des conditions du voyeurisme est l'instauration d'une distance entre le voyeur et son objet. Entre toutes les sensorialités, c'est donc la modalité visuelle (comme aussi la modalité auditive) qui fournit cette essentielle mise à distance du voyeur, qui

ne doit pas être en contact ou en présence directe avec l'objet de son désir sans que son plaisir ne s'en trouve compromis. Trou de serrure, glace sans tain, téléobjectif et, en arts visuels, les cadres, les socles, les structures des installations dans lesquelles il faut pénétrer (on pense aux chambres angoissantes de Louise Bourgeois), ainsi que tous les artifices des mises en scènes muséales⁷, constituent autant de médiations possibles de cette scène qui doit demeurer, pour parler comme les philosophes, une *actio in distans*⁸, le voyeur ne devant pas entrer dans l'espace de cette action à laquelle il ne doit pas prendre part. La position du voyeur est celle de voir sans être vu et, si possible, sans être puni d'avoir vu ou trop vu. D'avoir vu quoi ? L'iconographique voyeuriste est large : une scène sexuelle, scatolo-

gique, un acte de bestialité, de violence ou tout simplement ce qui en principe n'appartient qu'à la vie intime d'autrui. Parce que le voyeurisme c'est surtout ça : entrer dans la sphère intime de l'autre sans subir de représailles. Toutes les scènes de genre à travers l'histoire de l'art ne font que cela : fresques pornographiques des thermes de Pompéi, *Le déjeuner sur l'herbe* et *l'Olympia*, de Manet, *Dora et le Minotaure*, de Picasso, *Le verrou*, de Fragonard, les jeunes filles pré-pubères à miroir de Balthus, les scènes d'accouplement hyperréalistes et crues de Jeff Koons, etc.

Le voyeurisme est une *père-version*

La définition du voyeurisme s'ouvre encore lorsque des millions de français se mettent à le pratiquer en toute quiétude tous les jeudi soirs, alors qu'ils regardent vivre en direct sur leur écran de télévision les lofteurs Loana, Christophe, Laure, Jean-Édouard, Chloé, Fabrice, Kimy, Julie et compagnie, de jeunes personnes dont les ébats amoureux représenteront le sujet de toutes les conversations des Français, jusqu'au jeudi suivant. Dans *Loft Story*, il y a un contrat tacite entre les voyeurs-téléspectateurs et les lofteurs qui, tout en se sachant observés par des millions de gens,



Jeff Koons, *Jeff on Top (dirty)*, 1991. Plastique; 119, 3 x 268, 2 x 177, 8 cm.

miment la réalité dans ses aspects les plus vrais (?). En cette époque où l'intimité de l'autre est à la portée de n'importe quel internaute, le canal M6 veut, mieux que le web, parvenir à satisfaire chez le spectateur ce désir que Lacan appelait quant à lui une *père-version* et qui, comme « toute perversion sexuelle (fétichisme, sado-masochisme, voyeurisme), est un mouvement non pas tant vers le père réel que plus fondamentalement vers la fonction paternelle, qui garantit la toute-puissance sur l'autre, réduit à la disponibilité d'objet »⁹. De nos jours, on peut trouver que Lacan était par trop homophobe, mais il demeure intéressant de se demander si nos pratiques voyeuristes télévisuelles et virtuelles ne nous fournissent pas, plutôt qu'un vrai pouvoir sur autrui, une illusion de sentiment de puissance et de prise sur le réel. La fonction de ces images, un peu comme celle des fétiches et autres gris-gris, pourrait être de nous protéger de l'effraction du réel, si difficile à assumer¹⁰. En va-t-il de même du côté des arts visuels, est-ce que les œuvres à contenu scabreux sont des moyens valables de vivre nos fantasmes et d'aplanir nos peurs ? En polémiste aguerri, Philippe Sollers dit sans ambages que « s'occuper de peinture, faire de la peinture, marchander de la peinture, c'est vraiment exhiber l'absence de la possibilité obsédante d'exhiber ses organes sexuels »¹¹. Sollers, qui collectionne les œuvres d'art et ne dédaigne pas lui-même d'organiser des expositions¹², n'hésite pas un instant à associer l'art et la sexualité, mais dans ce que la sexualité a de réprimé, d'inexprimé qui trouverait à s'épancher dans l'art.

On comprend que plusieurs des conditions du voyeurisme sont présentes dans nombre d'œuvres qui permettent aux gens d'éprouver du plaisir à être témoins de scènes à contenu sexuel, scatologique, violent, sinon sans être vus, du moins sans avoir à assumer les conséquences de l'interdit que la société appose généralement sur le fait de percer l'intimité d'autrui. Bien sûr, de temps à autre, à Montréal comme ailleurs¹³, des œuvres sont censurées et sous-critées à la vue du public parce que les bien-pensants, au nom de la moralité et du sens commun, estiment leur impudicité trop menaçante. « Je pense qu'on a le droit de détruire certaines images qui empoisonnent le regard », affirme le cinéaste Wim Wenders¹⁴. Pourtant, depuis toujours, l'art a montré l'innommable et l'insoutenable et continue de le faire par le biais de la représentation. Même si Francis Bacon disait à un ami que dans ses toiles, « il s'agit de sexe pur. Tu sais, je n'aime pas vraiment les roucoulaudes de la sexualité, j'aime le sexe en soi, c'est tout »¹⁵, lorsqu'il peint deux personnes qui s'étreignent sur un lit, l'artiste ne veut pas platement montrer une scène de copulation mais bien plus que cela. Ses personnages sont flous et ce flou met à distance la scène sexuelle dont il nous fait les voyeurs en même temps que lui, instaurant le doute sur cette empoignade amoureuse qui pourrait tout aussi bien être une lutte à mort. Orson Welles disait qu'à son avis, « il y a deux choses qu'il est absolument impossible de porter à l'écran : l'exhi-

bition réaliste de tout acte sexuel, et prier Dieu »¹⁶, une opinion qui, bien qu'elle semble s'opposer à celle de Bacon, dit en réalité la même chose : ce n'est pas en montrant un accouplement en gros plan que l'on parviendra nécessairement à représenter l'intimité de l'amour humain. Le voile est nécessaire ou, dit autrement, le dispositif de monstration est d'une importance capitale dans le voyeurisme.

« Car le mystère n'est pas sous le voile,
c'est le voile lui-même. »¹⁷

Dans cette foulée, on peut se demander si *L'origine du monde*, de Courbet, exposée maintenant aux yeux de tous au Musée d'Orsay, possède encore la même charge érotique que lorsque l'œuvre, réalisée par le peintre pour un collectionneur turc, était cachée derrière un petit voile vert¹⁸, dans un cabinet de toilette ! On sait qu'une fois que Lacan l'eut à son tour acquise et placée dans sa maison de campagne de Guitrancourt, la fameuse toile, qui représentait, dit-on, le sexe de la femme de Courbet, sidéra Sylvia... la femme de Lacan, qui demanda à son propre frère, le peintre André Masson, de confectionner un cache en bois coulissant afin de ménager la pudeur des invités de passages. Cette logique confirme que pour que le secret puisse exister, il doit être caché, voilé. Sans voile à tirer, nous ne sommes plus voyeurs, il n'y a plus de mystère. Cinquante personnes regardant bien sagement au musée le sexe d'une femme deviennent presque ridicules, elles ne bravent plus d'interdit, tout est révélé, plus rien n'est plus sulfureux, il n'y a plus rien à voir derrière ce sexe. Et si ce sexe était un voile cachant une nudité autrement plus puissante ? À preuve, cette femme strip-teaseuse racontant que « certains soirs, le public était si près de moi, j'étais allée si loin dans ce que j'avais montré, qu'il me semblait que mon ultime désir et, au fond, la seule issue possible à tout cela aurait été de m'éventrer, de leur faire voir le corps ouvert, l'intérieur de la chair »¹⁹. Les viscères, le sang, les os, les organes. Ouvrons Vénus avec Didi-Huberman qui, devant une œuvre de Botticelli, comprend que la beauté véritable ne réside pas plus dans la pudeur (*Venus pudica*) que dans la nudité (*nuda Veritas*). Citant Bataille, Didi-Huberman rappelle que « la nudité elle-même, dont il est convenu qu'elle émeut dans la mesure où elle est belle, est aussi l'une des formes adoucies qui annoncent sans les dévoiler les contenus gluants qui nous font horreur et nous séduisent »²⁰. Cruelle nudité que Botticelli dépeint dans ce paradoxal tableau intitulé *Histoire de Nastagio degli Onesti* (1482-1483), où un chasseur tue une femme, l'éviscère et donne ses entrailles en pâture aux chiens. Pour Didi-Huberman, c'est une anti-déesse que Botticelli a voulu peindre, ressaisissant ainsi la question de la beauté et de l'attrait de l'horreur. La nudité représentée ne serait plus uniquement ce corps qui s'offre de manière forclosée, mais cette nudité du corps sans vêtement appellerait une nudité autre, plus terrible et plus irrésistible encore, celle du corps dépouillé de sa peau, écorché,

dans l'ultime dévoilement de son contenu viscéral. Didi-Huberman est catégorique : « il n'y a pas d'image du corps sans l'imagination de son ouverture »²¹.

Éros/Thanatos

C'est évidemment pourquoi les écorchés humains sont si affreusement fascinants, car ils sont plus nus que les nus les plus nus. En 1991, je me suis rendue au Musée Fragonard, situé dans l'École nationale vétérinaire (!) de Maison Alfort, au Sud de Paris. Dans ce musée, de poussiéreuses vitrines exhibent des milliers de moulages en cire et de vrais organes animaux et humains difformes, malades ou monstrueux. Il faut traverser des salles pleines de squelettes d'éléphants, de vaches, de brebis, de serpents, et regarder toutes ces choses sans nom qui flottent dans des bocaux de formol, avant de parvenir à la dernière salle où trônent les grands écorchés de Fragonard. Il y en a plusieurs : deux hommes et des enfants. Fragonard a aussi écorché des chevaux et c'est sur l'un d'eux qu'il a assis un des hommes. Saisissante scène qu'il est très rare de pouvoir contempler. Les yeux des deux hommes sans peau nous regardent intensément. Leurs chairs brunâtres, leurs veines, leurs artères et leurs organes sont bien visibles. Ils sont représentés comme s'ils étaient vivants, dans la plus pure tradition des écorchés de Vésale. Comble de l'horreur, le sexe de l'un d'eux est en érection, accentuant l'effet contradictoire sexuel et mortifère de la scène. Voir ces écorchés, dans ce petit musée quasi désert, est une expérience de voyeurisme poussée à son degré ultime. La vue des reliquaires, chasses et boîtes serties de pierres précieuses, rejoint un peu ce type d'expérience où l'on peut contempler la beauté et la mort fusionnées. On regarde avidement les os du Saint mis en scène dans un faste religieux qui amalgame le profane et le sacré, l'horreur et la beauté.

Piéta érotica

Je ne sais comment il en va pour vous mais quant à moi, quand je visite le Louvre, il y a une œuvre que je retourne voir encore et encore. Il s'agit de la *Piéta d'Avignon*, d'Enguerrand Quarton, un grand tableau religieux du XV^e siècle qui me ravit à chaque fois. Puisque je suis de la (vienne) école formaliste, je croyais que les raisons de ce ravissement étaient de l'ordre du chromatisme, de l'équilibre compositionnel et du fait que la *varieta* iconographique de cette déposition est particulièrement originale. Mais les vraies raisons qui me motivent à contempler ce tableau pendant de longues minutes, jusqu'à vouloir faire corps avec cette image, seraient toutes autres. J'ai appris cela de la bouche d'une nouvelle amie psychanalyste à qui je confiais que je ne savais pas pourquoi j'aimais tant cette œuvre, et qui m'a simplement révélé, sur le ton de l'évidence : « C'est certainement que ce tableau a quelque chose d'érotique, voire de sexuel ! ». Bon sang ! Toutes ces années, j'étais

voyeur sans le savoir, voyeuse inconsciente ! Je suis retournée voir ma *Piéta* ainsi que plusieurs autres œuvres religieuses médiévales (Cimabue, Duccio, etc.), et je crois que cette psychanalyste avait raison. Ce sont des scènes qui, sous des apparences forts pieuses et religieuses, sont en réalité très « phallophaniques », pour reprendre l'expression d'Alexandre Leupin²² qui, à la suite de Leo Steinberg (mais différemment), a travaillé sur le caractère sexualisé de l'art médiéval. Que voit-on exactement dans cette *Piéta d'Avignon* ? On voit une foule de gens désespérés, groupés serrés autour du corps hystériquement arqué du Christ (comme dans l'orgasme), dont le pagne trop blanc, qui a pour fonction de cacher le sexe, réussit surtout à attirer le regard sur cette partie du corps mort. Eros/Thanatos, encore. Incroyable que je ne me sois jamais rendue compte que le Christ, dans ces œuvres, est un lieu de symbolisation du plaisir sexuel. Depuis que j'ai compris cela, je suis vigilante, je me méfie immédiatement lorsqu'une œuvre, sans contenu sexuel explicite, me plaît. Je me dis que c'est encore ma nature voyeuriste qui se régale à mon insu. La preuve : j'adore les anamorphoses ! Devant celles-ci, on ne sait jamais ce que l'on est en train de regarder. Est-ce sexuel, est-ce scatologique ? C'est le décodeur miroir ou le fait de changer de point de vue qui nous le dira. On peut donc être voyeur sans le savoir. N'est-ce pas rassurant ?

JOCELYNE LUPIEN

NOTES

¹ On comparera les différentes positions des auteurs suivants : Philippe Sollers, dans sa chronique mensuelle du *Journal du Dimanche* (1^{er} juillet 2001, p. 28), reconnaît sur un ton badin s'être trompé en misant sur Julie et non Loana : « Bon, ça commence à bien faire, on s'ennuie, il est temps d'en sortir. C'est entendu je me suis trompé. Julie a été virée, Loana va sans doute l'emporter, c'est-à-dire, avec elle, l'image magazine absolue ». Lire aussi dans *Le Monde* du 5 juillet, l'interprétation que Jean-Claude Kaufmann fait de la fréquente évocation, par les jeunes, du plaisir d'être totalement pris en charge dans ce cocon qu'est le *Loft*. *Libération* couvrait quotidiennement, ou presque, cette *Fric Story*. Mentionnons entre autres les articles d'Éric Favereau (5 juillet, page 25) et celui de Christian Salmon (6 juillet, en page 5) qui disait que : « l'abondance des peluches et des biberons, la fréquence des crises de larmes l'attestent : l'expérience en cours au sein du *Loft*, c'est de la régression ». Finalement, il faut relire sur le web l'article de Laetitia Bianchi et Raphael Meltz, « Strip-Tease et Big-Brother », sur le site web de Rde réel : www.reel.fr/st

² Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Seuil, 2001. Les deux articles suivants ont fait l'éloge du livre de Millet : Patrick Kéchichian, « Catherine Millet, l'envers du succès », *Le Monde*, 9 mai 2001 ; Thomas Clerc, « la grandeur de la vie sexuelle... », *Libération*, 17 mai 2001. Clerc se prononce sur *Loft Story* et sur le livre de Millet : « On nous bassine avec *Loft Story* : le livre de Catherine Millet en est aux antipodes puisqu'il valorise la sexualité par un point de vue qui dit à lui seul la liberté du sujet, alors que l'émission de télé nous montre, en faisant croire que « c'est ça la vie », des gens dont la vulgarité est confondante, parce qu'elle est déjà scénarisée. Il y a un voyeurisme du riche et un voyeurisme du pauvre, l'un qui donne au public la possibilité de réfléchir ou de fantasmer son destin dans des directions imprévues, l'autre qui l'enferme dans les déterminismes les plus conformistes. »

³ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Éditions Gallimard, 1960, p. 498.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Le petit Robert 1*, Paris, édition de 1977, p. 2119.

⁶ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 102.

⁷ Je pense entre autres à cette étonnante exposition Giacometti, présentée à Paris en 1991 au Musée d'art moderne, dans laquelle les sculptures étaient présentées dans des niches creusées dans les murs



Enguerrand Quarton, *Pietà de Villeneuve-les-Avignon*, connu de 1444 à 1466, Bois; 163 x 218 cm.

du musée, accentuant ainsi l'effet de distance entre le spectateur et les petits personnages de Giacometti.

⁸ F. Nietzsche, *Le gai savoir*, Paris, Gallimard, 1967, p. 88.

⁹ Alain Rubens, « Parlez-vous le Lacan ? », in Dossier Lacan, revue *Lire*, mai 2001, p. 46.

¹⁰ Serge Tisseron, *Psychanalyse de l'image. De l'imaginaire aux images virtuelles*, Paris, Dunod, 1995, p. 165.

¹¹ Site web : <http://www.centreimage.ch/zabala/verf/proposition.html>

¹² Il a été commissaire d'une fort belle exposition à la Fondation Cartier en 1998, dont le thème était « l'amour ».

¹³ Le CAPC de Bordeaux a récemment donné à voir une exposition intitulée *Présumés innocents*, dont les commissaires étaient Stéphanie Moïsdon-Tremblay et Marie-Laure Bernadac. Portant sur l'imaginaire de l'enfance, l'exposition regroupait entre autres des œuvres de Daniel Oates, Paul McCarthy, Inez van Lamsweerde, qui ont été déclarées pornographiques, violentes et portant atteinte à la dignité de l'enfant, et ce par une association de défense de l'enfance à Agen. L'association a appelé à comparaître les prêteurs (les plus grandes institutions françaises de l'art contemporain) et a demandé rien de moins que la destruction des œuvres en question ! Cet appel à l'autodafé légalisé est un grave précédent qui rappelle les exactions nazies contre l'art « dégénéré ». Cette attaque contre l'art contemporain s'est complétée par une manipulation médiatique sur FR3 qui a montré les œuvres partiellement brouillées, véritable appel au voyeurisme, comme s'il s'agissait d'images pornographiques, alors qu'en réalité ces œuvres plutôt « softs » donnaient à voir, par exemple, des jouets en peluche dans des positions suggestives, une photo d'enfant dont la posture semble mimer celle des mannequins des magazines, bref rien de bien méchant. On se demande quelle serait la réaction de ces fascistes de l'art, si le CAPC de Bordeaux présentait une rétrospective Balthus !

¹⁴ <http://www.centreimage.ch/zabala/verf/proposition.html>

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Youssef Ishaghpour, « Le représentable », revue *Traverses sur l'obscène*, no 29, octobre 1983, p. 29.

¹⁸ Deux versions existent quant à la manière dont se présentait ce petit tableau à l'époque de Courbet : soit derrière un paysage de neige, soit derrière un rideau. Dans son *Journal*, en date du 29 juin 1889, Edmond de Goncourt écrit : « ...il ouvre avec une clef un tableau dont le panneau extérieur montre une église de village dans la neige et dont le panneau caché est le tableau peint par Courbet pour Khalil-Bey, un ventre de femme au noir et proéminent mont de Vénus, sur l'entrebâillement d'un con rose ». L'autre version est celle de Maxime Du Camp qui, en 1878, dans *Les convulsions de Paris*, dit ceci : « Dans le cabinet de toilette de ce personnage étranger auquel j'ai fait allusion, on voyait un petit tableau caché sous un voile vert. Lorsqu'on écartait le voile, on demeurait stupéfait d'apercevoir une femme de grandeur naturelle, vue de face, extraordinairement émue et convulsée, remarquablement peinte, reproduite *con amore*, ainsi que disent les Italiens, et donnant le dernier mot du réalisme ». Ces deux citations sont tirées du texte de Bernard Marcadé, « Le devenir femme », dans le catalogue de l'exposition *Fémininmasculin. Le sexe dans l'art*, présentée au Centre Georges Pompidou du 24 octobre 1995 au 12 février 1996, Paris, Éditions Gallimard/Electra/C.G.Pompidou, 1995, p. 23.

¹⁹ Olivier Kaepelin, « Égorgement discret et chasse violente. Scénographies d'un peep-show », revue *Traverses, sur l'obscène*, no 29, octobre 1983, p. 110.

²⁰ Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999, p. 96.

²¹ *Ibid.*

²² Alexandre Leupin, *Phallophanies*, Paris, Éditions du Regard, 2000. Leupin raconte dans une entrevue accordée à *art press* (no 262, novembre 2000, p. 15-21), que c'est à Florence qu'il a eu une révélation, devant un tableau de Cimabue, alors que lui est apparu, sur le corps du Christ, une ombre phallique.