Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

17 | 2020

Regard•s homoérotique•s

Regarder, désirer, critiquer

Giorgio Fichera et Chloé Clovis Maillet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/8492>

DOI : 10.4000/imagesrevues.8492

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Giorgio Fichera et Chloé Clovis Maillet, « Regarder, désirer, critiquer », *Images Re-vues* [En ligne], 17 | 2020, mis en ligne le 31 octobre 2020, consulté le 31 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/8492> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.8492>

Ce document a été généré automatiquement le 31 janvier 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Regarder, désirer, critiquer

Giorgio Fichera et Chloé Clovis Maillet

Nous tenons à remercier toutes les autrices et auteurs de ce numéro ainsi que les participants au séminaire 2018-2019 à l'Institut National l'histoire de l'art : Florian Vörös et Jean Wirth pour leurs aimables suggestions. Nous remercions aussi les relecteurs et relectrices du comité de rédaction et du comité scientifique, ainsi que Didier Lett et Natasha Lubtchansky.

La vision peut présenter un intérêt pour échapper aux oppositions binaires. Je voudrais insister sur la nature incorporée de toute vision, et ainsi reconquérir le système sensoriel qui a servi à signifier un saut hors du corps marqué vers un regard dominateur émanant de nulle part (Donna Haraway¹).

S'interroger sur le regard signifie s'intéresser à la manière dont les images contribuent à produire la réalité dans laquelle nous vivons. Ce n'est pas un hasard si les théorisations du regard les plus articulées ont été développées dans les études féministes sur l'art et le cinéma (Giovanna Zapperi)².

1 Ce sont à la fois la position critique et la portée politique de la pensée féministe qui ont permis d'ouvrir le champ à de nouvelles approches cognitives. Il est désormais envisageable de questionner l'image avec (ou par-delà) le genre et les sexualités.

2 L'héritage épistémique occidental se caractérise depuis le XIX^e siècle par la polarité hétérosexuelle-homosexuelle ainsi que par leur rapport d'exclusion réciproque³. *Homo* serait alors la trace de quelque chose qui serait en marge du système hétéronormatif. Qualifier une image d'homoérotique sous-entend au moins deux idées : que les images ont une performativité (érotique, qui suscite un désir sexuel ou amoureux) et qu'on peut leur assigner une « préférence » sexuelle, en l'occurrence homosexuelle, bien que le terme n'existe que depuis la fin du XIX^e siècle. Se construire et se reconnaître aujourd'hui en tant que personne homosexuelle ou queer c'est aussi se lier à un patrimoine-matrimoine d'images qui a participé à la création de ces identités. Du fait de notre culture androcentrée, les études sur l'homosexualité ont concerné en premier lieu le désir masculin (fig. 1). En 1981, Vito Russo, qui faisait l'histoire de l'image pathologique des homosexuels au cinéma écrivait :

Le comportement homosexuel à l'écran, comme presque tout « type » de comportement défini s'est fait en termes masculins. L'homosexualité au cinéma, qu'elle soit ouvertement sexuelle ou non, a toujours été vue en termes de ce qui est ou n'est pas masculin⁴.

Fig. 1

William Dickson, *Dickson Experimental Sound Film*, ou *The Gay Brothers*, ou *First Kinetophone Movie*, 1894, cité par Vito Russo, *The Celluloid Closet*, 1981, chap. 1. Crédit : Internet Archive

- 3 Notons que depuis l'analyse de Russo, les images lesbiennes se sont multipliées et complexifiées et son constat pourrait désormais être nuancé.
- 4 Une double tension s'est constituée dans la littérature sur le sujet entre les questions de genre et le rapport polarisé homo/hétérosexuel, bien mis en avant par Eve Kosofsky Sedgwick. Cette dernière rappelle que selon l'épistémè occidentale, il est impossible de séparer les pôles homo/hétéro en raison de leur nécessaire complémentarité⁵ et de l'instabilité du statut prioritaire de l'hétérosexualité sur l'homosexualité⁶.

Regard et genre

- 5 La publication de *Le regard* en 1939 de l'historien de l'art et conservateur Georges Salles, a introduit les premiers jalons de la théorie selon laquelle *tout œil est hanté*⁷. Walter Benjamin a vu dans ce texte le point de départ de toute tentative de compréhension de la dimension historique de la perception⁸. Il est désormais admis que le *regard*, dans sa dimension historique ou actuelle, est impliqué au sein des structures genrées et sexuées du monde social. L'écrivain John Berger dans son essai *Voir le voir* publié en 1972 – ouvrage faisant suite à une émission conçue pour la télévision – met en lumière la manière dont l'androcentrisme traverse l'espace visuel occidental, dans lequel une femme « ne peut pas ne pas se voir » en tant que *spectacle* culturel et social⁹. C'est un constat que l'on pouvait déjà établir à la lecture de Georges Bataille, dont la théorie de l'érotisme rendait les femmes responsables de leur réification, et de la pulsion mortelle qui tendait le désir vers elles : le regard masculin reprochait à celles qu'il épiait d'être vues¹⁰.

- 6 Le domaine des études cinématographiques a été l'un des premiers à approfondir ces questions, grâce à l'approche ambitieuse et influente de la cinéaste et critique Laura Mulvey¹¹. Dans le plus large mouvement de fabrication de la différence des sexes, l'association entre plaisir visuel et cinéma correspond à la mise en relation du corps féminin (comme objet de vision) avec un spectateur masculin (comme sujet de la vision). La présence de personnages féminins à l'écran s'expliquerait uniquement par le plaisir érotique qu'elles provoquent, un plaisir masculin. Le *male gaze* serait un moteur fondamental du régime occidental de la vision, dont l'acte de regarder serait ainsi un privilège qui s'exerce au détriment d'autres regards¹². Cette conception du regard occidental est désormais reconnue comme un objet d'étude en soi. L'autrice y est revenue pour en affiner le potentiel heuristique tout en affirmant son actualité¹³. La prégnance actuelle du regard masculin et la possibilité de penser un « regard féminin » (pendant impossible du *male gaze*) donnent encore aujourd'hui lieu à des débats féconds dans les théories cinématographiques (Teresa Castro et Iris Brey notamment)¹⁴. S'appuyant sur le concept freudien de « masculinité », Mulvey pense le regard féminin sans l'essentialiser, tendu entre des injonctions et des aspirations contradictoires :

[...] pour les femmes, l'identification transgenre est (dès l'enfance) une habitude qui devient très facilement une seconde nature. Cependant, cette Nature n'est pas immuable : elle se déplace sans cesse dans ses costumes d'emprunt¹⁵.

- 7 Le cinéma reste un lieu exemplaire en tant que produit culturel – qui s'adresse tant aux élites qu'à un public plus vaste – et en tant que terrain de recherche pour différentes approches critiques et politiques. Sur l'actualité du rapport entre *film studies* et *gender studies*, l'historienne du cinéma Geneviève Sellier a remarqué, notamment en France, une résistance dans leur perméabilité disciplinaire.

La cinéphilie – écrit-elle –, en tant que relation d'amour aux images filmiques, semble donc se structurer sur un clivage, une fascination plus ou moins consciente pour des films effectivement destinés à un public masculin ou construits pour un regard masculin – la préférence des cinéphiles pour le policier ou le western s'explique aussi par ce ciblage sexué des publics par Hollywood qui n'a pas d'équivalent dans le cinéma français –, et un effort intellectuel visant à arracher les films de leur engluement dans le monde, pour en faire les objets sublimés d'un culte¹⁶.

- 8 En fait, la question était déjà posée – et continue de l'être encore aujourd'hui – dans l'articulation entre culture d'élite et culture de masse. Sellier remarque la différence entre le contexte français et ce qui se fait Outre-Manche et Outre-Atlantique, où l'attention portée aux systèmes de production et de réception est importante. La persistance en France d'une approche encore esthétisante ou formelle donne la mesure du travail qu'il reste à accomplir¹⁷.

Fig. 2

Jean-Luc Godard, *À bout de souffle*, 1960, photogrammes.

- 9 Si on reste dans le domaine de la production filmique, la nature masculine du regard visuel est bien ancrée dans le monde des images et des imaginaires qui pensent le monde, au point de se plier à une sorte de fatalité contingente. Jean-Luc Godard pour l'image-ouverture de son film *À bout de souffle* sorti en 1960, opère un choix signifiant – montrer la première page d'un quotidien daté du 12 septembre 1959 –, non seulement de par la *casualité* matérielle de la journée de tournage mais, on pourrait dire, également de par la *causalité* de la couverture du numéro 137 de *Paris flirt* (fig. 2). L'image du journal derrière lequel est dissimulé Jean-Paul Belmondo, dès les toutes premières secondes du film, est celle d'une jeune *pin up* – symbole du fantasme de la jeunesse accentué par la poupée qu'elle tient entre ses mains – en talons et culotte qui se retourne avec un air plein de malice pour interpeler le regardeur. La voix qui accompagne l'image répète la nécessité d'agir, de faire, par cette phrase lapidaire aux accents énigmatiques :

Après tout, j'suis con. Après tout, si : il faut. Il faut.

- 10 Ce choix connoté de Godard marque l'adresse générale du film, place le public dans la dimension genrée binaire (homme-femme), le cible ou le désigne comme spectateur masculin. La jeune femme, traîtresse désinvolte, est un mystère d'apparence qui révèle les binarités surface/secret, artifice/vérité, femme/homme, cinéma/réalité, dans ce que Laura Mulvey appelle la séquence débordienne de Godard¹⁸. Par ailleurs, les secondes qui suivent, Belmondo regarde une femme en assumant cette charge scopique dans une continuité avec le contenu énonciatif de la première page du journal. Complice du protagoniste Michel Poiccard, coiffée à la manière de la *pin up* dessinée, cette femme, malgré son rôle actif dans le vol de voiture, est l'objet passif du regard masculin. On comprend donc l'intention malhonnête de Poiccard, vis-à-vis de son véritable objet de convoitise (la voiture), quelques secondes après l'apparition du personnage féminin. Godard octroie la possibilité de comprendre ce que regarde Belmondo, de façon décalée, produisant un retard qui permet de maintenir une ambiguïté pour le spectateur quant à l'identification de l'objet du regard – de Belmondo et du spectateur simultanément – avec la jeune femme qui, insouciante, ne s'adresse pas à la camera.
- 11 La potentialité heuristique du *retard*, comme une heuristique de la *coupure*, repose sur cette ambiguïté – c'est-à-dire ici un retardement d'intelligibilité, de l'opération visuelle – de fabrication comme de réception – et se manifeste dans ses conséquences sociales. Cette opération, qui nécessite de se concentrer sur un fragment-détail apparemment anodin d'un tout beaucoup plus complexe (comme un long-métrage), est mis en avant par des chercheuses comme, entre autres, Mieke Bal ou Laura Mulvey. La première relève l'indice (voir l'indexical) dans l'espace fictionnel qui « permet une interprétation créative » concernant le genre et l'orientation sexuelle dans le domaine artistique¹⁹. La

deuxième, quant à elle, opère un arrêt sur l'image en mouvement pour ouvrir le champ sémantique à partir d'un détail marginal, mais politiquement central – la présence (indexicale) d'une femme noire (dans *Mirage de la vie* de Douglas Sirk) – et pour remonter ainsi ces plans extraits de manière autonome et significative²⁰.

- 12 Ainsi, relever les enjeux du *regard* est également une opération de création critique qui demande parfois l'analyse au cas par cas. Comme le rappelle Stuart Hall, pour le domaine des *cultural studies*, le rapport de production est une articulation en mouvement constant – entre codage et décodage – dont le temps de la réception fait partie intégrante²¹. Sur le plan autant représentationnel, que langagier ou iconique, ce que l'on voit n'est jamais dans une relation de transparence totale au réel. Que ce soit pour un message télévisuel aujourd'hui ou pour la représentation au XVII^e siècle, qui montre quelque chose tout en se montrant²², il faut distinguer épistémologiquement la violence *stricto sensu* et les représentations de violence, qui sont (tout de même) des messages liés à la violence²³.
- 13 Le cinéma narratif, autant au niveau des représentations que du dispositif *spectatoriel*, est construit dans « une dimension sexuée liée aux désirs et aux pulsions que le cinéma met en jeu » mais, « loin d'être un simple reflet des rapports entre les sexes dans la société qui le produit », il « a été, en particulier à Hollywood, un puissant instrument de domination sociale et sexuelle »²⁴. C'est pourquoi les images étaient et sont, pour la critique féministe, un terrain d'étude privilégié favorisant l'interrogation et permettant de déceler différentes formes de construction sociale au sein des identités de genre, ouvrant la voie à une analyse plus attentive aux orientations sexuelles minoritaires et à leur visibilité.

Homoérotismes cinématographiques

- 14 Dans la perspective d'une *structure à dominante*, telle que celle d'ascendance gramscienne²⁵, Hall pointe en effet le processus de naturalisation d'un code, visuel ou verbal : ce dernier apparaît *in fine* comme naturel et non comme le résultat d'une pratique discursive arbitraire (hégémonique) propre à une culture spécifique. Si le premier plan du long métrage de Godard qui s'ouvre sur l'image du journal est, comme on l'a dit encore tout récemment, *figure* du Cinéma et du rapport au monde constitutif de ce septième art²⁶, il s'agit également d'une figure sexuée et genrée qui emporte le regard, nullement neutre – autrement dit un fragment d'idéologie pour reprendre les termes de Roland Barthes²⁷.

Fig. 3

Pedro ALMODOVAR, *La Loi du désir*, 1987, photogrammes.

- 15 L'*homoérotisme* peut être compris comme un outil d'analyse critique ou, plus encore, clairement subversif. La pensée de Guy Hocquenghem et de Mario Mieli en sont un exemple apical qui fait converger militantisme et écriture philosophique²⁸. Malgré leurs affinités avec Marcuse et les freudo-marxistes (qui associaient intentions

révolutionnaires et potentialités de libération sexuelle dans les écrits de Freud, ils définissaient comme *queer antisocial* la mise à mal des normes hétérosexuelles²⁹. Hocquenghem appelle à une lutte homosexuelle pour la sexualisation de la dimension publique, en opposition à la dimension privée de la sexualité dans (et incarnée par) la famille normative. La sexualité (anale) s'impose dans le champ social pour dépasser les idéaux de civilisation présents et partagés par les classes malgré leur conflit³⁰. Mieli à son tour dépasse la vision du désir sublimé en force de travail et du système binaire (hétéro-homo). En effet, le philosophe et militant italien revendique l'homoérotisme comme une force « transexuelle » (au-delà du sexe), en tant que désir originel, qui annule également la binarité de genre (homme-femme) répressive pour les corps, la pulsion sexuelle et leur potentiel révolutionnaire³¹.

- 16 Cependant, le point de vue *mâle* continue d'être culturellement en place nonobstant le potentiel subversif de l'homoérotisme, Le rapport entre le sujet, le spectateur ou la spectatrice et l'objet vu, s'ancre dans une conception qui définit hiérarchiquement la sexualité occidentale comme un rapport d'activité et de passivité (« *doing unto others* »)³². On constate qu'essayer de renverser l'ordre hétérosexuel par des individus appartenant au même genre n'est pas une opération toujours aussi efficace *de facto*, mais ne met pas à l'abri de réitérer la même structure de domination.
- 17 Par son long métrage *La Loi du désir*, sorti en 1987, Pedro Almodóvar montre bien la masculinité du regard quand l'objet désiré est lui-même masculin. Le réalisateur espagnol présente la structure masculine en question au début du film. Comme il le fait souvent dans son œuvre, le métadiscours visuel sur le cinématographique est bien présent, mais, ici, semble servir à objectiver le corps masculin.
- 18 La séquence initiale du film (d'environ 5'30) présente un garçon complaisant qui suit les instructions de la voix off. Ces paroles correspondent au mouvement de la caméra et lui ordonnent ce qu'il doit faire. Il est contraint par ce regard parlant de se déshabiller, de se frotter à son image nue et de l'embrasser dans le miroir ; le point culminant de la scène est celui où il lui est demandé de se caresser et de simuler un rapport sexuel atteignant un véritable orgasme par cet acte d'autoérotisme.
- 19 La voix off qui le dirige et qui, en même temps, oriente le mouvement de la camera, interdit au garçon désiré de tourner son regard vers elle à plusieurs reprises. Le processus de réification – dont la longue tradition s'inscrit dans le rapport entre l'artiste et son modèle – se donne donc, par la négation du regard du garçon (vers la caméra, vers l'espace du spectateur) : c'est-à-dire qu'il peut être vu mais qu'il ne peut pas voir. Par ailleurs, lui est imposé, dans la simulation de l'acte, de prendre une position dos à la camera qui renvoie à la passivité de son rôle et accentue le refus d'un échange visuel entre les partenaires. De même, son visage n'est plus visible allant ainsi jusqu'à lui retirer l'expression de son individualité.
- 20 Or l'empreinte érotique de cette scène est étonnamment désamorcée par le montage qui révèle non seulement la source de la voix entendue dès le début, mais également, celle du garçon filmé. Au jeune nu est juxtaposée une tout autre image. L'artifice est affiché : ce sont deux hommes situés dans une salle de doublage qui prêtent leurs voix aux personnages de la scène. Le décalage entre l'apparence physique de l'acteur objet sensuel – jeune, sculpté et désirable – et l'apparence de celui qui lui prête la voix – un homme corpulent à moitié chauve et en sueur – montre la volonté d'ironiser sur le contenu érotique de la narration. Ainsi, cela permet également de réfléchir même à sa structure. Le passage de la scène au plan en *back stage*, à savoir la salle de doublage,

permet de suggérer que la voix off qui exprime le désir n'appartient pas à un personnage présent dans la chambre à coucher, où le garçon se déshabille et gémit de plaisir. Cette voix semble provenir de la camera même, cette dernière qui prête son œil au spectateur. Ce n'est qu'à la fin de la séquence que ce fait semble s'éclaircir par l'arrivée *post coitum* de quelqu'un qui paye le garçon pour sa prestation.

- 21 Le décalage entre le caractère à la fois érotique et parodique de la séquence métafilmique d'Almodovar est *image* de cette fonction critique-analytique. La catégorie homoérotique devient dialectique et contextuelle et c'est là que la pluralité des *regards* se joue pour lier différents objets ou différentes époques. La question ne serait donc pas ontologique (savoir si quelque chose est ou n'est pas homosexuel), mais relèverait du paraître (savoir si l'on voit ou si l'on ne voit pas l'homoérotisme), dépassant une certaine idée de l'identité. Pour le dire avec l'image de la virilité des forces armées, centrale dans l'ouvrage de Leo Bersani, *Homos. Penser l'identité*, ce qui est encore plus dangereux que la présence officielle des homosexuels dans les rangs de l'armée, est par exemple « la possibilité qu'ils commencent, comme certains de leurs frères gays dans le civil, à jouer à être des *marines* ». Ils seraient donc autant homosexuels que marines, et par conséquence,

ce qui s'est fait passer pour la chose même, s'autodétruit par son imitation théâtrale. L'imaginaire nie le réel auquel il prétend adhérer³³.

Fig. 4

Tom of Finland, *Untitled*, from *Sex on a Train*, 1974, © Tom of Finland, the Tom of Finland Foundation

- 22 Le fictionnel l'emporte sur l'essentiel. Il en est ainsi pour la visibilité sémantique d'un corps hyper virilisé, où

même l'image gay la plus macho – écrit D. A. Miller – tend à modifier les fantasmes culturels sur le corps masculin, ne serait-ce qu'en suspendant la réaction essentielle que le corps baraqué est censé provoquer ³⁴.

- 23 L'idée est qu'il est possible d'ouvrir l'imagination à une pluralité herméneutique (sens, lectures, sémantisations politiques, explications), comme c'est notamment le cas pour la production graphique – autant d'images que d'imaginaires – de Tom of Finland.

Fig. 5

Lizzie Borden, *Born in Flames*, 1983, photogramme.

- 24 Le regard homoérotique masculin s'appuie sur de relations de pouvoir qui réitèrent parfois la domination exercée par les hommes sur les femmes, par les blancs sur les noirs. Teresa de Lauretis, à qui on attribue le premier usage de l'expression « théorie queer », a bien exposé les tensions politiques et intellectuelles qui ont pu opposer les gays, les lesbiennes et les féministes noires dans les années 1970-1980³⁵. En contre-point au film d'Almodovar, *Born in Flames* de Lizzie Borden (1983) pouvait renverser les valeurs androcentrées, mais, conscient de l'immensité de la tâche à parcourir, projetait cette société social-révolutionnaire et lesbienne dans le futur. Un présentateur masculin blanc se fait le narrateur, dépassé par les événements, de la révolution opérée par des femmes africaines-américaines et lesbiennes quelques années auparavant. Le film s'ouvre par des portraits de femmes, regardant la caméra en souriant le menton levé, dans lequel on peut deviner un air de défi. Ce sourire n'est plus celui de l'énigme, mais celui de l'assurance et de la tranquillité, il effraie, avant d'être remplacé par le canon d'un fusil retourné contre le spectateur. Le canon de la camera en miroir de l'objectif rejoue un geste commun au *Peeping Tom* de Michael Powell (1960) comme à Niki de Saint-Phalle (*Tirs*, 1960-1964). Quand le regard se retourne, il ne peut le faire qu'avec une certaine violence³⁶.

Une histoire homoérotique de l'art

- 25 C'est à partir d'un regard aiguisé par les analyses cinématographiques que nous nous tournerons vers le regard porté par et sur l'histoire de l'art. Laura Mulvey faisait déjà la relation entre les images de stars se détachant sur des paysages verdoyants (par le biais de la projection par transparence et aujourd'hui amplifiée par les effets numériques) et l'érotisation des corps dans la peinture :

L'industrie cinématographique hollywoodienne s'est construite de façon axiomatique autour des stars. Leurs attributs caractéristiques et la place légendaire qu'elles ont assumée dans différents genres destinaient prioritairement ces figures iconiques au regard érotisé, à l'éventuelle élévation d'esprit, voire à l'adoration du spectateur. L'espace du studio mettait en valeur leur beauté, littéralement rehaussée par la technologie contrôlée du studio. Leurs moments les plus fortement dramatiques et leurs poses les plus caractéristiques étaient ainsi renforcés par l'immobilité qu'imposait le dispositif technique. Ici encore il existe un lien avec l'organisation spatiale et conceptuelle des portraits de la Renaissance qui superposent des figures hautement emblématiques sur des univers symboliques et naturels. L'exaltation de ces figures et de leurs iconographies invite à la comparaison avec les stars hollywoodiennes. Alors qu'il fallait extraire les figures sacrées – le Christ, les saints ou les patrons – de leur environnement ordinaire pour les rapprocher des spectateurs afin qu'ils les révèrent, les contemplent ou les prient, ces dernières se trouvaient dans le même temps extraordinairement embellies et mises en scène dans des poses ou des gestes distinctifs³⁷.

- 26 Linda Nochlin nous a invité·es depuis longtemps à complexifier les rapports entre identité sociale (genrée et sexuelle) et production artistique³⁸. Griselda Pollock a longuement déconstruit la manière dont notre regard se construisait au sein des musées, et de l'éducation au regard qui s'y opère³⁹. L'homoérotisme interrogé par l'image pose le problème de la coïncidence entre œuvre et producteur·ice, de l'époque dans laquelle il se situe. Même lorsque la biographie d'un artiste inclut son orientation sexuelle, il est délicat de penser que les images que l'artiste produit en soient le reflet. Le contexte de réception invite le plus souvent à critiquer les associations simplificatrices entre désir de l'artiste et désir suscité par l'image.
- 27 Les périodes anciennes nous donnent à voir des œuvres réalisées par des anonymes, pour lesquelles le croisement des sources et des méthodologies n'en est que plus nécessaire. À l'époque étrusque, Sophie Pérard montre que les seules sources historiques évoquant les sexualités sont d'origine grecque et critiquent une sexualité non mesurée chez ces étrangers. Y a-t-il un regard homoérotique dans l'antiquité ? Les peintures de tombes dévoilées par Pérard présentent explicitement des images d'étreintes sexuelles entre hommes, parfois codées selon une différence d'âge (comme l'éraсте et l'éromène grecs), mais pas nécessairement, leur situation en contexte funéraire a souvent fait pencher les historiens vers une interprétation relative au destin posthume, identifié à un contact sexuel explicite. L'effet de ces peintures sur les visiteurs des tombes, procédant eux-mêmes à des banquets reste indéchiffrable. Rien ne dit que ces images soient destinées au regard des vivants, tant le contexte funéraire fait pencher pour une adresse aux défunts. L'autrice montre aussi combien il existe une production de vases érotiques, par des Grecs pour des Étrusques, à visée plus ludique,

présentant de manière très crue les pénétrations anales, selon des normes très éloignées de la sexualité grecque codifiée.

Fig. 6

Kylix, attribuée à Apollodoros (490-480 av.), Musée archéologique de Tarquinia, inv. 87778. Image : Mailliet

- 28 Face à ce dossier d'une archéologie presque impossible, l'abondance des sources grecques a donné lieu à des publications multiples et récentes, qui laissent pourtant demeurer des mystères. L'homoérotisme masculin et la régulation de la sexualité, caricaturée par les rapports exubérants et excessifs des satires, ont été brillamment étudiés par François Lissarrague, qui montre combien l'érotisme grecque n'est pas question d'orientation genrée mais de tempérance⁴⁰. L'homoérotisme féminin reste moins connue, bien que les poèmes de Sappho aient été reconnus comme fondateurs pour la poésie occidentale. Ces derniers, clairement adressés à des femmes, neutralisaient presque toujours les mentions de genre, et marquaient une époque où l'amour féminin se pensait comme de portée générale⁴¹. Suite aux travaux fondateurs de David Halperin arguant que le concept d'homosexualité n'existait pas dans l'Antiquité et au Moyen âge (son approche constructionniste de la sexualité est toujours essentielle aujourd'hui), Sandra Boehringer montre aussi la dissymétrie fondamentale entre l'amour entre femmes – ni ignoré ni rejeté mais peu commenté – et entre hommes – savamment théorisé et régulé. Chaque image existe dans un contexte particulier de réception : regarder des femmes au bain dans une scène de toilette/épilation n'était certainement pas un appât érotique masculin (ce qu'il deviendra à l'époque moderne), mais les couples de femmes n'étaient pas non plus pour eux un problème. Le Kylix de Tarquinia ne montre pas, selon Boehringer, une scène amoureuse, car plusieurs vases représentent cette manière d'épiller, mais la présence d'une nudité féminine pouvait être attractive pour des hommes au banquet. À l'inverse, des images montrant la main

sur le menton de l'être aimée pouvaient être reconnues comme appartenant à une gestuelle érotique⁴².

- 29 Pour la période médiévale, l'impossibilité de confronter les sources et les témoignages a rendu le débat sur l'homoérotisme d'une grande complexité. Si les condamnations morales abondent, la manière dont on pouvait regarder les nus et les corps ne peut être qu'entraperçue. L'historien de l'art Robert Mills s'est intéressé en images au péché médiéval de « sodomie », concept complexe à définir puisque désignant toute forme de sexualité illicite, dont les rapports entre personnes de même sexe⁴³. Mills insiste pour interroger la sodomie, désignée explicitement d'après le péché de Sodome dans les *Bibles Moralisées*, en termes de « phénoménologie de l'anūs », vers laquelle nous introduisent les centaines d'images de pénétrations présentes dans les marges des manuscrits comme dans les représentations de l'enfer. Les différents regards qui se portaient sur les images y étaient alors sans doute ambivalentes, comme en témoignent les images de l'enlèvement de Ganymède, et son interprétation moralisée en tant que *transitus* vers le monde de Dieu.
- 30 Le XVI^e siècle use aussi des interprétations multiples des mythes antiques comme porte d'entrée vers des imaginaires homoérotiques. Frédérique Villemur montre l'ampleur du débat sur le regard lesbien, pourtant vu uniquement par les yeux d'hommes qui n'en savent rien, à travers une étude du couple lesbien appuyé sur les images de Callisto, favorables à de grandes proximités et tensions homoérotiques entre les nymphes. Les gestes, les courbes s'infléchissent et le regard lesbien est mis en abyme dans le regard masculin qui se porte sur lui, le désir s'en trouve, pour reprendre ses mots, « vectorisé ».
- 31 La conceptualisation littérale de l'homoérotisme adviendra pourtant beaucoup plus tard, au tournant du XX^e siècle. Damien Delille en fait l'archéologie au sein des revues affirmées homosexuelles *Der Eigene* et *Akademōs*. Le terme homoérotique se rencontre alors pour la première fois dans *Der Eigene*. Alors que la psychologie invente l'idée de l'inversion sexuelle, rendant symétrique l'homosexualité féminine et masculine, c'est au nom d'un certain idéal esthétique, nourri de clichés sur l'Antiquité grecque, que s'affirmait alors la singularité de l'homosexualité masculine, revendiquant autant un idéal androgyne que méprisant les femmes. C'est aussi en gestes que l'imaginaire érotique homosexuel se dessine alors, comme les poignets cassés et les démarches qui construiront les stéréotypes de l'homosexualité du XX^e siècle.
- 32 Du côté de la photographie pictorialiste, l'imaginaire homoérotique infuse l'ensemble de la production de l'Américain F. Holland Day à la même période. À rebours de l'article de Damien Delille, Julien Faure-Conorton montre l'aveuglement volontaire des critiques face à la dimension érotique de ses œuvres peuplées de nus masculins, souvent noirs. Il montre par la même occasion le succès de l'œuvre et la réception qui pouvait être faite de cette sensualité photographique, en l'admirant sans prétendre y déceler ses qualités les plus manifestes.

Fig. 7

Jean BROC, *La mort d'Hyacinthe*, 1801, Huile sur toile, 175x120, Musée Sainte-Croix, Poitiers. Image Maillat

- 33 Au cours du ^{xx}e siècle, une partie de la subculture érotique homosexuelle s'est faite par la mobilisation et la réinterprétation d'une culture visuelle précédente, et parfois indépendamment de son contexte d'énonciation originel. Le martyr romain Sébastien fit l'objet d'un culte médiéval lié à sa capacité à retenir les assauts de la peste, comme il supportait les flèches des bourreaux. Pérugin en fit un personnage « charmant » au ^{xvi}e siècle, et il devint, comme l'avait montré Karim Ressouni-Demigneux, systématiquement associé à la culture homosexuelle au tournant du ^{xx}e siècle⁴⁴. La fable d'Apollon et Hyacinthe, image de l'amour grec, est devenue référence fondatrice. Cette interprétation a conduit à des destins de réception inattendus, comme *La Mort d'Hyacinthe* de Jean Broc (1801), conservée au Musée Sainte-Croix à Poitiers, dont l'association avec la peinture de David Hockney dans les années 1970 a fait une icône homoérotique, et le tableau désormais le plus emprunté du musée⁴⁵.
- 34 Dans ce numéro, Javier Cuevas y Barrio fait la biographie de l'image de saint Pelage de Cordoue sur la longue durée. Jeune adolescent condamné au martyre pour avoir refusé les avances du sultan Abd al-Rahman III en 925, il était au Moyen âge le signe de la résistance chrétienne face aux infidèles, marqués par le « péché sodomite ». L'époque baroque l'a magnifié comme défenseur de la foi dans le retable de Malaga, instituant l'ennemi des rois catholiques comme « arabe sodomite ». Les subcultures du ^{xx}e siècle, cinéma et bande dessinée ont fait usage de cette figure trop évidente de Pélage contre les infidèles pour construire un regard positif sur la camaraderie militaire homoérotique.
- 35 Le monde qui exalte l'homoérotisme masculin est aussi, souvent, un monde qui exclut les femmes et les dénigre. Les milieux lesbiens du début du siècle (de Romaine Brooks à

Claude Cahun) seront ignorés, voir décriés par un monde homosexuel masculin, lui-même sujet à des discriminations nombreuses. La tradition d'user de l'imaginaire lesbien dans le cadre d'un regard désirant hétérosexuel existait parallèlement pendant tout le XIX^e siècle (Gustave Courbet), et jusqu'à Picasso. Isabelle Milan Cail donne des exemples très récents de réappropriation de la photographie et de la peinture à contre-courant de cet érotisme. Elle l'analyse dans le cadre de la représentation de ces masculinités non-hégémoniques que sont les personnes butch et transmasculines. Le regard cis-masculin sur les corps lesbiens, qui a façonné l'imaginaire des corps féminins enlacés, est contrecarré par les peintures de Sadie Lee, et les photographies de Della Grace Volcano, au profit de relations visuelles complexes et dynamiques, faisant écho à la culture King et transmasculine.

- 36 Ce numéro souhaite montrer le potentiel heuristique d'une interrogation sur les désirs homoérotiques pour les études visuelles. Il ne faut pas non plus négliger combien, même au sein de systèmes de domination conformistes, le regard peut atteindre une labilité et creuse la curiosité ouverte par les images. Les constats de Laura Mulvey à propos du cinéma sont encore une fois, en partie extensibles à d'autres pans de la culture visuelle :

Tout au long de l'histoire du cinéma, les spectateurs homosexuels ont, bien sûr, lu contre le conformisme d'Hollywood, trouvant leur propre plaisir visuel et un regard homosexuel, jouant avec et contre la manière dont les règles et les rôles des sexes étaient inscrits dans le langage du cinéma lui-même. Il est maintenant bien connu que les cinéphiles gays pouvaient soit reconnaître, soit entendre à travers le grain de raisin, les personnages à l'écran qui étaient gays dans la vie réelle (Rock Hudson, par exemple) et créer leurs propres commentaires de fans ironiques⁴⁶.

NOTES

1. Donna HARAWAY, « Savoirs situés », dans *Manifeste cyborg et autres essais. Science - fictions - féminisme*, anthologie établie par Laurence ALLARD, Delphine GARDEY, Nathalie MAGNAN, Paris, Exils, 2007, p. 115.
2. Giovanna ZAPPERI, « Regard et culture visuelle », dans Juliette RENNES, *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, 2016, p. 549.
3. Eve Kosofsky SEDGWICK, *Épistémologie du placard* (1990), Paris, Éditions Amsterdam, 2008.
4. Vito RUSSO, *The Celluloïd Closed*, New York, Harper and Row, 1981, chap 1.
5. SEDGWICK, *op. cit.* et *Between Men: English Literature and Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985.
6. Harold BEAVER, « Homosexual Signs », *Critical Inquiry*, n. 8, automne 1981, p. 115.
7. C'est une célèbre formulation de Georges Salles ; Georges SALLES, *Le regard*, Paris, Plon, 1940, p. 123. Pour une réflexion et une mise au point critique sur œil, regards et spectateurs voir Andrea PINOTTI, Antonio SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016, notamment le troisième chapitre (p. 107-136).
8. Walter BENJAMIN, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 413-422.

9. John BERGER, *Voir le voir* [1972], Paris, Édition B42, 2014, p. 46-47.
10. « Les hommes ayant l'initiative, les femmes ont le pouvoir de provoquer le désir des hommes. Il serait injustifié de dire des femmes qu'elles sont plus belles ou même plus désirables que les hommes. Mais dans leur attitude passive, elles tentent d'obtenir en suscitant le désir, la conjonction à laquelle les hommes parviennent en les poursuivant. Elles ne sont pas plus désirables, mais elles se proposent au désir », Georges Bataille, *L'érotisme* [1957], chapitre XII, *Œuvres complètes*, X, Paris, Gallimard, 1988, p. 130.
11. Laura MULVEY, « Plaisir visuel et cinéma narratif » (1975), *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Paris, Mimesis, 2017, p. 33-51.
12. Ce régime scopique est au travail quand l'objet est autre que femme, comme le corps noir sexualisé et racisé, voir Kobena MERCER, « Lire le fétichisme racial : les photographies de Robert Mapplethorpe », dans Florian VÖRÖS (dir.), *Cultures pornographiques. Anthologie des Porn Studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2015, p. 111-159.
13. Laura MULVEY, « Retour sur *Plaisir Visuel et Cinéma Narratif* » (1981), dans MULVEY, *op. cit.*, p. 53-66.
14. Iris Brey a publié dans le contexte d'un fort mouvement de mobilisation contre le harcèlement et les agressions sexuelles au cinéma un essai intitulé *Le regard féminin, la révolution à l'écran* (Paris, éd. de l'Olivier, 2020), proposant une théorisation d'un regard féminin au cinéma à travers des représentations du désir féminin, notamment lesbien. Critiqué pour son impasse sur la théorie queer du cinéma, notamment de Teresa de Lauretis, (résumé par elle à un *male gaze* queer) ainsi que pour sa propension à créer un nouveau canon des films au regard féminin (comprenant des autrices aussi variées que Alice Guy, Agnès Varda, Chantal Akerman, mais aussi Patty Jenkins et plusieurs scénaristes de séries à succès comme Jill Holoway), ce livre a reçu des réponses nuancées de Teresa Castro, qui dénonce notamment la propension à faire système autour du concept fourre-tout de « films *female gaze* » : cf. Teresa CASTRO, « Cinema, féminin, masculin, les pièges du regard », <https://www.nonfiction.fr/article-10293-cinema-feminin-masculin-les-pieges-du-regard.htm>.
15. L. MULVEY, « Retour sur le plaisir visuel... » art. cit., p. 58.
16. Geneviève SELLIER, « Gender studies et études filmiques », dans , Madeleine AKRICH, Danielle CHABAUD-RYCHTER et Delphine GARDEY (dir.), *Politiques de la représentation et de l'identité. Recherches en gender, cultural, queer studies, Cahiers du Genre*, n. 38, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 70.
17. Alexandre Moussa a récemment synthétisé certaines oppositions en études cinématographiques entre la critique dite esthétique et féministe, à propos de la parution de l'essai d'Iris Brey : Alexandre MOUSSA, « De la guerre entre féministes et cinéphiles en général, et d'Iris Brey en particulier, la forme et le fond », *Critikat*, 5 mai 2020, <https://www.critikat.com/panorama/analyse/de-la-guerre-entre-feministes-et-cinephiles-en-general-et-diris-brey-en-particulier/>
18. Laura MULVEY, « Le trou et le zéro, visions godardiennes de la féminité » [1992], *Au-delà du plaisir visuel...op. cit.*, p. 67-68.
19. Mieke BAL, « Dreaming Art », dans Griselda POLLOCK (dir.), *Psychoanalysis and the Image. Transdisciplinary Perspectives*, Oxford, Blackwell, 2006, p. 30-59.
20. L. MULVEY, « Imitation of life: new form of spectatorship », *New review of film and television studies*, 2017, vol. 15, NO 4, p. 471-480. Le film auquel elle fait référence est *Mirage de la vie* de Douglas Sirk sorti en 1959.
21. Stuart HALL, « Codage/décodage », dans Stuart HALL, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, édition établie par Maxime Cervulle, trad. Christophe Jaquet, Paris, Éditions Amsterdam, 2017, p. 251-268.
22. C'est un nœud de la pensée du philosophe. Voir Louis MARIN, *De l'entretien*, Paris, Éditions de Minuit, 1997, p. 63-73.

23. Hall cite le texte de George GERBNER, *Violence in TV drama: A Study of Trends and Symbolic Functions*, paru en 1972 : Hall 2017, p. 257.
24. Geneviève SELLIER, « *Gender studies et études filmiques* », *art. cit.*, p. 71
25. Pour une réflexion explicite de Hall sur Antonio Gramsci voir S. HALL, « La pertinence de Gramsci pour l'étude de la race et de l'ethnicité », dans Stuart HALL, *Identités et cultures 2. Politiques des différences*, édition établie par Maxime CERVILLE, trad. Aurélien BLANCHARD et Florian VÖRÖS, Paris, Éditions Amsterdam, 2019, p. 241-290.
26. Aisi Luca VENZI, « Imagine, immagini, figure », dans *L'immagine desiderio, Fata Morgana Web*, juin 2020, p. 11-12.
27. Roland BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
28. Guy HOCQUENGHEM, *Le désir homosexuel* (1972), Paris, Fayard, 2000 et Mario Mieli, *Elementi di critica omosessuale* (1977), Torino, Einaudi, 2017.
29. Lorenzo Bernini *Le teorie queer. Un'introduzione*, Milano, Mimesis, 2017.
30. *Ibid.*, p.160-161.
31. *Ibid.*, p. 146-156. Mieli met en garde à la fois de la sublimation du désir muté en force de travail mais aussi de la libération sexuelle de la perversion, celle-ci assumée par le libéralisme sous l'espèce de produit-marchandise. Il anticipe donc une partie de la pensée queer contemporaine qui pointe la capacité des pouvoirs néolibéraux à domestiquer les subjectivités minoritaires et qui, en accord avec le féminisme, vise la négation de la polarité entre les sexes et l'accomplissement d'un désir en dehors des murailles identitaires. Mieli pense un nouveau sujet ni homme ni femme, mais plus femme que homme, dans une sexualité anale et surtout non procréative.
32. Ruth Mazo KARRAS, *Sexuality in Medieval Europe. Doing unto others*, New York et Londres, Routledge, 2005, l'apport de cette idée pour la pensée de l'histoire des sexualités est discutée par Didier Lett dans Sylvie STEINBERG (dir.), *Une histoire des sexualités*, Paris, Puf, 2018, p. 99-sq..
33. Leo BERSANI, *Homos. Penser l'identité* (1995), Paris, Odile Jacob, 1998, p. 37-38.
34. *Ibid.*
35. Teresa DE LAURETIS, « Théorie queer : sexualités lesbiennes et gaies. Une introduction » [1991], dans EAD, *Théorie queer et cultures populaires, de Foucault à Cronenberg*, trad. S. Bourcier, Paris, La Dispute, 2007, p. 95-121.
36. Benjamin THOREL, « *Born in flames* », *Pétunia*, juin 2010, n°2. p. 83-85.
37. Laura MULVEY, « La projection par transparence et les paradoxes de l'esthétique hollywoodienne » [2011], *Au-delà du plaisir visuel, op. cit.*, p. 174.
38. Linda NOCHLIN, *Politiques de la vision, art société et politique au XIX^e siècle* [1989], Paris, Jacqueline Chambon, 1995
39. Griselda POLLOCK, *Vision and Difference, Feminism, Femininity and the Histories of Art*, Londres, Routledge Classics, 2003.
40. François LISSARRAGUE, *La cité des satyres. Une anthropologie ludique* (Athènes, VI^e-V^e siècle avant J.-C.), Paris, EHESS, 2015.
41. David HALPERIN, *Bien avant la sexualité : L'expérience érotique en Grèce Ancienne* [*Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, 1990], Paris, EPEL, 2019 ; Sandra BOEHRINGER, *L'Homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 2007, en particulier p. 163-168 pour les représentations attiques.
42. Plat polychrome de Théra, ca 620 av. J.-C., analysé par Sandra BOEHRINGER, *op. cit.*, p. 67-68.
43. Robert MILLS, *Seeing Sodomy in the Middle Ages*, Chicago, University of Chicago Press, 2015
44. Karim RESSOUNI DEMIGNEUX, « Le culte de saint Sébastien », dans Didier ERIBON (dir.), *Dictionnaire des cultures Gaies et Lesbiennes*, sous la direction de, Editions Larousse, 2003 ; ID., « La personnalité

de saint Sébastien : exploration du fonds euhologique médiéval et renaissant, du IV^e au XVI^e siècle », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge*, tome 114, n°1. 2002. p. 557-579.

45. Daniel CLAUZIER, « Origine et développement d'une iconographie », *Jean Broc, La mort d'Hyacinthe*, Musées de Poitiers, 2013.

46. Laura MULVEY, « Ten frequently asked questions on 'Visual pleasure and narrative cinema' », dans *After Images, on Cinema, Women and Changing Times*, Londres, Reaktion Books, 2019, p. 246.

AUTEURS

GIORGIO FICHERA

Giorgio Fichera est historien de l'art et doctorant de l'EHESS, Membre du comité de rédaction d'*Images Re-vues*, il a fait partie de l'équipe du projet *Le geste amoureux*, LABEX CAP 2014-2015. Il prépare une thèse sous la direction de Giovanni Careri intitulée « Queeriser Caravage. Le problème de "l'homosexualité" en image entre le XVI^e et le XVII^e siècle en Italie ».

CHLOÉ CLOVIS MAILLET

C. Maillet est historien-ne, titulaire d'une thèse de l'EHESS sur la parenté hagiographique médiévale sous la direction de Jean-Claude Schmitt (publiée chez Brepols publishers en 2014), et spécialiste des questions de genre et de parenté dans la culture visuelle et cléricale médiévale. Après une bourse post-doctorale au musée du quai Branly en 2015-2016, une bourse de recherche à la coopérative de l'ESACM avec L. Hervé, C. Maillet enseigne à l'ESAD TALM Angers, à l'UCO Angers. Membre du comité de rédaction d'*Images re-vues*, C. Maillet a publié des articles dans *Gradhiva*, *Médiévales*, *Terrain* et de nombreux ouvrages collectifs. *Les Genres Fluides, de Jeanne d'arc aux saintes trans* a paru en 2020 aux éditions Arkhê.