

Nudités féminines

Images, pensées
et sens du désir

Laurence Pelletier



VIGILANT·E·S

Laurence Pelletier est chercheuse affiliée à l'Institut de recherche et d'études féministes (IREF). Elle enseigne la littérature et les études de genre à l'Université du Québec à Montréal.

Figure paradoxale de libération et d'aliénation, la nudité féminine occupe une place privilégiée dans les productions culturelles contemporaines. Support d'un désir masculin, phallique, blanc, elle assure la promotion et le maintien de relations de pouvoir et participe d'une expérience hégémonique de l'image. Mais quels sont les critères qui font de la femme dénudée une image fascinante ? Quel ordre de savoir soutient-elle et de quels récits nous détourne-t-elle ? Et en quoi cette figure concerne-t-elle les femmes ?

En envisageant le phénomène comme une mise en scène du désir, l'autrice explore sa récurrence dans une sélection d'œuvres philosophiques, littéraires et visuelles – puisées chez Marguerite Duras, David Lynch, Kathy Acker, Deana Lawson et Jamaica Kincaid –, et porte son attention sur des représentations qui répondent à l'exigence de féminiser l'image pour faire entrer la sexualité et le désir féminin dans l'expérience esthétique.

34,95 \$ • 29 €

Disponible en version numérique
www.pum.umontreal.ca

Les Presses de l'Université de Montréal

ISBN 978-2-7606-4810-4



9 782760 648104

VIGILANT·E·S

Sous la direction d'Isabelle Boisclair

La collection « Vigilant·e·s » accueille des essais portant sur des textes littéraires, des œuvres artistiques et médiatiques et autres objets culturels qui questionnent le sexe, le genre et la sexualité aussi bien que l'écriture elle-même, qu'il s'agisse de recherches académiques ou d'essais réflexifs propres à la recherche-crédation, dans une perspective féministe ou queer, résolument engagée, en mouvement.

NUDITÉS FÉMININES

AUTRES TITRES DE LA COLLECTION

Carnets d'une féministe rabat-joie. Essais sur la vie quotidienne
Erin Wunker

La fin et le début de l'histoire André-Line Beauparlant
Martine Delvaux, Isabelle Guimond et Monique Régimbald-Zeiber

Pour des histoires audiovisuelles des femmes au Québec. Confluences et divergences
Ersy Contogouris et Julie Ravary-Pilon (dir.)



VIGILANT·E·S

Sous la direction d'**Isabelle Boisclair**

La collection «Vigilant-e-s» accueille des essais portant sur des textes littéraires, des œuvres artistiques et médiatiques et autres objets culturels qui questionnent le sexe, le genre et la sexualité aussi bien que l'écriture elle-même, qu'il s'agisse de recherches académiques ou d'essais réflexifs propres à la recherche-crédation, dans une perspective féministe ou queer, résolument engagée, en mouvement.

Nudités féminines

Images, pensées et sens du désir

Laurence Pelletier

Les Presses de l'Université de Montréal

Mise en pages: Yolande Martel

*Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec
et Bibliothèque et Archives Canada*

Titre: Nudités féminines / Laurence Pelletier.

Noms: Pelletier, Laurence, 1989- auteur.

Collections: Vigilantes.

Description: Mention de collection: Vigilantes | Comprend des références bibliographiques.

Identifiants: Canadiana (livre imprimé) 20230054331 | Canadiana (livre numérique)
2023005434X | ISBN 9782760648104 | ISBN 9782760648111 (PDF) | ISBN 9782760648128
(EPUB)

Vedettes-matière: RVM: Féminité dans la littérature. | RVM: Nudité dans la littérature.
| RVM: Féminité dans l'art. | RVM: Féminité (Philosophie) | RVM: Corps humain
(Philosophie)

Classification: LCC PN56.F4 P45 2023 | CDD 809/.933522—dc23

Dépôt légal: 2^e trimestre 2023

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2023

Cet ouvrage a été publié grâce à une subvention de la Fédération des sciences humaines,
dans le cadre du Prix d'auteurs pour l'édition savante, à l'aide de fonds provenant du Conseil
de recherches en sciences humaines du Canada.

Les Presses de l'Université de Montréal remercient de son soutien financier la Société de
développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC).

Financé par le
gouvernement
du Canada

Canada

SODEC
Québec

REMERCIEMENTS

Je tiens avant tout à remercier Martine Delvaux. Notre rencontre a été pour moi déterminante. En toi, en ta pensée et ton écriture, j'ai reconnu une manière de faire, une façon de penser, un droit de dire. Ton audace et ton entêtement ont donné à mon travail son élan et sa légitimité. Merci aux lectrices et lecteurs du manuscrit dans ses formes anciennes et actuelles. Je suis reconnaissante de votre temps et votre attention aux détails et aux subtilités sans lesquels cet ouvrage ne serait pas ce qu'il est. Merci à Ersy Contogouris, Catherine Cyr, Jonathan Hope, Anne Emmanuelle Berger, Guy Champagne, Sylvie Brousseau et Marie-Chantal Plante. Merci à ma famille pour sa présence et son soutien indéfectibles. Merci au Conseil de recherches en sciences humaines pour le soutien financier qui rend possible la publication de cet essai. Merci enfin à Valérie Lebrun. Je dédis ce livre à nos années, à nos amours, à nos désirs, à nos rendez-vous et nos correspondances, à cette foi en la littérature qui donne à l'écriture et à la vie leur substance et leur sens.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- AM *Amante Marine*, Luce Irigaray
- EP *Écrits pour la parole*, Léonora Miano
- L *Lucy*, Jamaica Kincaid
- LVS *Le ravissement de Lol V. Stein*, Marguerite Duras
- MM *La maladie de la mort*, Marguerite Duras
- MMD *My Mother: Demonology*, Kathy Acker
- TE «*Their Eyes Were Watching God: What Does Soulful Means*», Zadie Smith

INTRODUCTION

Pour situer la fin de cet essai, il faut remonter avant son origine. Avant de commencer l'écriture, je n'avais rien d'autre qu'une image : une femme dénudée. Cette image est l'une des plus anciennes et des plus communes qui traversent l'histoire des représentations. Elle montre une femme dont le corps et le sexe se révèlent ou se dérobent au regard, dont les vêtements s'entrouvrent, se referment, tombent ou s'enlèvent. Autour de cette femme : des hommes qui dissertent, qui théorisent d'une manière qui, je savais, ne concerne pas les femmes. C'est-à-dire que leur raisonnement, leur logique exclut que des femmes puissent regarder cette femme nue ; que des femmes puissent ne pas voir en cette image, « l'héraldique féminine¹ », la figuration par excellence de « l'horreur et de l'attraction² », l'expression de l'*Unheimliche*³, le symbole de la profanation⁴, de la dissimulation, du scepticisme⁵ ; que des femmes puissent ne pas considérer sa nudité comme « l'opération désirante par excellence⁶ », « gardienne de la condition paradisiaque⁷ » ; que des femmes puissent ne pas voir à la place de ce sexe le manque, l'absence, le vide, le négatif, l'envers de ce qui est masculin. Ce regard des femmes sur cette femme dénudée, refusant ces idéaux, se pose non par pure provocation, ni par principe d'opposition, mais parce qu'elles savent que « ce n'est pas ça ». C'est ce savoir-là que

1. Thierry Savatier, *L'Origine du monde: Histoire d'un tableau de Gustave Courbet*, Bartillat, Paris, 2006, p. 3.

2. Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus: nudité, rêve, cruauté*, Gallimard, Paris, 1999, p. 25.

3. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, Paris, 1992, p. 183.

4. Giorgio Agamben, *Nudités*, trad. Martin Rueff, Rivages, Paris, 2009.

5. Jacques Derrida, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Flammarion, Paris, 1978.

6. Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, *op. cit.*, p. 94.

7. Giorgio Agamben, *Nudités*, *op. cit.*, p. 89.

je défends dans ce livre. Un savoir indéfendable philosophiquement, théoriquement, logiquement, et qui a constitué pour moi la première impossibilité du présent projet.

Car la nudité féminine est une affaire de savoir ; une affaire de dévoilement et de libération d'une vérité dérobée. Ainsi, le sujet de cet essai trouve son catalyseur dans les événements de mai 1968, où la promesse de l'émancipation et de la délivrance des contraintes morales et sociales s'actualise suivant l'impératif d'une jouissance sans entraves, l'impératif de tout dire et de tout montrer de la sexualité. Or, sceptique du paradigme de libération, je me garde de considérer les images de corps nus comme des objets, des preuves visibles, des positivités. Comme l'avance la philosophe et psychanalyste Anne Dufourmantelle :

Le discours généralisé sur le sexe est au service d'un savoir qui n'a rien à voir avec le sexe (vécu) mais avec *la place* qu'il occupe dans nos discours. Le sexe qui a envahi les médias, les textes, la sociologie, le sexe en tant qu'il fait et défait jusques et y compris les destinées politiques (voir « l'affaire Clinton ») n'est qu'une mise en scène de notre passion de l'ignorance, de notre désir de semblant, de notre attachement à toutes les figures de l'aliénation, pour éviter ce que signifient une vraie rencontre, un vrai amour, et la condition d'être mortel⁸.

L'hypothèse de la libération⁹, en tant qu'elle mobilise une quête de connaissance, un désir épistémologique, fait du sexe le lieu de la vérité (individuelle, sociale, métaphysique). La nudité féminine, disséminée dans les discours et les représentations, est une mise en scène du sexe, mais n'a rien à voir avec le sexe. Elle occupe dans le paysage culturel occidental actuel une place privilégiée, une fonction bien spécifique : elle offre la promesse de la vérité, fait miroiter le fantasme, le secret de la libération des sujets par le sexe. En cela, elle est une figure d'aliénation, une « ruse de la sexualité¹⁰ ».

8. Anne Dufourmantelle, *Blind Date : sexe et philosophie*, Calmann-Lévy, Paris, 2003, p. 74.

9. Michel Foucault, qui propose dans son *Histoire de la sexualité* de déboulonner l'hypothèse victorienne de la répression sexuelle, s'interroge sur les déterminations d'une nouvelle hypothèse, celle, toute aussi suspecte puisqu'elle en est l'envers, de la « libération sexuelle ». Michel, Foucault, *Histoire de la sexualité, Vol. I : La volonté de savoir*, Gallimard, Paris, 1976, p. 210-211.

10. *Ibid.*, p. 211.

Parallèlement aux mouvements de revendications sociales et féministes pour la libération sexuelle au tournant des années 1970, la femme et le féminin se manifestent dans la théorie. Tantôt métaphore, fantasme ou personnification de l'*alètheia*, la femme dénudée incarne en philosophie la mise à distance de l'« être ». Elle se présente au philosophe et se représente, dans un jeu de voilement et de dévoilement et, par là, l'attise, l'attire et le rapproche de ce qui « est », de l'origine probable ou improbable de la pensée. À l'heure où l'on spéculé sur la fin de la philosophie¹¹, la femme dénudée surgit comme figure liminaire de la théorie. Elle signifie l'origine ou la fin de l'Homme ; la vérité à posséder, le néant à conjurer. Elle soutient et prolonge dans le temps et dans l'Histoire la quête philosophique. Elle est le support du savoir des hommes, le transit de la science.

La nudité féminine fait ainsi œuvre de diversion, de détournement. Son apparition dans les discours et les représentations institutionnalisées fait croire à la « Femme », à cet idéal, alors que les femmes n'y sont pas. En ce sens, elle réitère et reconduit une division sexuelle à même les instances de pouvoir. Car si les images de nudité féminine se propagent et se démultiplient dans les œuvres et les textes, le point de vue dominant refuse d'y reconnaître les implications matérielles de la représentation de ce sexe dénudé. Les philosophes ont vite fait de le rappeler, en autant de rejets et de dénis, souvent en note de bas de page ou de fin d'ouvrage : « Ce n'est pas une femme, c'est une image¹². » Pourquoi tiennent-ils tant à l'image ? À rester devant l'image ? Et pourquoi et comment l'image exclut-elle la vie matérielle des femmes ?

Rendre compte d'une expérience matérielle de la nudité féminine en restant fidèle aux mots de la tradition philosophique et théorique, aux concepts, à leurs ramifications, à leur héritage, tout en n'excluant pas les femmes de cette expérience m'a semblé, de prime abord, structurellement infaisable. Mais, en dépit de cette apparente impossibilité, je tente de

11. Voir Catherine Malabou, *Changer de différence. Le féminin et la question philosophique*, Galilée, Paris, 2009 ; Catherine Malabou, *La Plasticité au soir de l'écriture : Dialectique, destruction, déconstruction*, Leo Scheer, Paris, coll. « Variations I », 2005 ; Avital Ronell, *The Complaint : Grievance among Friends*, University of Illinois Press, Champaign, 2018 et Barbara Johnson, *The Wake of Deconstruction*, Blackwell, Oxford, 1994.

12. Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, *op. cit.*, p. 31.

faire une place, dans ce livre, pour la pensée des femmes, pour la pensée comme expérience du féminin, dans la philosophie et la théorie. Pour y parvenir, il a fallu me donner le droit de penser l'image de la nudité féminine comme une image qui regarde bel et bien les femmes. Ce présupposé me pousse donc à aborder la philosophie depuis l'extérieur ; à la considérer selon une perspective métaréflexive, métathéorique, comme une façon de connaître. J'entends montrer comment le savoir de la philosophie en passe par la femme pour se penser sans les femmes.

Tout au long de l'écriture, il a été nécessaire de lâcher prise, d'abandonner l'effort que requerrait la fidélité. Il m'a fallu admettre l'impossibilité de faire « comme eux ». Suivant ce que Rosi Braidotti nomme l'éthique de la déloyauté¹³, ma méthode est devenue, sans que je le sache, l'objet de ce livre. Ainsi, j'avance comme le fait Marguerite Duras dans l'écriture : à tâtons. Me lancer de la sorte sans filet dans la recherche et la rédaction me pousse à construire cette méthode au fur et à mesure, avec tout le risque que ça implique, par associations. Je poursuis ainsi dans cet essai des affinités conceptuelles entre des penseuses, penseurs et des femmes philosophes, dont les théories se contredisent sur le fond de leurs propres affiliations, mais qui sont toutes héritières de la déconstruction et, pour la plupart, de la pensée de Luce Irigaray : Rosi Braidotti, Judith Butler, Françoise Collin, Avital Ronell, Catherine Malabou, Patricia Hill Collins et bell hooks. J'étudie leur travail en convergence, parce que chacune a analysé le sort du féminin et les enjeux entourant la femme en tant qu'elle constitue un référent (social, linguistique, politique, philosophique) précaire ; en ce que, pour elles, l'incohérence de la femme comme sujet est essentielle, voire désirable, et se rencontre dans une relation à l'hétérogénéité et aux différences des femmes, des genres, des sexualités¹⁴. Je convoque d'autres théoriciennes qui n'ont pas le chapeau (exclusif) de philosophes, et qui prennent la liberté, peut-être pour cette raison, de mélanger et de brouiller les filiations : Anne Dufourmantelle, Martine Delvaux, Susan Sontag, Zadie Smith. Dans un même geste, les œuvres littéraires, plastiques et visuelles, celle de Christine Angot, Marguerite Duras, David Lynch, Kathy Acker, Jamaica Kincaid, Deana Lawson,

13. Rosi Braidotti, « Embodiment, Sexual Difference and the Nomadic Subject », *Hypatia*, vol. 8, n° 1, 1993, p. 2.

14. Barbara Johnson, « The Postmodern in Feminism », *Harvard Law Review*, vol. 105, n° 5, mars 1992, p. 1082.

Léonora Miano, Kara Walker, participent depuis le langage qui leur est propre à créer l'espace d'une pensée pour le féminin.

Mon essai suit l'hypothèse du *fantasme féminin* et *féministe* comme fondement littéraire et théorique, et comme principe filial. Dans ce mouvement à rebours, qui fonde mon écriture, j'analyse la manière dont se traduisent les fantasmes de ces théoriciennes et de ces écrivaines en regard de leur relation à la femme et au féminisme. Cette perspective en surplomb sur les discours du féminisme et sur le désir des textes féministes est ce qui guide mon approche des textes dans ce livre. Le féminisme est une histoire d'idées, mais aussi une histoire de formes. Et la littérature est le lieu de cette enquête formelle, terrain où les sujets féminins produisent un autre savoir, une autre nudité.

Enfin, la mise en relation des penseuses et artistes ici convoquées trouve son sens en ce que chacune entretient un lien particulier avec un même objet de désir : l'*être* – selon qu'il est un horizon, une possibilité ou une impossibilité.

Il y a entre l'être et la femme une relation suspecte. La question ontologique et le danger de l'essence, celui de figer l'identité de l'homme et celle de la femme dans une logique immuable et transcendante, ont constitué le point névralgique des conflits au sein du féminisme et déterminent la relation problématique entre les féministes et la philosophie¹⁵. Entre la notion d'essence de la femme, le rejet de l'essence, et la déconstruction des conceptions de genre et de sexe, la présence des femmes en philosophie et la possibilité de leur être et de leur existence *en tant que* femme ont toujours représenté une entrave ou un embarras pour le système de pensée traditionnel¹⁶. Puisque la tradition philosophique de la métaphysique en a fait l'Autre de l'homme et du sujet universel en vertu de son sexe, la femme est, comme le sexe, « l'autre silencieux de

15. Voir Diana Fuss, *Essentially Speaking: Feminism, Nature & Difference*, Routledge, New York, 1989; *Les Cahiers du GRIF*, « Savoir et différence des sexes », vol. 1, n° 45, 1990 et « Provenances de la pensée femmes/philosophie », vol. 1, n° 46, 1992.

16. Voir Sarah Kofman, « La question des femmes : une impasse pour les philosophes », *Les Cahiers du GRIF*, « Provenances de la pensée femmes/philosophie », vol. 1, n° 46, 1992, p. 65-74 et Judith Butler, « Response to Sarah Kofman », *Compar(a)ison*, vol. 1, n° 1, 1993, p. 27-32.

la philosophie¹⁷ ». Et elle est, en raison de son sexe, « la première aporie philosophique¹⁸ ».

Lorsque Butler se demande ce « que signifie le fait de ne pas être ou d'occuper la place du non-être dans le champ de l'être¹⁹ », elle pointe la condition ontologique des femmes et des minorités sexuelles en philosophie. La femme dénudée « surgit », « apparaît », « émerge » du noir de l'absence – de cette absence en tant qu'elle est la place du féminin, celle du non-être –, pour rendre visible à l'Homme la présence de son être. Concevoir la nudité féminine comme l'ultime relais de ce fantasme ontologique m'emmène ainsi à poursuivre cette réflexion et à interroger la tendance de la philosophie à « s'imagin[e] originellement » par l'entremise de cette image, et de se conforter dans ce que Catherine Malabou nomme un « narcissisme ontologique »²⁰. En effet, certains philosophes et théoriciens ont besoin de ne pas penser la différence sexuelle (et c'est une nécessité), pour garder l'ontologie intacte, en propre, transcendante, exclusive ; pour ne pas reconnaître les répercussions matérielles d'une telle exclusion.

C'est en ce sens que je fais le pont entre l'image de la femme mise à nu et le corps des femmes philosophes, artistes et écrivaines. Ce que je vois, moi, lorsque je regarde cette image, c'est : une femme nue, la surface de la peau blanche d'une femme, la forme du sexe ouvert d'une femme. « Ils » me diraient – m'accorderaient – la « Femme », puisque c'est une idée, une image, un objet psychique, un idéal. Ce n'est pas réel. Mais, tout comme Barbara Johnson qui ne peut s'empêcher de voir en cette femme représentée par sir Joshua Reynolds dans sa toile intitulée « Theory » une sorte de portrait²¹, cette image demeure pour moi un corps de femme, auquel pourrait se substituer un autre corps de femme – un corps réel. Il a donc fallu trouver le moyen de parler de ce réel-là, qui n'est pas le bienvenu en théorie, mais qui s'impose à ma pensée et détermine mon expérience de l'image.

17. Anne Dufourmantelle, *Blind Date*, *op. cit.*, p. 23.

18. *Ibid.*, p. 30.

19. Judith Butler, *Défaire le genre*, trad. Maxime Cervulle, Amsterdam, Paris, 2012, p. 76.

20. Catherine Malabou, *Changer de différence*, *op. cit.*, p. 65.

21. Barbara Johnson, *The Wake of Deconstruction*, *op. cit.*, p. 53.

J'émet de fait l'hypothèse que pour les sujets féminins, l'expérience de l'image n'est pas la même que celle vécue par ces penseurs captifs, assaillis, comme victimes du pouvoir fascinant de cette femme dénudée qui surgit des ténèbres. Je présume que pour les femmes, ce n'est pas le même désir qui opère. Il ne circule pas de la même façon. Il ne part pas du même point, n'a pas la même origine. À supposer qu'il en ait une. Je réfléchis aux conséquences ontologiques lorsque, du côté du désir, on est (toujours et déjà) « dans » l'image plutôt que « par » l'image. Il me semble que le point de vue, le point de fuite, du côté féminin, part de l'image – de ce corps-là.

Ainsi, il m'est possible de mettre côte à côte, de faire s'équivaloir en matière d'expérience matérielle de l'image, la Vénus éventrée qui se décline chez Georges Didi-Huberman et la femme étendue dans *La maladie de la mort* de Duras; le corps de la *Blue Lady* de David Lynch qui se confond à la nudité de la *Napalm Girl* ou à celle de la narratrice de Kathy Acker dont le corps se désorganise et s'éverse dans son roman *My Mother: Demonology*. De me servir de ces nudités comme réplique, mais aussi et surtout comme argument et démonstration d'une expérience qui se vit dans la proximité du corps féminin, dans la matérialité de ce qui est ouvert, de ce qui s'ouvre. Une expérience physique qui s'ancre et se vit dans l'image.

L'expérience de l'image, du côté féminin, rend compte de ce que c'est que la mise à nu : comment ça se passe, comment ça se vit, comment ça se ressent. L'image, qu'elle prenne forme par l'écriture ou par des médiums visuels, communique cette expérience. Devant les photographies de Deana Lawson, l'écrivaine et critique Zadie Smith se demande, stupéfaite, comment la photographe a convaincu des Jamaïcaines de se mettre nues. Elle s'avance, se risque à une réponse : « Pour ce faire, il [a fallu que Lawson sache] comment écouter, mais aussi comment poser la bonne question au bon moment. Il [a fallu qu'elle sache] s'effacer tout en étant suffisamment persuasive pour poursuivre son idée²² ». Ce tact, à la fois comme éthique, mais aussi comme esthétique, se rapproche du concept

22. Ma reformulation : « To do so, you would need to know how to listen, but also how to ask the right question, and at the right moment. You'd have to be self-effacing and yet forceful enough to pursue significant lead. » Zadie Smith, « Through the Portal: Deana Lawson's photographs of diaspora », *The New Yorker*, 7 mai 2018, p. 53.

du *toucher* chez Irigaray qui pense la femme à partir d'un toucher de soi sans soi²³, et qui offre à l'autre cet espace libre et protégé, où elle peut, dans sa nudité, simplement être.

Quand je vois des femmes, écrit Christine Angot, ce n'est pas à leurs seins, à leurs fesses, à leur taille, que je vois qu'elles sont filles et femmes, c'est dans leurs yeux, le sentiment féminin, c'est celui d'avoir un secret connu seulement d'une moitié du genre humain. Et c'est une joie de partager un secret. Avec quelqu'un qui est à la fois une personne unique et la moitié de la population terrestre. Cette joie-là, dit-elle, ne cesse de vouloir nous être retirée²⁴.

C'est aussi ce même souci, par un geste similaire de retournement du regard, qui paraît dans l'œuvre de Jamaica Kincaid, chez qui la nudité est l'occasion, pour ses narratrices, d'affirmer ce qu'elles ne sont pas, ce qu'elles ne veulent pas.

Ainsi, le féminin signifie : désirer être. Le désir ontologique des femmes de ce livre, leur « prédisposition à tendre vers l'être²⁵ », jaillit de cette zone où elles ont été reléguées : le non-être, l'idée, l'image. M'accordant à Ronell qui enjoint à penser le féminin comme un porte-voix, un transmetteur de l'indicible, depuis le non-lieu où se tiennent et où sont assignées les femmes, je veux reprendre la scène originelle, retourner le fantasme nostalgique d'une condition immaculée dont on l'a revêtue. Je veux redéfinir et troubler les oppositions structurelles qui ont traditionnellement défini ce qu'est ou non « femme ». Je veux penser la nudité féminine en fonction de ce qu'elle rend possible ; offrir une autre compréhension de « ce que regarder veut dire²⁶ ».

Se présenteront au terme de cette traversée les espaces qu'ouvrent et définissent ces autrices et artistes qui ont su inventer de nouvelles origines – comme autant de portes, de fenêtres, de couloirs, de voies de sortie. Et je me place enfin, comme j'écris, du côté de celles aux prises avec leur amour de la pensée, aux prises avec l'impossible, puisque cette impossibilité aura été, à la fin, l'espace de tous mes commencements.

23. Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, Paris, 1977, p. 28.

24. Christine Angot, « Sentiment 5 », *Libération*, 11 et 12 janvier 2014, p. 36.

25. Rosi Braidotti, *Metamorphoses : Toward a Materialist Theory of Becoming*, Polity, Cambridge, 2002, p. 22.

26. Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, *op. cit.*, p. 90.

I

Être nue

Penser la nudité m'expose à une nécessité de définition. L'une des définitions les plus importantes en théorie esthétique repose sur la distinction conceptuelle entre *nu* et *nudité* posée par l'historien de l'art Kenneth Clark dans son ouvrage *The Nude: A Study in Ideal Form*, publié en 1956 :

La nudité [*nakedness*], c'est l'état de celui qui est dépouillé de ses vêtements ; le mot évoque en partie la gêne que la plupart d'entre nous éprouvent dans cette situation. Le mot « nu » [*nude*], en revanche, dans un milieu cultivé, n'éveille aucune association embarrassante. L'image imprécise qu'il projette dans notre esprit n'est pas celle d'un corps transi et sans défense, mais celle d'un corps équilibré, épanoui et assuré de lui-même : le corps re-modelé¹.

Pour Clark, la nudité concerne la part matérielle (et honteuse) de l'existence du corps, que l'art se doit de mettre en forme. Il soutient qu'une « masse de corps dévêtus [...] nous déçoit et nous consterne » et que « [n]ous ne souhaitons pas [les] imiter, mais [les] parfaire² ». Le nu est en ce sens le parachèvement de cette mise en forme. Le propos de Clark est, de façon évidente, mû par un idéalisme qui prend ses racines dans la philosophie aristotélicienne et qui procède par l'élévation d'une réalité empirique imparfaite au statut parfait d'idéal et d'impératif de jugement esthétique et moral. Bien qu'il ne soutienne pas la négation ou la sublimation de la condition corporelle humaine – affirmant que l'art se doit d'évoquer et de rendre mémorable l'émoi érotique et le désir physique qui animent tout

1. Kenneth Clark, *Le Nu*, Tome 1, trad. Martine Laroche, Hachette, Paris, 1969, p. 19.

2. *Ibid.*, p. 22.

humain –, il instaure néanmoins une hiérarchie de valeur de l'esprit sur le corps, de la forme sur la matière, où le premier des deux termes est le stade perfectionné du second.

Me proposant de reprendre l'argument de Clark, en le mettant en relation avec des textes qui s'y rapportent – ceux de John Berger, Laura Mulvey, Georges Didi-Huberman et Giorgio Agamben –, je désire rendre compte des conséquences et des implications logiques et ontologiques qui lui sont attribuables en regard de la question de la féminité de la nudité.

Être et paraître

L'ouvrage *Ways of Seeing* de John Berger est devenu un incontournable pour qui veut interroger les dispositifs et les effets du regard dans la représentation. Reprenant la distinction nu/nudité suggérée par Clark, où le nu est « une façon de voir » transmise par l'art, Berger avance que « l'Art n'a pas le seul monopole du nu, que l'on retrouve dans les photographies, les poses, les gestes ». Décidé à problématiser la relation du nu à la « sexualité vécue » et à désamorcer leur rapport hiérarchique, l'auteur affirme que l'évidence à interroger réside dans les conventions qui donnent sa signification au nu : « Être un nu, c'est être pour autrui la vision du nu non reconnu comme être. Le corps nu doit être regardé comme un objet pour devenir un nu. [...] La nudité se découvre elle-même mais le nu est livré en spectacle³. » Déplaçant les considérations théoriques de l'objet (le nu) à notre façon de voir l'objet (l'acte de regarder), Berger met en lumière l'enjeu ontologique que recèle la mise en spectacle de la nudité. Autrement dit, la possibilité d'être un sujet est dépendante du regard que l'on pose sur le corps dénudé et de la différentiation que ce regard produit quant à l'expérience de la nudité. L'objectification opère ainsi une négation ontologique et un processus de désubjectivation sur lequel repose le nu pour advenir. Ce recentrement théorique que propose Berger donne à penser le rapport sexuel à l'œuvre dans l'acte de regarder. Le critique posera d'ailleurs qu'« être homme c'est agir, être femme c'est paraître ». En effet, la différence sexuelle, nous dit-il, procède par le regard :

3. John Berger, *Voir le voir*, trad. Monique Triomphe, Éditions Alain Moreau, Paris, 1976, p. 58.

Les hommes regardent les femmes alors que les femmes s'observent en train d'être regardées. Ceci détermine non seulement les relations entre les hommes et les femmes mais également la relation de la femme par rapport à elle-même. Le surveillant intériorisé est perçu en tant qu'homme et l'être surveillé en tant que femme. C'est ainsi que la femme se transforme en objet et plus particulièrement en objet du voir : un spectacle⁴.

Selon Berger, l'objectification de la femme procède par la négation et la sublimation de son existence matérielle – et donc de sa nudité. C'est par la manière de voir et les conventions que mobilisent l'art et les autres médias visuels qui déterminent cette manière de voir que la sexualité de la femme est déréalisée, faisant d'elle une femme qui n'est pas nue en tant que telle, mais qui « est nue en tant qu'elle est vue par le spectateur⁵ ». C'est dire qu'elle n'a pas de nudité en propre, que le regard – tel qu'il s'exerce dans le dispositif du spectacle – met en jeu le déni de la nudité féminine. À ce propos, Berger ajoute qu'« [ê]tre livré en spectacle, c'est voir la surface de sa propre peau, les poils de son propre corps transformés en un déguisement dont [...] on ne peut plus se dépouiller. Le nu est condamné à n'être jamais nu : le nu est une sorte de vêtement⁶ ». Une dialectique de la nudité et du vêtement se met ainsi en branle par laquelle, dans un renversement conceptuel, un terme se prévaut de la fonction de l'autre : le regard qui dénude habille l'objet observé. Il est aveugle, pourrais-je dire, à une nudité qu'il ne veut pas voir. Dans ce refus de voir, la condition de la femme et sa représentation sont en quelque sorte arrimées l'une à l'autre. Le rejet de la nudité féminine détermine non seulement le regard idéalisant qui est posé sur elle, mais définit aussi l'existence et le statut ontologique des femmes. C'est l'image de la femme, plus spécifiquement l'image de la femme nue, qui fait advenir la « Femme ».

Si Clark soutient que ce qui définit la nécessité de l'art est son pouvoir d'évoquer le désir, il fait néanmoins l'impasse sur le caractère sexuel de ce désir. Pour expliquer la prédominance en art du nu féminin sur le nu masculin⁷, l'historien fait une corrélation entre l'origine de la peinture du nu et la fornication avec une jeune fille, faisant passer pour naturelle

4. *Ibid.*, p. 51.

5. *Ibid.*, p. 54.

6. *Ibid.*, p. 58.

7. Kenneth Clark, *Le Nu*, Tome 2, trad. Martine Laroche, Hachette, Paris, 1969, p. 210.

et inéluctable, pour la production d'une œuvre d'art, l'abdication dans la réalité à cette « émotion très humaine qui [lui] est nécessaire⁸ ». Il sous-entend ainsi que le désir qui advient quand un homme regarde une femme nue suscite l'émoi, et que cet émoi est nécessaire à la production du nu comme œuvre d'art. Or, la possibilité même de ce théorème dépend de l'évacuation des implications matérielles : étant donnée l'omniprésence de la représentation de la femme dans le nu en art, le sujet du désir privilégié est masculin. L'émoi devant l'œuvre d'art est, historiquement et traditionnellement, la prérogative des hommes. En art, comme en théorie et en philosophie, le désir est du côté des sujets masculins ; le nu féminin est le produit d'un désir hétérosexuel.

Jolie chose

Une version plus élaborée et plus radicale de cette dynamique genrée à même l'acte du regard a été formulée sous la notion de *Male Gaze* par la théoricienne féministe Laura Mulvey. Dans son célèbre texte « *Visual Pleasure and Narrative Cinema* », Mulvey soutient que la culture visuelle est produite et reproduite par des relations de pouvoir genrées, et ce, tant dans les conditions de production que de diffusion et de réception. À l'aide d'un cadre d'analyse psychanalytique, elle soutient que le regard et le désir sont articulés afin de rendre manifeste un plaisir de voir structuré assymétriquement selon le genre de celui qui propose, reconduit et reçoit le regard, et qui a pour conséquence de faire de la femme une image fétichisée : « Allant au-delà de la simple exposition d'une belle femme, le cinéma construit la façon dont elle sera regardée à l'intérieur du spectacle lui-même. [L]es codes du cinéma créent un regard, un monde, un objet, et par là même une illusion [à la mesure du] désir⁹. » En plus de rappeler la fonction idéalisante du regard désirant, Mulvey rend compte du processus d'identification qui opère. Alors que le spectateur masculin est susceptible de s'identifier au sujet regardant, la spectatrice féminine, intériorisant ce regard, s'identifiera plutôt à l'objet regardé. C'est dire que l'être féminin dépend et s'élabore selon cette disposition à être regardé.

8. *Ibid.*, p. 217.

9. Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif », trad. Gabrielle Hardy, *Débordements*, mars 2012, en ligne : <https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif> Laura-Mulvey, consulté le 1^{er} janvier 2022.

Mulvey, comme Berger, considère la lacune des discours institutionnels quant à la reconnaissance des relations de pouvoir genrées. Toutefois, la distinction exclusive instaurée par Clark entre la nudité et le nu et, corollairement, entre l'expérience et la représentation (que maintient Berger), suppose un rapport unilatéral et exclusif entre le réel et l'art(ificiel). Cette dichotomie fait de la représentation un processus qui éloigne le sujet représenté d'une expérience réelle et donc de l'expérience d'une « vérité » de la nudité. Berger lui-même conçoit que le nu est un corps nu objectivé par le regard, et que ce spectacle du nu féminin a des conséquences sur l'existence des femmes en ce qu'il les condamne, ni plus ni moins, à vivre ou à subir leur féminité comme un spectacle, un déguisement, une mascarade. Cela suppose l'existence d'un corps nu qui échapperait au regard, à la représentation : un corps non médiatisé, laissant flotter la possibilité que la « vraie » nudité se vive hors du regard. Or, l'art et la représentation ne pourraient-ils pas parler d'une expérience du réel des femmes, sans qu'elle se fasse au prix de leur subjectivité ? Si Berger critique le fait que l'idéalisation artistique des corps nus détermine l'existence des femmes, il y a lieu de se demander ce qu'il se passe lorsque le réel s'invite dans l'art. La dichotomie nu/nudité tient-elle toujours ? N'y a-t-il plus au contraire que de la nudité ?

Cette proposition implique de penser une nudité nouvelle, hors de cette dichotomie, qui ne suppose pas un vécu ou un corps nu originaire, blanc de tout artifice. Bien qu'il faille considérer l'idéalisation de la femme dans le nu féminin, je m'intéresse plutôt à la manière dont l'image mobilise un désir épistémologique de voir le féminin. En interrogeant le sexe de la femme à travers sa mise à nu, il devient possible de mettre au jour les relations de pouvoir, et particulièrement les conflits de genre, en amont de sa production. La nudité, dans cette dynamique représentative, est un phénomène culturel qui met en question la construction ontologique de la femme et y prend part.

Envisager la nudité comme vecteur d'une expérience ontologique est une posture soutenue dans une mesure substantielle par deux penseurs : Georges Didi-Huberman, particulièrement dans son livre *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*, et Giorgio Agamben dans *Nudités*. Ces deux textes me permettent de montrer deux postures théoriques conséquentes du paysage philosophique contemporain qui se déploient depuis le concept de nudité. De plus, Didi-Huberman et Agamben partagent des influences

communes. Ils entrent en correspondance et en désaccord dans leurs travaux, déjà par leur choix d'objet, ce qui me permet de souligner l'actualité et le potentiel herméneutique de ces théories se situant à la jonction de l'histoire de l'art, de la littérature, de la psychanalyse et de la philosophie politique et esthétique.

Surgissante

Dans *Ouvrir Vénus: nudité, rêve, cruauté*, Didi-Huberman fait de la proposition de Clark le point de départ de sa réflexion à propos de la Vénus chez Botticelli. Il veut élaborer une théorie sur le nu en art qui prend le contrepied de celles des historiens de l'art attachées à une tradition conservatrice et idéalisante, tradition à laquelle il associe Clark. Celui-ci, écrit Didi-Huberman, fait de la distinction nu/nudité – ce qu'il identifie lui-même comme « nudité céleste » et « nudité vulgaire » – la justification même du nu féminin en art. C'est en fait pour déssexualiser et déculpabiliser la nudité que Clark sépare du nu le désir de la forme. Selon cette perspective, le désir (qui implique et convoque la vie corporelle) ne serait valable et n'échapperait à la honte que dans la mesure où il est encadré par une forme; que s'il est sollicité par l'idée. Conséquemment, avance Didi-Huberman, cette idéalisation assure, d'une part, la prééminence du jugement esthétique et, d'autre part, un refus de l'empathie – en tant que celle-ci est un état affectif, désirant, qui engage l'existence physique. L'auteur reproche aux historiens de l'art de procéder à une « isolation », un mécanisme de défense psychique qui consiste à isoler une pensée de ses connexions avec d'autres pensées ou avec l'ensemble d'un sujet. En se fondant sur la théorie freudienne, qui soutient que l'isolement serait identique à un refoulement avec amnésie, Didi-Huberman suggère qu'il y aurait à l'œuvre, dans le discours de Clark, une amnésie qu'il se propose de ramener comme objet de savoir. C'est dans cette optique qu'il fait le choix d'une approche qui tend à restituer la nudité au nu: une « phénoménologie de la nudité¹⁰ » qui vise à « repenser la nudité au-delà des vêtements symboliques dont se pare le nu en représentation¹¹ ».

10. Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus, op. cit.*, p. 12-25.

11. *Ibid.*, p. 26.