

AVANT-PROPOS

Laurence PERRIGAULT

Ce volume est le fruit des travaux présentés lors du séminaire organisé par l'équipe des Jeunes chercheurs du CELLAM à l'université de Rennes 2, de 2009 à 2011. Intitulé *Vision du corps, la scène érotique*, ce séminaire répondait à la volonté de prolonger la réflexion sur la notion de dispositif entamée par les chercheurs toulousains, Stéphane Lojkine, Philippe Ortel et Arnaud Rykner, en la focalisant sur la scène érotique. Un échange fructueux avec le laboratoire LLA-CREATIS a nourri notre réflexion durant trois ans puisqu'au même moment Hélène Beauchamp et Muriel Plana organisaient à Toulouse 2-Le Mirail trois journées d'études transhistoriques autour de la théâtralité de la scène érotique des Lumières à nos jours¹.

Pourquoi la scène érotique pour aborder la question du dispositif? Le séminaire à l'origine de cette publication faisait suite à un premier séminaire consacré aux interférences textes/images en littérature². Nous avons souhaité prolonger cette réflexion en choisissant un objet d'étude qui nous permettait d'ouvrir le champ de recherche aux spécialistes des arts visuels et des arts du spectacle et qui autorisait la confrontation d'arts distincts au sein d'une même contribution. Or la notion de dispositif, parce qu'elle propose de réfléchir à l'image non comme support mais comme logique productive de sens, rend possible cette ouverture disciplinaire. Par ailleurs, le concept de scène implique une interruption narrative qui rend ces objets d'étude relativement autonomes et concerne donc aussi des œuvres qui ne sont pas considérées comme érotiques en soi, mais qui peuvent contenir une scène jugée érotique. En effet, si les interventions de Benjamin Clauzel (sur Sade), de

-
1. BEAUCHAMP Hélène et PLANA Muriel (dir.), *Théâtralité de la scène érotique*, Dijon, EUD, coll. « Écritures », 2013.
 2. MONTIER Jean-Pierre (dir.), *À l'œil, des interférences textes/images en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

Myriam Bendhif-Syllas (sur Jean Genet) ou encore de Françoise Nicol (sur André Masson) ont pour sujet des artistes qui ont privilégié l'érotisme dans leurs œuvres, plusieurs des communications réunies dans ce volume s'intéressent à des auteurs pour lesquels la question de l'érotisme paraît *a priori* moins centrale : c'est le cas, par exemple, de Marivaux, d'Émile Zola, d'Hiroshi Teshigahara, de Denis Roche ou encore de Marcel Proust.

Il ne s'agissait donc pas pour nous de prolonger les études orientées vers l'érotisme en tant que genre, mais bien plutôt de rendre compte de ce moment où, un dispositif de représentation ayant été mis en place, le regard d'un lecteur ou d'un spectateur vient s'y poser et où, en faisant coïncider une organisation géométrale à une organisation symbolique, l'artiste réalise ce que Stéphane Lojkine nomme dans *La Scène du roman* « la cristallisation scopique³ ». Ce sont ces regards qui sont réunis dans ce recueil, regards posés sur des œuvres appartenant aux arts du spectacle, au cinéma, à la littérature, à la peinture ou encore à la photographie.

Un espace offert au regard

Mettre en scène un dispositif de représentation, c'est d'abord articuler un espace destiné au regard du lecteur/spectateur au moment de la consommation esthétique. C'est cette dimension spatiale qui est soulignée dans l'analyse, proposée par Bérengère Voisin, des trois scènes érotiques de *La Femme des sables* d'Hiroshi Teshigahara, adaptation cinématographique du roman éponyme de Kōbō Abe. Si ces scènes s'insèrent bien dans une logique narrative, elles finissent pourtant par « faire tableau », la temporalité cédant la place à un déploiement des signifiés dans l'espace. Éléonore Antzenberger insiste, elle aussi, sur ce point dans l'étude qu'elle consacre aux autoportraits de Francesca Woodman réunis dans *Providence*. Elle montre comment, dans cette série photographique, l'artiste aménage les lieux de ses mises en scène, s'intéresse aux rapports qu'un corps entretient avec l'espace et cherche, par le biais de la photographie, à décrire les interactions avec les limites de cet espace. Dans ses autoportraits érotiques, Francesca Woodman vise moins à provoquer un désir érotique qu'à faire de son corps un instrument propre à modeler ce qui l'entoure. Le rôle de l'espace est également essentiel dans les chorégraphies de Pina Bausch : après avoir rappelé les liens historiques qui lient la danse à l'érotisme, Biliانا Vassileva-Fouilhoux énumère les nombreuses sources auxquelles Pina Bausch a puisé son inspiration. Surtout, elle rend compte des tensions qui naissent de l'érotisme et des résistances qu'il rencontre.

3. LOJKINE Stéphane, *La Scène de roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand-Colin & VUEF, 2002.

C'est dans l'espace du livre que se déploie la scène érotique, affirme Jean-Pierre Montier à propos de *Facile*. Ce qui rend ce recueil érotique n'est pas tant en effet la présence de photographies de nu que la relation désirante qui s'y déploie entre Paul Éluard, Nush et Man Ray. Jean-Pierre Montier s'intéresse tour à tour à chacun de ces trois protagonistes : il montre que *Facile* évite de tomber dans l'obscène parce que la situation qui se joue entre Nush, Éluard et Man Ray est récupérée par leurs poétiques respectives – avec l'aide de leur éditeur, Guy Lévis Mano. *Facile* réalise dès lors la symbiose de leurs intentions artistiques, poétiques et érotiques, lesquelles se déploient dans le *lieu* même du livre, qui devient leur point de convergence.

Inventer l'espace d'un désir, c'est aussi ce à quoi s'essaient, le temps de quelques répliques téléphoniques, les personnages de roman de Gilles Sebhan dans les deux scènes de *Branlotel* (amour au téléphone) analysées par Éric Bordas. Un appartement et un terrain vague servent tour à tour de décors imaginaires pour accueillir les mises en scène verbales qui provoqueront la jouissance sexuelle des quatre protagonistes. Les narrativisations scénographiques de Gilles Sebhan, explique Éric Bordas, subvertissent le temps en espace « dans une expérience inédite de la durée et de l'instant ».

Sous le regard du voyeur

Un grand nombre des scènes analysées dans ce volume impliquent un personnage voyeur qui contemple, sans être vu, le tableau érotique disposé devant ses yeux. La définition du mot (qui désigne, à la fin du XIX^e siècle, « une ouverture par laquelle on peut assister à un spectacle érotique ») renforce l'idée d'un dispositif scénique préparé par son auteur. Mais si le mot est récent, le procédé, lui, ne l'est pas : Morgane Grodet, dans l'étude qu'elle consacre aux scènes de bain épié dans la littérature et l'iconographie médiévales, remarque ainsi que les hommes du Moyen Âge ont repris la tradition antique qui voulait que la naissance de l'amour suive un cheminement déterminé dont le regard constituait la première étape – mais en la pervertissant. Dans les nombreuses scènes de bain épié qu'elle présente, Morgane Grodet rend compte de la place centrale qu'occupe le voyeurisme dans les textes médiévaux. Celui-ci constitue un ressort érotique incontestable, qui ne dépasse toutefois jamais le cadre du fantasme puisque, sur le mode de l'amour courtois, il suffit à combler le désir érotique et n'est jamais suivi d'une union charnelle.

Ce n'est plus le cas au XVIII^e siècle, comme le montrent les études de Morgane Guillemet et de Benjamin Clauzel. La première s'est intéressée aux scènes érotiques épiées *par le trou de la serrure* dans les romans libertins : le voyeurisme y est quasi

permanent puisque les hommes n'ont de cesse de pénétrer par le regard l'univers privé des femmes, observées lorsqu'elles sont endormies ou au bain. Si la thématique médiévale perdue dans les romans libertins, Morgane Guillemet signale que les auteurs du XVIII^e siècle redoublent désormais le dispositif du voyeurisme en faisant suivre la scène d'observation d'une scène d'effraction : le voyeur ne se contente plus de l'érotisme du regard mais il vient s'introduire dans l'espace cadre. Pour atteindre la jouissance, l'écran, qui faisait jusqu'alors office de coupure, doit désormais être franchi afin de permettre le passage à l'acte. C'est aussi ce que remarque Benjamin Clauzel dans l'analyse qu'il propose de *L'Histoire de Juliette* du Marquis de Sade. Dans les deux épisodes scéniques étudiés, le dispositif initialement construit comme une scène de théâtre destinée à des spectateurs intradiégétiques évolue de manière inattendue : les écrans se fissurent et la scène originelle finit par se modifier, voire par s'effondrer totalement. Le désir lui ne s'effondre pas, il explose au contraire, car « après s'être épanoui dans le fantasme imaginaire, il peut maintenant se vivre corporellement ». Sade, nous dit Benjamin Clauzel, se révèle vraiment homme de théâtre lorsqu'il n'écrit pas du théâtre.

Est-ce à dire que le théâtre, notamment au XVIII^e siècle, ne saurait être perçu comme érotique ? Non, affirme Laurence Sieuzac dans un texte qui nous fait découvrir un Marivaux plus licencieux qu'on ne le suppose habituellement. Elle nous montre comment le dramaturge exploite la scène traditionnelle du tiers caché au théâtre en l'investissant de fonctions érotiques. Ce qui vaut pour le théâtre vaut aussi pour la poésie, genre qu'on imagine d'abord peu propice à la mise en place d'un dispositif scénique. Myriam Robic, à travers l'étude du recueil poétique de Verlaine *Les amies*, confirme pourtant que la question du voyeurisme peut aussi être abordée dans la poésie, puisqu'au moins cinq des six poèmes qui composent cette plaquette mettent en scène l'enlacement des corps féminins – placé sous le regard.

Contemporain de Verlaine, Zola reprend à son tour dans la série des *Rougon-Macquart* le dispositif désormais séculaire du voyeur, mais sans chercher pour sa part à créer un effet érotique sur son destinataire. Émilie Piton-Foucault montre dans son étude de *Nana* comment Zola met en scène à deux reprises des épisodes de voyeurisme dans lesquelles la foule de voyeurs se retrouve réduite à une collectivité animale anonyme. Lorsque le voyeur est un personnage isolé, le plaisir n'est pas plus présent : l'expérience du comte Muffat se révèle en effet décevante, puisqu'il n'éprouve finalement ni désir ni plaisir à observer Nana depuis le rideau des coulisses. Au XX^e et au XXI^e siècle, les artistes n'hésitent pas à reprendre les dispositifs de représentation produits par les époques antérieures. Dans la production littéraire gay contemporaine, remarque ainsi Éric Bordas, les auteurs se contentent généralement de reprendre les *topoi* de la scène de voyeurisme ; c'est le cas de Gilles

Sebhan, dont les deux scènes érotiques analysées dans ce recueil ne sont guère éloignées des tableaux vivants proposés par Sade deux siècles plus tôt. Jean Genet lui aussi, mais de manière plus significative, reprend à son compte le dispositif médiéval du blason, évoqué par Mathilde Grodet dans son étude sur les scènes de bain épié. Myriam Bendhif-Syllas rend compte dans son étude sur les romans de Genet de deux types de représentation : l'une, proche du tableau, dessine l'étreinte de deux personnages observés le plus souvent par un personnage en position de voyeur ; l'autre pose le narrateur en peintre blasonneur des corps désirés. L'érotisme chez Genet ne repose pas tant dans la nudité ou dans les caresses prodiguées que dans le regard qui met en scène. Genet ne cherche pas l'échange dans les scènes érotiques qu'il organise : seule la vision compte, l'œil devenant l'organe érotique par excellence. Chez Proust au contraire, la scène primitive du voyeur qui épie par le trou de la serrure se trouve totalement inversée, comme le montre la contribution de Thanh-Vân Tôn-That consacrée aux scènes érotiques qui jalonnent la *Recherche*. Elle remarque que ces scènes ne correspondent plus aux attentes du lecteur-voyeur et que Proust y donne désormais moins à voir qu'à entendre.

Très présent dans la littérature, le personnage du voyeur l'est également au cinéma, comme en témoigne la contribution de Simon Daniellou consacrée au cinéma érotique du réalisateur japonais Kōji Wakamatsu. Dans *Les Secrets derrière le mur*, l'œil d'un voyeur omniscient circule comme bon lui semble dans l'intimité des foyers japonais – celui d'un lycéen qui épie les appartements voisins à travers sa lunette d'observation. Dans *La Vierge violente*, autre film de Wakamatsu, le dispositif suffit à tuer une femme, qui se retrouve sacrifiée sur l'autel du voyeurisme. Dans l'œuvre enfin de l'écrivain et photographe Denis Roche, analysée par Gyöngyi Pál, la photographie de nu provoque un véritable dilemme chez celui qui, placé derrière l'objectif de l'appareil photographique, se retrouve pris dans un « combat sans fin pour la primauté entre un désir et un regard ».

Une transgression à visée politique

Pour que le dispositif de la scène puisse s'installer, il faut que la logique discursive cède la place à une logique iconique, qui vient donc subvertir l'ordre du discours en faisant image. Cette nouvelle logique signe l'échec de la structure rhétorique de l'œuvre et est par là « nécessairement subversive », comme l'indique Stéphane Lojkin dans son essai *Image et subversion*⁴. Dans la scène érotique,

4. LOJKINE Stéphane, *Image et subversion*, Édition Jacqueline Chambon, coll. Rayon Philo, Paris, 2005, p. 14.

cette transgression est d'autant plus marquée qu'il s'agit de donner à voir ce que la société impose de garder caché : la sexualité. Le choc *traumatique* d'une réalité qui soudain fait image mais n'est encore portée par aucun discours conduit à l'écroulement de la structure initiale, sur les ruines de laquelle une autre armature va pouvoir s'agencer. Il y a un enjeu politique fort dans cette transgression, comme en témoignent les nombreux articles de ce recueil qui ont choisi de mettre en évidence la dimension politique de la scène érotique.

Dès la Renaissance italienne, le lien entre production érotique et enjeu politique est présent, comme le montre Paola Pacifici dans son étude consacrée à deux ouvrages érotiques du XVI^e siècle : *I Modi* et *Les Amours des Dieux*. Elle rappelle que les images érotiques étaient à l'époque tolérées à condition de rester dans un cercle restreint, composé des élites parmi lesquelles figuraient les figures morales les plus intransigeantes. Ce qui a provoqué la destruction des *Modi*, explique Paola Pacifici, c'est en vérité moins leur appartenance au genre pornographique que la diffusion incontrôlée des copies réalisées par Marcantonio Raimondi auprès du public romain. Politique encore la critique virulente dressée par Émile Zola à travers les scènes érotiques de *Nana*. Émilie Piton-Foucault rend compte dans son article de la réflexion sur le vide opérée par le romancier, qui fait de son héroïne le symbole de l'entrée d'une société dans l'ère de la pornographie. Ce que Zola donne à voir dans *Nana* c'est la misère sexuelle, le désir « en rut » d'une époque qui lui semble être une antithèse de l'érotisme, une simple reproduction industrielle vidée de chair.

Françoise Nicol souligne à son tour les enjeux politiques de la scène érotique. Elle s'intéresse d'abord dans son étude consacrée à André Masson à la collaboration de ce dernier avec Georges Bataille pour *L'Histoire de l'œil*, regrettant que dans ce double spectacle (le narrateur décrit les scènes que les images exhibent) les lithographies de Masson trouvent parfois leurs limites. Ce n'est plus le cas des collaborations suivantes, de *Sacrifices* à *Acéphale*, puisqu'alors un autre rapport se noue entre les textes de Bataille et les dessins de Masson. Le dernier numéro d'*Acéphale* paraît en 1937 et Françoise Nicol rend compte de la « lucidité politique inouïe de cette revue », soulignant la manière dont la figure du Minotaure vient condenser cette analyse philosophique et politique. La pensée de Bataille est présente en filigrane dans les pages du *Nouvel amour* de Philippe Forest. Ce dernier y affirme la primauté de l'amour dans les scènes érotiques qu'il dispose sous nos yeux, dénonçant en creux, à l'instar de Zola, la reproduction industrielle de l'érotisme, amorcée au XIX^e siècle. Laurence Perrigault rappelle dans son article l'adhésion de Forest aux propos tenus par Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux* : « ce n'est plus le sexuel qui est indécent, c'est le sentimental censuré au nom de ce qui

n'est au fond qu'une autre morale ». L'écrivain revendique à plusieurs reprises dans son roman sa sentimentalité, terme qui n'est pas sans rappeler la sentimentalité souveraine évoquée par Bataille dans l'article *Habitants d'Hiroshima*. À la pornographie marchande qui envahit la société contemporaine, Philippe Forest oppose un érotisme total qui permet à l'homme de déborder ses propres limites.

Dans la littérature contemporaine maghrébine, la scène érotique permet de dénoncer les violences faites aux femmes, comme en témoigne l'article que lui consacre Mohamed Ridha Bouguerra. Après avoir évoqué les scènes érotiques souvent très crues écrites par une première génération de romanciers masculins – Rachid Boudjedra, Tahar Ben Jelloun, Abdelhak Serhane – Mohamed Ridha Bouguerra montre comment ces écrivains parviennent à dresser un réquisitoire contre ceux qui, au Maghreb, maintiennent la femme sous tutelle. La seconde partie de cette étude est consacrée aux romancières qui publient à partir des années 1990 : Assia Djébar, Melika Mokeddem, Leïla Marouane. Celles-ci dénoncent la barbarie renaissante et la déferlante intégriste, tout en dévoilant la violence sexuelle subie par les femmes, sans hésiter à mettre en scène des héroïnes qui osent désormais affronter leurs agresseurs. C'est lorsqu'elles affirment leur droit au plaisir sexuel que ces romancières se révèlent le plus subversives. En revendiquant dans leurs romans le droit à une vie sexuelle épanouie, elles transgressent les interdits ; leurs récits sensuels, érotiques, dans lesquels la femme prend plaisir à la sexualité, deviennent un acte politique fort, une revendication de liberté.

C'est aussi par les arts visuels, affirme Muriel Plana, que les regards peuvent être libérés. C'est le cas avec les films de Wakamatsu étudiés par Simon Daniellou, qui dégagent un fort parfum contestataire. Le cinéaste japonais joue avec les conventions pour signifier aux spectateurs son engagement et les inviter à s'impliquer à leur tour dans l'action politique. Wakamatsu a compris que « le corps demeure irréductible au conformisme d'un système, quel qu'il soit, et que l'affirmation publique de sa charge érotique constitue une partie de l'identité que doit se construire un individu révolté ». Transgressive enfin la belle réflexion consacrée par Muriel Plana aux scènes transsexuelles au théâtre et au cinéma. L'étude de ces scènes rend compte de la difficulté, à la fois sociale et psychologique, qu'il y a aujourd'hui à montrer le personnage transsexuel comme objet de désir. Il ressort de son analyse de trois films (*The Crying Game* de Neil Jordan, *Boys don't cry* de Kimberley Peirce, *Tiresia* de Bertrand Bonello) et d'une pièce de théâtre (*Purifiés* de Sarah Kane) que « dans la scène *trans* aujourd'hui, l'espace de l'érotisme est plus équivoque, plus périlleux et donc plus politique que dans la scène érotique *hétéro* ou *homo* ». La scène *trans* permet d'interroger la capacité des arts visuels à s'emparer de ce qui défie le plus brutalement le regard et la pensée. « Il est

urgent, vital, affirme Muriel Plana, de savoir qui décide et sur quels critères ce qui est érotique et ce qui ne l'est pas, ce qui est acceptable ou non dans l'amour et dans le désir. » Les scènes *trans* analysées par Muriel Plana mettent en question « le prétendu *irreprésentable* qui n'est, nous disent hautement ces œuvres, qu'un *non encore représenté* ». D'autres scènes érotiques attendent les dispositifs qui les mettront en jeu, car les regards ont encore et toujours besoin d'être libérés par des écrivains et par des artistes.